



Zeitgenössischer Tanz in Indien

Besprechung einer Sonderausgabe des *Marg*-Magazins

Georg Lechner

In der Sonderausgabe Juni-September 2017 zum Thema *Contemporary Dance in India* knüpft *Marg*¹ an eine bis heute richtungsweisende und reich bebilderte Buchveröffentlichung des gleichen Verlags namens *New Directions in Indian Dance* an, die 2003 von Sunil Kothari herausgegeben wurde. Letztere wiederum wurde vom 1984 in Bombay veranstalteten, internationalen Tanztreffen im Rahmen der *East West Encounters* und ihren Nachfolgeveranstaltungen 1993 und 2001 angestoßen.² Nachfolgend einige Auszüge.

In westlichen Ländern beherrschten spätestens seit dem 16. Jahrhundert klassische Formen des Balletts die Tanzszene. Erst im 20. Jahrhundert wurden diese zuerst durch neoklassische und in der Folgezeit durch radikale neue Tanzsprachen von Martha Graham bis Merce Cunningham, Billy Forsythe und Pina Bausch herausgefordert und abgelöst. In Indien begann Uday Shankar seit den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts den seit 2000 Jahren in dem Lehrwerk des *Natyashastra* beschriebenen, klassischen indischen Tanz mit neuen „orientalischen“ und westlichen Bewegungsformen zu vermischen und auch im Westen über Tourneen seines Ensembles bekanntzumachen. Im Zentrum seines Wirkens standen die Choreographie „Arbeit und Bewegung“ und der Kultfilm *Kalpana*. Im restlichen Indien öffnete sich auch Rukmini Devi dem Dialogwillen einer Anna Pavlova auf ihre eigene Weise, während Narendra Sharma Uday Shankars Stilreformen in der Folgezeit mit einem Elan aufgriff, der – auch über seinen Sohn Bharat – bis heute zeitgenössischen Tanz in Indien inspiriert.

Wie das moderne westliche Ballett unter Balanchine, Cranko, Bédart und Forsythe im 20. Jahrhundert den klassischen Stil weiterentwickelt hatte, waren auch in Indien etwa in gleicher Zeit Erneuerer am Werk. Neben den großen In-

terpreten klassischer Stile wie Balasaraswati, Vempati Chinna Satyam, Guru Kelucharan Mahapatra bis Alarmel Valli wirkten Erneuerer wie Mrinalini Sarabai, Birju Maharaj, Kumudini Lakhia und Chandralekha. Letztere standen zwar in der Tradition von *Bharata Natyam*, *Kuchipudi*, *Odissi* oder *Katbak*, fügten aber diesen klassischen Tanzstilen durch neue Fragestellungen moderne Bewegungsformen zu, die sie für die Moderne schlechthin tauglich machten. Der entscheidende Unterschied zur Moderne im Westen ist allerdings, dass Indien mit der Tradition nie radikal, sondern nur graduell bricht und damit keine Umbrüche wie jene von Cunningham, Cage, Beuys, Stockhausen oder Bausch kennt.

Die indische Moderne im Tanz von heute

In einer *WHO-is-WHO*-Übersicht stellen die beiden Kuratoren Astad Deboo und Ketu H. Katrak eine Namensliste mit Tänzern auf, die in ihrer Einschätzung zu den Hauptakteuren der heutigen innovativen, indischen Tanzszene und ihren unmittelbaren Wegbereitern gehören. Dabei stehen neben den bekannten Namen auch weniger bekannte, jedoch verdiente Namen wie Hrishikesh Pawar, Tanushree Shankar, Sudarshan Chakravarty, Sanjukta Sinha, Mayuri und Maduri Upadhya, Sangita Sharma oder Sanjukta Wagh.



