

NĀTYA MANDIR

n e w s



Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich

7

FRÜHJAHR
1 9 9 4

ÖS 25.-



EDITORIAL

Der erste Brief vom "Pradeep Kar Memorial Trust" kam im Herbst 1990.

Seit dieser Zeit unterhielten wir regen Briefverkehr und bemühten uns für das "Ashish Kumar Kar - Seraikella Chhau Tanz Ensemble" um einen Gastspielvertrag nach Österreich.

Es ist kaum zu glauben, aber nach vier Jahren hat es endlich geklappt.

Zweimal haben wir uns in Madras getroffen, um Einzelheiten zu besprechen. Unzählige Briefe an das Indian Council for Cultural Relations (ICCR) und die Indische Botschaft in Wien gingen hin und her. Aber die Mühe lohnte sich. Ein "Mini Unternehmen", wie der Natya Mandir hat es geschafft. Dank der Mithilfe von ICCR, dem Kulturred der Stadt Wien, der indischen Botschaft, des Theater des Augenblicks, der Szene Wien, der Alten Schmiede und der Bühne im Hof St. Pölten, die Chhau Tanzgruppe endlich nach Wien zu bringen und nach langjähriger Pause an die von Kama Dev und Pradeep Kar erstmals in Österreich eingeführten Seraikella Chhau Tanzvorführungen anzuknüpfen.

Nach anfänglichen Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Künstlern (die Künstler sprechen fast nur Oriya, Bengali und Hindi), Organisatoren und Medien (Rundfunk- und Fernsehinterviews) entwickelte sich ein sehr herzliches und humorvolles Verhältnis.

Im Vergleich zu den anderen klassischen Tanzstilen Indiens ist Seraikella Chhau recht

unbekannt. Nicht nur in Europa, auch in Indien ist dieser Tanzstil eher selten in der Kunstszene präsent. Was macht diesen Tanzstil aber nun doch für viele (Österreicher) so reizvoll? Wahrscheinlich ist es die unmittelbare Art der Kommunikation zwischen dem Betrachter und dem Tänzer. Es existiert in der für den Chhau Tanz verwendeten Musik kein Text. Es gibt also keine Worte, die man nicht verstehen könnte, wie in den Liedern für Bharatanatyam.

Die Musik ist sehr betörend und wer einmal eine Seraikella Chhau Tanzstunde mit Shenai, Dhol und Nagara miterlebt hat, weiß von der beinahe hypnotischen Wirkung dieser Musik zu berichten. Die Form des *Abhinaya* (der Ausdrucksmittel im Tanz) ist auf *angika*- (Körperhaltungen) und *aharya-abhinaya* (Kostüm und Schmuck) beschränkt. Die Masken zeigen verschiedenen Charaktere.

Basierend auf den Regeln des *Natya Sastra* (und daher ist dieser Tanz zu den klassischen Tänzen Indiens zu zählen) ist es auch im Seraikella Chhau das Ziel, durch *Bhava* (Gefühl) *Rasa* (ästhetische Erlebnis), im Betrachter auszulösen.

Ashish Kumar Kar und Ensemble hatten eine erfolgreiche Tournee und wir hoffen, daß wir diese Gruppe bald wieder in Österreich zu sehen bekommen werden.

Radha Anjali



oben: Pradeep Kar, Kama Dev, Sunil Kothari und Ashish Kar 1982 in Schönbrunn anlässlich einer Europatournee (von links nach rechts)

rechts: Das Ashish Kumar Kar Ensemble 1994 in Wien



CHHAU - TÄNZE IM GRENZLAND

von Eva Wallensteiner

Seraikella, Purulia und Mayurbhanj sind nicht nur Bezeichnungen für drei verschiedene Distrikte im Grenzland der indischen Bundesstaaten West Bengal, Bihar und Orissa, sie benennen auch traditionelle



Der Palast von Seraikella. Im Hof vor dem Palast finden die jährlichen Tanzvorstellungen statt.

Tanztheaterformen. Seit hunderten von Jahren werden in dieser Region Indiens die verschiedenen lokalen Stile des Chhautanzes praktiziert.

Chhau¹ ist ein rituelles Tanzdrama. Die Aufführungen dieser Tanzform finden nur während der bengalischen Monate *Chaitra*, *Vaishak*, *Chesta* und *Arsad*² statt. Die Tänze werden hauptsächlich von *Adivasi*³ und unterkastigen Hindus getanzt. Diese Tatsache macht den Chhautanz zu einer Form traditionellen Theaters, der, unabhängig von Landesgrenzen, ein kulturelles Band zwischen den Bewohnern der verschiedenen Bundesstaaten darstellt. Dieses kulturelle Band schließt ebenso Menschen unterschiedlicher Ethnien und Kastenzugehörigkeiten ein. Die zwei ethnischen Gruppen, *Adivasi* und *Hindus* haben eine Gemeinsamkeit: die Herausforderung, in einem unwirtschaftlichen, hügeligen und trockenen Gebiet von der Landwirtschaft zu leben. Dieses Problem der Wasserknappheit macht den Chhautanz zu einem rituellen Tanztheater. *Sudir Kumar*, der Lehrer und Leiter der Purulia Chhautanzgruppe von *Jamdih*, Bihar erläuterte mir die Bedeutung des Tanzes folgendermaßen: "Dieser Tanz wird eigentlich für das *Charakpuja*⁴ aufgeführt. Wir verehren Siva und sagen zu ihm: Siva Baba gib Regen, dann können wir anbauen. ... Wenn wir eine gute Ernte haben, können wir gut essen und für dich tanzen." Die verschiedenen Rituale des *Chaitra Parva* Frühlingsfestes feiern die Vereinigung des Gottes Siva und seiner

Gattin Sakti in der Form Sivas als *Ardhanariswara* (halb Mann, halb Frau).

Es gibt nur wenige Hinweise, die die Entstehung und die Geschichte des Chhautanzes belegen könnten. Während der Bhaktibewegung⁵ im 17. Jahrhundert konvertierten viele

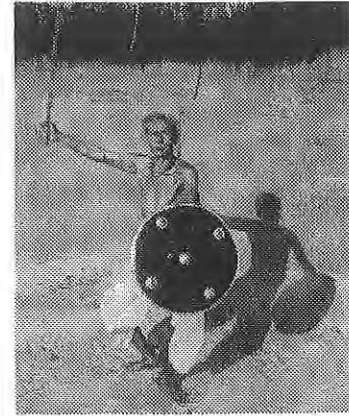
der lokalen tribalen Könige zum Hinduismus, um auch einen höheren Status in der expandierenden Hindugesellschaft zu erreichen. Diese Stammeskönige, die sich nun *Rajas* nannten und sich zur Kaste der *Kshatriyas* zählten, riefen Brahmanen und Hinduhandwerker an ihren Hof, um mit ihrer Hilfe den Hinduismus unter der tribalen Bevölkerung zu verbreiten. Dies ist die Zeit, in der der Chhautanz die heutige Form und Bedeutung erhielt. Weiteres Zurückgehen in die Geschichte des Chhau ermöglicht nur mehr Spekulationen, die auf Interpretationen einiger weniger alten Schriften wie dem *Buddha Nataka*, um noch Spuren des Chhautanzes zu erahnen. Man kann jedoch sicher davon ausgehen, daß ein oder mehrere Tänze bereits vor dem Auftreten des Chhau existierten. Diese Tänze verschmolzen mit den neuen hinduistischen Mythen in den heute als Chhau bezeichneten Tanz.

