



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Sattriya – klassischer indischer Tanz aus Assam

Verfasserin

Andrea Sandner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Bedanken möchte ich mich zunächst bei Shovana Narayan, die mich mit ihren Gastlehrveranstaltungen über indischen Tanz auf die Idee gebracht hat, auf dem Gebiet des klassischen indischen Tanzes zu forschen.

Mein außerordentlicher Dank gilt meiner Betreuerin Prof. Dr. Brigitte Marschall, für die beste Betreuung, die man sich wünschen kann, ihre Geduld und ihr Vertrauen.

Außerdem möchte ich mich besonders bei den Mönchen des Uttar Kamalābārī Klosters, allen voran Bhabananda Barbayan, die ich im Sommer 2014 in Pontigny, Frankreich kennenlernen durfte, für den Tanzunterricht und die Zeit, die sie sich während und nach dem *Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski* genommen haben, bedanken. Mein Dank gilt auch Dr. Karl Praust, der mir mit seinem herausragenden Fachwissen über die hinduistische Götterwelt und dem Sanskrit zur Seite stand. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Martin Buhlmann für das Korrekturlesen bedanken.

Überdies möchte ich meinen Eltern und allen Freunden, die mich während der Zeit des Verfassens der vorliegenden Arbeit unterstützt haben, meinen Dank aussprechen. Sowohl Gespräche über den Forschungsgegenstand wie auch kurze Ablenkungen oder Aufmunterungen waren gleichermaßen wertvoll und hilfreich, weshalb sich hier auch alle in gleicher Weise angesprochen fühlen sollen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	5
2.	Die Region Assam.....	12
3.	Religion in Assam.....	19
3.1	Der Hinduismus und seine Mythologie.....	19
3.2	Der <i>Bhakti</i> -Kult unter Śaṅkaradeva.....	25
4.	Theater und Tanz in Assam.....	30
4.1	Die Volkstanztradition.....	31
4.2	Die klassische Tanztradition.....	34
4.3	Die Wurzeln des <i>Sattriya</i>	39
4.3.1	Die <i>Ojā Pāli</i> Tradition.....	40
4.3.2	Die <i>Aṅkiā Nāṭ</i> Tradition.....	42
5.	<i>Sattriya</i> – Indiens achter klassischer Tanz.....	48
5.1	Die traditionelle Form in den Klöstern.....	49
5.2	<i>Sattriya</i> auf der weltlichen Bühne.....	56
6.	Die gegenwärtige Situation des <i>Sattriya</i>	59
6.1	<i>Sattriya</i> in seinem Heimatland.....	59
6.2	<i>Sattriya</i> international.....	63
6.3	<i>Sattriya</i> beim <i>Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski</i>	65
7.	Zusammenfassung.....	69
	Abbildungen.....	71
	Schreibweise und Aussprache von Wörtern der indischen Sprachen.....	83
	Glossar.....	85
	Bibliographie.....	99
	Abstract (deutsch).....	109
	Abstract (englisch).....	110
	Lebenslauf.....	111

1. Einleitung

Der aus China stammende buddhistische Mönch Xuanzang bereiste Assam im Jahr 640 n. Chr. und hielt in seinen Notizen über seinen Aufenthalt unter anderem fest, dass er von König Bhāskaravarman täglich mit Musik und Tanz unterhalten wurde. Dies weist darauf hin, dass sich im Nordosten Indiens schon früh eine vielseitige Tanzkultur herausgebildet hatte.

Die im Nordosten Indiens gelegene Region Assam war lange Zeit schlecht zugänglich. Sie wurde immer wieder von Unruhen heimgesucht und mehrfach von fremden Mächten erobert. Im Zuge der politischen Wirren kam es zu verschiedenen kulturellen Einflüssen, die zur Vielfältigkeit und Einzigartigkeit der assamesischen Kultur beitrugen. Diese Kultur spiegelt sich auch in Tanz und Theater wider. Trotz der zahlreichen politischen Umwälzungen, die sich im Laufe der Zeit ereigneten, bestehen heute noch ungebrochene Traditionen, die schon im 15. Jahrhundert entstanden. Unter den Volkstänzen sticht der *Bihu* Tanz besonders hervor, der bei den beliebten Festivals ausgelassen getanzt wird. Eine lebende klassische Tanztradition besteht in Form des *Sattriya*.

Klassischer indischer Tanz wird häufig lediglich mit dem aus dem südindischen Tamil Nadu stammenden *Bharatanāṭyam* assoziiert, dem heute in Indien am weitesten verbreiteten und auch in Europa bekanntesten klassischen Tanzstil.¹ Vielfach werden die beiden Begriffe fast gleichbedeutend verwendet.² Das *Bharatanāṭyam* ist jedoch nur einer von mittlerweile acht durch die staatliche *Sangeet Natak Akademi*³ anerkannten klassischen Tanzstilen Indiens. Die anderen sieben Tanzstile sind: *Kathak* (Uttar Pradesh), *Kathākali* (Kerala), *Kuchipudi* (Andhra Pradesh), *Manipuri* (Manipur), *Mohiniyattam* (Kerala), *Oḍissi* (Odisha, früher Orissa) und eben der assamesische *Sattriya*, der erst im Jahr 2000 offiziell als klassisch anerkannt wurde.⁴ Den einen klassischen Tanz gibt es also nicht, vielmehr gibt es eine

¹ Vgl. Kogler, Horst/Klaus Kieser. 2009. S. 77.

² Bei der westlichen Rezeption muss die jeweilige Situation vor Ort mit berücksichtigt werden. In Wien beispielsweise wurde *Bharatanāṭyam* bereits vor Jahrzehnten durch die Tänzerin Radha Anjali bekannt gemacht, während andere klassische indische Tänze erst in den letzten Jahren auf Interesse stießen.

³ Die *Sangeet Natak Akademi* wurde 1952 von der indischen Regierung gegründet und hat ihren Sitz in der Hauptstadt Neu-Delhi. Sie ist die staatliche Akademie für Musik, Tanz und Drama mit der Aufgabe, das kulturelle Erbe Indiens zu bewahren und zu dokumentieren. Dafür wurden nationale Institutionen geschaffen und laufend nationale wie auch internationale Projekte durchgeführt. Weiters werden Förderungen für Künstler bereitgestellt. Zum Zweck der Dokumentation wurden ein Archiv und eine Bibliothek eingerichtet. Der Award der *Akademi* gilt für praktizierende Künstler als höchste Anerkennung ihrer Leistung.

⁴ 1947, im Jahr der Unabhängigkeit Indiens, galten die vier Tanzstile *Bharatanāṭyam*, *Kathak*, *Kathākali* und *Manipuri* als klassisch. In den 1950er Jahren kamen *Oḍissi* und *Kuchipudi* dazu. *Mohiniyattam* wurde in den 1960er Jahren als klassisch anerkannt.

regionale Vielfalt, die auf den ersten Blick vielleicht nicht so offenkundig ist. Dabei wird bereits im *Nāṭyaśāstra*, dem ältesten Lehrwerk der Theater- und Tanzkunst – trotz bestimmter allgemein gültiger Lehrsätze – auf verschiedene regionale Ausprägungen des Tanzes hingewiesen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Theater- und Tanzkultur Assams. Im Speziellen gilt sie dem *Sattriya*, dem jüngst offiziell anerkannten klassischen indischen Tanz, und seinen beiden Grundlagen *Aṅkiā Nāṭ* (einaktige Dramen) und *Ojā Pāli* (Volkstänze mit Gesang). Zu diesem Zweck wird zunächst eine Einführung in die Region Assam gegeben und genauer auf die assamesische Kultur eingegangen. Ein Schwerpunkt wird auf die Brahmaputra-Insel Mājuli gelegt, da sich die *Sattriya*-Kultur in den dortigen viṣṇuitischen Klöstern – den sogenannten *Sattras* – ungehindert entfalten konnte und dort bis heute in ihrer traditionellen Form gepflegt wird. Der *Sattriya* ist religiösen Ursprungs und entwickelte sich mit dem Aufkommen des viṣṇuitischen *Bhakti*-Kults unter dem Religions- und Sozialreformer Śrīmanṭa Śaṅkaradeva, der auch auf die Künste großen Wert legte. Daher enthält das zweite Kapitel neben einer Einführung in die Religionen Assams eine Darstellung des *Bhakti*-Kults unter Śaṅkaradeva. Darauf aufbauend wird im dritten Kapitel auf die Theater- und Tanzkultur Assams im Allgemeinen eingegangen, bevor im vierten Kapitel speziell die beiden Traditionen *Aṅkiā Nāṭ* und *Ojā Pāli* behandelt werden. Das fünfte Kapitel ist dem *Sattriya* sowohl in seiner ursprünglichen, klösterlichen Form wie auch in seiner säkularen Form, die mittlerweile auf den Theaterbühnen in und auch außerhalb Assams ihren festen Platz gefunden hat, gewidmet. Im sechsten Kapitel wird schließlich der aktuelle Stand des *Sattriya* behandelt. Das Kapitel gliedert sich in drei Teile: Zunächst wird die Situation im Heimatland Assam dargestellt, anschließend die Situation des Tanzes im Ausland behandelt und zuletzt ein Praxisbezug hergestellt, der auf meinen Erfahrungen beruht, die ich im Juli 2014 während der Teilnahme am *Festival des arts sacrés Andrei Tarkovskī* in Pontigny, Frankreich, machen konnte. Das mehrtägige Programm umfasste u.a. *Sattriya*-Tanzaufführungen, eine Vorführung der Dokumentation *Dans les brumes de Majuli*⁵ und einen Tanz-Workshop unter Leitung des Mönches Bhabananda Barbayan. Neben der aktiven Teilnahme an den Veranstaltungen hatte ich die Möglichkeit, in Gesprächen mit den drei aus Mājuli angereisten Mönchen einen

⁵ Die 52-minütige Dokumentation *Dans les brumes de Majuli* (2008) zeigt hauptsächlich das Leben der Mönche des Uttar Kamalābārī Sattrā, gibt einen Einblick in ihre täglich zu bewältigenden Arbeiten und in die Theater- und Tanzkunst, auf die das Kloster spezialisiert ist. Daneben wird auch die problematische Situation der Insel Mājuli thematisiert, die zunehmend in den Fluten des Brahmaputra verschwindet.

genaueren Einblick in die Kultur der assamesischen Klöster und in die traditionelle Form des *Sattriya* zu bekommen.⁶

Im Zuge der Literatur-Recherchen wurden Arbeiten über das Regionalgebiet Assam, verschiedene Überblickswerke zum Hinduismus, Abhandlungen zur indischen Theater- und Tanzkultur im Allgemeinen sowie zum *Sattriya* im Speziellen herangezogen, soweit sie an den verschiedenen Bibliotheken in Wien bzw. an der Bayerischen Staatsbibliothek in München verfügbar waren oder auf sie per Fernleihe und das Internet zugegriffen werden konnte. Hervorzuheben ist, dass bei der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zwei Abhandlungen des indischen Wissenschaftlers Maheswar Neog⁷ vorhanden sind, die normalerweise schwer erhältlich sind.

Eine Hürde lag, wie bei jeder Arbeit, die sich mit zeitgenössischen indischen Verhältnissen beschäftigt, in der Vielfalt der modernen indischen Landessprachen. Auf die Lektüre von Werken, die etwa auf Assamesisch oder Hindi verfasst sind, musste leider verzichtet werden. Außerdem waren für die Recherche zwangsläufig mehrere Werke heranzuziehen, die sich mehrheitlich mit den Volkstanztraditionen oder den anderen klassischen indischen Tänzen beschäftigen.

Zur Forschungslage des klassischen indischen Tanzes ist zu sagen, dass es eine Vielzahl an Werken gibt, die sich in allgemeiner Form mit der Thematik beschäftigen. Sie beschreiben zunächst die generell gültigen Regeln, wie sie in den klassischen Lehrwerken wie dem *Nāṭyaśāstra* oder dem *Abhinayadarpaṇa*, festgehalten sind, um anschließend auf die verschiedenen klassischen Tänze einzugehen – zumeist ohne *Sattriya* überhaupt zu erwähnen. Gelegentlich werden zusätzlich zu den sieben klassischen Tänzen auch die *Chhau*-Tänze⁸ in diese Kategorie eingereiht.⁹ Die Annahme, dass *Sattriya* seit seiner offiziellen Anerkennung im Jahr 2000 in der Forschungsliteratur ebenfalls im Rahmen der klassischen Tänze behandelt wird, stellte sich im Laufe meiner Recherchen mehrfach als falsch heraus. Als eine der

⁶ Ein ausführliches, mit Bhabananda Barbayan geführtes Interview liegt bei der Verfasserin.

⁷ Maheswar Neog (1915-1995) war ein anerkannter indischer Wissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt im Nordosten Indiens und besonders in Assam. 1974 wurde ihm der *Padma Shri Award* (viert höchster Zivilorden Indiens) verliehen. 1994 bekam er die Mitgliedschaft der *Sangeet Natak Akademi*, die höchste Ehre, die die Akademie zu verleihen hat.

⁸ Die *Chhau*-Tänze sind Tanzdramen, die mit bunten Kostümen, Masken und teils riesigem Kopfputz aufgeführt werden. Sie haben ihren Ursprung in den Kriegstänzen und können in drei Gruppen eingeteilt werden: *Purulia Chhau* (Westbengalen), *Seraikella Chhau* (Jharkhand) und *Mayurbhanj Chhau* (Odisha). Bei letztgenannter Form werden keine Masken verwendet. In den 1970er Jahren kamen Überlegungen auf, die *Chhau*-Tänze in die Kategorie der klassischen Tänze aufzunehmen. Bisher gehören sie aber offiziell nicht dazu.

⁹ Vgl. Rebling, Eberhard. 1982. S. 188-195.

positiven Ausnahmen hervorzuheben ist hier das von der *Kathak*-Tänzerin Shovana Narayan¹⁰ im Jahr 2004 veröffentlichte Werk *Folk dance traditions of India*. Dort wird *Sattriya* zwar im Zusammenhang mit seinen nicht-klassischen Vortraditionen beschrieben, aber ausdrücklich als „one of the classical dance forms of India“¹¹ bezeichnet. In ihrem 2005 erschienenen Buch *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, würdigt Shovana Narayan den *Sattriya* dann explizit als achten klassischen indischen Tanz indem sie ihm ein eigenes Kapitel widmet.¹² Arbeiten, die sich ausschließlich mit *Sattriya* beschäftigen – und die außerhalb Indiens auch allgemein zugänglich sind – gibt es bislang nur wenige. Eine davon wurde 2013 unter dem Titel *Sattriya - Classical Dance of Assam* von dem berühmten Tanzkritiker Sunil Kothari¹³ herausgegeben, der sich zuvor bereits mit vielen anderen klassischen oder aus der Volkskultur stammenden Tänzen Indiens auseinandergesetzt hatte. Seine Bestrebungen, *Sattriya* bekannt zu machen, gehen bis in die 1960er Jahre zurück, als er die Flussinsel Mājuli und ihre Klöster erstmals besuchte.

Über das auf der Brahmaputra-Insel Mājuli gelegene Uttar Kamalābārī Sattrā, das für seine ausgeprägte tänzerische und dramatische Kunst bekannt ist, wurde schon mehrfach in verschiedener Form berichtet. So besuchte etwa die französische Autorin Nadine Delpech¹⁴ das Kloster und erarbeitete gemeinsam mit Emmanuelle Petit eine Dokumentation über das Leben der Mönche unter dem Titel *Dans les brumes de Majuli* (2008), die auf ihrem Roman *L'île aux moines danseurs* (2006) aufbaut.¹⁵ Neben zahlreichen weiteren Erwähnungen des Klosters in Büchern und Einzelartikeln gibt es den Bildband *Majuli Sattriya – Danses Mystiques* von Edgar Moroni aus dem Jahr 2011, der einen anschaulichen visuellen Eindruck über die Tanzkunst des Klosters vermittelt.¹⁶ Auch die Mönche, die ich in Frankreich beim

¹⁰ Shovana Narayan gilt als eine der besten *Kathak*-Tänzerinnen weltweit und hat mehrere Bücher über indischen Tanz veröffentlicht. 1979 gründete sie die *Asavari School of Dance* in Delhi, Indien. Sie hielt sowohl an indischen Universitäten wie auch von 1996 bis 2012 regelmäßig Lehrveranstaltungen am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Unter anderem wurde ihre Arbeit 1992 mit dem *Padma Shri Award* und 1999-2000 mit dem *Sangeet Natak Akademi Award* gewürdigt.

