

Goethe und die Tempeltänzerin

Anmerkungen zur Ballade „Der Gott und die Bajadere“

Sandra Schlage

In seiner Ballade „Der Gott und die Bajadere“ aus dem Jahre 1797 erzählt Johann Wolfgang von Goethe in neun Strophen die Liebesgeschichte zwischen dem indischen Gott *Mahadöh* und einer namenlosen Bajadere, einem Tanzmädchen. Bereits zum sechsten Mal kommt dieser Gott in Menschengestalt auf die Erde, um die Menschen auf die Probe zu stellen. So testet er nach einer gemeinsamen Liebesnacht die bedingungslose Hingabe der Tänzerin, indem er sich tot stellt. Gegen den Widerstand der Priester folgt die Tänzerin dem Geliebten auf den Scheiterhaufen, wie damals für manche indischen Witwen üblich, nicht aber für Tänzerinnen. So besteht sie dessen Prüfung und der Gott offenbart seine übermenschliche Natur, indem er sie aus den Flammen rettet. Hat Goethe den indischen Hintergrund authentisch erfaßt?

Während die Bedeutung der Ballade bereits vielfach vor dem ideengeschichtlichen Kontext der Klassik und Goethes Biografie analysiert wurde, steht eine Beantwortung der Frage, inwiefern Goethe den indischen Hintergrund bewusst oder zufällig authentisch wiedergegeben hat, noch weitgehend aus. Entspricht die Charakterisierung der Bajadere auch der sozialen Rolle indischer Tempeltänzerinnen, den *Devadasis*, welche zu Goethes Zeiten als Tempeldienerinnen und Künstlerinnen an die jeweilige Tempelgotttheit gebunden waren? Und wie nahe kommt Goethes Liebesgeschichte der indischen *Bhakti*-Vorstellung der liebenden Hingabe an eine Gottheit, die das religiöse Fundament des *Devadasi*-Systems bildete?

Im Laufe seiner intensiven Auseinandersetzung mit indischer Kunst und Literatur entwickelte Goethe ein ambivalentes Verhältnis zu indischen Vorstellungen. So drückte er vielfach seine höchste Bewunderung für die ihm bekannte indische Literatur aus (*Shakuntala*, *Nala*-Epos aus dem *Mahabharata*, *Gita-Govinda*). Trotzdem

lehnte er die mit diesen Werken verbundenen religiösen Vorstellungen und vor allem die bildliche Darstellung hinduistischer Gottheiten als monströs ab. Neben der Ballade „Der Gott und die Bajadere“ verarbeitete er auch in der späteren Paria-Triologie (1821–1823) indische Themen.

Zum Hintergrund der Ballade

Der Inhalt der Ballade „Der Gott und die Bajadere“ basiert auf der Nacherzählung und Weiterentwicklung einer indischen Legende aus dem 1783 erschienenen Reisebericht „*Voyage aux Indes orientales et à la Chine*“ von Pierre Sonnerat. Während sich der Inhalt somit weitgehend auf Berichte über Indien stützt, orientiert sich die formale Struktur an dem christlichen Choral „Eins ist Not! Ach Herr, dies eine“ von J. H. Schröder. Die Anlehnung an den Text, der die bedingungslose Liebe zu Jesus in der christlichen Tradition zum Thema hat, erklärt, warum der Handlungsverlauf und die ihm zugrunde liegenden Vorstellungen stellenweise christlich-europäisch anmuten. Somit zeigt bereits die Auswahl der Quellen, dass es sich bei Form und

Inhalt der Ballade um eine Vermischung der Vorstellungen aus unterschiedlichen Kulturen und Religionen handelt.

Vor diesem Hintergrund sollte man auch die Figur der indischen Gottheit *Mahadöh* betrachten, mit deren Menschwerdung die Ballade beginnt. *Mahadöh* leitet sich von dem französischen Begriff *Mahadieu* ab, der auf die Sanskrit-Bezeichnung *Mahadeva* zurückgeht. Zunächst bedeutet der Name wörtlich übersetzt „großer Gott“. Dieser Titel wird als Eigenname für den Gott Shiva verwandt. Dass Goethe hier nichts an der korrekten Beschreibung der indischen Mythologie gelegen ist, zeigt sich bereits in der ersten Zeile: „*Mahadöh*, der Herr der Erde; Kommt herab zum sechsten Mal“. Diese Beschreibung spielt auf den hinduistischen Glauben an, dass sich eine Gottheit in einer Serie von Inkarnationen, den Avataren, in der Welt der Menschen manifestiert. Im Hinduismus ist dieses Konzept jedoch nicht mit Gott Shiva sondern mit Gott Vishnu verbunden, dem zehn Avatare zugeordnet werden. Jedes Mal, wenn der Untergang der Welt droht, inkarniert