Die direkte Teilnahme der Mitglieder der lokalen Königsfamilie bei den *Chaitra Parva* Ritualen und am Seraikella Chhautanz hinterließ deutliche Spuren. Der Seraikella Chhautanz unterscheidet sich von den anderen Chhautanzarten⁶ besonders durch seine feinen und edlen Züge, seine getragenen und ausgedehnten Bewegungen und die klaren Gesichtszüge der einfachen, aber einzigartig stilisierten Masken. Seraikella Chhautänzer selbst beschreiben diesen Tanzstil meist als "klassisch". Sie lehnen jede Verbindung zu

den tribalen Wurzeln des Chhautanzes ab. Doch selbst im höfischen Seraikella Chhautanz sind Elemente der Volks- und der Stammeskulturen erkennbar. Aber selbst diese Elemente wurden im Laufe der Zeit verfeinert, veredelt und zu abstrakteren Aspekten umgeformt. Noch heute gibt es im Palast des *Rajas* eine Tanzgruppe, die während der rituellen Feierlichkeiten des *Chaitra Parva* neben einigen anderen Gruppen aus den nahegelegenen Dörfern auftritt.

Das Spiel mit Schild und Schwert, das *Parikhanda-khela*, wird meist als der Ursprung des Seraikella Chhautanzes interpretiert. Es wurde nachgewiesen, daß sowohl in *Seraikella* als auch in *Mayurbhanj* Soldaten in den Dörfern lebten. Die Kriegskunst wandelte sich zu einer Theaterkunst. Während *Parikhanda* die Basis für den Chhautanz bildet, (korrekte Ausgangsposition des Körpers und dynamische Bewegungen des Torso) geht die Fußtechnik auf die täglichen Bewegungen der Hausfrauen zurück: kehren, Kuhdung einsammeln, Reis mahlen und eine Paste herstellen, Steine einsammeln und wegwerfen, etc. Der dritte Teil des Bewegungsrepertoires beinhaltet reale Bewegungen der Tiere.

Das Seraikella Chhaurepertoire umfaßt ein weitgefächertes Spektrum von Themen der großen Epen (*Mahabharata*, *Ramayana* und den *Puranas*) zu reinen lyrischen Stücken. Der Chhautanz von Seraikella bedient sich eigentlich jeden Themas. Dieses Repertoire ist das bezeichnendste Element des Seraikella Stils. Während sich die beiden



Parikhanda (Tanz mit Schwert und Schild)

anderen Chhautanzarten nur auf traditionelle epische Vorlagen beziehen, dürfte der Seraikella Chhautanz eine der ersten traditionellen Tanztechniken sein, die neue Choreographien entwickelte, die auf den individuellen thematischen Interpretationen einzelner Tänzer beruhte.

¹Aussprache: "Tscho"

²Mitte März bis Mitte Juni

³Sanskrit für Ureinwohner, Stammesangehörige

⁴lokale Bezeichnung für das Chaitra Parva Frühlingsfest

⁵Bhakti: Hingabe; religiöse Bewegung, die die Hingabe und Liebe zu einem persönlichen Gott als Weg der Erlösung sieht.

⁶Vgl. hierzu: Natya Mandir News Nr.4

Prajapati (der Schmetterling): der Tanz beschreibt die Bewegungen und Lebensfreude eines Schmetterlings.

Hara Parvati ist der Liebestanz von Gott Siva und seiner Gemahlin Parvati, den Eltern des Universums.



Ashish Kar (links). Manorajan Sahoo und Prajendra Pattanaik (rechts). Fotos: Eva Schober

KEDAR NATH SAHOO

der Seraikella Chhau Tanz-Guru im Gespräch mit Suresh Awasthi, dem ehemaligen Sekretär der Sangit Natak Akademy in New Delhi im Jahr 1979.

Sahoo:

Ich bin jetzt 60 Jahre alt; als ich vier Jahre alt war begann ich mit dem Tanztraining. Schon mein Vater und Großvater waren Tänzer. Ich gehöre zur *Kansari* Kaste. Wir üben diese Tänze aus und sind mit der Herstellung von Haushaltsgeräten beschäftigt. Meine Familie stellt außerdem Kunstgegenstände aus Gold und anderen Materialien her. In unserem Land ist oft eine bestimmte Kaste oder Gemeinschaft mit der Ausübung eines bestimmten Handwerks und einer bestimmten Tanz- und Theaterform beschäftigt. Die Künste basieren auf der Gemeinschaft und auf der Familie. Das Wissen wird in mündlicher Überlieferung weitergegeben.

Meinen Söhnen wollte ich eine normale Erziehung geben. Ich wollte auch, daß sie auf den Feldern arbeiten; denn ich besitze Land. Außerdem hatte ich durch meine eigene Erfahrung, Bedenken hinsichtlich ihrer Zukunft als Tänzer - in finanzieller Sicht. Deswegen habe ich sie nicht im Tanz ausgebildet. Jetzt ist es zu spät, sie sind alle erwachsen und das tut mir sehr leid. Glücklicherweise hat einer meiner Söhne gelernt, den Kopfschmuck herzustellen.

Das Problem, daß auf dem Gebiet von Musik und Tanz institutionalisiertes Training die Lehrer-Schüler-Tradition ersetzt, aber nicht erfolgreich war, hat soziale Dimensionen. Die Gesellschaft muß für die Kunst einen Platz bestimmen, besonders für eine Kunstform wie die traditionellen Tänze, die Jahrhunderte Teile der Rituale und des religiösen Lebens waren und in den letzten Dekaden durch das Patronat der Fürsten überlebten. Die fürstlichen Patronate gibt es nicht mehr und die Rituale verlieren den Halt in unserem Leben. Darüber hinaus genügt es nicht, einmal im Jahr, im April beim Frühlingfest, zu tanzen, um Tänze und Tänzer zu erhalten.

Awasthi:

Sie haben hier einige sehr wichtige Äußerungen über unsere traditionellen Tanz- und Theaterformen gemacht. Damit diese überleben und einen größeren Stellenwert in der kulturellen Gesellschaft spielen, sollten sie aus dem rituellen



Kedar Nath Sahoo (Mitte) und Kama Dev (rechts) in Seraikella

Kontext herausgenommen werden und als künstlerische Ereignisse im Theater präsentiert werden. Dieser Prozeß hat glücklicherweise begonnen, aber er geht langsam vor sich. In den letzten 50 Jahren wurden Seraikella Chhau Tänze nur ein halbes Dutzend Mal außerhalb ihrer Region präsentiert. Ich werde auf diese Frage später noch zurückkommen. Würden sie bitte vorerst ihre Erzählung über ihr frühes Leben als Tänzer fortsetzen.

Sahoo:

Als ich im vierten Lebensjahr in einem *Jatra* Stück die Rolle des *Krsna*-Kindes spielte, wurde ich von der königlichen Familie ausgewählt, um im Palast eine Erziehung als Chhau Tänzer zu bekommen. Zu dieser Zeit waren viele Mitglieder der Königsfamilie mit Tanz beschäftigt. Manche von ihnen waren sehr gute Tänzer und sie choreographierten auch neue Tanzstücke. Sie waren enthusiastische Mäzene. Maharaja Aditya Pratap Singh Deo hatte ein besonderes Interesse am Tanz. Er half bei Entwurf und Herstellung der Masken. Oft saß er stundenlang, um ihnen den letzten Schliff zu geben. Sein Bruder Bejou Pratap Singh Deo, der mein Lehrer war, war ein sehr ideenreicher Choreograph. Die meisten (Seraikella) Chhau Tanzstücke sind seine Kreationen. Er gab erstmals 1936 mit einer Gruppe von Tänzern außerhalb von Seraikella, in Städten wie Calcutta und Bombay, Vorstellungen und machte 1937 eine Europatournee.

In der königlichen Familie war Prinz Suvendra ein ausgezeichneter Tänzer. Ich habe sehr oft mit ihm getanzt, wobei ich die weiblichen Rollen tanzte. *Radha-Krsna*, *Nabik* (der Ruderer und seine Frau), *Chandrabhaga* (die Geschichte des Sonnengottes, der sich in das Mädchen *Chanbdrabhaga* verliebt) und *Kacha-Devayani* (eine tiefe Liebesgeschichte) sind einige unserer Tänze, die sehr populär geworden sind.

