

TANZ ALS ÜBERSETZUNG ?
[Eine Studie über die Beziehung zwischen Tanz und
Literatur aus einer semiotischen Perspektive]

Dissertation submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfilment of the requirements
for the award of the Degree of
MASTER OF PHILOSOPHY

MADHURA PHATAK

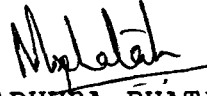
CENTRE OF GERMAN STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-110067,
INDIA
1994

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI - 110067

CERTIFICATE

This dissertation, entitled "Tanz als Übersetzung?
(Eine Studie über die Beziehung zwischen Tanz und
Literatur aus einer semiotischen Perspektive)" was
carried out at the Centre of German Studies, School
of Languages, Jawaharlal Nehru University, New Delhi.

This work is original and has not been submitted in
full or in part for any other degree or diploma to
any other university.

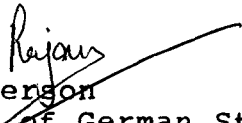


MADHURA PHATAK

Candidate for the award of M.Phil. degree



Dr. Rajendra Dangle
Supervisor



Chairperson
Centre of German Studies

Dated: 21st July '94

DANKWORT



Mein innigster Dank gilt meinem Betreuer, Dr. Rajendra Dingle, der mir den nötigen Raum zur Neu-Entdeckung von meinem eigenen Text des Tanzes gegönnt hat.

Mein Dank gilt auch meiner Lehrerin Padmashri Shovana Narayan für die informativen Gespräche über Kathak. Ich nutze diese Gelegenheit aus, meinen FreundInnen, insbesondere Ashok, Milind und Sudha für ihre Ermutigung während der Arbeit zu danken.

'Last but not the least' will ich auch Herrn K.K. Jain für die Mitarbeit an der Typmaschine herzlich danken.

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
Einleitung	i - vii
Kapitel 1. Der Tanz und die Semiotik	
1.1 Begriffsbestimmung	1 - 10
1.2 Der Natyashastra - Erläuterungen zu einigen Begriffen und Bewegungsmustern	10 - 33
1.3 Die Entwicklungsgeschichte von Kathak; Analyse der Choreographie von Shovana Narayan: 'Mera Safar' - eine semiotische Perspektive. Eine Zusammenfassung	33 - 69
Anmerkungen	70 - 74
Kapitel 2. Tanz als Möglichkeit einer semiotischen Übersetzung der Literatur	75 - 77
2.1 Der literarische Text - der Übersetzer - das Übersetzen : ein tradisches Verhältnis	78 - 90
2.2 Übersetzung als Verstehen	90 - 94

	2.3	Tanz und Verstehen	94 - 109
	2.4	Tanz als eine semiotische Übersetzung der Literatur	110 - 117
	2.5	Abschließende Bemerkungen zum Thema "Choreographie und Rasatheorie".	117 - 122
		Anmerkungen	123 - 124
Kapitel	3.	Mögliche Kriterien zur ästhetischen Beurteilung	125 - 126
	3.1	Das Tanztheater in Deutschland	127 - 138
	3.2	Über Chandralekha	138 - 151
	3.3	Eine vergleichende Analyse der Choreographien von Pina Bausch und Chandralekha	151 - 170
	3.4	Einige abschließende Bemerkungen zu den möglichen ästhetischen Kriterien	171 - 173
		Anmerkungen	174 - 176

4.0	Schlußbemerkungen zum Thema	177 - 184
	Bibliographie	185 - 194
	Anhänge I - V	

0.0 Einleitung

Tanz existiert in fast allen Gesellschaften der Welt seit der Urzeit, entweder in einer sakralen Form, völkischen Form oder aber in der klassischen Form, die wir heute als eine der darstellenden Künste anerkennen. Außer Musik, Drama und Pantomime hat Tanz ein eigenes Ausdruckssystem, dessen Hauptmedium der Körper ist. Ursprünglich sind die darstellenden Künste als 'Solo performing arts' bekannt. In der modernen Zeit, besonders in dem zwanzigsten Jahrhundert treten diese darstellenden Künste in einem choreographischen Werk in eine Wechselbeziehung zu ^{einander.} Auch in dem Bereich des Tanzes kann man sehr viele Beispiele aus dem Westen sowie aus dem Osten. ersehen, wo innovative Choreographien auftreten. Meist ist es auch üblich, daß die Künstler ihre choreographischen Texte auf einen literarischen Text basieren. So kommt ein choreographisches Werk zustande, das den literarischen Text wesentlich durch den Körper bzw. den Tanztext interpretativ ins Leben ruft.

Wie der Tanz besitzt auch die Literatur ihr eigenes, graphisches Ausdruckssystem. Diese Studie versucht den Tanz - verstanden in dem modernen Sinne als Choreographie - und die Literatur sowie ihre enge Beziehung zu einander im Rahmen der

Übersetzungswissenschaft einzusetzen. Dazu gebraucht diese Studie primär die semiotische Untersuchungsmethode.

Da die Semiotik jede Art von Kommunikation nach ihrem Zeichensystem und ihrem sozio-kulturellen, semantischen Wert analysiert, versucht diese Arbeit 'Tanz' - begriffen als ein kulturbezogenes Zeichensystem - als ein Text in dem erweiterten Sinne von Ricoeur* zu verstehen. Im Rahmen dieses Begriffs des Tanzes als Text analysiert das erste Kapitel die Entwicklung des Zeichens in dem Tanz. Dazu gebraucht sie primär die in dem Natyashastra von Bharat festgelegten Darstellungsprinzipen des Körpers für den Tanz und analysiert mit Bezug auf diese Normen empirisch die Entwicklung des Kathaks, eine klassische Tanzform aus Nordindien aus dem semiotischen Blickpunkt. Die Untersuchung klassifiziert die Zeichen, je nach ihrer Entwicklungsphase nach der objektbezogenen Taxonomierung der Zeichen, die von Umberto Eco geleistet worden sind, nämlich Icon, Index und Symbol.

Die Tatsache, daß choreographische Werke aus Deutschland in Indien rezipiert werden und umgekehrt, weist auf die transzendente Qualität der Choreographien und eventuell des Tanzes hin. Das graphische, literarische Wort wird also durch das visuelle Medium des Tanzes interpretiert

* (Siehe Kapitel 1. S. 1 dieser Arbeit)

(iii)

und übertragen. Im diesem Kontext behandelt diese Untersuchung ihre Hauptfrage in dem zweiten Kapitel, nämlich Ob Tanz, im Sinne von dem modernen Begriff der Choreographie, als eine Übersetzung des literarischen Zeichens gelten kann. Dazu diskutiert die Studie kritisch den Übersetzungsvorgang wie auch den choreographischen Vorgang, um an eine Antwort auf die Hauptfrage zu gelangen. Die Arbeit ^{entwirft} \angle ein mögliches hermeneutisch-semiotisch-orientiert ^{es.} \angle Übersetzungsmodell.

Die Übersetzungswissenschaft beschäftigt sich nicht nur mit dem Problem des Übersetzens, sondern untersucht auch die Möglichkeit Übersetzungsmodelle zu entwerfen, wie auch Kriterien zur Beurteilung einer Übersetzung festzulegen. Wenn wir den Tanz als eine Übersetzung der Literatur begreifen wollen, ist es deshalb logisch, mögliche ästhetische Beurteilungskriterien der Choreographie festzulegen, ^{damit wir,} \angle letztendlich darüber eine Entscheidung treffen können, ob die so geschaffene choreographische 'Übersetzung' ein gelungener Akt ist oder nicht.

Zur Entzifferung dieser Kriterien analysiert das dritte Kapitel empirisch zwei aktuelle Choreographien, nämlich "Nelken" von Pina Bausch, die das Bild des deutschen Tanztheaters prägt und "Yantra" von Chandralkeha, die die Szene der Innovationen in dem indischen Tanz führt. Aus

der vergleichenden Analyse dieser beiden Choreographien leitet diese Studie die ästhetischen Kriterien die den transzendentalen Wert der Choreographien vergleichen. Jedoch muß man hier erwähnen, daß die Beurteilung der choreographischen 'Übersetzungen', den Einfluß von subjektiven Sensibilitäten jedes Zuschauers als ein Teil eines spezifischen Diskurses nicht vermeiden kann. Jedoch haben wir danach gestrebt, einen möglichst objektiven Abstand zu den Choreographien zu halten.

Die verschiedenen Choreographien wie 'Mera Safar' von Shovana Narayan, von Ali Sardar Jafri geschrieben, 'Yantra' von Chandralekha, auf den Sanskrit Text 'Soundarya Lahari' 9. Jh. basiert, 'Nelken' von Pina Bausch und einige Zeitungsberichte wie auch Films dienten als primäre Quellen, die diese Studie empirisch unterstützen. Darüber hinaus verwendet diese Arbeit primär die Theorie über indische Dramaturgie, nämlich die übersetzte Version von dem ursprünglichen Sanskrit-Text des 'Natyashastra', und die semiotische Theorie über das Zeichen und Code, wie sie von Umberto Eco ausgelegt wird. Außer denen belegt diese Arbeit ihre Argumente mit Hilfe sekundärer Literatur aus den Bereichen des Tanzes, insbesondere Kathak, der Semiotik, des Theaters der Übersetzungswissenschaft und aus der

Hermeneutik. In diesem Sinne gebraucht diese Arbeit also eine interdisziplinäre bzw. eine interkulturelle Untersuchungsmethode. Verschiedene Figuren versuchen die Verhältnisse zwischen Zeichen und Code, Tanz und Literatur, Zeichen und Kultur visuell darzubieten. Bei der Analyse der Choreographien sind die Bühne und ^{die} choreographische sowie semiotische Tanzstrukturen figurenhafte dargestellt; Man hätte die Photos von den verschiedenen Szenen/Handlungen aus der drei Choreographien beigefügt, jedoch wurde es wegen praktischer Probleme nicht möglich.

Die deutschen Übersetzungen oder Paraphrasierungen an verschiedenen Stellen in der Arbeit sind keinesfalls die besten Übersetzungen. Dies gilt auch für die deutsche Übersetzung des Sanskrittextes 'Natyashastra' aus dem englischen. Bei diesen ist aber eine möglichst nahe Mitteilung der Bedeutungen bestrebt worden. Dennoch stellen Anhänge I und II die Rasa und die Handgesten bildhaft dar, damit dem Leser das Verständnis über die Gesten erleichtert wird. Die originellen Begriffe aus dem Sanskrit sind aber erhalten worden, und in der Arbeit häufig so gebraucht.

Liste der Sanskrit Worte und Hindi Worte, die Wegen terminologischer Gründen aufrechterhalten worden sind:

Natyashastra - NS'
Nrta
Nrtya
Natya
Rasa
Bhava
Abhinaya
Vibhav
Anubhav
Vyabhicharan
Sthayibhav
Sattva
Angika
Vachika
Aharya
Anga
Pratianga wie auch verschiedene Begriffe für die Körperbewegungen und Klassifizierungen.
Gat/Gatbhav
That
Amad
Salami
Thumri
Gazal usw.

1.0 DER TANZ UND DIE SEMIOTIK

".... a text is really a text only when it is not restricted to transcribing an anterior speech, when instead it inscribes directly in written letters, what the discourse means."¹

Die literaturgeschichtlichen sowie die sprachgeschichtlichen Denkströmungen definieren den Begriff 'Text' aus unterschiedlichen Perspektiven. Dennoch bleibt Kommunikation das Hauptmerkmal bzw. die Hauptfunktion des Textes. Kommunikation ist hier als Übertragung der Bedeutung oder des Sinns zwischen zwei denkfähigen Einheiten zu verstehen.²

Paul Ricouer beschreibt den Text als die graphische Auffassung von der Bedeutung des Diskurses. Zwar ist die graphische bzw. die geschriebene Struktur notwendig, man darf aber den semantischen Gehalt des Diskurses auch nicht außer Acht lassen.

Als eine Wissenschaft untersucht die Semiotik Kommunikation, d.h. das Verfahren zur Erzeugung der Bedeutung bzw. die entsprechende Selektionierung der richtigen Zeichen.

Kurzum untersucht die Semiotik die verschiedenen Kommunikationsmoden. Daher beschäftigt sie sich mit anderen Zeichenfeldern der Kommunikation, außer dem graphischen Zeichenbereich.

Die Formalisten und später auch die Strukturalisten sehen jeden Gegenstand, einschließlich des ästhetischen, als ein Zeichensystem an. Das Zeichen wird unabhängig von seiner sozialen Umgebung betrachtet. Dieses Zeichen hat aber eine kommunikative Funktion. Für die Strukturalisten ist die Bedeutung des Zeichens strukturimmanent. Laut Saussure sind Zeichen ein Geschehnis zwischen zwei Menschen, die eine Kommunikation beabsichtigen.³ Die Semiotik untersucht genau diese Kommunikationsfunktion des Zeichens. Darum betrachtet sie das Zeichen nicht getrennt von der Gesellschaft, sondern als Teil der Gesellschaft und der Kultur:

"Signs do not exist isolated or alone, they are always inter-connected, form sign-systems, which are interpreted by a given community, for a given society."⁴

Wenn für die Strukturalisten die Bedeutung strukturimmanent ist, glauben die Semiotiker, daß das Zeichen bzw. die Struktur ihre semantischen Qualitäten aus dem sozialen Kontext gewinnt. In diesem Sinn ist der Diskurs des Textes oder der Kommunikation ein System von Zeichen, die innerhalb eines sozialen Zusammenhanges in einer Wechselwirkung miteinander zur Herstellung bestimmter Bedeutung erscheinen.

Wie Eco in seiner Diskussion über die Semiotik in dem

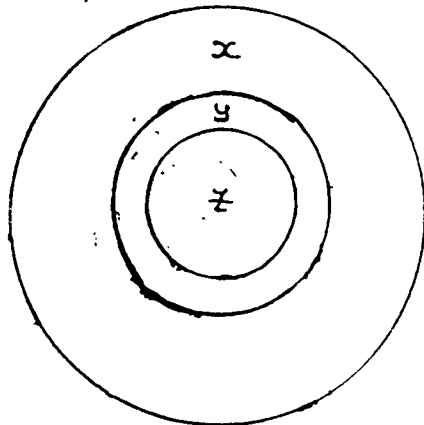
Buch "Einführung in die Semiotik" sagt, besteht Kommunikation aus verschiedenen Einzelheiten nämlich den Zeichen, ihrem System, ihrer Enkodierung und Dekodierung, ihren denotativen und konnotativen Bedeutungen, ihrem Code. Kaum wird aber der Begriff 'Text' angewendet. Eco betrachtet die Kommunikation nicht als einen vereinzelt Kommunikationsakt, sondern als einen kulturellen Akt, der innerhalb der Gesellschaft zu Informationen führt. Wenn nach Eco, jener Kommunikationsakt ein kultureller Akt ist, dann gilt jedes kulturelle bzw. kulturbedingte Handeln als ein Text. Die Semiotik betrachtet darum die ganze Kultur als Kommunikation.⁵ Nach Eco:

".....every act of communication to or between human beings - or any other intelligent biological or mechanical apparatus - presupposes a signification system as it's necessary condition."⁶

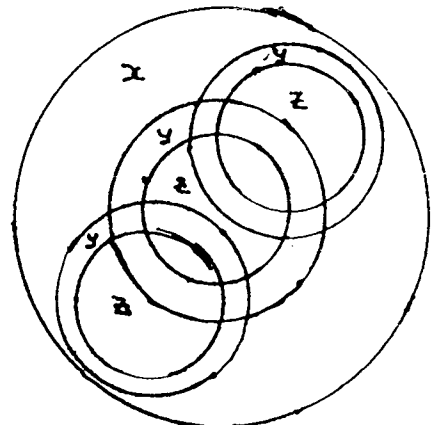
Die Betrachtung der ganzen Kultur als Kommunikation bringt uns zu der Auffassung von Kultur als einem Signifikations-system. Dieses System besteht aus einer großen Anzahl von Codes, die die Erscheinung und Wechselwirkung der Zeichen regieren; nämlich die Kombinationen von visuellen, tonalen wie auch sprachlichen Zeichen o.ä. Die Menge dieser Zeichen nimmt ständig zu, denn unsere Wahrnehmungen, unsere Interpretationen fügen den Objekten oder den Ideen stets neue Bedeutungen, neue Konnotationen zu. Der Code, wie er von Eco beschrieben wird, kontrolliert die Kombination

unterhalb der kulturellen Einheiten, d.h. der Zeichen, auf verschiedenen Kommunikationsebenen, besonders während der Enkodierung und der Dekodierung.

Der Text bzw. die Kommunikation könnte an dieser Stelle mit Hilfe folgender Figuren, in Form der konzentrischen Kreisen, erklärt werden.



Figur A



Figur B

Der Kreis X in Figur A vertritt die Kultur und ihre Konventionen. Der Kreis y den Code und Kreis z die Zeichen. Figur B vertritt die Tatsachen, daß innerhalb einer Kultur x es verschiedene Codes (y Kreisen) und ihre entsprechenden Zeichen (z Kreisen) in einer Wechselwirkung zusammenexistieren. Während dieser Wechselwirkung können sich die y-Kreise sich zusammenschließen, damit ein neues System ins Leben gerufen wird. Wenn die y-Kreise ^{der} Code des jeweiligen Zeichensystems sind, dann bewirkt der x-Kreis als ein Supercode des ganzen kulturellen Systems der anderen Kreise. Diese Zeichensysteme vertreten nicht nur reale Objekte, sondern auch abstrakte,

fiktive Ideen, Phantasien des Menschen, die keinen Wahrheitsgrad beherrschen. Eco beschreibt diese Zeichen als kulturelle Einheiten.⁷

Aufgrund dieser semiotischen Anhaltspunkte wird weiter das Theater, darunter vor allem der Tanz als ein semiotischer Diskurs bzw. als eine semiotische Kommunikation untersucht.

1.1 Theater als Text

"', 'Theater' is taken to refer here to the complex of phenomena associated with the performance - audience transaction: that is, with the production and communication of meaning in performance itself and with the system underlying it."⁸

Die theatralischen Künste bestehen hauptsächlich aus Drama, Pantomime und Tanz, wobei der Körper des Darstellers das Hauptausdrucksmittel ist. Der Darsteller bewegt sich im Rahmen seiner Kultur innerhalb eines bestimmten Codes. Durch die Verwandlung seines Körpers in einem Signifikations-system nimmt der Darsteller eine Kontakt mit dem Zuschauer auf, um den semantischen Gehalt seines Tanzdiskurses vorzuführen. Innerhalb dieses visuellen Signifikationssystems des Körpers bzw. des Tanzes tauchen X-nummerige Körperzeichen bezüglich der Gestik und der Mimik auf.

Mukarovsky wendet den Saussurischen Zeichenbegriff im Bereich

der Kunst zum ersten Mal an, und betrachtet dabei das ganze Kunstwerk als eine semiotische Einheit. Das Kunstwerk ist der Signifikant, und der ästhetische Gegenstand das Signifikat: "The performance text becomes in this view, a macro sign, its meaning constituted by its total effect."⁹ Dieses Macro Zeichen beinhaltet andere sekundäre Zeichen, die nicht nur spezifische Objekte darstellen, sondern auch im Zusammenhang der Darstellung eine neue Konnotation erhalten. Diese sekundären Zeichen funktionieren also als Denotaten wie auch Konnotaten. Sie fügen den Objekten neue, semantische Gehalte zu; "...the sign-vehicle of one sign relationship provides the basis for a second order relationship."¹⁰ Der Darsteller selektioniert aus seinen kulturellen Normen bestimmte Zeichen und basiert seine Darstellungstext auf diesen. Da die Zeichen teilweise die Kulturnormen und die in der Kultur vorhandenen Objekten bzw. Ideen repräsentieren, wird die Dekodierung für den Zuschauer ein freier Vorgang; Laut Elam bleibt der Zuschauer dann frei: "...to 'bracket off' what is presented to them from normal social praxis and so percieve the performance as a network of meanings, i.e. as a text."¹¹

1.1.1. TANZ ALS TEXT UND KOMMUNIKATION

Tanz ist eine der theatralischen Künste, die fast in jeder

einer Gesellschaft existiert. In primitiven Gesellschaft könnte der Tanz eine sakrale Bedeutung haben, während in einer entwickelten Gesellschaft der Tanz ein starkes Mittel zum künstlerischen Ausdruck sein könnte. In dieser Arbeit wird Tanz als eine Kunstform von einer geistig gediehenen Gesellschaft diskutiert. Unter diesem Blickpunkt analysiert die Arbeit die Entwicklung der klassischen Tanzform in Indien, vor allem Kathak, bis zu der Moderne.

Die klassischen Tanzformen sind vorwiegend mimetische Zeichensysteme. In diesem Sinne werden die körperlichen Zeichen des Tänzers repräsentativ für Objekte, Ideen usw.

"In traditional dramatic performance the actor's body acquires its mimetic and representational powers by becoming something other than itself, more and less than individual. ... even ... physiologically determined reflexes, are accepted as signifying units."¹²

In der Geschichte der mündlichen Übertragung der mythologischen sowie epischen Texte in Indien haben die klassischen Tanzformen bei der Gotteswidmung eine vermittelnde Rolle gespielt. Die Darstellungen fanden vor den Zuschauern in Tempeln statt. Zusammen mit der literarischen Auffassung und Musik trug der Darsteller eine bestimmte, epische Geschichte mittels der körperlichen Zeichen vor. Handgesten und Mimik formulierten vorwiegend das Zeichensystem. Aus

Tänzer,
ihren Kombinationen versuchten die/eine Bedeutung herzustellen:

"In the dance pattern the song that was sung was sometimes interpreted. The words could be expressed by the gestures of hands or hands and facial expression. ... All this gesticulation was governed by tempo and beat."¹³

Der Gebrauch dieser Zeichen bezweckte die Kommunikation der Bedeutung des Epos. Oft wurden die Zeichen der Darstellung aus dem soziokulturellen Rahmen abgeleitet, damit die Bedeutung der Zeichen dem Zuschauer verständlich wurde. Auf grund seiner Gesellschaft und seiner Umgebung wandelte der Tänzer seinen Körper in leicht erkennbare Strukturen um. Der Zweck bestand darin, dem Zuschauer die dargestellte Bedeutung näherzubringen.

1.1.2 Kathak und Kommunikation

Das Wort 'Kathak' stammt aus der Wendung:

॥ कथा कर्ता सो कथक कर्ता ॥¹⁴ d.h. der Geschichtserzähler ist der 'Kathak'. Der 'Kathak' oder die 'Kathak' ist eine Schicht der nord-indischen Gesellschaft, die als Tempelpriester und Erzähler eine gesellschaftlich festgelegte, religiöse Rolle spielen. Die Hauptthemen der Erzählung sind epische Geschichten, die in Tempeln vor den Tempelzuschauern vorgetragen werden. Diese klassische Tanzform findet ihren Ursprung bei solchen Tempelerzählern. Zur Darstellung der

Hauptcharaktere der Epen der Mythologie gebrauchten die Erzähler Handgesten, Mimik und Körperbewegungen.

"With their recitations accompanied by music in some degree, the Kathaks danced and indicated by gestures the sentiments of the characters they represented."¹⁵

Während der Entwicklung der klassischen Tanzformen, wie Kathak, kommen zahlreiche Gesten, mimetische Körperbewegungen und Strukturen zustande. Diese sämtlichen Zeichen bzw. Strukturen des Körpers werden in dem Urtext über das indische Drama und die Dramaturgie, nämlich Nātyashāstra von Bharat, ausführlich diskutiert. Diese wissenschaftliche Zusammenfassung der Körperbewegungen legt bestimmte Darstellungsprinzipien vor. Die gegenwärtigen Tanzformen halten sich teilweise an diesem Urtext an. Ihre Entwicklung ist auf diesen Text zurückzuführen.

Bevor wir also auf die Praxis des Kathaks und deren Analyse hinübergehen, bedarf es eines kurzen Überblicks auf die Abhinaya - und Rasatheorie von Nātyashāstra und deren entsprechende Verwirklichung in dem Tanz. Dieser kurze Überblick wird die Analyse der Zeichen des Kathaks nach den semiotischen Prinzipien erleichtern.

1.2 Der Nātyashāstra

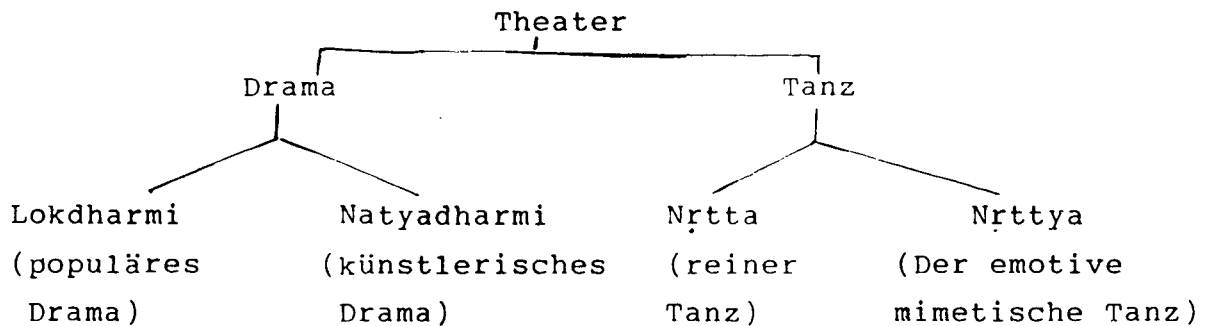
Der Nātyashāstra gilt als der Urtext über indisches Drama

und indische Dramaturgie. Der Text wurde ca. das 5. Jh. n. Chr. von Bharat zusammengestellt. Der ursprüngliche Text ist auf Sanskrit, jedoch beruht diese Untersuchung der Zeichen des Tanzes auf der englischen Übersetzung von Dr. Manmohan Ghosh. Der Text ist der Ursprung von der wissenschaftlichen Analyse bzw. Behandlung der Körperzeichen bei dem indischen Theater. Bharat benutzt das Wort Theater als einen Oberbegriff für Drama, Tanz, Mimik, Musik u.s.w. Der Natyashastra beschäftigt sich darum mit jedem Aspekt der theatralischen Künste, nämlich der Bühne und der Bühnenstruktur, dem Zuschauersaal, Musik, dem Drama. Die Darstellungsprinzipien und die Analyse der damals existierenden Körperzeichen formuliert den wesentlichen Teil des Textes. Der Text diskutiert gründlich jeden Körperteil und seinen zweckmäßigen Gebrauch zur Erzeugung einer Bedeutung bzw. zur Vorstellung der Kunst.:

"As the art of dance was very old, going back to the Indus Valley Civilization, it is but natural that the development of dance through hundreds of years would give rise to different beautiful dance movements which find a scientific treatment in the NS, in the classification and the description of Karanas (dance units) and Angiharas (various combinations of dance units)." ¹⁶

Laut dieser Klassifizierung des Theaters sind das Drama und der Tanz die wesentlichen Signifikationssysteme bzw. Codes, obwohl die Musik auch ein wichtiges, sekundäres Signifikationssystem des Theaters ist. Das Theater ist

hier als eine Tradition zu verstehen, d.h. ein traditioneller Code, innerhalb dessen verschiedene Signifikationssysteme in einer gegenseitigen Wechselwirkung koexistieren (vgl. dazu Figur B, 4. in dieser Arbeit).



Aus diesen theatralischen Künsten konzentriert sich diese Arbeit auf den Tanz, vor allem den emotiven, mimetischen Tanz, d.h. laut Bharat 'Nṛtṭya'. Der reine Tanz schließt ein, graziöse Bewegungsmuster/ die zu bestimmten, rhythmischen Metern aufgeführt werden. Der emotive Tanz 'Nṛtṭya' beinhaltet zusätzlich vorwiegend dramatische, mimetische Elemente, wobei der Darsteller mit Hilfe der Handgesten/ und Gesichtsausdrücke die Emotionen des Protagonisten des Darstellungstextes hervorruft. Der Natyashastra diskutiert diese zwei Aspekte des Emctiven, nämlich die Erzeugung der Gefühle, und die Mittel zur Erzeugung dieser Gefühle, durch zwei Theorien, die jeweilig die Rasatheorie und die Abhinaytheorie heißen.

1.2.1 Die Rasatheorie

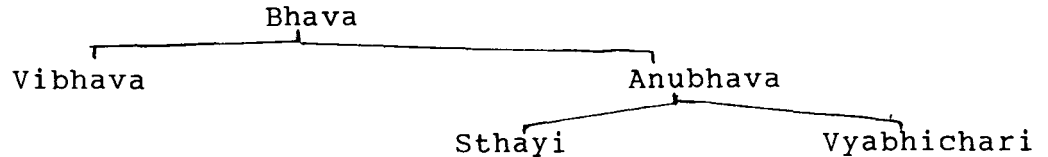
Das Wort 'Rasa' ist das mimetische Moment jeder klassischen Darstellungskunst, die Zuschauerorientiert ist, und bezweckt dabei Erweckung der Urgefühlen bei dem Zuschauer. Durch die mimetische Darstellung der Emotionen von dem Hauptcharakter des Textes, ruft der Darsteller die gleichen Gefühle bei dem Zuschauer hervor. Der Moment des Katharsis gilt dann als der Moment der ästhetischen Erfahrung.

Bharat listet acht Gefühle in seinem Text auf. Jedes Rasa stellt je ein Gefühl dar. Diese Gefühle sind psychische Zustände, die von den Emotionen oder von den 'Bhāva' vermittelt werden. Bharat klassifiziert diese Emotionen weiter, nämlich Vibhāva und Anubhāva.

Das Vibhāva: Die Emotionen unter dem Vibhava tragen die Verantwortung für die Ursache der Gefühle.

Das Anubhava: Diese Emotionen entspringen der Vibhava-Emotionen. Sie sind zweiartig, nämlich das 'Sthayibhava' und das 'Vyabhicharan'. Das Sthayibhava sind Emotionen, die in einer latenten, permanenten, stabilen Form einen Menschen bewohnen. Vyabhicharanam sind Emotionen, die sich explizit ausdrücken lassen. Sie wechseln sich ständig

und regen die permanenten Gefühle auf.



Die von Bharat ursprünglich aufgelistete Rasa sind:

- : Sringara = das erotische Gefühl/die Liebe
- : Hasya = das komische Gefühl/Heiterkeit
- : Karuna = das pathetische Gefühl/Erschütterung
- : Veera = das heroische Gefühl/Kühnheit
- : Raudra = das heftige Gefühle/der Zorn
- : Bhayanak = das furchtbare Gefühl/der Schrecken.
- : Bibhatsa = das abstoßende Gefühl/der Ekel.
- : Adbhuta = das wunderbare Gefühl/das Entzücken

Später wurde das 'Shanta Rasa' oder das ruhigzufriedene Gefühl oder der Seelenfrieden zugefügt.¹⁷

Zur Erzeugung dieser Gefühle benutzt der Darsteller das Ausdrucksmittel des Körpers. Dieses Ausdrucksmittel heißt nach der indischen Theorie des Dramas das 'Abhinaya'.

"When such a work is produced on the stage employing proper types of abhinaya or histrionic expression, it creates a deep impress on the minds of the sympathetic audience and creates ecstasy in them."¹⁸

Der Begriff 'Abhinaya' bedeutet vermitteln, bzw. mitteilen.

Das Wort bezieht sich auf die Vermittlung der Emotionen des Protagonisten für die Zuschauer.

1.2.2. Die Abhinayatheorie

Entsprechend der angewendeten Mittel zur Vermittlung der Emotionen besteht Abhinaya aus vier Arten, nämlich dem Körper als Ausdrucksmittel, der Sprache, der Bekleidung und der mimetischen Intensivierung der Emotionen.

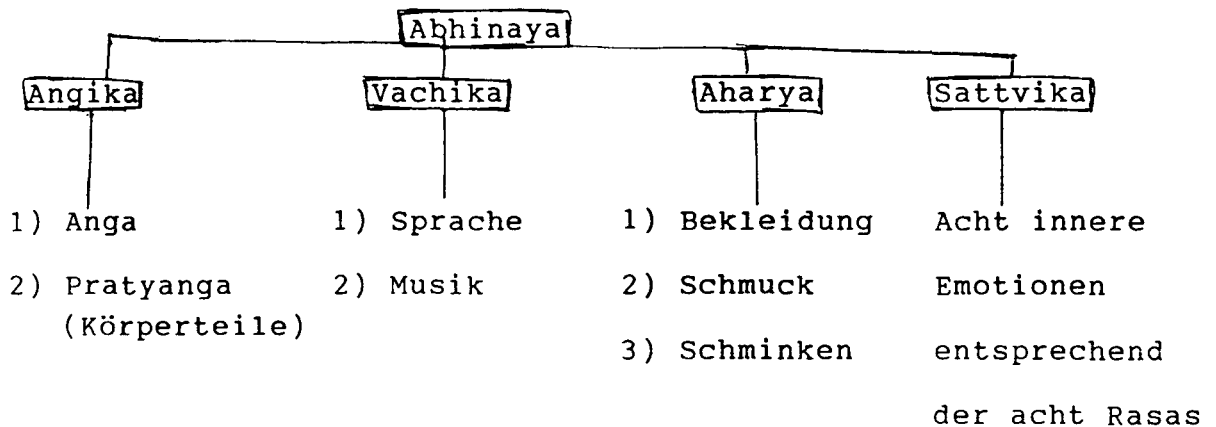
- 1) Das Angikaabhinaya: Das Wort Angika heißt das körperliche.

Die Körperglieder dienen als ein Signifikationssystem, wobei die Hauptglieder, d.h. 'Anga' zB. der Kopf, die Brust, die Hände usw. sich mit anderen Nebengliedern, d.h. 'Pratianga' zB dem Hals, u.a. den kleinen Gliedern zusammenschließen.

- 2) Das Vachikaabhinaya: Das Wort und die Musik formulieren hier die Kanäle zum Ausdruck der Emotionen.
- 3) Das Aharyaabhinaya: Diese Art des Ausdrucks erschließt sich aus dem Gebrauch bestimmter Bekleidung und Schmücke, die der Beschreibung des Charakters entsprechen.
- 4) Der Sattvikaabhinaya: Das Sattva ist die innere Emotion des Darstellers, die er während des Einfühlungsverfahrens erlebt. Die Vermittlung dieser Emotionen hängt völlig von der Fähigkeit des Darstellers bzw.

des Tänzers zur Intensivierung der Emotionen durch Improvisationen ab. Diese Intensität der eigenen Kreierung führt zu dem Rasa-Erlebnis.

Der Tanz gebraucht primär das körperliche Ausdrucksmittel, d.h. das Angikaabhinaya. Das Aharya - bzw. Vachikaabhinaya ergänzen das Angikaabhinaya.



Das Angikaabhinaya umfaßt die ganze körperliche Bewegungsstruktur. Dieses System verfügt über Zeichen, die wegen der Bewegungsstrukturen zustandekommen. Bharat hat die Bewegungen des reinen Tanzes als 'Karana', 'Pindibheda', 'Chari' und 'Angihara' zusammengefaßt, während er für den emotiven Teil des Tanzes jeden Körperteil, seine Bewegung und deren Bedeutung bzw. Gebrauch in Einzelheiten beschreibt. Diese Arbeit begrenzt sich bei der Untersuchung auf das Angikaabhinaya und erwähnt als Beispiel nur einige Bewegungsstrukturen betreffs des Kopfes, der Augen/und der Handgesten.

1.2.3. Erläuterungen Zu den Bewegungen

1.2.3.1: Die Kopfbewegungen:¹⁹ Der Natyashastra diskutiert insgesamt dreizehn Kopfbewegungen und ihren Gebrauch. Unten sind als Beispiel fünf Kopfbewegungen erläutert.

- i) Die Akampitabewegung des Kopfes: Bei der Akampita-Bewegung bewegt sich der Kopf von Oben nach unten langsam. Diese Bewegung stellt Aktionen, dar wie z.B. auf etwas hinweisen, jemanden deuten, jemanden fragen, jemanden anreden.
- ii) Die Kampitabewegung des Kopfes: Wenn die Akampitabewegung schnell vollführt wird, heißt sie die Kampitabewegung. Diese Bewegung deutet auf das Gefühl von Zorn wie auch Aktionen wie z.B. mit jemandem argumentieren, jemanden/etwas verstehen, etwas bestätigen, jemanden bedrohen u.a.
- iii) Dhuta: Die Dhuta-Bewegung ist das langsame Schütteln des Kopfes. Diese Bewegung deutet auf Gefühle wie Traue, Überraschung, Zuversicht u.a.
- iv) Vidhuta: Diese Bewegung entsteht durch Beschleunigung der Dhuta Bewegung. Diese Bewegung bezeichnet Furcht und Angst.

1.2.3.2. Der Gebrauch der Augen?²⁰ Augen sind wichtige Mittel, denn/sind verantwortlich für die Gesichtsausdrücke. Sie sind der Spiegel des Inneren bzw. der Gefühle. Bharat erkennt die Bedeutung der Augen bei dem emotiven Tanz. Darum erläutert er sechsdreißig Augenbewegungen. Unten sind zum Beispiel fünf beschrieben.

- i) Die Sama - Augen - Diese ist eine normale, natürliche Position der Augen, die nach vorne, auf der natürlichen Ebene sehen.
- ii) Sachi Augen - Diese ist eine seitliche Bewegung der Augen. Man gebraucht sie seitlich zu sehen.
- iii) Anuvrtta Augen - Diese ist eine musternde Bewegung der Augen. Die Augen bewegen sich zugleich nach oben und nach unten.
- iv) Alokita Augen - Die Augen bewegen sich überall von Seite zu Seite. Der Blick deutet Erstaunung, Überraschung.
- v) Vilokita Augen - Die Augen bewegen sich rundum. Mit dem Gebrauch dieser sieht man überall.

Beim Tanzen folgen die Augen der Richtung, in die die Hand sich bewegt. Die oben erwähnten Augen oder Blicke könnten zur Darstellung der Emotionen gebraucht werden. Der Anuvrta Blick könnte auf Ärger deuten u.a. Der Avalokita Blick kann Scheue zeigen.

1.2.3.3. Die Bewegung der Augenbrauen.²¹ Die Bewegungen der Augen und Augenbrauen finden in Kombination miteinander bei dem Tanz statt. Es gibt keinen rigiden Code, wie und welche Augen und Augenbewegungen gleichzeitig aufgeführt werden. Die Kombinationen hängen von der Darstellungsabsicht des Tänzers ab.

Bharat diskutiert insgesamt sieben Augenbrauen - Bewegungen. Unten sind vier erläutert worden.

- i) Utkespa - Beide Augenbrauen werden bei dieser Bewegung gleichzeitig oder eine nach der anderen abwechselnd hochgezogen. Die Bewegung bezeichnet Gefühle wie Zorn, Überraschung, Freude, Mißbilligung u.a. Auch Aktionen wie sehen und hören werden durch diese Bewegung angedeutet.
- ii) Patana - Man bringt die Brauen entweder gleichzeitig oder abwechselnd nieder. Die Bewegung bezeichnet

Gefühle von Neid, Abstand so wie Aktionen wie lächeln, riechen usw.

- iii) Bhrukuti - Die inneren Spitzen der Brauen sind bei dieser Bewegung hochgezogen. Durch diese Bewegung deutet der Tänzer auf Naturerscheinung wie Donner und Blitzen an.
- iv) Catura - Bei dem Catura bewegen sich die Augenbrauen und erweitern sich leicht, um einen angenehmen Eindruck zu machen. Die Darstellung dieser Bewegung zeigt Liebe, Lebendigkeit, Anblick angenehmer Objekte u.a.

1.2.3.4. Die Halsbewegungen.²² Bharat listet neun Halsbewegungen auf, die während der Darstellung oder mimetisch gebraucht werden. Unten sind fünf davon als Beispiel angeführt worden.

- i) Sama - Diese ist die natürliche, gerade Position des Halses. Diese ist gebräuchlich bei der Darstellung von Meditation, von dem natürlichen Stehen und Gehen, wie auch bei dem Rezitieren von religiösen sakralen Texten.

DISS
NS(44), KAT&O
113N4

TH-5/20



- ii) Nata - Diese ist eine gebogene Position des Halses, wenn man das Gesicht nach unten richtet. Diese Halsbewegung wendet man an, wenn man Schmuck wie Ohringen, Halsbänder o.ä. trägt, wenn man jemanden umarmt wenn man jemanden bei dem Hals faßt u.a.
- iii) Unnata - Wenn man sich das Gesicht nach oben richtet und so biegen läßt, heißt die Position bzw. die Bewegung die Unnata-Halsbewegung. Diese Bewegung gebraucht man um oben nach dem Himmel zu sehen, oder hochgestellte Objekte anzusehen u.a.
- iv) Pryasra - Wenn das Gesicht sich auf eine Seite biegt, ist diese Position die Pryasra-Halsbewegung. Diese Bewegung ist gebräuchlich zur Darstellung, daß man eine schwere Last trägt, oder zu zeigen, daß man trauriger Laune ist.
- v) Recita - Bei dieser Bewegung schüttelt man den Hals. Man gebraucht die Bewegung beim Tanzen, bei einer Drehung, oder zu zeigen, daß man die Gefühle bzw. den psychischen Zustand des anderen empfunden hat.

1.2.3.5. Die Handgesten: ²³ In der Kunst der Darstellung spielen die Handgesten die Hauptrolle während der Symbolisierungen. Die Handgesten ergänzen die Bedeutung des Wortes und umgekehrt, denn die Hand kann dem Objekt ähnliche Strukturen bzw. Zeichenformen annehmen. Bharat taxonomiert diese Handgesten nach drei Arten:

- a) Die Asamyukta Hasta: Diese werden mit einer Hand vorgeführt.
- b) Die Samyukta Hasta: Diese werden mit den beiden Händen zusammen vorgeführt.

Diese zwei Arten von Handgesten werden während der Darstellung des emotiven Tanzes gebraucht.

- c) Die Nrntta Hasta: Diese Gesten wendet man nur bei dem reinen Tanz an.

Es gibt insgesamt vierundsechzig Handgesten, die Bharat in seinem NS erläuternd klassifiziert. Aus diesen diskutiert diese Arbeit als Beispiel zehn Handgesten jeweils aus den ersten zwei Arten. Die Arbeit beschreibt die Gesten, wie auch die Anwendung bei der mimetischen Darstellung.

1.2.3.5.i> Die Asamyukta Hasta: Die Zahl dieser Gesten ist insgesamt vierundzwanzig Die unten erwähnten Asamyukta Handgesten sind Beispiele. Sie folgen nicht der Reihe von

der in Natyashastra gegebenen Reihenfolge der Handgesten.

- a) Pataka : In dieser Handgeste werden alle Finger der Hand zusammengehalten. Sie sind gerade und der Daumen ist gebogen. Diese Handgeste stellt verschiedenes dar, wie z.B. Aktionen wie jemanden schlagen, jemanden ermutigen, mit Stolz auf sich selbst deuten usw. Bei solch einem Gebrauch hebt man die Hand bis zu dem Stirn hoch. Wenn die Finger der Geste sich schnell bewegen, dient es darstellerisch für Hitze, starkes Licht, starkes Regen usw. Bei dieser Anwendung benutzt man beide Hände. Diese Geste deutet auch auf verschiedene Objekte z.B. einen Wasserteich, einen Blumenstrauß, Gras, wie auch auf die am Boden liegenden Objekte. Das Wehen des Windes, das Plätschern des Wassers, Ebbe und Flut des Ozeans sind Naturerscheinungen, die auch mit dieser Geste bezeichnet werden.
- b) Kartarimukh : Bei der Pataka-Geste wird der Klein- und der Ringfinger gebogen. Während der Mittelfinger gerade bleibt, biegt sich der Zeigefinger nach hintenhin. Diese Handgeste heißt Kartarimukh. Wenn die Finger sich nach unten richten, deuten sie auf 'den Weg', oder auch Bewegungen wie z.B. jemanden die Füße zieren. Wenn man diese Geste

mit beiden Händen vorführt, bezeichnet sie das Elefant, den Tor, die Spitze eines Hügels u.a.

- c) Ardhachandra : Bei dieser Handgeste biegen sich die Finger und der Daumen sich leicht von dem Pataka. Diese Struktur sieht wie einen Bogen aus. Die Geste zeigt neue Pflanzen, den Halbmond, Flasche u.a. Sie repräsentiert auch Vollführungen wie etwas mit Zwang öffnen, trinken u.a. Bei Frauen gewinnt diese Geste neue Bedeutungen wie die Taille, das Gesicht, Ohrringe u.a.
- d) Arala : Bei dieser Geste bleiben die drei Finger, nämlich der Kleinfinger, der Ringfinger und der Mittelfinger gerade. Sie sind aber von einander leicht getrennt gehalten. Der Zeigefinger wird dabei gebogen. Diese Geste ist darstellerisch für Gefühle wie Mut, Stolz, Zufriedenheit. Sie deutet auf das Schöne oder die Schönheit, das Segnen, wie auch himmlische Objekte u.a. Eine Hochzeit, runde Objekte, ein Gedränge von Menschen, am Boden liegende Objekte werden auch mit dieser Geste bezeichnet. Andere Gebrauche dieser Bewegung zeigen auch Beschäftigungen wie einander rufen, etwas entwurzeln, sich zu viel unterhalten oder zu viel reden, sich den Schweiß wischen, einen angenehmen Geruch erleben u.a.

- e) Sikhara : Bei der Faust einer Hand wird in dieser Geste der Daumen gerade gehalten, bzw. hochgezogen. Durch diese Geste stellt man Bewegungen wie die Pferdezügel halten, die Pferde peitschen, Jamblin werfen, die Lippen und Füsse malen, sich beugen u.a. dar.
- f) Kapittha : Bei der Geste nr. e) wird auch der Zeigefinger hochgezogen und dann gebogen, damit er sich auf den Daumen stützt. Diese Geste ist objektorientiert. Sie bezeichnet den Schwert, den Bogen, den Diskus, das Jamblin, den Schirm u.a. Waffen o.ä. Sie stellt vor, daß man diese Objekte in der Hand hält.
- g) Katakamukh : In der Geste nr. f) bleibt der Mittelfinger völlig gebogen. Der Klein - und der Ringfinger wird aber leicht hochgezogen und bleiben etwas gebogen. Diese Geste repräsentiert den sakralen Feuer des Opfers, einen Schirm, Zügel bzw. Fächer halten, den Spiegel halten u.a. Vollführungen wie malen, pulvern, lange Stangen sammeln, einen perlen Halsband sichern, Blumen, Kleider sammeln, Blumen pflücken o.ä. wird auch von dieser Handbewegung dargestellt.