sich Vishnu als ein Avatar auf der Erde, um die kosmische Ordnung wiederherzustellen. Tatsächlich hatte sich die Darstellung des Gottes in der Ballade zunächst an der Mythologie um Vishnu orientiert, wie der ursprüngliche Titel des Gedichts „Ram und die Bajadere“ belegt, den Goethe 1797 in einem Tagebucheintrag erwähnte. Bei der Gottheit Ram handelt es sich um den siebten Avatar von Vishnu. Die nachträgliche Änderung des Namens Ram, der mit Vishnu verbunden ist, in *Mahadeva*, also Shiva, zeigt, wie beliebig austauschbar für Goethes Handlungsverlauf die hinduistischen Götter letztendlich waren.

Wie bereits zuvor angedeutet, erinnern auch die Handlungen des Gottes in der Ballade häufig an christlich-europäische Glaubensvorstellungen. So inkarniert sich *Mahadöh* auf der Erde, um die Moral der Menschen zu prüfen und zu „strafen oder schonen“ und übernimmt somit die Funktion eines Richters über die Menschen im Allgemeinen und die Tänzerin im Besonderen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem das Ende der Ballade. Nachdem die Tänzerin dem Gott auf den Scheiterhaufen gefolgt ist, erhebt sich der Gott aus den Flammen und trägt die Tänzerin mit sich zum Himmel empor. Diese „Himmelfahrt“ im menschl-

chen Körper lässt sich nur schwer mit der hinduistischen Vorstellung vereinbaren, dass die Seele in einem anderen Körper „wiedergeboren“ wird. Auch die angestrebte Erlösung (*Moksha*) aus diesem Kreislauf, für die es in den verschiedenen indischen Glaubensrichtungen unterschiedliche Konzepte gibt, passt nicht zu Goethes Beschreibung, da *Moksha* meist mit der Auflösung von Individualität und der Überwindung der Körperlichkeit assoziiert wird.

Devadasi und Goethe

Im Zentrum der Ballade steht die Figur der Tempeltänzerin, der „Bajadere“, deren Name nicht genannt wird. „Bajadere“, abgeleitet von dem portugiesischen Begriff *Balladera* für Tänzerin, ist ein alter Begriff, der im Deutschen für indische Tempeltänzerinnen, den *Devadasis*, verwendet wurde. *Devadasis* bildeten bis ins 20. Jahrhundert in der hinduistischen Gesellschaft eine eigenständige Gemeinschaft aus rituellen und künstlerischen Expertinnen, die in den Tempeln, aber auch am Hof, tätig waren. Die Frauen besaßen einen Sonderstatus in der Gesellschaft, da sie zu Beginn ihrer künstlerischen Ausbildung rituell mit der Gottheit des jeweiligen Tempels verheiratet wurden. Durch diese Heirat mit einer unsterblichen Gottheit konnten sie niemals

Tänzerinnen trainieren zu Livemusik im Familienwohnsitz der Thanjavur-Quartett-Familie, welche die Entwicklung der heutigen südindischen Tanzformen seit Beginn des 19. Jahrhunderts prägte. Aufnahme der Autorin: Thanjavur, 2010.

Bild: privat

zur Witwe werden und galten daher als besonders glücksverheißend.¹ Trotz der rituellen Vermählung waren sie im Gegensatz zu christlichen Nonnen nicht zur Keuschheit verpflichtet und konnten ihrem Status entsprechende Beziehungen mit Männern eingehen oder einen Patron akzeptieren. Die Beziehung zu einer *Devadasi* war keineswegs verwerflich, sondern erhöhte das Prestige des Mannes. Die Anwesenheit einer *Devadasi* bei wichtigen Familienfeierlichkeiten, wie der Geburt eines Kindes, galt als glücksverheißend. Zu den Aufgaben der *Devadasis* gehörten verschiedene weltliche und rituelle Tätigkeiten in den Tempeln. Die Begabtesten waren professionelle Tänzerinnen, die sowohl zu Tempelritualen, als auch teilweise am Hof oder bei wohlhabenden Auftraggebern tanzten.