Als junger Tänzer spezialisierte ich mich auf die weiblichen Rollen. Ich tanzte aber auch Solo-Tänze. Ich war sehr gut im Tanz *Ardhanarisvar*. Das ist ein sehr wichtiger Tanz im Chhau Repertoire. Er beschreibt die zusammengesetzte

Form von *Siva* und *Sakti*. Die Maske zeigt auf einer Hälfte *Siva* und auf der anderen *Sakti*, sie bestimmt in faszinierender Form die Art der Bewegungen. Andere Solo-Tänze, die ich tanzte, waren *Mayur* (Pfau) und *Sagar* (Ozean).

Awasthi:

Sie haben gesagt, daß sie mit vier Jahren in den Palast aufgenommen wurden. Was bedeutet das? Gab es da eine professionelle Tanzgruppe im Palast. Wie war die Art und Weise der Anstellung und der Unterstützung?

Sahoo:

Es wurde vom Palast keine ständige professionelle Truppe erhalten. Die Tänzer bekamen kein Gehalt, das Mäzenatentum war indirekt. 15 bis 20 Tänzer waren dem Palast angeschlossen. Sie erhielten einige Monate vor dem jährlichen Frühlingsfestival Training und wurden mit Kleidung und Nahrung vom Palast versorgt. Der Tanz am Hof war in gewissem Sinn eine Erweiterung der kulturellen Aktivitäten der Gemeinde. In *Seraikella* gibt es acht *akharas* (wörtlich: Ringkampf-Arenas), das sind organisierte Gruppen von Tänzern. Diese Gruppen basieren entweder auf der Örtlichkeit, *bajar sahi*, oder auf der Kaste, *brahman sahi*. Alle diese Gruppen tanzen während des jährlichen Festivals. Viele Tänzer sind Mitglieder bei den einzelnen *Akharas*, daher kann man von einer weit ausgedehnten künstlerischen gemeinschaftlichen Aktivität sprechen. Das vom Palast geförderte Tanzgeschehen war, wie ich schon erwähnt habe, eine Ausweitung des gemeinschaftlichen Tanzgeschehens.

Awasthi:

*Ich habe immer geglaubt, daß diese hoch entwickelten traditionellen Tänze eine breite volkstümliche Basis haben. Sie werden in den Dörfern der ganzen Region getanzt. Jetzt werden sie aber auch von und für Industriearbeiter getanzt, da es eine Stahlfabrik in der Nähe gibt. Ich finde dieses Phänomen sehr interessant: Technologie und Industrie existieren im Rahmen der traditionellen Kultur. In der Geschichte des feudalen Mäzenatentums in Indien ist die Förderung der volkstümlichen und traditionellen Künste, wie *Chhau*, einzigartig. Normalerweise gab es Mäzenatentum nur für die klassischen Künste. Was geschah mit den Tänzen im Palast?*

Sahoo:

Das königliche Mäzenatentum verleiht dem Tanz Würde und Respekt. Es hilft auch in der Festigung der Tradition. In künstlerischer Hinsicht führte es zur Verfeinerung der Technik, der Masken und Kostüme. Es ermutigte zur Schaffung neuer Tänze. Das Tanzgeschehen im Palast war aber nie vom Tanzgeschehen der Gemeinde isoliert. Es blieb immer eine



Ratri (die Nacht): der Tanz basiert auf dem *Ratri Sutra* aus dem *Rgveda*. Die Nacht spielt mit dem Mond, sie flößt ihm Nektar ein und er erwidert ihr Spiel. Die alles durchdringende Nacht hüllt jeden mit süßem Vergessen ein, Sorgen und Ängste verschwinden, neue Hoffnungen kommen. Das neue Leben und ein neuer Tag bricht an.



Meghdout (der Wolkenbote): die romantische Liebesgeschichte nach einem Gedicht von Kalidasa beschreibt die große Liebe von *Yaksha* und *Yakshini* und den Schmerz ihrer Trennung. *Yaksha* fleht die Wolke an, seiner Geliebten eine Botschaft zu überbringen. Im Traum vollzieht sich die Wiedervereinigung in einer Ekstase der Liebe.

Manorajan Sahoo und Prajendra Pattanaik.
Fotos: Eva Schober

Verbindung. Alle örtlichen Gruppen (*akharas*) traten während des jährlichen Festivals auf und die Vorstellungen wurden im Palasthof abgehalten. Bei dieser Gelegenheit öffneten sich die Palasttüren für alle gewöhnlichen Leute. Auch, daß die Mitglieder der königlichen Familie selber tanzten, bedeutete sehr viel.

Awasthi:

*Chhau Tänze haben einen volkstümlichen Ursprung und sind nicht Schöpfungen des Palastes. Ihr Ursprung, das Tanzvokabular, die Darstellungsquellen und die technische Terminologie haben eine volkstümliche Basis. Wenn wir sie mit den Kriterien des klassischen Tanzes untersuchen, sehen wir, daß die *sahitya* (poetischer Text) nicht vorkommt. Es gibt keine Verbindung zwischen Wort und Gestik, welche doch ein typisches Merkmal für die klassischen Tänze ist. Traditionelle Lieder und mittelalterliche Oriya Kompositionen bilden die Grundlage der Melodien für die Tänze, es gibt aber keine gesangliche Begleitung.*

Sahoo:

Ich gebe ihnen recht über den volkstümlichen Ursprung des Chhau Tanzes. Diese Tänze haben sich aus *parikhanda*-Übungen (*pari* - Schild, *khanda* - Schwert) entwickelt und haben daher kriegerischen Ursprung. Im Lauf der Zeit wurden die Bewegungen immer mehr stilisiert. Die graduelle Verfeinerung der Masken spielte eine lebendige Rolle in der Bestimmung des Charakters eines Tanzes. Mythologische Themen der Liebe, der Rache, des Fluches und des Segens verstärkten die Art und Weise der Bewegungen. Rituale, die der Tanzausführung vorausgehen, spielten auch eine wichtige Rolle. Aber obwohl ich ihnen über die volkstümliche Basis und den kriegerischen Ursprung des Tanzes recht gebe, zähle ich ihn nicht zum Volkstanz. Er hat eine hochentwickelte und kodifizierte Technik, die zur Komposition neuer Tänze verwendet werden kann. Ein Großteil des Repertoires wurde in den letzten 60 Jahren geschaffen. Manche davon haben eine sehr komplexe Choreographie.

Awasthi:

Ich stimme ihnen zu, daß man (Seraikella) Chhau nicht zum Volkstanz zählen kann. Eigentlich haben wir es hier mit einem ernsthaften Klassifikationsproblem zu tun.

Sahoo:

Es gibt keine enge Verbindung zwischen Seraikella Chhau und den Volks- und Stammestänzen der Region. Durch die Verwendung der Maske gibt es bei uns nur sehr wenige Gruppentänze und Volks- und Stammestanzbewegungen können nicht in die hoch stilisierte Tanzstruktur übernommen werden. Wie schon gesagt, sind die meisten

Tanznummern choreographiert worden, und in diesem Prozeß spielt die Beschaffenheit des Themas und die Vorstellung von der Maske die entscheidende Rolle bei der Erweiterung des Grund-Tanzvokabulars, welches auf militärischem Drill basiert.

Awasthi:

Kommen wir auf den kriegerischen Ursprung zurück. Er bestimmt Struktur und Stil des Tanzes. Es ist interessant zu bemerken, daß in Majurbhanj der Chhau Tanz in seinem frühen Stadium Parikhanda Khela, das Spiel mit Schild und Schwert, genannt wurde. Eine Version des Tanzes war als Chhau Juddha (Chhau Kampf) bekannt. Der Begriff Ruk-Mar (Verteidigung und Angriff) erscheint bei den ersten dieser Tänze. Dieser Tanz wurde als Kriegstanz mit echten Schilden und Schwertern aufgeführt.