¹¹ Narayan, Shovana. 2004. S. 116.

¹² Vgl. Narayan, Shovana. 2005. S. 73-76.

¹³ Sunil Kothari (geb. 1933) ist ein bekannter indischer Tanzhistoriker und -kritiker, der zahlreiche Werke über Tanz veröffentlicht hat und an verschiedenen Universitäten weltweit lehrte. Er begann seine Karriere als Tanzkritiker bei der Tageszeitung *The Times of India*, für die er mehr als 40 Jahre tätig war. Von der indischen Regierung wurde er 1995 mit dem *Sangeet Natak Akademi Award* und 2001 mit dem *Padma Shri Award* ausgezeichnet.

¹⁴ Nadine Delpech hörte erstmals 1999 von der Flussinsel Mājuli und bereiste sie in den folgenden Jahren mehrmals.

¹⁵ Delpechs Roman beschreibt das Leben der auf der Flussinsel Mājuli im Kloster lebenden Mönche. Als erste Frau verbrachte die Autorin einige Zeit im Uttar Kamalābārī Sattrā, das lange Zeit für die Außenwelt verschlossen war. In ihrem Buch verarbeitet sie ihre Erfahrungen und ersinnt die Geschichte einer heimlichen Liebe.

¹⁶ Vgl. <http://www.blurb.de/books/2454500-majuli-sattriya>. Zugriff: 19.11.2014.

Festival des arts sacrés Andrej Tarkovskij kennenlernen durfte, sind im Uttar Kamalābārī Sattrā aufgewachsen.

Aus dem Jahr 2011 stammen zwei weitere Dokumentationen, die auf Mājuli gedreht wurden. Zum einen die 360° GEO-Reportage *Majuli, ein Inselvolk trotz den Fluten*¹⁷, die auf die allgemeine Situation der Flussinsel eingeht und Einblicke ins Klosterleben gibt und zum anderen die amerikanische Dokumentation *In Search of God*¹⁸.

Die Situation in Wien hinsichtlich klassischem indischen Tanz stellt sich wie folgt dar:

Seit 1996 gab es an der Universität Wien am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft von Dr. Shovana Narayan, Dr. Vera-Viktoria Szirmay und Dr. Eva Wallensteiner¹⁹, am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie von Dr. Erika Neuber²⁰ und am Institut für Südasien-, Tibet- und Buddhismuskunde von Dr. Angela-Petra Saber-Zaimian und Dr. Thomas Kintaert wiederholt Lehrveranstaltungen über die indische Theater- und Tanzkultur. Bei einer Lehrveranstaltung von Shovana Narayan hörte ich auch erstmals vom achten klassischen indischen Tanz *Sattriya* und beschloss, auf diesem Gebiet zu forschen.

Neben der Beachtung in der wissenschaftlichen Lehre werden verschiedene indische Tänze in Wien auch in der Praxis unterrichtet. *Bharatanāṭyam* wird am Universitätssportinstitut Wien sowie in ihrer eigenen Tanzschule von der Tänzerin Radha Anjali²¹ und mittlerweile auch von

¹⁷ Die 43-minütige Dokumentation *Majuli, ein Inselvolk trotz den Fluten* (2011) beschreibt die bedrohliche Situation der Flussinsel Mājuli, die wegen des jährlichen Monsunregens immer mehr von ihrer Fläche verliert und erzählt die Geschichte des vierjährigen Lohit, der von seiner Familie Abschied nimmt, weil ihm die Ehre zuteilwird, im Uttar Kamalābārī Sattrā ein Leben als Mönch führen zu dürfen.

¹⁸ Die 60-minütige Dokumentation *In Search of God* (2011) handelt über die Amerikanerin Kavita Srinivasan, die sich auf eine spirituelle Suche begibt und nach Mājuli zu den Mönchen des Uttar Kamalābārī Sattrā reist. Sie besucht verschiedene religiöse Einrichtungen und trifft, begleitet vom Mönch Baburam Saikia, auch auf einfache Menschen in den Dörfern. Der Film gewann 2011 auf dem *Indian Film Festival* in Houston, USA, den *Best Documentary Award*.

¹⁹ Dr. Eva Wallensteiner reiste mehrfach nach Indien, um dort zu forschen. Ihre Dissertation aus dem Jahr 2001 mit dem Titel *Begehrt und verstoßen. Rolle und Status der Tänzerinnen von Puruliya* wurde im Jahr 2009 veröffentlicht.

²⁰ Dr. Erika Neuber studierte Ethnologie und Kunstgeschichte und promovierte 1983. Im Rahmen ihrer Tanzforschung führte sie in den Jahren 1994, 1996 und 2001 Feldforschungen, Bibliotheksstudien und Tanztrainings in Südinien durch. In Wien nahm sie Tanzunterricht bei Radha Anjali. Bis 2010 war sie als Leiterin der Fachbibliothek des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien tätig.

²¹ Dr. Angela-Petra Saber-Zaimian, besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Radha Anjali, lernte klassisches Ballett und Modern Dance am Konservatorium der Stadt Wien. Privatunterricht im *Bharatanāṭyam* nahm sie u.a. bei dem berühmten Tänzer Kama Dev. Sie trat zusammen mit ihm auf und gab auch Solo-Auftritte im In- und Ausland. In Österreich engagierte sie sich als erste für die Verbreitung des *Bharatanāṭyam* und gründete den Verein *Natya Mandir* zur Förderung der indischen Tanzkunst. Sie ist Herausgeberin der Zeitschrift *Natya Mandir News* und unterrichtet seit 1984 *Bharatanāṭyam* in ihrer Tanzschule *Natya Mandir Studio* und am Universitätssportinstitut der Universität Wien. 2002 schrieb sie ihre Dissertation mit dem Titel *Der klassische indische Tanz als religiös-philosophisches Phänomen*.

weiteren Tanzlehrern und Tanzlehrerinnen angeboten. *Oḍissi* wurde mehrfach am Universitätssportinstitut von Dr. Vera-Viktoria Szirmay²² unterrichtet. Außerdem wird vereinzelt Unterricht in *Kathak* und *Kuchipudi* angeboten. Immer wieder gibt es auch Aufführungen verschiedener indischer Tänze, die von ortsansässigen Tänzern und Tänzerinnen organisiert werden, sowie Gastauftritte internationaler Tänzer und Tänzerinnen. Zu erwähnen ist außerdem das *Lalish Theaterlabor*²³, das unterschiedlichen Theater- und Tanzaufführungen Raum bietet. *Sattriya* ist meines Wissens bisher noch bei keinem der ortsansässigen Tänzer im Repertoire. Laut einem Artikel der Zeitschrift *Posoowa* gab es in den Jahren 2007 und 2008 sowohl in den Niederlanden als auch in Österreich *Sattriya*-Vorstellungen und Workshops der Tänzerin Vedajyoti Ozah²⁴, für die Veranstaltungen in Österreich konnte ich allerdings keine zweite Quelle ausfindig machen.

Im *Weltmuseum Wien* gab es in den letzten Jahren zwei Ausstellungen, in denen u.a. klassischer indischer Tanz Gegenstand war:

Die Ausstellung *Götterbilder*, die 2008 ihre Pforten öffnete, zeigte Götterdarstellungen verschiedener asiatischer Länder, auch aus Indien, ein von der *Oḍissi*-Tänzerin Vera-Viktoria Szirmay zur Verfügung gestelltes *Oḍissi*-Tanzkostüm sowie ein Tanzvideo, in dem sie Grundschriffe des *Oḍissi* zeigt. Im Ausstellungskatalog ist von sieben klassischen indischen Tänzen die Rede.²⁵

Von 17. April 2013 bis zu seiner umbaubedingten Schließung am 3. November 2014 zeigte das Weltmuseum die Ausstellung *Getanzte Schöpfung – Asien zwischen den Welten*²⁶, die verschiedensten Formen asiatischen Tanzes gewidmet war. Vertreten waren Tanzkünstler aus Indien, Myanmar, Kambodscha, Japan, Korea, China, Indonesien, Bali und Thailand. Unter den gezeigten Objekten waren u.a. Tanzkostüme und Accessoires verschiedener klassischer

²² Die Tänzerin und Wissenschaftlerin Dr. Vera-Viktoria Szirmay nahm zunächst eine klassische Ballettausbildung an der Wiener Opernballettschule und der Hochschule für Tanzkunst in Budapest wahr, bevor sie in Indien bei Madhavi Mudgal *Oḍissi* lernte. Ab 1994 unterrichtete sie klassisches Ballett und *Oḍissi* am Universitätssportinstitut der Universität Wien. 2001 gründete sie den Verein *Oḍissi Samskara*, der sich mit der Kultivierung des *Oḍissi*-Tanzes befasst und reichte 2004 ihre Dissertation mit dem Titel *Entwicklung und Analyse des klassischen ostindischen Tempeltanzes Oḍissi* ein. Seit 2010 ist sie am Konservatorium Wien tätig.

²³ Das *Lalish Theaterlabor* wurde 1998 von Shamal Amin und Nigar Hasib als Forschungseinrichtung für Theater und Performancekultur gegründet und hat seit 2000 seine Räumlichkeiten im 18. Wiener Gemeindebezirk. Schwerpunktmäßig gilt das Interesse der Ritualforschung und der interkulturellen Performancearbeit. Seit der Gründung der Institution wurden etliche Projekte umgesetzt und Raum für Workshops und Performances von Künstlern aus verschiedenen Ländern bereitgestellt. Immer wieder gab es auch Veranstaltungen mit klassischem indischem Tanz, indischen Volkstänzen und indischer Musik.

²⁴ Vgl. <http://www.posoowa.org/story/vedajyoti-ozah-embarks-upon-sattriya-heritage-project>. Zugriff: 10.01.2015.

²⁵ Vgl. Schicklgruber, Christian. 2008. S. 36.

²⁶ Die Ausstellung war ursprünglich bis 30. September 2013 geplant, wurde dann aber verlängert.

indischer Tänze.²⁷ Begleitet wurde die Ausstellung von einem Rahmenprogramm mit Führungen, Workshops und Tanzaufführungen, an deren Anfang die *Indian Dance Days* standen, bei denen *Bharatanāṭyam*, *Oḍissi*, *Kathak*, *Bollywood Tanz* und indische Volkstänze gezeigt wurden. Was den *Sattriya* betrifft, so wurde er zwar im Ausstellungskatalog als „eine der jüngsten klassischen Formen“²⁸ indischen Tanzes erwähnt, in der Ausstellung selbst fand der Tanz aber keine Berücksichtigung.

Klassischer indischer Tanz ist in Wien also sowohl auf wissenschaftlicher Ebene wie auch in der Praxis durchaus präsent. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die Forschungslandschaft um Ausführungen zur Region Assam hinsichtlich seiner Darstellungskunst zu bereichern und dem *Sattriya* – als einem von acht offiziell anerkannten klassischen indischen Tänzen – die ihm gebührende Würdigung zukommen zu lassen.

²⁷ Für die Ausstellung stellte Radha Anjali Objekte zur Verfügung und präsentierte *Bharatanāṭyam* während Vera-Viktoria Szirmay *Oḍissi* vorführte.

²⁸ Harish, Vikas. „Die Architektur des Tanzes als Ausdruck des Heiligen“. 2013. S. 23.

2. Die Region Assam

„Assam is a land blessed by God with rich flora and fauna, meandering rivers and undulating hills, and a colourful mosaic of cultures, religions, tribes and peoples.“²⁹

Der Bundesstaat Assam liegt im Nordosten Indiens und hat eine Fläche von ungefähr 78.400 Quadratkilometern bei einer Einwohnerzahl von 31,2 Millionen. Gemeinsam mit den umliegenden Bundesstaaten Arunachal Pradesh, Meghalaya, Manipur, Mizoram, Nagaland und Tripura ist Assam Teil der sogenannten sieben Schwesterstaaten.³⁰ Mit dem Hauptteil des Landes ist der indische Nordosten nur durch den im Bundesstaat Westbengalen gelegenen, schmalen *Siliguri Corridor* im Westen verbunden. Im Norden wird Assam durch den Himalaya begrenzt, der sich von Pakistan über Nepal, das indische Sikkim, das Königreich Bhutan und den indischen Bundesstaat Arunachal Pradesh erstreckt. Im Osten grenzt das Land an Myanmar, im Süden an Bangladesch. Mit seiner Lage bildet Assam das Tor zum Nordosten Indiens. Bereits für das 1. Jahrhundert n. Chr. ist nachgewiesen, dass Handelswege zwischen Indien, China und Burma – heute Myanmar – existierten, die über die assamesischen Patkai Berge führten.³¹ Zur Zeit der Āhom-Dynastie (1228-1826) unterhielt Assam beachtliche auswärtige Beziehungen: „During the Ahom rule Assam maintained trade, diplomatic and cultural relations with India on the one side and with Bhutan, Tibet, Upper Burma, Shan State, Manipur, Tripura and the adjoining countries on the other.“³²

Der Begriff Assam wurde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verwendet und taucht in mehreren Varianten auf. *Asham*, *Acam* oder *Asom* und andere noch stärker abweichende Formen sind bzw. waren in Gebrauch. In der bengalischen Sprache bezeichnet *Āsām* die gesamte Region des Brahmaputra-Tales. In den beiden großen Epen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* werden das heutige Assam, Westbengalen und Bangladesch pauschal *Pragjyotiṣa* genannt. Zur Herkunft des Landesnamens gibt es verschiedene Theorien: Einige Forscher vermuten die Herkunft für die heute gebräuchliche, anglisierte Form *Assam* aus dem Sanskrit-Wort *asama* („ohne gleichen, einzigartig“), den auch Śaṅkaradeva in seinem Anfang

²⁹ Chittatukalam, Kuriala. 2002. S. 3.

³⁰ Nach dem ersten Britisch-Burmesischen Krieg (1824-1826) wurde im 1826 geschlossenen Friedensvertrag von Yandabo festgelegt, dass Burma – heute Myanmar – einige Gebiete an die Briten abzutreten hatte, darunter auch Assam und Manipur.

³¹ Vgl. Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 20.

³² Gupta, Rajatananda Das. 1982. S. 4.

des 16. Jahrhunderts verfassten *Bhagavat*, einer Adaption des *Bhāgavata Purāna*³³, verwendete. Der westliche Teil Assams war lange unter dem Namen *Kāmarūpa* oder *Kamrup* bekannt.³⁴ Namegebend war das erste historische Königreich *Kāmarūpa*. Andere Wissenschaftler nehmen an, dass Assam nach der Āhom-Dynastie benannt ist, die das Gebiet 600 Jahre lang beherrschte. Der heutige, einheimische Sprachgebrauch ist so, dass die Leute ihr Land *Asama* und ihre Sprache *Asamiyā* nennen.³⁵ 2006 kam es von Seiten der Regierung zu Bestrebungen, den Bundesstaat wieder in seinen ursprünglichen Namen *Asom* umzubenennen, der unter den Briten in *Assam* geändert worden war.³⁶ Offizieller internationaler Name ist jedoch weiterhin Assam.

Politisch ist Assam in 27 Distrikte unterteilt. Regierungssitz und Hauptstadt ist Dispur, das am Stadtrand Guwahatis, der mit fast einer Million Einwohnern größten Stadt des Landes, im Distrikt Kamrup liegt.³⁷ Assam ist durchzogen von Bergen und Tälern. Kennzeichnend sind die im Süden liegenden Bareil Berge und das ebenfalls im Süden liegende Barāk Tal, das nach dem gleichnamigen, in den Patkai-Bergen entspringenden Fluss benannt ist. Den größten Teil des assamesischen Gebietes nimmt jedoch das Flusstal des Brahmaputra ein. Der über 3000 Kilometer lange Strom ist einer der wasserreichsten Flüsse Asiens. Er entspringt nördlich des Himalaya in Tibet, fließt dann etwa 1200 Kilometer weit in östliche Richtung, biegt nach Süden ab und verläuft anschließend in westlicher Richtung auf einer Länge von 700 Kilometern durch Assam. In Bangladesch mündet er schließlich in den Ganges und strebt gemeinsam mit diesem dem Golf von Bengalen zu.