Goethe scheint grundlegende Kenntnisse über die soziale Rolle der Tempeltänzerinnen besessen zu haben, da er in Strophe acht durch die Kritik des Priesters die unterschiedlichen Pflichten von Ehefrauen und *Devadasi*

dasis thematisiert: „Lebst du doch als Bajadere, Und so hast du keine Pflicht.“ Und eine Zeile später „Nur die Gattin folgt dem Gatten, Das ist Pflicht und Ruhm zugleich.“ Diese Darstellung stimmt mit dem Konzept überein, dass *Devadasis* der Tempelgottheit gegenüber die Pflichten einer Ehefrau hatten, nicht aber gegenüber ihren weltlichen Partnern, wie einem Patron. Auch nach dessen Tod galten sie weiterhin als verheiratete Frauen. Doch als „Ehefrau“ der Tempelgottheit besaßen die *Devadasis* bei ihrer Beerdigung das Privileg, mit Gaben aus dem Tempelritual geehrt zu werden. Der Leichenzug hielt vor dem Tempel und es gab eine rituelle Trauerperiode im Tempel.

Erstaunlicherweise weicht die Beschreibung der Bajadere stark von der sonstigen Lebensrealität der *Devadasis* ab und erinnert mehr an die Situation von Kurtisanen oder Prostituierten in Europa. Goethes Bajadere lebt außerhalb der Stadt, während die indischen *Devadasis* Häuser in der Nähe des Tempels besaßen und sich somit im Zentrum der Orte befanden. Die Bezeichnung „Hütte“ in der dritten Strophe lässt den Leser davon ausgehen, dass die Bajadere in ärmlichen Verhältnissen lebt, obwohl *Devadasis* zu Goethes Zeiten häufig wohlhabende Frauen waren. Besonders aussagekräftig ist die Äußerung der Bajadere, als sie sich in Strophe zwei dem Fremden vorstellt und ihr Haus als „der Liebe Haus“, wohl als ein Freudenhaus, beschreibt. Auch dies hat nichts mit den Häusern der indischen *Devadasis* zu tun, die in matriarchalisch organisierten Großfamilien lebten. In der Charakterisierung als „schönes Kind“ mit „gemalten Wangen“ wird die *Devadasi* auf ihre äußeren Reize reduziert. Zwar musste eine *Devadasi*, die als Tänzerin tätig war, verschiedene Schönheitskriterien erfüllen, doch zeichnete sie sich vor allem durch ihre umfangreiche Bildung aus, zu der nicht nur Tanz und Musik, sondern auch Literatur und viele weitere Fä-

cher gehörten. Zwar spricht Goethe in Strophe vier auch von „des Mädchens frühe Künste“, doch dies bezieht sich im Zusammenhang mit der Liebesnacht ausschließlich auf ihre erotische Expertise und nicht auf ihre künstlerische Ausbildung.

Besonders interessant ist die Beschreibung des Tanzes der Bajadere. Die Tanzbewegungen werden als neigen und biegen, ergänzt durch Kreisbewegungen, beschrieben. Hier konstruiert Goethe den Tanz vermutlich als Gegenentwurf zu den steifen europäischen Gesellschaftstänzen seiner Zeit. Im indischen Tanz gehört der bewusste Einsatz von Körperneigungen bis heute zur Tanztechnik, und diese Bewegungen fielen auch damals schon europäischen Betrachtern ins Auge, die in ihrer Heimat davon berichteten. Doch scheint die Beschreibung des Tanzes hier von einem undifferenzierten Bild der orientalischen oder indischen Tänzerin inspiriert zu sein. Zum Beispiel kommt die Verwendung von Zimbeln durch die Tänzerin selbst eigentlich nur in Tanzformen des Nahen und Mittleren Ostens vor. Im indischen Tanz werden die Zimbeln hingegen ausschließlich vom Leiter des Orchesters gespielt.