Es dürfte ein asiatisches Phänomen sein, daß viele Tanzformen von den Kriegskünsten beeinflusst sind. Kathakali z.B. übernahm das ganze Massagesystem, gewisse Aspekte des Trainings

und die Bewegungstechnik von Kalari, der Kampfkunst Keralas.

Parikhanda-Übungen sind die Basis des Tanzvokabulars, die herausfordernde Haltung des Tänzers und die Kampfsequenzen zeigen den kämpferischen Geist dieser Tanzform. Dieser Geist wird durch das allgemeine Thema des Kampfes zwischen den guten und bösen Kräften bereichert.

Sahoo:

Die *Paikas* (Dorf-Kämpfer) dienten als Schutzkräfte und sie erteilten den Dorfbewohnern Unterricht im Schwertkampf. Diese Tradition der Paikas wurde allmählich transformiert und von den Tänzern übernommen. Sogar heute praktizieren wir Tänze mit Schwert und Schild vor den Siva - Tempeln. Die Grundhaltung und die Position der Hände erweckt immer den Eindruck, als halte man Schwert und Schild. Aus diesem Grund sind die Chhau Tänze ohne Handstellungen. Um die vielen Gefühle wie Liebe, Angst, Ärger oder Pathos auszudrücken, verwenden wir den ganzen Körper. Das ist natürlich auch durch die Maske bedingt, die dem Tänzer nicht erlaubt, Gefühle mit dem Gesicht auszudrücken. Studieren wir die Entwicklung des Chhau-Repertoires, dann sehen wir, daß die frühen Tanznummern, wie *Sabar* (Jäger) und *Astradand* (Schwertspiel) den kriegerischen Bewegungen sehr verwandt sind. Der ganze Prozeß der Transformation und Stilisierung dieser Bewegungen für den Tanz, das Einfließen-Lassen von mythologischen Themen in die Tanzstruktur und die stilisierte Maske sind faszinierende Aspekte des Seraikella Chhau.

Awasthi:

Ein anderes Element, welches den Chhau Tanz stark prägt, sind die ausgedehnten Rituale, die vor dem jährlichen Tanzfestival stattfinden. Der Chhau Tanz kann nicht isoliert vom Ritual verstanden werden. Die Intensität und die trancehafte Qualität der Tänze zeigen, daß die Chhau Tänze in ihrer Essenz ritualisierte Körperbewegungen darstellen.

In den frühen sechziger Jahren, als zum ersten Mal systematische Untersuchungen von Tanzhistorikern über den Chhau Tanz gemacht wurden, wurden die Rituale als Aktivitäten unabhängig vom Tanz dargestellt. Jetzt gibt es ein besseres Verständnis dafür. Manche Fachleute betonen sogar enge Verbindungen zwischen regionalen Siva- und Saktikulten mit den Chhau Tänzen von Mayurbhanj. Die Verbindung zwischen Ritualen und Tänzen ist sicher, aber wir sollten die Entwicklung der Tänze in Verbindung mit den Ritualen und als Produkte der Rituale genauer bestimmen. Viele andere Tanz- und Theaterformen in unserem Land (Indien) haben eine starke rituelle Grundlage.

Sahoo:

Der Anlaß zum jährlichen Tanzfestival ist das Frühlingsfest, *Chaitra Parva* genannt. Das Feiern des Frühlings ist eine alte Tradition. Tanz und Musik standen immer in Verbindung mit diesem Fest. Die Verbindung der Chhau Tänze mit diesen Feierlichkeiten ist eine wichtige Tatsache.

13 Tage lang gehen dem Fest Rituale voraus, die von 12 Tänzer-Priestern (*Bhaktas*) ausgeführt werden. Sie werden aus verschiedenen Kasten ausgewählt, meistens niedere Kasten. Diese unterziehen sich dem Fasten, rituellen Waschungen und täglichen Ritualen. Sie versammeln sich vor dem Siva Tempel, wandern in einer Prozession, singen und tanzen und sie besuchen die Tanzarena des Palastes. Einer der *Bhaktas* führt die Prozession mit einem Fahnenmast (*danda*) an. Auch im *Natyasastra* wird auf den *danda* als Teil der Verehrung der Bühne hingewiesen. Neben den Ritualen vollziehen die *Bhaktas* auch Wundertaten, wie Rollen in Dornen und Laufen auf brennenden Kohlen. Der wichtigste Teil des Rituals ist der *jatra ghat* (Pilgerfahrt mit einem Krug heiligen Wassers). Ein Tänzer trägt den Krug auf dem Kopf und geht zum Siva Tempel. Er tanzt zu *tandava* Melodien - diese sind traditionell sehr maskuline und schwierige Bewegungen. Die Bevölkerung reicht ihm Gaben und macht Ziegenopfer vor ihm, als wäre er die Inkarnation von Siva und Sakti. Sie rufen "mahadeva!" (Ruhm sei Siva).

Diese Feierlichkeiten sind *Ardhanarisvar* gewidmet, der zusammengesetzten Form von Siva und Sakti. *Ardhanarisvar* ist eine wichtige Chhau Tanznummer und sie veranschaulicht am besten den Geist und die Technik des Chhau Tanzes. Ich habe die Rituale nicht im Detail beschrieben,

aber es besteht kein Zweifel, daß sie die ganze Atmosphäre mit religiöser Ekstase erfüllen. Das Tanzfestival ist eine Erweiterung und ein Höhepunkt dieser Rituale. Das Tanzen auf diesem Fest unterscheidet sich stark von den Vorstellungen in den Stadttheatern. Die religiösen und künstlerischen Erfahrungen sind aber nicht voneinander getrennt; sie sind eins.

In der indischen Ästhetik wird die religiöse Erfahrung mit der ästhetischen Erfahrung gleichgesetzt; sie werden als Zwillingenbrüder betrachtet, *Brahma* und *Sahodara*.

Awasthi:

Nun zum Gebrauch der Masken: Im *Seraikella* Chhau werden flache, neutrale Masken durch verschiedene Schattierungen des Ausdrucks während der Vorstellung plötzlich lebendig.

Sahoo:

Seit ich mit dem Tanz begonnen habe, habe ich immer den Gebrauch von Masken gesehen. Es gibt kaum schriftliche Überlieferungen über Chhau Tanz, aber es wurde uns gesagt, daß sich die Masken gemeinsam mit den Tänzen entwickelt haben. Anfänglich wurden sehr grobe Masken aus Bambusgeflecht, in verschiedener Bemalung verwendet. Dann verwendete man auch Masken aus Holz. Die heutigen Masken aus Ton und Papiermachee werden seit mehr als 50 Jahren verwendet. Es gibt viele Künstler, die diese Masken herstellen. P. K. Mahapatra ist der älteste von ihnen. Er arbeitete viele Jahre lang für den Palast.

Awasthi:

Ja, ich habe ihn gekannt. Wenn man ihn traf und mit ihm über die Masken sprach, dann setzte er gleich eine Maske auf und zeigte die Bewegungen dazu. Er ist jetzt über achtzig Jahre alt.

Sahoo:

Der Entwurf einer Maske ist ein sehr kreativer Prozeß. Nachdem man ein Thema für einen neuen Tanz gewählt hat, überlegt man sich verschiedene Charaktere und studiert die dazugehörige Literatur. Sind die Charaktere Tiere oder Naturerscheinungen, dann beobachten wir ihr Benehmen. Dann geht der Tänzer/Choreograph zum Maskenmacher und erklärt ihm seine Vorstellungen und dieser macht dann einen Entwurf.