In Assam ist der Brahmaputra zumeist zwischen acht und zehn Kilometern breit. Er beherbergt mehrere Flussinseln, wovon die größte mit derzeit etwa 420 Quadratkilometern Fläche und ca. 140.000 Bewohnern, Mājuli ist.³⁸ Mājuli gehört zum Distrikt Jorhat und besitzt heute nur noch ein Drittel seiner ursprünglichen Fläche, da 1950 ein schweres Erdbeben den Flussverlauf nachhaltig veränderte. Seither schwemmen die starken Regenfälle während des

³³ Das *Bhāgavata Purāna* ist eine heilige Schrift des Hinduismus, das Geschichten von *Viṣṇu* und seinen *Avataaras*, besonders *Kṛṣṇa*, erzählt. Es gilt als eine der Hauptquellen der *Kṛṣṇa*-Verehrung.

³⁴ Heute ist *Kamrup* nur noch ein Verwaltungsbezirk im westlichen Assam. Sowohl der eigene Dialekt wie auch die charakteristische, regionale Kultur nennt sich *Kamrupi*.

³⁵ Vgl. Sarma, Satyendranath. 1976. S. 43.

³⁶ <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Assams-name-to-be-changed-to-Asom/articleshow/1431168.cms>. Zugriff: 20.12.2014.

³⁷ Siehe Abbildung 1.

³⁸ Zu erwähnen ist auch die kleine Flussinsel Umananda, die sich in der Nähe von Guwahati befindet. Auf ihr gibt es einen Tempel, der *Śiva* gewidmet ist.

jährlichen Monsuns große Teile der Insel weg.³⁹ Eine Folge davon ist, dass ganze Gebäude umgesiedelt werden mussten, um sie vor den Fluten des Brahmaputra zu bewahren.⁴⁰ „It is noteworthy here that in 2004, the Government of India nominated Majuli for its inclusion in the ‘cultural landscape’ category of the UNESCO World Heritage list.”⁴¹ Obwohl dieses Anliegen im Jahr 2012 zum dritten Mal abgewiesen wurde, kämpfen die Bewohner mit Unterstützung der in den *Sattras* lebenden Mönche weiter um Hilfe seitens der Regierung. Auf Mājuli wurde bereits zu Zeiten Śaṅkaradevas eine einzigartige (Kloster-)Kultur geschaffen, die bis heute lebendig ist. Die bedeutendsten Klöster sind Auniati, Dakhinpat, Gormur und Kamalābārī.⁴² Auf die *Sattrā*-Kultur wird in Kapitel 5.1 genauer eingegangen.

Insgesamt leben in Assam über 31 Millionen Menschen verschiedenster Kulturen, wobei ein Großteil auf dem Land angesiedelt ist. „The people of Assam inhabit a multi-ethnic, multi-linguistic and multi-religious society.”⁴³ Hand in Hand damit geht die Verwendung verschiedenster Sprachen. Amtssprachen sind Asamiyā, Englisch und das in Assam eher selten gesprochene Hindi. „Assamese is the mother tongue not only of the entire indigenous population, but also the language of caste Hindus, Muslims, Christians, Sikhs and of the tribal people living in Assam.”⁴⁴ Als assoziierte Amtssprachen anerkannt sind die bengalische Sprache sowie Bodo. Außerdem werden Nepali und die meist zur tibetobirmanischen Sprachfamilie gehörigen Volkssprachen der verschiedenen Stämme gesprochen.

„Assamese culture (...) includes the culture of the various tribes living in Assam such as the Bodos, Rabhas, Dimasas, Tiwas, Misings and Deuris.”⁴⁵ Jeder dieser Stämme hat seine eigene Kultur, die mit bestimmten Traditionen verbunden ist. „The earliest settlers in Assam appear to be the branches of the great Bodo tribe whose habitat extended right up to the North Bengal and North Bihar in the west and to the East Bengal and Tripura in the east and the south.”⁴⁶ Ursprünglich kam dieses größte Stammesvolk, zu dem die Kachārīs und die Kochs gehören,

³⁹ Generell kann das assamesische Klima in drei Jahreszeiten eingeteilt werden: Als Sommer gilt die Zeit von Juni bis August, von Mai bis Oktober ist Monsun-Zeit und der Winter dauert von November bis April. Jede dieser Jahreszeiten bzw. ihr Wechsel ist von bestimmten Festivitäten begleitet, die häufig mit Tanz und Musik begangen werden. Ein Überblick über die wichtigsten Veranstaltungen wird in Kapitel 4 gegeben.

⁴⁰ Dies geschah u.a. mit dem Kamalābārī Sattrā, das weiter im Inneren der Flussinsel wieder aufgebaut wurde. Die Dokumentation *Majuli, ein Inselvolk trotz den Fluten* geht am Beispiel einer umzusiedelnden Schule auf die Problematik ein (ab Minute 33).

⁴¹ <http://spaceandculture.in/index.php/spaceandculture/article/view/26>. Zugriff: 24.09.2014.

⁴² Vgl. Bardoloi, B. K. 2003. S. 1.

⁴³ Borah, Swapnali. Deke Tourangbam/A. C. Meitei. 2010. S. 6.

⁴⁴ Das, Bibhash. „Assam a Gold Mine”. 2002. S. 17.

⁴⁵ Bhattacharya, Rishi Raj [u.a.]. „Historical Evolution of Assamese Culture”. 2002. S. 12.

⁴⁶ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 6.

aus Tibet. Die Kachārīs kann man wiederum untergliedern in Dimasa, Sonowal und Bodo-Kachārī. Die Bodo siedelten sich zuerst im Brahmaputra-Tal an und rivalisierten dort im Mittelalter mit den Āhom. „Their more Hinduised counterparts are the Koches who ruled Western Assam and Northern Bengal from Koch Bihar.”⁴⁷ Sie wurden im 16. Jahrhundert eine ernstzunehmende Macht. Anders als die Kochs bewahrten sich die Kachārīs während der Hinduisierung die Grundzüge ihrer Stammesreligion.

Erwähnenswert sind ferner die Bhūyā, die im Norden des Brahmaputra regierten. Zu ihnen wird im Zusammenhang mit Śaṅkaradeva, der einer Bhūyā-Familie aus Bardowā im Distrikt Nagaon entstammte, noch mehr zu lesen sein.

Zur Geschichte Assams ist zu sagen, dass das Land zu keiner Zeit Teil eines der indischen Großreiche war, weder unter der Maurya-Dynastie (320-180 v. Chr.) noch unter der Herrschaft der Guptas (320-550 n. Chr.) und auch nicht während der Mogul-Zeit (1526-1858). „Being a state cut off from the mainland of India, the pages of history in Assamese culture tell a different story from the main Indian civilization.”⁴⁸ Doch existierten auch in Assam bedeutende Königreiche. Grundsätzlich lässt sich eine Dreiteilung vornehmen, in eine Periode der Antike, die bis zum Zerfall des Kāmarūpa Königreiches andauerte, in ein ausgedehntes, größtenteils von den Āhom dominiertes Mittelalter und darauffolgend die Moderne, die mit der Kolonialherrschaft der Briten beginnt und bis heute andauert.

Für das Kāmarūpa Königreich gibt es mehrere frühe Nachweise. „The earliest archaeological evidence of the kingdom of Kāmarūpa is found in the Allahabad pillar inscription of Samudragupta in the 4th century AD where it is enumerated as a frontier state along with Samatata and Davāk.”⁴⁹ Das Königreich existierte von 350 bis 1140 n. Chr. und wurde von drei verschiedenen Dynastien regiert: der Varman-Dynastie (350-650 n. Chr.), der Mlechchha-Dynastie (655-900 n. Chr.) und der Pāla-Dynastie (900-1100 n. Chr.). „The earliest inscriptions found in Assam itself are those of the Varman kings of whom the first was Pushyavarman or Pushyabhūti Varman.”⁵⁰ Der berühmteste und gleichzeitig letzte König dieser Dynastie war der bereits erwähnte Bhāskaravarman, unter dessen Regentschaft (600-650 n. Chr.) das Reich besonders gefestigt war und die Künste, darunter auch Musik und Tanz, florierten. „After an anarchy of a few years the Kāmarūpa throne was occupied by

⁴⁷ Gupta, Rajatananda Das. 1982. S. 17.

⁴⁸ Das, Bibash. „Assam A Gold Mine“. 2002. S. 14.

⁴⁹ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 12.

⁵⁰ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 12.

Śālastambha around 655-660 AD and a new dynasty was born.”⁵¹ Der bedeutendste Herrscher der Mlechchha-Dynastie war Harṣavarman, der zwischen 725 und 760 regierte. Die Herrschaft der Mlechchhas endete um 900 mit Tyāgasimha. Auf Beschluss der Ältesten, die um den Bestand des Reiches besorgt waren, wurde Brahmapāla zum neuen König gewählt. Insgesamt waren zwischen 900 und 1100 sieben Pāla-Herrscher an der Macht. „The Palas were Hinduised Bodos; they took considerable interest in Hindu culture and religion as also in Sanskrit studies.“⁵² Mit dem Zerfall des Kāmarūpa Königreiches beginnt die Periode des Mittelalters.

Als die Āhom im Jahr 1228 in den östlichen Teil Assams kamen, bestand das Gebiet aus verschiedenen Königreichen und wurde von mehreren Boḍo-Häuptlingen regiert. Etwa 9.000 Personen – Krieger und ihre Angehörige – hatten 13 Jahre zuvor ihre Heimat im Süden Chinas bzw. in Burma verlassen.⁵³ Unter ihrem Anführer, Prinz Sukāphā, gelang es ihnen am Brahmaputra ein Königreich zu gründen.⁵⁴ Die Āhom sollten für die nächsten 600 Jahre die Geschichte Assams prägen. „From the 13th century when the Āhoms came to Assam till the end of their rule in the early 19th century we regard as the medieval period of the history of Assam.”⁵⁵ Die Āhom waren die einzigen, die größere Teile Indiens vom Nordosten her einnahmen und nicht wie die meisten anderen Völker vom Nordwesten aus. Mit ihrer Machtübernahme verlagerte sich das Machtzentrum von Kamrup in den Osten der Region.

Noch im 13. Jahrhundert kam es drei Mal zum Versuch einer muslimischen Eroberung aus dem Norden und einen vierten machte der Sultan von Bengalen. Die Āhom konnten ihre Gebiete jedoch jedes Mal erfolgreich verteidigen. Mit den Muslimen selbst kam es nur zu oberflächlichen Begegnungen, bleibenden Einfluss hinterließen sie vorerst nicht. „Medieval Assam, during the fourteenth and fifteenth centuries, was divided into three small kingdoms, viz. (i) Kamatāpur, comprising the present district of Rangpur, Cooch Behar of Bengal as well as Goalpara and Kamrup of Assam, (ii) the Kachāri kingdom of central Assam and (iii) the Ahom kingdom in eastern Assam.”⁵⁶ Als größter Herrscher der Āhom gilt allgemein Rudra Singha (1696-1714), der nicht nur politisch erfolgreich war, sondern sich auch als Förderer der Künste und der Literatur einen Namen machte. „He invited learned men from all over

⁵¹ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 14.

⁵² Bardoloi, B. K. 2003. S. 4.

⁵³ Die Āhom gehören zur Gruppe der Shān, die der Ethnie der Tāi, die aus Südostasien bzw. Süd-China stammen, angehören.

⁵⁴ Vgl. Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 21.

⁵⁵ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 6/7.

⁵⁶ Sarma, Satyendranath. 1976. S. 45.

north India and introduced changes in the administration and customs by studying the systems of the Mughals.”⁵⁷ Auf seine Regierungsperiode folgten mehrere schwache Herrscher und es kam zunehmend zu Konflikten zwischen *Vaiṣṇavas* und *Śaktas*.

Der letzte Kamata König wurde 1498 aufgrund interner Unstimmigkeiten gestürzt und es gelang dem muslimischen Machthaber Hussain Shah, deren Land zu besetzen. Allerdings zerbrach das Staatsgebilde bereits unter seinem Sohn Nusrat Shah wieder, der vergeblich versuchte die Gebiete der einflussreichen Āhom einzunehmen. „Thus the entire area was left without any strong ruler and, for some time, was governed by petty chieftains mostly belonging to the Koch, Mech and other Indo-Mongoloid tribes that were more or less Hinduised.”⁵⁸ Schließlich konnten sich die Kochs durchsetzen und regierten das Gebiet erst unter Biswa Singha, dann unter Nara Nārāyana, der von Śaṅkaradevas *Bhakti*-Glauben beeindruckt war und ihm Zuflucht gewährte und ihn unterstützte. Danach spaltete sich das Königreich in zwei Teile auf: das westliche Koch Bihar und das östliche Koch Hajo. „The western kingdom became a vassal of the *Moghuls* whereas the eastern kingdom became an Ahom satellite state.”⁵⁹ Das 17. Jahrhundert war von Konflikten zwischen den Mogulen und den Āhom geprägt⁶⁰, die die Herrschaft noch lange halten konnten. Nach dem anglo-burmesischen Krieg (1824-1826) nahm die *East India Company* den unteren Teil Assams ein und setzte Purander Singha als letzten Āhom-König für das unabhängige obere Assam ein, das sie dann 1838 auch selbst besetzten.⁶¹ Bis 1947 stand Assam, das damals noch den ganzen indischen Nordosten umfasste, unter britischer Verwaltung. „Although the British monetized the economy and Assam became a part of the economic structure of British India, Assamese society continued to nourish its strong semi-tribal and semi-feudal base.”⁶² Die voluminösen Aufzeichnungen der Āhom, von denen bisher 150 Stück entdeckt wurden, werden als *Būraṅjis* bezeichnet und geben auch noch während der Kolonialzeit ein wirklichkeitsnahes Bild des Āhom-Königreichs und seiner Nachbarn wieder.⁶³

In seiner heutigen Form besteht Assam seit 1972, als der heutige Bundesstaat Meghalaya, der die Hauptstadt Shillong übernahm, abgetrennt wurde. In den letzten Jahrzehnten kam es in Assam immer wieder zu politischen Unruhen, da die Separatisten der *United Liberation Front*

⁵⁷ Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 37.

⁵⁸ Gupta, Rajatananda Das. 1982. S. 30.

⁵⁹ Barpujari, N. K.. 2008. S. 74.

⁶⁰ Vgl. Tripathi, Chandra Dhar. 2002. S. 30.

⁶¹ Vgl. Barpujari, N. K. 2008. S. 75.

⁶² Misra, Udayon. 2001. S. 17.

⁶³ Vgl. Neog, Maheswar. 1965. S. 33.

of Asom (ULFA) seit 1979 gewaltsam versuchen, die Unabhängigkeit Assams von Indien zu erwirken und deshalb von der Regierung militärisch bekämpft wurden. In den letzten Jahren hat sich die Lage etwas entspannt und Assam ist wieder besser zugänglich.

Außerhalb Indiens ist Assam heute besonders für seinen Tee bekannt. Auch eine besonders feine Seide – Muga – wird dort produziert. Daneben werden verschiedene Kunsthandwerke ausgeübt und Bambus und Rattan produziert. Weniger bekannt ist, dass das Gebiet über bedeutende Erdöl-, Erdgas- und Kohlevorkommen verfügt.

3. Religion in Assam

„Assam is the easternmost corner of India and its culture is predominantly Hindu.“⁶⁴

In Indien werden verschiedene Religionen praktiziert. Dazu gehören der Hinduismus, der Islam, das Christentum, der Buddhismus, der Jainismus, der Sikhismus und diverse regional ausgeprägte Volksreligionen. Der Hinduismus hat die größte Zahl an Anhängern. In Assam sind ungefähr 65 Prozent der Bevölkerung Hindus und 31 Prozent hängen dem Islam an. Der Rest entfällt auf Christen, Anhänger des Sikhismus und auf verschiedene Naturreligionen.