Astad Deboo in *Chewing Gum* (Kaugummi), 1982

Zunächst geht es den beiden Kuratoren Astad Deboo und Ketru H. Katrak jedoch um die Begriffsklärung von „zeitgenössisch“ und „indisch“ im heutigen Zusammenhang. Wie sind die klassischen Stilmerkmale, insbesondere von *Bharatanatyam*, *Kathak* und *Kathakali* in neue Bewegungs- und Kleidungsformen, Klang oder Musik, multimediale Bühnenformen von heute eingebunden? Findet dieser neue Tanz nur in den Großstädten wie Mumbai, Delhi, Bangalore, Chennai und Kolkata statt? In welchen Sälen, an welchen wechselnden Aufführungsorten, und wie wird er finanziert? Wer und wie garantiert dort seriöses Training von westlichen Tanztechniken des Balletts und des modernen Tanzes, das mit den rigorosen jahrhundertealten *guru-shishya*- (Lehrer-Schüler-) Traditionen der klassischen indischen Tanzstile ebenso vergleichbar wäre wie das klassische Balletttraining?

Vikram Iyengar stellt eine allgemeine Verwirrung in der Kategorisierung der Begriffe fest. Im Februar 2013 lehnt Aditi Mangaldas den Preis der *Sangeet Natak Akademi* (SNA), der Nationalen Tanz- und Musikakademie in der Kategorie „Kreativer und Experimenteller Tanz“ ab. Sie fühlt sich der *Kathak*-Tradition zugehörig und bekennt sich dazu. Leela

Samson, Vorsitzende der SNA, lässt in *The Hindu* verlauten, dass die Charakterisierungen „kreativ“ und „experimentell“ auf jeden künstlerischen Vorgang zutreffen. Aber warum gibt es dann diese eigene Kategorie? Preethi Athreya – seit 15 Jahren in neuen Tanzformen unterwegs – und der Autor Vikram Iyengar bekommen eben diesen Preis im Dezember 2015 zugesprochen.

Bei einer Konferenz in Birmingham im Mai 2016 beschwerten sich indische Teilnehmer/-innen darüber, dass sich ihr klassischer Tanz die Zeitgenossenschaft als Maßstab gefallen lassen muss und sich die Szene in „wir“ und „die“ spaltet. Kumudini Lakhia etwa unterscheidet da hilfreich zwischen ihrem rein indischen Bewegungsvokabular von *Kathak* und ihrer modernen Geisteshaltung (*mindset*), die ihr gesellschaftskritische Fragestellungen auferlegt. Auch Aditi Mangaldas mahnt solche Vielschichtigkeit klassischer Kunstformen bei ihren Lehrern ein. Ebenso plädiert Shobana Jeyasingh aus London für den Versuch, den modernen Bewusstseinswandel in die traditionellen physischen Stilformen einzubringen und sie damit neu aufzuladen. Besonders Chandralekha besteht auf jener Trennung von Kunstraum und Lebensraum, weiß aber, dass ein neues kulturelles Selbstbewusstsein auch Tanzformen beeinflusst, jeder Inhalt seine Form braucht. Preethi Athreya lässt in ihrer Choreographie *Across, not Over* die vom Publikum erwarteten, virtuos-akrobatischen *Kathak*-Bewegungen ins Leere laufen und unterwirft den äußeren *Kathak*-Körper einer inneren seelischen Kompassnadel. Ein weiteres Beispiel des Autors ist seine Zusammenarbeit mit der deutschen Theaterregisseurin Helena Waldmann im Dezember 2013. In dem Stück *Made in Bangladesh* wird *Kathak* zwar zum Medium der Auseinandersetzung mit der auf Quantität und Profit ausgerichteten dortigen Textilindustrie und ihrer Abnehmermärkte in Europa. Der Tanz selbst aber transportiert das Thema symbolisch etwa durch eine über 20-minütige, rücksichtslose Abfolge von nackter rhythmischer Virtuosität, einer Art Ausbeutung des reinen *Kathak*-Körpers, nach der die einsetzende Stille einer Erleuchtung gleichkommt.