Europäische Deutungen

Diese Charakterisierung erklärt die moralische Verurteilung der Bajadere als verdorben und somit verloren. Die europäische Verurteilung der sozialen Rolle der indischen *Devadasis* und deren Lebensführung im Allgemeinen stehen jedoch im Widerspruch zur damaligen Realität in Indien. So besaß dort jede gesellschaftliche Gruppe ihr eigenes *Dharma*, grob gesagt eigene Regeln, nach denen sie lebten. Die Lebensführung einer *Devadasi* stellte neben der bürgerlichen Heirat eine ebenfalls legitime soziale Rolle für eine Frau dar. Jedoch wurden im Zuge der Kolonialherrschaft in Indien vor allem die Moralvorstellungen der oberen Ge-

sellschaftsschichten von westlichen Ideen beeinflusst. So kritisierten gut ein Jahrhundert später auch indische Intellektuelle und Frauenrechtsaktivistinnen die Rolle der *Devadasis*, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Vermählung junger Frauen mit einer Gottheit, die eine herkömmliche Ehe mit einem menschlichen Partner ausschloss. Dazu kam, dass die traditionelle Schirmherrschaft des Adels für Tempel und Künstler gegen Ende des 20. Jahrhunderts wegfiel und sich daher *Devadasis* teilweise auch durch Prostitution finanzieren mussten. Letztendlich entstanden, mitbeeinflusst von der westlichen Verurteilung des Lebensstils der *Devadasis*, die sogenannten *Anti-Nautch* Bewegungen, die das Verbot des Tanzes in Tempeln und der Weihung neuer Tempeltänzerinnen zum Ziel hatten.² Während das Verbot des Tempeltanzes, etwa 1947 in Madras (heute Chennai) durchgesetzt wurde, sorgten andererseits Revitalisierungsbewegungen der „indischen Kultur“ nach der Unabhängigkeit dafür, dass viele Tanzformen der *Devadasis* in abgeänderter Form als klassische Tänze von Tänzerinnen und Tänzern aus anderen Gesellschaftsgruppen auf den städtischen Bühnen „wiederbelebt“ wurden. Allerdings distanzieren sich diese Tänzerinnen bewusst vom rituellen Kontext und der sozialen Struktur der *Devadasi*-Gemeinschaft. Hier zeigt sich deutlich, dass Indien nicht nur die Phantasie in Europa beflügelte, sondern, dass europäische Ideen und Moralvorstellungen ebenfalls einen nachhaltigen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung in Indien ausübten.

Zur Handlung der Ballade

Nach der Analyse der zentralen Figuren, soll auch die Handlung der Ballade kritisch betrachtet werden. Im Zentrum steht hier die Liebesbeziehung zwischen der Bajadere und dem als Mensch getarnten Gott. Letztendlich entwickelt die Tänzerin in nur einer Nacht so tiefe Gefühle für

den Partner, von dem sie nicht ahnt, dass er in Wahrheit ein Gott ist, dass sie ihm aus freiem Willen und gegen die Regeln der Gesellschaft in den Tod folgt. Hier liegt der Vergleich mit der *Bhakti*-Vorstellung im Hinduismus nahe, die sich ab dem 8. Jahrhundert von Südindien aus im gesamten Subkontinent verbreitete. Die *Bhakti*-Bewegung hat die individuelle liebende Verehrung einer Gottheit zum Ideal. Im Rahmen dieser Vorstellung gewannen Götterdarstellungen in Menschengestalt und die Verehrung von Gottheiten in Tempeln an Beliebtheit. So entwickelten sich bedeutende Tempelanlagen mit einem elaborierten Ritual und rituellen Spezialisten und Spezialistinnen wie den *Devadasis*. Das beliebteste Motiv der *Bhakti*-Dichtung ist die erotische Liebe einer Frau zu der jeweiligen Gottheit, die auf einer abstrakten Ebene für die Sehnsucht der Seele nach der Vereinigung mit dem Göttlichen steht. Auch die Texte eines Großteils der Tanzstücke der *Devadasis* fallen in den Bereich dieser *Bhakti*-Lyrik. Somit kommt Goethes Beschreibung der körperlichen Beziehung zwischen der Tänzerin und dem Gott, die bei seinen Zeitgenossen für Empörung sorgte, der *Bhakti*-Dichtung Indiens sehr nah. Auch das ungleiche Machtverhältnis zwischen der Bajadere, die in Strophe vier von dem Gott geforderte „Sklavendienste“ leistet, stellt keinen Widerspruch zum *Bhakti*-Gedanken an sich dar. Sogar männliche Dichterheilige, wie Sundarar (etwa 8. Jahrhundert im heutigen Tamil Nadu), stellten sich selber als Sklave des Gottes dar, den sie verehrten.