Der klassische indische Tanz hat tiefe religiöse Wurzeln, wobei der im Mittelalter aufgekommene *Bhakti*-Kult großen Einfluss auf die verschiedenen Tänze hatte. „’Bhakti’ or devotion was the underlying essence of the various dance forms that developed in India.“⁶⁵ Daher soll zunächst eine knappe, allgemeine Einführung in den Hinduismus und seine Mythologie gegeben werden, soweit dies unmittelbar für ein besseres Verständnis der assamesischen Tanzkunst nötig ist. Da in Assam besonders die *viṣṇuitische* Ausprägung des Hinduismus praktiziert wird, steht sie dabei im Vordergrund, bevor anschließend die Etablierung des *Bhakti*-Kults durch Śaṅkaradeva und die Bedeutung der *Vaiṣṇava*-Klöster, in denen sich die klassische Tanzkunst entfalten konnte, näher erläutert wird.

3.1 Der Hinduismus und seine Mythologie

„Religion in India is not a system of dogmas, but a living experience.“⁶⁶

Die Anfänge des Hinduismus liegen in der vedischen Zeit⁶⁷, in der die indoarischen Stämme bereits bei ihrer Einwanderung in die im Nordwesten Indiens gelegenen Gebiete des Punjab (heute Pakistan) ihre Religion mitbrachten. Auf der Grundlage dieser polytheistischen Religion entwickelte sich später der brahmanische Hinduismus. Nach dem Ende der Herrschaft König Aśokas (268-232 v. Chr.), der ein großer Förderer des Buddhismus war,

⁶⁴ Goswami, Praphulladatta. „Hindu and Tribal Folklore in Assam“. 1967. S. 19.

⁶⁵ Narayan, Shovana. 2005. S. 9.

⁶⁶ Kothari, Sunil. „Dance Education in India“. 2002. S. 485.

⁶⁷ Die vedische Periode kann in drei Phasen eingeteilt werden: die frühvedische Phase (ca. 1500-1200 v. Chr.), die mittelvedische Phase (ab 1200 v. Chr.) und die spätvedische Phase (ca. 850-500 v. Chr.).

wurden u.a. von der Śuṅga-Dynastie (185-73 v. Chr.) wieder brahmanische Werte und Normen eingeführt.⁶⁸ So kann man ab ungefähr 200 v. Chr. von einer neuen Phase der hinduistischen Religion sprechen, deren klassische Epoche bis 1100 n. Chr. andauerte. Als große Traditionen gelten im Hinduismus der *Viṣṇuismus*, der *Śivaismus* und der *Śaktismus*. Während der *Viṣṇuismus* *Viṣṇu* als obersten Gott anerkennt, steht beim *Śivaismus* der Gott *Śiva* an oberster Stelle. Diese beiden Glaubensrichtungen bildeten sich im 4. Jahrhundert n. Chr. als eigenständige Religionen heraus. „From different citations from vaisnavite texts the Kṛṣṇa cult is fixed as the supreme religion of the Kali Age.“⁶⁹ Der *Śaktismus* mit *Śakti* als höchste Göttin entwickelte sich im 5. Jahrhundert n. Chr. Diese drei Traditionen können wiederum in verschiedene Sekten unterteilt werden. Die *Bhakti*-Religionen, deren Hauptmerkmal in der innigen, persönlichen Hingabe (*Bhakti*) an die verehrte Gottheit besteht, etablierten sich seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. zunächst in Südindien. Durch herumziehende Dichterheilige wurde diese Kultform später auch in den Norden des Landes gebracht. In der Zeit zwischen 1100 und 1850 kam es zu muslimischen und christlichen Einflüssen. Danach spricht man vom modernen Hinduismus. Gemessen an der Zahl seiner Anhänger ist der Hinduismus heute die drittgrößte Weltreligion.

Etymologisch leitet sich das Wort *Hindu* vom einheimischen Namen des Flusses Indus ab. Es war zunächst eine rein geografisch motivierte Bezeichnung mit der Bedeutung „das Volk, das am Indus (bzw. dahinter) lebt“. Erst als die arabischen Muslime im 8. Jahrhundert n. Chr. in das Indus-Tal einfielen, erhielt das Wort eine religiöse Bedeutung und wurde im Sinne von Nicht-Muslim verwendet. In dieser Bedeutung wurde die Bezeichnung von den im 16. Jahrhundert aus Europa eingetroffenen Kaufleuten und christlichen Missionaren weiter benutzt. Der Begriff *Hinduismus* dagegen gibt sich bereits durch seine Endung „-ismus“ als europäische Bezeichnung zu erkennen.⁷⁰ Während Thomas Oberlies lediglich feststellt, dass der Name noch sehr jung ist,⁷¹ führt Christian Schicklgruber die Bezeichnung auf die Briten zurück: „Den Begriff „Hinduismus“ schufen erst die Engländer im 19. Jahrhundert, um das zusammenzufassen, was in ihrer Kolonie so verwirrend schien – Millionen von Göttern, tausende Kasten, hunderte Sprachen.“⁷²

⁶⁸ Vgl. Oberlies, Thomas. 2012. S. 12.

⁶⁹ Neog, Maheswar. 1965. S. 217.

⁷⁰ Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria. 2004. S. 7.

⁷¹ Vgl. Oberlies, Thomas. 2012. S. 6.

⁷² Schicklgruber, Christian. 2008. S. 25.

Die Hindus ordnen sich einer gesellschaftlichen Ordnung unter, die allgemein als Kastensystem bekannt ist. Dieses System umfasst in seiner gröbsten Gliederung vier Hauptgruppen, die sogenannten *Varṇas*, denen man durch Geburt angehört. Zuoberst stehen die *Kṣatriyas* (Krieger) und die *Brahmanen* (Priester), es folgen die *Vaiśyas* (Bauern/Kaufleute) und *Śūdras* (Handwerker/Arbeiter). Die Brahmanen, die speziell die alte, mündliche Textüberlieferung pfleg(t)en, die vedisch-brahmanischen Werte und Konzepte, Rituale und Mythen dominier(t)en⁷³, gelten zusammen mit den *Kṣatriyas* und den *Vaiśyas*, als „Zweimal-Geborene“ (*Dvijás*). Den *Śūdras* hingegen wird die Ehre der zweiten Geburt nicht zuteil und so bleibt es ihnen im Unterschied zu den Angehörigen der anderen *Varṇas* auch verwehrt, die heiligen Texte zu studieren und an religiösen Ritualen teilzunehmen. Innerhalb der *Varṇas* gibt es hunderte verschiedene Untergruppen, die sogenannten *Jātis* (Geburtsgruppen). Die *Dalit* bzw. *Parias* stehen völlig außerhalb des Kastensystems und sind gesellschaftlich am schlechtesten gestellt. Obwohl das Kastensystem in Indien seit 1947 offiziell abgeschafft ist, spielt es im täglichen Leben weiterhin eine wichtige Rolle, wobei große regionale Unterschiede existieren. In Assam ist das Kastenwesen deutlich weniger ausgeprägt als in vielen anderen Teilen Indiens.

Die verschiedenen hinduistischen Strömungen weisen sowohl Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede auf. Gemeinsam ist ihnen der Glaube an eine Weltordnung, *Dhārma* genannt, der alles zugrunde liegt. Sie gibt dem Menschen u.a. gewisse Normen und als richtig anerkannte Verhaltensregeln (*Ācāra*) vor. Als Hauptgötter werden *Brahmā*, *Śiva* und *Viṣṇu*, vereint in einer Trinität – der *Trimūrti* – angesehen. *Brahmā* gilt dabei als Schöpfergott, *Śiva* als Zerstörer und *Viṣṇu* als Erhalter der Welt. Je nach Ausprägung wird entweder *Śiva* oder *Viṣṇu* als höchster Gott anerkannt. *Brahmā* wird hingegen meist nicht in gleichem Ausmaß verehrt. Die Dreiteilung sieht strikter aus als sie eigentlich ist, denn keiner der Götter steht nur für eine Sache. Schicklgruber beschreibt die zugrundeliegende Denkweise so: „Das abendländische rationale „Entweder – Oder“ existiert im asiatischen Denken nicht.“⁷⁴ Neben der *Trimūrti* wird die weibliche Gottheit *Devī* verehrt, und zwar ebenfalls in verschiedenen Gestalten. Die meisten hinduistischen Tempel sind einer der drei Gottheiten *Śiva*, *Viṣṇu* oder *Devī* bzw. einer ihrer Erscheinungsformen geweiht.⁷⁵ Neben den genannten Hauptgottheiten werden noch unzählige weitere Götter verehrt. Da bei den verschiedenen Glaubensrichtungen

⁷³ Vgl. Oberlies, Thomas. 2012. S. 10.

⁷⁴ Schicklgruber, Christian. 2008. S. 26.

⁷⁵ Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. 25.

aber immer nur ein oberster Gott existiert, kann man vom Hinduismus, trotz der Vielzahl der verehrten Göttergestalten, als einer monotheistisch ausgerichteten Religion sprechen.⁷⁶

Zur Entstehung des Tanzes und der dramatischen Kunst gibt es folgenden hinduistischen Mythos: Während des Überganges vom Goldenen in das Silberne Zeitalter herrschte Unruhe auf der Erde, weshalb der Schöpfergott *Brahmā* von *Indra* gebeten wurde, einen fünften *Veda* zu erschaffen, der den Menschen Ablenkung schenken und sie von ihren schlechten Angewohnheiten abbringen sollte. Dieser Veda sollte allen vier *Varṇas* zugänglich sein und von allen Kastenangehörigen verstanden werden. *Brahmā* nahm von den vorhandenen vier *Veden* von jedem etwas: vom *Ṛgveda* die Rezitation, vom *Sāmaveda* den Gesang, vom *Yajurveda* die gestische Darstellung/*Abhinaya* und vom *Atharvaveda* die *Rasas*. Aus diesen Bestandteilen erschuf er den *Nāṭyaveda*, jenes Lehrbuch der Tanz- und Dramakunst, das uns als *Nāṭyaśāstra* bekannt ist und beauftragte den Gelehrten Bharata Muni dieses Wissen niederzuschreiben. „Diese Legende weist bereits darauf hin, dass Götter sowie der Glaube an sie für die indische Kultur sehr zentral waren und es noch immer sind.“⁷⁷ Außerdem spiegelt diese Sage vom göttlichen Ursprung des *Nāṭyaśāstra* anschaulich wider, dass es zahllose Rituale gibt, die die Verehrung von Göttern beim Tanz und durch den Tanz vorsehen. „So ist das ganze 3. Kapitel den Riten für die Verehrung verschiedener Gottheiten des Theaters und der Bühne gewidmet, und im 5. Kapitel werden die ritualartigen Zeremonien zur Vorbereitung, Ankündigung und Einleitung einer Aufführung beschrieben.“⁷⁸ Diese Rituale können als Brücke zwischen dem Alltag und der kosmischen Welt des Theaters gesehen werden.⁷⁹ Dem *Nāṭyaśāstra* zufolge hat das Theater zwei Funktionen: Es soll der Erziehung und Charakterbildung dienen und zur Entspannung beitragen.

Auch die Götter selbst werden tanzend dargestellt. Herr des Tanzes ist *Śiva* der, als *Naṭarāja*⁸⁰ dargestellt, die Welt mit seinem kosmischen Tanz in einem immerwährenden Kreislauf beharrlich neu erschafft und wieder zerstört: „Shiva is the first dancer according to Hindu conception.“⁸¹ Besonders in Südindien, der Heimat des *Bharatanāṭyam*, tritt *Śiva* in dieser Form auf. Was für *Śiva* gilt, gilt aber auch – zwar nicht in gleich bekanntem Ausmaß, aber dennoch – für *Viṣṇu* bzw. seinen Avatar *Kṛṣṇa*, der als göttlicher Tänzer in Form des *Natvar*

⁷⁶ Vgl. Oberlies, Thomas. 2012. S. 6/7.

⁷⁷ Mihola, Barbara. 2013. S. 32.

⁷⁸ Rebling, Eberhard. 1982. S. 32.

⁷⁹ Vgl. Rebling, Eberhard. 1982. S. 32.

⁸⁰ Siehe Abbildung 2.

⁸¹ Banerji, Projesh. 1985. S. 9.

geläufig ist.⁸² „Shiva represents the supremacy of the intellect over the heart and Krishna that of heart over the head.”⁸³ Obwohl *Śiva* der Tanzkönig ist, werden *Viṣṇu* und seine Inkarnationen im Tanz öfter dargestellt. So spielt *Viṣṇu* bei der Themenwahl des heutigen Tanztheaters die übergeordnete Rolle.⁸⁴

Viṣṇus Aufgabe ist die Erhaltung der Welt und der ihr zugrundeliegenden Weltordnung. Seine zentrale Konzeption dabei ist sein kämpferisches, heldenhaftes Eintreten zum Wohle der Menschen.⁸⁵ Die Weltordnung wurde zwar erst als etwas Abstraktes aufgefasst, dann wurde *Viṣṇu* aber als ihr Hüter ernannt. „In den ältesten Mythen wird Vishnu bereits als ein Bewahrer des Universums dargestellt, der die Balance zwischen Zerstörung und Schöpfung der Welt hält.“⁸⁶ Er steigt mehrmals in Form seiner verschiedenen Inkarnationen aus dem Götterhimmel herab, um das verlorengegangene Gleichgewicht wiederherzustellen. Die Geschichten von ihm und seinen *Avataras* werden vor allem in den *Purāṇas* behandelt, wobei die erste ordentliche Liste im *Bhāgavata Purāṇa* zu finden ist.⁸⁷ Diese allgemein bekannten Geschichten sind ein beliebter Stoff des klassischen Tanztheaters. Nachfolgend sind deshalb die zehn am häufigsten dargestellten *Avataras* kurz aufgelistet:

1. *Matsya*: der Fisch, der *Manu*, den Stammvater der Menschen (und die *Veden*) vor der Sintflut rettet.
2. *Kūrma*: die Schildkröte, auf der die Weltachse während des Butterns des Ozeans ruht. So hilft sie den Göttern, den Ozean zu quirlen, damit diese den Trank der Unsterblichkeit erhalten.⁸⁸
3. *Varāha*: der Eber, der die Erde mit seinen Hauern aus den Tiefen des Urozeans hebt, wo sie von dem Dämon *Hiraṇyākṣa* festgehalten wurde.⁸⁹
4. *Narasimha*: eine Gestalt, die – halb Mann, halb Löwe – den Dämonenkönig *Hiraṇyakaśipu* besiegt.
5. *Vāmana*: der Zwerg, der die Welt⁹⁰ mit drei Schritten durchmisst und dadurch den Göttern die Herrschaft zurückgewinnt.

⁸² Bis Ende Dezember 2014 gab es im *Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya Museum* (ehemals *Prince of Wales Museum*) in der südindischen Stadt Mumbai eine Ausstellung die Gott *Kṛṣṇa* in seiner Form als *Natvar* gewidmet war.

⁸³ Banerji, Projesh. 1985. S. 14.

⁸⁴ Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 32.

⁸⁵ Vgl. Oberlies, Thomas. 2012. S. 51.

⁸⁶ Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 34.

⁸⁷ Vgl. Roy, Snigdha Sm. „Vaishnavism in Bengal during the early Medieval Period“. 1995. S. 95.

⁸⁸ Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 34.

⁸⁹ Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 34.

6. *Paraśurāma*: heldenhafter Brahmane, der die Kriegerkaste mit seiner Streitaxt (*Paraśú*) in die Schranken weist und zahlreiche *Kṣatriyas* tötet, weil sie die Welt alleine beherrschen wollten.
7. *Rāma*: König von Ayodhya, der seine vom Dämonenkönig *Ravaṇa* entführte Frau *Sītā* befreit und mit Hilfe des Affengottes *Hanuman* der Gewaltherrschaft *Ravaṇas* auf der Insel Lanka ein Ende setzt.
8. *Kṛṣṇa*: Kuhhirte und Liebhaber von *Rādhā* und den *Gopīs*.
9. *Buddha*: eine Erscheinung, die *Viṣṇu* annahm, um die Dämonen zu verunsichern.
10. *Kalki*: Einleiter des neuen Zeitalter-Zyklus; er wird am Ende des *Kali-Yuga*, in dem wir gegenwärtig leben, auf seinem weißen Pferd kommen, um die Guten zu belohnen und die Korrupten zu bestrafen.