Die Ausnahmeerscheinung Astad Deboo

Die Ausnahmeerscheinung der zeitgenössischen indischen Tanzszenen, Astad Deboo, wird von Ramaa Bharadvaj in ihrer ganzen Vielschichtigkeit unter dem bezeichnenden Titel „Pilger, Wegweiser, Protagonist“ beschrieben. Der Hinweis auf seine Basisausbildung in *Kathak* und *Kathakali* sowie späteren Kooperationsformen mit *Manipur*-Trommeltänzen bedeuten wenig, wenn man sie nicht unmittelbar mit seiner Leidenschaft zur Selbsterfahrung über lebenslanges Reisen, zur Begegnung mit den neuen Tanzsprachen Europas und Amerikas, der Begeisterung für die Tranceerfahrung des Tanzes der Derwische, den Ernst des *Butoh*,³ seiner schier unendlichen persönlichen Neugier-

de auf Menschen aus aller Welt in Verbindung setzt. Fünf Kontinente und 72 Länder bisher. Reist er, um zu tanzen, oder tanzt er, um zu reisen? Astad ist versucht, für Letzteres zu plädieren. In Griechenland spendet er für zehn US-Dollar Blut, er ist Tellerwäscher in London, Modell für ein Bekleidungshaus in Bangkok, Kameraträger für einen Kriegsfilm über Vietnam, Überraschungsgast in einer U-Bahn-Station in München. „Jeder Tag ist für mich ein Geschenk des Sehens und Erfahrens“, meint er dazu. Und folgerichtig definiert er zeitgenössischen Tanz ganz einfach als das Jetzt schlechthin. „Er ist die Bewegung, die meine gesamten Erfahrungen beinhaltet“. An der Expo 1970 ist er ebenso beteiligt wie an der Zusammenarbeit mit Pierre Cardin und Maya Plisetskaya vom Bolshoi-Theater. Gereist wird zusammen mit Ziegen und Kühen auf dem hintersten Deck eines Frachters, per Anhalter mit Tanzdarbietungen als Einlage, aber auch als Gast der thailändischen Königsfamilie. Mit der internationalen Ebene verknüpft bleibt sein Tanz etwa mit einer Hamlet-Aufführung in Seoul. Die Musik des japanischen Komponisten Yukio Tsuji vereinigt sich 2015 mit marokkanischen Klängen und einem Sufi-Gedicht zur Vergänglichkeit des Lebens in *Eternal Embrace*. Tanz und Publikum erfahren eine radikale Mutation durch seine Langzeitarbeit mit Blinden und Taubstummten.

Bereits 1982 geht er in *Broken Pane* beim Thema Drogensucht über die Grenzen des physisch Erträglichen hinaus, treibt Nadeln unter die Haut, schlägt den Kopf gegen eine Glas-

scheibe (und muss im Krankenhaus genäht werden), bleibt aber gleichzeitig stets offen für die Auseinandersetzung mit großer klassischer Musik. Wie jener der *Gundeja Brothers*, die er 1990 beim *Khajuraho*-Festival einbindet. Immer schon geht sein Tanz auch mit theatralischen Formen dieser Bühnenkunst einher. Astad stellt dies durch seine Zusammenarbeit mit dem Puppenspieler Dadi Pudumjee oder dem Theaterregisseur Satyadev Dubey unter Beweis. Aber auch seine eigenen Produktionen wie die Alltagszenen in *Mangalore Street* (1984), sein organischer, polymorpher Tanzkörper im Dialog mit starren geometrischen Drahtfiguren von Dreieck und Viereck und innerhalb einer drei mal sieben mal einen Meter großen Box mit Öffnungen für das isolierte Erscheinen einzelner Körperteile. Gleiches gilt für die theatralische Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Kaugummi“ (1982) oder auch *Interpreting Tagore* und seinem Mut zum Alleingang erstaunten über die Jahrzehnte hinweg. Zwar blieben am Ende Preise wie jener des *Sangeet Natak Akademi* (1997) oder des *Padma Shri* (2007) nicht aus. Astad aber lässt sich bis heute von zögerlicher Anerkennung seiner Arbeit in Indien nicht beirren und legt über Stiftungen den Grundstein für ihr Weiterwirken. Über die Jahre ist mancher Auftritt mit Masken und überlebensgroßen Bühnenfiguren, farbenfrohen, wallenden Kostümen, wirbelnden Drehbewegungen, spektakulärer geworden. Gleichzeitig ist für den aufmerksamen Beobachter Astads Tanzkunst inmitten äußerlicher Betriebsamkeit innerlich ständig gereift. Seine spirituelle Energie