- h) Sucimukh : Der Zeigefinger bei der Katakamukh Handgeste wird in dieser Geste völlig hochgezogen. Die Bewegung der Geste nach oben stellt Objekte wie Diskus, Donner, Blitz, Blüten, Ohrringe, eine kleine Schlange, eine kleine Pflanze, eine Lampe, Kurve, Runde o.ä. dar. Der gerade Zeigefinger deutet auf den Stern im Himmel, auf die Nase, auf die Zahl eins, und auf eine Stange hin. Ein gebogener Zeigefinger neben dem Mund bezeichnet Zähne. Das Winken des Fingers bedeutet 'nein'. Wenn man der Finger stark und schnell winkt bedeutet es Ärger, Schweiß und Objekte wie Haare, Ohrringe ua. Wenn die gleiche Geste sich nach vorne bewegt, deutet sie irgendeine Form. Der Gebrauch dieser Geste mit beiden Händen zeigt den Mondkreis.
- i) Sarpasirah : Alle Finger, einschließlich des Daumens sind gebogen, damit die Handfläche hohl wird. Die Finger und der Daumen bleiben seitlich aneinander geknüpft. Die Geste symbolisiert eigentlich eine Schlange. Diese könnte man Aktionen wie Wasser anbieten, Wasser in einen Behälter schütten, jemanden herausfordern, und die wehenden Elefantenohren bezeichnen.
- j) Mukula : Alle Finger der Hand, einschließlich

des Daumens rühren sich an ihren Spitzen, und sind darum leicht gebogen. Die Handfläche wird hohl. In dem darstellerischen Kontext der Gottesverehrung stellt diese Hand das Opfern der Blumen vor. Kleine Blumen, Knospen oder Blüten sind gebräuchlich mit dieser Geste gezeigt. Küssen werfen, essen, Gold-Münze zahlen, etwas geben u.a. sind einige Anwendungen dieser Geste bei der Darstellung.

1.2.3.5. ii) Die Samyukta Hasta:

Die Samyukta Hasta sind Handgesten, die mit beiden Händen vollführt werden. Die Anzahl dieser Handgesten ist fünfzehn. Davon sind unten sechs als Beispiel angeführt worden.

- a) Anjali : Wenn zwei Pataka Hände an ihren Handflächen zusammengehalten werden, heißt die Geste Anjali. Die Geste ist eine häufig gebrauchte Grüßformel überall in Indien. Bharat erwähnt drei besondere Anwendungen der Geste. Vor Göttern hält man die Hände über den Kopf. Vor den Älteren und Weisen

hält man sie vor dem Gesicht, während für Freunde und Bekannte die Geste vor der Brust gehalten bleibt.

- b) Kapota : Die beiden Hände in der Anjali-Geste rühren sich an Seiten und Fingerspitzen. Diese Geste nennt Bharat 'Kapota.' Der Gebrauch dieser Geste zeigt, daß eine Person an eine andere mit freundlicher Absicht herangeht. Man gebraucht diese Geste, wenn man mit den Weisen spricht und sich vor ihnen beugt. Bei Frauen erhält diese Handhaltung die Bedeutung von Kälte und Furcht, wenn sie diese vor der Brust halten.
- c) Karkata : Wenn die Finger beider Hände, sich einen durch den anderen anschließen, heißt die Geste Karkata. Die Anwendung dieser Geste bezeichnet, daß man jemandem die Glieder des Körpers drückt; daß man gerade aufgestanden ist; dabei gebraucht man die Handhaltung bei Darstellung von Gähnen, dem Kinn zu halten, dem Seemuschel zu halten, bevor man ihn bläst usw.

- d) Nisadha : Bei dieser Geste hält die linke Hand den rechten Arm über den Ellenbogen und die rechte Hand hält gleicherweise die linke mit einer Faust. Gebräuchlich führt diese Geste Zustände wie Geduld, Betrunkenheit, Stolz, Eleganz, Freude, Kühnheit, Arroganz, u.ä. vor.
- e) Puspaputa : Wenn zwei Sarpasirah Gesten (siehe (1.2.3.5. i) nr. I) mit eng geschlossenen Fingern sich aneinander auf ihren Seiten anschließen, nennt man sie Puspaputa. Mit dieser Geste zeigt man, als trüge man Reis in die Hand, oder als akzeptiere man den Reis, Früchte, Blumen oder verschiedene andere Speisen, oder trägt man sie in der Hand.
- f) Gajdanta : Zwei Sarpasirah Hände berühren leicht die Oberarmen voneinander. Diese Handhaltung bezeichnet Bharat als Gajdanta. Die Geste ist darstellerisch dafür, als trüge man die Braut oder den Bräutigam, als trüge man eine schwere Last, als griffe man eine Säule, oder als schleuderte man einen Hügel oder einen großen Steinblock usw.

Wie die in dieser Arbeit erwähnten Zeichen und Zeichenbewegungen beinhaltet der Natyashastra noch andere Normen für den Gebrauch der verschiedenen Körperteile zur Darstellung. Nach dem Natyashastra wurden während des Mittelalters auch andere Texte spezifisch für den Tanz oder die Musik geschrieben. Die Darstellung dieser Texte basierte sich auf dem Natyashastra. ^{Der} Natyashastra ist eine Poetik. Sie legt Darstellungsnormen für die bildenden Künste, besonders für das Drama und den Tanz in Indien fest. Die klassischen Darstellungskünste Indiens folgen diesen Normen. Der künstlerische Erfolg liegt in der Beherrschung dieser Darstellungsprinzipien aus dem Natyashastra.

Trotzdem hat über Jahrtausende jede Darstellungskunst in Indien von dieser Poetik abgewichen. Jede Kunstform adaptierte die Normen des Natyashastras nach jeweiligem Zeitalter neu. Diese Abweichungen oder Erneuerungen sind entweder aus der Darstellungsstruktur oder aus der Veränderung in dem Zeichengebrauch ersichtlich.

Kreativität ist die Grundpfeiler der Kunst. Diese Kreativität bezüglich der existierenden Struktur veranläßt die Erzeugung einer ästhetischen Botschaft. Jedoch besteht Kreierung des Neuen in der Abweichung von der Konvention.²⁴ Bei dem Versuch zur Schaffung von etwas Neuem entfernt sich das Kunstwerk von der Konvention und entwirft einen neuen Code bzw. neue Struktur. Zu diesem Punkt meint

Eco:

"Das Werk ist die Begründung der nie dagewesenen Regeln, auf die es sich stützt; aber umgekehrt kann es nur für den kommunizieren, der diese Regel schon kennt. Daher rühren die vielen Vorerklärungen, die der Künstler über sein Werk geben muß (...). Das Werk strebt eine solche Autonomie von den bestehenden Konventionen an, daß es ein Kommunikationssystem begründet. Aber vollständig kommuniziert es nur, wenn es sich auf komplementäre Systeme sprachlicher Kommunikation stützt (...), welche als Metasprachen in Bezug auf die vom Werk aufgestellte Code-Sprache gebraucht werden."²⁵

Bei der Entstehung eines Kunstwerkes dient die Konvention oder die Norm als die Basis, auf der der Künstler seinen Text aufbaut. Sein künstlerischer Text bringt neue Struktur - bzw. Zeichen-Kombinationen hervor, die von der Norm anders sind. Somit schafft der Darstellungstext einen neuen Kanon im Bereich der Kunst auf Basis der Tradition. Auf Basis der Kenntnisse über die Norm der Darstellung kann der neue Text für sich existieren und setzt einen neuen Trend ein.

Während der Darstellung wenden die Tänzer den normierten Code und neue Zeichen gemäß ihrer Zeitperiode und ihrem gesellschaftlichen Verhältnis an. Solche

Zeichen gelten dann nicht mehr als bloße, mimetische Formen. Nach Susanne Langer sind diese Zeichen Einbildungen der Tänzerin; diese werden in solche Formen umgewandelt, daß sie die Idee oder die Struktur der Gefühle symbolisch darstellen.²⁶

Im Zusammenhang dieser Gedanken wird weiter die klassische Tanzform Kathak aus Nordindien im Rahmen ihrer gesellschaftlichen Entwicklungsgeschichte semiotisch analysiert.

1.3. Die Entwicklungsgeschichte Kathaks : Ein semiotischer Überblick.

Die Entwicklungsgeschichte Kathaks ist eigentlich eine Entwicklung der Zeichen bzw. des Signifikationssystems Kathaks. Kathak hat wie andere klassische Tanzformen ein mimetisches Signifikationsystem, das sich auf der Norm der altindischen Poetik beruht. Das Zeichen gewinnt neue Bedeutungen im Rahmen der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Entwicklung des Zeichens ist darum nicht nur an der Tradition enggeknüpft, sondern auch an der zeitgenössischen Gesellschaft. Die Entwicklung hat deshalb drei Betrachtungspunkte; nämlich

- 1) Den Ort bzw. die Zeitperiode der Aufführung.
- 2) Die Aufführung und den thematischen Inhalt.

- 3) Die Änderung in dem Zeicheninhalt - und der Bedeutung gemäß der Änderung in dem thematischen Inhalt bei der Aufführung.

1.3.1. Der Ursprung von Kathak.

Es gibt verschiedene Theorien über den Ursprung von Kathak. Nach einer der Theorien kreierte Gott Brahma, der ^{Glaube,} ~~Schöpfer~~ laut dem indischen \mathbb{Z} mit den anderen vier Veden, die religiösen, sakralen Urtexte des Hinduismus noch ein anderer, der Natyaveda heißt. Der Tanz entspringt diesem Natyaveda. Nach einem anderen Glaube ist Gott Krishna der Ursprungsgott von Tanz. Ein anderer Glaube meint, daß man der Ursprung auf das indische Epos Ramayana zurückführen kann. Von diesem Epos ist es bekannt, daß Lav und Kusha, die Söhne von Gott Ram, das Epos gesungen haben. Diese Tradition wurde von einen Teil der Brahmanen aufgenommen. Während sie das Epos vortrugen, führten sie auch mimetische Gestikulationen vor.²⁷

Trotz dieses Glaubens gibt es historische, konkrete Beweise, die auf die Geschichten Erzähler des Tempels als die ursprüngliche Quelle des Kathaks hindeuten. Diese Erzähler werden auch in dem Epos Mahabharat erwähnt.

Der Hauptbeitrag zum Ursprung des Kathaks tragen die

Hari-Kathak-Gayak oder die Sänger - des Haris-Lobs. Diese ist eine bestimmte Schicht der Gesellschaft, die generationenlang einer Tradition der mündlichen Übertragung von den epischen Geschichten folgt. Diese Tradition ist auch heute überall in Indien verbreitet. Diese verschiedenen Gruppen der Tempel-Erzähler werden in dem 20. Jh. mit dem Sammelbegriff 'Kathak' bezeichnet.²⁸ Bis zu dem dreizehnten Jahrhundert wächst diese Tradition ungestört auf.

1.3.1. i) Die Struktur der Erzählung.

Die Ursprungszeit von Kathak dauert bis etwa das dreizehnte Jahrhundert. Der Hauptort der Erzählung bzw. der Vorführung ist der Tempel oder der Raum vor dem Gott. Die Tempelbesucher bzw. Zuhörer setzen sich um den Erzähler herum.

1.3.1. ii) Die Aufführungsstruktur:

Die Erzählung beginnt mit dem Loblied über den Gott. Danach übernimmt der Darsteller die Rolle des Erzählers und gibt den Zuschauern eine Einleitung in die Geschichte. Der wichtige Teil der Darstellung fängt danach an. Der Darsteller ist Sänger, Tänzer und Erzähler zugleich. Er führt die Geschichte alleine vor. Außer seiner normalen Kleidung, Musikbegleiter und den gebundenen Schellen

um den Fußgelenk, benutzt er keine anderen Bühnenmittel. Der Körper ist das einzige Ausdrucksmittel.:

"With their recitations accompanied by music in some degree, the Kathaks danced and indicated by gestures the sentiments of the characters they represented."²⁹

Die Geste werden also zum Ausdruck der Gefühle der Charaktere aus der Geschichte angewendet. Die Gestikulation lief nach der Abhinayatheorie von Natyashastra auf drei Ebenen, nämlich das Vachika oder das Erzählen und das Singen; das Angika oder die mimetischen Gesten, und das Sattvika oder das Emotive. Nach dieser Reihenfolge besteht die Darstellung aus dem Vortrag über die Geschichte, die Vorstellung der Geschichte und die Interpretation der Geschichte.

1.3.1. iii) Das Zeichenrepertoire:

Das ursprüngliche Zeichen von Kathak ist denotativ. Die ganze Gestikulation ergänzt die Erzählung, indem der Tänzer durch seine Gestikulation die Charaktere nachahmt. Dafür erschließt sich das Zeichen aus dem festgelegten Zeichen des Natyashastra wie auch aus dem täglichen Leben. Das Zeichen denotiert die religiöse, konventionelle Bedeutung. Die Kommentare bzw. die Interpretation der Geschichte gelingt mündlich durch die Sprache. Die Gesten dienen

nur als Verschönerung der Erzählung und als Anlockung für die Zuhörer. Der Erzähler - Tänzer ahmt die Beschreibung des Protagonisten der Geschichte nach. Wenn er z.B. den Protagonist Gott Krishna zeigen will, dann ahmt er die Beschreibung bzw. das Gottesbild nach. Gott Krishna trägt eine Krone mit Pfaufeder, auf dem Kopf wie auch eine Flöte in der Hand. In der indischen Mythologie und Religion sind diese Objekte stark mit dem Gott assoziiert. Die sind jetzt konventionelle, traditionelle Zeichen für Gott Krishna. Sie könnten deshalb semiotisch als Icone bezeichnet werden.

Der Kathak-Erzähler macht Gebrauch von diesen iconischen Zeichen aus dem religiösen Bereich. Er kombiniert die Pataka-Geste aus dem NS mit der Arala-Geste. So entsteht das iconische Zeichen für Gott Krishna. Laut Eco: "Die iconischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese auf Grund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind."³⁰ Aus dem religiösen Hintergrund des Zuschauers und aus seinem Hintergrund des NS selektioniert der Kathak konventionelle Zeichen zur Nachahmung der Charaktere, damit sie den Zuschauern leicht verständlich werden.

Auf Basis der kulturellen Zeichen stellt der Darsteller

seiner Erzählung entsprechende Zeichen her.³¹ Bei dem Hari-Kathak-Gayak erwerben diese Zeichen also wegen ihres religiösen, semantischen Gehalts iconische Qualitäten. Die allegemeine Semantik der Zeichen bleibt auf den mythologischen Aspekt und darum auf die Norm des NS orientiert.

Nach dem Angriff der Mohemmedaner änderten sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und somit die kulturelle Bedeutung des Tanzes. Dieses führte neue Formen in den Tanz ein. Damit beginnt die zweitwichtige Phase der Entwicklung des Zeichens von Kathak. Diese Periode beginnt mit Ende des dreizehnten Jahrhunderts und dauert bis zu dem neunzehnten Jahrhundert.

1.3.2. Die Entwicklung von Kathak von dem Anfang des vierzehnten Jahrhundert bis zu dem neunzehnten Jahrhundert.

Bis zu dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts verbreitet sich das islamische Reich in Indien. Das Leben der Kathak war damals an den Tempeln enggeknüpft. Mit der Mohemmedaner verloren die Kathak ihren Lebensunterhalt und deswegen mußten sie sich dem Schutz der jeweiligen mohemmedanischen oder hinduistischen Königen begeben. Somit verloren die Kathak ihre Selbstständigkeit, die das Tempelsystem ihnen gewährleistete. Die Kunst des Erzählens und Tanzes

entfernte sich von der Masse und wurde ein Genuß einiger ausgewählten Reichen, denn der neue Ort der Darstellung, nämlich der königliche Hof war nicht allen zugänglich. Diese Änderung der Kunst von der Tempelkunst zu einer Hofkunst setzte die Tänzer offensichtlich einem Wettbewerb mit dem anderen Künstlern, vor allem den Dichtern und den Musikern, aus. Jeder wollte den Vorzug des Königs erhalten, damit die eigene Existenz versichert wurde. Die Kunst änderte somit ihr Ziel von der Widmung zugunsten der reinen, sensuellen Unterhaltung. Diese führte zur inhaltlich-formalen Erneuerung in die Aufführung und Struktur des Kathaks.

Wegen der Auseinandersetzung mit den Dichtern beeinflusste die damalige Literatur den Tanz inhaltlich, während der islamische Einfluß eine formale Änderung in den Tanz einführte.

Die Zeitdauer von 1375-1857 n. Chr. ist von drei haupt literarischen Denkströmungen geprägt, nämlich von den patriotischen Königsliedern als Lob des Königs, von der Bhakti-Bewegung-Literatur, und von der Hervorhebung des weiblichen und erotischen Aspekts in der Literatur. Darunter waren die Loblieder über den König ein unmittelbares Ergebnis des Hoflebens, wobei der Dichter den Vorzug des Königs erhalten wollte.

Die Bhakti-Bewegung, bekannt als Vaishnavismus, verbreitete

durch Gottesliebe ein Gefühl der Liebe, Brüderlichkeit und Gleichheit unter der Masse. Die Bewegung versuchte, das durch die Autokratie der Mohemmedaner zerstörte Lebenssystem des Landes wiederherzustellen. Sie wollten die disorientierten, einheimischen Inder integrieren und so sich von den Fesseln der königlichen Autokratie befreien. Die Bewegung wurde von Heiligen aus verschiedenen Teilen von Indien geführt. Ihre Dichtungen waren Tropenreich und suggerierten durch Gottesliebe eine Liebe zur Menschheit.

Zu der gleichen Zeit der Bhakti-Bewegung trat in die Literatur das Erotische ein. Das weibliche wurde besonders hervorgehoben. Somit entstand die klassische Klassifizierung der Mädchen und Frauen nach ihrer Schönheit, nach ihren Lebensphasen und ihrem Alter sowie nach ihren jeweiligen psychischen Zuständen der Liebe. Diese Klassifizierung gilt heute noch und heißt das 'Nayika-Bhed'.

Alle diese literarischen Dichtungen wurden in Kathak in der gleichen Form oder in einer anderen Form assimiliert. Die herkömmlichen, epischen Texte wurden durch andere, dichterische Textsorten ersetzt, nämlich Thumri und Gazal. Gott Krishna und Radha verloren ihre Gottesbezeichnung und wurden ^{zum} Symbol der ewigen Liebe.

Zusätzlich beeinflusste die persische, geometrische Form die indische Kunst, einschließlich des Tanzes. Die geometrischen Formen wurden als rhythmisches, metrisches Spiel in die Kunst adaptiert. Laut Projesh Banerjee:

"...and this fusion of Indo-Persian art introduced the geometrical patterns and designs in every branch of Indian art, whether it be architecture, painting, music or dancing...

.....

This geometrical design system was also introduced in Indian music, which gave birth to Khayal, an evolution from the broad principles of Dhrupad, introducing the system of Taans, Toras, Tihar etc. in music;..... The modern system of Kathak in which more intricate time measurements are shown, is obviously the product of this Indo-Persian cultural fusion."³²

Dieses metrische Spiel mit dem Rhythmus bereicherte den Tanz und eröffnete neue, kreative Muster, aber dabei verlor er die ursprüngliche, ernste Bedeutung. Tanz wurde mit den metrischen rhythmischen gleichgesetzt. Dies wandelte die Struktur der Aufführung um.

1.3.2. i) Die Struktur der neuen Form von Kathak.

Bei der neuen Aufführungsstruktur trat das Tanzmuster, nämlich der Salami ein. 'Salami' bedeutet Begrüßung an den König und an die im Hof Anwesenden. Dieser Begrüßung

folgten andere metrische Muster, wie Thaat, Amad, ursprünglich aus dem Persischen. Das 'Nayika Bhed' wurde auch beim Tanzen durch Abhinaya oder lyrische Gedichte wie Thumri an Stelle der epischen Texte aufgeführt. Deswegen erhielten die iconischen Zeichen neue semantische Gehalte.

1.3.2. ii) Die Aufführung und das Zeichenrepertoire:

Das Zeichenrepertoire von Kathak wurde ziemlich reich während dieser Zeit. Der heutige Kathak zeigt auch die gleichen Zeichenstruktur auf, obwohl der semantische Gehalt sich verschoben hat.

a) Der Salami : Die Begrüßungsformel wurde folgenderweise vor dem König durchgeführt. Innerhalb des rhythmischen Rahmens trat der Tänzer bzw. die Tänzerin auf Hintergrund der Tanzsilben ein und begrüßte die Anwesenden mit der rechten Hand. Diese Hand wurde bis zur Stirn hochgezogen. Sie wurde dann in den Ellenbogen gebogen. Die Fläche wurde dem Publikum zugewendet, während die linke Hand auf der Seite erhoben blieb. Der Tänzer beugte sich vor dem König in dieser Haltung. Der That und Amad waren rein tänzerische, anmutige Bewegungsmuster.

Pierrotten, Gat und Gātbhav wurden von dem islamischen König Nawab Wajid Ali Shah eingeführt.³³

b) Der Gat: Dieses Wort könnte man mit dem deutschen Wort 'Gang' gleichsetzen. Der Tänzer nahm Bezug auf eine Emotion eines geschichtlich bekannten Charakters oder auf einen Gegenstand und entsprechend der Eigenschaften des Charakters oder der Qualitäten des Gegenstandes stellte der Gang dieser dar. Das iconische Flöten-Zeichen war einer der beliebtesten Gat. Mit der Darstellung der Flöte nahm der Tänzer Bezug auf den Gegenstand wie auch auf die Person Krishna. Die iconische Flöte bekam also zwei semantische Ebenen nämlich die iconische d.h. konventionelle, die zeitgenössische d.h. der Flötenspieler als Künstler. Dieser zweite, semantische Bezug machte dieses Zeichen ein 'offenes' Zeichen, denn man konnte jede Bedeutung ihm zufügen.

c) Gatbhava : Das Gatbhava erzählte eine Legende oder Geschichte ohne den Gebrauch von Texten oder Worten. Durch Wechsel seiner Körperhaltungen und Gestikulation bezeichnete der Tänzer die verschiedenen Charaktere der Geschichte, einschließlich ihrer Verhältnisse zu einander wie auch der Kommunikation unter ihnen.

d) Das Thumri : Thumri ist ein lyrisches Gedicht von drei oder vier Versen. Die Frau ist die Hauptzählperson des Thumri. Es handelt sich deswegen um das 'Ashta-Nayika-Bheda' (Siehe dafür nr. 1.3.2) Das Thumri wurde ein bevorzugtes Abhinaya-Stück bei den Darstellern wie auch bei den Königen. Thumri wurde auch spezifisch für den Tanz geschrieben. Die Thumri beinhalteten das erotische und waren ein Ergebnis der zeitgenössischen Literatur, die das weibliche, erotische hervorhob. Diese Gattung führte zur Bereicherung und Ästhetisierung des Zeichens in Kathak. Obwohl man die Struktur der Zeichen aus dem NS nicht veränderte, änderte sich der Gebrauch und damit die semantischen Konnotationen der Zeichen.

Mit der Einführung dieser Gattung wurden die Zeichen ein Mittel nicht nur zur Darstellung, sondern auch zur Interpretation. Früher hatte der Erzähler die Geschichte mündlich interpretiert, jetzt trat das mimetische Zeichen an Stelle des Wortes.

Bei dem Anfang der Vorführung von dem Thumri gestikulierten die Tänzer nachahmend den lyrischen Text.³⁴ Dabei blieb er bloß Erzähler und noch nicht der Interpret. Die Interpretationsphase war die zweite Ebene des Abhinaya.

Der Tänzer befaßte sich mit jedem Wort und jeder Zeile. Je nach seiner Einbildungskraft entfaltete er vor den Zuschauern, die verschiedenen Nuancierung^{en}/oder den semantischen Gehalt der Worten.

Somit wurden die konventionellen Zeichen d.h. Icon metaphorisch gebraucht. Icone blieben nicht mehr nur nachahmende Zeichen, wurden sondern eine deutende Struktur, die die verschiedenen, semantischen Qualitäten des Wortes bzw. der Lyrik suggerierten. Der Tänzer explizierte auf diese Weise eine Reihe von Botschaften aus dem gleichen Zeichen, und erschloß das Zeichen dabei konventionell doch 'offener' als früher. Zum Beispiel ist unten nur die erste Zeile eines Thumri von Maharaj Bindadin erläutert. Er war der führende Tänzer seiner Zeit and schrieb insgesamt ein-tausend-fünf-hundert Thumri/lyrische Gedichte spezifisch für den Kathak Tanz. Aus diesen leben auch heute einige fort. Die Sprache der Thumri ist Braj, ein Dialekt von Hindi, die Nationalsprache Indiens.

Beispiel: 'Ghir Ghir Aaye Badra(घिर घिर आये बादरा...)

d.h. Die Wolken bedecken den Himmel.....

Während der ersten Phase zeigt der Tänzer mit Hilfe zwei Pataka Händen, die Wolken, den Himmel usw. Man nimmt an, daß die Protagonistin des Thumri im Augenblick

von dem Liebhaber enttäuscht ist, weil er die Verabredung nicht einhalten konnte. Oder es kann auch sein, daß die Protagonistin auf den Weg ist, ihren Geliebten zu treffen; ihr begegnen aber verschiedene Schwierigkeiten und sie hat Angst.

Mit der Zweiten Phase beginnt die Zeichenhafte Interpretation des Gedichtes. Die Interpretation bezieht sich auf das Spiel der Wolken und des Himmels und die Reaktion der Protagonistin dazu.

: Mit auf der Seite, ab den Schultern nach untenhin bewegenden Pataka Händen, deutet er auf die wolken-ähnlichen, schwarzen Haare der Protagonistin. Also: Die Frau auf den Weg zum Treffpunkt.

: Mit Gebrauch einer hochgezogenen Ardhachandra-Geste und sie bedeckende Pataka-Geste deutet er auf dem mit Wolken bedeckten Mond.

Also eine Änderung in der Atmosphäre.

: Mit der Schleier-Geste oder die Haare zeigt er, daß die Schleier bzw. die Haare das Gesicht der Frau bedecken.

Also : Wolken bedecken den Mond.

Wolkenähnliche Haare/Schleier bedecken das Gesicht der Frau; Ängstlich und schweigend geht sie weiter und erreicht den Treffpunkt, und entdeckt, daß der Geliebte noch nicht da ist.

Erst während der dritten Phase geht der Tänzer auf das Innere zu. Während dieser Phase ergänzen die Gesten die emotiven Ausdrücke auf dem Gesicht des Tänzers. Je nach den psychischen Zuständen ändert sich der semantischen Gehalt des Wolken-Himmel Verhältnisses für die Protagonistin, den Tänzer und dann für die Zuschauer:

: Die Wolken sind die Traurigkeit, der Himmel das einst glückliche Herz des Charakters.

Also schaut die Protagonistin (d.h. der Tänzer) zum Himmel, sieht die Wolken, schaut zum Ort und wird traurig.

: Die Wolken können die dunklen Gedanken sein, die einem Menschen wegen der unerklärten Abwesenheit und Verspätung des Geliebten begegnen.

Also : Die Wolken verursachen allerlei trübe Gedanken.

: Die Wolken können der Ärger sein, die den angenehmen Gesichtsausdruck plötzlich ändern.

: Das Wolken Himmel Spiel deutet auf die ständig abwechselnden Emotionen der Protagonisten von Hoffnung, Ärger und Traurigkeit.

: Die Wolken können die Tränen sein, und der Himmel die Augen.

: Letztendlich wenn der Geliebte, in dem damaligen Kontext, der dunkelhautige Krishna ankommt, und die hellhautige

Protagonistin, Radha umarmt, deutet das Wolken-Himmel Verhältnis auf das Liebespaar, das sich umarmt.

Der Tänzer interpretierte auf diese Weise jedes Wort und jede Zeile der Lyrik. Durch seine metaphorischen Gesten und Mimik entfaltete sich die Bedeutung des Gedichtes für den Zuschauer.

Bei dem Abhinaya wurde den konventionellen Zeichen d.h. Iconen neue Konnotationen zugefügt. Der Icon blieb strukturell das konventionelle, aber nicht nachahmend. Er wurde ein deutendes, konventionelles Zeichen und lenkte die Aufmerksamkeit nicht auf den denotierten Gegenstand, sondern auch auf die konnotierten Botschaften des Gegenstandes durch seinen metaphorischen Gebrauch. Diese Verschiebung des Icons zu dem metaphorischen kann man als Index bezeichnen. Laut Eco sind visuelle Indexe auf grund der Konventionen oder des Systems interpretierbar.³⁵ Jedoch ergänzt Eco Peirce. Für Peirce ist das Index, ein Zeichen, das, "...die Aufmerksamkeit auf den angezeigten Gegenstand mittels eines blinder Impulsen richtet."³⁶ 'Dieser blinde Impuls' ist meines Erachtens als der kreativen Impuls zu begreifen. Denn diese blinden, kreativer Impulsen führen den Tänzer bzw. den Interpreten zur Einsicht

in die Nuancierung der Lyrik. An Stelle des völligen Mimesis, wie in dem NS vorgeschlagen ist, entfernte sich der Tänzer von dieser Tradition, und selektionierte Zeichen aus dem gleichen Rahmen zwecks anderer Anwendung als die in dem NS vorgeschriebenen. Auf diese Weise wurden der Tänzer und der Zuschauer zusammen die Interpreten; und der Icon wurde indexialisches Zeichen.

1.3.3. Der gegenwärtige Kathak-Tanz

Das Jahr 1857 beendete die Königtümer in Indien. Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts begann die Herrschaft der Briten. Die Kathaks verloren ihre bisherigen Beschützer. Die Höfen der britischen Offiziere wurden für einige Zeit der Darstellungsort. In diesem Zeitalter wurde der Kathak Tanz als der indische 'Nautch' bezeichnet. Der Status des Tanzes wurde von der Gesellschaft erniedrigt. Er wurde ^{als} die Tätigkeit der Prostituierten abgestempelt. Jedoch blieb der klassische Aspekt des Tanzes durch die traditionellen Künstlerfamilien bewahren. Sie suchten nach neuen Beschützer und Unterstützer.

Die Auferlegung der Modernen von den Briten durch

die Industrialisierung und Urbanisierung führte zu einer neuen Schicht der Eliten und Reichen in der Gesellschaft, die Kunst förderten. Diese waren die neuentstandenen Geschäftsleute und Industriellen.

Technische Erneuerungen wie die Mikrophone, Bühnenlichter usw. ermutigte die Industriellen, bzw. die Regierung zur Veranstaltungen von Musik und Tanzfesten. Somit trat diese Tanzform wieder vor das öffentlichen Publikum.

Mit der Erlangung der Unabhängigkeit trat Indien in die internationale Gesellschaft ein. Kathak wurde als eine klassische Tanzform anerkannt. Die indische Regierung gründete verschiedene Kunstinstitutionen zur Förderung aller klassischen Tanzformen. Außer den Industriellen wurde die Regierung Beschützer der traditionellen Kunstformen. und der traditionellen Künstlerfamilien.

Die moderne Zeit erhöhte den Status der Tanzformen, wie auch von Kathak. Die Kunstinstitutionen zur Förderung der klassischen Künste öffnete den allgemeinen Menschen wieder die Türe zu diesen Künsten. Frauen nahmen Interesse an dieser Tanzformen und lernten mit Begeisterung den Tanz im klassischen Stil.

Als Teil der internationalen Gesellschaft wurde der
 Dar-
 Tanz, wie auch andere Stellungskünste dem Westen ausgesetzt
 Die Aussetzung brachte die westlichen Ideen über den
 Gebrauch der Bühne im Zusammenhang der darstellenden
 Künste, einschließlich des Tanzes ein.

Das zwanzigste Jahrhundert:

In dem Westen beginnt das 20. Jh. mit der Einstellung
 des Begriffs 'Mis-en-scène' im Bereich der Kunst. Der
 Versuch, die Kunst im dem Zusammenhang des alltäglichen
 Lebens einzusetzen, führt zu einem realistischen Trend
 bei der Kunst. Mit Hilfe verschiedener, technischer
 Mittel wie Akustic, Bühnenlichter, Bühnenerstattung
 versucht der Künstler bzw. der Regisseur eine Situation
 zu entwerfen, die der eigentlichen Stimmung der Darstellung
 entspricht. Somit entsteht das Gesamtkunstwerk in Deutschland
 unter der Betreuung von Richard Wagner und seinen Schülern,
 Stanislovsky in Rußland, Richard Wagner und Max Reinhardt
 sind Personen, die das 'Mis-en-scene' einführten,
 Max Reinhardt, der Schüler von Richard Wagner war der
 erste Europäer, der die Differenz der zwei Arten von Theatern
 erkannte: "...the difference of artistic demands of
 the intimate theatre and the theatre of the masses which
 found its greatest development later in Russia." Wenn

das Kunstwerk also von seinem schmalen Empfängerkreis der Eliten zerrissen wird, dann muß es stets andere, massenorientierte, darstellerische Voraussetzungen haben. Denn Kunst muß nicht nur Ausbildung, sondern auch Unterhaltung leisten. Das Gesamtkunstwerk von Wagner ist deshalb auch eine Kombination von akustischen, musikalischen und literarischen Eindrücken, die mittels des Rhythmus zusammengeknüpft bzw. vereint wird.³⁸ Der Mis-en-scène kommt mit Hilfe der situationähnlichen Einrichtung der Bühne zustande. Er erzielt auf die Annäherung der Lebensrealität des Zuschauers auf der Bühne.

Während der späteren Zeitperiode jedoch geht der Mis-en-scène von Realismus zurück zum Naturalismus und Symbolismus. Das Bedürfnis an der Herstellung einer engeren Kontakt mit den Zuschauern wird vorwiegend in Rußland zum Ausdruck gebracht. Diese Darsteller bzw. Künstler entfernen sich von der realistischen Darstellung. Dies erweitert den Umfang von dem Begriff Mis-en-scène.:

"Generally the trend from stylized realism toward the even stronger suppression of reality increased immensely after World War I. The locale of action was merely hinted, architected forms, color and light, even directions of movements served mainly the purpose of expressing the mood of a given scene. Thus stylization brought the

scheme into harmony with the essential spirit of the play. One single prop, one street lantern ... became the symbol or "expressions" for an experiment whose further details were not shown."³⁹

Die Kunst orientiert sich also auf das Symbolistische und benutzt die Zeichen nicht als Nachahmung oder konventionelle Deutungen, sondern als metaphorische Symbole, die auf die Umgebung und den Kern der Atmosphäre eindeuten. Die indische Kunst wird auch diesen Gedanken ausgesetzt. Der weitere Teil analysiert, ob und wie diese Gedanken den Kathak-Tanz beeinflusst haben.

1.3.3. i) Die Struktur des Kathaks im 20. Jh.

Die geschichtliche Entwicklungsreise von Kathak fängt von den Tempeln an, und setzt sich über die Höfen zum öffentlichen Publikum zur modernen Bühneneinrichtung fort. Der Kathak verfügt jetzt über technisch gut eingerichtete Bühne und darum über Verfeinerung der Darstellungsmode. Die von dem Lehrer methodisch trainierten Tänzer bzw. Tänzerinnen geben die Rolle des Sängers einem anderen, klassisch trainierten Künstler über. Das Begleitungschor ist elaborierter als früher mit zwei Trommelspieler. (Tabla und Pakhwaj), ein Sänger, der Flötenspieler, Geigenspieler und der Sitarspieler.

Das Nrntta-Element wird auch heute ^{bei} den privaten sowie institutionellen Patronen wie auch bei den Zuschauern beliebt. Das Abhinaya tritt in Form des Gat, Gatbhava, Thumri oder Bhajan auf. Die ständige Begünstigung des rhythmischen ^{muster} ist dem schnellen Lebens/ der modernen Stadt zuzuschreiben, denn weder die Patronen noch die Zuschauer haben Zeit, die Kleinigkeiten und die Einzelheiten des Abhinaya zu beachten. Das urbane Leben, hat den städtischen Zuschauern den ästhetischen Sensibilitäten der Künstler gegenüber abgestumpft. Die graziösen klassischen, metaphorischen Bewegungen haben keine Wirkung auf sie, denn sie können wahrscheinlich nur die Sprache des Schnellen, gröberen begreifen.

Deswegen ist die Struktur des Kathaks heute sehr flexibel. Der Tänzer fängt die Vorstellung mit dem Gotteslobeslied an. Diesem folgt die Salami, That, Amad und andere reine Tanzmuster. Der Rhythmus steigert sich allmählich von dem langsamen zu dem schnellen.

Der emotive Teil ^{den Tanzmustern} folgt/als die zweite Hälfte der Vorführung.

Das Thumri schließt sich dem Gat oder Gatbhava an. Der dritte Teil der Vorführung wird aus reinen hochrhythmischen Tanzmustern und letztendlich aus der Füßenfertigkeit gestaltet. Diese gilt als die klassische Form der Darstellung von Kathak.

Jedoch treten seit den letzten zehn Jahren moderne Hindi-Gedichte an Stelle des Thumri ein. Man entdeckt in diesen Gedichten weitere Zeichenräume, die den Kathak bereichern können. Vorführende Künstler-Tänzerinnen wie Uma Sharma, Shovana Narayan, und Aditi Mangaldas experimentieren oft mit den zeitgenössischen, literarischen Gedichten von Dichtern wie Maithili Sharan Gupta, Mahadevi Verma, Harivansh Rai Bacchan, Ramdhari Sinha 'Dinkar', Angye u.a.

Diese Darstellungen auf Basis der Gedichte sind kleine, choreographische Versuche innerhalb der traditionellen Struktur der Aufführung von Kathak. Innerhalb des Rahmens der traditionellen Strukturnorm sind diese Choreographien eine Abweichung^{von} der Strukturnorm des Abhinaya. Das Traditionelle liegt an der Struktur der Zeichen, die ja ein Ergebnis der Jahrzehnten sind, den semantischen Gehalt haben sie aber in der modernen Zeit neu erworben.

Die Choreographie ist eine neue Einführung in den klassischen Tanz. Das choreographische Werk gebraucht die traditionellen Zeichen aus dem Nrnta-sowie dem Nrntya-Teil. Da aber das Gedicht oder das literarische Wort wichtig ist, bekommen diese Zeichen in dem Zusammenhang des Literarischen zeitgenössischen, semantischen Inhalt.

Der Begriff 'Choreographie' wird von dem Ballettnotierungssystem abgeleitet. Diese Bedeutung hat sich während des 18.- und 19. Jh. geändert. Choreographie gilt jetzt als "... the actual composition, creation or design of dance movements comprising the structure of a ballet, irrespective of its ultimate graphic notation."⁴⁰ Die indischen Tanzformen, einschließlich des Kathaks haben dieses Konzept der Choreographie in dem 20. Jh übernommen. Das Verfahren fängt mit Uday Shanker in Form von dem modernen Tanz an, und ist bald von den klassischen Tänzen aufgenommen worden. Diese Choreographien basieren sich auf den Begriff des Mis-en-scene.

1.3.3. ii) Das Zeichen-Repertoire.

Das Zwanzigste Jahrhundert hat dem Kathak zwei Darstellungsstrukturen gegeben. Die eine liegt innerhalb der Tradition während die zweite aus dieser Tradition austritt. Die klassische Darbietung hängt an den alten Zeichen zur Interpretation an; diese Struktur ist ein Ergebnis der beiden Schulen in Kathak, nämlich die Jaipur-Schule und die Lucknow-Schule. Jedoch ^{hat} ~~der~~ Versuch zur Interpretation der zeitgenössischen Gedichte den semantischen Wert

des traditionellen im Kontext dieser Gedichte verwandelt. In der ganzen Geschichte zeigt Kathak kaum einen rigiden Code von Zeichen, vor allem den Handgesten. Laut Prof. Saxena: "... When the dancer intends to show an object with the help of handgesture, he or she in addition depicts it not only by Hastas, but by body and its movements."⁴¹ Deswegen hat Kathak ein offenes Zeichenrepertoire. Jedes Tanzmuster aus dem reinen oder emotiven Teil kann mit ihrem Gebrauch absichtlich semantisch beladen werden. z.B. Die schwebenden, anmutigen Bewegungen des Thaat gelten nicht nur für ihre Schönheit als wichtig, können ^{auch} sondern für das sanfte Aufkommen des Lebens symbolisierend bewirken. Die Perieoutten und rhythmischen sind nicht nur einen Beweis des technischen Virtuose der Künstler. ihre absichtliche Einstellung an bestimmten Textstellen des literarischen verleiht ihnen semantische, symbolhafte Qualitäten, wie z.B. Ärger, Zorn, Gewalt, Zerstörung, Furcht, oder auch Kummer. Wie der Mis-en-scene dieser verschiedensten, symbolhaften Zeichen stattfindet, kann man besser aus der Analyse einer Choreographie erlernen. Darum ist Unten ein Auszug aus der Choreographie (Mera Safar) = Meine Reise analysiert, der sich auf den originellen Text von dem zeitgenössischen Dichter Ali Sardar Jaffri beruht.

DER LITERARISCHE TEXT:

मेरा सफर

फिर एक दिन ऐसा आयेगा
 आँखों में दिव्य बुझ जायेंगे
 हाथों में कमल कुहलायेंगे
 और कर्णों जहाँ से गुन्को सदा
 की तर तितली उड़ जायेगी
 एक काले समंदर की तरह मैं
 कलियों की तरह से खिलती हुई
 फूलों की तरह से ठसती हुई
 सारी शक्तें खो जायेंगी
 मैं ही गर्दिना, दिल ही धड़कन
 सब रागिनियों को जायेंगी

फिर कोई नहीं पूछेगा
 सरदार कहाँ हैं मतफिल में

... ..

मैं भोला हूँ और जाजना हूँ
 और जाज उँ फिर सो जाता हूँ
 मदिमों का पुराना खेल हूँ मैं
 मैं मर उँ अमर हो जाऊँ हूँ

— अली सरदान जाफरी

My journey

And a day will come
 When the lamps of eyes will be
 extinguished,
 The lotus flower of hands will
 wither,
 And from the petal of tongue
 The butterflies of word and sound
 Will fly away.
 In the deep bed of a dark ocean
 (of nothingness)
 All the forms
 Flowering like buds,
 And smiling like flowers,
 will be lost.
 The symphony of the circulating
 blood
 And the beating of the heart
 will go to slumber.

Then no one will ask:
 "Where is Sardar in the
 assembly?"

I sleep and awake,
 Awake and sleep again,
 I am ancient play on the stage
 of Time,
 I die and become immortal.

— Ali Sardar Jafri

Das Gedicht wurde ca. 1947 geschrieben. Es läuft auf zwei Ebenen: Die persönliche Ebene des Dichters, die Allgemeingültigkeit der Lebensphilosophie.

Die Hauptgedanken des Textes:

Die anfänglichen Zeilen bringen das Lebensende zum Ausdruck. Nach dem Tod jenes Menschen traut jeder Existierende den Tod. Aber nach Ablauf der Zeit ^{handelt sich} ~~vegißt~~ jeder den Gestorbenen. Es \simeq um eine Frage der Selbstbewahrung auch nach dem Tod. Die nachfolgenden Strophen sind auf die Hoffnung der Selbstbewahrung gerichtet. Der Dichter spricht von seiner Wiederkehr in Form der Blumen, neuen Pflanzen, in dem Geräusch der Vögel usw. Er sieht seine Selbstbewahrung, seine Wiedergeburt in der Fortsetzung des Lebens in anderen Formen ein.

Die letzten Zeilen des Gedichtes sprechen von der Ewigkeit des Spiels, des Kreises von Leben-Tod-Leben-Tod. In der Fortsetzung des Spiels bleibt der Dichter bzw. das 'Ich' verewigt.

Das Gedicht wurde als ein Choreographisches Werk von Padmashri Shovana Narayan 1994 in Delhi aufgeführt.

Die Analyse des Gedichtes nach dem Prinzip der
Mis-en-scene als eine Choregraphie:

Musik: Während der ganzen Aufführung benutzt die Choregraphie an verschiedener Stellen den Sänger und den Chor, das Erzählen und das Schweigen unterschiedlich.

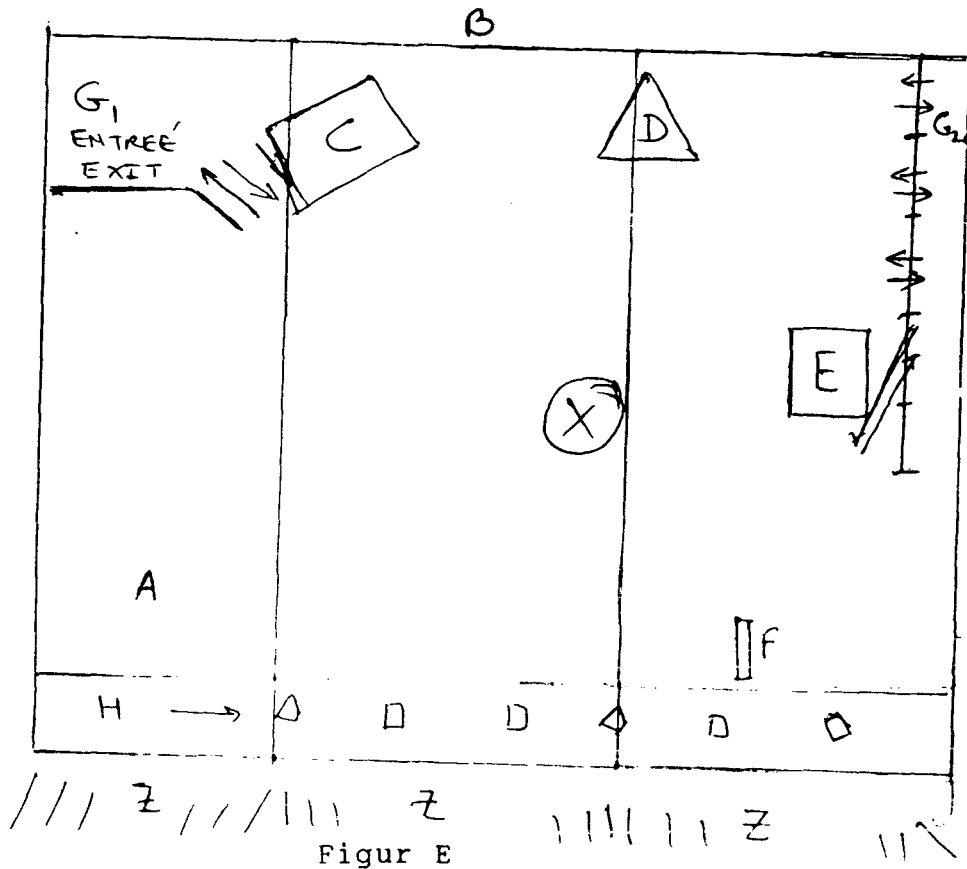
Das Schweigen erzeugt Spannung, denn während des **S**chweigens werden Handlungen auf der Bühne voll[^]führt. Darstellung ohne Musik, auf dem Hintergrund des Schweigens ist eine totale Abweichung von dem Prinzip des ursprünglichen Tanzes. Denn nach dem NS muß Tanz immer mit Musik begleitet werden.