Problematisch ist in der Beziehungskonstellation jedoch die Tatsache, dass die Bajadere nicht weiß, dass sie einen Gott liebt, sondern davon ausgeht, dass ihre Liebe einem menschlichen Partner gilt. Interessanterweise verschmilzt die Grenze zwischen Mensch und Gott nicht nur in Goethes Ballade, sondern auch in der Lyrik der Tanzstücke aus dem ursprüng-

lichen Repertoire der *Devadasis*. Es gab nicht nur Stücke, die einer Gottheit geweiht waren, sondern auch solche, bei denen nicht klar war, ob die verehrte Person eine Gottheit oder ein gleichnamiger Mensch sein sollte, sowie Stücke, die explizit an einen menschlichen Patron gerichtet waren. Diese gewollte Ambivalenz zwischen Menschlichem und Göttlichem sowie die Vermischung von Erotik und religiöser Anbetung wurde erst im Zuge des Verbots des Tempeltanzes kritisiert. Nach der „Revitalisierung“ der Tanzformen der *Devadasis* wurden viele dieser Stücke bewusst aus dem Repertoire der nachfolgenden Generationen von säkularen Tänzerinnen entfernt.

Auch wenn Johann Wolfgang von Goethes Charakterisierung einer undefinierten indischen Gottheit und einer anonymen Bajadere stark vom damaligen christlich-europäischen Diskurs beeinflusst ist, so kommt die Beschreibung der Liebesbeziehung zwischen der Bajadere und der Gottheit grundlegenden Ideen der *Bhakti*-Lyrik bewusst oder zufällig relativ nahe. Wenn Uta Liebmann Schaub³ These zutrifft, dass Goethe in der Ballade die äußersten Grenzen der menschlichen Selbstaufgabe und der dadurch gegebenen Möglichkeit zur Erlösung ausloten möchte, so finden sich letztendlich auch hier Parallelen zum Ziel des *Bhakti*-Glaubens, Erlösung durch die Gnade der mit Liebe verehrten Gottheit zu erlangen.

Zur Autorin



Sandra Jasmin Schlage ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung für Asiatische und Islamische Kunstgeschichte der Universität Bonn, wo sie auch im Rahmen ihrer Promotionsarbeit über Tanzdarstellungen in südindischen Tempelreliefs forscht. Sie ist selber Tänzerin und Lehrerin für *Bharata Natyam* (Klassischer indischer Tanz).

Literaturhinweise

- Gerhard Lauer: *Goethes indische Kuriositäten*. In: *Figurationen des Grotesken in Goethes Werken*, 2012.
- Ernst Feise: „*Der Gott und die Bajadere*“: *Gehalt und Gestalt*. In: *Monatshefte*, Vol. 53, Nr. 2, University of Wisconsin Press.
- Uta Liebmann Schaub: „*Gehorsam*“ und „*Sklavendienste*“: *Komplementarität der Geschlechterrollen in Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere“*. In: *Monatshefte*, Vol. 76, No 1. University of Wisconsin Press, 1984.
- Volker Mertens: „*Weltliteratur*“ – *Indisches bei Goethe*. In *Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, 2017.
- Teresa Hubel: *The High Cost of Dancing: When the Indian Women’s Movement Went After the Devadasi*. Huron University College. Department of English Publications, 2005.
- Saskia C. Kersenboom: *Devadasi/Courtesans*. In: Jacobsen, Knut A. (hg.): *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, Volume V., Leiden/Boston, 2013.
- Amrit Srinivasan: *Reform and Revival: The Devadasi and Her Dance*. In: *Economic and Political Weekly*, Vol. 20, No. 44, 1985.

Endnoten

- ¹ Dies wird durch die Bezeichnung *Nityasumangali* = ewig glücksverheißende, verheiratete Frau, ausgedrückt.
- ² Trotz des Verbotes wird in ländlichen Regionen Südindiens bis heute das Devadasi-System dazu missbraucht, Frauen an Tempelautoritäten zu binden und zur Prostitution zu nötigen. Interessanterweise kommt diese Form der heutigen Tempelprostitution unter dem Deckmantel des Devadasi-Systems erstaunlich nahe an Goethes fiktionale Beschreibung der Lebenswelt der Bajadere heran. Siehe: PENNA, Ludwig 2017: „*Sie haben mehrere Väter?*“ *Die Tochter einer Tempelprostituierten berichtet*. In *Suedasien* 4/2017.
- ³ LIEBMANN SCHAUB, Uta 1984: „*Gehorsam*“ und „*Sklavendienste*“: *Komplementarität der Geschlechterrollen in Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere“*. In: *Monatshefte*, Vol. 76, No 1. University of Wisconsin Press.