Zu den besonders verehrten *Avataras* des *Viṣṇu* zählen *Rāma* und *Kṛṣṇa*, von denen es unzählige Geschichten – allen voran in den beiden großen Sanskrit-Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa* – gibt. Die Inhalte sind allgemein bekannt und erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit. Am häufigsten sieht man den Flöte spielenden *Kṛṣṇa* auf der Bühne. „*Kṛṣṇa* erscheint in den unterschiedlichsten Formen: als König, als Lehrer in der Bhagavad Gītā, als göttliches Kind, als Liebhaber der Milchmädchen von Vrindāvan und als Wundervollbringer.“⁹¹ Eine besonders beliebte und für den *Bhakti*-Kult bedeutende Geschichte zeigt ihn als jungen Mann: „Als Jüngling betört Krishna immer wieder die Kuhhirtinnen und Milchmädchen durch seine Flöte, mit der er sie in Vollmondnächten aus dem Dorf lockt, um mit ihnen zu tanzen.“⁹² Er stiehlt ihnen die Kleidung während sie im Fluss baden, macht sie eifersüchtig und tanzt dann den kreisförmigen *Rasamaṇḍala* mit ihnen. Dabei gibt er jeder das Gefühl, dass sie mit ihm alleine tanzt. Unter seinen 16.000 Frauen ist die Verbundenheit zu *Rādhā* am engsten. Ihre Zuneigung wird als hingebungsvolle Liebe des Menschen zu Gott interpretiert. Diese Liebe wurde von dem Dichter Yajadeva im 12. Jahrhundert in seiner *Gītagovinda*, die im viṣṇuitischen Glauben einen besonders großen Stellenwert einnimmt, eindrucksvoll in Verse gefasst.

⁹⁰ Die Welt besteht aus drei Teilen: Himmel, Erde und Unterwelt.

⁹¹ Wallensteiner, Eva. 2001. S. 128.

⁹² Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 38.

3.2 Der *Bhakti*-Kult unter Śaṅkaradeva

„Sankaradeva preached surrender to the one, Vasudeva Krishna, also known as Vishnu, Narayana, Rama or Hari and therefore, his creed is known as *Ekasaraniya naam dharma*.“⁹³

Im Mittelalter war in Assam zunächst der *Śaktismus* die am weitesten verbreitete Religion. „It was patronised in the middle ages by the Koch, Chutiya, Kachari, Jaintiya and the Ahom rulers under different names like Kamakhya, Tamreswari (Kesai-Khati), Rana-Chandi, Jayanteswari and Durga respectively.“⁹⁴ Auch Śaṅkaradevas Familie gehörte dieser Sekte ursprünglich an. Im 15. Jahrhundert, in dem in vielen Bereichen Unordnung im Land herrschte, konnte sich dann aber der *Bhakti*-Glaube in Form der *Neo-Vaiṣṇava*-Bewegung durchsetzen.

Śaṅkaradeva war der erste assamesische Religions- und Sozialreformer im Mittelalter und trug maßgeblich dazu bei, den *Bhakti*-Kult in seiner Heimat zu verbreiten. Er lebte von 1449 bis 1568 und wurde in seiner Zeit als einzigartig und unfehlbar angesehen und wird auch heute noch ebenso verehrt. In Kāmarūpa in eine führende Familie der Bāra-Bhūyā in Bardowā im Distrikt Nagaon hineingeboren, verlor er im Kindesalter seine Eltern und wurde von seiner Großmutter aufgezogen. Die Familie gehörte den *Kāyasthas*, der Kaste der Schreiber und Buchhalter an. Ab seinem zwölften Lebensjahr bekam Śaṅkaradeva eine fundierte Ausbildung durch seinen Lehrer Mahendra Kandali, unter dem er u.a. die *Veden*, die *Upaniṣaden*, die beiden Sanskrit-Epen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* sowie die *Purāṇas* studierte. „In course of his studies Śaṅkara came across Yoga works, which spelt a great attraction on him.“⁹⁵ Nachdem er von der Schule (*Tol*) zurückkam, übernahm er die Rolle des Stammesoberhauptes von seinem Onkel und erfüllte diese Aufgabe erfolgreich. Er lebte in einer Zeit politischer Unruhen und sozialer Ungerechtigkeit und erlebte den überhand nehmenden Kult der Blutopfer des *Śaktismus* mit. Vielfach wurden gezwungenermaßen brahmanische Riten ausgeführt, weil die Priester-Kaste dominierend war. Für den Großteil der Bevölkerung waren diese Riten aber bedeutungslos. Bald wurde Śaṅkaradeva sich dieser unzureichenden Situation bewusst und beabsichtigte eine Pilgerreise zu unternehmen. Bevor er diesem Vorhaben nachgehen konnte, heiratete er aber und wurde Vater einer Tochter. Die ersehnte Reise, die zwölf Jahre dauern sollte, trat er mit 32 Jahren an, nachdem seine Frau Sūryāvati

⁹³ Bardoloi, B. K. 2003. S. 18.

⁹⁴ Gupta, Rajatananda Das. 1982. S. 16.

⁹⁵ Neog, Maheswar. 1965. S. 102.

jung verstorben und seine Tochter verheiratet war. Während seiner Reise blieb Śaṅkaradeva längere Zeit in Purī, wo er mit dem *Bhakti*-Glauben in Kontakt kam: „It was there that he received his illumination of *jñāna-bhakti*, and came in contact with people of various shades of religious opinion.”⁹⁶ Nach seiner Rückkehr ließ er sich auf Mājuli nieder. Nachdem seine Familie darauf bestand, heiratete er nach seiner Rückkehr ein zweites Mal und hatte mit seiner zweiten Frau Kālindī drei Söhne und eine weitere Tochter. Er lehnte es aber ab wieder anführendes Familienoberhaupt zu sein, da er sich der religiösen Hingabe widmen wollte und es als seine Berufung sah, den *Bhakti*-Glauben zu verbreiten.

Śaṅkaradeva konnte den *Bhakti*-Kult etablieren, da dabei weder Herkunft noch Kastensystem eine Rolle spielten. Die Bevölkerung nahm ihn gut an, weil er alle gleichermaßen ansprach und nicht nur eine Bevölkerungsgruppe. Wie nicht anders zu erwarten, wurde ihm dafür von den Brahmanen und Anhängern anderer Religionen Feindschaft entgegengebracht. 1522 traf Śaṅkaradeva in Dhūwāhāt auf Mādhavadeva⁹⁷ (1489-1596), der zu diesem Zeitpunkt ein überzeugter *Śakta* war, sich aber schnell von Śaṅkaradevas Glauben überzeugen ließ, ihn als Meister anerkannte und sein treuester Schüler wurde. Um 1550 machte sich Śaṅkaradeva zusammen mit ungefähr 120 Gläubigen inklusive Mādhavadeva zu seiner zweiten Pilgerreise auf, die allerdings nur sechs Monate dauerte. Der damalige Koch-Herrscher Nara Nārājana versuchte zunächst Śaṅkaradeva festnehmen zu lassen, da er gehört hatte, dass dieser die Menschen mit einer neuen Religion verderbe. Sein Bruder Chilarai bat den König aber um ein Treffen mit dem Dichter-Heiligen, sie freundeten sich schnell an und Nara Nārājana unterstützte Śaṅkaradeva von diesem Moment an und Śaṅkaradeva blieb mehr als 20 Jahre in seinem Königreich. Nach einem langen und erfüllten Leben starb er im Jahr 1568 in Koch Bihar, Westbengalen. Schon kurz nach seinem Tod wurde sein Leben niedergeschrieben, weswegen verhältnismäßig viele Details über ihn bekannt sind. Die zwei vorhandenen Biographien über ihn und Mādhavadeva werden Rāmacarana Ṭhākura, Mādhavadevas Neffen, und dessen Sohn Daityāri zugeschrieben. Dennoch gibt es in späteren Niederschriften mehr oder weniger starke Abweichungen. Die *Kathā-guru-carita*, gilt als die umfangreichste und der Wahrheit am nächsten kommende Biographie der *Vaiṣṇava*-Heiligen, die auch von Śaṅkaradeva berichtet.⁹⁸

⁹⁶ Neog, Maheswar. 1965. S. 104.

⁹⁷ Mādhavadeva wurde in die Familie der Hari Bhūyā, die ebenfalls der Kaste der *Kāyasthas* angehörte, geboren. Er bekam eine Ausbildung in Buchführung, Philosophie und *Sanskrit*-Dichtung.

⁹⁸ Vgl. Neog, Maheswar. 1965. S. 19.

Der *Bhakti*-Glaube ist eine monotheistische Religion, die einen Gott, in diesem Fall *Kṛṣṇa*, als einzigen Gott anerkennt, weswegen es gewöhnlich auch nicht erlaubt ist, andere Götter neben ihm zu verehren.⁹⁹ Die zugrundeliegende Doktrin lautet: *Ekaśaraṇa nāma-dharma* – die Religion, die Zuflucht bei dem einen Gott nimmt. Das zentrale Werk dieser Religion ist Śaṅkaradevas *Bhāgavat*, das eine Abwandlung des *Bhāgavata Purāṇa* ist u.a. von den von ihm verfassten *Kīrtana-ghoṣās*, der *Bhakti ratnākara* und Mādhavadevas *Nām-ghoṣās* ergänzt wird. Das *Bhāgavata-purāṇa* teilt *Bhakti* in neun Arten ein: „*śravaṇa* (listening to the recitation of the names and activities of the Lord), *kīrtana* (chanting or muttering to oneself such names and activities), *smaraṇa* (recollection of, or meditation upon, the Lord's form), *arcana* (worship of the Lord's image with flowers, etc.), *pāda-sevana*, (personal services), *dāśya* (servant's ways), *sakhitva* (friend's love), *vandana* (obeisance) and *deha-arpaṇa* (resignation of one's whole body)“¹⁰⁰, wobei Śaṅkaradeva nur die ersten vier Arten erläutert und vor allem auf *Śravaṇa* und *Kīrtana* besonderen Wert legte. *Bhakti* lehrt die Gleichheit aller, unabhängig von Rasse oder Kaste. „Ausdrucksformen der Krishna-Bhakti sind die Verehrung des Göttlichen im Bild, religiöse Gesänge und Lesungen aus Schriften wie dem *Bhagavatapurana* oder der *Bhagavad Gita*.“¹⁰¹ Tieropfer werden – anders als im *Śaktismus* – ausnahmslos abgelehnt. Die vier Träger des Glaubens sind: *Deva*, die verehrte Gottheit, *Nāma*, das Singen des Namen und der Fähigkeiten der verehrten Gottheit, *Guru*, der dafür notwendige spirituelle Lehrer und *Bhakta*, der Gläubige. Ziel ist es, ein friedliches Leben zu führen und durch selbstlose Hingabe zu Gott Erlösung (*mokṣa*) zu erlangen. Eine Besonderheit dieser Form des *Bhakti*-Glaubens ist, dass *Rādhā* zwar akzeptiert, aber nicht, wie in anderen Ausprägungen des *Bhakti* üblich, verehrt wird.

Die *Bhakti*-Bewegung, die Śaṅkaradeva einleitete, brachte dem mittelalterlichen Assam eine kulturelle Renaissance¹⁰², die auch in der Kunst deutlich sichtbar ist. Er besaß „(...) the combination of many qualities such as administrator, social reformer, dramatist, poet, musician, actor and above all religious preceptor“¹⁰³ und nutzte diese Fähigkeiten, um seinen Glauben für alle zugänglich zu machen und die Menschen sowohl zu belehren als auch zu unterhalten. Dafür schrieb er Lieder und Gedichte – sogenannte *Bargīts*, *Kīrtanas* und

⁹⁹ Im Laufe der Zeit bildeten sich Gruppierungen heraus, die die Verehrung anderer Götter zulassen. Die ursprüngliche Mahāpuruṣa-Sekte lehnt sie allerdings konsequent ab.

¹⁰⁰ Neog, Maheswar. 1965. S. 218.

¹⁰¹ Schicklgruber, Christian. 2008. S. 29.

¹⁰² Vgl. Gupta, Rajatananda Das. 1982. S. 31.

¹⁰³ Dutta, Narendra Nath. 1990. S. 43.

Bhaṭimās– und Dramen (*Aṅkiā Nāṭs*)¹⁰⁴, denen die Menschen Aufmerksamkeit schenken und die ihnen Zugang zu den Glaubensgrundsätzen bot. Erleichtert wurde dies durch die von ihm dafür verwendete Mischsprache *Brajavali*, da diese im Gegensatz zur Gelehrtensprache *Sanskrit* von der Bevölkerung verstanden wurde. Für ein anschauliches Verständnis sorgten die öffentlichen Aufführungen seiner Dramen. Außerdem übersetzte Śaṅkaradeva einige *Sanskrit*-Werke: „He translated the Ramayana and almost the whole of Bhagavata Purana.“¹⁰⁵

Aber auch Mādhavadeva trug mit seiner Persönlichkeit und durch eigens geschriebene Stücke wie auch musikalische Propaganda entscheidend zur Verbreitung des Glaubens bei. „While Śaṅkara constructed the basic part of Assam Vaisnavism, his nominee Mādhava, added the superstructure of apostolic machinery and monastic organization.“¹⁰⁶ Allerdings spaltete sich der Glaube unter Mādhavadeva auf und die Untersekte *Brahma-saṁhati* wurde gegründet. Seit Mādhavadevas Tod, der keinen Nachfolger bestimmt hatte, bestehen vier Untersekten, da die von ihm geführte Sekte unterteilt wurde in *Puruṣa-saṁhati*, *Nikā-saṁhati* und *Kāla-saṁhati*. Die nachfolgenden *Vaiṣṇava*-Heiligen, setzten sich weiterhin für die Verbreitung des Glaubens ein und bereisten zu diesem Zweck zahlreiche Gebiete. Unter diesen Voraussetzungen konnte sich der Glaube schnell unter einem großen Teil der Bevölkerung verbreiten.

Es gibt zwei wichtige Einrichtungen, die Śaṅkaradeva etablierte, um seinem Glauben Raum zu geben: die *Sattras* und die *Nāmghars*.

Sattras sind Klöster, in denen die Mönche leben und den *Bhakti*-Glauben praktizieren. 1489 wurde das erste Kloster dieser Art errichtet: „The first satra was set up by Sankaradeva near his ancestral village at Bordowa, Nowgaon district.“¹⁰⁷ Bis ins 19. Jahrhundert entfalteten sie sich immer weiter. Heute gibt es ca. 500 *Sattras* in Assam, wovon 22 auf Mājuli angesiedelt sind. Das Oberhaupt eines *Sattras* ist der *Sattrādhikāra*, der einen Stellvertreter namens *Ḍekā-adhikār* hat. Außerdem gibt es gewöhnlich zwölf Leiter – *Barbayan* genannt – denen unterschiedliche Aufgaben zukommen. Die dort lebenden Mönche nennt man *Bhokots*. Früher mussten sie sich ihren Lebensunterhalt erbetteln, was durchaus mit Gefahren verbunden war.

¹⁰⁴ Die *Bhakti*-Bewegung, die zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert stattfand, brachte auch in anderen Teilen Indiens neue Theaterformen hervor: *Bhāgavata Mela* (Tamil Nadu), *Kṛṣṇanāṭṭam* (Kerala), *Kuchipudi* (Andhra Pradesh), *Dashavatar* (Maharashtra), *Raslīlā* und *Rāmlīlā* (Uttar Pradesh). Ende des 17. Jahrhunderts verlor der viṣṇuitische *Bhakti*-Kult zunehmend an Bedeutung und es kamen śivaitische und śāktische Elemente hinzu.

¹⁰⁵ Bora, Pradipta. „Mahapursha Shrimanta Sankardeva. The Apostel of Equality“. 2002. S. 112.

¹⁰⁶ Neog, Mahswar. 1965. S. 127.

¹⁰⁷ Bardoloi, B. K. 2003. S. 18.