Ich erinnere mich noch genau, als ich den Tanz *Ratri* (die Nacht) choreographierte. Ich studierte genau das *Ratri Sukta* aus dem *Rgveda* und beobachtete die Nacht. Ich versuchte ihren Rhythmus und ihr Leben zu fühlen. Die Maske, die dann schließlich daraus resultierte hat einen geheimnisvollen, traumhaften und mütterlichen Ausdruck.

Die Maske des Pfaues versucht seine Anmut und den Rhythmus seiner Bewegungen einzufangen.



Mayura (der Pfau): Der Tanz zeigt die ekstatische Stimmung des Pfaus, sein Aufputzen und Stolzieren, seine graziösen Bewegungen, seine leidenschaftliche Verzückung vor dem Beginn der Regenzeit.



Nabik (der Ruderer): Der Tanz ist eine symbolische Interpretation der menschlichen Existenz. Der Ruderer rudert emsig, seine Geliebte steht ihm zur Seite. Freuden und Gefahren begleiten ihren Weg. Das Boot steht für Schutz und Sicherheit. Als sie in einen Sturm geraten, werden sie in den Lebenskampf gezogen.

Ashish Kar (oben) Manorajan Sahoo und Prajendra Pattanaik (unten). Fotos: Eva Schober

Wir versuchen, die Essenz jedes Charakters einzufangen, und wir vermeiden realistische Darstellungsweisen. Im Tanz *Mayur* (Pfau) werden die Bewegungen des Pfaus nicht imitiert. Wir konzipieren die Bewegungen auf einer Ebene, die zwischen der realen und irrealen Darstellung liegt. Es ist eine besondere Art der Wahrnehmung der Realität und bei dieser Wahrnehmung spielt die Maske eine lebendige Rolle.

Awasthi:

Wie ist eigentlich ihr Verhältnis zur Maske? Wie fühlen sie sich, wenn sie die Maske aufsetzen und abnehmen. Möchten sie von den Zuschauern gesehen oder nicht gesehen werden?

Sahoo:

Beim Verwenden der Maske ist das Blickfeld eingeschränkt, aber nicht die Erfahrung meiner Zuschauer. Es besteht eine ständige Wechselbeziehung zwischen Tänzer und Publikum auf einer sehr tiefen Ebene. Das Publikum akzeptiert mich als Tänzer mit Maske. Hinter der Maske lache und weine ich, und durch meinen Körper teile ich meine Freuden und Sorgen dem Publikum mit. Die Maske ist untrennbar von meiner schöpferischen Tätigkeit als Tänzer. Die Maske ist kein Anhängsel, sondern genauso ein Medium wie mein Körper. Ich fühle mich der Maske sehr nahe. Die Berührung der Maske stimmt mich kontemplativ und sie inspiriert meine Bewegungen. Sie ermöglicht eine leichte Transformation und hilft, diese Transformation zu erhalten und zu vertiefen. Ich kann mir Tanzen ohne Maske nicht vorstellen; es würde mich nicht inspirieren, ich würde mich nicht einbezogen fühlen. Es wäre eine bloße Bewegungsdemonstration und keine Vorstellung. Die Maske ist für meine Vorstellung genauso wichtig wie die Trommel. Nach dem Tanz, wenn ich die Maske abnehme, habe ich das Gefühl der Erfüllung.

Obwohl es zwischen unseren Tänzen und denen in Mayurbhanj viele Ähnlichkeiten bezüglich Thema, Musik und Bewegungen gibt, unterscheiden sich unsere Tänze doch essentiell durch den Gebrauch der Masken.

Awasthi:

Erzählen sie doch etwas von der Herstellung der Masken.

Sahoo:

Die Masken werden aus dunklem Ton gemacht, den man bei unserem Fluß Kharakei findet. Zuerst wird ein Tonmodell angefertigt und auf einen Holzbalken zum Trocknen gelegt. Danach kommt Musselgaze mit einigen Schichten Papier darüber. Nach dem Trocknen dieser Lagen kommt noch einmal Musselin und dann wieder Ton darüber. Nach dem Trocknen kratzt der Maskenmacher mit einem scharfen Instrument die

Maske ab und poliert sie anschließend. Dann kommt die Farbedarauf. Die Farben werden dem Charakter der Maske entsprechend gewählt. Krsnas Maske ist dunkelblau, Durga ist gold, Siva ist weiß, Ganesa ist rot, Hansa ist weiß und das Reh ist gelb. Wir verwenden auch viel rosa. Die meisten menschlichen Masken schauen sich sehr ähnlich. Allein die subtile Schwung- und Linienführung der Bemalung kennzeichnet den Charakter. Es ist die Essenz, der Geist des Charakters, der in der Maske eingefangen wird. Die Maske ist wie ein Spiegel, der die dominante Emotion reflektiert. Auch der Kopfschmuck entspricht dem Charakter. Der Kopfschmuck des Pfau ist ganz anders als der der Sonne, von Krsna oder Durga.

Awasthi:

Wie verhält es sich mit der Bewegungstechnik im Chhau?

Sahoo:

Um die Struktur des Chhau Tanzes zu verstehen müssen wir ihn in kleine choreographische Teile zerlegen. Die Kombination dieser Bewegungsteile zu einem Muster als Antwort auf das Darzustellende macht die Tanzstruktur aus.

Wie die anderen klassischen indischen Tanzstile, Bharatanatyam, Odissi, Kathak, Kathakali usw. hat auch der Chhau Tanz eine feste Grundhaltung auf der die Tanzstruktur aufgebaut wird. Diese Grundposition heißt *dharan* (wörtlich: halten). Es ist die Position des Schwert- und Schild-Haltens. Die Armbewegungen deuten ununterbrochen das Halten der Waffen an: der rechte Arm (Schwert) wird oberhalb des Schulterniveaus gehalten, der linke Arm (Schild) in der Höhe der Taille. Alle Bewegungsteile treten aus dieser Grundposition hervor.

Die drei Bewegungsteile des Chhau Tanzes sind: *topka-s*, *uflis* und *bhanga-s*.

Topka ist die Bewegungsart, bei welcher der Torso die Vorstellung des Themas in Bewegung übersetzt, die Beinbewegungen folgen dem Torso. Es gibt im Chhau nicht die Fußarbeit, die für die anderen Tanzstile so typisch ist. Die Beinstreckung ist ein wesentliches Merkmal im Chhau. Eine ballettartige Komponente ist im Chhau Tanz enthalten.

Nach der Terminologie des *Natyastra* gehören Topkas zu *nrta*, zum reinen Tanz. Einige Topkas sind: *juar* (Welle), *hansa chali* (Gang des Schwan), *ghoda jama* (Pferdegalopp), *sagar gati* (Bewegung des Meeres), *mayur gati* (Gang des Pfau), *bagh chali* (Gang des Löwen).

Bei den *Uflis* folgt der Torso der Beinarbeit, die das Thema ausdrückt. Es gibt viele Uflis und Sub-Uflis. Viele Uflis basieren auf Themen der täglichen Hausarbeit der Oriya Hausfrau; z.B. *gobarghola* - Mischen des Kuhdunges, *kula pacchda* - Reis enthüllen und stampfen, *pithabata* - Reiskörner mahlen, *khadumanja* - Fußketten

reinigen, *sindur tika* - die heilige rote Stirnbemalung auftragen, *jala bahiba* - den Wasserkrug tragen. In einem Tanz folgen Topkas und Uflis einander und erweitern die Bewegungsmöglichkeiten.

Bhanga ist eine Tanzeinheit die aus Verschmelzung von mehr als einem Topka und Ufli besteht, in Übereinstimmung mit Thema und Rhythmus. In der Komposition der Bhangis arbeitet der Tänzer mit seine Vorstellungskraft, mit seinen kreativen Fähigkeiten.