- Dem Schweigen folgt die Erzähltechnik, wobei das Gedicht mit gefühlsmäßiger Modulation der Stimme vorgelesen wird.

- An Stellen der Introspektion wird diese Erzähltechnik mit sanfter Musik begleitet. An einigen Stellen, wobei es um die Frage der Selbstbewahrung handelt, wird es entweder frei gesungen oder zusammen mit dem Musikchor gesungen, besonders bei Momenten der Hoffnung.

.....

Die Bühnenerstattung: Die Bühne wird in drei Teilen eingeteilt.



- A - Musikchor und Erzähler.
- B - Hintergrund: Dias von Gemälden des Kunstmalers Sarbjeet Singh: Thema : "Die Sonne! Diese Dias bzw. Gemälden symbolisieren das Leben, die kosmische Energie, Fortsetzung und die Ewigkeit des Lebens. Diese Dias werden am Beginn und am Ende der Choreographie gezeigt. Sie werden

am Beginn auch mit einem Kommentar begleitet, der die Atmosphäre der Choreographie herstellt.

- C - Der Sitz für Darsteller der Choreographie, die am Anfang auf die Bühne als 'Zuschauer' auftreten.
- D - Herbstpflanzen mit roten, braunen, gelben, grünen Blättern. Diese Farben symbolisieren jeweils das Veralten, das Verwelken und das Blühen der Pflanzen, konnotativ des Lebens, nämlich veralten, sterben, gebären, Neugeburt und wieder veralten.
- E - An Stelle E wird ein holzerner Rahmen eingestellt. Durch den Gebrauch dieses Rahmens seitens der Protagonisten wird es zum Objekt 'Spiegel;; später in dem Aufbau der Choreographie erhält er die Semantik von dem Spiegel des 'Ich', dem Spiegel zur Erinnerung der Kindheit, Jugend, Alter und Tod.
- F - Die Öllampe an dieser Stelle ist ein traditionelles Zeichen für den Anfang der Darstellung. Da auch diese Lampe in der Choreographie miteinbezogen wird, bekommt er andere symbolhafte Konnotationen. Der brennende Wackel wird Symbol des dynamischen Daseins. Die Lampe ist später erlöscht. Diese konnotiert den Tod, die Vernichtung des 'Ich'.

G₁/G₂ : Die Bühnenflügel zum Eintritt und Austritt auf die Bühne

H - Die Stelle H hat Bühnenlichter, die zur speziellen Wirkungen während der Choreographie gebraucht werden. zB. Während der Introspektion seitens der Protagonistin gibt es ein einziges Licht über dieser Protagonistin.

Die Anzahl der Tänzer : Es gibt insgesamt sechs Darsteller. Eine spielt die Protagonistin.

Die anderen fünf darunter 3 Mädchen und zwei Männer, vertreten je nach Kontext verschiedene Objekte, Gegenstände.

Die Behandlung des Textes und der Choreographie.

Das literarische Gedicht ist sehr ausdrucksvoll. Die Worte und die Metaphorik, die sich daraus ergeben sind bildhaft. Jede Lebensphase ist durch Bilder zum Ausdruck gebracht, zB. das Licht der Augen wird erloschen (übersetzt von mir = "आँसुओं के दिने बुझ जायेगे") d.h. das Sterben.

Das Wort des Gedichtes selbst hat eine große Wirkung auf den Leser und fesselt seine Aufmerksamkeit durch ihre eindeutige, schöne Ausdrücke. Jeder Leser kann das Gedicht auf drei Ebenen wahrnehmen, nämlich der drittpersönlichen Ebene des Dichters, der Allgemeingültigkeit der Wahrheit wie auch der privaten Ebene.

Bei der Behandlung der Choreographie tritt die Protagonistin als berühmte, erfolgreiche Tänzerin^{auf} die nach einer ihrer Vorführung plötzlich graue Haare und Falten auf dem Gesicht bemerkt. Die Choreographin hat also einen Bezug auf eine Tänzerin genommen, bzw. auf sich selbst. Sie interpretiert das Gedicht also auch auf zwei Ebenen; auf der persönlichen^{Ebene} und auf der Allgemeingültigkeit der Aussage.

Anfänglich treten nach den Dias vier Darsteller auf die Bühne auf, gehen zum^C (Siehe Figur E), und setzen sich hin. Es wird keine Musik gespielt. Die Darsteller sprechen leise mit einander, als erwarten sie jedem Augenblick jemanden. Diese Darsteller symbolisieren hier die Zuschauer. Die Protagonistin d.h. die Tänzerin tritt auf die Bühne ein, und stellt als Tänzerin den Tanz vor. Nach dem Ende dieser 'inter-choreographischen' Darstellung gratulieren die 'inter-choreographischen' Zuschauer der Protagonistin, und verlassen den Saal. Die Protagonistin bleibt alleine auf der Bühne. In einer^{Atmosphäre} der Stille geht sie zum 'Spiegel', schminkt sich ab.

Diese Aktion selbst hat einen semantischen Wert. Der 'Spiegel' gibt ihre wahre Reflektion wieder. Indem sie sich abschminkt, zerreißt sie sich von ihrer Rolle der berühmten Tänzerin und wird zu einem normalen Menschen,

mit allen seinen Ängsten, Freuden usw. Der 'Spiegel' hat ein intimes Verhältnis zu der Tänzerin. Denn nur 'er' und die Tänzerin wissen ihre Lebenswahrheit. Nur sie und der 'Spiegel' bemerken die grauen Haare, die Runzeln auf der Haut. 'Der 'Spiegel' bekommt durch die Handlungen semantische Werte wie eine Reflektion des wahren 'Ich' eine Widerspiegelung des ankommenden Alters und deshalb ein ängstlicher Gegenstand. Die Protagonistin läuft von 'ihm' weg. Diese Handlung der Tänzerin als Protagonistin mit Bezug auf den holzernen Rahmen E, macht ihn ein Symbol für den Spiegel und den Spiegel zum Symbol des Lebens, der Angst. Von hier her beginnt einen leisen aber tiefer Trommelschlag, der die Angst symbolisiert. Die Protagonistin bemerkt die brennende Lampe. Sie flimmert. Die Tänzerin versucht, das Licht der Lampe ^{zu} bewahren, aber trotzdem erlöscht es. Das helle Licht, das flimmernde Licht und die erlöschte Lampe. Dieses Verfahren bezeichnet das Leben, den Tod und nimmt eine persönliche Bedeutung für die Protagonistin an. einer Seite wird sie alt, auf der anderen Seite hat sie die Angst, als Tänzerin nicht mehr tätig sein zu können. Hierbei fängt die Introspektion an. Das Gedicht wird vorgelesen und die Tänzerin

.....

intepretiert das Wort mit Zeichen und andere Gestikulationen.

" फिर सब दिन रोसा उभायेगा
 आँखो के दिये बुझ जायेगे "

(Wieder wird ein Tag kommen
 Das Augenlicht wird erloschen)
 (Übersetzt von mir)

Die Mimik zu dem Gesicht bringt die introspektiven Gefühle der Protagonistin zum Ausdruck. Sie sieht die erlöschte Lampe an und mit dem Gebrauch von Ardchandra Geste, als hielte sie den Streichholzschachtel, und mit dem Gebrauch der Suchi-Geste als zündete sie den Streichholz an, leuchtet sie mimetisch die Lampe. Eine drehende Bewegung der Suchi-Geste nach oben suggeriert die Erloschung der Lampe. Nach diesen ersten introspektiven Zeilen deutet sie mit der Zeile " कलियों की तरह से खिलती हुई, फूलों की तरह से हसती हुई " d.h. Wie blühende Knospen, wie strahlende Blumen, alle Gesichter werden sich verdüstern, (Übersetzt von mir) deutet, sie auf die Flügel hin. Drei Mädchen von verschiedener Alter treten auf der Bühne ein. Ihre Bekleidung ist rosa- und grünfarbig. Jedes symbolisiert jeweils die Knospe, die blühende Knospe und die strahlende Blume. Zugleich symbolisieren sie

ein Mädchen, eine Jungfrau und eine erwachsene, junge Frau. Die Gestikulation dieser drei orientiert sich auf die Blume, aber zugleich symbolisierend auf ihrer Jugend ihrer Schönheit.

Die Interpretation des Gedichtes wird durch die nach oben erklärten symbolischen Gestikulationen und Inszenierungen vollgeführt. Der wörtliche Text und der darstellerische, symbolhafte Text laufen auf der gleichen Ebene zusammen.

Solch eine Choreographie ist ein Beispiel der Abweichung von der Norm innerhalb der Tradition. Das literarische Wort selbst ist stark; das literarische Wort wird wichtiger als die Norm der Tradition. Es gibt bei der Darstellung kaum Nachahmung. Die Zeichen aus dem NS, wie auch aus dem geschichtlichen Ursprung von Kathak erhalten eine neue Metaphorik, einen neuen semantischen Gehalt im Rahmen des Gedichtes und seine Interpretation. Die Zeichen sind nicht Deutungszustände; sie sind Symbole. Auch die Tänzer, die Tänzerinnen und die Protagonisten wirken selbst als symbolische Zeichensysteme. Je nach dem Wort, der Zeile und dem Interpretationszusammenhang ändert sich die Semantik der von den Darstellern vollgeführten Aktionen auf der Bühne.

Das Prinzip des Mis-en-scene spiegelt sich durch die symbolhafte Bühnenerstattung, Musik und die Darstellung der Choreographie wieder. Denn die Choreographie setzt diese realen Gegenstände als Symbole in den interpretativen Zusammenhang des Gedichtes sinnvoll ein. Denn der Einsatz der gleichen, realen Gegenständen innerhalb eines anderen Rahmens kann den Sinn der Aktionen, den semantischen Gehalt der gleichen Zeichenstrukturen ändern. Das Symbol ist das 'offenste' und "flexibelste" Zeichen, denn es kann verschiedenste Bedeutungen annehmen.

Eine Zusammenfassung:

In diesem Kapitel hat diese Arbeit den Tanz am Beispiel des indischen, klassischen Tanzes 'Kathak' semiotisch analysiert. Eine kurze Einsicht in die semiotische Kommunikationstheorie von Eco und eine Einsicht in die Normen des indischen Dramas und der Dramaturgie aus dem Urtext 'Natyashastra' hat die Feststellung von einigen Grundstrukturen, einschließlich ihrer Gebrauchsweisen und semantischen Gehälte, in Kathak ermöglicht. Die Analyse führt zu der Festlegung, daß die unsprünglichen, konventionellen Zeichen aus dem Natyashastra über Jahrtausenden wegen

der Änderung in ihrer Anwendung neue Semantik erhalten haben. Da die darstellenden Zeichen gegenstandsorientiert sind, hat diese Arbeit die Zeichen nach der Klassifizierung von Eco als Icon, Index und Symbol identifiziert.

Das Kathak, wie andere, klassische Tanzformen, experimentiert mit den zeitgenössischen, literarischen Texten durch Choreographien. Auf der einen Seite handelt es sich um das geschriebene Signifikationsystem des literarischen Diskurses, auf der anderen Seite handelt es sich um das mimetische, symbolhafte Signifikationsystem des künstlerischen Diskurses von dem Tanz. Der weitere Teil dieser Arbeit versucht das Verhältnis des literarischen zu dem künstlerischen innerhalb der choreographischen Systems festzulegen. Mit Bezug auf den Tanz Kathak und die eben erwähnte Choreographie wird der weitere Teil dieser Untersuchung die darstellende Kunst Tanz als eine Möglichkeit zur Übersetzung des literarischen kritisch betrachten.

Anmerkungen zum Kapitel 1.

1. Ricoeur, Paul : Hermeneutics and Human Sciences, Cambridge University Press, Cambridge, London, Paris, 1981. S : 146.
2. Vgl. hierzu Eco. Umberto : The theory of semiotics, Bloomington, o.O., 1979, S : 9
3. Zit nach Ferdinand de Saussure in Eco, Umberto, 1979, ebenda, S : 15.
4. Zit nach Voigt, Vilmos "On the history of semiotics", in Borbe, Tasso : "Semiotic Unfolding" Vol. I, Montan, Berlin, Newyork, o.J. S : 406
5. Vgl. hierzu Eco, Umberto : "Einführung in die Semiotik", UTB Band, W. Fink Verlag, München, 1972, S : 38.
6. Eco, Umberto, 1979. a.a.O. S : 9.
7. Vgl. hierzu Eco, Umberto, 1972, a.a.O. S : 94.
8. Elam, Keir : "The semiotics of dance and drama", Routeledge, London, Newyork, 1988. S : 2.
9. Ebenda, S : 7.
10. Ebenda, S : 11.
11. Ebenda, S : 12.

12. Ebenda, S : 9.
13. Tarlekar, G.H.: Studies in the Natyashastra with special reference to the Sanskrit Drama, Motilal Banarsidass Publishing Pvt. Ltd., New Delhi, 1975, 1991, S : 14.
14. Dr. Dadhich Puru : "Kathak Nrtya Shiksha", Teil 2, Saral Aute Press, Lucknow, 1987, S : 87. (Originell Hindi)
15. Tarlekar, G.H. : 1975, 1991, a.a.O., S : 6.
16. Ebenda, S : 11-12-
17. Vgl. hierzu Rebling Eberhard : "Die Tanzkunst Indiens", Henschelverlag, Berlin, 1981, S : 36.
18. Appa Rao, P.S. : "A monograph on Bharata's Naatyashastra, A Naatya Mala Publishing, 1967, S : 19.
19. Vgl. hierzu Ghosh, Manmohan : The Natyashastra - A Treatise on Hindu Dramaturgy and Historionics. Ascribed to Bharat Muni, Vol. I, completely translated from original Sanskrit, Royal Asiatic Society, Calcutta, 1950, S : 150-51 ff.
20. Ebenda, Vgl. Shloka 103-107, S : 160-161.
21. Ebenda, Vgl. Shloka 116-125, S : 162-163.
22. Ebenda, Vgl. Shloka 166-167, S : 168-169.

23. Ebenda, Vgl. Chap. IX, Shloka 4-154, S : 170-171 ff
Alle Paraphrasierungen und deutsche Übersetzungen
von mir.
24. Vgl. hierzu Hauser, Arnold : Kunst und Gesellschaft,
Verlag C.H. Beck, München, 1973. S : 30.
25. Eco, Umberto, 1972 a.a.O. S : 265.
26. Zit nach Susanne Langer. Zit in Pande, Anupama :
A historical and cultural study of the Natyashastra
of Bharat, Kusumanjali Prakashan, Jodhpur, 1991,
S : 35.
27. Dr. Dadhich, Puri : 1987, a.a.O., S : 90-91.
28. Ebenda, 1987, S : 84.
29. Tarlekar G.H. : 1975, 1991, a.a.O. S : 6.
30. Eco, Umberto, 1972, a.a.O., S : 205.
31. Vgl. hierzu Elam, Keir : 1987, a.a.O., S : 53.
32. Banerjee, Projesh : "Kathak dance through ages",
Cosmo Publications, New Delhi, 1982, S : 18, 19 ff.
33. Vgl. hierzu Dr. Dadhich Puru, 1987, a.a.O.,
S : 113-114.
34. Ebenda, Vgl. S : 114-115.

35. Eco, Umberto, 1972, a.a.O., S : 199.
36. Ebenda, S : 199.
37. Dagobert Runes; Schrickel H.G. (Ed.) : "Encyclopaedia of the Arts", Peter Owen, London, 1965, S. 624.
38. Ebenda, S : 624.
39. Ebenda, S : 626.
40. Ebenda, S : 207.
41. Banerjee, Projesh, 1982, a.a.O., S : 86.

2. TANZ ALS MÖGLICHKEIT EINER SEMIOTISCHEN ÜBERSETZUNG DER LITERATUR:

2.0 Dieses Kapitel versucht, die zwei Texte, nämlich Literatur und Tanz in einen diskursiven Zusammenhang der Übersetzungswissenschaft zu bringen. Der literarische bzw. der darstellerische Text und eine Übersetzung eines literarischen Textes sind, semiotisch gesehen, zeichenhafte, semantische Verkörperungen ihrer jeweiligen Diskurse. In dem ersten Kapitel hat diese Arbeit den Text des Tanzes unter dem semiotischen Blickpunkt kritisch betrachtet. Aus dieser Analyse wird ersichtlich, daß die Entwicklung der Zeichen des Tanzes mit der Entwicklung der Literatur jener Zeit engverknüpft ist. Von Anfang an sind die literarischen Gattungen mag^{es} die mythologischen-epischen Texte, die Thumri und Gazals oder die Gedichte der Gegenwartsliteratur sein - Objekte der Darstellungen des Kathaks gewesen. Die Darsteller tragen diese Gattungen durch das Ausdrucksmittel des Tanzes vor. Als Tänzer oder Choreograph sind diese Darsteller Erzähler und Intepret zugleich. Die Zeichen des Tanzes - seien sie Nachahmungen, Andeutungen oder metaphorische Symbole - Sind für den Tänzer seine Ausdrucksmittel für den von ihm jeweils ausgewählten literarischen Text. Ist der Vorgang solch einer Darstellung wie bei Kathak ein

bloßer Ersatz von Zeichen oder gehört etwas mehr dazu? Würde der Tanz als eine der darstellenden Künste eine Möglichkeit anbieten, wobei er sich nicht nur als eine ästhetisch orientierte, zeichenhafte, choreographische Darstellung bzw. eine symbolische Interpretation der literarischen Gattung gelten läßt, sondern auch als eine semiotische Übersetzung jener Gattung? Dies wird in diesem Teil der Arbeit unter dem Blickpunkt der Semiotik sowie der Übersetzungswissenschaft untersucht.

Wie schon erwähnt, ist die Semiotik eine allumfassende Wissenschaft, deren Untersuchungsgegenstand die Kultur als Kommunikation ist.¹ Sie kann auf jeden wissenschaftlichen, kulturellen Bereich angewendet werden. Die Anwendung dieser Wissenschaft im Zusammenhang der Übersetzungswissenschaft, könnte den Umfang des Übersetzungsvorgangs erweitern. Den nach den meisten bisherigen Definitionen, außer dem von Roman Jakobson, wird die Übersetzung auf den geschriebenen Text beschränkt. Laut Wilss (ist):

"Die Übersetzungswissenschaft (...) eine hermeneutische Wissenschaft, die sprachliche Äußerungen auf dynamische Weise erfaßt; sie sucht Antworten auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Übertragbarkeit von Texten und nach dem Wirkungsgleichmaß von ausgangssprachlichem und zielsprachlichem Text."²

Bei dieser Untersuchung geht es also erstens um die Erweiterung des Begriffs 'Übersetzung' auf den Bereich der darstellenden Künste. Die Semiotik als eine Wissenschaft der Zeichen wird hier angewendet, um diese Erweiterung des Übersetzens zu ermöglichen. Denn die Semiotik bietet die Gelegenheit an, jede Kunstform, nämlich die schriftliche sowie die darstellende, als ein Signifikationssystem aufzufassen und würde auch darum die Möglichkeit zur Entwicklung eines Wechselseitigen Dialogs unter diesen Kunstformen anbieten. Dies wird noch im Laufe der Arbeit untersucht.

Ein Kunstwerk vertritt den Künstler und seine Empfindung der Gegenwart. Nach Sklovskji ist Kunst nicht nur das "Wiedererkennen", sondern das "Sehen" - Sehen als "siehe mal den Gegenstand zum ersten Mal."³ In diesem Sinne verleiht das Kunstwerk dem Empfänger neue Einsichte in seine Gegenwart und verkörpert ebenfalls diese Einsichte des Künstlers. Wenn das Kunstwerk nach dem semiotischen Gesichtspunkt als ein ästhetisches Zeichen gilt, gelingt die Gestaltung und die Wahrnehmung des Kunstwerkes durch andere sekundäre Zeichen.⁴ Das Kunstwerk bzw. jeder künstlerische Text, einschließlich des literarischen bzw. des darstellenden Textes, gewährt also jeweils eine neue Einsicht in ihre jeweiligen Diskurse, ihre jeweiligen Gegenwarte.

In diesem Kontext könnte die Übersetzung als der 'Dialog' oder 'das-in-den - Dialog-setzen' bezeichnet werden und bedarf einer weiteren Erklärung.

2.1 Der literarische Text - der Übersetzer - das Übersetzen : ein tradisches Verhältnis.

Bei der Übersetzung eines literarischen Textes befaßt sich der Übersetzer mit zwei Kulturen sowie zwei Sprachen. Als Übersetzer besteht seine Funktion in der Behandlung des ausgangssprachlichen literarischen Textes auf eine Weise, wobei er außer den semantischen Gehalten auch die ästhetischen Qualitäten des originellen Textes in den zielsprachlichen Text d.h. in die schriftliche Auffassung des Textes der Zielsprache hinüberbringt. Wenn man also von der Semantik redet, nimmt man Bezug auf den Inhalt bzw. den Sinn des Textes, während die ästhetischen Qualitäten meist förmliche Bezüge haben. So erweist sich die Übersetzung eines literarischen Textes als ein schöpferisches Verfahren für den Übersetzer, denn er muß schließlich die inhalt- und formbezogenen, ästhetischen Zeichen aus der eigenen Sprache aufsuchen, um das Äquivalenz an der Leseerfahrung, wie des Originellen möglichst nah zu erreichen bzw. zu

bewahren.⁵ Die Zeichen sind nur das Mittel zur Entfaltung der Grundgedanken und Konzepte des ausgangssprachlichen Diskurses, in den der originelle sich einbettet. Deswegen kann eine Übersetzung als ein kultureller Kommunikationsakt bezeichnet werden. Dem zielsprachlichen kulturellen Diskurs gegenüber ist die Übersetzung stellvertretend für den ausgangssprachlichen kulturellen Diskurs. Denn in ihrer Funktion des interkulturellen bzw. interlingualen Kommunikators verdichtet die Übersetzung nicht nur den literarischen Text der Ausgangssprache, sondern teilweise auch den fremden Diskurs. Somit bleibt der Übersetzungsvorgang nicht nur ein Austausch von Zeichen oder sprachlichen Strukturen, sondern wird auch eine 'sinnvolle' Aussuchung und Kontextualisierung der zielsprachlichen Zeichen. Der Vorgang verlangt von dem Übersetzer außer seinen sprach - und kulturspezifischen Kenntnissen auch das Vermögen des Fremdverstehens sowie die Fähigkeit zur kreativen Sprachverwendung. Wie Wolfram Wilss meint:

".....das Übersetzen wissenschaftlicher und literarischer Texte (ist) eine Folge von Kreativitätsbestimmten Formulierungsprozessen (...), die den hermeneutischen Fähigkeiten des Übersetzers wesentlich mehr abverlangt als sprachliche Trivialkommunikation. ..."⁶

Wenn der literarische Text die hermeneutischen Fähigkeiten

des Übersetzers abverlangt, dann bedarf auch das Übersetzen einer näheren Betrachtung aus dem Blickwinkel der Hermeneutik – die Kunst des Verstehens.

2.1.2. Übersetzen und Verstehen

Im Bereich der Übersetzung würde sich der Begriff "Verstehen" wesentlich auf den literarischen Text und eventuell auf den ausgangssprachlichen bzw. den zielsprachlichen Kulturdiskurs sowie auf den Übersetzer beziehen. Laut Werner Jung:

"Bereits die flüchtige Lektüre zeigt, daß das Grundproblem der Hermeneutik, ein Übersetzungsproblem ist,.....".⁷

Dies zeigt, daß das triadische Verhältnis unter dem literarischen Text, dem Übersetzer und dem Übersetzen zu einem hermeneutischen Feld gehört, wobei die drei Bestandteile der Triade koexistieren. Sie sind an ihren jeweiligen Diskursen bzw. Traditionen verbunden. Der Übersetzer als Subjekt des Übersetzens ist dem literarischen Text und dem fremden Diskurs, d.h. dem Objekt, durch den eigenen kulturellen Diskurs ausgesetzt. Denn der Übersetzer verhält sich dem fremden Text gegenüber zuerst als Leser/Empfänger und nachfolgend als Übersetzer oder Vermittler.

Als Leser/Empfänger ist er den eigenen Konventionen unterworfen; als Übersetzer muß er sich aber von dem eigenen Diskurs teilweise entfernen, um an den

Text des fremden Diskurses heranzukommen. Erst durch diese Entfernung kann er sich seiner Subjektivität als Teil der eigenen Konvention erlösen und dem fremden Diskurs entgegen eine objektive Betrachtungsweise erreichen.

"Übersetzen ist ... ein in sich gegliederter Vorgang, der zwei Hauptphasen umfaßt, eine Verstehensphase, in der der Übersetzer den ausgangssprachlichen Text auf seine Sinn-, und Stilintention hin analysiert, und eine sprachliche Konstruktionsphase, in der der Übersetzer den inhaltlich und stilistisch analysierten ausgangssprachlichen Text unter optimaler Berücksichtigung kommunikativer Äquivalenzgesichtspunkte reproduziert."⁸

Auf diese Weise bewegt sich der Übersetzer aus dem eigenen, kulturellen Diskurs auf den fremden hin. Aus der wechselseitigen, hermeneutischen Bewegung des Übersetzers zwischen den zwei kulturellen Horizonten ergibt sich ein komplexes Übersetzungsverfahren. Steiner beschreibt dieses Verfahren in treffenden Worten, nämlich so: "... a hermeneutic of trust (élançement), of penetration, of embodiment, and of restitution..."⁹ Laut dieser Beschreibung des Verfahrens fängt das Übersetzen von dem 'Ich' des Übersetzers an, als dem der Kulturnorm unterworfenen Objekt, durchdringt als ein aktives Subjekt den fremden Diskurs, verkörpert sich in dem fremden Kunstwerk und unterwirft sich dem fremden Diskurs zur Aneignung des Textes. Die Aneignung

des Textes gelingt dadurch, daß der Übersetzer schließlich aus dem fremden Kunstwerk einen 'Sinnzusammenhang' für die eigene Welt - im Sinne von Gadamer - ableitet. Dabei konstruiert er einen neuen Text, der sich als die Übersetzung gelten läßt. Aus diesen analytischen Erläuterungen über den Vorgang des Übersetzens kann man feststellen, daß das Übersetzen ein dreistufiges Verfahren aus Lesen, Analysieren und Restituierung besteht. Diese Vorgänge folgen einander in einer logischen Sequenz. Gemäß diesen Vorgängen könnte man behaupten, daß der Übersetzer zugleich drei Rollen spielt, nämlich die des Lesers, des Analytikers und des Autors.

2.1.2. i) Der Lesevorgang

Das Lesen ist die erste stufe des Übersetzens. Unter Voraussetzungen der Vorkenntnissen der kulturellen Einheiten nähert sich der Übersetzer dem fremden, literarischen Text an. Sein Erkenntnisinteresse liegt in der Aneignung der Grundgedanken des literarischen Textes. Aus dem eigenen Diskurs nimmt er den fremden Text wahr, und liest ihn, unter den Bedingungen seiner Kulturbedingtheit, um etwas Neues zu erfahren. Bei diesem Verfahren bewegt sich der

Leser aus der eigenen Überlieferung und befreit sich von seiner kulturellen Unterworfenheit zugunsten der Aneignung des fremden Diskurses mittels des fremdliterarischen Textes.

Der Lesevorgang beruht zwar auf den Vorkenntnissen des Übersetzer-Lesers über die Ausgangssprache- und kultur, ist aber auch ein Ergebnis des kreativen Vermögens des Übersetzers, mit Hilfe dessen er den Text interpretiert.

Wie Steiner meint:

".... the means of penetration are a complex of aggregate of knowledge, familiarity and recreative intuition."¹⁰

Diese kreativen Interpretationsfähigkeiten des Übersetzer-Lesers zusammen mit seinen Vorkenntnissen erleichtern das Verständnis von den im Text entfalteten Gedanken. Diese kreative Interpretation ist ich-bezogen, wobei der Leser aus dem Text im Rahmen seines eigenen Erwartungs-horizonts seine persönlichen Eindrücke über den Text ableitet.

Da man aber auf das Übersetzen abzielt, folgt noch ein bewußtes Lesen des Textes. Die ich-bezogene Interpretation wird autor-bezogen gestaltet. Der Leser geht bewußt auf die Fragen über Autorintention und den semantischen Gehalt des Textes ein. Der Übersetzer-Leser betrachtet den Text kritisch im Verhältnis zu dem Autor, dem fremden Diskurs

sowie der eigenen, Kulturkonvention. Die Textauslegung gelingt also wie Stolze meint : "...vom Einzelnen auf das Ganze und umgekehrt."¹¹

Nach der Auslegung des semantischen Gehalts des Textes gelingt die form-orientierte Betrachtung des Textes. Darum analysiert der Leser die Form des literarischen Textes. Bis zu der Textauslegung bleibt der Leser von dem eigenen Diskurs entfernt und dem fremden Diskurs durch den literarischen Text unterworfen. Mit dem Anfang der analytischen Betrachtung des Textes nimmt der Leser einen Abstand von dem Autor, Text und dem Diskurs. Hiermit beginnt das Verfahren der Aneignung des Textes.

2.1.2. ii) Die Analyse des Textes:

Die semantische Botschaft des Textes verkörpert sich in der Struktur und den Zeichen des literarischen Textes. Die Textauslegung erweitert sich also sowohl auf den semantischen Gehalt als auch auf die Zeichenstruktur des Textes. Der künstlerisch-literarische Text ist ein ästhetisches Zeichen, das aus anderen Strukturen oder einzelnen Zeichen besteht.

Das Kunstwerk ist ein Mitteilungsgeschehen. Die Zeichen dieses Werkes tragen die Botschaft oder den Sinn des künstlerischen

Textes. Diese Botschaft könnte entweder eine 'offene' oder eine 'explizite' Mitteilung geben. Die Strukturierung der einzelnen Zeichen machen diese Botschaft 'offen', d.h. sie gönnt dem Zuschauer die interpretatorische Freiheit, oder 'explizit', d.h. die Freiheit zur Auswahl der Information wird reduziert.

Nach Eco spielt die Botschaft eines kommunikativen Vorgangs eine ästhetische Rolle, wenn sie zweideutig und autoreflexiv ist.¹² Eine Zweideutige Botschaft verkörpert sich in den Zeichen des Textes, die eigentlich physikalische Träger der Botschaft sind. Zugleich legen sie aber dem Empfänger verschiedene interpretative Wahlen vor. Damit entsteht ein Ambiguitätszustand und ein Spannungsverhältnis zwischen dem Text und dem Empfänger. Einerseits stürzen die physikalischen Träger d.h. die Zeichen gegen den Erwartungshorizont des Empfängers, sind zugleich aber aus der eigenen Konvention des Empfängers abstrahiert. In seinem Versuch zur Erlösung des Spannungsverhältnisses erreicht der Empfänger ein "Schwebezustand", zwischen dem erkennbaren und dem 'nicht-erkennbaren'. Solch eine Botschaft gilt als eine ästhetische, autoreflexive Botschaft, denn durch ihre unerwartete Erscheinung lenkt sie die Aufmerksamkeit des Empfängers auf ihre eigene Form.¹³

Bei der Analyse des ästhetischen Zeichens bzw. des literarischen

Textes aus dem fremden Diskurs muß deshalb der Übersetzer/ Empfänger die physikalischen Träger bzw. Zeichen feststellen, die seinen rekreativen Fähigkeiten wegen ihrer großen Auswahl an Interpretationen einen Ansporn geben. Eine Analyse der physikalischen Träger der ästhetischen Botschaft würde eventuell ein Übersetzen ermöglichen, daß das originelle, ästhetische Leseerlebnis auch in dem zielsprachlichen Diskurs möglichst bewahrt. Dies heißt nicht, daß der Übersetzer die gleichen physikalischen Träger, wie die des Originellen anwendet, sondern Zeichen in dem eigenen Diskurs aufsucht, die möglichst 'Offen' bleiben und die semantischen Gehalte in Rahmen seines Diskurses entfalten.

Der Lesevorgang und der analytische Vorgang ergeben sich aus diesen Erläuterungen als komplementäre Vorgänge. Wenn das interpretative Lesen ein kreativer Vorgang ist gilt der analytische Vorgang als ein Ergebnis des Denkvermögens. Von Interpretation zur Analyse und umgekehrt legt der Übersetzer die einzelnen, semantisch beladenen Strukturen bzw. Zeichen des ästhetischen Zeichens aus. Indem er diesem Zeichensystem analytisch folgt, entwickelt sich vor ihm der fremde Diskurs in Form der Kerngedanken des Textes. Ricoeur meint dazu:

".... to explain is to bring out the structure, that is, the internal relations of dependence which constitute the statics of text; to interpret is to follow the path of thought

opened by the text, to place oneself enroute towards the orient of the text."¹⁴

Die Analyse des Textes oder das 'Erklären' der Textstrukturen könnte sich mit dem Text vollziehen und mit dem Ende des Textes sich abschließen; dahingegen könnte sich die Interpretation sich ewig fortsetzen. Die Offenheit der Textzeichen und der im Text eingebetteten Botschaften ermöglichen jeweils eine Neu-interpretation des Textes. Denn bei der Interpretation folgt man einerseits den Gedanken des Textes und läßt andererseits eigene Gedanken in den Text einfließen. Obwohl die Form des Textes, das Zeichensystem des Textes sich nicht verändert, können die denotativen, physikalischen Träger des Textes nach einiger Zeit interpretationsmäßig andere Konnotationen und neue Bedeutungen erhalten.

Eine Übersetzung ist aus diesem Blickwinkel die Verkörperung einer Interpretation eines fremden Textes. Mit der Interpretation beginnt der letzte Vorgang, nämlich die Restituierung des Textes.

2.1.2. iii) Die Restituierung des Textes.

Die Restituierung des literarischen Textes folgt den Vorgängen von Lesen und Analysieren. Nach dem Wörterbuch bedeutet das Wort Restituierung 'wiederherstellen', 'aufrichten'

u.s.w. Diese ist eine zielsprachliche Wiederherstellung des literarischen Textes. Durch die Zeichensysteme des eigenen, kulturellen Diskurses versucht der Übersetzer, den angeeigneten literarischen Text wieder aufzurichten und ein ähnliches, ästhetisches Zeichen zu reproduzieren. Jedoch heißt Übersetzen nicht bloß reproduzieren. Wie Wilss es erklärt:

"Das oberste Ziel der Übersetzung war... (weder) "interpretation" ... (noch) "imitation", (sondern) ... "a emulation". Darunter verstand man in Rom die Form der Übersetzung, ... die ... als gleichwertige kreative Leistung bestehen kann, ja dieses künstlerischen Niveau und ästhetischer Ausdrucksfähigkeit nach Möglichkeit noch zu überbieten hat ...".¹⁵

Dies zeigt, daß das Übersetzen an den Übersetzer sprachliche sowie rekreative Forderungen stellt. Er wird der zweite Autor des gleichen, literarischen Textes. Mit dem Vorgang der Restituierung des Textes beginnt die Wiederkehr des Übersetzers zu dem eigenen, kulturellen Diskurs.

Der Restituierungsvorgang setzt sich aus den Bewegungen zweier Gegenstände zusammen; der eine gilt als Subjekt des Vorgangs d.h. der Übersetzer; der andere ist das Objekt des Vorgangs, nämlich der literarische Text.

Bei diesem Vorgang entfernt sich das Subjekt von dem Ausgangssprachlichen Diskurs und folglich von dem Text. Nach Erwerb

neuer Einsichten in den fremden Diskurs sowie in den eigenen Diskurs von einem objektiven Abstand, bewegt sich der Übersetzer auf seinen Diskurs zur Herstellung seiner Übersetzung zurück.

Mit der Bewegung des Übersetzers wird auch der originelle, ausgangssprachliche Text aus seinem kulturellen Diskurs herausgeholt und zu der zielsprachlichen Kultur hinübergetragen. Beide Bewegungen lassen sich als hermeneutische Bewegungen gelten, oder als eine Fortsetzung des mit der Interpretation angefangenen Verstehens bezeichnen. Mit der Einführung des Konzepts von der hermeneutischen Bewegung, die unter den kultur-geschichtlich getrennten Horizonten einen Sinnzusammenhang leistet, erlöst Gadamer den Leser von seinem passiven Anteil an dem Verstehensvorgang; denn für Gadamer ist Verstehen stets 'neu' oder 'anders' verstehen. Ein Sinnzusammenhang wird kreiert "... in dem der "Bedeutungshorizont" des (historischen) Interpreten mit dem "Horizont" des Werks verschmilzt.".... Der Verstehensprozeß ist ein rekreativer Akt. "...durch den einem gegebenen historisch überlieferten Werk in bezug auf die eigene Zeit des Interpreten neue Aspekte, also Deutungsmöglichkeiten abgewonnen werden..."¹⁶

In diesem Sinne überträgt der Übersetzer bei der Restituierung die beiden kulturellen Diskurse durch den Text in einen gemeinsamen Kontext. Der restaurierte Text gilt als Verschmelzung für die Diskurse, den Übersetzer,

sowie den Leser der zielsprachlichen Kultur. Die schriftliche Auffassung des originellen Textes ist letztendlich eine Verwirklichung des Verständnisses von dem Übersetzer über den Text und die beiden Diskursen.

2.2. Übersetzung als Verstehen

Eine Übersetzung verkörpert die Kulturnormen eines fremden Diskurses. Diese Normen entfalten sich durch das Signifikationsystem des zielsprachlichen Diskurses. Durch die Aneignung der fremden Kultur in einem historisch überlieferten Signifikationsystem wandelt sich die Bedeutung der Signifikationen von dem tradierten Sinn um. Einerseits die fremde Norm und andererseits die eigene; der Versuch zur Aneignung des Fremden führt zu neuen Einsichten in dem Gebrauch des traditionellen Zeichensystems. Die Übersetzung bringt somit den Übersetzer sowie den zielsprachlichen Leser zu einem neuen Verständnis des Eigenen.

Der Vorgang des Übersetzens und die Übersetzung ist jedoch nicht nur die Entfaltung des originellen, ausgangssprachlichen Textes, sondern bedeutet eine hermeneutische Reise für alle Bestandteile, nämlich den Übersetzer, den Text, die Diskurse und die Leser. Stolze äußert sich dazu in treffenden Worten:

"Das hermeneutische Bemühen ist dabei nicht auf ein bloßes

Mitteilen des Textes gerichtet, sondern ist der Versuch des Verstehens und Verständlichmachens. Die Grundgegebenheit für diese Vermittlung ist die Sprache, in der der Übersetzer das verstandene nicht einfach kritisch auflöst oder unkritisch reproduziert, sondern es mit seinen eigenen Formulierungen in seinem eigenen Horizont auslegt und neue zur Sprache bringt."¹⁷

Für den Leser ist die Übersetzung ein Mittel zum Verständnis des fremden.

Für den Übersetzer aber ist die Übersetzung die Verkörperung seines Verstehens von dem Fremden sowie dem Eigenen, und darüber hinaus ein Mittel zum Selbst-Verständnis. Die Übersetzung oder das Übersetzen ist für ihn von Anfang an eine Reise nach dem Inneren. Das erste Lesen des fremden Textes aus der Perspektive der eigenen Kultur vollzieht sich in Bezug auf die Person des Übersetzers. Die Interpretation des Textes bedeutet für den Übersetzer Texterkenntnis sowie Selbsterkenntnis, denn in dem der Übersetzer den Text interpretiert, seine Eindrücke von dem Text erkennt, nimmt er Stellung zu den im Text geäußerten Gedanken. So zieht er 'aus' seinen persönlichen Erfahrung und 'für' seine persönlichen Erfahrungen aus dem Text neue Einsichten ab. Ricoeur meint dazu:

"... self-understanding passes through a detour of understanding the cultural signs in which the self documents and forms itself. On the other hand, understanding the text is not an end in itself; it mediates the relation

to himself of a subject who, in short circuit of immediate reflection, does not find the meaning of his own life."¹⁸

Die vollzogene Übersetzung ist ein Ergebnis all dieser Verstehensprozesse, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielen von dem Inneren nach Außen, von Einzelnen zum Ganzen und umgekehrt. Es erweitert sich von dem Denotativen zu dem Konnotativen, von der Norm zu dem Bruch mit der Norm, von der Geschichte zu der Gegenwart, von dem Fremden zu dem Eigenen usw. Die Übersetzung vertritt das Verständnis einer Person über diese geschichtlichen Entfernungen und die gegensätzlichen Gegenständen. In diesem Sinne gewährt der Übersetzer den geschichtlichen Gegenständen ein Fortleben innerhalb eines neuen, diskursiven Textes. Jeder Leser kann für sich aus der Übersetzung eine Bedeutung für seine Gegenwart ableiten, und dadurch seine eigene Geschichte in Form der kulturellen Signifikationsysteme, sowie sein eigenes Wesen besser verstehen oder völlig neu verstehen. Das ganze ist ein umfangreiches Verstehensverfahren, das mittels genre-spezifischer, graphischer Signifikationsysteme vollführt wird. Der Übersetzung kann man also zwei wichtige Merkmale zuschreiben: erstens ist sie ein Mittel zum Verstehen von kultur-spezifischen, fremden Gedanken und Begriffen; Zweitens entfalten sich diese Gedanken und Begriffe mittels eines interpretierendes Signifikations-systems, das im Rahmen der eigenen Kultur zur Aneignung

des fremden Signifikationssystems - des literarischen Textes also - führt.

Bis jetzt hat man von einem literarischen Text und einer Übersetzung gesprochen, deren Signifikationssysteme aus graphischen, sprachlichen Zeichen bestehen. Beide Systeme gelten als Mitteilungsgeschehnisse innerhalb ihrer jeweiligen Diskurse. Jedoch enthält jeder Diskurs andere, nicht-graphische Signifikationssysteme und andere Codes. Wenn zwei oder mehr Signifikationssysteme in einem Diskurs ko-existieren, gibt es stets die Möglichkeit, daß diese eine Wechselwirkung auf einander haben. Eine Synthese dieser Systeme könnte der Ursprung von einem völlig neuen Genre sein. Bei solch einem Verhältnis könnte die graphische, sprachliche Kunstform, d.h. die Literatur durch ein anderes Medium, einen anderen Code interpretiert werden. Solch eine intermediale Interpretationsmöglichkeit besteht seit Jahrtausenden in Indien in Form der klassischen Tanzformen, wobei die Tänzer die literarischen Texte mit Hilfe ihrer Körperzeichen darstellen. Dies ist auch aus dem geschichtlichen Aufriß Von Kathak in dem ersten Kapitel ersichtlich. Es ist das Erkenntnisinteresse des weiteren Teils dieser Arbeit, Kathak bzw. Tanz als eine semiotische Übersetzung der Literatur zu analysieren. Der so konzipierte, mögliche Übersetzungsakt beschäftigt sich also nicht alleine mit zwei Texten aus

zwei verschiedenen Kulturen, sondern kann auch Texte aus dem 'eigenen' Kulturzusammenhang heranziehen und diese mittels eines ihrem Genre fremden Signifikationssystems kreativ auslegen.

2.3. TANZ UND VERSTEHEN

Bei der Darstellung des emotiven Teils beruht der Tanz auf der Rasatheorie von Bharat. Die Bedeutung des Wortes 'Rasa' wurde kurz in dem ersten Kapitel erklärt; (siehe: 1.2.1, Kapitel 1). Die Rasatheorie ist eine ästhetische Theorie über die theatralischen Kunstformen in Indien. Nach dieser Theorie liegt die Hauptfunktion jeder darstellenden Kunst in der Evozierung der Urgefühle bei dem Zuschauer. Das Mittel zu dieser Evozierung wird auch unter dem Umfang der Rasatheorie grundsätzlich erklärt, nämlich das Abhinaya und der Bhava, (siehe 1.2.2. von Kapitel 1). Das Rasaerlebnis wird durch die völlige Identifizierung mit dem Objekt evoziert. Solch eine Identifizierung wird da ermöglicht, wo der Tänzer sich in den Protagonisten bzw. die Protagonistin, d.h. hier das Objekt, hineinversetzt. Bei diesem Verfahren wird das Subjekt d.h. der Leser bzw. der Darsteller körperlich sowie psychisch der Charakter. Nur wenn ihm dies gelingt, kann er bei den 'sensiblen'

Zuschauern die ähnlichen Emotionen sowie die Bedeutungen übertragen und letztendlich ein Identifizierungsverfahren auch bei den Zuschauern auflösen, das das Rasaerlebnis auch bei den Zuschauern evoziert.