Heute erwirtschaften die Mönche selbst, was sie zum Leben benötigen und gehen dafür auch teilweise neben den Tätigkeiten im Kloster einer Arbeit andernorts nach.

Sattras sind grundsätzlich quadratisch angelegt und haben an jeder Seite ein Portal, das *Karāpāt*¹⁰⁸ genannt wird. In jedem Kloster gibt es einen zentral gelegenen Tempel mit einer Gebetshalle namens *Nāmghar*. In der Gebetshalle finden die für *Kṛṣṇa* stattfindenden Rituale statt, wozu Gebete und Gesänge gehören. Am östlichen Ende der Gebetshalle ist der *Maṇikūt*, in dem sich das Heiligtum des Klosters befindet, angeschlossen. Es ist der einzige Ort im *Nāmghar*, der an allen Seiten mit Wänden versehen und somit geschlossen ist. Ansonsten sind die *Nāmghars* üblicherweise offen gehalten.¹⁰⁹ „From very early times the wooden walls of the *nām-ghar* were decorated with scenes from scriptures being painted or engraved upon them.“¹¹⁰ Die zölibatär lebenden Mönche¹¹¹ haben ihre normalerweise in vier Reihen gebauten Wohnstätten (*Hāṭīs*)¹¹², die den *Nāmghar* umgeben, auf dem Klostergelände. „Compared to *sattras* of the celibate order, the housholder ones, being more exposed and open to the surrounding society, have a larger democratic space of wider participation.“¹¹³ Zu einem *Sattra*, in dem auch die klassische Tanz- und Theaterkunst praktiziert wird, gehört außerdem eine Umkleide bzw. der Aufbewahrungsort (*Chō-ghar*) der Masken (*Mukhas*), Kostüme (*Chōs*) und Requisiten, die für die dramatischen Aufführungen verwendet werden. In den meisten *Sattras* gibt es heute außerdem ein Gästehaus für die Besucher des Klosters.

Auch außerhalb der *Sattras* gibt es in fast jedem Dorf ein *Nāmghar*, das als öffentliche Einrichtung für Versammlungen und andere Zusammenkünfte verwendet wird. Da sie demokratisch organisiert sind, hat jeder Haushalt dabei eine Stimme und die Gemeinschaft – Männer wie Frauen gleichermaßen – kümmert sich um die Instandhaltung des Gebäudes. Die *Nāmghars* der Klöster und die in den Dörfern dienen als Bühne für die dramatischen Aufführungen, die im nächsten Kapitel noch genauer behandelt werden. Aus gesellschaftlicher und kultureller Sicht kann die Verbreitung des *Bhakti*-Glaubens durch Śaṅkaradeva als bedeutendstes Ereignis der Region betrachtet werden und ist in der

¹⁰⁸ Siehe Abbildung 3.

¹⁰⁹ Siehe Abbildungen 4.1 & 4.2.

¹¹⁰ Neog, Maheswar. 1965. S. 317.

¹¹¹ Śaṅkaradeva lebte selbst nicht zölibatär, weswegen er es seinen Anhängern auch nicht vorschrieb.

¹¹² Siehe Abbildung 5.

¹¹³ Mahanta, Pradip Jyoti. „The Institution of the *Sattra*“. 2013. S. 36.

gegenwärtigen assamesischen Identität beständig spürbar, da die Bewegung nachhaltig eine tolerantere Gesellschaft schuf.¹¹⁴

4. Theater und Tanz in Assam

„The art of dance means many things to many peoples and cultures.“¹¹⁵

„Die ersten Zeugnisse der Tanztradition des indischen Subkontinents stammen bereits aus dem 3. Jahrtausend v. Chr.“¹¹⁶ Stellt man die Frage nach dem Ursprung, so gelangt man zu den Naturreligionen, in denen der Tanz als Anbetungsform der Naturelemente wie Sonne oder Erde galt.¹¹⁷ Eine spirituelle Bedeutung des Tanzes scheint also schon immer vorhanden gewesen zu sein. In Indien ist der Tanz – anders als im Westen – noch immer tief religiös verwurzelt. Einteilen lässt er sich in verschiedene Kategorien, wobei die beiden Hauptkategorien der Volkstanz und der klassische Tanz sind. Oft sind die Grenzen dabei jedoch fließend und die gegenwärtige Situation diesbezüglich beschreibt Khokar so:

„It is said that for such a large country as India, there are far too few classical dance forms. True, but this paucity is easily offset by the abundant variety of folk dances in virtually all nooks and crannies of the country. There are over a hundred forms of folk dances in India, with regional variations.“¹¹⁸

Nachfolgend wird zunächst der Volkstanz definiert, bevor Beispiele aus der assamesischen Volkstanztradition gegeben werden. Der klassische Tanz wird ebenso definiert und die in dieser Tradition stehenden assamesischen Tänze kurz erläutert, um dann einen genaueren Blick auf die beiden Traditionen *Ojā Pāli* und *Aṅkiā Nāṭ* werfen zu können, die wie schon erwähnt die Wurzeln des klassischen *Sattriya* bilden.

¹¹⁴ In dieser Entwicklung ist auch die Erklärung zu finden, weshalb das Kastensystem in Assam nicht so stark ausgeprägt ist, wie in anderen Teilen Indiens.

¹¹⁵ Saju, George. „Indian Classical Dance - An Art of Interfaith Dialogue“. 2014. S. 203.

¹¹⁶ Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria. 2004. S. 28.

¹¹⁸ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 9.

4.1 Die Volkstanztradition

„The folk dances of India represent the nation's warm heart and its true soul.“¹¹⁹

In die Kategorie des Volkstanzes fallen traditionelle Tänze, die sich nach dem Kreislauf der Jahreszeiten richten oder Ereignisse aus dem täglichen Leben zum Inhalt haben. Sie sind bei den vielen oft regional unterschiedlichen Festivals, die in Indien zelebriert werden, häufig beliebter Bestandteil. Im Regelfall werden Volkstänze dabei sowohl von Männern wie auch von Frauen, wenn auch häufig getrennt voneinander, ausgelassen getanzt. Banerji nimmt eine Einteilung in drei Gruppen vor:

1. Kriegstänze
2. soziale, halbreligiöse und saisonale Volkstänze
3. rituelle Volkstänze¹²⁰

Rao weicht davon ab und unterteilt den Volkstanz in vier Gruppen:

1. kulturelle oder halbreligiöse Volkstänze, die getanzt werden um die regionalen Gottheiten oder bösen Geister zu besänftigen
2. soziale Volkstänze, die bei sozialen Ereignissen wie z.B. Hochzeiten getanzt werden
3. Kriegstänze, die vor einer Jagd oder vor einer Schlacht getanzt werden
4. saisonale Tänze, die mit bestimmten Ereignissen der Jahreszeiten wie bspw. dem Wechsel zur Regenzeit oder der Ernte einhergehen¹²¹

Die Tänze erfüllen gewisse gesellschaftliche Funktionen und festigen die Bindung an religiöse Gegebenheiten, die nicht in Frage gestellt werden sollen. So gibt es bspw. auch Tänze zur Verehrung der Ahnen. Durch den Tanz soll eine Kommunikation mit den Göttern stattfinden. Ein wichtiger Aspekt ist die Stärkung der gesellschaftlichen Ordnung und des Zusammengehörigkeitsgefühls. Zuletzt muss noch der ästhetische Aspekt erwähnt werden, den jeder Tanz bereithält.

¹¹⁹ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 103.

¹²⁰ Vgl. Banerji, Projesh. 1985. S. 127.

¹²¹ Vgl. Rao, U. S. Krishna/U.K. Chandrabhaga Devi. 1993. S. 286.

Im Unterschied zu den klassischen Tänzen haben die Volkstänze meist nur eine mündlich überlieferte Tradition. Zwar greifen sie häufig allgemeingültige Begebenheiten des alltäglichen Lebens auf oder richten sich nach bestimmten Ereignissen wie dem Wechsel der Jahreszeiten, doch sind sie in ihrer Form meist lokal begrenzt. Bei den Volkstänzen gibt es im Unterschied zu den klassischen Tänzen weniger strenge Regeln an die sich die Tänzer und Tänzerinnen halten müssen, womit eine vielfältige Entwicklung vereinfacht wird. Banerji beschreibt den Volkstanz so: „(...) folk-dancing is that dancing which has developed among the peasantry, and is maintained by them in a fluid tradition without the aid of the professional dancer, teacher or artist.”¹²² Die Tänzer genügen sich selbst, was heißt, dass sie nicht zwingendermaßen für ein Publikum tanzen. Im Vordergrund steht die Freude am Tanz.

Die Kostüme des Volkstanzes sind normalerweise Kleidungsstücke aus der Alltagskleidung der Tänzer. „Green, red, and yellow are the predominant colours in costume, although pristine white is used too.”¹²³ Grün steht beispielsweise für den landwirtschaftlichen Hintergrund und schwarz wird eingesetzt, wenn es sich um Tänze handelt, die mit bösen Geistern oder Dämonen in Verbindung stehen. Die Tänzer tragen auch verschiedenen Schmuck. Fußglöckchen sind generell – auch beim klassischen Tanz – ein unverzichtbares Tanz-Accessoire. Masken und Requisiten werden eigens angefertigt. „Lots of props are employed in folk dances, from agricultural ones like sickles to ornamental ones like huge floral headdresses. Shields, swords, and spears are used in the martial dances whereas bamboo poles or banana stems are common in ritualistic styles.”¹²⁴ Für die musikalische Begleitung sind beim Volkstanz Trommeln in verschiedenen Formen und Größen – wie *Khol* oder *Dhol* –¹²⁵ das wichtigste Instrument. Auch Zimbeln (*Tāl*) spielen eine wichtige Rolle. Bei einigen Tanzstilen machen Singen und Klatschen den Mangel an musikalischer Vielfalt wett.¹²⁶

Der weitverbreitetste und beliebteste Volkstanz in Assam ist der Gruppentanz *Bihu*, der bei allen Gesellschaftsschichten gleichermaßen beliebt ist und von Khokar so beschrieben wird: „Bihu represents the unbridled spirit of the Assamese people.”¹²⁷ *Bihu* ist Teil der nationalen Festivals, die drei Mal jährlich anlässlich verschiedener landwirtschaftlicher Ereignisse gefeiert werden. Im Frühling markiert der *Bohag Bihu* die Ernte. Dieses auch unter dem

¹²² Banerji, Projesh. 1944. S. 10.

¹²³ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 101.

¹²⁴ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 100.

¹²⁵ Siehe Abbildungen 6 und 7.

¹²⁶ Vgl. Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 102.

¹²⁷ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 87.

Namen *Rongali Bihu* bekannte Festival ist Bestandteil der Feier zum neuen Jahr und leitet den landwirtschaftlichen Zyklus ein. *Kati Bihu* findet im Oktober/November statt und deutet das Pflanzen von Reis und den Abschluss der Aussaat an. *Magh Bihu*, auch *Bhogali Bihu* genannt, „marks the end of the successful harvesting of crops and the ensuing celebration.“¹²⁸ Bei den *Rongali* und *Bhogali Bihus* spielt Essen eine wichtige Rolle, da es in diesem Zusammenhang als Metapher für Erfolg, Glück und Wohlstand verstanden wird. Der Tanz hat keinen religiösen Bezug und es kann sich jeder beteiligen. Ursprünglich wurde er auf den Feldern getanzt und mit dem Fruchtbarkeitsprinzip der Natur in Verbindung gebracht. Mit der Zeit kam eine romantische Komponente hinzu, weswegen er heute oft von jungen Menschen getanzt wird. *Bihu* „has a lively element of flirtation and raillery.“¹²⁹ Charakteristisch sind die energischen Hüftbewegungen. Die Kostüme sind der Alltagskleidung entnommen. Frauen tragen *Saris*, Männer *Dhotis*. Häufig verwendete Instrumente sind *Khol*, *Tāl*, *Gogona* und *Pepa*, ein flötenartiges Instrument.¹³⁰

Deodhani wird mehr als Ritual, denn als Tanz angesehen und dient der Verehrung der Schlangengottheit *Manasā*. Der Tanz wird nur von Frauen getanzt. „All through their lives, they remain as maidens dancing to the goddess ecstatically, telling the future and giving advice to others.“¹³¹ Der Tanz beginnt langsam und wird dann immer schneller bis die Tänzerinnen sich in einen Trancezustand getanzt haben und schließlich häufig vor Erschöpfung zusammensacken. Auffällig ist, dass der Tanz mit offenen Haaren getanzt wird, was besonders bei den Drehungen und kreisenden Bewegungen des Kopfes auffällt. Musikalisch begleitet werden sie von Trommeln und Zimbeln, die ihnen das Tempo vorgeben.

Ein weiterer Tanz, der mit *Manasā* in Zusammenhang steht ist *Behula*. Erzählt wird darin die Geschichte von *Behula*, einer Frau, die sich *Manasā* entgegensetzt, um ihren Mann von den Toten zurückzuholen. Im Gegensatz zum *Deodhani* wird *Behula* von einem Mann, der als Frau verkleidet wird und sowohl *Behula* wie auch die Schlangengottheit darstellt, getanzt. „While depicting Manasa, he gyrates and twists his body like a snake, a feat that never fails to impress his audience.“¹³² Auch hier stellen Trommeln die musikalische Begleitung.

¹²⁸ <http://indianfolklore.org/journals/index.php/IFL/article/viewFile/48/50>. Zugriff: 16.01.2015.

¹²⁹ Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 87.

¹³⁰ Siehe Abbildung 8.

¹³¹ Rao, U. S. Krishna/ U.K. Chandrabhaga Devi. 1993. S. 318.

¹³² Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 88.

Neben den im ganzen Gebiet bekannten Tänzen wie dem *Bihu* haben die verschiedenen Stämme wie die Bodos, Tiwas oder Misings alle ihre eigenen Tänze, die sie pflegen und die bei verschiedenen Festivals zum Tragen kommen. Barpujari zählt folgende traditionelle Festivals zu den bedeutenden: *Me-dam-me-phi*, *Ali-aye-ligang*, *Kherai*, *Garja*, *Hapsa Hastarnai*, *Awnkhamgwrlwi Janai*, *Chojun/Swarak*, *Rongker*, *Sokk-erroi*, *Hacha-kekan* und *Porag*.¹³³

4.2 Die klassische Tanztradition

„Ihre klassische Blüte erlebten alle Künste seit der Gründung der Gupta-Dynastie im Jahre 320 bis zu den Einfällen der Hunnen am Ende des 5. Jahrhunderts.“¹³⁴

Die Bezeichnung „klassisch“ bei den darstellenden indischen Künsten¹³⁵ ist an jene Periode zwischen dem Beginn des 4. und Ende des 5. Jahrhunderts gebunden, in der die Künste einen Höhepunkt erreichen konnten. Heute wird ein Tanz dann als klassisch bezeichnet, „wenn er auf alten Traditionen beruht und ein in sich geschlossenes, systematisiertes Bewegungsvokabular besitzt.“¹³⁶ Baldissera/Michaels führen an, dass das Bewegungssystem möglichst schriftlich fixiert sein oder einem anerkannten Text entsprechen sollte.¹³⁷ Rebling hingegen sieht es nicht als entscheidend an, ob die Weitergabe schriftlich oder mündlich stattgefunden hat.¹³⁸ Spricht man von anerkannten Werken ist hauptsächlich das *Nāṭyaśāstra* gemeint, auf dem die meisten klassischen Theater- und Tanzformen größtenteils beruhen.

„Das *Nāṭyaśāstra* enthält mehr als 5000 Verse, welche die Themenbereiche Theaterarchitektur, Musikwissenschaft, Metrik, Grammatik, Tanz, Gestik und Mimik, Mythologie, Poetik etc. abhandeln.“¹³⁹ Aber auch Nandikeśvaras *Abhinayadarpaṇa* und die sich hauptsächlich mit Musiktheorie beschäftigende *Sangita Ratnakara* von Śārṅgadeva sind

¹³³ Vgl. Barpujari, N. K. 2008. S. 86.

¹³⁴ Rebling, Eberhard. 1982. S. 28.

¹³⁵ Zu den darstellenden Künsten zählen Theater und Tanz, wobei das Theater aus dem Tanz entstanden ist. Das klassische Sanskrit-Theater basiert wie die klassischen Tänze auf dem *Nāṭyaśāstra*.