Bhangis fallen unter die Klassifikation von *Nrtya* und *Natya*, dem interpretativen und erzählerischen Tanz. Die meisten Bhangis repräsentieren verschiedene Emotionen und Stimmungen: wie *sneha* - Liebe, *lajja* - Schüchternheit, *bishad* - Trauer, *krandan* - weinen, *abhishap* - verfluchen und Naturscheinungen wie *vidyut* - Blitz, *ardha candra* - Halbmond, *pralaya* - Überschwemmung, und *srishti* - das Universum.

Awasthi:

In einer faszinierenden Art werden die Aktivitäten des täglichen Lebens der Menschen, Naturphänomene und das Verhalten der Tiere in Tanz transformiert. Der Tanz wurzelt in der Volkskultur. Sie haben die Beinarbeit als wichtiges Merkmal des Chhau Tanzes erwählt. Durch diese Art der Beinbewegung unterscheidet sich der Umgang mit dem Raum wesentlich von den anderen klassischen Tanzstilen. bhramaris (Drehungen) und utplavanas (Sprünge) behandeln den Raum anders. Das Raumgefühl der Tänzer ist in den drei Chhau Tanzstilen sehr dominant.

Sahoo:

Wir halten keine Grundlinie ein, so wie in anderen klassischen Stilen. Unsere Annäherungsweise an den Raum ist dem klassischen Ballett sehr ähnlich. Auch das Halten und Loslassen der Energie ist ein besonderes Merkmal. Diagonale und seitliche Bewegungen und plötzliche Drehungen wechseln mit fließenden und lyrischen Bewegungen ab. Das Zusammenwirken all dieser Elemente verleiht der Maske einen noch größeren Effekt.

Awasthi:

Wie ist das Verhältnis der Choreographie zur Musik?

Sahoo:

In allen drei Chhau Stilen gibt es keinen Gesang. Die Tänze werden zu Melodien der traditionellen Oriya Volkslieder und zu mittelalterlichen Kompositionen getanzt. In der Chhau Musik ist der *tala* (Zeitmaß, Rhythmus) einzigartig. Die Musik ist für Freiluftaufführungen konzipiert. Die Instrumente sind *Nagara*, eine Kesseltrommel, die mit zwei Stöcken gespielt wird, und *Dhol*, eine doppelseitige Trommel, die mit

beiden Händen gespielt wird. Für die Melodie werden *Shenai* (Rohrpfife) und Flöte verwendet. Die Hauptquelle der Melodien ist die traditionelle Musik, aber es werden auch Ragas der klassischen Musik verwendet.

Nachdem man ein Thema für einen neuen Tanz gewählt hat, bestimmt man einen Tala, der die Idee des Themas am besten ausdrückt. Manchmal werden auch traditionelle Talas verändert, um an die Bewegungen angepaßt zu werden. Dann füllt man den Tala mit einer Melodie, die den Volksliedern oder mittelalterlichen Gesängen entnommen wird. Nachdem der Tanz den Höhepunkt erreicht hat, gibt es eine Schlußsequenz in einem anderen Tala als der Hauptteil. Diese Schlußsequenz heißt *nachapali*. Im *Nachapali* werden die Bewegungen des Hauptteiles des Tanzes wiederholt, um die ästhetische Erfahrung nochmals zu erwecken.

Awasthi:

Das System der drei Geschwindigkeiten der Hindustani Musik wurde in den Chhau Tanz übernommen: bilambit (langsam), madhyam (mittel) und drut (schnell).

Bilambit und Madhyam wird generell länger gespielt. Drut ist wesentlich kürzer und bringt den Tanz zum Höhepunkt. Die rhythmische Struktur baut die Energie des Tänzer langsam auf, die sich dann in einem schnellen Finale entladen kann. Erzählen sie jetzt noch etwas über das Repertoire.

Sahoo:

Es gibt reichhaltige Themen für Chhau. Das Repertoire hat sich während der letzten 50 Jahre meiner Karriere erweitert. Die frühen Nummern waren einfacher und den Schild- und Schwert-Übungen verwandter. Denken sie an Tänze wie *Sabar* (Jäger), *Dhiber* (Fischer), *Nabik* (Ruderer) und *Astradanda* (Schwertspiel).

Die zweite Kategorie von Tänzen behandelt Themen aus den Epen Ramayana und Mahabharata und aus der Mythologie. Einige davon sind: *Ardhanarisvara* (Siva und Parvati zusammengesetzt), *Radha-Krsna*, *Hara-Parvati* (Siva und seine Gemahlin), *Durga* (Durga tötet den Dämon Mahisasura), *Kacha-Devayani* (eine Liebesgeschichte aus dem Mahabharata), *Ramashok* (Die Trauer Ramas; aus dem Ramayana).

Die dritte Kategorie handelt von den Naturerscheinungen: *Ratri* (Nacht), *Sagar* (Ozean), *Hamsa* (Schwan) und *Mayur* (Pfau) sind einige davon.

In den 30-er Jahren wurden, beeinflusst durch die Befreiungsbewegung, einige Tänze mit nationalistischen Themen geschaffen. Diese sind *Pataka* (Fahne), *Bandir Swapna* (der Traum des Gefangenen), *Bharatmata* (Mutter Indien). Die meisten dieser Tänze sind Solos oder Duette. Es gibt sehr wenige Gruppentänze. Diese wurden erst viel später geschaffen. Der längste Tanz ist



Ashish Kar. Foto: Eva Schober

Sagar (der Ozean): Der Tänzer fühlt eine gefährliche Faszination beim Anblick des unendlichen Ozeans. Seine Größe und Schönheit lockt ihn und er sucht den Tod in den Wellen.

Meghdoot (Der Wolkenbote). Ein 30 minütiges Tanzdrama basierend auf dem gleichnamigen Sanskritgedicht von Kalidasa. Es wurde von Prinz Sudhendra Singh choreographiert.

Awasthi:

Neue Tanzchoreographien wurden im Lauf der Zeit Tradition. Die Tänze wurden von Generation zu Generation weitergegeben. Ohne Notation und ohne filmische Aufzeichnung. Diese Situation hatte den Vorteil, daß nichts erstarrte. Jede Generation fügte zur Hauptstruktur neue Elemente hinzu.

Wie ist aber die heutige Situation. Wie sieht die Zukunft aus, wie läuft das Training ab?

Nachdem das Fürstentum dem Staat Bihar einverleibt wurde, gibt es kein Mäzenatentum mehr. Es gibt nun eine staatliche Chhautanzschule, deren Direktor sie seit 15 Jahren sind. Aber es gibt keine finanzielle Unterstützung seitens der Haupt-Akademie.

Dieses Jahr haben zum ersten Mal zwei ihrer Schüler ein Stipendium für weiteres Tanztraining erhalten und sie bekamen ein Gehalt von 500 Rp monatlich, um die beiden auszubilden. Diese Unterstützung ist jedoch höchst unzureichend. Sie sind der einzig große Meister in dieser Tradition. Wie wird es in der Zukunft aussehen?

Sahoo:

Ich teile ihre Sorgen um die Zukunft. Die Schule in Seraikella hat sehr wenige Mittel. Wir haben nicht einmal genug Trainingsraum. Es gibt nur wenige Stipendien, um talentierte Schüler anzuziehen. Manche Buben besuchen die Schule, haben ein Stipendium und werden schließlich nicht Tänzer. Sie haben recht, es gibt nur sehr wenige erstklassige Tänzer. Und diese, die gut ausgebildet sind, haben wenig Möglichkeiten, um aufzutreten. Ich würde mir wünschen, daß man Chhau Tanz in den Schulen einführt, dann könnten die Schüler, die hier ausgebildet werden, dort als Lehrer arbeiten. Der Staat sollte auch eine professionelle Gruppe unterstützen. Es sollte mehr Gelegenheiten für Auftritte geben. Chhau ist eine regionale Kunstform, aber sie wird nicht überleben können, wenn sie regional stecken bleibt. Ich fühle mich traurig und gebrochen, wenn ich diese leidige Situation sehe. Die Apathie des Staates ist schmerzhaft. Der Grund dafür ist, daß Seraikella kulturell zu Orissa gehört, aber nach der Unabhängigkeit dem Staat Bihar einverleibt wurde.²

aus: The Drama Review, Southeast Asian Theatre, Volume 23, No2, T 82, Juni 1979, aus dem Nachlaß von Kama Dev, Natya Mandir Archiv, übersetzt von Radha Anjali und in gekürzter Fassung wiedergegeben.