Diese Evozierung findet durch das Mittel der Bhava-Abhinaya statt. Die Körperzeichen bzw. Angikaabhinaya wurden in dem ersten Kapitel durch einige Beispiele ausführlich diskutiert. Die Gesichtsausdrücke sind auch Teil des Angikaabhinaya, können aber nur ausgedrückt werden, wenn der Tänzer auch innerlich diesen psychischen Zustand der Seele d.h. 'Sattva' erlebt.¹⁹ Dieses 'Sattva'-Erlebnis ist der ästhetische Moment der Rasaerfahrung für den Tänzer. Er erweckt bei ihnen den 'Sattva'-Zustand der Seele. Über das Rasaerlebnis hinaus hilft das Abhinaya-Mittel dem Tänzer, den literarischen Text zu verstehen, wie auch ihn dem Zuschauer verständlich zu machen. Im Rahmen dieser Gedanken könnte die Rasatheorie in den Worten von Stolze als ein 'Mitteilungsgeschehnis' ... für das 'Verstehen' und das 'Verständlich-machen' 'noch erweitert werden, denn die Rasa ist ein Miterlebnis - und Mitteilungsgeschehnis des ästhetischen Zeichens zum ästhetischen Erlebnis. Wie die anderen, klassischen Tanzformen folgt Kathak bei der emotiven Darstellung eines Textes den Prinzipien der Rasatheorie. Historisch gesehen entspricht die Änderung der Bedeutung von den ikonographischen 'Angika'-Zeichen -

die Abweichungen von den Normen des NS also - dem sich Verändernden Gebrauch der Zeichen. Dies läßt sich auf die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen und deren sich verändernden Erwartungshorizonte zurückführen. Die Entwicklung von Kathak ist mit diesen Umwandlungen der Erwartungshorizonte enggeknüpft (siehe 1.3. Kapitel 1.). Diese Erwartungshorizonte und ihre Umwandlungen sind dem Mäzenatentum der Kunst und der Künstler zuzuschreiben. Im Fall des Kathaks sind es seit dem 13. Jh. die Könige, in dem 19. Jh. die Kolonialisten und in dem 20. Jh. die Großindustriellen, oder private - und Regierungsinstitutionen, die zur Förderung der klassischen, traditionellen Kunstformen gegründet werden. Die Institutionen bzw. Veranstalter, die den Künstler finanziell unterstützen, richten den 'Inhalt und Form' der Vorstellung der Künstler.:

"In olden days Kathak programmes consisted mostly of solo recitals. Today, they have to present jugalbandis, (d.h. duets) trios, quartettes, group items and even ballets with large casts, besides occasional solo by those who can hold the interest of the audience."²⁰

In der modernen Zeit ist die Kunst zur Ware geworden und der Künstler ist Hersteller dieser Ware. Sie brauchen also 'Vermittler' wie die privaten Institutionen zum Verkauf ihrer Ware. Zwar wird Kunst einerseits populär, zugleich

verliert sie aber die Quintessenz der Kreativität, denn der Künstler versucht, sieht sich sogar teilweise bezwungen an, den Geschmack und die Wünsche einer Masse entgegen zu kommen, die sich vielleicht der technischen Einzelheiten der Kunstform nicht bewußt ist. Entsprechend dem Geschmack der Masse ermutigen die Patronen deshalb solche Vorstellungen, die durch ihre rhythmischen Zeichen die Zuschauer unterhalten. Dabei wird der emotive Teil vernachlässigt.:

"..... the culprits seem to be the private sponsors and business houses, who under the guise of being art promoters are actually distorting art and perverting the artist."²¹

Trotz alle dieser Tatsachen gibt es wahrscheinlich eine Schicht der Kathak Tänzer, die auch noch heute den klassischen Stil gebrauchen aber sich eigentlich von den absolut traditionellen Darstellungsprinzipien des Kathaks, die sich während des 10. Jh. und des 13. Jh. entwickelten, entfernen. Die Versuche aus der Tradition auszutreten, verwirklichen sich in der neuen, modernen Form der Choreographie in dem 20. Jh.

Während der letzten zehn Jahren ist Choreographie in Kathak besonders hervorgekommen.²² Es gibt Tänzer and Choreographen, die die alten, epischen Texte oder die erotischen Texte wie Thumri nicht gegenwartsnah finden. Auf Suche nach einer zeitnahen Metaphorik wenden diese Tänzer zeitgenössische Literatur oder Gedichte als Basis ihrer Vorstellung von

Abhinaya oder Choreographie an. Obwohl diese Tänzer sich an den Rasa-Abhinayatheorie von NS festhalten, bewegen sie sich innerhalb dieser Tradition auf die Suche nach ähnlicher, metaphorischer Zeichen, die die bildhafte Metaphorik der Literatur in ihren Zeichenbildern auffangen können. Somit erhalten die originellen Zeichen der Rasatheorie je nach ihrem Gebrauch neue Werte. Und hiermit beginnt historisch gesehen der Bruch mit der Tradition in Kathak.

Diese Arbeit befaßt sich weiter mit der Choreographie im Rahmen der Rasatheorie als eine Art des Verstehens der literarischen Gattung.

In dem ersten Kapitel ist das choreographische Werk 'MERA SAFAR' von Shovana Narayan semiotisch analysiert worden. In diesem Teil der Arbeit werden sich die Gedanken auf diese Choreographie beziehen, denn diese Choreographie könnte die verschiedenen auf Literatur orientierten Choreographien vertreten, die in der Vergangenheit, in der Gegenwart wie auch in der Zukunft von verschiedenen Tänzer/Tänzerinnen aufgenommen werden könnten.

2.3.1. TANZ als ein Lesevorgang der Literatur

Bei der Diskussion über den Lesevorgang der Literatur durch das Medium des Tanzes sollen die folgenden Anhaltspunkte

vorweggenommen werden; nämlich daß dieser Vorgang ein bewußter, choreographie-orientierter Akt ist, und daß dieser Akt sich unter zwei Genres von dem gleichen, kulturellen Diskurs vollzieht. Darüber hinaus sind diese zwei kulturellen Konventionen, d.h. Tanz und Literatur, als ästhetische Zeichensysteme aufzufassen und darum ist der Lesevorgang als ein semiotischer Akt zu verstehen. Das Lesen der graphischen Zeichen der literarischen Gattung wird durch die körperlichen Zeichen der Tanzkonventionen vollführt. Das Medium der Wahrnehmung stellt sich also auf den visuellen code um. Tanz ist der Konventionstext und die Lesevoraussetzung für den Leser-Choreograph.

Während der Ausbildung als Tänzer bekommt der Lernende eine Ergündung in den Darstellungsprinzipien des Kathaks, die sich in dem NS einbetten. Der Lehrer bringt dem Lernenden die Darstellungsweise klassischer Gattungen wie Thumri bei. Auf Basis dieser Ergründung kann der Leser-Tänzer versuchen, eine andere, literarische Gattung wie ein Gedicht zu lesen. Aus seiner Kulturnorm des Tanzes betrachtet er das sprachliterarische Signifikationssystem zum Gewinn der Erkenntnisse über das graphische, ästhetische Zeichen d.h. den literarischen Text sowie die literarische Norm. Mit dem Anfang des Lesevorgangs setzt der Tänzer einen Begegnungsvorgang zwischen den zwei Genres in Gang. Hierbei ergibt sich also eine Wechselwirkung zwischen den zwei Kulturkonventionen und den Tänzer.

Das Lesen ist eigentlich ein interpretativer Akt, der sich teilweise wegen der rekreativen Institutionen des Lesers vollzieht. Dazu meint auch Steiner:

"Any thorough reading of a text out of the past of one's own language or literature is a manifold act of interpretation." 22

Da der Text zu der Konvention der Signifikation des Tanzes nicht gehört, gilt er als ein 'anderer' Text für den Tänzer. Durch das Mittel des Abhinaya kommt der Tänzer den 'anderen' Text heran. Er unterwirft sich dem 'anderen' Text, in dem er sich gemäß der Rasatheorie mit dem Objekt d.h. mit dem Text und mit den textuellen Zeichen, die sich in Form des Hauptcharakters, seiner Handlungen und Gedanken verkörpern, völlig identifiziert. Indem er sich dem Text unterwirft, entfernt er sich von der Norm seiner Kunst, jedoch nicht von den Zeichen der Norm. So durchdringt er das literarische Zeichensystem und erlebt die Rasa. Zugleich kann er die verschiedenen Handlungen, Gedanken und deren signifikativen Bedeutungen besser interpretieren. Durch dieses Einbildungsvermögen kann er auch die Konnotationen der denotativen Zeichen auslegen.

Solch eine Textauslegung und ihr nachfolgende Textanalyse beruht einerseits auf der kreativen Fähigkeit des Tänzers

und andererseits auf seiner Fähigkeit die ihm zugänglichen Zeichensysteme aus seiner Tanzkonvention für die Textauslegung bewußt anzuwenden. Diese Phase der bewußten Anwendung von den normierten Zeichen gilt als eine Versuchsphase der Choreographie, die aus einem Verfahren von Frage und Antwort besteht. Der Leser-Choreograph wirft in seiner interpretatorischen Tätigkeit Fragen auf und versucht ihre Antworten aus den 'anderen' Text zu abstrahieren. So setzt er sich mit dem 'anderen' Text in einem Dialog, das auf der Signifikationssysteme der beiden Genres beruht.²⁴

Mit diesem Dialog entsteht ein völlig neues Zeichensystem, das zwar die Gedanken des literarischen Genres verkörpert, aber sich in der Tradition des Tanzes einbettet. Dabei könnte der Choreograph völlig neue, Zeichenkombinationen hervorbringen, die einen völlig neuen semantischen Gehalt besitzen und sich den Kerngedanken des ursprünglichen Dichters des literarischen Textes heranziehen. Das letztendliche Ergebnis aller dieser Interpretationsversuche ist die Choreographie und ihre Darstellung vor den Zuschauern. Bevor wir auf den darstellerischen Aspekt der Choreographie eingehen, ist es aber notwendig, die Choreographie und ihre Stellung . in dem wechselbezüglichen Verhältnis

zwischen den zwei Genres und dem Tänzer kritisch zu betrachten.

2.3.1. i) Die Choreographie : Ein Ergebnis einer wechselseitigen Beziehung

Die Bestandteile dieser Wechselbeziehung sind die zwei Konventionen, einschließlich des literarischen Textes und des Tänzers. Der Tänzer betrachtet der andere Genre aus dem Blickwinkel seiner Kunstkonvention als Objekt seiner choreographischen Darstellung. Zur Auslegung der originellen Textes entfernt er sich teilweise von der eigenen Kunstnorm und nähert sich dem Text an. Jedoch ist seine Interpretation in den Mitteln der Rastheorie verwurzelt. Die Identifizierung mit dem Text bzw. die Anerkennung der Autorität von dem Text führt ihn zu einer ästhetischen Erfahrung während des und nach dem Lesevorgang(s).

Die Mitteilung des Raserlebnisses ist das Hauptanliegen des Tänzers als Kommunikator und Interpret. Nach der originellen Anerkennung der Text-autorität und nach seinem ersten Raserlebnis richtet sich der Tänzer also wiederum dem eigenen Genre und seinen Zeichen zu. Bei

seiner anfänglichen Interpretation versucht er den Grundgedanken des Textes zu erkennen. Nach dem er diese erkannt hat, stellt er die sprach-literarischen semantischen Strukturen fest, die diese Gedanken zum Ausdruck bringen. Nach dieser Art von Textauslegung und Textanalyse versucht der Tänzer die Gedanken des Textes und die Grundstruktur des ästhetischen Zeichens d.h. des Textes in die eigenen Zeichenkombinationen bildhaft aufzufassen. Damit fängt die Versuchsphase und die Rekonstruktionsphase des originellen Textes in dem Signifikationssystem des Tanzes. Das Endprodukt dieser Rekonstruktion ist die Choreographie. Kurz aufgefaßt, kann man also folgende Stufen erkennen, die zum Entwurf einer Choreographie führen:

- 1> Der Lesevorgang - i) Die Textinterpretation, und Auslegung durch Identifizierung.
ii) Die Textanalyse.
- 2> Der Gesprächsvorgang mit dem Text und die Aneignung.
- 3> Die Rekonstruktion.
- 4> Die Darstellung.

Selbst die Interpretation ist eine wichtige Stufe des choreographischen Vorgangs. Denn laut Steiner:

"....interpretation 'brings together', 'equalises', renders 'contemporary and similar', thus genuinely making one's own what was initially alien."²⁵

An der Oberfläche beschäftigt sich der Tänzer mit den Zeichensystemen der beiden Genres. Bei dem Interpretieren sucht er die Relevanz also einen 'Sinnzusammenhang' des Textes für seine Gegenwart als Tänzer sowie für den Erwartungshorizont der Zuschauer. Der Tänzer bewegt sich also zwischen den beiden Normen zur Leistung des 'Sinnzusammenhangs' und läßt die beiden Konventionen somit in sich verschmelzen. Die Choreographie gilt als die Rekonstruktion von diesem Sinnzusammenhang.

Mit der Darstellung der Choreographie gelingt nicht nur die Kommunikation, sondern auch das wechselseitige Verhältnis gewinnt eine Bedeutung. Somit beendet auch die Bewegung des Tänzer und er läßt den Zuschauer als den neuen Interpreten wirken. Diese Bewegung des Interpreten, sei es der Tänzer oder der Zuschauer, existiert in einem hermeneutischen Zirkel.

2.3.1. ii) Tanz als Verstehen

Mit der Einführung des Zuschauers bei der Darstellung vollzieht sich der hermeneutische Zirkel. Hinter der ganzen Interpretation und Darstellung von der Choreographie liegt ein tieferes, komplexeres Verfahren des Verstehens

Dieses Verstehen bezieht nicht einzig das literarische Verstehen mitein. Es hat einen Umfang, der verschiedene Bestandteile, nämlich die geschichtliche Überlieferung des Tanzes hier also den NS und die Rasatheorie, einerseits den Tänzer und andererseits den literarischen Text sowie die literarische Überlieferung einschließt. Alle Bestandteile koexistieren innerhalb des gleichen kulturellen Diskurses.

Um den hermeneutischen Zirkel besser zu begreifen, lohnt es sich vielleicht die Choreographie 'Mera Safar' (Meine Reise) von Shovana Narayan wiederum hier teilweise hermeneutisch zu analysieren. Damit können die in dem ersten Kapitel erklärten Signifikationen über ihre semiotischen Werte hinaus, aus einer noch komplexeren Perspektive betrachtet werden.

Auf der einen Seite gibt es die Überlieferung des Kathaks und seine Darstellungsprinzipien, die von der Rasatheorie abhängen. Die Tänzer gehören zu dieser Überlieferung. Auf der anderen Seite existiert das literarische Gedicht ca 1947 geschrieben, sowie die literarische Überlieferung. Nach dem ersten Lesen des Gedicht versucht die Choreographin, die verschiedenen Aspekte des Gedichts choreographisch bewußt zu verstehen. Aus der Sicht des Dichters Ali

Sardar Jafri kapiert sie intuitiv die Quintessenz des Gedichtes sowie des Dichters, nämlich die Konfliktsituation von den gegensätzlichen Lebenswahrheiten, die der Dichter eingesehen hat und in seinem Werk bzw. Gedicht zum Ausdruck gebracht hat. Diese Gegensätze existieren in der Angst vor dem Sterben; vor dem Verlust des 'Ich' oder der Identität nach dem Tod dieseits und das jenseitliche Vertrauen in der Wiedergeburt und in dem ewigen Aufbewahren der 'Ich'-Identität auch nach dem Tod im Gestalt der stets wiederkehrenden Jahreszeiten der Natur u.s.w.

Diese ist die erste hermeneutische Bewegung der Tänzerin, wobei sie die Autorität des Textes anerkennt.

Die zweite hermeneutische Bewegung fängt mit dem Versuch der Tänzerin, das Gedicht im Verhältnis zu der eigenen Person zu interpretieren, also das Gedicht in die eigene Gegenwart hinüberzubringen. Der persönliche Bezug spiegelt sich darin wieder, daß der Hauptcharakter der Choreographie eine erfolgreiche Tänzerin von einem reifen Alter ist.

Das originelle Gedicht bezieht sich auf den Dichter:

• फिर कोई नती मह पूछेगा
सरदार कहां हैं महफिल में.."

(Niemand wird sich fragen, wo der Dichter ist/Niemand wird sich dafür interessieren, ob der Dichter da ist. Alle würden ihn vergessen). - Paraphrasiert von mir.

Nach dieser persönlichen Bezugnahme, die also die treibende Kraft hinter der Choreographie ist, zieht sich die Tänzerin das Gedicht weiter in die Gegenwart des Tanzes heran.

Hiermit beginnt die zweite Interpretation des Gedichts; auf die Zeichen des Tanzes. Obwohl die Tänzerin die gleichen, traditionellen Systeme der Zeichen nicht anwenden würde, könnte sie nach einem erneuten Gebrauch der Zeichen einen völlig neuen code mit neuen semiotischen Werten ans Licht bringen.

Bei der Choreographie von 'Mera Safar' hat die Tänzerin Mis-en-scene mit den darstellenden Zeichen kombiniert. Die Öllampe, der 'Spiegel', alle erhalten semantische Werte wegen der Handlung der Tänzerin bezüglich dieser Erstattungen auf der Bühne. Jeder Teilnehmer wird ein Semem, ein Zeichen für die Naturgegenstände und konnotiert zugleich die Lebensphasen: Die jüngeren Tänzerinnen tauchen als Knospen und Blumen auf, konnotieren in Vergleich mit der älteren Tänzerin junge Frauen, deren Schönheit und Jugend noch erfrischend ist; der Tänzer als das Schmetterling, das von Blume zu Blume flattert (hier darstellerisch sich bewegt) - das sich von Blumen angezogen fühlt, gilt zeichenhaft für das erotische und die Erfüllung der Liebe und anderer Freuden

im Leben; Das Aufblühen und Desintegrieren der Blume wegen des Tänzers, der sich als Wind und Sturm angibt, konnotiert das Ende einer Lebensphase bzw. Ende des Lebens.

Rasatheoretische Bewegungen, und Gesichtsausdrücke bringen die Zustände der Naturgegenstände symbolisch hervor, leisten für die Choreographin einen persönlichen Bezug und für die Zuschauer eine Allgemeingültigkeit.

Bei solch einem Vorgang interpretiert die Choreographin das Gedicht sowie die Konvention ihrer Kunst neu. Wie Gadamer meint:

"Der wirkliche Sinn eines Textes, ... ist immer auch durch die geschichtliche Situation der Interpreten mitbestimmt und damit durch das Ganze des objektiven Geschichtsvorgangen. ... Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives sondern stets auch ein produktives Verfahren. ..."²⁶ (Hevorhebung von mir.)

Aus den beiden Konventionen holt die Choreographin den für ihre Gegenwart relevanten Sinn ein. Mit diesem hermeneutischen Verfahren reaktiviert die Choreographin das literarische Gedicht aus seinem passiven, geschichtlichen Zustand. So entwirft sie einen völlig neuen, anderen Text als den Originellen. Gleichzeitig wirft die Tänzerin neue Einsichten in ihrem Kulturzusammenhang des Tanzes und vergegenwärtigt

die Bedeutung bzw. den Gebrauch der visuellen Zeichen.
Indem sie dies vollzieht, versteht sie das Originelle Gedicht
Semiotisch neu durch den Tanz.

Die Choreographie und ihre Darstellung vertritt das Verständnis
der Choreographin über ihre Vergangenheit und ihre Gegenwart
sowie über das Gedicht als eine literarische Gattung. Dieses
Verständnis entfaltet sich in der choreographischen,
semiotischen Darstellung vor den Zuschauern. Mit der Dar-
stellung löst die Tänzerin einen neuen hermeneutischen Zirkel
auf, wobei die Darstellung als das Objekt und der Zuschauer
als das Subjekt gilt. Durch die Dekodierung der semiotisch
gewerteten Zeichen der Choreographie 'vergegenwärtigt der
Zuschauer die Choreographie und holt sie in seinen eigenen
'Sinnzusammenhang' ein. Für die Tänzerin sowie die Zuschauer
gelingt das Verstehen durch die Interpretation der
Metaphorik und Symbole, deren jeweiligen Signifikationssysteme
sowie deren semantischen Wert im Rahmen ihrer Kultur und
Gesellschaft.

Somit gilt Tanz als ein semiotisches Verstehen des
literarischen Textes.

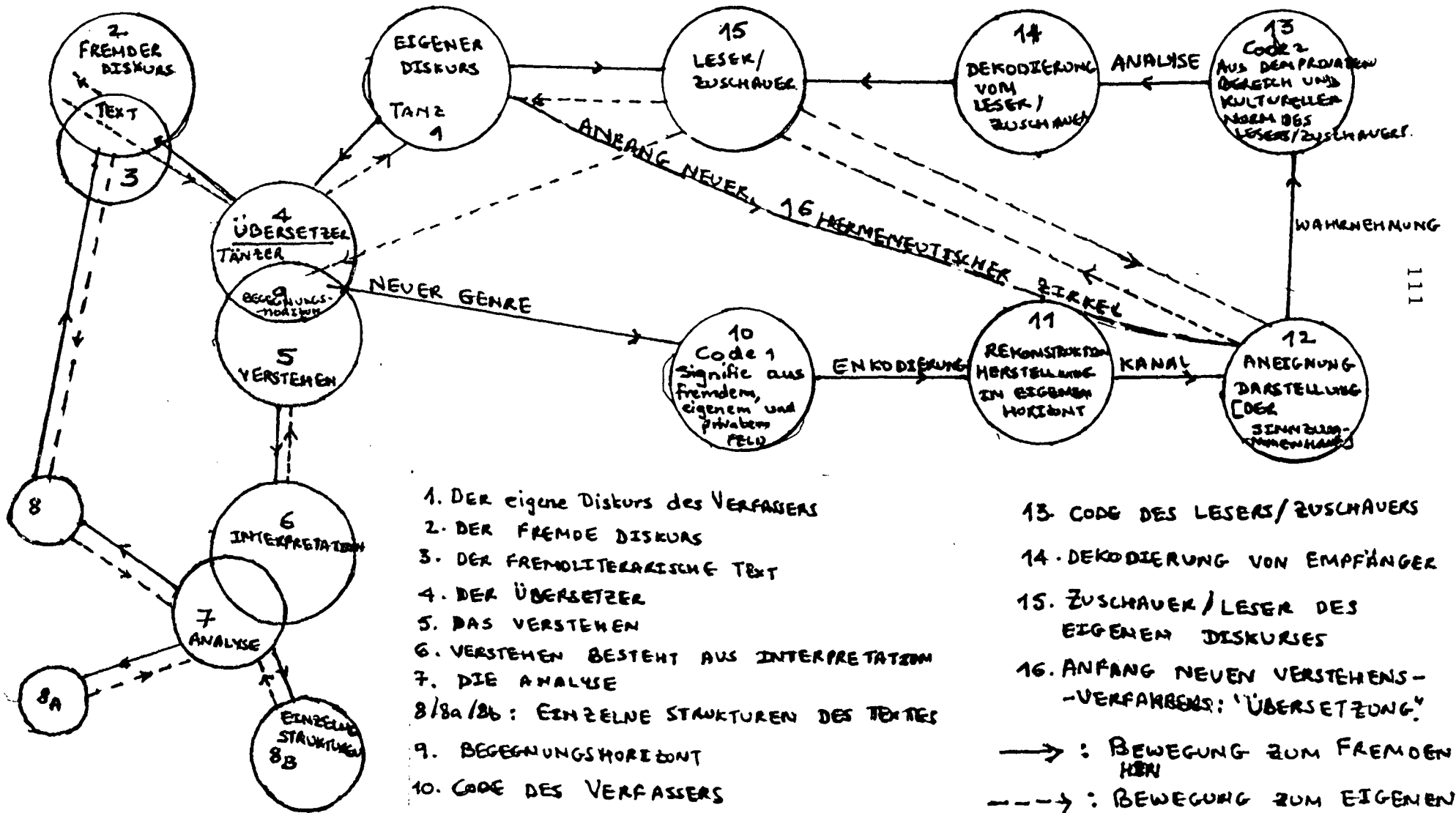
....

2.4. TANZ ALS EINE SEMIOTISCHE ÜBERSETZUNG DER LITERATUR:

Nach dieser ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff 'Übersetzung' und dem Vorgang 'Choreographie' im Rahmen der darstellenden Kunst Tanz, fallen zwei Merkmale der beiden Gegenständen gleich auf:

- 1> Der Tanz und die Übersetzung gelten als Modelle des Verstehens von dem literarischen Text.
- 2> Beide sind Kommunikationssysteme, die Aneignung des 'fremden' in dem 'eigenen' Genre aus der Perspektive der Gegenwart ermöglichen.

Verstehen und Kommunikation sind selbst komplementäre Vorgänge. Der Tanz und die Übersetzung lassen sich als Kommunikationssystem anerkennen, eben weil sie das Verständnis der jeweiligen Verfasser über das fremde durch die Struktur des eigenen mitteilen. Dieser komplementäre Vorgang erschließt sich aus einer Labyrinth von Denkprozessen und Handlungen, die den beiden Systemen ähnlich sind. Die letztendliche ästhetische Kommunikation erfolgt auf eine hermeneutisch-semiotische Weise. Die Figur ^A stellt dieser Inter- bzw. Intrakommunikation graphisch dar.



1. DER EIGENE DISKURS DES VERFASSERS
2. DER FREMDE DISKURS
3. DER FREMLITERARISCHE TEXT
4. DER ÜBERSETZER
5. DAS VERSTEHEN
6. VERSTEHEN BESTEHT AUS INTERPRETATION
7. DIE ANALYSE
- 8/8a/8b: EINZELNE STRUKTUREN DES TEXTES
9. BEGEGNUNGSHORIZONT
10. CODE DES VERFASSERS
11. REKONSTRUKTIONS-PHASE
12. DIE DARSTELLUNG / DER VERKAUF
HERSTELLUNG DES SINNZUSAMMENHANGS

13. CODE DES LESERS / ZUSCHAUERS
14. DEKODIERUNG VON EMPFÄNGER
15. ZUSCHAUER / LESER DES
EIGENEN DISKURSES
16. ANFANG NEUEN VERSTEHENS-
VERFAHRENS: 'ÜBERSETZUNG'

→ : BEWEGUNG ZUM FREMDEN
HER

---→ : BEWEGUNG ZUM EIGENEN,
UND NEUEN HER.

Dieser Vorgang ist eine Synthese von dem hermeneutischen und dem semiotischen Ausgangspunkt. Das Verfahren von dem Verstehen verwirklicht sich durch das kulturbezogene, semantisch beladene Zeichen. Alle übersetzungsbezogene Vorgänge oder die choreographiebezogenen, hermeneutischen Bewegungen, nämlich die Interpretation, die Analyse und die Rekonstruktion treten durch die Wechselwirkung von Signifikant und dem Signifikat ein. Das Verstehen gelingt also durch den genrespezifischen Code des Verfassers. Dieser Code verfügt über das fremde, das eigene und das persönliche Zeichenfeld des Verfassers. Mit Hilfe dieses Codes enkodiert der Verfasser die Gedanken in einem von ihm neu entworfenen Zeichensystem. Die Darstellung der Choreographie oder die Veröffentlichung und Verkauf der Übersetzung bringt dem ästhetischen Gegenstand den Zuschauer entgegen. Erst mit der Wahrnehmung dieses ästhetischen Zeichens bzw. Gegenstandes wird deren Existenz anerkannt.²⁷ Das ästhetische Zeichen wird einem Dekodierungsvorgang ausgesetzt und hiermit beginnt ein neuer, hermeneutischer, Zirkel für den Zuschauer.

Dieses hermeneutisch-semiotische Verfahren von Kommunikation ist für die Choreographie sowie die Übersetzung gültig. Der einzige Unterschied liegt in dem von ihnen gebrauchten Code. Die Übersetzung, wie sie man bisjetzt begriffen hat,

gebraucht einen graphischen Code, während der Tänzer dem visuellen Code anwendet. Die Wechselbeziehung von Verstehen und Kommunizieren könnte man nach Steiner als eine Übersetzung begreifen. Denn dieser Vorgang ist eigentlich die Übertragung der Bedeutung, die sich mittels der Signifikationen vor dem Leser/Zuschauer entfaltet.

"Any mode of communication is at the same time a mode of translation, of a vertical or horizontal transfer of significance. No two historical epochs, no two social classes, no two localities use words and syntax to signify exactly the same things, to send identical signals of valuation and inference. Neither do two human beings.

Each living person draws, deliberately or in immediate habit, on two sources of linguistic supply: The current vulgate corresponding to his level of literary, and a private thesaurus."²⁸

Die Übersetzung ist also ein Kommunikationsmodell, die die linguistischen Signifikationen historisch oder kulturspezifisch überträgt. Der Übersetzer wendet dazu linguistische Signifikanten aus seiner gegenwärtigen Gebrauchsnorm an. Der linguistische Zeichencode, der von dieser Bewegung entsteht, setzt sich aus der aktuellen Kulturbedingtheit der sprachlichen Zeichen und aus dem Privatfeld der Zeichen des Übersetzers zusammen. Als Interpret verwendet der Übersetzer auch seine eigene Sprache kreativ. In diesem

Zusammenhang gestaltet er entsprechend der ästhetischen Forderung von dem literarischen Text die Sprache neu.

Mit der Veröffentlichung und mit dem Verkauf der Übersetzung führt er über den neuen Inhalt hinaus ein neues, linguistisches Zeichensystem in das traditionelle ein. Mit dem Verkauf erreicht die Übersetzung den Leser, der diese Übersetzung aufgrund seines Codes wahrnimmt. Der Code ist ein Teil des eigenen Diskurses sowie des privaten Feldes des Lesers.

Durch den Vorgang der Interpretation gelangt der Leser an die Bedeutung der Zeichen und letztendlich an ein Verständnis des fremden Textes sowie des fremden Diskurses; Wegen der Verdichtung des fremden in eigener, kulturbedingten Gestalt erwirbt der Leser neue Einsichte in der eigenen Tradition. Auf diese Weise wird der Vorgang des Übersetzens durch die Rolle des Übersetzers und nachfolgend des Lesers als Interpreten vollzogen.

Interpretation ist der Grundpfeiler des Übersetzens, und darum läßt sie der Übersetzungsvorgang sich auf andere Medien vollenden so laut Steiner:

"Because it is interpretation, translation extends far

beyond the verbal medium. Being in effect a model of understanding and of the entire potential of statement, an analysis of translation will include ... intersemiotic forms...."29

Hermeneutisch gesehen ist auch die Choreographie ein interpretativer Akt. Statt einer sprachlichen Norm, gehört der Choreograph einer tanz- und darstellungsspezifischen, kulturellen Autorität. Die klassischen Körperbewegungen die er während seiner Ergründung als Tänzer durch das Training erwirbt, wendet er als Instrument zur Interpretation des literarischen Textes an. Im Laufe dieses Vorgangs und der Prozedur des Verstehens ändert der Tänzer die Gebrauchsnorm der mimetischen Zeichen und somit gestaltet sich die Darstellungsnorm in einer neuen Art. Die Norm wird nicht abgeschafft; sie lebt in einer anderen neuen Form fort.

Dasgleiche gilt für den literarischen Text. Die Textinterpretation und ihre Enkodierung in die Tanzspezifischen Signifikanten läßt den Text in einer völlig neuen Form wieder aufleben. Obwohl der Tänzer einiges aus seinem privaten Feld in seine Darstellung einfließen läßt, bringt er hauptsächlich den Gedankengang des literarischen Textes zum Ausdruck. Die Choreographie ist eine Widerspiegelung von dem umfangreichen Verständnis des Darstellers; als

solche besitzt sie die Kraft den fremden Gedanken in den eigenen Sinnzusammenhangs übertragen.

Jedoch geht die Choreographie von der Voraussetzung aus, daß der Zuschauer das mindeste Niveau von Vorwissen über den Tanz hat. Er soll schon bestehende Signifikationssysteme kennen; Darüber hinaus soll er auch die kunst-ästhetischen Sensibilitäten besitzen, die ihm die Choreographie verstehen lassen. In der Abwesenheit dieser Voraussetzungen könnte die Choreographie nicht richtig wahrgenommen werden und die Kunst würde allmählich absterben:

"Art dies when we lose or ignore the conventions by which it can read, by which its semantic statement can be carried over into our own idiom - ... In the absence of interpretation, in the manifold but generically unified meaning of the term, there could be no culture, ... the existence of art and literature, the reality of felt history in a community, depend on a never-ending, though very often unconscious, act of internal translation."³⁰

Gemäß diesen kunst-ästhetischen Forderungen verwurzelt sich der Code des Zuschauers teilweise in der Tradition des Tanzes. Der eigene, kulturelle Diskurs und sein privater Zeichen - Code ergänzen sein Vorwissen über den Tanz. Mit der Darstellung und der Wahrnehmung der Choreographie löst sich ein neuer, hermeneutischer Zirkel auf. Der Zuschauer begibt sich zu der Choreographie und versucht,

sie bewußt oder unbewußt auf grund seines Codes zu interpretieren - d.h. also sie zu verstehen. Indem er sie versteht, begreift er den Text und dadurch den fremden Diskurs und gelangt zu neuen Einsichten in das 'Ich' und den eigenen Diskurs.

In diesem hermeneutischen Sinne besitzt die Choreographie also die Kraft, historische, genrespezifische, literarische Texte semiotisch zu verstehen sowie verständlich zu machen. Wegen dieser Übertragungsfähigkeit läßt sie sich, sowie den Tanz, in dem sie verwurzelt ist, als eine semiotische Übersetzung der Literatur gelten.

2.5. Abschließende Bemerkungen zum Thema "Choreographie und Rasatheorie.":

In dem 20. Jahrhundert erweisen sich die klassischen, literarischen Gattungen wie das Thumri als mangelhaften Ausdruck für die Tänzerin und Frau der modernen Zeit. Diese Gattung mag literarisch gesehen zwar schön sein, ist aber nicht aktuell. Auf die Suche nach einem neuen Kanon, der die Lage der Gegenwart optimal darbietet, experimentieren

die meisten, bekannten Tänzerinnen mit der Form ihrer jeweiligen Tanzdiskurse. Es gibt einige, die im Rahmen der traditionellen Darstellungsprinzipien der Rasatheorie neue Zeichenkombinationen aufsuchen; es gibt auch einige, die aus dem realen Leben eine Metaphorik ableiten. Es gibt noch andere, die z.B. zwei Signifikationssysteme oder Codes des gleichen Diskurses auf eine synthetisierende Weise zusammenbringen. Solche Experimente finden in Deutschland sowie in Indien statt.

Diese Experimente sind meines Erachtens ein Ergebnis des Bedürfnisses, den gegenwärtigen Bezug der Rasatheorie von Bharat oder der mimetischen Theorie von Aristoteles in Frage zu stellen. Die Heldinnen von Bharat gelten z.B. als sanftes, zartes, scheues, weibliches Wesen. Die Frau von heute ist aber einer starken Lebensrealität von ökonomisch-sozialen und psychischen Schwierigkeiten ausgesetzt. Im Gegensatz zu der Frau der Vergangenheit kämpft die Frau heute um eine Gleichberechtigung unter Männern.

In diesem Kontext bedarf die Mimesis-theorie oder die Rasatheorie einer Reinterpretation. Erotik, Liebe, Überraschung, Furcht, Zorn, Ekel sind Rasa, die heute noch gültig sind, haben sich aber noch andere, stärkere Nuancierungen angenommen.

Sringara war für Bharat das angenehme, und nicht bloß das erotische. Liebe besaß für ihn eine tiefe und stabile Qualität als einen Seelenzustand. Diese Liebe verbreitete sich von dem Ich nach außen hin zum Ganzen. Liebe ist ein externalisierter Zustand. Heute bildet sie sich aber ein Nichè und nimmt einen Abstand von den Ganzen. Auch die Idee der Erotik ist heute perverser als je vorher geworden, dank der Filmindustrie Indiens.

Das Raudra-Rasa kam als eine gerechtfertigte Kriegssituation, als die Vernichtung des Bösen vor. In dem heutigen Zusammenhang ist Raudra irgendeine Gewalttat, deren Umfang von der Kriminalität zum Krieg, von natürlichen Katastrophen zur autokratischen Unterdrückung der Menschen reicht. In diesem Umfeld von Gewalttaten ist es sehr schwer, die Rasa wie Zorn, Kühnheit und Ekel von einander zu trennen.

Wenn früher die Überraschung ein übermenschliches Ereignis war, ist sie heute das Ergebnis wissenschaftlichen Wunders und ist also menschlich erklärbar. Im Hinblick auf den täglichen Zeitungsberichten ist die Existenz des Zufriedenstellenden fragwürdig geworden. Meines Erachtens ist der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts auf die Suche nach dem Zentrum, nach dem 'Ich' und nach der Befreiung von der Zerrüttelungen des Lebens.

In dem Zusammenhang der sozialen Wahrheiten bleiben die klassischen Gattungen entweder stumm oder kontextlos. Der klassische Begriff von Mimesis in der westlichen Tanzphilosophie oder Rasa in der indischen Philosophie bedürfen heute einer Befragung, nicht als Rezeptionstheorien über die Ästhetik, sondern als den Ausgangspunkt der Darstellungsprinzipien. Denn als Darstellungsprinzipien erweist er sich als schwach und inadäquat, die Gegenwart auf eine starke und explizite Weise zum Ausdruck zu bringen.

Mit der Auswahl eines aktuellen, literarischen Textes entdeckt die Tänzerin eine starke Basis für ihre Choreographie. In dem Versuch die literarische Metaphorik in dem eigenen textuellen Kontext aufzufassen, experimentiert die Choreographin mit der traditionellen Form des Tanzes. Sie könnte aber auch einen alten, literarischen Text, also die gleiche, klassische Gattung durch ihre Dekonstruktion und Rekonstruktion in die Gegenwart aktualisieren.

Solche Experimente innerhalb der Tanzdiskursen kreieren für sich eine eigene Art der Zuschauer. Wegen ihrer experimentalen Natur befinden sie sich in einer Übergangsphase. Sie basieren sich auf den traditionellen sind aber völlig neu. Sie übersetzen also die Tradition auf die Gegenwart; das Literarische auf das Tänzerisch u.s.w.

Das Hauptanliegen des nächsten Kapitels ist die Festlegung von möglichen ästhetischen Beurteilungskriterien für solche Übersetzungen im Rahmen dieser Choreographin. In diesem Zusammenhang werden in der Arbeit zwei aktuellste Choreographien, nämlich aus Deutschland und Indien kritisch analysiert und verglichen.

TH-5920

Anmerkungen zum zweiten Kapitel:

1. Vgl. dazu Eco, Umberto : "Einführung in die Semiotik", UTB Band, W. Fink Verlag, München, 1972, S. 38.
2. Wilss, Wolfram : "Übersetzungswissenschaft; Probleme und Methoden", Ernst Klett, Stuttgart, 1977, 1. Aufl., S. 10.
3. Zit. nach Sklovskji in Hauff, Jürgen etc. "Methodendiskussionen": Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft., Athenäum Fischer Taschenbuch, Verlag., 1972, Frankfurt am Main, band I.
4. Vgl. dazu Morris C.W. in Henrich. Dieter und Iser Wolfgang (Hrsg.): "Theorien der Kunst", Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1984., 2. Aufl., S. 356.
5. Vgl. dazu de Beaugrande, Robert in Wilss Wolfram (Hrsg.) "Semiotik und Übersetzen", Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1980, S. 24.
6. Zit. nach Wilss, Wolfram : Stuttgart, 1977, a.a.O., S. 35-36.
7. Zit. nach Jung Werner: in Bogdal K.M. (Hrsg.): "Neue Literaturtheorien-Eine Einführung Studium", (Literaturwissenschaft), Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990. S. 154.
8. Zit. nach. Wilss, Wolfram, Stuttgart. 1977, a.a.O. S. 72.

9. Steiner, George : "After Babel", Oxford University Press, Ely House, London. New York etc. 1975, S. 303.
10. ebd., S. 28.
11. Zit. nach Stolze, Radegundis: "Grundlagen der Textübersetzung", Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1972, S. 36.
12. Eco, Umberto, München, 1972, a.a.O. S. 147.
13. ebd. S. 145-146.
14. Ricoeur, Paul : Hermeneutics and human sciences, Cambridge University Press, Cambridge, London, Paris, 1981. S. 162.
15. Wilss, Wolfram, Stuttgart, 1977, a.a.O. S. 30.
16. Zit. nach Jung, Werner in Bogdal K.M., Opladen, 1990, a.a.O. S. 168.
17. Stolze, Radegundis, Heidelberg, 1972, a.a.O., S. 42.
18. Ricoeur, Paul. Cambridge, London, Paris, 1981, a.a.O. S. 158.
19. Dr. Muhammd Israel Khan : "Sanskrit-Natya-Siddhanta Ke Analoचित Paksha", Crescent Publishing House, Ghaziabad, 1985, S. 67. (Original in Hindi)

20. Zit nach Susheela Misra, "Kathak and Kathak-Watchers then and now." in Hindu, Friday, June 18, New Delhi, 1993.
21. Zit. nach Moupia, Bose : "Culture for Sale", in: Saturday Times, January, New Delhi, 1993.
22. Zit. nach Susheela Misra, "Kathak and Kathak-Watchers then and now", in Hindu, June 18, New Delhi, 1993.
23. Steiner, George, London, New York etc. 1975
a.a.O. S. 17.
24. Zit nach Gadamer, in Hauff. Jürgen etc. (Hrsg.),
Frankfurt am Main, 1972, Band II, a.a.O., S. 20.
25. Steiner, George, : London, New York etc., 1975,
a.a.O., S. 159.
26. Zit. nach Gadamer, in. Hauff Jürgen etc. (Hrsg.)
Frankfurt am Main, 1972, Band II,. a.a.O. S.
57.
27. Dietrich Heinrich, Iser Wolfgang (Hrsg.):
Frankfurt an Main, 1984, a.a.O., S. 356-59.
28. Steiner, George, London, New York etc., 1975, a.a.O.
S. 45-46.
29. ebd., S. 261.
30. ebd., S. 30.

3.0 Mögliche Kriterien zur ästhetischen Beureteilung

Choreographie ist im Bereich des klassischen Tanzes eine Gattung des zwanzigsten Jahrhunderts, die aus der Müdigkeit mit der klassischen Technik des Tanzes ins Leben tritt. Der Anfang der Moderne, die das traditionell überlieferte System von Normen wie der Natyashastra ohne eine reflektive Auseinandersetzung nicht akzeptieren kann, schafft den Boden für die Tänzer, den Tanz nicht nur als ein gegenwärtiges Ausdrucksmittel zur Bewältigung des aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisses anzuwenden, sondern auch als ein Medium zur Überlegung über die eigene Überlieferung des Tanzes von dem klassischen Stil zu benutzen. Dieses Verhältnis führt in dem 20. Jh zu Experimenten mit der klassischen Form jenes Tanzes, indem literarische Texte aus der Vergangenheit oder aus der jüngsten Zeit symbolisch übersetzt werden, oder aber Ideen und Konzepte der jeweiligen Choreographen in die tänzerische Form hinüber gebracht werden. Solche Erneuerungen sind neben dem Kathak auch bei anderen, klassischen Tanzformen erfindlich, einschließlich deren in Deutschland. Mit der Umwandlung dieser klassischen Formen sollen die sich auf die mimetischen - oder die Rasatheorie basierenden ästhetischen Beurteilungskriterien revidiert werden.

In Indien sind die Experimente mit der traditionellen Form neben Kathak auch in Bharatnatyam deutlich erkennbar. Diese Experimente werden von Tänzerinnen wie Chandralekha unternommen. In Deutschland sind diese Erneuerungen im Tanz aus dem deutschen Tanztheater von Pina Bausch ersichtlich. Um das neue Konzept des Tanzes in seiner choreographischen Form zu verstehen, ist es hier erforderlich, Choreographien aus dem beiden Tanzbereichen vergleichend zu analysieren. Diese Analyse bezweckt eine Entkodierung einiger, neuer ästhetischen Sichtweisen, die der Rezeption dieser völlig neuen Genres bedürfen.

3.1. Das Tanz-theater in Deutschland

Die Entwicklung des Tanztheaters läßt sich in der Vorkriegs-tradition des Ausdruckstanzes verspüren. Der Ausdruckstanz entstand in Deutschland ca 1930 während einer Zeit vom politischen und gesellschaftlichen Aufbruch in Deutschland. Er war ein Weg für die damaligen TänzerInnen ihre Einwände gegen die existierenden politisch-gesellschaftlichen Umstände zu erheben. Darum entfernten sie sich von dem traditionellen Kanon des Tanzes.

Nach 1945 erwartete man die Wiederkehr dieser Tanzform. Jedoch ging die Bewegung in die völlig gegensätzliche Richtung. Das klassische Ballett wurde gefördert wie auch gut rezipiert. Es sei wahrscheinlich wegen der "... schönen, heilen, harmonischen Welt des Balletts ...",¹ das sich der Nachkriegsrealität "... total entrückte ...".² Jedoch schluß die Bevorzugung des Balletts die Entwicklung einer Gegenbewegung nicht ab. Der Gegenschlag trat 1968 während der Studentenbewegung ein. Diese sozial-politische Bewegung seitens der jüngeren Generation entstand mit dem Ziel, die traditionelle Autoritätsgesellschaft zu demokratisieren und dies politisierte endlich die ganze Kulturszene in Deutschland.³ Im Verhältnis zu dieser politischen Entwicklung

blieb das klassische Ballett ein bloßes Erzählmittel märchenhafter Geschichten. Die absolute Gleichgültigkeit der klassischen Tanzform der gesellschaftlichen Aufrüttelung gegenüber, störte die jüngere Generation der TänzerInnen. Das Ballett war eine Bestätigung der existierenden Norm, die der traditionellen, autoritären Gesellschaft zugehörte. Einige der TänzerInnen lehnten die Identität mit dem traditionellen ab:

"Die Opposition, die nichts mehr mit dem klassischen Ballett zu tun haben wollte, formierte sich unter dem Signum des Tanztheaters. Seither ist die deutsche Tanzszene gespalten."⁴

Die Tänzer waren Gehard Bohner in Berlin, Hans-Kresnik in Bremen, Jochen Ulrich und seine Kollegen in Köln, Pina Bausch vom Essener Folkwang-Ballett in Wuppertal.

Das Tanztheater grenzte sich nicht nur von dem klassischen Ballett, sondern auch von dem amerikanischen Modern-Dance ab.⁵ Die deutschen Tänzer wollten wahrscheinlich ihre eigene Identität im Bereich des Tanzes entdecken. Dieses Selbstentdeckungsverfahren schlug den eigenen, originellen Weg des Tanztheaters zu einer neuen Ausdrucksweise.

Der Begriff 'Tanztheater' läßt sich nicht eindeutig definieren. Es verlangt auch nicht dem akademisch trainierten

Körper, wie bei dem Ballett. Jeder Choreograph kommt mit seinen eigenen Entdeckungen des Körpers vor, und setzt stets neuere Bewegungen des Körpers in den Tanz ein. Das Tanztheater gilt wahrscheinlich dann als eine Technik zur Entdeckung des Körpers. Aus den oben erwähnten Namen hat Pina Bausch das Bild des deutschen Tanztheaters tief eingepägt. Die Analyse einer ihren Choreographien würde die Technik des Tanzes entziffern.

3.1.1. Über Pina Bausch

Die Tochter eines Wirtes aus Soehlingen, fing Pina Bausch zuerst mit dem Kinderballett an. Nach dem ~~Schul~~abschluß besuchte sie die Folkwang-Schule, die vor dem Krieg den Ausdruckstanz beförderte. Von Anfang an also bekam Pina Bausch Training in der nicht-traditionellen Technik des Tanzes. Bei der Abschlußprüfung bei dieser Schule errang Pina wegen ihrer hohen **Leistung** ein Stipendium des DAADS. Sie ~~nutzte~~ diese Gelegenheit aus, an der New-York Tanzschule weiteres Training unter Antony Tudor zu bekommen. Nach dem zweijährigen Aufenthalt in New-York kehrte sie nach Deutschland zurück, wurde Dozentin an der Folkwang-Schule und schloß sich später dem Wuppertaler-Theater-Ensemble an. Hier wurde ihr die Verantwortung für die Kunstproduktion

gegeben. Da fing die Reise von Pina Bausch in eine kreative Welt des Tanzes an, und sie unternimmt immernoch neue Experimente.