¹³⁶ Rebling, Eberhard. 1982. S. 16.

¹³⁷ Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 42.

¹³⁸ Vgl. Rebling, Eberhard. 1982. S. 16.

¹³⁹ Szirmay, Vera-Viktoria. 2004. S. 12.

zu nennen. In einigen Punkten, wie der Anzahl der Handgesten (*Hastas*)¹⁴⁰, unterscheiden sich die Werke voneinander. So zählt das *Nāṭyaśāstra* folgende Bewegungen der verschiedenen Körperteile auf: „Es gibt 24 Bewegungen für die einzelne Hand, 13 für beide Hände gemeinsam, 10 für Arme, 5 für die Brust, jeweils 5 für Taille, Schenkel und Hüfte, ferner Bewegungen für Hals und Augenbrauen, sowie 36 Augenstellungen zum Ausdruck verschiedener Gefühle.“¹⁴¹ Im *Abhinayadarpaṇa* ist die Rede von 28 einhändigen und 23 beidhändigen Handgesten.¹⁴² Diese Handgesten bilden die Sprache des Tanzes. Mithilfe von ihnen ist es möglich sowohl einzelne Objekte als auch abstrakte Begriffe darzustellen. So gibt es z.B. auch eigene *Hastas* für die *Avataras* von *Viṣṇu*. Es gibt regionale Unterschiede, die sich bspw. bei den Bewegungen oder im eigens für diesen Zweck angefertigten Kostüm zeigen, trotzdem wird immer auf die in den Standardwerken festgeschriebenen Regeln geachtet.

Die führende Tanzwissenschaftlerin Kapila Vatsyayan definiert den klassischen Tanz mit Hilfe von bestimmten Kriterien genauer: „die Existenz einer Kunstpoesie im gesungenen Text, eine damit zusammenhängende musikalische Komposition im Rahmen des Raga-Systems, eine metrisch-rhythmische Grundlage nach dem Tala-System und schließlich eine enge Verbindung von Wort und Ton, textlichem und musikalischem Rhythmus sowie zwischen Wort, Ton, Rhythmus und Körperbewegung.“¹⁴³ Szirmay ergänzt, dass der indische Tanz immer das Ziel hat graziös und schön zu sein, wobei seine Schönheit in der Symmetrie der körperlichen Formen liegt.¹⁴⁴ Üblicherweise wird dabei im östlichen Tanz und Theater viel mit Stilisierungen und Symbolismen gearbeitet.¹⁴⁵ Grundsätzlich lässt sich der Tanz in *Nṛtta*, den rein rhythmischen Tanz, *Nṛtya*, den erzählenden Tanz mit dem eine Handlung dargestellt wird und *Nāṭya*, jene Form bei der das gesprochene Wort hinzukommt einteilen. Vor allem bei *Nāṭya* spielen die vier *Abhinaya* – Darstellungsmittel der dramatischen Kunst – eine große Rolle. Zu diesen Darstellungsmitteln zählen:

¹⁴⁰ Häufig werden die Begriffe *Hasta* und *Mudra* gleichgesetzt. Vera-Viktoria Szirmay weist darauf hin, dass *Mudras* rituelle Handgesten sind und die Bezeichnung dementsprechend nur in diesem Kontext gebräuchlich ist. *Hasta* hingegen ist die Bezeichnung, die für die Handgesten im klassischen Tanz verwendet wird.

¹⁴¹ Sorell, Walter. 1969. S. 52.

¹⁴² Vgl. Jussel, Anna-Miriam. 2009. S. 35.

¹⁴³ Rebling, Eberhard. 1982. S. 16/17.

¹⁴⁴ Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria. 2004. S. 8/9.

¹⁴⁵ Vgl. Gargi, Balwant. 1960. S. 24.

Āṅgika: Darstellung mit Händen, Hals, Gesicht und Füßen

Vācika: Sprache und Gesang

Āhārya: Kostüme, Schminke, Masken etc.

Sāttvika: Art der inneren Kommunikation, die dem Publikum durch die *Rasas* die jeweilige Botschaft vermitteln soll

Das Kernstück der indischen Tanztheorie bildet die *Bhāva-Rasa*-Theorie, die erstmals im 6. und 7. Kapitel des *Nāṭyaśāstra* belegt wurde. Dort werden acht *Bhāvas* mit den dazugehörigen *Rasas* erläutert. Später spricht man von neun korrespondierenden Paaren. Rebling beschreibt *Bhāva* folgendermaßen: „Der *Bhava* kann sowohl eine Stimmung, eine bewußt herbeigeführte Emotion als auch eine emotionale Haltung, ein psychischer Zustand, eine bestimmte geistige Qualität sein.“¹⁴⁶ Ziel des Tänzers oder der Tänzerin muss es sein, im Zuseher durch *Bhāva* den zugehörigen *Rasa* auslösen zu können, den dieser im Idealfall dann spüren kann. Gargi findet folgende Worte für *Rasa*: „Wörtlich bedeutet *Rasa* Geschmack oder Duft; gemeint ist damit die gehobene Stimmung, in der sich der Zuschauer nach einer Theateraufführung befindet.“¹⁴⁷ Es soll ihm eine fühlbare Erfahrung mitgegeben werden, die laut Wallensteiner aus der Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten entsteht.¹⁴⁸ Im eigentlichen Sinn geht es bei dieser Theorie also um die Beziehung von Darsteller und Zuseher. Nachfolgend sind die neun korrespondierenden Paare aufgelistet:

Bhāva

1. *Rati* (Vergnügen, Sinnlichkeit)
2. *Hāsa* (Lachen)
3. *Śoka* (Sorge)
4. *Krodha* (Zorn, Wut)
5. *Utsāha* (Entschlossenheit, Kraft)
6. *Bhaya* (Furcht)
7. *Jugupsā* (Abscheu, Ekel)
8. *Viśmaya* (Verwunderung, Erstaunen)
9. *Śama* (Friede)

Rasa

- Śringāra* (verliebt)
- Hāsyā* (heiter, komisch)
- Karuṇa* (mitfühlend)
- Raudra* (zornig)
- Vīra* (heroisch, kühn)
- Bhayānaka* (erschreckt, furchtsam)
- Bībhatsa* (angeekelt)
- Adbhuta* (entzückt, verwundert)
- Śānta* (friedlich)

¹⁴⁶ Rebling, Eberhard. 1982. S. 36.

¹⁴⁷ Gargi, Balwant. 1960. S. 28.

¹⁴⁸ Vgl. Wallensteiner, Eva. 2001. S. 122.

Als Haupt-Rasas werden *Śringāra*, *Raudra*, *Vīra* und *Bībhatsa*, aus denen die anderen *Rasas* entstehen, gesehen. „That means that from Sringara comes Hasya; from Rowdra, Karuna; from Veera, Adbhuta and from Bibhatsa, Bhaya.“¹⁴⁹ Jedem *Rasa* sind eine bestimmte Farbe und eine Gottheit zugeordnet. Abschließend hierzu sei ein Zitat aus dem *Abhinayadarpaṇa* angeführt, das den Zusammenhang der eingesetzten *Hastas* mit *Bhāva* und *Rasa* verdeutlicht:

„For wherever the hand moves, there the glances follow;
Where the glances go, the mind follows;
Where the mind goes, the mood follows;
Where the mood goes, there is the flavour (rasa).“¹⁵⁰

Die musikalische Begleitung folgt dem in Indien verwendeten *Rāga*-System, das sich grundsätzlich in das hindustanische System aus Nordindien, und das karnatische System aus Südindien unterteilen lässt. *Rāga* bedeutet eigentlich Färbung und bezeichnet die Grundmelodie. „Ein *Rāga* besteht aus einer meist heptatonischen Tonleiter, von deren zwei Haupttönen aus feststehende melodische Figuren nebst Verzierungen und Improvisation beginnen und enden.“¹⁵¹ Der zweite zentrale Begriff in der indischen Musiktheorie ist *Tāla*, der für die Zeitmessung steht. Dieses immer wiederkehrende rhythmische Schema besteht aus gleich langen Zählseinheiten und unterschiedlichen Takttypen, die durch meist deutlich hörbare Taktschläge eingeleitet werden.¹⁵² Die Geschwindigkeit, die in drei Stufen eingeteilt wird, nennt sich *Lāya* und die Geschwindigkeitsstufen sind *Vilambit*, *Madhya* und *Drut*. Die nächste Stufe ist jeweils doppelt so schnell, wie die vorherige. Häufig verwendete Instrumente sind verschiedene Arten von Trommeln wie *Mṛdaṅga* oder *Khol* und Zimbeln (*Tāl*), die es auch in verschiedenen Größen gibt. Die Flöte, eines der ältesten Musikinstrumente, findet ebenso Anwendung. Auch Saiteninstrumente werden in einigen Regionen eingesetzt.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Tanzkategorien lassen sich so darstellen: Volkstanz und klassischer Tanz verwenden teilweise ähnliche Instrumente, Masken, Kostüme und Requisiten. Allerdings ist die Motivation eine andere: Während der Volkstanz von Männern und Frauen – wenn auch häufig getrennt voneinander – gleichermaßen aus purem Vergnügen getanzt wird und sich jeder beteiligen kann, gibt es beim klassischen Tanz eine belehrende Funktion. Für den klassischen Tänzer *Dhananjayan* gibt es folgenden Zweck für den Tanz:

¹⁴⁹ Dhananjayan, V. P. 2004. S. 10.

¹⁵⁰ https://archive.org/stream/cu31924012568535/cu31924012568535_djvu.txt. Zugriff: 22.01.2015.

¹⁵¹ Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 63.

¹⁵² Vgl. Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. 1988. S. 66.

„Apart from spirituality or spiritual quality of dance there is a definite purpose in dance. The purpose is to educate the illiterates, to enlighten the literates and entertain the enlightened ones.“¹⁵³ Dementsprechend erfordert der klassische Tanz eine umfassende langjährige Ausbildung, die auch die musikalischen Grundlagen beinhaltet, um ihn danach auf der Bühne einwandfrei darstellen zu können.

Es gilt anzumerken, dass bei den verschiedenen Tänzen immer wieder eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hat, die eine klare Trennlinie zwischen Volkstanz und klassischem Tanz nicht zulässt. „Im Prinzip ist nicht daran zu zweifeln, daß hochkultivierte klassische Formen und Techniken aufgrund herangereifter gesellschaftlicher Bedürfnisse in komplizierten historischen Abläufen nur auf der Grundlage bereits vorhandener volkskünstlerischer Traditionen entstehen können.“¹⁵⁴ Mit der Anerkennung als klassisch bzw. mit dem Ausbleiben der Anerkennung scheinen mehrere Wissenschaftler nicht einverstanden zu sein. Rebling äußert, dass auch andere Tänze anerkannt werden könnten und Banerjee schreibt: „it is strange that the indigenous ballet is only considered as traditional, whereas the secular solo dances – Bharatanatyam, Manipuri and Kathak – are mentioned as important classical styles.“¹⁵⁵ Er liefert eine detaillierte Liste, welche Tänze eine Anerkennung verdient hätten und führt dabei schon im Jahr 1983 den assamesischen *Sattriya* an.

In Assam gibt es zwei klassische Tanztraditionen: der klassische Tempeltanz der *Natīs* genannten Tempeltänzerinnen und der in den *Vaiṣṇava*-Klöstern entstandene *Sattriya*.

So wie sich in Südindien der Tempeltanz, der von den *Devadāsīs* getanzt wurde, entwickelte, bildete sich in Assam während der Herrschaft der Āhom der Tanz der *Natīs* heraus, die ihr Leben lang unverheiratet blieben und erstmals von der Frau des Āhom-Königs Shiva Singha vorgestellt wurden. Der von ihnen getanzte *Natī nr̥tya* steht mit dem *Śiva*-Kult in Verbindung und enthält ähnliche Elemente wie die Tempeltänze anderer indischer Regionen. Ihn ereilte allerdings ebenso schnell das Schicksal eines schlechten Rufes als man die Tempeltänzerinnen mit Prostitution in Verbindung brachte. Im Unterschied zu den *Devadāsīs* des *Bharatanāṭyam*, lebten die assamesischen Tänzerinnen nach ihrer Weihe nicht im Tempel, sondern weiterhin bei ihren Familien: „Dopo la consacrazione come danzatrici templari e spouse della divinità, le *nati* continuavano a vivere nella loro famiglia, e si recavano al tempio

¹⁵³ Dhananjayan, V. P. 2004. S. 6.

¹⁵⁴ Rebling, Eberhard. 1982. S. 17.

¹⁵⁵ Banerjee, Projesh. 1983. S. 5.

solo per la celebrazione dei rituali.“¹⁵⁶ Der rituelle Tanz wurde zwei Mal täglich vollführt, war aber für die Öffentlichkeit nur bei besonderen Festivitäten zu sehen. Heute gibt es nur noch wenige *Natīs*, weswegen diese Art von klassischem *Natī nṛtya* mittlerweile so gut wie ausgestorben und wenig darüber bekannt ist. So weiß man zwar, dass die musikalische Begleitung *Khol* und *Tāl* beinhaltete, allerdings sind die Lieder nicht mehr verfügbar.

Der klassische *Sattriya nṛtya* der seit dem 15. Jahrhundert noch immer in einer ungebrochenen Tradition von den Mönchen der *Vaiṣṇava*-Klöster ausgeübt wird, war der Allgemeinheit lange durch die Verslossenheit dieser Klöster völlig unzugänglich. Dies hatte allerdings den positiven Aspekt, dass die künstlerische Kultur der *Sattras* authentisch und frei von äußeren Einflüssen blieb. Die traditionelle Form, die die Mönche tanzen, wird in einem späteren Kapitel noch detaillierter dargestellt. Nachfolgend sollen aber zunächst die Wurzeln des *Sattriya*, die Traditionen *Ojā Pāli* und *Aṅkiā Nāṭ*, vorgestellt werden. Angemerkt sei hier, dass Neog bezüglich *Ojā Pāli* zusammen mit den klassischen Tänzen der *Natis* und dem *Sattriya* von einer klassischen Struktur spricht.¹⁵⁷

4.3 Die Wurzeln des *Sattriya*

Hinweise auf den Tanz in Assam findet man neben tanzenden oder musizierenden Figuren auf Skulpturen ins den Texten *Kalikapurana* und *Yoginitantra*. „In the tantric text *Kalikapurana*¹⁵⁸, written in Kamarupa in the 11th or 12th century, there are several references to vocal and instrumental music as well as dance in connection with different rituals.“

Die Wurzeln des *Sattriya* bilden die beiden Traditionen *Ojā Pāli* und *Aṅkiā Nāṭ*. Grundsätzlich werden sie der Volkstanztradition zugeordnet. Wie sich zeigen wird, beinhalten diese Kunstformen aber auch klassische Elemente.

¹⁵⁶ Pacciolla, Paolo/Anna Luisa Spagna. 2008. S. 142/143.

¹⁵⁷ Vgl. Neog, Maheswar. „The Cassical Dance Tradition in Assam“. 2013. S. 21.

¹⁵⁸ Neog, Maheswar. „The Cassical Dance Tradition in Assam“. 2013. S. 18.