lädt seine Bewegungen nicht



Gajaanana, 1997, Choreographie von Anita Ratnam



Chandralekha in einer Szene aus *Angika*, 1985

mit Virtuosität oder Tempo, sondern mit Ruhe und konzentrierter Kraft auf. Ein Stück dieser Jahre heißt *Rhythm Divine* – Göttlicher Rhythmus. Sein Umgang mit Bewegung, Raum und Zeit ist nach seinen eigenen Worten „hoch sensibel, minimalistisch und meditativ, von physischer Kraft, Konzentration und kontrolliertem Loslassen geprägt“.

Auf der Suche nach einem authentischen choreographischen Stil

Anita Ratnam aus Bangalore empfindet *Bharatanatyam* als ihre tänzerische Muttersprache, die sie immer schon mit Yoga bereichert und nach einem zehnjährigen Aufenthalt in den USA für Techniken in Tai Chi, Kalari oder Flamenco offen gehalten und schließlich in einen *Neo Bharatanatyam* weiterentwickelt hat. Ihr Tanzkörper sah sich jedoch stets im engen Verbund mit der allgemeinen Tanzszene im Land, und deshalb kuratierte und initiierte sie Festivals, schuf administrative Strukturen für die Tanzförderung über Agenturen und Informationsplattformen, kümmerte sich um Produktions- und Regiebedingungen. 1993 begründete sie aus bescheidenen Anfängen die *Arangham*-Stiftung, die mit

Narthaki das erste indische Nachschlagewerk seiner Art herausbrachte und im Jahre 2000 ein entsprechendes Internetforum einrichtete, das unter www.narthaki.com weltweit verbreitet ist. Auf der Suche nach einem authentischen choreographischen Stil kuratierte sie themenbezogene Veranstaltungen mit gleichzeitigem Input aus Malerei, Film, Tanz, Theater, Ritualen und Dichtung. Sie arbeitete auch für ihre eigenen Kreationen mit schöpferischen Werken aus Musik, Design und Literatur. Das Ergebnis entstand oft als kollektive Leistung aus den demokratisch erarbeiteten Beiträgen mehrerer Teilnehmer. Wie in dem Fall *Ganapati* (Der Elefantengott) wurde ein Stück über 15 Jahre allmählich zum 75-minütigen Stück *Gajaanana*. Die südindischen Trommelinstrumente *ghatam*, *ganjira*, *mridangam*, Sprechsilben, das Klatschen mit den Händen und auf den Schoß, das Stampfen der Füße und der Schlag von Stöckchen trafen mit anderen Klängen wie Tempelglocken, Hornblasen, chorischem Singen, Sanskrit-Versen bis zum Rascheln von Saris aufeinander. Die Stille danach geriet besonders bedeutungsvoll. Kooperationen wie jene mit Hari Krishnan und Daves Soneji waren langfristig angelegt und zeitigten überraschende Choreographien wie *7 Graces*, *Ma3Ka* oder *A Million Sitas*.

In Chennai gibt es seit 1927 ein berühmtes jährliches Tanzfestival, dem Anita Ratnam zusammen mit Ranvir Sha zwischen 1998 und 2007 ein *Other Festival*, ein anderes Festival entgegenstellte. Unvergessen sind bis heute die in diesem Rahmen veranstalteten Aufführungen der Butoh-Künstlerin Denise Fujiwara von *Sumida River*, Akram Khans *Loose in Flight* und Rina Schenfelds israelisches Solo-Triptychon. Anita Ratnam sieht sich mit ihrer Bekenntnis zur Tradition und gleichzeitigen Öffnung nach allen Seiten oft genug als eine zeitgenössische Klassikerin, *Contemporary Classicist*.