3.1.1.1. Pina Bausch über den Tanz

"Mich interessiert nicht, wie sich die Menschen bewegen, sondern was sie bewegt."⁶

Dieser Gedanke ist das bestimmende Prinzip des Tanztheaters von Pina Bausch. Tanz ist nicht eine mimetische Kunst für sie. Er ist, sozusagen, eine Ausdruckskunst, wobei man der Gegenwart in Form des Körpers entgegenkommt.

Das Ballett stellt viele körperliche Forderungen an die Teilnehmer, die sich ständig trainieren müssen, um die erlernte Technik nicht zu verlernen. Wegen dieser körperlichen Anforderungen ist die Tänzerin teilweise gezwungen, ihre Praxis früh im Leben aufzugeben. Deswegen bleibt ihr der Ausdruck eigener Erfahrungen und Empfindungen aus dem Leben durch das Medium des Tanzes - ihr intimstes Mittel des Selbstaushdrucks - versagt. Solch ein Tanz trägt für Pina Bausch darum keine Bedeutung. Sie lehnt den mimetischen Aspekt völlig ab. Nach ihr ist der Körper der Erzähler des Eigenen. Der Körper kann selbst seine eigene Geschichte

erzählen.⁷ Durch den Alltag passiert es dem Körper sehr viel. Unsere Ängste, Freuden unsere Existenzfragen - alles kommt durch unsere Haltungen, Bewegungen des Körpers zum Ausdruck. Der Gedanke verkörpert sich also in unserer externsten Form dh. dem Körper. Pina Bausch hält darum die Alltagsgeschehnisse mit dem Körper für wichtig. Somit nimmt Pina Bausch die Bühne als eine Leinwand wahr, an die sie die alltägliche Körperbewegung durch die Sprache des Tanzes malt. Diese Konzeption des Körpers hat den Begriff 'Tanz' ziemlich erweitert. Laut Jochen Schmidt, dem deutschen Tanzkritiker:

"Die Alltagsbewegungen des Menschen kommen wieder auf die Bühne. Der Tanz zeigte den Körper in seinen alltäglichen Zusammenhang, ein profaner Körper mit profanen Bewegungen.Sie (Pina Bausch) zeigt, daß der Körper eine eigene Geschichte hat, der Körper erzählt selbst, der Körper tanzt seine Erfahrung."⁸

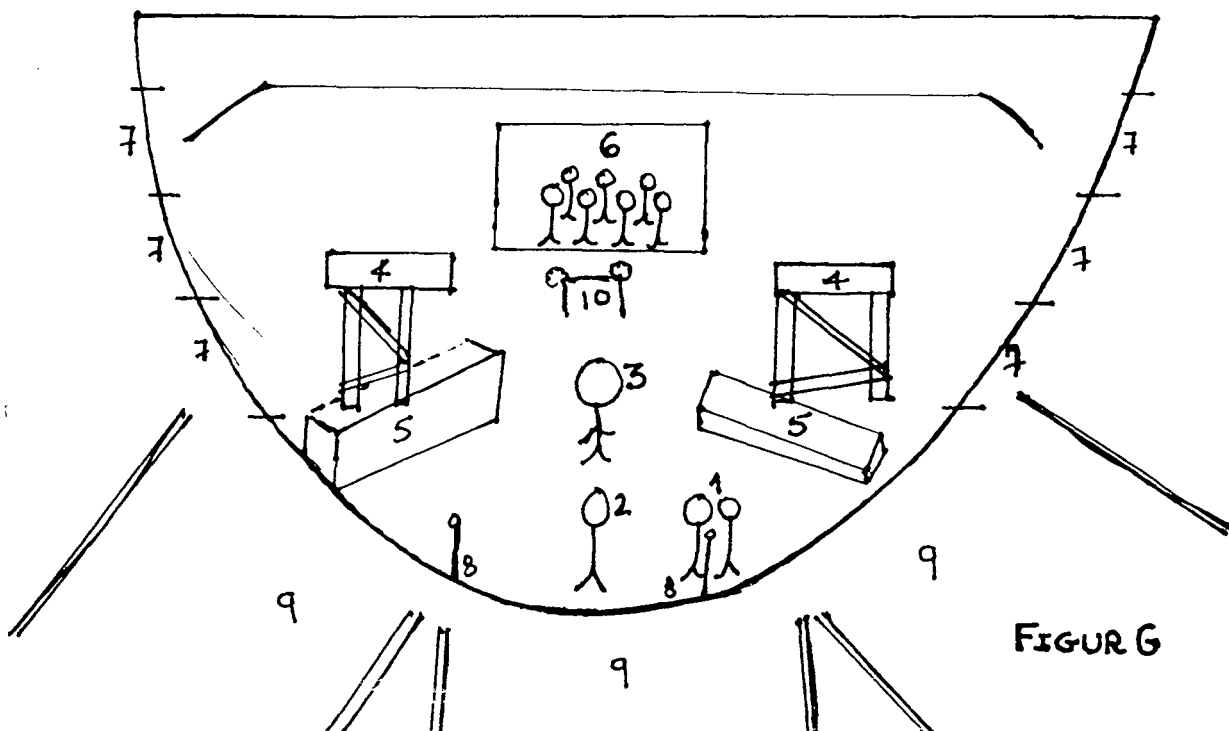
Der Tanz ist also nicht ein Ergebnis des akademisch-trainierten Körpers. Er ist eine Entdeckung des Körpers, eine Bewegung, die von innen nach außen geht. Die Bewegungen ihrer Choreographien sind deshalb nicht völlig von Pina Bausch ausgedacht, sondern das Resultat einer Mitarbeit der anderen Teilnehmer in diese Richtung.

Wenn man sich das choreographische Verfahren von "Bandoneon" anschaut, findet man, daß Pina mit einer merkwürdigen

Technik arbeitet. Das Bewegprinzip liegt darin, daß sie mit Fragen die Teilnehmer zur Überlegung provoziert. Die Antwort kommt körperlich zum Ausdruck. z.B. Fragen wie: "Wie haben sie als Kinder gelacht? Wie haben sie als Kinder geweint?"⁹ Diese Fragen bedürfen einer körperlichen Antwort. Solche Frage - und - Antwort-Stunden bringen verschiedene Körperbewegungsstrukturen hervor, die erst später stufenweise mit Musik, Dialogen in einer Reihenfolge arrangiert werden.

"Nelken", das choreographische Stück von Pina Bausch wurde neulich am 24. Februar 1994 in Neu-Delhi aufgeführt. Die Uraufführung dieser Choreographie fand 1982 statt. Die Entzifferung dieser Choreographie würde uns primär weitere Einsichten in die ästhetische Position von Pina Bausch verleihen.

Die Bühne: Siri Fort Auditorium, New Delhi



1. Mann und Frau mit Eimern voller Erde
2. Stumm bleibende Frau mit Akkordium
3. Die Frau, die Kartoffeln schält
4. Stuntmänner auf Wachtürmen
5. Kastenwände.
6. Letzte Position aller Teilnehmer
7. Flügel
8. Mikrophone
9. Zuschauersaal
10. Nelkenfeld

3.1.1. 1) Der Choreographie

Von Anfang an bleibt der Vorhang auf. Es gibt nichts, das von den Zuschauern versteckt bleiben soll. Die Bühne wird zu einem normalen oder erweiterten Teil des Zuschauersaals oder umgekehrt. Schon beim Eintritt begrüßt den Zuschauer ein harmonisches, fast romantisches und im wort-wörtlichen Sinne ein Rosabild. Die ganze Bühne ist mit rosafarbenen Nelken-Blumen bedeckt, die in einer Reihe arrangiert sind. Rosa ist die Farbe der Liebe.

Blumen sind zarte Wesen.

Liebe und Zärtlichkeit ergänzen die anfängliche Atmosphäre der Ruhe. Die Teilnehmer treten einen nach dem anderen mit Stühlen auf die Bühne ein. Die Männer tragen schwarze

Anzüge, die Frauen elegante Abendkleider. Beim Auftritt auf die Bühne tragen alle Stühle mit, setzen sich in Paaren zusammen und unterhalten sich in leisen Stimmen. Manchmal wechselt eine oder die andere die Partner. Der Mis-en-scene der Harmonie ist völlig geleistet.

Bald wird diese Harmonie gestört.

Im Hintergrund spielt ein romantisches Lied.

Eine Frau in schwarzem Kleid läuft auf die Bühne. Ein Mann läuft hinter ihr her. Die angstvolle Frau versucht zu fliehen.

Diese Handlung wird wiederholt.

Die Tänzer-Paaren bleiben ausdruckslos, verlassen die Bühne mit den Stühlen in Ruhe. Die Bühne wird leer.

(1) Eine Frau aus dem Zuschauersaal (eigentlich die Teilnehmerin) und ein Mann treten auf die Bühne mit Eimerchen voller Erde und schütteln einen Löffel nach dem anderen Erde auf eigene Köpfe. Sie weinen laut, wie Kinder. Sie werden, wie Kinder, weggeschleppt.
Das laut weinende Paar amüsiert den Zuschauer.

Die Bühne wird leer.

(2) Eine Frau kommt mit dem Akkordium durch das Nelken-feld bis zu der Mikrophone. Der Zuschauer erwartet,

daß sie jetzt auf das Akkordium spielt, und damit singt.

Sie bleibt stumm und tritt von der Bühne im stillen
Schweigen ab.

Die Bühne wird leer.

Solche absurde sinnlose Handlungen finden ohne einen Bezug auf einander statt und lassen den Zuschauer ratlos. Und trotzdem bauen sie für sich allmählich einen Zusammenhang auf. Denn die Handlungen finden in Gegensätzen statt. Die Handlungen bestehen auf Gefühlen der Liebe, Harmonie, Zärtlichkeit, Treue und Ruhe. Als Gegensatz werden Bilder von Haß, Unterdrückung, Brutalität und Gewalt vorgeführt.

(3) Eine Frau sitzt im Hintergrund der Rosafarbe hört ein Liebeslied zu und schält Kartoffel. Sie trägt ein fast dummes Lächeln aufs Gesicht, und wechselt ihre Position auf der Bühne ständig.

Männer tragen Cocktail-Kleider wie Frauen und springen in dem Nelkenfeld wie Hasen. Die TänzerInnen treiben Kinderspiele auf der Bühne. Diese Harmonie der Handlungen wird stets von dem Eintritt des Offiziers und seiner vier Stuntmänner mit Hunden gestört.

Der Offizier (Staatsgeheimpolizei) verlangt nach Pässen,

nimmt sie weg, stellt absurde Fragen auf, und fordert die Teilnehmer auf, lustige, sinnlose Handlungen zu vollführen wenn sie ihre jeweiligen Pässe zurückhaben möchten. Oft ziehen sich die Männer auf der Bühne von den Kleidern in Anzüge um.

Die vier Stuntmänner gehorchen dem Offizier. Sie vollführen nach Forderung des Offiziers gewaltige Handlungen und zerstören somit die Harmonie der Lebensbilder, die auf der Bühne durch sich wiederholende Bewegungen, Handlungen und Dialoge der TänzerInnen hervorgerufen werden.

(4) In einer der Szenen bilden die Stuntmänner zwei
 +
 (5) wachtürmenähnliche Strukturen und zwei Wände aus Kasten und zerstören diese. Gegen die ganze Handlungen der Stuntmänner, geleitet von dem Offizier wird von einer Frau heftig protestiert. Sie rennt von dem Offizier zu seinen Männern, ruft "Halt, Halt! (Stop it, stop it; I say, stop it."¹⁰ Niemand hört ihr zu. Diese Szene zerkrampft die freie Bewegung der Teilnehmer auf der Bühne physisch, und psychisch die Bewegung der Zuschauer mit den TänzerInnen.

Das romantische Bild der Nelken wird wegen dieser Szene zerstört. Übrig bleiben die zerstörten Kastenwände, die verwelkten Nelken und die ausdruckslosen, stillen Gesichter

der TänzerInnen.

Liebe und Zärtlichkeit wird durch Haß und Unterdrückung ersetzt.

Am Ende kommen die TänzerInnen eine nach der anderen auf die Bühne, gehen in die Flügel ab und kehren schon wieder in einer Reihe. Alle machen die gleichen Gesten, in dem gleichen Rhythmus: "Es gibt Frühling. Es wird Sommer, dann Herbst, und dann Winter."¹¹ - Auf und ab, Auf und ab - eine Wiederherstellung der Harmonie.

(6) Jeder kommt und sagt, warum er Berufstänzer geworden ist. Alle sitzen in der Mitte der Bühne zusammen. Einer sagt: "Ich wurde Tänzer, denn ich wollte kein Soldat werden."¹²

..

Die Teilnehmer sowie die Zuschauer bleiben sitzen. In einer stillen und ruhigen Atmosphäre kommt die Choreographie zu Ende. Die Zuschauer bemerken es erst später. Ein leiser Geräusch entsteht im Zuschauersaal. Es fängt an zu klatschen.

+++

Zu der gleichen Zeit wenn in Deutschland man das klassische Ballett vollkommen abgelehnt hat, experimentiert man in Indien innerhalb der klassischen Überlieferung. Wenn in Deutschland Pina Bausch die führende Kraft hinter dem

Bruch mit der Tradition ist, wirkt in Indien Chandralekha als die führende Choreographin, die die Tradition aktualisiert. Wir haben also zwei Erneuerungswege, oder wenn man es sagen dürfte, zwei Übersetzungswege: Der eine entfernt sich von der Norm, der andere bewährt die Tradition auf und erneuert sie. Die experimentalen Choreographien von Chandralekha versuchen den Begriff 'Tanz' in Indien neu zu definieren bzw. dem Tanz ein neues Ziel zu verleihen.

3.2. Über Chandralekha

Chandralekha ist ursprünglich eine berühmte Bharatnatyam-Tänzerin. Sie hat ihre Ausbildung als Tänzerin bei Guru Kancheepuram Ellappa Pillai erhalten. Während der klassischen Schulung in Bharatnatyam hat sie eine Ergründung in dem NS von Bharat und seine rasatheoretischen Darstellungsprinzipien erhalten.

Es ist hier nicht der Ort, in die Entwicklung von Bharatnatyam ausführlich einzugehen. Jedoch kann man so viel sagen, daß im Vergleich zu Kathak Bharatnatyam ein rigider Code hat und streng dem NS von Bharat folgt. Eine Abweichung von seinen Normen wird deshalb nicht akzeptiert. Diese Tatsache zeigt, wie schwer es für eine berühmte Tänzerin gewesen sein müßte, die Form völlig zu verändern.

Dennoch entfernte sich Chandralekha von der klassischen Technik des Tanzes ca 1950 und gab ihre Praxis als Tänzerin völlig auf. Sie beschäftigte sich weiter mit Multi-medien-Projekten und der Frauen - bzw. Menschenrechte-bewegung. Die Jahre des abgeschlossenen Lebens als Tänzerin hat wahrscheinlich zur Überlegung über die Form und Bewegung von Bharatnatyam geführt. Sie sah ein, daß in einer modernen Welt der Tanz eine illusoristische, sublimierende Rolle nicht mehr spielen kann. Er kann auch nicht bloße Unterhaltung leisten, sondern kann ein wirksames Mittel zum Ausdruck eigener Identität als Mensch und Frau sein.

Während ihrer Suche nach einer wirkungsvollen Ausdrucksform entdeckte sie die soldatische Tanzkunst aus Kerala 'Kalarippayattu'. Da diese im Vergleich zu Bharatnatyam eine wenig bekannte Tanzform ist, bedarf es hier einer kurzen Erläuterung über diese Kunst. Wie bei anderen klassischen Tanzformen schließt Kalarippayattu lange Jahre von Ausbildung und Training ein. Diese bezweckt eine Beherrschung des Körpers und die Transzendenz des 'Ich'.¹³ Der Tanz erschließt sich grundsätzlich aus acht Haupthaltungen oder 'Vadivu'; jeder vertretend für ein Tier. Jedoch sind diese nicht statische, sondern dynamische Bewegungsmuster. Die Ausbildung setzt sich aus der Disziplinierung des Körpers

durch die Bewegungen, sowie die Kontrolle über das Ein- und Ausatmen zusammen. Die Kontrolle über das Atmen führt zur Erlösung der Energie von dem Zentrum des Körpers - von dem Nabel also - zu den sich bewegenden Körpergliedern.¹⁴

Chandralekha hat diese Technik der Kalari, Bharatnatyam wie auch Yoga zusammengeschmilzt. Auch Yoga führt wie Klaripayattu zur Konzentrierung und Erlösung der internen Energie des Körpers, die jede Bewegung dynamisch und kräftig macht.

3.2.1. Chandralekha über Tanz

"My language is Bharatnatyam. I have been questioning the deliberate limiting of the fantastic idiom of Bharatnatyam to ancient themes. My experiment is an exploration to find if the form can be related to the social context of the theatre. This is an attempt at discovering the connections between real movements and abstract movements. This is also an attempt at furthering our own understanding of our traditional forms. ..."¹⁵

In ihrem Versuch zur Rekontextualisierung des klassischen Tanzes 'Bharatnatyam' kehrt Chandralekha zu der originellen Quelle von Bharatnatyam zurück. In dem klassischen Tanz ist 'Ardhamandala' (d.h. Halbkreis) ein zentrierter Begriff. Der Umfang von dem um dieses Zentrum entstandenen Kreises reicht von dem ganzen Kosmos bis zu dem 'Ich' - dem Kosmos, dem Universum, der Erde, dem Land, dem Dorf, dem eigenen Haus, dem eigenen Körper, der Seele oder dem

Ego - das ganze umkreist ein Zentrum. Alles wird von einem Zentrum zusammengehalten. Dieses Zentrum ist der Ursprung der kosmischen Kraft, die auch das Individuum bewohnt. Der Begriff 'Ardhamandala' geht also von dem Außen nach Innen aus.

Dieser 'Ardhamandala' ist die Grundhaltung in Bharatnatyam. Alle Bewegungen der Tänzer sind um diese Haltung arrangiert. In ihrem Versuch zur Erneuerung des klassischen hat Chandralekha die dekorativen Bewegungen, die sich um den 'Ardhamandala' bilden, von ihrem Zentrum aufgerissen, und das Zentrum neu aufgedeckt.

Bei dem klassischen Training erwirbt man von dem jeweiligen Lehrer/'Guru' die Kenntnisse auf dem Gebiet des Tanzes, wie ein Schwamm, der alles absorbiert. Es gibt keine Fragen, keine bewußte Überlegung über die erlernte Form. Jedoch schlägt Chandralekha vor, daß man nach dieser Ausbildung von dem 'Guru' zu der Grundform zurückgehen soll.

"The concept 'body' is a journey into time. The Ardhamandala puts the body at centre (of the world)."

"After learning a lot of repertoire from Guru go back to the basic form. That becomes a direction. Going back to the point to get a new direction. Cutting across of many layers of time. Tradition is something that can catapult you between time ... and yet one is all the time centred,

without losing balances. The centred body can take you anywhere. Traditionally every part of body and movement have names in text and have connections with birds, trees etc. Innovation... is a journey into the self. ... The body is our resource of energy, of being radiant."16

Wenn man die Bedeutsamkeit des Zentrums so einsieht, wie Chandralekha kann man auch mit ihrer Wahl von der Zusammen-schmelzung von Bharatnatyam, Kalarippayattu und Yoga einverstehen. Yoga ist hauptsächlich eine Technik zur Konzentrierung der Gedanken auf einen Punkt; Kalarippayattu verleiht eine Technik zur Konzentrierung des Atmens auf einen Punkt, - in den Nabel - zur Erlösung der Energie durch die körperlichen Bewegungen, während Bharatnatyam der Ardhamandala, der Körper als Zentrum benutzt. Also beginnt für sie die Zentrierung von der Struktur des Körpers, über das Verfahren des Atmens und schließlich zu dem 'Ich'. Dieses Zentriertsein gewährt der Bewegung ihren dynamischen Charakter, und macht den Tanz zunächst eine dynamische, energische Struktur - einen Ausdruck der individuellen, inneren Energie jedes Körpers.

Der Tanz ist also eine Suche nach dem 'Ich', nach dem Zentrum des Körpers - die Suche nach der kosmischen Energie, innerhalb / die Suche nach der Ursprungsquelle der weiblichen Kraft, der geistigen Kraft. "Yantra" ist eine Fortsetzung dieser Suche.

"Yantra" ist die aktuellste Choreographie von Chandralekha. Sie wurde am 21. März 1994 in Neu Delhi auf der großen Bühne von Kamani Auditorium uraufgeführt. Die Choreographie beruht auf dem Sanskrittext "Saundraya Lahari" des 9. Jahrhunderts.

Der Text:

“भुवामिन्दोर्मध्ये सुरविटपिवाटी परिवृत्ते

Cent. . . in deathless nectar seas, encircled
by orchards of timeless trees of paradise,

मणिद्वीपे नीपोषवनवति चिन्तामणिगृहे

this island jewel.

Within, groves of Kadamba trees.

Within these, the Chamber of-the-gem
that grants desires.

शिवाकारे मञ्चे परमशिवपित्रङ्गु निलायां ।

Within this, Siva the throne

on which the ultimate turns.

Mounted and melted here,

Goddess -

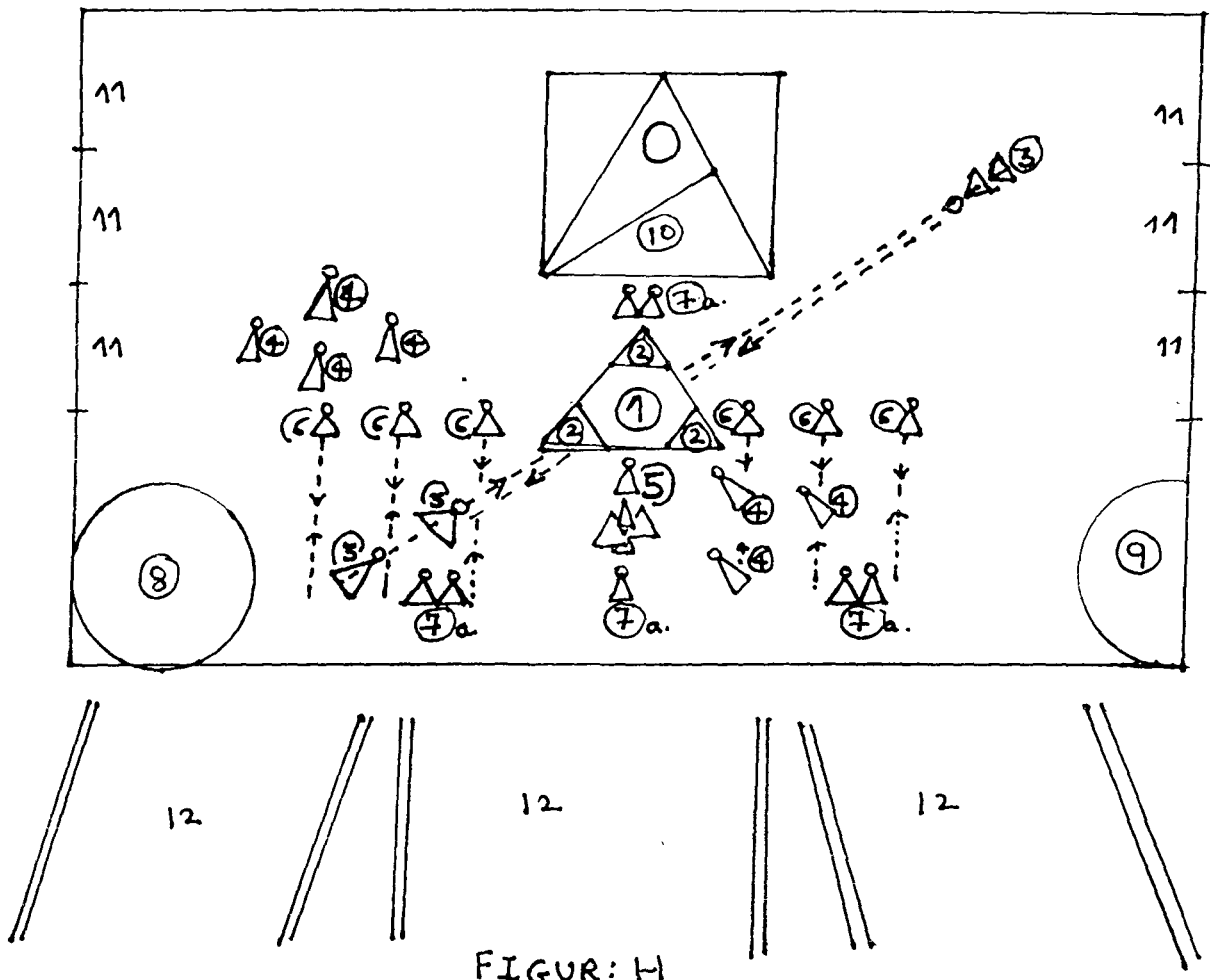
भजन्ति त्वां थन्माः कतिचन चिदानन्दलहरीम् ॥

blessed indeed the few
 who posses you -
 O Tide
 Of Pure Awareness
 and of Perfect Joy.

Saundarya Lahari : 8

(Englised by Pria Devi). "17

Die Bühne.



FIGUR: H

1. Anfangsstruktur der Tänzerinnen
2. Dreieck von Teilnehmern
3. Ein Mann zwischen drei Frauen : die weibliche Kraft gegen die männliche Kraft.
4. Wechsel der Dreiecken von Tänzern : Die Erweiterung des Körpers.
5. Strukturelle Darstellung von Siva - Saundarya Anand.
6. Position für Allaripu - Alle 7 TänzerInnen.
7. Momente der Ekstase - Darstellung in 3 Paaren je von zwei Teilnehmern. (7a) - Teilnehmer bleiben an der gleichen Stelle sitzen. Aber sie sitzen getrennt von einander.
8. Musikbegleiter
9. Sängerin.
10. Bühnenerstattung im Hintergrund.
11. Flügel
12. Zuschauersaal.

3.2.1.1. Die Choreographie

Der Begriff 'Yantra' bedeutet in dem modernen Sinne eine Maschine. Jedoch führt er auf ein altindisches Konzept von einer zirkulären Struktur, die aus Dreiecken besteht. Der Kreis und die Dreiecken sind Ursprung der weiblichen bzw. männlichen Kraft.

In dieser Choreographie ist der Körper als eine dreieckige Struktur begriffen, durch die die Schönheit des Körpers sich entfaltet. Die Dreiecke richten sich nach allen Richtungen, indem sie sich in einem Kreis bewegen. Die Kraft der Seele zum Gelingen der Schönheit liegt in dem Zentrum dieser dreieckigen Strukturen in dem Körper. Wie das treibende Zentrum, wirkt das Zentrum des Körpers auf die Triebkraft des dreieckigen Körpers, der sich an seinem jeweiligen Winkel erweitert. Diese Strukturen schließen sich aneinander in Linien und Kurven. Diese Wechselwirkung entspringt aus dem erotischen bzw. dem seelischen Leben des Körpers. In diesem Zentrum bewohnt der Siva (der Gott oder das Wahre), das Schöne (Saundarya) und darum Anandam (die Ekstase, der dynamische Verschmelzungsmoment der Seele und des Körpers.).

3.2.1.1. i) Die Darstellung der Choreographie

Ein offener Vorhang begrüßt den Zuschauer beim Eintritt. Eine einzige Bühnenerstattung, nämlich ein schwarzes Dreieck mit einem roten Licht irgendwie im Zentrum von hinten, bedeckt die Bühne.

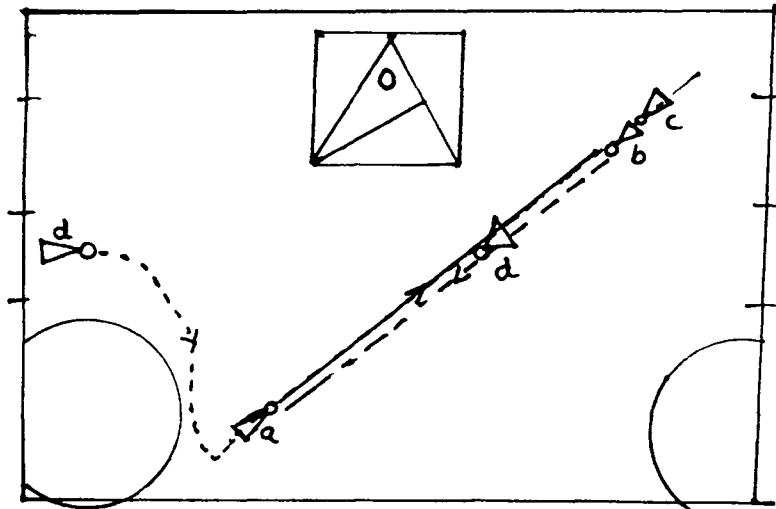
Die Musikspieler sitzen auf der rechten Seite der Darsteller in einem Kreis. Die Sängerin sitzt auf der linken Seite.

Anfangs kommt Chandralekha selbst auf die Bühne und liest ihre Interpretation des Textes vor. Danach singt die Sängerin den Text in klassischem Stil vor. Damit beginnt der Tanz. Durch die ganze Choreographie wird nichts gesungen. Die Tänzer halten sich an dem Rhythmus und den Silben an, die auf den verschiedenen Trommeln gespielt werden.

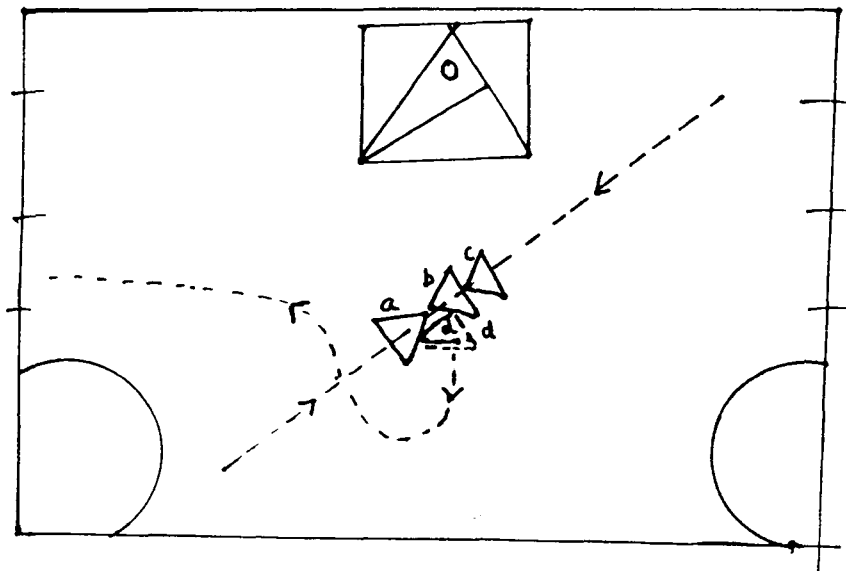
Die Darstellung beginnt mit drei Frauen, die sich langsam bewegend ein Dreieck formieren als seien sie eine Einheit. (Nr.1, Figur H) Alle tragen den traditionellen Saree dunkler Farben und kein lauter Schmuck; Chandralekha glaubt nicht in der Betrachtung des Körpers als ein Objekt wie bei dem klassischen Tanz, wobei der Körper mit verschiedenartigen Schmücken zwecks der Verschönerung und Mystifizierung bedeckt wird. Die drei Tänzerinnen kreieren ein Dreieck nach dem anderen durch langsame Bewegungen. Sie wirken als ein Dreieck und zugleich deuten ihre in verschiedenen Richtungen ausgestreckten Körperglieder auf verschiedene Winkel und Punkten in dem abstrakten Raum der Bühne; diese Punkte sind jeweils der Ursprung neuer Dreiecke. (Nr. 2, Figur H). So ist jeder Körper also ein Dreieck wahrzunehmen. Wenn verschiedene Körper in Kontakt kommen, entstehen verschiedene Dreiecke. Sie formieren Strukturen in Gruppen von zwei gegen eins, eins gegen eins, drei zusammen usw. (Nr. 4, Figur H).

Der Körper und sein inneres Leben entfalten sich allmählich mittels der Strukturen und Haltungen. Es gibt insgesamt sieben Teilnehmer - fünf Frauen; zwei Männer. Die Tänzer gebrauchen keine Mimik und trotzdem.. drücken die Körperlichen, dynamischen Strukturen alles aus. Durch diese Kombination und interstrukturelle Beziehungen, die sich vor dem Zuschauer auf der Bühne entfalten, erreicht der Körper den innersten Ort seines Wesens - den innersten des erotischen, des seelischen und des glücklichsten.

Die choreographischen Strukturen beginnen von einem Zentrum (der Bühne und des Körpers) und erweitern sich in einer Wechselwirkung auf allen Seiten. Die Teilnehmer bedecken die ganze Bühne. Bei der Bewegung und dem interstrukturellen Dialog gebrauchen sie die Flügel in einer 'offenen' Weise. Dies leistet einen illusoristischen Eindruck der Offenheit und des Kontinuums von dem Leben. An mancher Stelle bringt Chandralekha die Erotik, die Konflikte der Körper und die zwei Polaritäten von der männlichen und weiblichen Kraft klar zum Ausdruck.



Figur I



Figur J

In den obengegebenen Figuren sind 'a, b, c' die weiblichen Kräfte; 'd' die männliche Kraft.

In Figur **I** stehen a, b, c in dem Ardhamandala Haltung. D- die männliche Kraft, ein Kalari-Tänzer, tritt auf die Bühne in dem schlangenhähnlichen Vadivu, schleicht durch die Beine von A, als wäre er von A gebären. Er schleicht den Frauen B+C heran, kriecht durch sie und kehrt zurück zum A. Schließlich überdecken die Frauen in einer schnellen, gleitenden Bewegung ihn (Figur **J**), als überwinde die weibliche Kraft die männliche Kraft. Der ganze Muster der Kalari-Bewegung stellt die Konflikte zwischen Körpern, ihren Kräften und den zwei Geschlechtern dar.

Gegen das Ende der Choreographie legt sich ein Tänzer auf den Boden der Bühne. Drei Tänzerinnen, die ihn begleiten, wenden ihre Rücken den Zuschauern zu. Zwei dieser Frauen stehen in Ardhamandala Haltung über dem Mann. Die dritte Tänzerin, die letzte in der Reihe, setzt sich auf den gebogenen Knien des Mannes, hebt ihre Hand hoch in der 'Sikhara'-Geste. Die anderen zwei halten ihre Körper in dem Dreieck. Die Struktur entfaltet sich vor der Bühnenerstattung, die Quelle der Urnergie (Nr. 5, Figur **H**).

Diese voll erwachsene Struktur mit der Bühnenerstattung symbolisiert die Erlangung von 'Siva' und 'Anandam'.

Nach der Abwicklung dieser Struktur führen alle Teilnehmer zusammen in einer geraden Linie Allaripu vor. (Nr. 6, Figur H) Sie gestikulieren Lahari (d.h. Strömung), Soundaryalahari (Strömung der Schönheit), Siva (die reine Kraft) und Anandlahari (geistige Strömung der Glückseligkeit).

Nach diesem Allaripu setzen sich die TänzerInnen in Paaren von zwei - eins-gegen-eins -und gestalten ein neues Dreieck, wobei zwei Körper, zwei Dreiecke, zwei Seelen in einander verschmelzen - ein Moment der Ekstase - sie erreichen ein Zentrum, von dem neue Energie entspringt. (Nr. 7, Figur H).

Die Bühnenlichter werden ausgeschaltet. Es gibt eine Pause. Die Bühnenlichter gehen an. Jeder Teilnehmer sitzt getrennt von seinem Partner, allein, als bezeichne jeder ein Zentrum der Kraft. Der ursprüngliche Sanskrittext wird wieder gesungen. Die Zuschauer stehen auf. Sie applaudieren lang.

.3. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE DER CHOREOGRAPHIEN:

Bei den Choreographien d.h. bei dem ästhetischen Zeichenspielen verschiedene Zeichenträger und Codes ineinander.

Bei einem literarischen Text dienen die graphischen Zeichen als die Zeichenträger. Bei der Choreographie gilt jeder Teil als der Zeichenträger: Die Bühne, die Teilnehmer, die Musik, die Bekleidung, usw. Diese Zeichenträger wirken zusammen als ein Ganzes auf den Zuschauer und bringen die innovatorischen Gedanken der Choreographien ans Licht. Die obenerwähnten Zeichenträger werden als die Orientierungspunkte, zum Vergleich der zwei Choreographien und schließlich zur Entzifferung der ästhetischen Kriterien dienen.

- 1> Die Bühne : Die Bühne hat normalerweise drei Teile
- : den Hintergrund
 - : den Vordergrund bzw. den Vorhang
 - : die Flügel.

Der Hintergrund könnte aus der notwendigen Bühnenerstattung gestaltet sein. Diese Erstattung trennt den Vordergrund von dem Hintergrund eindeutig ab.

Bei der Choreographie von Pina Bausch sieht man keine eindeutige Trennung von Hintergrund und Vordergrund. Sie macht einen reichen und anspruchsvollen Gebrauch von externen Mitteln z.B. von Lolaspielern, Wachtürmen, Stühlen, Kartonen und Kasten. Diese Objekte gestalten jeweils in Bezug auf die Teilnehmer den Hintergrund für die jeweilige Szene.

Bei Chandralekha gibt es eine einzige Erstattung, die den Hintergrund definiert. Diese ist ein schwarzes Dreieck, das in einem holzernen Rahmen aus schwarzem Stoff gestaltet wird. Ein rotes Licht leuchtet einen Punkt dieses Dreiecks und wirkt als das Zentrum oder die Quelle der Energie. Es kann auch als ein Konzentrationspunkt für jeder Teilnehmer funktionieren, wie auch für die Zuschauer. Dies ist schließlich von der Einstellung jeder Person zu diesem Punkt abhängig. Der Vordergrund besteht aus dem Tanzraum und den Stizplätzen für die Musikbegleiter und die Sängerin.

In den beiden Choreographien bleiben die Vorhänge von Anfang an offen. Sonst ist es üblich, vor jeder Darstellung den Vorhang zuzuhalten. Das Konzept des offenen Vorhangs erzielt die Entmystifizierung der Darstellung im Gegensatz zu der klassischen Form, die der Kunst Mystik und Aura verleiht. Das ist schon ein Zeichen des 'Modern-Werdens' des Tanzes; ein Zeichen dafür, daß hier über den Sinn des Ganzen , einschließlich des Zuschauers, nachgedacht wird. Der Zuschauer fühlt sich wegen der Offenheit miteinbezogen. In der Darbietung machen die Teilnehmer einen freien Gebrauch von den Flügeln. An manchen Stellen gehen die Teilnehmer auf und ab von der Bühneⁱⁿ die Flügel in einer kontinuierlichen Art. Dieser besondere Gebrauch der Flügel erweitert den choreographischen Text statt der Bewegung

des Textes zu verhindern; denn die besondere Verwendung von Flügeln gewährt dem Zuschauer den Eindruck der Unendlichkeit der Bewegung.

- 2> Die Tänzer : Bei jeder Darstellungskunst tragen die aktiven Teilnehmer vorwiegend die Verantwortung für den Ausdruck des Textes. Die Anzahl der Teilnehmer, ihre Bekleidung, Farbe, und hauptsächlich ihre Bewegungen machen den wichtigsten Bestandteil der choreographischen Darstellung aus.

Im Vergleich zu Chandralekha ist die Anzahl der Tänzer bei Pina Bausch groß.

"Nelken" stellt Tänzer in Paaren oder Gruppen dar. Bei den Tanz-Bewegungen von "Yantra" kommen die Tänzer zur Darstellung der Struktur zusammen, trennen sich nach der Vollführung der Struktur voneinander ab, und knüpfen sich an einen anderen Tänzer an.

Pina Bausch macht einen anspruchsvollen Gebrauch von Farben und Kleidungen. Die Tänzer tragen Anzüge, bunte Cocktailkleider in Farben wie grün, blau, beige/gelb, rosa - Farben der Liebe, Zärtlichkeit, Kindheit, Heiterkeit. Auch die Tänzerinnen tragen elegante Abendkleider oder

lockere Kleider in ähnlichen Farben. Nur der Offizier und seine Stuntmänner tauchen durchaus in schwarzen Anzügen auf.

Im Gegensatz dazu wählt Chandralekha reife Farben für ihre Teilnehmer aus. Die Tänzerinnen tragen Sarees wie bei einer normalen Bharatnatyam - Darstellung, jedoch ohne Schmuck. Die Tänzer tragen Leinwände (Dhotis). Diese Bekleidung erscheint in einer Kombination von tiefen Farben nämlich Purpur und Fouschia, die der Persönlichkeit der Teilnehmer wie auch der Atmosphäre von der Inszenierung ein ernsthaftes Moment gewährleistet.

Im Gegensatz zu der lockeren Bekleidung der "Nelken" sieht die Kleidung der Darsteller von "Yantra" kompakt aus. und definiert / Die lockeren Kleider der 'Nelken' erweitern die Konturen der Tanzbewegungen der Tänzer, während die kompakte Bekleidung der Darsteller von 'Yantra' die Definiertheit der Bewegung ergänzt; die Entfaltung der Struktur wird dadurch klar ausgeschnitten.

Bei der Choreographie von Pina Bausch finden auf der Bühne absurde Handlungen statt. Pina entwirft vor dem Zuschauer Bilder und montiert sie auf der Bühne. Die Tänzer werfen Dialoge auf, treiben Kinderspiele, verhalten sich wie Kinder, führen kinderähnlicher Tanzbewegungen,

Mimik und Gesten auf, um die Lebensbilder aufzufangen. Während dieser Handlungen sprechen sie dem Zuschauer direkt an und führen spontane Bewegungen oder Dialoge ein. In dem Bild, wobei die Stuntmänner die Wachtürme und Kastenwände anbauen, bewegen sich die Tänzer in den schmalen Raum, den ihnen erlaubt wird. Auch ihre Bewegung der Körper - das Aufstehen und das auf - den Stuhl fallen - eine leichte, sprunghafte Bewegung, ähnelt den zerkrampften Nelken. Pina versucht also den Menschen und den menschlichen Körper in eine neue Metaphorik der 'Nelken' einzusetzen. Der menschliche Körper wird so, wie die zarten Blumen, der Grausamkeit und Gewalt ausgesetzt.

Die Bewegungsstrukturen in der Choreographie von Chandralekha sind klar, im Rahmen der Tradition von Bharatnatyam, Kalarippayattu und Yoga eingebettet. Die Tänzer bewegen sich in Paaren und Gruppen in schnellen, dynamischen Bewegungen. Während sie sich auf der Bühne von einem Ende zu dem anderen bewegen, führen sie kaum Handgesten oder andere Handbewegungen vor. In der Tat strecken sich die Hände nur während der Gestaltung eines Diagramms und während Allaripu aus, sonst hält man sie auf die beiden Seiten der Taille. Kurven, Kreisen, senkrechte und waagerechte Linien sind die Hauptbewegungsmuster

der Tänzer. Mit der Verminderung des Gebrauchs von den Händen hat Chandra also die Verschönerungen um den Ardhamandala auf das Mindestniveau gehalten. Die nach den unteren Gliedern fließende Energie von diesem Zentrum bringt die Dynamik und Stärke der Diagramme hervor, während die Hände nur im Diagramm 'sprechen'.

- 3> Musik: Die Musik wirkt bei einem Darstellungstext des Tanzes als ein sekundäres Zeichensystem, das den Code des Tanzes ergänzt.

Pina Bausch gebraucht aufgenommene - oder Schallplattenmusik. Die Musik ist ein Teil der Collage. Die Qualität der Musik unterscheidet sich von lautem Schreien, Weinen, Rufen, Hundebellen (sic!), heftigen Dialogen bis zu Leisen, romantischen Liedern und dann Stille. Oft werden die Stille sowie die leisen, zarten Lieder zur Aufstellung der Harmonie verwendet, während laute Geräusche die Harmonie zerstören.

Anders von Pina Bausch benutzt Chandralekha das Wort, außer der Tanzsilben, nicht. Nur am Anfang und am Ende wird der originelle Sanskrit-Text in dem süd-indischen, klassischen Stil der Musik gesungen. Sonst werden während

der Darstellung nur verschiedene Trommelschläge angewendet. Die Tänzer bewegen sich und schlagen ihre Füße auf den Boden zu dem Rhythmus der Trommelschläge. Zusätzlich gebraucht Chandra auch die Tanzsilben zum Bruch der Monotonie der Trommel. Während des Moments der Strukturformulierung wird der Schlag leise, fast unzuhörbar, und während des Bruchs wird er laut.

3.3.1. Aus diesem Vergleich der Zeichenträger und Codes der beiden Choreographien kann man die leitenden ästhetischen Prinzipien der beiden Tänzerinnen aus zwei Aspekten kritisch betrachten:

- 1) Der innovative Aspekt ihrer Choreographien;
- 2) Der Eindruck auf den Zuschauer.

1) Der innovative Aspekt bei der Choreographien:

Innovation ist der Grundpfeiler jeder Kunst. Bei dem Tanz-theater ist die Innovation ein Ergebnis des Protests gegen das autoritäre, soziale sowie ästhetische System. Der Protest führt zur Ablehnung der "schönen", "heilen" Welt des Ballets, d.h. der Überlieferung. Das Tanztheater bezweckt im allgemeinen die Demystifizierung der tänzerischen Bewegungen des Ballets. Das Ballet gebraucht die Bühne

als ein Mittel zur Befreiung von dem Alltag. Dies wird auch in den abgezielten Bewegungsstrukturen des Ballets widerspiegelt, die von dem Zentrum gerichtet sind. Dieses Prinzip begrenzt die körperlichen Bewegungsmöglichkeiten zur Entdeckung des abstrakten Raumes der Bühne.¹⁸

Die Innovation bei dem Tanztheater will aber die Zuflucht von dem Alltag verhindern. Diese spiegelt sich wider. in der Choreographie von Pina Bausch/ Die Bühne wird zum Ort der Konfrontation mit dem Alltag. Sie läßt kein Raum zur Zuflucht. Pina Bausch führt alltägliche Bewegungen auf der Bühne. Während des Alltags verhalten wir uns wegen unserer Ängste, u.s.w. in einer merkwürdigen Art und Weise. Dies verursacht absurde Bewegungen. Die Tänzer von Wuppertal betrachten diese alltäglichen Bewegungen des Körpers und rufen sie auf der Bühne ins Leben. Die Tänzer verhalten sich in einer betroffenen Weise, die die Entstehung absurder, komischer Handlungsstrukturen veranläßt.

Pina fängt von kleinen Szenen an, die als einzelne Einheiten auftauchen. Außer dem Handlungsprinzip der Darstellung von Gegensätzen, gibt es kein anderes Mittel, das die Verknüpfung der einzelnen Szenen ermöglicht. Eine einzelne Szene erscheint in einer Bildform.