¹ einer davon war Pradceep Kar, der später auch Direktor der gleichen Institution wurde, der Tanzpartner von Kama Dev und der ältere Bruder des unlängst in Wien gastierenden Ashish Kar.

² In den letzten Jahren waren öfter Chhau Tanz Aufführungen außerhalb Indiens zu sehen. Das Bewegungsrepertoire und die Möglichkeit neuer Schöpfungen bietet viele Wege der Weiterführung dieser Tanzform.



Lecture Demonstration in der Alten Schmiede:
Ashish Kar und Prajendra Pattanaik



Seraikella-Chhau-Workshop im USI



Bharatanatyam-Schülervorstellung im Afro-Asiatischen Institut, 22. 4. 1994: Eva, Monika und Susi aus der Anfängerklasse zeigen *Adavus*. Rechts: Larah Varghese (12) in *Sarasi Jaksulu*

VERANSTALTUNGSRÜCKBLICKE:

Lecture Demonstration von Seraikella-Chhau-Tänzen, Alte Schmiede, 22. 3. 1994

Die Lecture Demonstration des **Ashish Kumar Kar-Ensembles** (mit Livemusik) bot eine gelungene Einführung in das grundlegende Bewegungsrepertoire und die vielfältigen Inhalte der Seraikella-Chhau-Tänze. Sowohl die kraftvoll kriegerischen Elemente der Tänze, wie etwa in der Grußzeremonie mit Schwert und Schild, wie auch die lyrischen Ausdrucksformen z.B. im Schmetterlings- oder Pfautanz wurden vorgestellt.

Mit dem Anlegen der reich verzierten, verschiedenfarbigen Masken aus Papiermachée und Ton, die vorher ausgestellt waren, und die Götter, Dämonen, Menschen und verschiedene mythologische Gestalten darstellen, gewannen die Ausschnitte aus den Tänzen eine reizvolle Dimension.

Als besondere Überraschung zeigten die drei Tänzer zum Abschluß des Abends den gesamten Tanz "Die Geschichte des Wolkenboten", der die sehnsüchtigen Grüße eines Liebespaares überbringt.

Damit erweckten die Tänzer Neugierde und Lust auf die farbenprächtige Tanzvorstellung in der Szene Wien und auf die Fortsetzung des Workshops.

Isabella Owhondah-Schmidt

Workshop im USI und Aufführung von Seraikella-Chhau des Ashish Kumar Kar Ensembles, Szene Wien, 24.3. 1994

Als ich mich am 16.3. wie gewohnt zur Turmhalle III des USI begab, drangen höchst ungewohnte Laute (dumpfe Trommelschläge) hinter der Tür in den Vorraum heraus. Als ich die Tür öffnete, bot sich mir ein erstaunlicher Anblick. Erstens eine Menge Männer (die sich bei unserem Tanz nur sehr selten einfinden) und zweitens Arme und Beine schwingende Kolleginnen. Das Rätsel war bald gelüftet. Die Chhau-Maskentanzgruppe des Ashish Kumar Kar

Ensembles war zu einem Gastbesuch in Wien. Sie führten uns in einen fast ausschließlich von Männern getanzten Stil des nordostindischen Maskentanzes Seraikella Chhau ein. Wir mußten jede liebliche Bewegung vergessen und uns trotzdem elegant, aber kräftig, mal langsam, mal schnell bewegen. Wir wurden abwechselnd von drei Tänzern geleitet (noch dazu mit Livemusik von zwei Musikern!) und genossen die Abwechslung sehr, obwohl sie bei vielen einen deftigen Muskelkater verursachte.

Nach diesem Vorgeschmack waren wir alle sehr neugierig, wie das ganze auf der Bühne aussehen würde. Gelegenheit dazu hatten wir am 24.3. in der Szene Wien, wo die Gruppe zu sehen war. Wie Schuppen fiel es uns von den Augen, daß **Ashish Kar** nur für Solotänze in Frage kam, **Manorajan Sahoo** nur für männliche Rollen und **Brajendra Pattanaik** die Frauenrollen ganz bezaubernd ausführte. (Wahrscheinlich spielte auch die "naturgemäße" Kostümierung mit BH und Röcken eine Rolle, daß vor allem die weiblichen Zuschauer von seinem Tanz angetan waren.) Faszinierend auch die rhythmische Musik von **Sudhansu Sekhar Pani** (*Schenai*) und **Mangla Mukhi** (*Dhol und Nagara*).

Leider versuchte sich die Beleuchtung der Szene Wien darin, die Pracht der Kostüme und Masken durch ihre Lichtspiele zu übertreffen, ein Versuch, der mißlang und Unruhe in die ganze Aufführung brachte. Trotz allem ein schöner Abend voll von Indien.

Ilona Yu-Vass

Arangetram, Gent, Belgien

Am 27. März 1994 machte **Eva Baillieul**, eine Schülerin von **Jetty Roels**, das erste *Bharatanatyam-Arangetram* in Gent, Belgien. **Jetty Roels** ist durch ihre Aufführung "Rekonstruktionen der Hindu-Tänze von 1920" in den internationalen Fachkreisen für indischen Tanz bekannt geworden.

Red.

DIE MASKEN IM CHHAU-TANZ

Barbara Tuma



Chhau-Masken: Mayura, Prajapati, Krsna.
Foto: Pam Jones

Die Masken des Chhau-Tanzes sind kleine Kunstwerke für sich. Während in früheren Zeiten irdene oder aus Holz geschnitzte Masken getragen wurden, die sehr schwer waren und den Träger beim Tanz und beim Atmen stark behinderten, werden die Masken heutzutage aus leichtem Ton angefertigt. Die Kunst der Masken-Herstellung wird in Seraikella von einzelnen Familien ausgeübt, in denen der Vater sein Wissen jeweils an seine Söhne weitergibt.

Die Chhau-Maske wird aus einem dunklen Ton hergestellt, der am Ufer des Kharakei-Flusses gewonnen wird. Der Künstler fertigt ein Tonmodell einer

bestimmten Figur auf einem Holzbrett an und läßt es auskühlen, bis es gehärtet ist. Darüber kommt in der Folge dünner Musselin, der mit zwei oder mehr Lagen Papier verkleistert wird, darüber wiederum Musselin, auf den letztlich ein Überzug aus Ton aufgebracht wird. Ist alles fertig getrocknet, wird die Maske mit einem scharfen Werkzeug (Karni) geglättet und poliert und die Bemalung vorgenommen.

Für jeden Charakter, der durch eine Maske darzustellen ist, muß der Künstler ein richtiges Quellenstudium unternehmen, um die hervorstechenden Eigenschaften dieser Figur zu erkunden. Die gelungene Umsetzung der Charaktereigenschaften ist das Zeichen des begabten Künstlers, der seinen Masken Form und Wesen verleiht. In der Regel werden die Masken in matten Pastelltönen mit gedämpften Farben bemalt. Manche Masken sind sogar nur in einem Farbton gehalten, um den Gesamteindruck noch zu verstärken. Die Konturen der Augen, Augenbrauen und des Mundes werden besonders sorgfältig gemalt, um den Masken ihre unterschiedlichen Züge zu verleihen.

Besonderes Augenmerk wird auf die Masken von Tieren und Vögeln gelegt, beispielsweise eines Pfaus, eines Schmetterlings, eines Schwanes oder eines verwundeten Rehs. Das Faszinierende an den Chhau-Masken ist, daß sie ein menschliches Gesicht haben, das Schmerz, Freude oder andere Empfindungen der verschiedensten Lebewesen widerspiegelt. Diese Empfindungen beleben die Maske, die als solche je unbeweglich ist, aber zum Leben erwacht, wenn sie vom Tänzer getragen wird.