Interdisziplinäre Arbeiten

Bangalore ist neben anderen indischen Großstädten in diesem Jahrhundert ein wichtiger Umschlagplatz für Initiativen in der Förderung zeitgenössischen Tanzes in Indien geworden. Ein Beitrag von Madhu Nataraj beschreibt in *Marg* die wichtige, interdisziplinäre, ästhetische und administrativ-produktive Arbeit der dortigen Organisation *Natya & Stem Dance Kampni*. Dort werden mittels Festivals, Ausbildungsprogrammen und Workshops traditionelle und zeitgenössische Tanzformen zusammengeführt.

In der gleichen Stadt ist auch Jayachandran Palazhy, der Begründer der „*Attakalari*-Stiftung für Zeitgenössische Bühnenkunst“ tätig. Er ist Tänzer, Choreograph, Produzent und Lehrer. Wie Anita Ratnam war auch er lange im Ausland, in London, unterwegs und nahm sich, zurück in Bangalore, neben ästhetischen Anliegen besonders der materiellen Aufführungs- und Produktionsbedingungen des zeitgenössischen indischen Tanzes an. Er entwickelte ein eigenes, uni-

versitäres Ausbildungsprogramm für Tanz und Bewegung. Momentan wird ein B.A.-Abschluss nach drei Jahren eingerichtet, in Anknüpfung an die bestehende College-Ausbildung des *Natya Institute of Kathak and Choreography*. Einen besonderen Schwerpunkt bilden für Jayachandran Palazhy der Einsatz von Film- und Videoexperimenten sowie Online-Arbeiten. Außerdem unterhält er zur ständigen Überprüfung seiner künstlerischen und gesellschaftskritischen Experimente ein ständiges Ensemble. Somit schließt sich das *Attakali-Zentrum* in Bangalore eng an das *Gati Dance Forum* in Neu Delhi an. Dieses verfügt über ähnliche Strukturen, Festivals und Workshops, gibt aber auch richtungsweisende Publikationen heraus, etwa *Tilt Pause Shift: Dance Ecologies in India* von Anita E. Cherian, in Zusammenarbeit mit *Tulika Books*. Einen solchen Ansatz verfolgt seit längerer Zeit auch das *National Centre for the Performing Arts* (NCPA) in Mumbai.

Besondere Aufmerksamkeit widmet die *Marg*-Sonderausgabe in zwei Beiträgen der innovativen Arbeit von Padmini Chettur und Preethi Athreya. Padmini Chettur hatte im Ensemble von Chandralekha früh eine herausgehobene Rolle gespielt und in *Angika, Tillana*, vor allem aber in Chandralekhas letzter Choreographie *Sharira* eine Hauptrolle übernommen. Padmini hat sich von Chandralekhas Rückbezug auf traditionelle Quellen wie *Bharatanatyam*, *Yoga*, *Kalaripayattu* (Kampfkunst), kosmischer Raum (Kreis, Dreieck, Quadrat) und Bühnenraum des Sanskrit-Theaters inspirieren lassen. Sie schloss jedoch Chandralekhas rigorose Ablehnung der hinduistischen Mutterrolle für sich als moderne indische Frau aus. Gleichzeitig bleibt Padmini Chettur bis heute skeptisch gegenüber dem Westen und seinen modernen Tanzformen und schließt, anders als die meisten ihrer indischen Zeitgenoss(inn)en, entsprechende Kooperationsformen aus. Zu einseitig und kurzfristig sind für sie die lokalen profitorientierten Ausbildungs- und Trainingsangebote von Ballett bis Jazz, die etwa in die internationale Unterhaltungsindustrie von Bollywood münden. Ähnlich skeptische Fragen stellt der Tänzer-Choreograph Deepak Kurki Shivaswami aus Bangalore. Er sieht beispielsweise im Abrücken von den althergekommenen Aufführungsorten eine neue Freiheit und Entwicklungsmöglichkeit. Padmini Chettur und Preethi Athreya lehnen, wie die meisten Angehörigen ihrer Generation, die als typisch indisch und exotisch eingestuften Kostüme ab und bevorzugen normale Kleidung auf der Bühne.