Der Hauptgedanke hinter der Choreographie liegt in dem Versuch, die Kraft des Individuums gegenüber der Gesellschaft zu verstärken und darum neue Bewegungskonstellationen des Körpers zu entdecken. Aus dieser Suche nach neueren Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers, außer dem Überlieferten, entstand bei Pina Bausch eine neue Technik. So (war)

"Ein neuer Stücktyp (...) geboren: revueartig collagiert mit traumartig verschwimmenden Bildern, vielen parallelen Handlungen, strukturiert nach dem Prinzip des ästhetischen Gegensatzes von Spannung und Entspannung, Laut und Leise, Dunkel und Hell, ... - und die Wiederholung zum Stilprinzip erhebend."¹⁹

Die Collage wurde also die Grundtechnik der tanztheatralischen Choreographien von Pina Bausch.

Auch das Stück "Nelken" benutzt die ästhetischen Gegensätze bei der Handlung der Situationen, der Musik, bei den Kleidern der Teilnehmer wie auch bei ihren Bewegungen. Pina Bausch montiert die verschiedensten Zeichenträger um einen **Sinn**zusammenhang zu kreieren.

"Sie braucht starke Bilder, dramatische Konstellationen und unabgenutzte Bewegungserfindungen, um ihr Thema aus dem vage Angedeuteten ins Reale und Konkrete zu überführen."²⁰

Die Collagetechnik externalisiert das ganze Darstellungsverfahren. Die Bühnengeschehnisse bleiben nicht abgeschlossen. Die Collage bringt das Innere sehr stark zum Ausdruck.

In der Darstellung des Alltags zwingt die Choreographie dem Zuschauer den Alltag in einen größeren Umfang einzusetzen. Der Zuschauer wird dabei aus seiner kleinen Nische aufgerissen. Er wird dem technisierten Alltag durch die grausame Behandlung des Körpers auf der Bühne ausgesetzt.

Die Wiederholung der Handlung steigert den Aspekt der Externalisierung. Denn die Wiederholung der gegensätzlichen Handlungen hält den Zuschauer von dem mimetischen Verfahren fern, hat also eine verfremdende Wirkung auf den Zuschauer; dennoch provoziert die wiederholende Handlung den Zuschauer und führt zu einem Identifikationsprozeß.

"Identifikation dient hier jedoch ebensowenig wie bei Brecht der Erzeugung von Illusion, sondern meint eine emotionale Beteiligung an den Problemen und nicht den Figuren."²¹

Ob die Choreographie von Pina Bausch eine entfremdende oder aber eine verfremdende Wirkung auf den Zuschauer hat, ist noch eine ästhetische Frage, die einer Diskussion bedarf. Jedoch im Hinblick auf "Nelken" kann man behaupten, daß sie keine eindeutige Wirkung ausübt. Die externalisierte Form der Choreographie löst das individuelle 'Ich' auf und macht dem universellen 'Ich' Platz. In diesem Sinne verliert man die Identität eigener Persönlichkeit als Mann oder Frau, die einen von dem anderen unterscheidet,

und wird zu einem "Menschen". Im Kontext des technisierten Alltags, wo man die Ich-Identität verliert, wirkt die Choreographie entfremdend auf den Zuschauer. Er wird der Entfremdung - einer Realität seines täglichen Lebens - unerbittlich ausgesetzt.

Die Verfremdung in den Stücken von Pina Bausch ist ein Ergebnis des Montage - bzw. Collage-prinzips sowie des Leitmotivs von der Entfremdung oder Isolation. Jedoch hat diese Verfremdung kein Lehrziel.

"Nicht, die Veränderbarkeit von Wirklichkeit aufzuzeigen, ist das erklärte Ziel, sondern das Vermitteln von Erfahrung, nicht Souveränität soll das Spiel dem Zuschauer gegenüber der Realität verleihen, sondern das emotionale Einbeziehen ist der Zweck."²²

Die Collage bietet einzelne Ausdrucksmittel in einem Spannungsverhältnis dar. Diese Intrazeichen-Verhältnis verleiht der choreographischen Vorgänge eine innere Dynamik. Bei Pina Bausch dient auch die Sprache und Musik zur Verfremdung. Die Teilnehmer reden kaum mit einander, aber sprechen den Zuschauern direkt an. Die direkte Anrede zielt auf das subjektive Einbeziehen des Zuschauers durch spontane Reaktion und dadurch die Verschmelzung des Publikums und der Bühne.

Auf diese Weise durchbricht Pina Bausch durch ihr Wuppertaler-

Tanz-theater die Eindeutigkeit der Gesten bei dem klassischen Ballet und die Logik der Konventionen. Sie betrachtet das Objekt d.h. ihre eigene Überlieferung des Ballets wie ein Außenseiter und kreiert eine eigene Sprache durch den Bruch. Heute gelten die von ihr gebrauchten Mitteln als die ästhetische Technik des Tanztheaters.

Im Vergleich zu dem Tanztheater tritt Innovation in den Tanz in Indien verspätet ein. Mit der Einführung der Choreographie versucht man seit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den indischen, klassischen Tanz in einen neuen Kontext einzusetzen. Wenn die Erneuerung in das Zeichenrepertoire von Kathak aus Nordindien durch die literarische Form gelingt, unternimmt man bei Bharatnatyam Experimente, die sich hauptsächlich mit der Bewegungsform beschäftigten.

Bharatnatyam ist ursprünglich eine Tempelkunst. Bala Saraswati, Rukminidevi Arundale belebten ca 1930 die Form wieder. Die Etablierung einer Tanzschule in Madras 'Kalakshetra' für die Ausbildung jungerer Generationen von Tänzerinnen führte zur Verbreitung der Tanzform. Die Restituierung des Tanzes aus dem Kontext des Tempels in einem neuen Rahmen von Theater war selbst eine erste Stufe zum Abbruch von der Tradition.

Der berühmte Tänzer Uday Shankar aus Bengal experimentierte zuerst mit dieser Form. Uday Shankar trat zum ersten Mal in eine Tanzaufführung zusammen mit Anna Pavlova auf die Bühne ein. Eigentlich hatte er keine klassische Schulung im Bereich des Tanzes bekommen. Aber nach seinen zahlreichen Aufführungen mit Anna Pavlova in Europa und Rußland beschäftigte er sich mit den verschiedenen Tanzformen aus Indien, darunter auch Bharatnatyam. Seine Tanzchoreographien waren also eine Verschmelzung von verschiedenen Formen.

Mit Chandralekha beginnt aber eine neue Richtung der Innovation. Wenn das deutsche Tanztheater die Tradition völlig ablehnt, kehrt Chandralekha zur eigener Tradition zurück. Jedoch ist die Rückkehr keine fraglose Annahme der existierenden Norm, sondern ist eine bewußte Fragestellung der Darstellungsform des Überlieferten.

"...Innovation has to spring from a need - not a directive - a need as much of life as of art. Innovation for me is to ask a question and to follow it wherever it leads you."²³

Die traditionelle Form von Bharatnatyam folgt dem rigiden Code von Bharatnatyashastra. Dieser rigide Code wirkt autoritär auf den Körper und psychisch auf die Tänzerin.

Die Innovation in Bharatnatyam entsteht aus dem Bedürfnis zur Abschaffung der Autorität der Form über den Körper. Es ist ein Versuch die klassifizierten, abgeteilten Interformen des Textes zu vereinheitlichen und aus diesem Punkt den Körper sowie die Überlieferung neu zu entdecken, auf eine Weise, wobei der Körper die Form bestimmt und nicht umgekehrt.

"In our time the body has become an object - more and more ornate, more and more decorative, more and more fragmented, more and more alineated, more and more enslaved. And less and less vibrant and less and less militant. ...

... For me the spirit of innovation is not sentimental and tired mythologies, or the decorativeness of shiny silk and shiny jewellery, or entertainment catering to consumer market. ..."24

Der Körper bedarf eines freien Raumes, wenn er sich ausdrücken will. Die traditionelle Form verneinte den Körper diese Freiheit des Raums. Auf die Suche nach diesem freien Raum entdeckte Chandra Kalarippayattu und Yoga. Bei ihrer Fragestellung an die eigene Überlieferung von Bharatnatyam findet sie ihre Antwort in dem Konzept des Zentrums. In ihrer Choreographie "Yantra" nutzt Chandra dieses Konzept von Zentrum und seinem konkreten Einsatz in den zwei traditionellen Tanzformen wie auch bei dem Yoga

völlig aus.

Wie bei Pina Bausch erzählt auch bei Chandra der Körper seine Geschichte. Somit wird der Körper zum ästhetischen Subjekt, das erzählt, und zugleich zum ästhetischen Objekt, über das erzählt wird. Die zentrierten Tanzdiagramme von Chandralekha in "Yantra" entstehen aus den starken, dynamischen Bewegungen des Körpers mit Hilfe der Beinen und der geringsten Anwendung der Handgesten, die eigentlich die traditionelle Darstellung prägen. Chandra entdeckt den Körper von innerhalb der Tradition:

In trying to comprehend and interpret the body in a modern sense, I am resuscitating traditional arts with contemporary energy. It is another way of demystifying the traditional content."²⁵

Neben dem zentrierten Diagramm ist auch ihre Choreographie von den ästhetischen Kriterien der Entspannung und Spannung laut und leise geprägt. Jedoch im Gegensatz zu Pina Bausch wendet Chandra nur den Körper als das Ausdrucksmittel an. Außer dem rhythmischen Schlag der Trommel, der Füße und der Tanzsilben gebraucht Chandra das Wort nicht. Ihre Diagramme transzendieren den Sanskrit Text, 'Soundaryalahari'. Diese Transzendenz wird wegen der dialektischen Technik von Internalisierung und Wiederholung ermöglicht.

Chandralekha wiederholt die Diagramme nicht. Sie folgt aber durchaus einem Muster, dessen Bestandteile das ästhetische Kriterium von Gegensätzen komplementär erfüllen... Da der Körper ihr wesentliches Ausdrucksmedium ist, wirken die Trommelschläge als der sekundäre Code. Während die Tänzer eine Struktur entwerfen und sich in der Struktur für einige Sekunden still halten, werden die Trommelschläge sehr leise und akzentuieren den Spannungsmoment. Während des Bruchs des Diagramms bzw. der Struktur wobei der Körper sich langsam entspannt wird die Musik laut. Auch die Tänzer wenden dann ihre Füße zur Stärkung der Trommelschläge an.

Dieses Wiederholungsmuster wirkt auf den Internalisierungs-vorgang. Die Internalisierung bezieht sich physisch auf die zentrierorientierte Bewegung der Tänzer. Psychisch nimmt sie die Tänzer und die Zuschauer zugleich zu dem Inneren oder zu der inneren Kraft des Körpers.

Die Diskussion über das innovative Element bei der beiden Choreographien versucht bis jetzt die Position der Tänzerinnen zu entziffern. Bei jeder Art von theatralischer Kommunikation spielt jedoch auch der Zuschauer die wichtigste Rolle, denn der Vorgang des Kunstwerks bleibt ohne ihn unvollendet.

Es ist hier wegen zeit - und örtlicher Einschränkungen nicht möglich, die Eindrücke von jedem anwesenden Zuschauer über die Choreographien aufzulisten. Da aber die ästhetische Beurteilung eines Werks ein subjektives Urteil sein kann, diskutiert diese Arbeit meine persönlichen Eindrücke über die Choreographien als die einer Zuschauerin.

Bei der Choreographie von Pina Bausch betrifft einen schon bei dem Anfang die Komik der Situationen und der Körperbewegungen. Daß bei einer Tanzaufführung ein erwachsenes Paar so wie Kinder laut weint, auf eigenen Köpfen Erde schüttelt, wirkt völlig unterhaltsam und absurd. Nach einiger Zeit aber fragt man sich sicher, was denn eigentlich gesagt wird. Die lauten Farbkombinationen und Bühnenerstattungen sowie die absurden Körperhandlungen erscheinen, kontextlos zu sein. Man versucht auch Elemente des Tanzes auszusuchen und hat den Zweifel, ob es überhaupt 'Tanz' sei, was vorgeführt wird, oder aber 'Theater'. Die Choreographie übt als eine ganze Einheit einen verfremdenden Eindruck aus. Unmittelbar nach der Darstellung bleibt der Text leer, an der Oberfläche eindruckslos, nicht lesbar und darum unverständlich. Es nimmt einem Zeit auch das Ende wahrzunehmen, denn am Ende erscheint die Choreographie unvollendet, als hätte sie keine Antwort geleistet. Man kehrt von der Choreographie enttäuscht zurück.

Und trotzdem bleibt das Spannungsverhältnis zwischen dem eigenen Horizont und dem hier tatsächlich fremden Horizont enthalten. Die Choreographie löst einen Denkprozeß auf. Nach wiederholten Überlegungen, Fragen und Antworten d.h. also nach einem bewußten Versuch zum Verstehen gelangt man nach Ablauf einiger Zeit zu der 'Bedeutung' des Textes, zu der Bedeutung des Körpers und seiner absurden Handlungen, die sich auf der Bühne in Bildern vorspielen. Aber trotz der tieferen Gedanken und Überlegungen, die hinter dem ganzen choreographischen Text versteckt bleiben, appellieren die Technik und die Form/an eine indische Vorstellung von Tanz nicht. Obwohl man die Bedeutung und die Frage des Textes ergreift, bleibt der Text immernoch fremd. Man kann sich damit nicht identifizieren.

Wenn bei Pina Bausch die Farben, die Bühnenerstattungen und die Absurdität als wichtige Anhaltspunkte zur Erinnerung an ihren Text dienen, wirken die Bewegungsstrukturen bei Chandralekha als die wesentlichen Orientierungsstellen.

Die ständige Spannung der Körper von den Teilnehmern und ihre Versuche das Zentrum zu erreichen, beeinflußt auch den Zuschauer. Mit der physischen Reise des Körpers fährt der Zuschauer psychisch mit, von außen nach innen.

Bei der Anschauung muß sich auch der Zuschauer konzentrieren und den Tanz bewußt betrachten. Chandralekha läßt den Zuschauer sich weder mit den Teilnehmern völlig identifizieren noch völlig einen Abstand halten. Die Identifikation ist verschiedener als bei der klassischen Vorführung. Bei der klassischen Vorführung erfährt der Zuschauer den Charakter psychisch. Bei der Choreographie von Chandralekha identifiziert sich der Zuschauer mit der körperlich - inneren Kraft, die sich auf der Bühne vortritt. Der Zuschauer entdeckt so seine eigene körperliche bzw. seelische Kraft zur Glückseligkeit oder "Anandam" neu. Die semantisch beladenen Strukturen, ihre Anziehungs- und Anspannungskraft, ihren expliziten Ausdruck des erotischen Triebs - des psychisch intimsten Raumes also - reißen den Zuschauer von seinen psychischen Abteilungen, wie auch Hemmungen auf. Die Gleichzeitigkeit der Bewegungen, nämlich die körperlichen Bewegungen der Teilnehmer und die psychischen Bewegungen der Zuschauer, setzt dem Zuschauer dem innersten Raum seiner Gedanken unmittelbar nach der Vorstellung aus. Die Choreographie erhebt den Zuschauer von seiner Realität und nimmt ihn zu einem anderen Zentrum.

.....

3.4. Einige abschließende Bemerkungen zu den möglichen ästhetischen Kriterien.

"Die ästhetische Analyse wird somit zu einem besonderen Fall der Zeichenanalyse und das ästhetische Urteil zu einem Urteil darüber mit welcher Adäquatheit ein bestimmter Zeichenträger die für ein ästhetisches Zeichen charakteristische Funktion ausführt."²⁶

Innovationen entspringen von einem modernen Bedürfnis nach der Demystifizierung der klassischen Überlieferung und ergeben sich aus einer bewußten Frage, den Körper in dem neuen Raum der Moderne einzusetzen.

Pina Bausch lehnt das Ballett als eine autoritäre Überlieferung ab, denn es schränkt die freie Bewegung des Körpers ein. Bei der Ablehnung des mimetischen Kriteriums zur Gestaltung ihrer künstlerischen Texte wird für sie der Körper das Subjekt sowie Objekt der Darstellung. Jedoch nimmt der Zuschauer den Körper als Objekt der Identifikation wahr, indem er sich nicht mit dem Tänzer bzw. Charakter identifiziert, sondern mit dem Körper bzw. mit der Behandlung des Körpers auf der Bühne. Gebrauch "des Wortes" oder des Dialogs Mit dem vorwiegenden /in dem choreographischen Text erscheinen das Wort und der Körper in einer dialektischen Beziehung zu einander, wobei jede die Bedeutung des anderen gegenseitig ergänzt. Er ist wegen der Anwesenheit

des Wortes, daß eine Störung entsteht, die das ästhetische Ziel der unmittelbaren Verschmelzung von Bühne und Zuschauer d.h. von Subjekt und Objekt bei "Nelken" gestört hat.

Bei Chandralekha führt die Frage an den gegenwärtigen Wert der Überlieferung nicht zur Ablehnung der Überlieferung, sondern der bewußten Aufdeckung der Grundstruktur von der Form. Sie nutzt die Grundstruktur aus. Der Körper wird zu dem Erzähler und dem Erzählten zugleich. Wenn bei Pina Bausch das Identifikationsobjekt für den Zuschauer die körperliche Behandlung ist, bleibt bei Chandra der Identifikationsobjekt ein abstraktes Wesen, d.h. die Kraft. Der Zuschauer erfährt doch Rasa, d.h. Glücklichkeit oder Freude; es ist dennoch in einer anderen Form. Indem Chandralekha den Körper in neue Kontexte einsetzt, gebraucht sie kaum das Wort. Sie transzendiert tatsächlich das Wort, und restauriert ihn durch den Tanz in unserer modernen Zeit, wie auch in einem modernen Rahmen der Rasa. Die Erfahrung der Darstellung bringt den Zuschauer durch verschiedene Phasen von Spannung, Erotik, Liebe Ekstase, wie auch durch den letztendlichen Moment der Seelenzufriedenheit oder "Shanta" zu dem Rasaerlebnis. Bei ihrer Choreographie verschwindet die Differenz zwischen Subjekt und Objekt und sie erreicht ihr ästhetisches

Ziel der Verschmelzung von Bühne und Publikum unmittelbar nach der Darstellung.

Der neue Genre der Choreographie hat also die ästhetischen Kriterien vergegenwärtigt.

Bei dem klassischen Tanz hängt die Ästhetizität der Darstellung von der mimetischen Genauigkeit des Tänzers mit Bezug auf das Objekt^{ab.} Diese Konzeption ändert sich allmählich. Die Schönheit der Bewegung wird ein wichtiger Aspekt bei der Beurteilung des Kunstwerks. Dennoch hat der neue Genre bewiesen, daß die Schönheit eines Kunstwerkes weder in der mimetischen Genauigkeit noch völlig in der Grazie der Bewegung besteht. Das ästhetische Urteil hängt von der Analyse der ausgenutzten Ausdrucksmitteln, von der Schönheit, mit der der Körper neu entdeckt wird, der Adäquatheit^{ab,} mit welcher der Tänzer oder Choreograph das 'Wort' mit Hilfe der reflektiv aufgedeckten, neuen Strukturen transzendiert bzw. übersetzt: Könnte die ästhetische Transzendierung dann das Kriterium zur Beurteilung einer gelungenen oder einer mißlungenen Übersetzung im Rahmen des Tanzes sein?

Anmerkungen zum Kapitel 3.

1. Schmidt, Jochen und Dyroff, Hans-Dieter (Hrsg.):
"Tanzkultur in der Bundesrepublik Deutschland"
Zu Überlieferung und aktueller Situation, Deutsche
Unesco Kommission, Bonn, 1990. S. 12
2. ebd., S. 12
3. ebd., S. 16
4. ebd., S. 16
5. Schmidt, Jochen : "Tanztheater in Deutschland",
Propyläen Verlag, Berlin, 1992. S. 28
6. Vgl. dazu : "Ein Interview" Jochen Schmidt im
Gespräch mit Pina Bausch am 9. November 1978,
in : Müller Hedwig; Servos, Norbert: "Pina Bausch.
Wuppertaler Tanztheater, Ballet Bühnen Verlag Rolf
Garske, Köln, 1979.
7. Schmidt, Jochen und Dyroff Hans-Dieter: Bonn,
1990, a.a.O. S. 24
8. ebd., S. 24
9. Aus dem Film : What do Pina Bausch and her dancers
do in Wuppertal". : Dieser ist ein Film über die
choreographische Methodik von Pina Bausch. Die im
Film gedrehte Choreographie heißt: "BANDONEON."

10. Aus der Choreographie : "Nelken", aufgeführt am
24. März, Neu Delhi, Siri Fort Auditorium.
11. Aus der Choreographie "Nelken", 24. März, Neu Delhi.
12. Aus der Choreographie "Nelken", 24. März, Neu Delhi.
13. Vgl. dazu: Schechner, Richard and Appel Willa (ed.)
"By means of performance", Intercultural studies of
theatre and ritual, Cambridge University Press,
Cambridge, New York etc., 1990. S. 131
14. ebd. S. 134 ff
15. Zit. nach Chandralekha: zit. in Shah, Ranvir:
"A confluence of different streams", in: The Hindu
2. Mai, 1993. S. 8
16. Zit nach Chandralekha : Vgl. dazu Anhang III
dieser Arbeit S. C
17. Vgl. dazu. Anhang IV dieser Arbeit
18. Schmidt Jochen und Dyroff, Hans-Dieter (Hrsg.):
Bonn, 1990, a.a.O., S. 20 f.
19. Schmidt, Jochen, Berlin, 1992, a.a.O. S. 31
20. ebd., S. 27
21. Müller Hedwig; Dervos Norbert : Ballet Bühnen verlag,
Köln, 1979. a.a.O. aus : "Die Produktivität des
Unfertigen - Work in progress; Montage, Verfremdung."
22. ebd.,

23. Zit. nach Chandralekha : zit von Shani : "Emerging from the pool of past", in : The Pioneer, 20. June 1994. S. 13
24. ebd., The Pioneer, 20. June 1994, S. 13
25. Zit. nach Chandralekha : zit von Rathod, Dinesh: "Chandralekha's dance Diagramms", in: The Tribune, Saturday Plus, 30. April, 1994.
26. Henrich, Dieter; Iser Wolfgang: "Theorie der Kunst", Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1982. S. 357

4.0. Schlußbemerkungen zum Thema

Diese Untersuchung beginnt mit einer Frage an die Übersetzungswissenschaft, welche bis jetzt mit dem geschriebenen, literarischen Wort befaßt hat. Ob ihr Umfang etwa nicht auf den Bereich der darstellenden Künste, insbesondere den des Tanzes erweitert werden könnte; ob Tanz- verstanden im gegenwärtigen Sinne als Choreographie - etwa auch nicht als Übersetzungsakt interpretiert werden könnte; diese Fragen werden mittels der Semiotik interdisziplinär sowie interkulturell untersucht.

Im Sinne von Umberto Eco beschäftigt sich die Semiotik grundsätzlich mit der Kultur und mit den in ihr eingebetteten sekundären Zeichensystemen. Diese Systeme kommen in Gespräch mit einander und erzeugen neue Kulturgenres. So verstanden erscheint die Kultur als eine diskursive Matrix.

Tanz ist ein komplexes Ausdruckssystem, denn bei der Darstellung wendet diese Kunst Elemente anderer darstellenden Künste wie, Musik, Drama, Pantomime u.s.w. an, obwohl der Tänzer und sein Körper das wesentliche Darstellungsmittel sind.

In Indien hat man eine lange Tradition von klassischen Tanzformen, die in verschiedenen Regionen des Landes entstanden sind. Obwohl die ursprünglichen Tänzer religiöse Texte als Basis ihrer Darstellung gebrauchten, wandelte sich mit der Zeit der religiöse Inhalt der Darstellung um.

Änderung ist das Merkmal einer dynamischen Gesellschaft. Diese gesellschaftlichen Änderungen spiegeln sich in der Kunst wider. Die Umwandlungen in dem tempel-orientierten System Indiens beeinflusste den Tanz inhaltlich sowie förmlich. Ab dem späten Mittelalter wurden statt religiöser Texte literarische Texte zum wichtigen Teil der Darstellung. Das Wort war also, entweder in Form des religiösen Textes oder der literarischen Gattung, Basis der Darstellung. Diese enge Beziehung zwischen Tanz und Literatur führt uns zu der Frage, ob die auf dem literarischen Text basierte Darstellung des Tanzes sich als eine Übersetzung des literarischen Textes gelten läßt. Im Rahmen dieser Hauptfrage hat diese Arbeit verschiedene andere Fragen kritisch diskutiert.

Die sozial-politischen Änderungen führen zu einer Veränderung der Erwartungshorizonte im Bereich der Kunst und Literatur. Mit dieser Änderung entsteht ein Spannungsverhältnis

zwischen dem Text der Kunst und dem sozialen Realitätstext. Wenn der Künstler sich dem veränderten Erwartungshorizont gemäß inhaltlich-förmlich anpaßt, versucht er, das Spannungsverhältnis zwischen der eigenen Überlieferung und der Gegenwart zu verringern.

Jedoch bedeuten diese Anpassungsversuche, die eigentlich Erneuerungsversuche sind, für den Künstler und seine Kunstform eine Korrumpierung des herkömmlichen Darstellungsprinzips oder des traditionell überlieferten Darstellungstextes. Dieser Gedanke ist wesentlich in dem ersten Kapitel semiotisch untersucht worden. Eine Kritische Diskussion über die Entwicklung des Kathaks von dem Ursprung bis zu dem zwanzigsten Jahrhundert zeigt, wie sich das Zeichen des Natyashastras entfaltet. Man könnte es entweder als Korrumpierung oder als Erneuerung bezeichnen, damit öffnet sich aber das Zeichen des Darstellungstextes. Das Zeichen blüht von dem nachahmenden, konventionellen 'Icon', dem deutenden 'Index' bis zu dem 'offenen' Symbol.

Mit dem Anfang der Moderne treten diese Veränderung bei dem Zeichen ein. Die Moderne erkennt das Individuum als ein vernünftiges Wesen an. Die Vernunft stellt Fragen an die tradierten Glauben und Mythen. Mit dieser

Fragstellung beginnt das selbstbewußte, neuzeitliche Nachdenken über die eigene Überlieferung sowie über den eigenen Text der Kunst. Daraus entspringt die Frage nach der Gültigkeit der alten Lyrik für die Moderne. Trotz ihrer metaphorischen Schönheit kann sich die alte Lyrik zu der modernen Gegenwart nicht ausdrücken.

Angesichts dieses Mangels wenden sich die TänzerInnen der zeitgenössischen Literatur als eine wirksame Basis der Darstellung zu. Bei solch einer Darstellung restauriert der Darsteller den literarischen Text in die jüngste Gegenwart. Zugleich restituiert er den traditionellen Tanztext. Die Tänzer(innen) erfahren eine dialektische, hermeneutische Bewegung in dem Versuch, den literarischen Text durch die semantisch beladenen Strukturen des Tanzes zu verstehen. In diesem Sinne transzendiert der Tänzer(in) das literarische Wort bzw. den Diskurs und liefert daher eine Übersetzung des literarischen Textes.

Eine Analyse der Choreographien aus den Tanzbereichen von Kathak, dem Tanz-theater und Bharatnatyam ermöglichte, das transzendente Merkmal empirisch zu untersuchen. Während das Tanztheater und der Kathak sehr stark von dem gesprochenen bzw. dem gesungenen Wort abhängen,

lösen sich bei der Choreographie von Chandralekha die Subjekt-Objekt-Unterschiede auf allen Ebenen, einschließlich der des Wortes und Tanzens völlig auf. Über die ursprüngliche Bedeutung hinaus ergibt sich aus dem literarischen Wort eine völlig neue, ästhetische Botschaft.

Der neue Genre von solchen Choreographien, verstanden als Übersetzungen, die das Subjekt und das Objekt in dem ganzen Umfang des Begriffs verschmelzen, bedürfen eines neuen Beurteilungskriteriums, das entscheidet, ob solch eine 'Übersetzung' ein gelungener Akt ist oder nicht. Dieses Kriterium ist weder literatur-orientiert noch tanz-orientiert. Denn bei diesem Genre ist weder das literarische Wort noch die mimetische oder graziöse Bewegung des Tanzes, sondern das hermeneutisch-ästhetische Nachdenken über die beiden Ausdrucksformen wichtig. Dieses Merkmal des Nachdenkens entscheidet schließlich den ästhetischen Wert des letztendlichen choreographischen Textes.

Die Choreographie von Chandralekha erreicht diesen ästhetischen Wert und erzeugt das Gefühl der Erhabenheit, die auch den Zuschauer miteinbezieht.

Auch Pina Bausch wirkt nach Ablauf der Zeit positiv,

auch auf eine Person, die einem fremden Diskurs angehört. Denn ihr Nachdenken über ihre eigene, postmoderne Überlieferung in Form der Choreographie provoziert den Zuschauer zum weiteren Denken.

In der modernen Zeit der Hektik und des schnellen Lebens hat Kathak mehr Raum als je Vorher zur Innovation. Anstatt der häufigen Anwendung von rhythmischen Mustern, die das tägliche Leben bestätigen, könnte sich Kathak auf die grundsätzlichen, feinen Aspekte von *That* und *Amad* konzentrieren. Bei *That* und *Amad* bewegt sich der Tänzer in den abstrakten Raum der Bühne und erzeugt Strukturen oder Bilder innerhalb dieses abstrakten Raums. In dem modernen Sinne würde man diese Bewegungen als die Entdeckung des Körpers innerhalb des Raums bezeichnen; metaphorisch gesehen bedeutet diese eine Entdeckung von dem Kosmos und von dem Inneren. Die Kombination dieser feinen Aspekte mit 'Bhramari' oder den *Pipeoutten*, die in Kathak für den Lebenskreis vertretend sind, wäre ein Ausgangspunkt zu weiteren Experimenten und Innovationen mit der Form.

Die durch bewußte Fragen gestaltete Korrumpierung des Überlieferten hat die Texte der klassischen Tänze erweitert.

Der Begriff 'Tanz' kann jedoch an das klassische System nicht eingeschränkt werden. Denn 'Choreographien' treten auch bei dem Medium des Films ein. Auch da tanzen die Schauspieler zu einem 'Text' - ob von einer hohen oder trivialen Qualität ist eine andere Frage. Diese 'Choreographien' haben durch die eklektische Anwendung verschiedener Tanzformen - klassischen sowie völkischen und zum Teil auch der westlichen-~~den~~ Tanz in dem wirklichen Sinne korrumpiert oder verdorben. Die bewußte Anwendung stoßrtiger Bewegungen der Körperglieder zu einem rhythmischen Lied gilt keinesfalls als eine Übersetzung. Diese 'Choreographien' sind bloß Unterhaltungsmitteln zur Anlockung der Masse und wirken unästhetisierend auf eine dem klassischen Diskurs angehörige Person.

Dieser Begriff des Tanzes, wie er bei dem Film unter dem Schlagwort "anything goes" eklektisch verwendet wird, ist völlig anders von dem des klassischen. Darum unterscheiden sich die Erwartungshorizonte der zwei Arten von Choreographien. Choreographien, wie "Mera Safar", "Yantra", oder "Nelken", entstehen aus dem inneren Zwang der TänzerInnen, sich über die gegenwärtige Zeit zu äußern. Diese Choreographien kreieren ein

ambivalentes Verhältnis zur Tradition und könnte extreme Reaktionen hervorrufen.

Tanz verstanden als Übersetzung wird zu einem neuen Kulturgenre, das zwischen den Kulturen ästhetisch wirksam wird, die engen Grenzen kulturspezifischer Monologe übersteigt und zu einer neuen Integration der Menschheit beiträgt.

Bibliographie

1. PRIMÄRE LITERATUR

- Borbe, Tasso (Ed.) : "Semiotics Unfolding" Theory and History of Semiotics, Vol. I, Vol. II, Semantics and Social interaction, montan Berlin, New-York, Amsterdam, o.J.
- Eco, Umberto : "Einführung in die Semiotik", UTB, W. Fink Verlag, München, 1972.
- Eco, Umberto : Theory of Semiotics, Bloomington, o.O., 1979.
- Fassmann, Kurt (Hrsg.): "Sachwörterbuch der Weltmalerei, Bearbeitet von Wilhelm Rüdiger, Band VI, Begriffe und Register, Kindler Verlag, Zürich.
- Ghosh, Manmohan : "Natyashastra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Historinics, Ascribed to Bharat Muni; Vol. I, (Chap. I-XXVIII) Completely translated, The Regal Asiatic Society of West Bengal, Calcutta, 1950.
- Runes, Dagobert; Schrickel H.G. (Ed.) : Encyclopaedia of the Arts, Peter Owen, London, 1965.

2. SEKUNDÄRE LITERATUR

- Appa Rao, P.S.R. : "A monograph on bharat's Naatyashastra", Indian Dramatology, Telugu Original PSR Appa Rao, English Translation PSR Appa Rao, A Naatya Mala Publication o.O., 1967.

- Aston, Elaine; and Savona, George : "Theatre as Sign-system : A semiotics of text and performance", Routledge, London and New York, 1991.
- Awasthi, Suresh : "Drama: The Gifts of God : Culture, Performance and Communication in India", Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, (ILCAA), Tokyo, 1983.
- Banerjee, Projesh : "Kathak dance through ages", Cosmo Publ., New Delhi, 1982.
- Banerjee, Projesh : "Dance in Thumri", Abhinava Publications, New Delhi, 1986.
- Bense, Max : Einführung in die informations - theoretische Ästhetik, Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, rowohlt's deutsche Enzyklöpädie, Hamburg, 1969.
- Birdwhistell, R.C. : Kinesics and Context : Essays on Body-Motion Communication, Allen Lane, The Penguin Press, o.o., 1970.
- Bogdal, K.M. (Hrsg.) : "Neue Literaturtheorien : Eine Einführung", Studium, (Literaturwissenschaft), Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990.
- Dr. Dadhich, Puru : "Kathak Nrtya Shiksha", Teil 1, Teil 2, Saral Aute Press, Lucknow, 1987, (Originell in Hindi)

- Elam, Keir : Semiotics of theatre and drama, Routledge, London and New York, 1988.
- Ernst, Fischer : "Von der Notwendigkeit der Kunst", Glaassen Verlag, Hamburg, 1967.
- Ghosh, Manmohan : 'Nandikesvara's Abinayadarpanam', A Manual of Gesture and Posture used in Hindu Dance and Drama, English translation, Notes and the text critically edited for the first time from original manuscripts with Introduction, IInd Edition (Revised), Firma K.L. Mukhopadhyaya, Calcutta, 1957.
- Gill, H.S. : The Abelardian Semiotics and Other essays, Delhi, Bahri Publ., 1989.
- Gillian, Garth : From Sign to Symbol, Sussex, Harvester Press, 1982.
- Dr Gupta, Manjul : "A Study of Abhinavabharti on Bharatnatyashastra and Avalok on Dhananjayas Dasrupaka", Gian Publishing House, Delhi, 1987.
- Hall, Edward T. : "The Silent Language", Doubleday and Co., Garden City, New-York, o.J.
- Hamman, Richard : "Theorie der bildenden Künste", Akademie Verlag, Berlin, 1980.

- Hanna, Judith-Lynne : "Performer-audience connection. Emotion to metaphor in Dance and Society", Austin University of Texas, 1983.
- Hauff, Jürgen u.a. : "Methodendiskussion", Athenäum, Fischer Taschenbuch Verlag, 1972, Band 1,2.
- Hauser, Arnold : "Kunst und Gesellschaft", Verlag C.H. Beck, München, 1973.
- Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang : "Theorie der Kunst", Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1982.
- Hess-Lüttich Ernest : "Kommunikation als ästhetisches Problem", Vorlesungen zur angewandten Textwissenschaft, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.
- Hoerisch, Werner : "Erlebnis Ballet", Henschel Verlag, Berlin, 1985.
- Dr Israel Khan, Muhammad : "Sanskrit-Natya-Siddhanta Ke Analochit Paksha", Crescent Publ. House, Ghaziabad, 1985. (Englische Transkription von mir. Originell auf Hindi).
- Jauss, Hans Robert : "Toward an Aesthetic of Reception", Translation from German by Timothy Bahti, Introduction by Paul de Man, The Harvester Press, Great Britain, 1982.
- Jhanji, Rekha : "Aesthetic Communication - The Indian Perspective", Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 1985.

- Khokar, Mohan : "Traditions of Indian Dance", Clarion Books, Delhi, 1979.
- Kirstein, Lincoln : "Movement and Metaphor, Four centuries of ballet", Pitman Publishing House, o.O., 1971.
- Kothari, Sunil : "Kathak : Indian classical dance art", Abhinava Publishing, Delhi, 1989.
- Liechtenhan, Rudolf : "Von Tanz zum Ballet"; Eine illustrierte Geschichte des Tanzes von den Anfängen bis zur Gegenwart", Belsen Verlag, o.O., o.J.
- Müller, Hedwig; Servos Norbert; Pina Bausch: "Wuppertaler Tanztheater"; Ballet Bühnen Verlag, Rolf Garske, Köln, 1979,
- Nandi, S.K. : "Studies in Modern Indian Aesthetics", Indian Institute of Advanced Study, Simla, 1975.
- Pande, Anupa : "A historical and cultural study of the Natyashastra of Bharata", Kusumanjali Prakashan, Jodhpur, 1991.
- Ragini Devi : "Dance Dialects of India", Vikas Publ., Delhi, 1972.
- Rebling, Eberhard : "Die Tanzkunst Indiens", Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1981.

- Regitz, Harmut (Hrsg.): "Tanz in Deutschland", Ballet seit 1945. Eine Situationsbeschreibung, Quadriga Verlag, J. Severin, 1984.
- Reyna, Ferdinando : "A Concise history of ballet", Thomas Hundson, London, 1965.
- Ricouer, Paul : "Hermeneutics and Human Sciences", Cambridge University Press, Cambridge, London etc., 1981.
- Saxena, S.K. : "Swinging syllables : Aesthetics of Kathak dance," Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1991.
- Schechner, Richard and: "By means of performance", Intercultural
Appel, Willa (Ed.) studies of theatre and ritual, Cambridge University Press, Cambridge, New York etc., 1990.
- Schlicher, Susanne : "Tanztheater : Traditionen und Freiheiten, Pina Bausch; Gerhard Bohner, Reinhild Hoffman, Hans Kresnik, Susanne Linke", Rowohlt's enzyklopädie/ Kulturen und Ideen, Hamburg, 1987.
- Schmid, Herta; : "Dramatische und theatralische
Striedter, Jurij (Hrsg.) Kommunikation", Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jh.;" Forum Modernes Theater, Band 8, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992.

- und
Schmidt Jochen, /Dyroff Hans-Dieter (Hrsg.) "Tanzkultur in der Bundesrepublik Deutschland"; zu Überlieferung und aktueller Situation, Deutsche UNESCO-Kommission, Bonn, 1990.
- Schmidt, Jochen : "Tanztheater in Deutschland", mit Fotos von Gert Weigelt, Propyläen Verlag, Frankfurt/Main, Berlin, 1992.
- Sorrell, Walter: "Aspekte des Tanzes", Heinrichhofen's Verlag, Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam, 1983.
- Steel, Judith : "History of Ballet and Modern Dance", Hamlyn, London, 1982.
- Steiner, George : "After Babel", Oxford University Press, Ely House, London, Glasgow etc., 1975.
- Stolze, Radegundis : "Grundlagen der Textübersetzung", Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1982.
- Dr. Sudhi, Padma : "Aesthetic Theories of India", Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, 1983 Vol. I, 1988 Vol. II.
- Dr. Sudhi, Padma : "Aesthetic Theories of India", Intellectual Publishing House, New Delhi, vol. III, o.J.

- Tarlekar, G.H. : "Studies in the Natyashastra with special reference to the Sanskrit Drama in Performance", Motilal Banarsidass Publ. Pvt. Ltd., New Delhi, 1975, 1991.
- Trabant, Jürgen : "Elemente der Semiotik", C.H. Beck Verlag, München, 1976.
- Dr Tripathi, Ramsagar : "Bharatiya Natyashastra Aur Rangmanch", Ashok Pakashan, Delhi, 1971.
(Englische Transkription von mir. Originell auf Hindi).
- Wilss, Wolfram : "Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden", Ernst Klett, Stuttgart, 1977, 1. Aufl.
- Wilss, Wolfram (Hrsg.): "Semiotik und Übersetzen", Gunter Narr Verlag, Tübingen, o.J.

3. ANDERE PRIMÄRE QUELLEN

A) Choreographien

- Bausch, Pina : "Nelken", performed at Siri Fort Auditorium, New Delhi
24 and 25 February, 1994.

- Chandralekha : "Yantra", based on the 9th century text "Saundarya Lahiri", : Performed at Kamani Auditorium, New Delhi on 21st March 1994.
- Narayan, Shovana : "Mera Safar" based on the Hindi poem by Ali Sardar Jafri performed at FICCI Auditorium, New Delhi on 3rd April 1994.

B) Zeitungsberichte

- Bose, Moupia : "Culture for Sale", in: Saturday Times, January 16, 1993, New Delhi.
- Kothari, Sunil : "Of those who tell a story", in the HindustanTimes magazine, Saturday, February 17, 1990, pg. 1 and 3.
- Iyer, Anandi : "Keeping in touch with traditions", in The Hindustan Times, Oktober 13, 1990.
- Misra, Susheela : "Kathak and Kathak-watchers then and now", in: The Hindu, Friday, June 18, 1993.
- Rathod, Dinesh : "Chandralekha's dance diagrams", in The Tribune, Saturday Plus, April 30, 1994.

- Shah, Ranvir : "A confluence of different streams"
in: The Hindu, Sunday, May 2, 1993.
pg. II.
- Shani : "Emerging from the pool of the past",
in: The Pioneer, Monday, June 20,
1994. pg. 13.

C. Films

ImHoff, Arno R., "Pantomime" VHS.
(Vorhanden im MMB, Neu Delhi)

"Where the action is! Berlin the Focus of European Culture.

- 1) Emergence of Modern Art: Theater Experiment
- 2) International Dance Workshop in Berlin.

(Vorhanden im MMB, Neu Delhi)

Bausch, Pina : Ein Film über Pina Bausch mit Kommentar
von Jochen Schmidt.

"What do Pina Bausch and her dancers do in Wuppertal?"
(Bandoneon.)

(Vorhanden im MMB, Neu Delhi)

A N H A N G I

- A. DIE ASAMYUKTA HANDGESTEN NACH DEM NS.
- B. DIE SAMYUKTA HANDGESTEN NACH DEM NS.
- C. DIE DARSTELLUNG DER NAVRASA.

1. PĀTAKA



2. TRIPATĀLA



3. KARTARĪMUKHA



4. ARDHA-CANDRA



5. ARĀLA



6. ŚUKATUNDA



7. MUSTI



8. SIKHARA



9. KAPITTA



10. KĀṬAKĀMUKHA



11. SŪĪMUKHA



12. PADMAKOŚA



13 SARPASIKSA



14 MAGASIKSA



15 KANGULA



16 ALAPALAVA



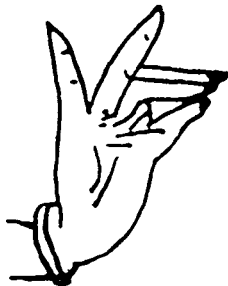
17 CATURA



18 BHRAMARA



19 HAMSASYA



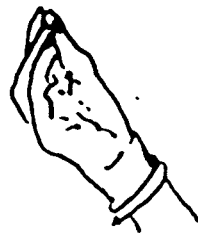
20 HAMSAPAKSA



21 SANJANSA



22 MUKULAS



23 GRANAVABHA



24 TAMRALUDA



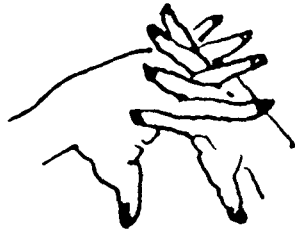
1 ANJALI



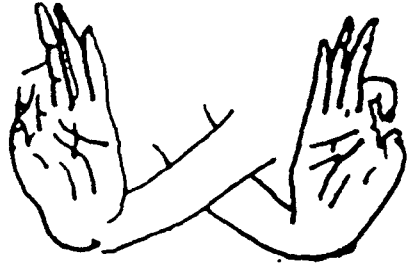
2 KAROTA



3 KARKATA



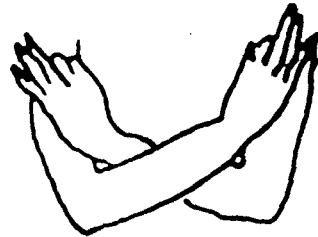
4 SVASTIKA



5 KATAKĀVARUHAMĀNKA



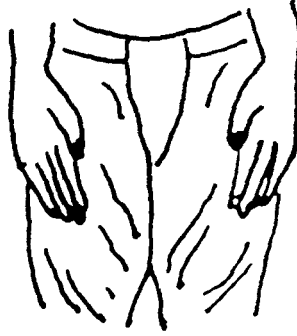
6 UTSANGA



7 NISADHA



8 DOLA



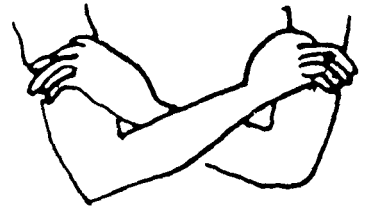
9 PUSHPAPUTA



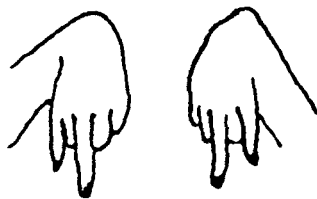
10 MAKARA



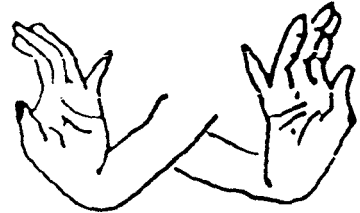
11 CAJADANTA



12 AVAHITTHA



13. VAROHAMANA





Sringara (love)



Hasya (humour)



Karuna (pathos)



Veera (valour)



Raudra (fury)



Bhayanaka (fear)



Adbhuta (wonder)



Bibhatsa (disgust)



Shanta (serenity)

A N H A N G II

DAS HINDI GEDICHT 'MERA SAFAR' VON
ALI SARDAR JAFRI

ENGLISCHE ÜBERSETZUNG VON
ALI SARDAR JAFRI

(DER BASISTEXT FÜR DIE CHOREOGRAPHIE VON
SHOVANA NARAYAN)

मेरा सफ़र

फिर एक दिन ऐसा आएगा
 आँखों के दिये बुझ जाएँगे
 हाथों के कमल कुम्हलाएँगे
 और बर्गे जबों से नुत्को सदा
 की हर तितली उड़ जाएगी
 एक काले समन्दर की तह में
 कलियों की तरह से खिलती हुई
 फूलों की तरह से हँसती हुई
 सारी शक्तें खो जाएँगी
 खूँ की गर्दिश, दिल की धड़कन
 सब रागनियाँ सो जाएँगी
 और नीली फजा की मखमल पर
 हंसती हुई हीरे की यह कनी
 यह मेरी जन्नत मेरी जमी
 इसकी सुब्हे इसकी शामें
 बे जाने हुए बे समझे हुए
 एक मुश्ते गुबारे इंसां पर
 शबनम की तरह रो जाएगी
 हर चीज भुला दी जाएगी
 यादों के हसी बुतखाने से
 हर चीज उठा दी जाएगी
 फिर कोई नहीं यह पूछेगा
 सरदार कहाँ है महफिल में

लेकिन मैं यहाँ फिर आऊँगा
 बच्चों के दहन से बोलूँगा
 चिड़ियों की जुबों से गाऊँगा
 जब बीज बनेंगे धरती में
 और कोपलें अपनी उँगली से
 मिट्टी की तहों को छेड़ेंगी
 मैं पत्ती-पत्ती कली-कली
 अपनी आँखें फिर खोलूँगा

सरसब्ज हथेली पर लेकर
 शबनम के कतरे तोलूँगा
 मैं रंगे हिना आहंगे गजल
 अंदाजे सुखन बन जाऊँगा
 रुखसारे उरुसे नौ की तरह
 हर आंचल से छन जाऊँगा

जाड़ों की हवाएँ दामन में
 जब फस्ते खिजों को लाएँगी
 रहरु के जवों कदमों के तले
 सूखे हुए पत्तों से मेरे
 हँसने की सदाएँ आएँगी
 धरती की सुनहरी सब नदियों
 आकाश की नीली सब शीले
 हसती से मेरी भर जाएँगी
 और सारा जमाना देखेगा
 हर किरसा मेरा अफसाना है
 हर आशिक है सरदार यहाँ
 हर माशूका सुलताना है

मैं एक गुरेजों लमहा हूँ
 अध्याम के अफसूखाने में
 मैं एक तड़पता कतरा हूँ
 मसरुफे सफर जो रहता है
 माजी की सुराही के दिल से
 मुस्तकबिल के पैमाने में
 मैं सोता हूँ और जागता हूँ
 और जाग के फिर सो जाता हूँ
 सदियों का पुराना खेल हूँ मैं
 मैं मर के अमर हो जाता हूँ

अली सरदार जाफरी

M Y J O U R N E Y

And a day will come
 When the lamps of eyes will be extinguished,
 The lotus flower of hands will wither,
 And from the petal of tongue
 The butterflies of word and sound
 Will fly away.