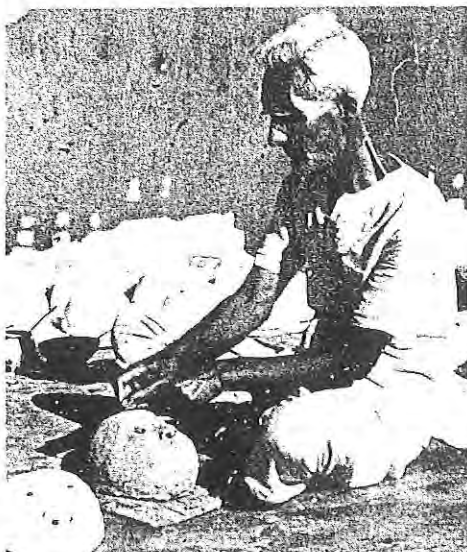
Bei den Masken, die himmlische Wesen, Dämonen, Helden, Asketen, Krieger, Kurtisanen und einfache Menschen darstellen, liegt die Betonung vor allem darauf, die grundlegenden Charakterzüge zu unterstreichen, die vom Tanz vorgegeben werden. Bei Siva in der Gestalt als *Ardhanarisvara* zum Beispiel wird das Gesicht nicht wie bei sonst üblichen Darstellungen in eine männliche und eine weibliche Hälfte geteilt, sondern der Künstler stellt es als ein einheitliches Gesicht dar, weil Siva und Parvati im Chhau-Tanz als eine Einheit gedacht werden. In der Maske wird diese Einheit so dargestellt, daß auf der Stirn das dreizackige Mal und das dritte Auge

angebracht werden, wodurch die männliche Energie verkörpert wird, während sinnlich aufgeworfene Lippen überschäumende Zuneigung, den weiblichen Aspekt, ausdrücken. Durch leichtes Neigen der Maske entsteht ein unterschiedlicher Eindruck. Daneben wirkt auch die Einzeldarstellung von Hara-Parvati mit ihrem schüchternen Ausdruck äußerst charmant und die einzelne Maske für Siva besticht durch einen zurückhaltend liebevollen Ausdruck.

Für Krsna ist die Maske in blauer Farbe gehalten und hat große Augen und sinnliche Lippen, in der Maske für *Ratri* (die Nacht) zeugen die halb geschlossenen Augen von Schläfrigkeit und bei *Bana-viddha* (verwundetes Reh) werden durch die Augenbrauen Schmerz und Angst ausgedrückt. Andere Masken erscheinen in der Ausführung des vorgegebenen Themas fast grotesk.

Zu den Masken gehören auch Kopfschmuck und prächtige Kronen mit Juwelen und Perlen. Krsnas Krone zum Beispiel zeigt ein Pfauenmuster mit Perlen, während ein seitlicher Haarknoten bei der Maske einer Tänzerin ihre Anmut unterstreicht oder bei der Maske eines Weisen ganz deutlich sein verfilztes Haar zu erkennen ist. Krieger wiederum haben aufgerollte Schnurrbärte, die ihre unbändige Energie zum Ausdruck bringen.

aus: Sunil Kothari, A Note on Masks,
MARG - A Magazine of the Arts, Vol.
22, No.1, Bombay 1968, S.26



Der Maskenmacher Prasanna Kumar Mahapatra

i n h a l t

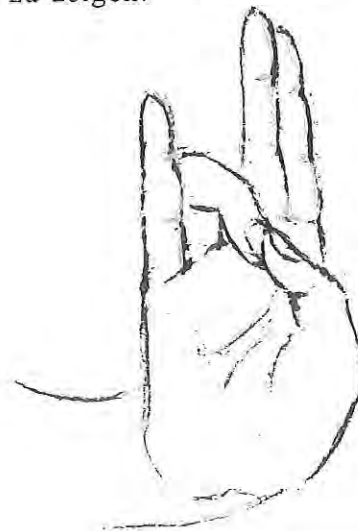
- 1 **Chhau - Tänze im Grenzland**
Eva Wallensteiner
- 3 **Interview -**
Kedar Nath Sahoo
- 11 **Veranstaltungsrückblicke**
- 12 **Die Masken im Chhau-Tanz**
Barbara Tuma
- 13 **Hastas: mayura**

mayura hastah

Der Pfau

Übersetzung aus dem "Abhinaya Darpana" von *Nandikesvara*.

Mayura wird verwendet, um den Hals eines Pfaues, ein Schlingpflanzengewächs, einen Vogel, erbrechen, Entfernen eines Haares, den Punkt (*tilaka*) auf die Stirne malen, Diskussion und Kontroversion der heiligen Texte, Wasser des Flusses und um berühmte Dinge zu zeigen.



VERANSTALTUNGS
p r o g r a m m

Frühjahr / Sommer 1994

29.5.

SAS Palais Hotel, 1010 Wien, Parkring /Weihburggasse 32

11 Uhr: Märchenmatinee für die Familie

20 Uhr: Die Lange Nacht der Märchenerzähler

mit

Folke Tegetthoff, Huda Al-Hilali, Sam Yada Cannarozzi, Shosha Goren,
Radha Anjali und JatinderThakur

30. 5.

16.00. Uhr: Die weite Welt im Fingerhut

20 Uhr: Die Lange Nacht der Märchenerzähler

Ticket Express, Karten per Post Tel. 505 23 24

NATYA MANDIR TANZFESTIVAL 10.-26. JUNI 1994

Großes Bharatanatyam intensiv Seminar mit Guru Adyar K. Lakshman aus Madras
ab 11. Juni 94 Info und Anmeldung siehe Flugblatt oder Tel. 533 58 19

Bharatanatyam Lecture Demonstration
mit Adyar K. Lakshman und Radha Anjali

10. Juni 19.30. Uhr

im Afro-Asiatischen Institut, 1090 Wien, Türkenstrasse 3

Dia-Vortrag zum Thema "Guru -Shishya" von Dr. Erika Neuber

14.6. 19.30. Uhr

im Natya Mandir, 1010 Wien, Börseplatz 3/11

Lecture-Demonstration mit Adyar K. Lakshman und Radha Anjali

17. 6. 19.00. Uhr

in der Alten Schmiede, 1010 Wien, Schönlaterngasse 9

Tanzperformance Radha Anjali Dance Company

Nähere Informationen ab 10. Juni

11. Jahresfest der Wiener Friedenspagode am 26.6. ab 10.30. Uhr
Hl. Zeremonie, Mittagessen, Kulturprogramm, 1020 Wien, Hafenzufahrtsstrasse

31.7.-7.8.

Sommermusikfest bei Kassel Internationale Tanz- und Musikworkshops

13.8.

Radha Anjali und Jatinder Thakur
Kulturverein Schloß Lind, Neumarkt Stmk

20.8.

Indischer Tanz mit Radha Anjali
Sommerspiele Wolfsthal

IMPRESSUM:

Natya Mandir News Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich. Frühjahr 1994 /Ausgabe Nr.7. 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, Isabella Owmondah-Schmidt, Mag. Barbara Tuma, Mag. Eva Wallensteiner, Mag. Ilona Yu-Vass. **Fotonachweis:** Archiv Natya Mandir (Umschlag, S.1,3,10,11), Pam Jones (S.12), MARG (S.2,Umschlag), Doris Mezler (Titelseite), Eva Schober (S.2,4,7,9,10), E. Schwingenschlögl (S.10).
Einzelheft: öS 25.-. Abonnementpreis: öS 60.- (für NM-Mitglieder. gratis). Erscheint dreimal jährlich. Alle Rechte vorbehalten.