Neue Tanzsprache

Wenn man neben Astad Deboo in dieser Sonderausgabe Chandralekha immer wieder als „Kronzeugin für Entwicklungen“ benennt, die im Rückgriff auf die eigenen Tanztraditionen die indische Moderne prägen, so wünscht man sich eine genauere Begründung dieser neuen Tanzsprache. Dies hatte etwa das grundlegende Werk von Rustom Bharucha aus dem Jahre 1995 *Chandralekha – Woman, Dance, Resistance* geleistet. Sind die dort beschriebenen Grundkon-

zepte von Choreographien wie *Angika*, *Tillana*, *Navagraha*, *Lilavati*, *Primal Energy* oder *Yantra* von der heutigen Tänzergeneration bereits so verinnerlicht, dass sich ein gesonderter Rekurs darauf erübrigt? Ist Chandralekhas Aussage, der Körper sei zur Kommunikation mit dem Kosmos fähig, weiterhin gültig, oder ist das große indische Symbol vom göttlichen Tänzer Shiva Nataraj Vergangenheit?

Die auf Indien rückbezogene Haltung teilt Padmini Chettur mit Preeti Athreya, die in ihrem Stück *Conditions of Carriage* dem Wesen des Springens als einer natürlichen, vom Korsett der Tanzregeln befreiten Körperbewegung nachforscht. In ihrer Erforschung des Körpers als bewegtes und bewegendes menschliches Organ spürt sie auch mit Nichttänzern jenen Ausdruckräumen nach, deren Energien sich aus sozialem Einklang und Wettbewerb ebenso wie aus den Gegenreaktionen speisen, die sich gegen eine Vereinnahmung des Körpers als Instrument des Profits und der wirtschaftlichen Ausbeutung richten. Ebenso wie Padmini Chettur hält Preeti Athreya deshalb auch wenig von Diplomkursen à la *Attakkalari*. Hier knüpft sie durchaus an Chandralekha an, wie Rakesh Khanna in seinem klugen Interview mit ihr zu Tage fördert.

Die hier vorgestellte *Marg*-Sonderausgabe verdient durch die Fülle an Informationen und tänzerischen und choreographischen Einblicken in die heutige indische Tanzszene unsere volle Aufmerksamkeit. Die Suche nach dem richtigen Zueinander von jahrhundertalter Tanztradition und den Herausforderungen einer ästhetisch, sozial, genetisch und sogar planetarisch überlebensfähigen und überlebenswerten Neuzeit wird hier ernst genommen. Dies lässt auf eine spätere Ausgabe über die lebendige indische Tanzszene außerhalb Indiens hoffen. Aber auch dort wird wohl gelten, dass sich bewährte Traditionen in ihren großen Ausdrucksformen erhalten und mit den neuen, der Jetztzeit geschuldeten Innovationen in den Wettbewerb eintreten können und müssen.

Zum Autor



Georg Lechner war von 1962 bis 2001 leitender Mitarbeiter des Goethe-Instituts München, Vorstandsmitglied des Indien-Instituts München von 2001 bis 2013, Kulturmittler, Autor, Übersetzer, Essayist. Initiator der *East West Encounters Bombay*, Mitbegründer des deutsch-französischen Netzwerks *Interréseaux*, Koautor der Weimarer Goethe-Symposien 1998–1999, Intendant der Deutschen Festspiele in Indien 2000–2001.

Endnoten

- ¹ *Magazine of The Arts*, Mumbai.
- ² Vgl. etwa die Besprechung von Jochen Schmidt in der FAZ vom 19. April 2001.
- ³ Tanztheater ohne feste Form, das nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan entstand.