In the deep bed of a dark ocean (of nothingness)
 All the forms
 Flowering like buds,
 And smiling like flowers,
 Will be lost.
 The symphony of the circulating blood
 And the beating of the heart
 Will go to slumber.

And on the blue velvet of space,
 This shining particle of diamond,
 This my earth, my paradise,
 Its dawns and dusks,
 Unknowing, unaware,
 Will shed their tears like drops of dew,
 On the fistful dust, that is man.

All will melt into oblivion.
 And from the beautiful temple of memories,
 All the idols will be removed.
 Then no one will ask:
 "Where is Sardar in the assembly?"

But I will return here again and again,
 I will speak with the lips of children,
 I will sing with the throats of birds.

When seeds will smile in the womb of creation,
 And young shoots, with their fingers,
 Will tickle the layers of earth,
 Then from leaf to leaf and bud to bud,
 I will open my eyes again,
 And will hold on my green palm,
 The drops of dew in playful mood.

I will turn into the splash of Hina,
 The melody of Ghazal, the style of poetry.
 I will blush in the scarlet of bridal veil.

When the winter winds will blow
 The stark autumn to the world,
 The sound of my laughter will be heard,
 From the dry crunch of leaves,
 Under the tread of youthful feet.

The golden rivers of the earth,
 The azure lakes of the sky,
 Will overflow with my being,
 And the secret will be revealed,
 That every tale is my tale,
 That every lover is SARDAR.
 And every beloved is SULTANA.

I am a fleeting moment
 In the magic house of days and nights,
 I am a restless drop,
 Travelling eternally,
 From the flask of the Past
 To the cup of the Future.
 I sleep and awake,
 Awake and sleep again,
 I am ancient play on the stage of Time,
 I die and become immortal.

A N H A N G I I I

PROTOCOL ZUM SEMINAR

"NEW DIRECTIONS IN INDIAN DANCE"

19. MÄRZ 1994

ANHANG III

Protocol: New Directions in Indian Dance

Seminar : Organised by Max Mueller Bhavan
New Delhi

Held at : FICCI Conference Room

On : 19th March 1994 - 10.00 a.m. - 6.00 p.m.

"While the West seems to have, in recent centuries favoured innovation at the expense of conservation, India seems to have followed the opposite course."

This day long seminar was on the lines of thought mentioned above on 19th March 1994. The seminar was organised by German Cultural Institute i.e. The Max Mueller Bhavan, New Delhi and was open to all interested in dance, while the first seminar held in mid 1993 was a closed-door session.

This seminar held on 19th March 1994 was attended by eminent dancers, well-known dance critics, journalists, students and other interested people.

The first half of the seminar was opened and chaired by the Director of the German Cultural Institute Dr. Georg Lechner. Along with Dr. Lechner well known dance

critic and writer Sunil Kothari as well as Bharat-natyam dancer-Choreographer Chandralekha, were the main speakers of this session.

This seminar was in continuation of the earlier seminar held in the second quarter of 1993,. Dr. Lechner recapitulated the main points of discussions of the 1993 seminar.

The first session of the present seminar, started at 11.00 a.m. and ended by 12.00 noon.

The main objective of this seminar was to discuss what innovations are in the Indian context and to see how far the dancers have come after the discussions and workshops held with the German counterparts during the initial seminar in 1993.

Dr. Lechner opened the session by saying that tradition when transplanted, lose their meanings. In the modern world the time concept has become movement and speed oriented. Hence dance has to adapt itself to this time concept. It is here that innovations start playing a major role, adding new dimensions to the existing traditon. Ballet also draws a lot from its traditon but over the centuries the treatment of movements has

changed. Changes thus come over slowly and gradually, but are at the same time revolutionary according to Dr. Lechner.

After this opening speech Dr. Lechner invited Sunil Kothari to talk on innovations. For Sunil Kothari innovations spring out of the inner and not the external force of a dancer, to say something, to make a statement, as an artiste, as an individual belonging to an internalised system of culture. Innovations created from these cultural texts lead to a surprise experience within the known system. Thus the artiste "links thoughts and traditions of centuries with the spectator" and thus harmonises the nature-spectator relation.

On the background of these opening thoughts Chandralekha presented her idea of innovations. Innovations are for her a journey into time, space and self through the medium of body. Chandralekha is fascinated by the body and its conceptualisation as a time entity as propounded by earlier dancers like Bharat, who introduced the Ardhamandala. (The Ardhamandala is the basic stance used in Bharatnatyam as also in other forms like Kuttiattam, Kuchipudi, Odissi etc. In this stance the feet are kept horizontally, the toes pointing outside in a distance of 3 inches to one foot from

each other. The dancer then bends on her knees). Chandralekha chooses to see the Ardhamandala in a metaphoric sense as the centred body having potential energy, just like the universe, which revolves around a centre, the sun, which possesses the cosmic energy. Chandralekha returns to this basic form after learning a lot of repertoire from the Guru. For her innovations begin with the basic form and then by following the form, wherever it may take one person. Thus this traditional basic form can catapult a person between time, cutting across boundaries without losing balance, since it is centrally pivoted. Moving out from the depictive nature of the classical form Chandralekha wants to add new connotations to the movements. The body thus connotes abstract and primordial concepts like sexuality and eroticism. Innovations is for her tracing the body's radiant energy source.

After these initial discussions the German dance critic Jochen Schmidt was invited to introduce the German dance theater. He gave an exclusively German view, because for him even if Europe is politically one entity, aesthetically it consists of many languages. The German dance critic gave a detailed account of the development of the Tanz-theater beginning from Hans Kresnik in 1920s

and coming upto Pina Bausch, who revolutionaized as well as internationalized the Tanz-theater with her Wuppertal-dance-ensemble. These dancers, in search of a new aesthetic language explored new movements, picking them up from the daily life. This has led to the dramatization of dance, of a flashy kind consisting of social critic. According to him Pina Bausch practised a kind of new-experssionism, while searching for a new consciousness. Her body speaks more than the words, as seen by him.

After the coffee break of 10 minutes Daksha Seth presented excerpts from her Choreography 'Yagna'. Initially a Kathak-dancer, Daksha Seth started experimenting and amalgamating the form which Chhau, another classical form. She makes a brilliant use of Kathak syllables and footwork combined with Chhau movements. Her excerpt was followed by a small discussion between her and the critics about her deliberate selection of Chhau, instead of any other dance form.

The session then adjourned for lunch.

During the first coffee break, I gathered enough courage to talk to Chandralekha and also tried questioning her troupe-members. The overall reactions to questions put to them regarding the freedom they are given to innovate and

introduce themselves a new movement while the choreographing was received somewhat reluctantly, and information was elicited from that quarter. If answered properly, this question and its corresponding answers would have resulted in comparing the methodology of choreography in the East and the West.

My short interview with Chandralekha however proved successful.

I questioned Chandralekha about her ways of choreographing.

In a traditional dance performance the dancer follows the text. I was curious : when she spoke of innovation within tradition did she also follow the text? Traditionally one interprets the text metaphorically. To this statement she reacted immediately. "No, no, there is no interpretation. You just follow what the Guru shows you and tells you."

I realised, our understanding of the term 'interpretation' was different. For me the word was still an important interpreting faculty, while for her the body is the interpreter. Since traditionally one follows the Guru, there is thus no interpretation, as we are not increasing the body's movement repertoire. I agreed to what she said. My next question was about her method of choreographing '9th century text' in the present context was

answered adequately. She replied: "It is a very difficult and long path to abstraction. Dance is a language in itself. I abstract the text as a whole and follow the abstraction of the meaning, interpreting it, expanding it. The traditional form just follows the text. But in my work there is a total abstraction of meaning; ... there is no depiction. Hence there is no usage of words. It is only movement which speaks." I tried prying further into her method by asking whether she allowed her dancers freedom of innovation while choreographing. At that moment she spotted Justin McCarthy, called him over and started a conversation with him. Sensing the mood I quietly left the scene, wondering whether such an elevated person was finding my questions very naive and uninteresting.

After Daksha Seth's presentation of her excerpt the session was adjourned for lunch.

The post-lunch session began at 2.30 p.m. with Aditi Mangaldas presenting her choreographic piece to Mahadevi Verma's poetry. Aditi Mangaldas is an established Kathak danseuse and has been performing to this poetry quite often. However after the last seminar, she added new dimensions to her movements and incorporated prose narration in poetry. Amongst

the comments received, an important was that of Suresh Awasthi's who pointed out that by adding prose neither the dance nor the poetry came out effectively. One gesture was evidently a new introduction to the register of Kathak. This was the successive closing of eyes, mouth and ears accompanied ^{by} feet-stroke showing suppression. Without being representative the movement felt oppressive and spoke a lot for itself without prose or poetry.

The post tea session began at 3.30 p.m. The session began with a panel discussion chaired by dance critic Sunil Kothari. The other members of the panel were Dr. Lechner, dance critics Leela Venkatraman and Jochen Schmidt, danseuse Sonal Mansingh (guest observer), Pina Bausch (guest dancer), Chandralekha, Maya Rao, Justin McCarthy. The central thrust of the discussion was to take stock of the innovative trends of the West and the East and explore the possibilities of dialogues and exchanges between the two Regions. The term 'innovation' was interpreted in different ways. For Sonal Mansingh it was something which took place within tradition. For her the 'surprise' as experienced by the audience on seeing something different from anything seen earlier is innovation. According to Leela Venkatraman as soon as dance frees itself from the feudal past and becomes contemporary it can be termed as

innovative. Justin McCarthy expressed himself quite adequately on the concept. According to him innovation in India was visible as a way of running away from oppression. To this Chandralekha added: "Oppression is itself the content of dance or theatre. It is increasingly becoming a contemporary thinking in dance. Let Life flow into art. Our life onslaughts on us. Let these onslaughts flow into our dance. Break the compartments and fragmentation done by these onslaughts. Return to the basics." Both East and West are trying to say and give each other something through this seminar. The question was what is it?

Chandralekha was the only dancer who expressed herself very strongly on this point. She felt that the East had a beautiful tradition and its dance took oneself towards the inner world, to the elevation of the spiritual being. This was an aspect where East could give to the West a lot. She further said: "As far as the West is concerned, I do not think we need to take anything from them. There is no need."

Last but not the least, Pina Bausch was asked to narrate her experiences with India. She was overcome with emotions and said : "You have such a beautiful tradition of dance, that I wish I was born here, so as to work more." Her whole

conception of the body was perceived as a free entity, a free spirit like the bird and the open skies. This freedom was the freedom to be achieved by human-beings from different kinds of oppressions.

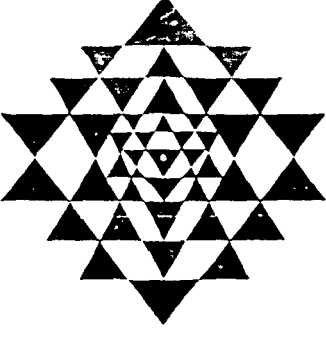
The seminar was overall very informative about the trends of innovations in East and West and also though enriching about the term 'Choreography' left the question open, whether Choreography and innovation are words with similar semantic values.

A N H A N G IV

TEXT ZUR CHOREOGRAPHIE VON CHANDRALEKHA

"YANTRA"

TEXT: "SAUNDARYALAHRI"



सुधासिन्धोर्मध्ये सुरविटपिवाटी परिवृते

Sudhāsindhormadhye suraviṭapivatī parivr̥te

Centred
in deathless nectar
seas,
encircled by orchards
of the timeless trees
of paradise,

मणिद्वीपे नीपोपवनवति चिन्तामणिगृहे ।

Manidvīpe nīpopavanavati cintamaṇigṛhe ।

this island-jewel.
Within, groves
of kadamba trees.
Within these,
the chamber of-the-gem
that grants desires.

शिवाकारे मञ्चे परमशिवपिर्यङ्कु निलाया ।

Śivākāre mance paramaśiva paryanka nilāyāṃ ।

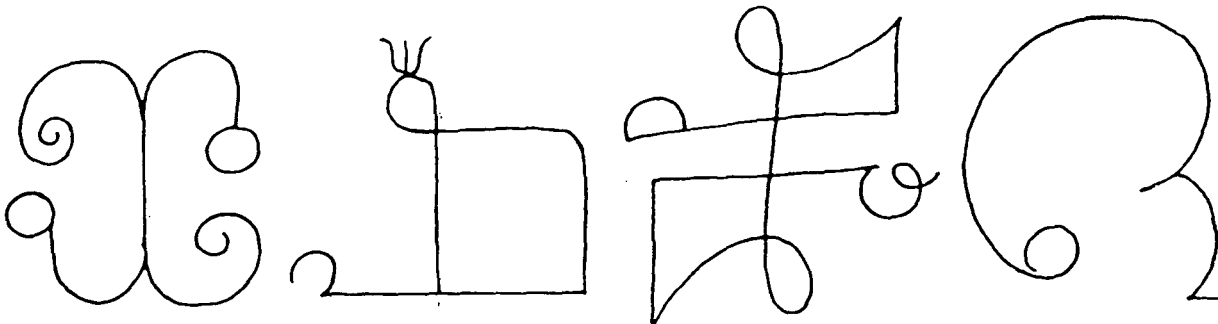
Within this,
Siva the throne
on which the ultimate
turns.
Mounted
and melted here,
Goddess —

भजन्ति त्वां धन्याः कतिचन चिदानन्दलहरीम् ॥

Bhajānti tvāṃ dhanyāḥ katicana cidanandā
laharīm

blessed indeed
the few
who possess you —
O Tide
of Pure Awareness
and of Perfect Joy.

SOUNDARYALAHARI. 8
Englished by Pria Devi



A N H A N G V

RELEVANTE ZEITUNGSBEREICHTE



SATURDAY

NEW DELHI, JANU

“I believe that I should paint at least 400 paintings before I can claim to be an artist and expect sales. I have yet to achieve that and therefore you should not worry if you cannot sell my paintings,” wrote Van Gogh to his brother, Theo. But that was in the 19th century. And Van Gogh died a pauper. Our artists today seem to have taken the lesson to heart and commercialised their art by catering to popular tastes.

“And why not?” asks Hemraj, a student at Delhi’s prestigious College of Art. “After all, an artist needs bread and shelter as much as the next man.” What he says is true. Socio-economic conditions can compel artists to demand inflated prices for their work—but this also affects its quality. “But then, great art was never created out of poverty. In no civilisation has that happened and besides, it’s demeaning for an artist,” says dancer Sonal Mansingh. “An artist is concerned with the celebration of life—*Satyam, Shivoam, Sundaram*. Besides, as a dancer, I am expected to take in all arrows, be physically fit, look beautiful and be in top form. How does all that happen, may I ask? And what about the musicians, the agent and the manager I have to support? Am I to take care of all that too?” Sonal, bitter through nasty experience, laments the pitiable condition of dancers. “I’m not in the bracket of highly paid or much-in-demand artists. And it is not just me. Dancers, by and large, despite being exponents of one of the most popular art forms, are the least paid artists. We get between Rs 20,000 and Rs 25,000 per performance as compared to top bracket musicians who demand Rs 1 lakh to Rs 1.5 lakh per show. Even the new artists ask for Rs 10,000 to Rs 20,000.” The capital’s famous theatre director, Aamir Raza Husain, asks if an artist can really be grugged a Mercedes. “And besides, who takes care of our sets, costumes and cost of produc-

tion? Karim Khan or Ustad Rahimuddin Khan Dagar, who has been the greatest exponent of *dhrupad*. The artists today are just performing for money, prostituting art for popularity. You are selling a product.”

Dilip Rao, manager, corporate affairs, ITC, agrees with Choudhury. “Yes, that is happening today. Artists are resorting to gimmicks in order to be marketable. They know what good music is but cannot adhere to it. Today, if Zakir Hussain even plays with the hammer, he will be applauded. Tell me, every one has heard of Pandit Ravi Shankar or Pandit Chaurasia but how many have heard of my guru Ustad Mushtaq Ali Khan or flutist Pannalal Ghosh?” he asks.

But, if art is good it will sell, counters Hussain. “And besides what is wrong in giving the audience what it wants? After all, our basic purpose is providing entertainment and which artist would not like to be applauded or appreciated?” But Choudhury finds nothing exciting in being appreciated by an audience which is incapable of discriminating be-

Culture For

Today’s artists pay more obeisance to Mammon than the Muse, says MOUPIA BOSE

tween good and bad art. “It is like a hen fight. The audience is silent when you are playing one hour of *alaap* but applauds heavily when the *tabla* player takes over. Ask them why they are clapping, they wouldn’t know.” Hussain disagrees. “Knowledge is not necessary for appreciating art. It is the artist who must know the technicalities of the art form and not the audience. As long as the artist can appeal to the audience’s aesthetic sense, his purpose is solved.” Amjad, too, agrees that he caters to the audience’s taste because it is they who decide the worth of an artist. Trouble arises when audiences come in on free passes and invitations. “If people can pay for

drugs and cinema, why not art? Except for Delhi, every other city charges a fee. This is making art cheap.” Sonal says. “The same people get invited over and over again. And since there are no tickets, the artist does not feel responsible for the quality of the presentation. As long as the auditoriums are full, everyone is happy. But art is not.”

“We are catering to a completely ignorant audience. Our music today has become clerical,” says G N Pant, director of the Institute of Art, at the capital’s National Museum. “These days, the artist moulds himself to the buyer, or business houses since no longer supported by guilds which provide money to buy a studio or raw material. Degradation has set in at the grassroots level itself. Even religion has not been spared commercialisation, art is no big deal.”

But is the artist ready to bear the responsibility for this deteriorating state of affairs? “Why blame the artist? If he or she can get Rs-50,000 why settle for Rs 5,000? In the present economic world, if you encash your talent what’s wrong?” asks Surendra Mathur, secretary, Sahitya Kala Parishad. So the culprits seem to be the private sponsors and business houses who, under the guise of being art promoters are actually distorting art and perverting the artist. Says Arun Kulkreja, well-known director and theatre artist, “What do they know about art? Have they, for instance, discovered any talent lately?” According to Prof Choudhury, the danger lies in organisers and



“We have a standard to maintain or we might as well live in the Himalayas”—Amjad Ali Khan

besides, who takes care of our sets, costumes and cost of production? We hardly make enough money through our plays."

But then, can the line be drawn between simply surviving and owning a Mercedes? According to Sarod maestro, Ustad Amjad Ali Khan, an artist has the right not just to live but to live well. "We have a certain standard to maintain or we might as well live in the Himalayas."

Such justification of commercialisation in the art world may have some merit but, can it be condoned at the cost of art? "You know what fine art is?" questions O P Sharma, renowned artist and principal of the College of Art in New Delhi. "It is a highly personalised form of self-expression and creation. The artist analyses, abstracts and distils something through his intellectual, emotional, physical and indeed, spiritual channels. But you know what is happening today? Paintings are being purchased



"They're prostituting art"—Debu Choudhury

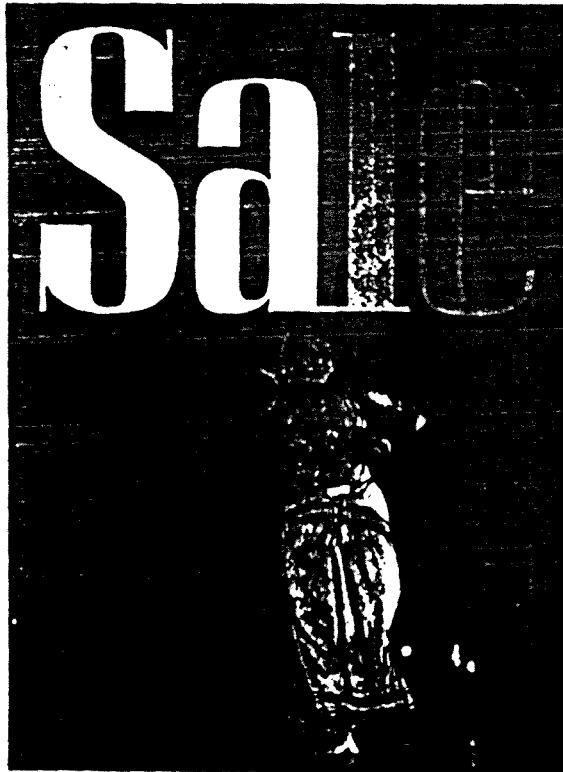
even before they are painted, even before the artist has undergone any experience. Manjit Bawa has publicly said so," lashes out Sharma. In fact, a well-known Delhi-based painter is 'booked' up to ten years in advance. "The entire purpose of art is being defeated."

Lamenting the loss of purity in the artist, Dr Anis Farooqi, director, National Gallery of Modern Art says, "gone are the days when Nandalal Bose survived on a meagre amount of Rs 50 a month at Shantiniketan. Art is no longer a mere submission to creativity. Every artist needs a kind of response in terms of appreciation and money." Adds renowned sitarist Debu Choudhury, "If you believe in art in its purest form, you should be prepared to make sacrifices. Look at our great masters like Ustad Fiaz Khan, Ustad Allaudin Khan, Ustad Abdul



AYTIMES

JANUARY 16, 1993



"Poverty is demeaning for an artist"
—Sonal Man Singh

critics, who know little of art, influencing the choice of what is to be played and performed. It was found, for instance, that lighter plays or comedies get easy sponsorship as they are more popular.

Kukreja agrees that 'genuine' patrons are essential. Royal patronage had always been extended to artists. "Take Akbar or Samudragupta for instance. They were true connoisseurs of art. Akbar was aware of musicians who were better than Tansen. But our patrons today are glamorous socialites and industrialists who are not really interested in art,

but have lots of money to throw around." Sonal, however, disagrees that the rajas and maharajas of yesteryear always understood art. "It was an image building exercise even then. We all know the names of the rajas and maharajas but how many artists' names have come down to us?" Amjad, however, was happy at the initiative being taken by the corporate sector. "I wish more industrial houses would come forward and organise music festivals," he said. Rao was matter-of-fact about the whole issue. "If by commercialisation, you mean commissioning of art, there is no

better example than the Sistine Chapel at the Vatican. Frankly, if the company has given me the money to lift its image, then naturally, I would go in for big names. The sponsorship of cultural events is a publicity and image building exercise. So, how would it look if we invited lesser-known artists and had empty halls?" An executive of Godfrey Philips said that since tobacco and alcohol companies were not allowed to advertise openly, sponsoring cultural events was a good way of gaining publicity. "And, in most cases it is the artists themselves who come pleading to us."

But it is not always pleasant to enter auditoriums and behold company banners all over the place. "It is not particularly pleasing to see Bhimsen Joshi seated with banners of cigarette companies behind him. I wish they would be a little discreet about their publicity," says Amjad Khan. Sonal agrees, recalling how she lost a prestigious sponsorship because she refused to allow the company to advertise onstage.

According to Dr Farooqi, the liberalisation of the economy has hiked the commercial value of art. Some NRIs are returning to the country to buy Indian art. Moreover, the opening of Sotheby's in Bombay and Delhi, has added a fresh impetus. "Art has become a craze, a profitable investment that has resale value," says Sharma. "Ten years back, there were about five galleries in Delhi. Today there are around 25. And they mean business. Agreed, the overhead expense of maintaining a gallery is very heavy, but then why pretend to be promoters of art?"

Gallery owners disagree. As the manager of one said, "It is not true. Our relationship with the artist is symbiotic. We promote junior artists with the same amount of spadework." Sonia Khurana, MFA student at College of Art shrugs aside the comment

as she walks around the annual art exhibition in her college. "Art dealers know which combination would sell. They have 'picked' up students as they have the 'skills' that sell. Compromises are made at the school level itself." She is not against selling. "To demand your price for the first few paintings is justified. We need to cover costs and the price of the long creative journey that an artist undertakes. But I will not continue to make paintings simply because they sell."

According to Pant, a new culture-consciousness has arisen.

"You can call it democratisation of art. It may have 'deteriorated' but has reached the common household." Moreover, this commercialisation has resulted in the adaptation of art to the lifestyles of newly rich Indians who "in order to impress their international clients, like to portray an artistic temperament. When they are ready to spend five lakhs in decorating their houses, to buy a painting worth Rs 50,000 is nothing. I know of art galleries who pay commission to the interior decorator to adapt a decor to a particular painting by a particular artist. But, by living with art, one develops a dialogue with it on a subconscious level and a proper understanding of art gradually develops," says Prof Sharma.

Sonal agrees that a beginning towards preserving our heritage has been made. There are views, arguments, accusations and counter-accusations. Some of the artists may be justified in letting off steam at the injustices and wrongs prevailing in the art world today. Lots needs to be done to change the present scenario of the art world but it would be unjust to say that promoters of art, be they government bodies or private ones, are ruining it. Because, whatever little they are doing and however biased they might be, they have at least taken the initiative to bring art closer to the common man.



Keeping in touch with traditions

Uma Sharma and her disciples have been performing Maharaas for the last 13 years. ANANDIYER writes ...

THE full moon adorning the dark sky, spreading its soft luminescence, bathing the trees, the grass and the temple walls with its silver incandescence, a mild breeze wafting across, at the far end, Krishna in all his finery surrounded by gopas, the melodious flute and the enchanting music, the *phandara* of ghungroos... it isn't a fancy trip back in time, but an immemorial evening with Uma Sharma and her disciples. They enacted the Maharaas at the Birla Mandir garden on the occasion of Sharadotsava from October 3 to October 5. The emblem of the Brahdaban was almost perfectly recaptured by the young artists. Perhaps the only thing that distinguished the entire programme from the real, was the jarring sound of a wailing child howl and then, that, of course, did little to mar the exhilarating experience and the fact that the spectators were transported back in time was evident when towards the end, they showered the stage with coins and bowed to receive the Lord's blessings.

Uma Sharma and her disciples from the Bharatya Sangeet Sadan have been performing the Maharaas for the past 13 years. She has performed in other temples as well, the Ayyappa tem-

ple, Kameswaraapuram, Karayal, temple, Chatterjee. It is perhaps a virtue for an artist not to be content in life. This discontentment is a driving force leading one to seek new vistas, explore new horizons and also catalyses creativity. Uma Sharma, though having reached the pinnacle of Kathak, seems to experience the excitement of a constant search for perfection which has in turn inspired her to be unassuming, to unconcernedly move onto areas where one would normally fear to tread. Thus when she took up research in Maharaas, to try and combine the fine aspects of the classical dance with folk rhythm and ancient literature by poets like Jayadev, Soordas and Ved Vyas, many ridiculed her efforts. "But I was not disturbed by such criticisms, I believe in tradition," Uma declares herself. "So I particularly enjoy the Maharaas, enacted in the open, some of the modern elaborate paraphernalia, the confederates. I like it to be simple and pure."

But where there were brickbats, there were bouquets as well. Dr. Surendra Awasthi and Kamala Devi Chatterjee had spurred her on. "And so I moved on, pushing aside all the criticisms. And they paid off. I personally achieve utmost satisfaction

when I perform the Raas. The fact that later, the Raas Mandali was chosen to participate at the Festival of India in London, recognition of my work in this field. Before that Raas was not recognised at such levels," she says not without a touch of pride.

UMA is convinced that Kathak originally was folk dance. It originated from the word Kathak in Paki the word Kathak is used in association with religious discourses. Thus Kathak originated in the temples and only later came to courts. Raas on the other hand describes the songs of Lord Krishna, using phrases of his valour and heroic deeds. "In fact, I strongly feel that Kathak and Raas are related to each other. One is definitely an offshoot of the other, and I am still in the process of studying both the forms deeply to find their roots," she says.

The January time, to say the least, is most pleasant. Uma spent hours of her valuable time in research, reading books written by Ved Vyas, Soordas, Atharya Vaidika and Jayadev, in addition to the Bhagavad Gita. Her family being one of Sanskrit scholars, she herself learnt Sanskrit when she was very young, and this became in very handy. But this, she

felt, was not enough. On Dr. Awasthi's advice to whom she owes a lot of her success, she travelled to Brindavan and stayed there for a year. Her Guru was none other than the eminent Lathi Sharan Sharda, doyen of the Raas style of Brindavan.

For the Maharaas Uma has taken the 10th Chapter of the Bhagavad Gita and has used some of the choice compositions of Soordas and Jayadev (Ashapada) bringing together a fine blend of Kathak and Braj Raas styles. The young dancers enacted the escapades and glory of Krishna, the mischief played by an envious terrible Krishna, his heroic deeds like the subjugation of the serpent Kalaya, the destruction of putana and his graceful Raas with the gopas. They excelled in their performance keeping one with the conviction that they were professionals, not young learners. Uma admitted that there were a couple of those who had never before danced to such an audience. In fact, this was an impromptu debut of sorts for them. "The confidence with a friend, alternate between unity and conflict, in congruence with the verses being read was suddenly laid down with vigor. There was little if any, by missing Krishna's songs and reading out her dialogues. So I just left everything to the

Lord and let these untrained girls to do dance. They had never danced on stage before. But I must say they did not let me down," she states.

UMA also talks in the young dancers' stage presence and confidence very matter of factly. "Yes, they do have immense stage presence and are very confident. That's perhaps because they are afraid of me and know that if they don't smile or project the appropriate *bhav* they would have to face me later," she thunders. But it's clear to the observer that it's not just fear. Uma seems to have a way with children, a way of extracting the best out of them and filling them with a zeal to do better.

The folk flavour of the Maharaas Lathi has been maintained but Uma has improved upon the costume adding her own changes. What were originally very jany, made of shining nylon, has been substituted with standard design and eye-catching colours. The music, set by Iwala Prasad, alternates between unity and conflict, in congruence with the verses being read. Uma has constructed her vocal fervor. There was little if any, by missing Krishna's songs and reading out her dialogues. Explaining why she has put a

young girl as Krishna, Uma elucidates the example of Brindaban, where only young boys of "Mughdhavasta" (innocent, not grown up or attained maturity) perform the Maharaas. "Traditionally the troupe should be all boys or all girls. A combination of both, boys and girls is not allowed," she explains.

The troupe which has been together for many years now, is very secular in nature. There are, one is pleasantly surprised to note, Muslims in the group as well. Ushar Ahmed who sings, has an excellent grasp over Sanskrit, says Uma. "Muhad, Ah plays the tabla and Inal, an Ahw on the flute. The group has a fierce sense of loyalty and belonging and they enjoy a sense of camaraderie between them."

KEEPING the performance simple albeit powerful has not been easy, feels Uma. "I would love to incorporate big *dhya* (earthier lamps) but one is forced to use electric lamps with their artificial brilliance. The challenge has not in using cyclorama to project lakes, the moon and swaying trees, but to use the body, the hands and the eyes to convey the same," she says with feeling. She mentions the "Tanu-dev Gopi Mandan" — subjug-

tion of the serpent Kalaya as a particularly difficult sequence to choreograph. "The swirling clouds year after year are a paradox of the possibility of the performance. But Uma does not seem to miss them. "I want to take the Maharaas from village to village. I am willing to work in the simplest of conditions, subject to improved stages. But I cannot do all this on my own like I do in Delhi. I need help from the process — *dhya*."

She believes that there have been offers to help and hopes that the plan will see the light of the day. She is also depressed that because several requests to send the Maharaas abroad, the KCR has not even bothered to reply to her. "Many eyes and a heart were express her feelings eloquently.

"Each vague people are not abroad tomorrow. Why not, then, the Maharaas which is so popular here and a very distinct part of our culture. I am definite it will be a great hit abroad," says Uma confidently.

Talking of future projects brings a light into her eyes. "I always look forward to new themes, hitherto unexplored areas I brought literature into Kathak, presented the Kavi, portrayed women and her many faces, her manifestations in Street, and she researched miniature paintings bringing them to life in conjunction with such efforts I look forward to a performance on Rishi Prave by Krishna Das. This is an collaboration with national Museum," she divulges. The performance will be complemented by skits, courtesy Aashish Pandita and a lecture by Dr. Sanku Khatun. She intends to continue with her Kavi series.

DESPITE having sacrificed her life for the sake of art, she does not have any regrets. "One makes a lot of enemies and few friends when one is successful," she admits with a sigh. "But I do not harbour any ill-feelings towards anyone," she adds. "I have gained a lot from my art and I look forward to the Maharaas, an sublime experience every year. Even though the doors enjoy performances for the elite and challenging projects like 'Street' and 'Gables' for intellectual audiences, she finds the audience of Maharaas, in what ever, all-powerful. Therefore, the wailing children and reverent men and women are trivial matters, which can easily be taken on one's stride. "The audience though restless in the beginning, settles down after a little and slowly and gradually they merge with the performers. Towards the end some own experience a euphoria, a spiritual high which they reserve for a long time. These are the people who then come for every performance, the ecstasy evoked."

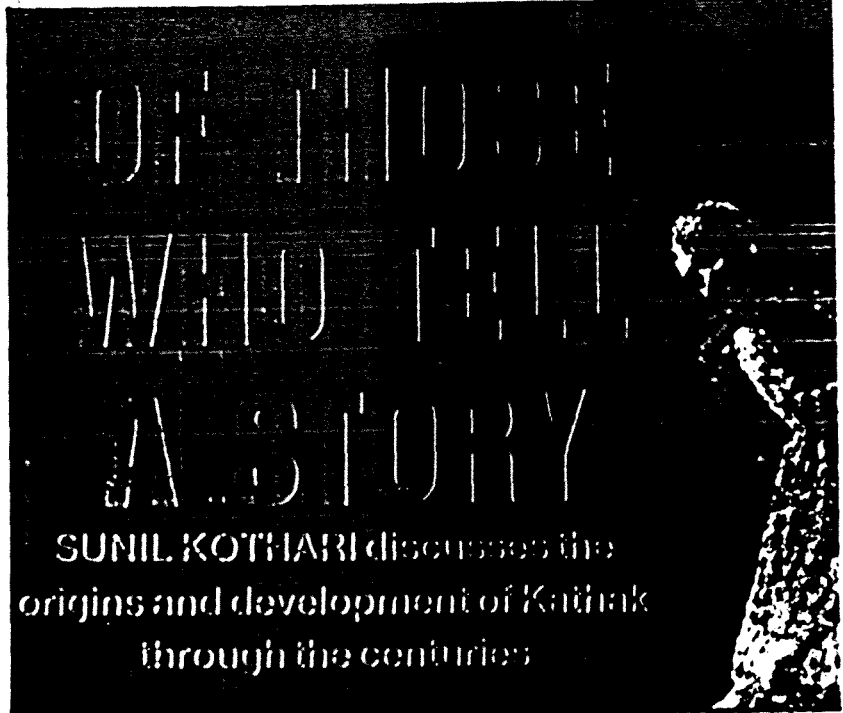
FEBRUARY 17, 1990. SATURDAY

THERE is a popular saying that *Katha Kahe so Kathak*. One who tells a story is a Kathak. A story-teller. But the term Kathak assumes here the role of a dancer-actor — one who dances and tells or enacts a story.

Etymologically the word *Kathaka* is related to *Katha* — the art of story-telling. Panini in *Siddhanta Kaumudi* lays down the sutra *Kathadibhyeshitak* from which the word *Kathaka* is derived. It is translated as one who is well versed in the art of story-telling. Sanskrit lexicons like *Shabd-darshachintamani*, *Vachaspathyakośha*, and *Shabd-kalpadrūmakōśha* define *Kathaka* variously as a story-teller, narrator of drama and a solo performer.

Shabd-kalpadrūma gives the definition of the word *Kathaka* as one who tells a story. A synonym for *Kathaka* is *Kathap-rana*, that is, he whose vocation is of story-telling and which is a means of livelihood. There is one more connotation of the word *Kathaka* where one actor impersonates various characters in a story. This brings us close to the concept of the *ekapatrāharya laaryange* referred to by Bharata in *Nāṭyashastra*. Maheshwari the commentator of *Amartakośha* mentions that the word *charana* or *Kushlav* is also synonymous with the word *Kathaka*. *Manu-smṛiti* includes *Kathakas* among the communities of artists. The Jain lexicon *Abhidhāna Rajendra* and *Kalpadrūmakōśha* mention *Kahuga* for the Sanskrit word *Kathaka* which has an identical meaning. In other Jain works, like *Aupapātikāsūtra* and *Kalpa-sūtra*, *Kahuga* is mentioned in the same sense. The dictionaries in Pali and Nepali mention the word *Kathiko* in sense of a preacher, a narrator and a reciter.

From literary evidence it appears that in ancient times a class of professional story-tellers recited the epics and the mythological stories with an added element of *abhinaya* — acting. These professional story-tellers are referred to as *Kathakas*, *Granthikas*, *Gathakas*, and *Pathakas*. While reciting, they sang, danced and acted. The epic *Rāmāyana* mentions the rhapsodists and reciters who specialised in the art of story-telling.



Lava and Kusa, two sons of Rama, rendered Ramayana reciting. As a matter of fact the term *Kushlav* has come to be associated with the dancers-actors. We come across the term *Kathaka* in *Mahabharata* in the *Arushasani* Parva indicating *Kathakas* as a caste of Brahmins and it suggests their relative social status within the caste. In *Adi Parva*, *Arjunavanavasa* section refers indirectly to the type of the profession which the ancient *Kathakas* practised. When Arjuna departs for the forest, he is accompanied by an entourage of men having many kinds of religious learning and skill. It includes *Kathakas*, forest-dwelling ascetics and Brahmins who recite the divine tales sweetly. These classes of story-tellers have common features with *Granthikas* referred to by Patanjali in *Mahabhasya*. Commentator *Katya* (10th century A.D.) in his *Bhasya* *pradipi* equates *Kathaka* and *Granthika*. The *Granthikas* mentioned by Patanjali were rhapsodists whose medium of expression was verbal (*Shabda*). It

was by means of the uttered word that they vividly brought before the imagination of their audience the legendary deeds of Krishna, Kama and Bali, reciting their fortunes from birth to death.

The communities of *Kathakas*, the rhapsodists, the reciters, the narrators and the story-tellers formed a distinct part of the social organisation. As in other cases, here too the art was handed down from one generation to the next generation in a hereditary manner as an oral tradition. This class of *Kathakas* narrated the mythological stories mainly. Doubtless their art had roots in religion. With the passage of time, in the medieval period the *Bhakti* movement held its sway all over India. The vast spiritual empire established by *Vaishnavism* in the North embraced life in its totality. The fine arts found a fuller expression by the 15th and the 16th centuries. A.D. Literature, music, dance, painting and other arts flourished with the patronage extended by the temples, priests and devotees. In particular the

Rasalis in Braj and the neighbouring areas of Mathura in the North sustained the tradition that centred round Vishnu and his manifestation as Krishna.

The *natyashastra* treatises like *Abhinavagupta's* *Abhinavabharati*, *Bhoja's* *Śrīrangaparākasha*, *Shardatanaya's* *Bhāvaprakasha*, *Guaśchandra's* and *Ramachandra's* *Naryadarpana*, *Sagarandin's* *Naukalakshyaparainakōśha* and *Vishvanatha's* *Sahityadarpana* refer to a class of *uparupakas*, dance-dramas. The *Rasalis* are classified under a variety of the *uparupakas*, viz., *Rasaka*, *Narya Rasaka*, *Hallisa*, and *Hallika*. Besides the *natyashastra* treatises, the compositions of the saint-poets like *Mirabai*, *Sunder* and others are replete with references to the devotees dancing before the gods and the Braj poetry of the *Rasik* literature in Hindi and Rajasthani. The *rasika* tradition that dance continued to be used as an image or a conventional motif in poetry. In particular the compositions of the *achchhap* poets, viz., *Surdas*, *Kumbhadas*, *Nandadas*, *Paramananda*

A result of using artificial lighting is that these fibres have...

THE HINDUSTAN TIMES MAGAZINE



PHOTO BY AVINASH PARIKH

Chaturbhujadas, Krishnaswami, Goyidaswami, and Chaturvedi give us an idea of the technical terms of the Kathak dance as could be seen from the metemorphic syllables and words used in the texts of the songs. Some of these technical terms are identified with the terms in Kathak dance. Besides these poets there are other *vaggeyakaras* composers and poets who have employed technical terms and imageries of dance which are distinctly steeped in Kathak terminology as could be seen in the works of Swami Hariadas, Viharidas, Gadadhar Bharti, Hitaharivamsa and Vyas. Literally it is an ocean of such compositions which centre round the daily religious rites and rituals in the temples and songs which are even today regularly sung at the Vaishnava temples round the year and in particular at the temple of Nathdwara, which suggests that this tradition had reached its zenith in the medieval period. The religious movement led by Sri Vallabhacharya and his fol-

lowers had had a far-reaching impact and effect on the growth and sustenance of the art of the Kathak dance.

The temple connection is well established as can be seen in the art of *Kathavachakas* who carry on the tradition to this day in the North in the temple precincts and in open spaces. We have it on authority from the hereditary *Kirtanias* of the temple of Nathdwara that with the permission of the Maharajshri, the administrative religious priest order, in the inner court at Dol Trani, the dancers used to perform and sing praises of Lord Krishna and his foster parents Nandaraaya and Yashoda. The religious content, of course, suffered a setback during the period of the foreign invasion and the subsequent Muslim rule. The Mughal rulers also extended patronage to the fine arts in general and both music and dance were pre-ferred.

However, with the advent of the Muslims there was a definite shift in the content of the dance and the emphasis also changed. In the times of Akbar (1556 A.D. to 1605 A.D.) there was a

state religion which did not believe in dance as a form of worship which it was in the Hindu temple. The history of Kathak as a performing art has to be seen in the larger context of the history of dramatic forms in North India. Their inspiration lay in the sources which were ancient and in traditions which survived through the seemingly barren and dry Sultanate period in most parts of Eastern and Northern India. However, with a comparatively stable government of the Mughal period the arts received the necessary impetus for their growth. The Mughal emperors had refined tastes which were reflected in their patronage of the artistes. There are excellent records of Mughal paintings by innumerable artists and painters, which are an eloquent testimony to their love of beauty. Akbar's friend and adviser Abul Fazal wrote *Ain-i-Akbari* in Persian, which mirrors the life and time of Akbar's reign. Described as an encyclopaedia of Hindu philosophy, science, literature and customs, with the life of the author and Akbar's wise sayings it records the state of dancing and music and other diversissements. The subject is treated in the seventh chapter mentioned as *Nriyadyaya or the art of dancing*. The chapters on the ancient hymns that it records, were titled *Valkari* and those who taught them were styled as *Sahakars*. The *Kalanats*—more commonly called *Kalavantas* or bards—were well known and sang the Dhrupad. The *Dhadhis* are referred to as the Punjabi singers who played upon the Dhadha and the Kanjira. They chiefly chanted the praises of the heroes on the field of battle and used to lend vigour to the fight. There are further references to the *akharas*, private sessions of dancing and singing held at night by the nobles and other wealthy people. The musicians are referred to by various names: *Hurukiyah* who play on Huruk instrument, the women sing Dhrupad, the *Dhadhi* play upon *Daj* and the *Dubul* and sing *Sohala* on occasions of nuptial and birthday festivities in a very accomplished manner.

It was but natural that these emperors brought with them their tradition of dance from Persia. At the time of

Jehangir the dancing girls from Persia, their descendants and different classes of dances existed side by side with the class of native dancers. Francisco Pelsaert, a Dutchman, refers to them in his *Remonstrantie van Lolonis*, descendants from Europeans who came from Persia. Dominis sang in Hindustani and also danced. *Horikensis* and *Hentisius* had various styles of singing and dancing. These were termed as *Nauch girls* and came to be associated with the word *Nauch* which appears to be a sort of Kathak as seen in the writings of a number of travellers and chroniclers. After Jehangir, Shahjehan ruled over the North and his love for great monuments is seen in the building of the Taj Mahal and Lal Quilla (Red Fort). The *Diwan-i-Am* and *Diwan-i-Khas*, where he held his court, were the venues for music and dance.

Shahjehan's youngest son Aurangzeb did not encourage the art of dancing and music since he held different religious views. The last Mughal emperor Mohamamad Shah popularly known as Rangile Pita was all for dance and music. When the sun set on the Mughal Empire the Sikhs and the Marathas ruled for some time. Among the Marathas Bajirao I, the second Peshwa ruler, was infatuated by the beauty of Mastani a dancer and musician and he built a palace in Pune at Shanyarwadi. And we gather from the Journal of W.G. Osborne, Military Secretary to the Commander General of India—that the fifth ruler Maharaja Ranjit Singh of Punjab was very fond of dancing girls. He had a retinue of 150 dancing girls consisting of the best ones from Kashmir, Persia and Punjab.

In the history of Kathak the contribution of Wajid Ali Shah, the last Nawab of Oudh, is particularly significant. He was himself an accomplished musician and a dancer besides being a poet of great merit writing in Urdu. The Nawab was obsessed with the *Rasalia* and he himself devised an opera which he called *Rahas*. He took part in it along with his begums and during his rule Kathak reached its zenith. Great Kathak artists and teachers were given patronage, the king himself learning to

Of those who tell a story

Continued from page 1
dance from them. He spent his entire fortune on music and dance and as a result of his passion for these arts, he neglected matters of the state. The Britishers annexed Oudh in 1856 to British India and Wajid Ali Shah was deported to Calcutta. They, the Britishers, gave him a pension of Rs 12 lakhs a year from the East India Company, which the Nawab squandered away on dance and music. It was during his rule that the Lucknow gharana came into being and received great impetus.

WITH the coming of the British the arts were neglected. However, the princely States extended patronage to musicians and dancers. The two milieus were different. The court and the temple gave rise to different aspects of the dance. Whereas Kathak survived in the larger traditions of *Rasalilas*, the court dance also shaped itself into a fine expression of the art of the dance which aimed at pleasing patrons who happened to be the rulers of small native States under British rule. It was during this period that Kathak came to be known as *Nautch*. The English who came to India in the administrative services took to native entertainment. Some of them who kept diaries, written letters, journals, memoirs and other records have referred to dance as *Nautch*. Writing in *British Social Life in India (1608 A.D.-1837 A.D.)* Dennis Kincaid records: "The residency was at Aizulbag four miles from Nabab's capital *Murshidabad* and in happy anticipation of his future profits the Prince invited Hicky and Major Russel to watch *Nautch*. The Prince was evidently less anglicised than the Nawab of Oudh. Dancing girls ordered from Lucknow and Delhi entertained the assembly, *Rahman Bibi* with her incredibly graceful postures and *Zebunnisa* with her delightful wig and wonderful memory capped appropriately any Persian quotation..." Several accounts in recent publications like *India and British Portraiture and Rise of the Raj* give us glimpses of the *Nautch* and *Nautchwalis*.

Besides copious extracts from official correspondence, reports and proceedings, private letters, journals and memoirs, the paintings by contemporary artists as those by Mrs Belnos also offer uncanny glimpses into the life

Excerpted from KATHAK: INDIAN CLASSICAL DANCE ART; by Suniti Kothari; Abhinav Publications; pp 234; special discount price Rs 480.

and society they dealt with perhaps in a more direct and effective manner than conventional source material. In her note accompanying the plate titled "Three Dancing Girls of Hindoostan" Mrs Belnos mentions: "The plate exhibits the different figures of the Eastern Nautches. Their steps are slow, their motions dignified, and their figures graceful generally indicative of the different passions described in the song, which accompanies dance; the musicians sometimes follow the dancing girls, but often remain stationary in a line behind. Europeans who do not understand the meaning of each figure, find their dance insipid and dull, but the Natives who perfectly comprehend every motion are passionately fond of these Nautches."

These drawings and descriptions made by Mrs Belnos in the first quarter of the 19th century throw light on the state of the *Nautch*, which shows how Kathak used to be performed on social occasions. Other documents like India Office Library and Records of the Prints and Drawings Room at the India Office Library and records at the Victoria and Albert Museum, India section preserved in London suggest the state of Kathak during the British rule. In terms of written history there is precious little available that gives details about Kathak in the last two hundred years. As mentioned earlier, the *Kathavachakas* and *Kathaks* in different parts of the country had one thing in common: the art of story-telling. In Maharashtra, Bengal, Gujarat, South India and even in Manipur there exist a tradition of story-tellers to this day, which has a common feature of some sort of *abhinaya* with the Kathak dancers. We come across a name or two of famous *kathavachakas* like "Shreedhar Kothuk" of Bengal who had composed several songs

of great merit. The *Harikatha* artists of the South, the *Manabhattas* of Gujarat who while reciting play upon a *manu*, a copper pot and do some sort of *abhinaya*, the *Kiranakars* of Maharashtra, the story-tellers who sing to the accompaniment of typical *pens* instrument in Manipur and the *Kathavachakas* who can always be seen in Brindaban with a cluster of listeners, have all contributed to the art of Kathak. They are a type of lector-expounders.

Throughout Eastern Uttar Pradesh one comes across people who belong to the Kathak caste. Taking into account the ethnological manuals one gathers some information about their traditional caste occupa-

tion which is dancing, serving as teachers, managers, and musical accompanists to dancing girls. The caste shows greater mobility and when one takes into consideration the Census figures of 1891, a mere hundred years ago, one notices astonishing numbers of Kathaks in some fairly small cities like Gorakhpur, Azamgarh, Rae Bareilly and Pratapgarh. Of course, all of them cannot be dancers, as the art of dancing would require great skill and training than mere belonging to a particular caste called Kathak.

The inquiries about the caste of Kathak were conducted at Mirzapur a hundred years ago and we come across a note by one Munshi Bhagawandas Tahasildar from Allahabad. According to one story the Kathaks are really Gaur Brahmans, who originally used to sing and dance in the temples and a certain Muhammadan Emperor of Delhi once heard them and was so pleased with their skill that he ordered them in future to perform in public.

ANOTHER story connects them with King Prthu. The *Kathaks* themselves profess to be divided into sixteen sections, which all seem to be of local origin and derived from the places which they occupied in former times. Of these the names of fifteen have been ascertained. Each of these is again divided into *gotras*, but it has been impossible to list them on account of the general ignorance prevailing among the caste. All they can say is that their *gotras* correspond with those of the Kanaujia and Sarwariya Brahmans. Their law of exogamy is the same as that of Brahmans and a man cannot marry in his section or in his own *gotra* until at least seven generations have passed. In their marriage, birth and death ceremonies they follow the usages of Brahmans.

The institution of the courtesans sustained the art of Kathak though it assumed a different character. It was more on the side of seductive movements and was aimed at entertaining the patron and pleasing him. In the process it perhaps became lascivious and came to be associated with the women of ill-fame and the prostitutes. With the British rule and the attendant Victorian values the dance as an art form was ostracised and looked down upon. It was essentially considered a means of livelihood for the women of low station in society and therefore was out of bounds for the middle and upper class gentry. Dance had already degenerated into vulgar art and was in danger of extinction.



COME December and the world of dance remembers Uday Shankar, the legendary pioneer who placed Indian dance on the world map. His 92nd birth anniversary falls on December 8th. He hailed from a Bengali family in Udaipur.

Uday Shankar's achievements are well documented in a few books and there are innumerable accounts and anecdotes which his associates never tire of narrating. So far-reaching making was the impact of his dancing in the 30's that every young man had stars in his eyes as he dream't of becoming a dancer like Uday Shankar.

He had a hypnotising stage presence when he appeared as Indra or Shiva. The images have been extremely popular and have left an indelible impression on all dance lovers. Fortunately, they are permanently captured in a film, *Kulpana*, which he directed and though it was a box-office disaster when it was released, it subsequently won awards at international film festivals. Moreover, the countless photographs of Uday Shankar still carry his magic spell.

To the present day young generation he is a myth and they, perhaps, know him as an elder brother of Pandit Ravi Shankar, the world famous sitar maestro, who when young used to dance along with the group.

I was commissioned to bring out a photo-biography of Uday Shankar which was co-edited by me and Prof Mohan Khokar. I understand that it is currently out of print and during the Uday Shankar Prasang planned by Bharat Bhavan in January (15-19) next year, dance lovers hope that his brother will bring out a new edition.

Uday Shankar passed away on September 26th, 1977, and was given a tearful farewell by Calcuttians, having kindled love for dance and elevating its status.

Interestingly, Uday Shankar wasn't trained as a classical dan-

Magical Movements

With his mesmerising stage presence and pioneering dance-dramas, Uday Shankar was a legend through the 30's. Sunil Kothari remembers him on his 92nd birth anniversary which falls on December 8



Uday Shankar and his wife, Amala, as Shiva and Parvati

career by sheer accident as a partner of the famous Russian ballerina, the immortal Anna Pavlova in the *pas de deux* as Krishna and she as Radha on the stage of Covent Garden in London.

People often wonder that though he was such a great dancer, how come there are only a few followers of his style? Can we truly say that his son, Anand and daughter-in-law, Tanushree, daughter, Mamata and widow, Amala, follow his style to which they are the natural inheritors? For what youngsters see in *Kulpana* and the choreographic works of Amala, Mamata and Tanushree does not exactly tally with Uday Shankar's creations. This is natural for one cannot duplicate the genius of the maestro though there is the

daughter's works. While Amala does teach young aspirants his technique, Tanushree who studied with her, has evolved her own style though it is within the parameters of Uday Shankar's style.

But people look in vain for the grandeur and the towering personality of Uday Shankar in the productions of his successors. However, his influence does hold sway. There was another genius in his disciple, the late Shanti Bardhan, who imbibing his technique and qualities of innovation and creativity left delightfully choreographic works like *Panchantantia* and the *Ramayana* using the movements of birds in the former and puppets in the latter. They are a lasting tribute to the two stalwarts.

Centre in Almorah, now in his 70's, has consistently placed emphasis on movements and works in a language which can be called free or modern dance. His son, Bharat Sharma, is another successor of the legacy.

In the wake of Uday Shankar's performances in India and abroad, by the mid-30's classical dance forms like Kathakali, Bharata Natyam, Kathak and Manipuri came into their own. We 'discovered' our own heritage and the treasure trove of dance.

What was looked down upon as *sadir, dusti uttam*, evolved as Bharata Natyam thanks to Rukmini Devi's genius and her ability to institutionalise her training. So did poet Vallathol by establishing Kerala Kalamandalam with the great Kathakali gurus who were languishing. Menaka, a woman from the upper Brahmin class, brought a new life to Kathak while Manipuri already had a status and intellectual support from poet Rabindranath Tagore at his Shantiniketan. Thus Uday Shankar's made a significant contribution.

There was, however, another phenomenon. People went in a big way for the original indigenous classical dances. He himself was ageing and there weren't any equally gifted dancers from his group to take up his mantle.

In recent years, his influence is being reassessed in the light of the supposed stagnation of classical forms. And even when dancers employ the classical technique, the content is given a contemporary flavour in order to reflect the present times. And going by Shankar's attempts in his productions like *Lubna* and *Machinery* and the freedom movement episodes as seen in *Kulpana*, we find the dance movement is coming full circle.

Kathak and Kathak-watchers then and now

THE HINDU, Friday, June 18, 1993.

The two-day Kathak Seminar in Lucknow this past month turned out to be of great contemporary interest, and on both mornings an eager audience filled the U. Bali auditorium. Rashmi Bajpai, Sitara Devi, and Birju Maharaj spoke on the subject. With the changed social, economic and political conditions, Kathak dancers have had to adopt many changes because they no longer perform in small, knowledgeable mehfilis but before vast audiences in big modern halls or under larger shermianas, or even in the open (as in the Khajuraho festival). The audiences may be knowledgeable but they are not all connoisseurs as in the olden days. Both their quality and strength are different from those of the bygone era.

In the exclusive soirees patronised by royalty and the aristocracy during the Nawabi era, the dancer's facial expressions and subtle footwork could all be watched from close quarters. In today's large halls, the dancers have to dance on a large stage at a higher level, and they are distanced from their spectators. Instant rapport between the two is no longer easy.

There is also a great change in the accompanying music. No longer do the dancers enjoy giving solos with the barest minimum of accompaniments — a tabla and tala. Today rich instrumental ensemble accompanies the dancer from the wings, and the audiences relish only well-trained and melodious vocalists to accompany the dancers. Ragas and tunes have to be carefully chosen to suit the moods and situations of the items that are being danced. Items have to be carefully pre-planned according to the time. The over-importance given to pure dance-elements in a Kathak solo recital may be due to the artists' eagerness to win as much applause as possible. But what really moves the audience is eloquent abhinaya. As in the other classical dances like Bharatanatyam, Kuchipudi and Odissi, Kathak dancers also should present balanced programmes covering both 'nritya' and 'abhinaya' aspects. Today many other classical dance forms have become extremely popular, and each of these styles has an impressively large number of highly talented and trained young exponents. Therefore, competition has become intense.

Another question that Kathak dancers have to face today is how to link ancient mythological themes with modern situations. Not only the quality and variety in music, but also elegance and aesthetics in costumes, light-arrangements, stage-seatings, sound-system — every detail has to be taken care of by technicians and specialists in each aspect. Great importance is attached to techniques of presentation to satisfy the tastes of modern audiences.

In olden days the Kathak programmes consisted mostly of solo recitals. Today they have to present jugalbandis, trios, quartettes, group-items, and even ballets with large casts, besides occasional solos by those who can hold the interest of the audiences. Choreographic art has really made amazing strides.

Sitara Devi nostalgically recalled the unforgettable solos she used to watch of legendary dancers like Gauhar Jan. Her costumes and ornaments used to be so extravagant that no one can afford them now, she said. Sometimes she would wear snow-white costumes with lots of diamond jewellery to match; at other times she would wear green costumes with emeralds to match, and so on! She had the great assets of beauty of

face and figure, and a magical singing voice. Solos by such dancers could cast a spell on the audience easily. Sitara Devi narrated the struggle she and her family had to undergo in order to learn Kathak at a time when it was scorned at because of its association with 'tawaifs'. She herself was able to imbibe the tandava aspects from her father Pandit Sukhdev Maharaj, marvellous footwork and 'gnati ke bandish' from Achhan Maharaj, the graceful 'leasya' aspect ideally suited for girls, from Lachhu Maharaj, and the matchless abhinaya aspect from Shambhu Maharaj. They were all adept in solo-recitals. Initially, girls from good families were not allowed to learn Kathak, and so these great gurus had to impart training to 'tawaifs', but we should feel grateful to them all for keeping Kathak alive for us.

One of the most accomplished solo dancers of Sitara's younger years was Jakumen, daughter

of one gives deep thought to them. 'Tat' stands for 'satya' or 'truth'. Eyes are the supreme royal mirrors of emotions. Hasthaks (hand-gestures) are the 'maha mantras' (prime mantras), feet are the servants, however accomplished the dancer may be, the feet can never match the boldness and tempo of percussion-instruments. Dancers indulge in 'chamatkari' (gimmicks) in order to win applause as often as possible. But that should not be the aim.

All the proprieties and etiquettes laid down for dancers should be observed so that the divinity attached to the art is not destroyed or lost. Dance speaks a divine language of communication. Regarding the creation of new 'Kavittis', even though it is possible for dancers, it is better to leave the job to 'kavis' (poets). Each to his own work.

Dancers should try to understand the bhavas behind 'chaalis', 'gats', 'gats', 'tukdas'



Pandit Birju Maharaj and Sitara Devi at a seminar on Kathak in Lucknow.

of Guru Jaisal, renowned dancer of the Jaipur gharana. Jakumen had neither any dress-sense nor any attractive costumes. She used to dance wearing kurta-pyjama and dupatta, and yet what a matchless dancer she was — especially in 'taryari'.

Birju Maharaj, who has trained hundreds of young Kathak dancers, stressed the importance of undergoing training only under proper gurus who can mould the young students and give them correct traditional training. Today's students conveniently forget their gurus as soon as they get out of the classroom! That is why most of them become stagnant in their art, and cease to make any progress. Moreover, they are easily led astray by the many distractions of modern life. The dancer's body is a well-integrated whole made up of many component parts. The 'lor' (or pathaka hand) stands for the 'tandava' or masculine aspect of dance. 'Theer' in which the palm is held sideways suggests 'leasya' or the feminine aspect. Even the 'bols' and 'tukdas' have concealed meanings which can be realised

and so on. Dancers can make their 'abhinaya' far more effective and eloquent if they are good singers too. Today, however, the males have made most of them crooners. Birju Maharaj stated that one can get so many new ideas by watching other dancers. For instance, Kathakali inspired him to use the inwardly turned feet for producing the 'bol' 'dhn' with the feet in 'Thakut, thakut dhn'. Students must learn the art of 'padhani' and there are many bols in Kathak which are most suited for 'padhani' only.

Solo recitals were ideally suited for the compact 'mehfils' of a bygone era. For today's vast audiences, choreographed items with relevant themes and a large number of young dancers are most effective. Ballets also are appreciated all over the world. Kathak is excellently suited for ballets. Students should nourish their arts in three ways: 'dekhya' (watching and learning), 'seekhya' (undergoing proper training from genuine gurus) and 'parakhye' (learn from experience).

Sushela Misra

Chandralekha's dance diagrams

By Dinesh Rathod

EVER thought of the human body as a multitude of triangles pointing in all directions, often expanding into angles, lines, curves and coils, and held together by a pulsating centre?

According to dancer-choreographer Chandralekha, these triangles "dilate, radiate, converge and intersect on several planes to demonstrate the inner life of the body, its vital energy zones and its sexual and spiritual personalities".

Sounds too esoteric? But when translated into action, it becomes all very simple and lucid. The visual power and potency of the triangle takes the viewer through levels of sheer *ananda* (joy) and *soundarya* (beauty) that can scarcely be experienced in classical Indian dance recitals.

But Chandralekha is a *bharatanatyam* dancer by training. Having gone through the drill under Guru Kancheepuram Ellappa Pillai, she broke away from the traditional mode and began infusing contemporary idioms in dance productions such as *Devadas*, *Angika*, *Namaskar*, *Request Concert* and *Yantra*.

Initially critics scoffed at her for being some sort of a rebel and an upstart. But when recognition came from abroad - with the Time Out Dance Umbrella Award in the UK and Cultural Ecology Award in Italy - people at home sat up and took notice. In 1992, she was honoured with the Sangeet Natak Award by the President of India.

Today, Chandralekha is regarded as one of the most creative and original thinkers in Indian dance.

It is not as if her productions are totally divorced of classical content; ("In trying to comprehend and interpret the body in a modern sense, I am resuscitating traditional arts with contemporary energy. It is another way of demystifying the traditional content.")

Nor is Chandralekha wholly into "geometrising dance", as some of her followers claim. In fact, many presentations like *Angamandala* (1986) and *Prana*

(1990) explore the structures and strengths of *bharatanatyam*, as well as *kalariyattu* (form of martial arts) and even yoga.

In *Navagraha* (1972), she drew upon Muthuswamy Dikshitar's literary work to present a dance of the nine planets, while *Primal Energy* (1984) was choreographed for an 'East-West Dance Encounter' in Bombay with the focus on Kamadeva - the Hindu god of love

drakleha's intellectual insight provides a direction to dance."

Then came *Namaskar* (1987), choreographed for the inaugural function of the Festival of India in Moscow. And the *Request Concert* (1988) - a one-woman performance that sought to interpret Franz Xavier Kroetz's work on the similarities between dance and theatre.

Lilavati (1989) pitchforked Chandralekha once again, into the

powerful manner."

Her next three productions - *Prana* (1990), *Sri* (1992) and *Bhinna Pravaha* (1993) - were more in the nature of experiments conducted in dance workshops. While they were appreciated abroad, Indians regarded them ahead of their time.

Indeed, with her advancing years (she is in her mid-fifties) Chandralekha is turning increasingly cerebral and in effect, alienating herself from the common man. She hardly performs



But it was with *Angika* (1985) that Chandralekha became a name to reckon with. By linking a variety of physical disciplines known to modern man, she traced the evolution of Indian dance traditions with a kind of vitality never seen before.

"The effect is electrifying," wrote noted dance critic Shanta Sarbajeet Singh. "Just as a single shaft of lightning on a very dark and troubled night can suddenly illuminate the way, Chan-

dralekha's intellectual insight provides a direction to dance."

Based on the 10th century mathematical text by Bhaskaracharya, the programme had complex problems in arithmetic, geometry and algebra explained by executing simple dance patterns on stage.

Observed Prasanna Ramaswamy, another eminent dance scholar, "Chandra goes into the depth of the form, detects the vitalising force, realises the liberating potential and relates it to the abstract. The concept of energy emerges in a most poetic and

these days, choosing rather to remain backstage during her shows.

Her latest is *Yantra*, based on the ninth century Sanskrit text, *Soundarya Lahiri*. In this, she relates beauty - both male and female - to physical energy with the help of intricate geometrical formations and highly stylised dance movements.

The troupe is currently on a tour of the four Indian metros - Madras, Calcutta, Bombay and New Delhi.

- Mahabaji Featunes



CHANDRALEKHA, dancer-choreographer, is talking to a group of friends after rehearsals of her new production at her theatre by the sea — Mandala. Says she, "Whenever I do new work, I do a show here and then we perform at Delhi, Bombay, Calcutta and so on. I asked my friend Sadanand Menon how often must one perform so that the work registers in the mind of the country. So he thought and thought and like a wise man said — 'Once'. So we will do just one show of this production — *Bhinna Pravaha*."

Bhinna Pravaha — Different streams. The theme is taken off and inspired by the poetic text of Kalidasa from the *Raghuvamsa* (Canto XIII).

Kalakashetra — hallowed ground of dance. The summer evening is still without any breeze. The audience also holds its breath expectantly, as Chandralekha enters resplendent in jewellery, wearing a white silk saree with a fine border of red and speaks:

*"Black and White
White and black
Ganga and Yamuna
Different colours
Different currents..."*

her voice tremulous and excited describes the evening's choreographic philosophy of the work to be presented.

Chandralekha has been fascinated by the concept of water for many years now. I remember a few years ago during an acute water shortage, her extreme concern about people having to fill up water in the middle of the night. She spoke at that time of the aesthetics of plastic kodams versus the sheen of brass pots. The work was the culmination of a month long intercultural exchange facilitated by the Max Mueller Bhavan, Madras, which had been organising several workshops where Chandra had, in her words, "been privileged to see at close quarters the flow of physical energies and the use of body language as a unity, irrespective of colour, race, religion, geography. Some seven years ago, a fortnight-long workshop was held with my group and the German Expressionist Dancer Susanne Linke. That exchange then, was so positive and valuable that it has now become virtually a bi-annual feature. The next time round, it was Claudia Lichtblau, Mathias Hartman and Merce Mayor with whom we conducted a fortnight-long 'Walk Workshop.' And this year, once again Claudia and Merce have returned for a month-long exchange.

It was a surprise to see how the workshop character this time got transformed into a full-fledged creative production. With the coming together of so many diverse elements, I was keen on making a specific aesthetic and ideological statement on the concept of inter-cultural work — which is the foregrounding of differences and confluences."

Ganga, Vibhati Ganga, luminous Ganga. Ganga Avatara — descent from the heavens, her links to Siva. The sacred goddess river Ganga on her vahanam, fecundating the sod with her waters, giver of food, patroness of an entire civilisation. Ileana Citransti in a red bordered saree dances the part. She is an Italian dancer and scholar who has been living in Orissa for the past 14 years learning and performing Odissi and Chau.

On stage in Gangavataran, with slow rippling hand movements that carry the delicate tensions of water to the very end of her fingertip, the dancer enters the stage. Vibhati Ganga, luminous Ganga. A beautiful expression, almost Madonnaesque, she moves slowly with hip and torso. A sense of majesty fills the viewer as she fills space and comes hurtling, pushing, forcing herself down to earth. The flowing waters have descended reminding one of velocity of great dimensions pushing the vast space on stage as in reality.

"Ganga to me represents the moon, the crescent of Siva, the lotus, riding the fish she becomes Annapoorna, the giver. Many years ago when I choreographed some work for Kumar Shahani's film, I worked with Chau

A confluence of di

masters and dancers and the moves for Ileana are basic Chau exercises named 'dehu' — 'Lehra' and are whirls, semi-circles, curves all in turn reminding one of water," says Chandralekha. Pashya — Vaidehi — says Kalidasa in his poem. He speaks gently to Sita and having shown her the waters of Ganga, now speaks of Yamuna. A small short dancer, dark of skin, but with the playfulness of Krishna enters in a frothy Bharatanatyam piece. Dressed in a blue bordered saree, her entrance is one of small cascades, bubbling down in little effervescences. To Bharatanatyam Solukattus, she enjoys the water, playing, splashing and enjoying the resonance of it in ripples. They vibrate beautifully to the sound of the morning. The innocence of Krishna as a child playing on the banks of the Yamuna. (Shangitha) Namasivayam, a Bharatanatyam dancer who has learned at Kalakashetra is of Sri Lankan origin and lives and works in Australia now. At rehearsals too her presence is extremely Krishna. She is totally in character, running around full of sprightly energy.

Says Chandra in her choreographer's note: The 'Ganga' and 'Yamuna' of Kalidasa's poetry,

Padmini Chettur, Krishna Devanandan and Meera Krishnamurti are all trained Bharatanatyam dancers. They have worked with Chandra in earlier productions and have a background of Kalar and Yoga. Their combined synergies are strong and the group as a threesome are potent in their performance. They represent the essence of Chandra's dance philosophy over the past few years — a return to the basic. The three young women, in an

CULTURE

unknowing manner, are perhaps now the true inventors of Chandra's dance idiom, the simple strong geometry of the line, the straight spine.

In between Claudia Lichtblau comes and does her dance. It is a strange mix. She has choreographed the piece here and is a dancer who has studied from Jean C'ebren, the last link of the Joux Leder style from the Bremen school of dance, a centre of German Expressionist dance. Her sequences bring about images of

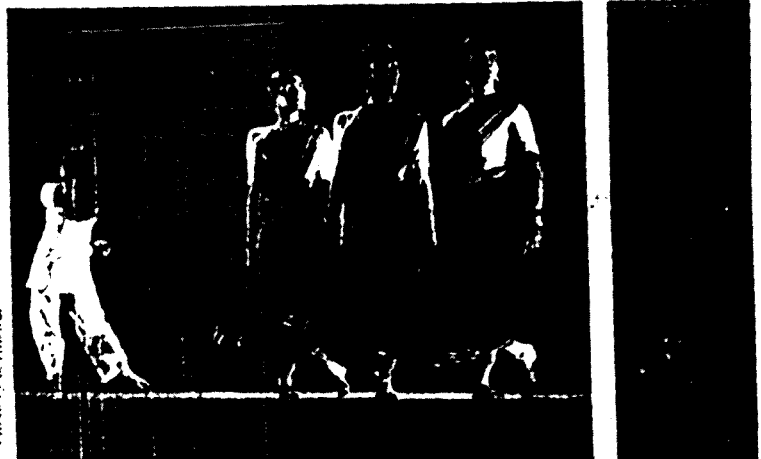


Photo by S. Anwar

Claudia Lichtblau and Chandralekha's group bring out the wondrous images of the confluences.

Confluence — a

the 'shweta' and the 'shyama,' which to me are metaphors of larger similarities and oppositions, unities and polarities, harmonies and tensions, had to be conceived — even physically — as different visual statements. It also became interesting to interrupt the solo segments representing the individual rivers and their eventual confluence, with connecting segments hinting the flow of waters — primordial, mythical, real — with inside-outside dualities, turbulences, mysteries, enigmas — which evoke a range of passions and which intervene with human life in so many direct and subtle ways."

These segments are done with the juxtapositions of three dancers from Chandralekha's group and Claudia Lichtblau. The Indian dancers dressed in black accented by silver and white flowers bring about the wondrous images of the confluences. "When waters of Ganga and Yamuna meet lustrous jewels, sapphires and pearls strung together: A garland of Pankaja and Nilotpala, white and blue lotus, interspersed," says Kalidasa. One sees the visual poetry that Chandralekha has been able to correlate to Kalidasa.

"A flock of snow-white swans flying towards Manasarovara, suddenly running into a formation of black swans"

The susurration of their feathers as they open their wings. Flights of imagination

and drowning, of being caught in the waters. She is a dancer who internalises and after rehearsals does not have the energy to socialise with the rest of the group. After the actual performance she is in the corner of the green room, her face streaked by tear marks.

Says she: "For me the work, which I have done here is in my style. It is full of inner movements, of water with emotions, sensuality, the moon, women, tears. Have you seen ice on the surface of rivers and lakes and then when you cut it you are able to see the water? Dance happens so fast on stage that I want the spectator to use his imagination. We all have the water in us, just as we have the cosmos and every time I do a movement it is brought alive and dies and in this manner I find myself and my work very close to water."

*A meeting of two
Both flowing together
Each keeping its colour identity
Each keeping its colour intensity
Acceptance of individuality
Acceptance of diversity
Acceptance of identity
A confluence of differences.*

The confluence scene — where Ganga and Yamuna meet yet distinctly keep their separate identities is a piece of brilliant choreography. They create wonderful sensations of flow.

ifferent streams

Chandralekha's words echo true and she has successfully translated her metaphors visually. At rehearsal once, Ravi who plays the morning asks Chandralekha about the legendary river Saraswati that is formed at the confluence.

She replies: "Saraswati is imaginary, unseen, we have to imagine her. Do you know at the confluence where the rivers meet, their combined energies form a whirlpool and all sacrifices of flowers or whatever made to them are sucked in, they do not float there."

Water is therefore linked to life and death, but not in a negative manner, but in the context of sanctity and sacredness."

The luminous Ganga and dark Yamuna flowing together in There separate currents are further accentuated by the music which is a melodic blending. Aruna Sayeeram who sings for the majority of the show has a training ever since she can remember in the Carnatic style. But in this show has experimented not only with Hindustani, but worked with Chantal Herder, a Soprano singer from Venice, in south of France. Aruna had no reference points for the production and at most times improvised with ragas that were conducive to the mood. She

in a way this sounds pretentious, no? Yes identity is in question, so it is beautiful to see we can all have our strong identity in the joy of sharing. This if you respect differences. This is rare. When we do art, there is no nationality. This is very positive. This show has shown me water in my work. Yes, water is a link."

Chandralekha trained extensively in traditional Bharatanatyam from Guru Kanchipuram Ellappa Pillai and has said about the form, "My language is Bharatanatyam. I have been questioning the deliberate limiting of this fantastic idiom of Bharatanatyam to ancient themes. My experiment is an exploration to find if the form can relate to the social context of the theatre. This is an attempt at discovering the connections between real movements and abstract movements. This is also an attempt at furthering our own understanding of our traditional forms. If we don't explore the possibilities of our traditional idioms, the Peter Brooks will take over from us."

One Sunday afternoon a few days before the show I ask Chandra what her views are on the inter-cultural perspective of the show, as her

grammar she had established in Angika. Prana, followed with use of breath and yoga asanas, it questioned the use of static postures in a dynamic form. This was topped up by Sri, a saga on women in India going back to history/prehistory and affirming the tremendous unbridled female energy that lies in India.

Chandra enjoys debate, questioning and the raising of hackles. She has said many times that she is not into dance for commercial or entertainment reasons.

My next question was whether going back to our forms means appropriating them out of context. Chandra has used Kalar, yoga and now Chau and many other forms in her work. I wanted to instigate her reaction, but she came through with a clear *raison d'être*.

"We do not juxtapose any random art form. It is not like I call a Kalar star and put him in my production. We learn together. We learn our dance moves, we learn his moves and sequences and only then is there an integrated confluence where there are shades of each other and fine limits also. This way you create a lot of respect for the form."

Chandralekha has always made it her philosophy to relate tradition to the contemporary. She feels strongly of this and says: "All of us in our minds are in the present but we are all inheritors of tradition which we have learnt and integrated. It's all in your cultural-primitive-accumulation that is gathered over centuries and is stratified inside you. With all this in the now-mind, the present way of life where we are aware of things everywhere. Movements in art, media, technology — upheavals and changes — we participate in everything. All this is in you. How to show this in your work? Where is the joinery, the alchemy? I am not two people. So the aesthetic joinery is an important link between the past, present and the future — through memory — streams of time — space."

Most of Chandralekha's work is sparse and minimalistic in her approach. I question her as to whether she uses this as an effect. "I work with basic available resources. I am not in the market of spectacle and quantity. Sparseness of approach is a value that belonging to this country I value. Austerity and simplicity. I want to maximise my statement with concept and not sentiment."

It is full moon on the night of the performance. Tremulous dark shadows shedding the full moon effulgence, Poornima Chandra. I recall a conversation she was having with Claudia and Chantal once after rehearsal. The moon had come up early that afternoon over the neem trees that fringe her theatre and looked askance at the bright sun in the west. Chantal said she felt that water had a weight, the weight of dreams and that with this show, she came in search of the land of water in herself. Claudia said her biggest adventure in life now was to travel inwards. Chandra broke the philosophic mood by joking: "A pint of water weighs a pound and a quarter," then turned her soft, luminous, strong eyes on me: "Ours is a water planet, inside and outside. We are spheres of water, but it is going dry in our eyes, our body, our rasa. We have to remind ourselves, we cannot afford to dry up. We must have the water. Tears and sweat, and tears." The others murmur in approval.

Chandra reminisces: "I am moved when I see beauty. I remember over a hundred thousand lights at a temple blowing in the wind to the sound of flute music as if the stars had come to earth and I could not hold my tears. Such beauty in simple things."

With Bhinna Pravaaha — the cast, myself and many who worked with Chandra learnt and understood the value of austerity. It is difficult for many whether they are dancers, musicians, costume designers to shed the unnecessary extras, the frills, the effects and go for the core. It is in this that truth of reality lies, of understanding the simple beauty of one's work, one's self and one's worth that has a linearity and singularity of concept in all the work she has done. ■

RANVIR SHAH



Picture by Desarath Patel

- a brilliant piece of choreography

worked with an immense range using Ragas Darbari Kannada, Bowli, Arabli, Shubapanavari, Desh and Amritavarshini.

Says she of the experience of working on this production: "I would look at the dance and react to it. I find that enriching for myself as a musician. You see movement, flow, then when the music connects to the dance, you get a dynamic energy. I also value now the notion of slow motion in dance and music and to me the value of pauses and silences have been now even more important than before. I will now go back to my music with this concept of withdrawing all external decorative elements. It will never be the same again, to sum up the most profound effect has been of drawing inwards!"

Chantal Herder is the court jester of the production. In her inimitably happy manner she jokes and lightens up the atmosphere. She bursts into song every now and again sending the cast into spasms of laughter, but is all seriousness as she says — "When my dear friend Chandra asked me to come and work here, I found that it was a rare occasion to meet and work in many different ways with different people. To share without any comparison, the joy of this sharing and the appreciating of one another is beautiful. It is my deep feeling that the only way to be an artist is to be universal.

strong philosophy of going back to our roots, history and even prehistory is a well known fact. She replies with clarity and honesty. "I do not think the Western dance part injects any fresh blood in my work. I don't want that. I do not think it is necessary to go and learn the Graham technique and then come back and mix it into our dance. One has to do one's own home-work. Whatever one does, one has to be scientific, not to reject anything, look at everything. For the first time we are juxtaposing modern dance. It is an experiment. If we look at it openly, perhaps a universal coherence will emerge from our own openness, but we need to go back to our forms."

Chandralekha's presence as a choreographer was firmly established with Angika, her production in the early Eighties. Says V. R. Devika: "The origin of dance, as interpreted by Chandralekha, began with a yogic posture on a single leg representing the silence and stillness that must have been in the beginning of creation. Then came the movements of birds and animals which man began to imitate in his art. This gradually evolved into the sophisticated language of dance as enunciated by Bharata in his *Natyashastra*."

This was followed by *Lila*, a piece based on the mathematics of Bhaskaracharya. It added a lyrism to the lines of the dance

A century later when a scholar of dance begins the study of dance in India 1992 the paucity of serious documentation of the genre will shock off all intentions of research. The lacuna in documenting an art form as ephemeral as dance remains, as it has for the past several centuries in India, the eternal tragedy of 1992.

If one were asked to explain dance in India in 1992 in a single sentence, one would fall back safely on the clichéd equation that has withstood the test of time since Indian Independence: Dance in India remains an eclectic pseudo-religious exercise, where the dancers with access to channels of power chase bureaucrats with access to cultural patronage (read grants) who in turn chase those dancers who also chase critics who chase an opportunity which fees at the first chance.

Dance in India is in the deepest pits it ever was and 1992 only saw the scary deepening of that yawning pit.

In 1992 money for dance flowed centrally from New Delhi from three chief channels—Shastri

Bhavan, Rabindra Bhavan and Azad Bhavan. IGNCAs operated the unseen links in this flow of patronage.

About 20 bureaucrats at various levels decided the course of this patronage—who gets it, who doesn't, and how much. One can safely say that this fascist system does not operate with any degree of democracy. Of those 20 bureaucrats not even five attend any performances in this city, save some rare ones that they help fund.

So funds, patronage and opportunities are doled out to the sacred few who have acquired the skills to manipulate this system to their advantage, at whatever cost they may incur. Face it. Nothing in India is free. Not even patronage. Especially not patronage.

The non-secular trend in Indian dance established since the early years of this century when the dance renaissance occurred continued this year too. The state structures of patronage have systematically considered a dangerously non-secular brand of dance patronage. By openly sponsoring the pseudo-religious revivalist dance forms, the Indian state has violated the basic tenets of

Dancing down the drain

The year has been quite stagnant for Indian dance, with no promise of respite from rigidity, says *Shani*



From Left to Right: Malavika Sarukkhi, Sharon Lowen and Aditi Mangalad

BEST OF '92
Malavika Sarukkhi
Birju Maharaj
Ram Mohan

ling the trends in India dance and who are educated enough to view dance in its historicity?

Dance remained trapped in the proscenium arch in 1992. There was little discussion and almost no debate within the dance community as to the future of the art form and its societal role, or even its role vis a vis the other arts. Dance remained isolated as an esoteric enterprise of a few thousand practitioners in this country.

The controversy of the role of dance-critics was raised in 1992. Critics were branded as mere reviewers by the dance-obsessed Sonal Mansingh. Enjoined by several critics and dancers the debate flared in summer and died by autumn.

There was a new mantra for dancers in 1992. Group compositions became popular and the "choreography" bug struck several times, often fatally.

In Delhi it was seen time and again in many styles. But the raison d'être of choreography remained undefined. Should group presentations be attempted merely to fill space or is choreography the result of a new dance vision? Can the Indian body be made to move in different ways? What is the role of pure movement in dance and how does it relate to the Asiatic hip-heavy body structure of our dancers?

We saw new dimensions to choreography in the visiting Philippines ballet. Can we adopt new visions and techniques to free movement? 1992 only saw choreography falter in domestic "dance dramas" that filled the calendar apiently.

A new lexicon became accepted in the dance world in 1992. Until now Indian dance had two main components—*Sanskritiya* (classical forms) and the *folk artiya* (folk forms). The year 1992 granted legitimacy to a third genre—*Videshi artiya*. Banding practitioners of Indian dance forms who



Controversial Sonal

lived abroad, or foreigners in India learning Indian dances, India once again failed to stop foreign transgression of its cultural patrimony.

In granting this group "special" status led by members Sharon Lowen, Indian dance cleverly dealt with the uneven quality that these dancers exhibited. Once you concretise your own genre then comparisons with other genres becomes meaningless. In being able to project the message as an alternate group the "videshi kalar-

ars" achieved some success.

Dancers in 1992 learned the art of proper packaging. Using dimly lit stages, with new decorative props (not to be ever interpreted as stage design), dancers were aided in their enterprises by "scholars" Sunil Kothari leading the brigade, who placed their art in context for the audiences.

Thus dance, unable to stand on its own feet, stretched for intellectual

crutches outside its own genre. The tarot cards for dance predict that in 1993 we can look forward to dancers employing unemployed politicians to perform master of ceremony duties. Unlike Indian scholars, politicians like Vaasant Sathe still command some "respect" and would make for excellent rabble rousers who can effectively camouflage the falling artistic merits of the dancers they shield.

1992 saw a complete travesty of the concept of quality in

dance. In inviting a Bombay-based dancer, Moonakshi Seshadri, to perform at two prestigious state sponsored dance festivals, the festivals struck a death blow to their own credibility.

Apart from the 'new' cultural policy in the offing and the now defunct (?) proposal to takeover Kalakshetra, dance in 1992 saw previous years Padma Shris fade in prominence and this years Padma Bhushans perform to little critical acclaim. O temora, O mores. Also one future award winner, Aditi Mangalad and Chandrakha successfully repackaged old items from her repertoire and flaying scarves flew into the fire of critical acclaim. Meanwhile, the male dancers like Ram Mohan complained of being completely sidelined in the dance scenario.

In this quagmire of dance in 1992, two glimmers of hope appeared. One was the new approach to dance narrative as employed in Indian dance, achieved by two "videshi" performers. In the first instance Lida Shantala's use of Indian dance forms to narrate a Greek myth achieved for Indian dance *madras* the success at communicating non-Indian myths.

Continuing this trend, Anpe Marie Gaston's presentation on the environment, wedding audio-visual component with an English script was a new use of the dance to tell a story.

The other trend was the renewed importance of music to dance. Initiated by Uma Sharma who sang her way to *upaj* in Kathak, the role of music in dance was examined at length by Lakshmi Vishwanathan's lecture-demonstration on the marriage of music to *abhinaya*. The logical culmination of this musical renewal of dance was in Geeta Chandran's *ochnika abhinaya* presentation.

In 1992 dance remained a tool of Indian international diplomacy. The SAARC festival saw a regional "folking" of dance. The planned return SAARC offensive, planned for the winter of 1992 was postponed. ICCR funded "Vivarta" in the UK but chose not to publicise the event in India.

Well tighten your seat belts for Indian dance 1993. Take out your rear view mirror and glance at Dance 1992. Dance 1991. Dance 1990 all the way upto Dance 1920. You probably have 1993 pat in front of you.

Transcending the cliché of revivalism, Indian dance has reached its next stage — post-revivalism. *Shani* traces the new paradigm

Emerging from the pool of the past

What is our vision for tomorrow? Is it merely to re-create the golden age of our beloved past in a context that does not exist any longer? Or can the arts truly reflect reality and changing aspirations and by accepting all these changes, be the harbinger of new traditions?

The world of Indian dance has adopted enthusiastically to changing times, and has been able to revitalize itself and bring new performing traditions.

From that day in December 1921 when the Madras Music Academy in this century first put on stage two devadasis, to perform Bharatanatyam, the revivalism in Indian dance can be said to have begun and dance recreated itself anew from being a primarily ritual art form to become, in 50 short years or so, a creative art form, a stage art capable of being a vehicle of self-expression for its practitioners.

The Narya Kalya Sammelan at the Erskine Centre, Sabha, Madras, has chosen a seminar on Evolutionary and Innovative Changes in Bharatanatyam later this year. The idea will be to explore the various streams which have enriched the form since its evolution in its present-day context as well as the opportunities over the years that have given it a new dimension to its repertoire.

The seminar will trace the form right through the 1930s to the 70s, which can be labelled the era of the grand revival movement in Indian classical dance. The aim then was to hold on to tradition, to retain the myths of religion and mythology that we saw in the pages of religious and cultural history. The history of our young nation demanded that voyage into the past.

But the 1980s and 90s have changed all that. Indian dance has emerged from the pool of the past. Transcending the cliché of revivalism, Indian dance has reached the next stage of its historical development — the post-revivalism phase, its new paradigm. Every dancer, young and old, ill-trained, amateur or professional, is gripped, and off by the nose, to the arts on individual merit and the art. Not bound by myth of performances or margins, dancers are forging new paths



Teaching new frontiers. Choreography by Chandrabhila

Indian dancers have realised almost without exception that the living past is only an illusion and that the contemporary world demands the taking of real risks. Eschewing the dead mantle of our pests, and creating new contexts, new cultural syntax and new tomorrows, Indian dance has effected major changes within itself.

To express these creativity Ranjith Sivar in a recent essay has offered the following categories for looking at Indian dance. There are traditional dance forms preserving traditional contexts, or new forms presenting new contexts. Or traditional forms working with new content or new forms working with traditional content. And all these interactions yield categories like contemporary dance, classical dance, modern innovation and experimental work.

Whatever be the category across the board, the freedom and flexibility to bend the art form to individual goals has now become an accepted theme in the dance world. The ability to keep a traditional change in the artist's quest is probably unique to the dance world.

Indian dancers have realised almost without exception that the living past is only an illusion and that the contemporary world demands the taking of real risks. Eschewing the dead mantle of our pests, and creating new contexts, new cultural syntax and new tomorrows, Indian dance has effected major changes within itself.

Chandrabhila in her address to the Madras Music Academy nearly eight years back prophesied this change. In a lecture she launched the idea of the purity of intent of Indian dance in this century.

"In our time the body has become an object — more and more ornate, more and more decorative, more and more augmented, more and more decorated, more and more



Innovative. Leela Samson

ornate. And less and less vibrant and less and less militant. Today everything is taking off on the word innovation.

Tradition with rigidity has become the new luxury. There should be a new integration between oldness and heritage, and not a mere repetition of Western formulae. For us the spirit of innovation is not traditional and dried stylisations,

or the deconstruction of shilly shilly and shilly procedure or entertainment catering to a consumer market. Innovation has to spring from a need — not a directive — a need as much of life as of art. Innovation for me is to ask a question and follow it wherever it leads you.

Based on quotes like "In dance is India has yielded to extraordinary change. At the



Exploring new dimensions. Yamini Krishnamurti

macro level dance has become completely secular. No one discusses the caste of dancers or their dance has become a field of non-discrimination on the basis of caste, creed and religion. But discrimination has cropped up in new ways — patron government and private who hold the purse strings still make artistic decisions which quite often they are not qualified to make.

The next war in the dance field is the democratisation of opportunities and patronage. Indian dance is thus secular in both its practitioners and increasingly in its content. No consumer has become a critic in the macro level there have been changes in presentation, staggered, sometimes repetitive, in fact in every aspect of dance.

Yet this changing tradition in the dance yields inevitable problems of interpretation. The critic. How do we in the media view change? This is a problem of philosophy. On the one hand all change can proceed by the

criticises as mere returning to the past. Or he sees our linear paradigms as progressing to a new future.

Ironically, there is a lot of diverse critical reaction in changes in tradition. While some innovations in the classical domain are seen by some critics as "ingenuous" and "reflexively original" other critics feel that new choreographers who restrict their form and content is what has already been done and indicated in the past event only a re-creation of what has already been done.

This difference in critical opinion is a difference in philosophy. On the one hand is one critic who is impressed with reformation of old myths and mythology and the other is another opinion that looks beyond the past and evaluates the future. Both are valid. Both exist. It is such a kinetic tension in the dance world that makes it worthwhile to participate in either as a performer, a critic or a reader.