4.3.1 Die *Ojā Pāli* Tradition

„An Oja-Pali performance combines narrative singing and dancing interspersed with dramatic dialogue and action. Impromptu play-acting is more or less integral to the form.“¹⁵⁹

Wie sich schon aus dem vorherigen Kapitel vermuten lässt, nimmt die Schlangengottheit *Manasā* einen großen Stellenwert in der assamesischen Kultur ein und spielt auch in einer der beiden Ausprägungen des *Ojā Pāli* eine tragende Rolle. Zurückzuführen ist dies auf die Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts, die sich in zwei Kategorien einteilen lässt:

1. Übersetzungen und Adaptierungen der Epen und *Purāṇas*
2. Chorgesänge und Dichtung, die die Schlangengottheit *Manasā* verherrlichen

Sarma bestätigt: „The latter category of composition was mainly meant for the semi-dramatic recitation known as *Ojāpāli* (...).“¹⁶⁰ Bei dieser Tradition werden zwei Hauptformen unterschieden. Bei der einen – *Suknānni Ojā-pāli* oder *Mārai-gowā* – wird die Schlangengottheit *Manasā* verehrt und bei der anderen – *Vyās-gowa* oder *Vyāh-gowā Ojā-pāli* – stehen die Themen der *Purāṇas* und der Epen in seinen assamesischen Adaptierungen im Vordergrund. „Within these two varieties, again, there are sub-varieties such as *Ramayana-gowa* (‘*Ramayana* singers’), *Durgabari* (singing Durgabar’s *Ramayana*), *Bhaoriya* (‘actor-centric’), and *Satriya* (‘monastic’).“¹⁶¹

Allgemein ist *Ojā Pāli* ein religiöser Volkstanz mit Gesang, der in einer kleinen Gruppe aufgeführt wird. Dem Wortsinn nach ist es ein Spiel von Meister (*Ojā*) und seinen Gehilfen (*Pāli*), wobei es mindestens fünf *Pālis* bedarf. Borah spricht bezüglich *Sattriya Ojā Pāli* von einem Ensemble bestehend aus 15 bis 20 *Pālis*.¹⁶² Die Bestandteile sind wechselseitiges, narratives Singen und Tanzen, das immer wieder von dramatischen Dialogen und Handlungen unterbrochen wird, aber auch Raum für Improvisationen lässt. Es wird ein eigenes System von Handgesten, Gangarten und Blicken verwendet, das es z.B. erlaubt, die zehn *Avataras* von *Viṣṇu* mit *Hastas* darzustellen.¹⁶³ Der *Ojā*, der im Vordergrund agiert, wird in seiner Hauptrolle gefordert: “The Ojha must be an expert singer as well as an impressive storyteller.

¹⁵⁹ Lal, Ananda. 2004. S. 318.

¹⁶⁰ Sarma, Satyendranath. 1976. S. 46.

¹⁶¹ Lal, Ananda. 2004. S. 318.

¹⁶² Vgl. Borah, Karuna. „Sattriya Ojapali: A Related Dance Form“. 2013. S. 47.

¹⁶³ Siehe Abbildungen 9.1 bis 9.10.

When he narrates the themes through songs, hand gestures and rhythmic footsteps, the Palis keep rhythm by striking the ground with their feet and playing small cymbals with their hands.”¹⁶⁴ Manchmal werden auch vom *Dāinā-Pāli*, dem Assistenten des *Ojā*, entsprechende Handgesten verwendet. Borah gibt für die Form des Sattriya Ojā Pāli eine Aufteilung in fünf Einheiten an: *Raga*, *Shloka*, *Geet*, *Diha* und *Pada*. Der *Rāga* gibt die Melodie für die *Ślōkas* und *Geets* an, *Diha* ist der Refrain und *Pada* ist das Singen von Versen.¹⁶⁵ Beim Tanz gibt es sowohl *Nṛtta* wie auch *Nṛtya*-Sequenzen und einige Grundpositionen (*Oras*) finden sich im klassischen *Sattriya* wieder.

Auch die Lieder, die immer wieder von den erzählenden Versen unterbrochen werden, folgen einer klassischen Melodie (*Rāga*). Der von den *Pālis* gesungene Refrain nennt sich *Dihā* und *Khutital* genannte Zimbeln stellen die einzige musikalische Untermalung dar.

Das Kostüm des *Ojā* unterscheidet sich von den einfachen Kostümen der *Pālis*, die inklusive ihrer Kopfbedeckung ganz in weiß gekleidet sind. „He puts on a white dhoti, a long shirt reaching up to his knees, a white turban (paguri), a pair of silver bracelets on his wrists and a flowing wrapper dangling from his shoulders. His forehead is adorned by a “Tilak” of sandalwood paste.”¹⁶⁶

Erwähnt sei abschließend die bei Sharma auffindbare Theorie, nach der einige Kritiker der Ansicht sind, dass *Ojā Pāli* eine abgewandelte Form des Puppenspiels ist. „Human beings have replaced the puppets and have come out to the foreground to narrate their episodes with hand gestures, facial expressions and rhythmic footsteps.”¹⁶⁷

¹⁶⁴ Sharma, Amit. „Puppetry and Ojhapali”. 2002. S. 55.

¹⁶⁵ Vgl. Borah, Karuna. „Sattriya Ojapali: A Related Dance Form“. 2013. S. 47-50.

¹⁶⁶ Sharma, Amit. „Puppetry and Ojhapali”. 2002. S. 55.

¹⁶⁷ Sharma, Amit. „Puppetry and Ojhapali”. 2002. S. 55.

4.3.2 Die *Aṅkiā Nāṭ* Tradition

„Ankiya Nat is a dance-drama in which vernacular songs and dialogue are interspersed with slokas and other pieces in Sanskrit.“¹⁶⁸

Śaṅkaradeva, der auch als Vater des assamesischen Dramas bezeichnet wird, entwickelte, nachdem er das Sanskrit-Theater studiert hatte, eine neue Form des Dramas um es für die Verbreitung seines Glaubens einsetzen zu können. Streng gesehen werden nur seine Stücke und die von Mādhavadeva als *Aṅkiā Nāṭ* – einaktige Dramen – bezeichnet, wobei der Verfasser selbst diese Bezeichnung nie verwendete, sondern von *Yatras* sprach. Mādhavadevas Dramen, zu denen bspw. *Arjuna-bhanjana*, *Chor-dhara* oder *Pimpara-guchuwa* zählen, sind auch als *Jhumuras* bekannt. Grundsätzlich bestehen die sehr stilisierten Dramen aus Dialogen, Gesang und Tanz, verwenden Masken und erzählen die Geschichten des *Bhāgavata Purāṇa* und des *Rāmāyaṇa*. Sie befassen sich also häufig mit den *Avataras* von *Viṣṇu*. Śaṅkaradeva übernahm wesentliche Elemente des klassischen Sanskrit-Theaters und hielt sich dabei an Lehrwerke wie das *Nāṭyaśāstra*. Einige Bestandteile änderte er aber für seine Zwecke oder fügte neue Elemente hinzu. So ist es z.B. im Sanskrit-Drama unmöglich, dass der Held eine Niederlage erlebt oder gar stirbt; in Śaṅkaradevas abgewandelter Form kommt dies aber durchaus vor. Vermutlich dienten aber nicht nur die Lehrwerke als Vorlage, sondern bereits vorhandene dramatische Formen. „A much-travelled man, he must have been familiar with such dramatic entertainments as Ramlila, Rashlila, Yatra, Kathaka, Yaksagana, Bhagavatam and Bhawai, popular at that time in other parts of India.“¹⁶⁹ Außerdem existierte die zuvor beschriebene *Ojā Pāli* Tradition schon. Gelehrte sind sich jedenfalls einig, dass Elemente des Sanskrit-Theaters mit Elementen anderer Traditionen wie *Ojā Pāli* vermischt wurden und erklären damit die stilisierte Form der Dialoge.

Von den sieben Stücken, die Śaṅkaradeva schrieb, ist nur das erste Stück (*Chihna Yatra*) verloren gegangen.¹⁷⁰ Die erhaltenen Stücke sind: *Patni Prasāda*, *Kāliya Damana*, *Keli Gopāla*, *Rukmini Harana*, *Pārijāta Harana* und *Sri Rāma Vijaya*. Śaṅkaradeva sorgte auch dafür, dass es keinen Mangel an neuen Stücken geben würde und stellte diesbezüglich eine Forderung auf: „As an expression of his religious zeal, Śaṅkaradeva instituted the requirement

¹⁶⁸ Lal, Ananda. 2004. S. 13.

¹⁶⁹ <http://www.the-criterion.com/V2/n3/Sept2011.pdf>. Zugriff: 02.11.2014.

¹⁷⁰ Im Interview erwähnte Bhabananda Barbayan, dass er den Versuch gestartet hat, dieses Stück wiederzubeleben und die Vorbereitungen im März 2015 abgeschlossen sein sollen.

that leaders of religious monasteries compose at least one short play in praise of Lord Kṛṣṇa before their death.”¹⁷¹

Aufgeführt werden die Dramen das ganze Jahr über, wobei die Aufführungen laut Banerjee über mehrere Tage und Nächte hinweg andauern können.¹⁷² Neog hingegen berichtet, dass man den Aufführungen etwa eine Nacht hindurch beiwohnt.¹⁷³ In den Dörfern gelten sie als großes Ereignis, an deren Vorbereitungen sich alle beteiligen.

Die Aufführungen der einaktigen Stücke werden als *Bhāonās* bezeichnet und finden in den *Nāmghars*, die als Bühne und gleichzeitig als Zuschauerraum genutzt werden, statt. Aber auch an königlichen Höfen fanden die *Bhāonās* Gefallen. „We know how Chilaray, alias Sukladhvaja of Koch-Bihar, patronized the first representation of Sankaradeva’s *Ramavijaya*.”¹⁷⁴ Von den Āhom-Königen gab es ebenfalls Anfragen bei den *Sattras* bezüglich der *Bhāonās*. „In March 1806 Sankaradeva’s *Rukmini-harana* was enacted on four consecutive days in the Ahom capital under the aegis of the Mahanta of the Bareghar-sattrā.”¹⁷⁵ Es ist auch bekannt, dass es anlässlich Königin Victorias 50-jährigem Thronjubiläum im Jahr 1887 in ganz Indien große Festivitäten gab, wobei für Assam u.a. Drama- und Tanzaufführungen verzeichnet wurden: „In Assam, parades, processions, display of fireworks, illumination, elephant and horse races, various kinds of sports, drama, *bhaona*, *jatra*, *nautches* and *nahabat* and on 17 February 1887 a cricket match in Guwahati were organized to mark the occasion.”¹⁷⁶

Die wichtigste Rolle in einem *Bhāonā* spielt allen voran der *Sūtradhāra*, der anders als im *Sanskrit*-Theater während der ganzen Vorstellung auf der Bühne bleibt und immer wieder in das Geschehen eingreift, um das einst unbelesene Publikum zu unterstützen. In dieser Form ist diese Figur einmalig. “(...) this position requires the most refined qualifications – the ability to sing solo and in chorus, to dance, to recite or sing Sanskrit verses with proper metrical cadence, and possibly to commit the whole play to memory.”¹⁷⁷ Er ist dafür zuständig, das Publikum mit seinen Vorstellungen der Charaktere und Kommentaren zur Handlung gut durch die Aufführung zu begleiten und ihnen mitunter auch Belehrungen zum

¹⁷¹ Richmond, Farely (Hg.). 1990. S. 22.

¹⁷² Vgl. Banerjee, Projesh. 1983. S. 84.

¹⁷³ Vgl. Neog, Maheswar. 1983. S. 62.

¹⁷⁴ Neog, Maheswar. 1983. S. 15.

¹⁷⁵ Neog, Maheswar. 1983. S. 15.

¹⁷⁶ Saikia, Rajen. 2001. S. 233.

¹⁷⁷ Neog, Maheswar. 1983. S. 23.

richtigen Verhalten zu erteilen. Ein großes künstlerisches Können verlangen auch die Heldenrollen des *Rāma* oder des *Kṛṣṇa*. „The boys who take the role of Krishna and his brother Balarama are thought to be temporarily possessed by the spirit of god and are revered highly by the masses, particularly, female audiences.“¹⁷⁸ Jain bestätigt dies auch für weitere dramatische Darstellungen: „The Ankianat of Assam, Bhagavatamela of Tamilnadu, Krishnattam of Kerala, Kuchipudi of Andhra Pradesh, Dashavatar of Maharashtra, Rasleela and Ramleela of Uttar Pradesh are very clearly like Vaishnava religious rituals, in which frequently the performers are regarded not as ordinary human beings, but '*Swaroopas*' or incarnations of God and are worshipped as such during the performance.“¹⁷⁹

In den *Vaiṣṇava*-Klöstern waren Frauen zu keiner Zeit auf der Bühne erlaubt und so mussten auch die weiblichen Rollen von den Mönchen übernommen werden, wofür sie entsprechend geschminkt und kostümiert wurden. In den *Sattras* ist dies auch heute noch üblich. Neben den anderen im Stück vorkommenden Charakteren gibt es ein Orchester (*Gayan Bayan*)¹⁸⁰, das die Vorstellung musikalisch und auch mit Tanz begleitet. *Bhāonās* wurden von Anfang an mit Tänzen begleitet, wobei sowohl *Nṛtta* wie auch *Nṛtya* Bestandteil sind, auch wenn der Schwerpunkt mehr auf *Nṛtta* liegt. Dabei kommt ein *Rasa* zu den neun üblicherweise verwendeten *Rasas* (*Navarasa*) hinzu: „(...) the dances are of *bhakti rasa*, embodied with the sentiments of devotion.“¹⁸¹

Ein Bühnenbild wird kaum verwendet. Bei den Auftritten des Orchesters (*Gayan Bayan*) sowie des *Sūtradhāra* und anderer Hauptcharaktere wird lediglich ein weißer Vorhang (*Arkapor*) verwendet. Die Mitte des *Nāmghars* dient als Bühne. Um diesen Bereich herum sitzen die als Schauspieler agierenden Mönche, die *Bhawariya* genannt werden. Laut Neog gab es in Assam scheinbar zu keiner Zeit professionelle Schauspieler.¹⁸² „The further end of the stage is reserved for the orchestra (*gayana-vayana*) and the *Sutradhara*.“¹⁸³ Im Bereich der Zuschauer sind die Plätze in der Nähe des *Maṇikūṭ* für den Klostervorstand und besondere Gäste sowie für die Ältesten des Dorfes vorgesehen.¹⁸⁴ „The rest of the audience have the remaining parts of the auditorium to themselves, the women sitting in a block on one side.“¹⁸⁵

¹⁷⁸ Sinha, Biswajit. 2008. S. 17.

¹⁷⁹ Jain, Nemichandra. 1992. Indian Theatre. S. 40.

¹⁸⁰ Siehe Abbildung 10.

¹⁸¹ Banerjee, Projesh. 1983. S. 87.

¹⁸² Vgl. Neog, Maheswar. 1983. S. 20.

¹⁸³ Neog, Maheswar. 1983. S. 9.

¹⁸⁴ Siehe Abbildung 11.

¹⁸⁵ Neog, Maheswar. 1983. S. 12.

Bei den Aufführungen wird darauf geachtet, dass jeder, der im Publikum sitzt, von einem der sieben Elemente, aus der eine Vorführung besteht, angesprochen wird: „The gayans and vayans add to the glamour of the assembly. The connoisseur appreciates the words of the *Sūtradhara* (*sutra*) and the dances. The Sanskrit verses are composed as there will be scholars to grasp their meaning. The Brahmins in the assembly will comprehend the meaning of the songs. The village folk will understand the *Brajabuli* words. The ignorant people will witness the masks and effigies.“¹⁸⁶

Die Ganzkörperkostüme werden *Chō* genannt.¹⁸⁷ Für Śaṅkaradevas Stück *Kāli-daman* wird z.B. ein Ganzkörperkostüm für den Schlangendämon *Kāliya* benötigt. Andere Gestalten wie bspw. die Reittiere der Gottheiten (*Vāhanas*), die Gottheiten selbst oder Dämonen wie der zehnköpfige Dämonenkönig *Ravana* werden mit Masken¹⁸⁸ (*Mukhas*), einer weiteren wichtigen Komponente der Aufführungen, dargestellt. „The buffoons or jesters (*bahuwa*), who were never included in the drama but had to be introduced in performance for pure amusement, have their own odd masks.“¹⁸⁹ Für die verschiedenen Charaktere gibt es verschiedene Kostüme. So ist der *Sūtradhāra* immer weiß gekleidet.¹⁹⁰ Bei seiner Kopfbedeckung gibt es verschiedene Varianten. Auch die Mitglieder des *Gayan Bayan* sind weiß gekleidet und tragen eine spitz zulaufende Kopfbedeckung. Die Heldenfiguren wie *Kṛṣṇa* und *Balarāma* sind auch eindeutig an ihren Kostümen erkennbar. *Kṛṣṇa* trägt einen gelben und *Balarāma* einen blauen *Dhoti*. Bestickte Kleidungsstücke, die um Brust, Rücken und Taille getragen werden sind gelb, dunkelblau oder rot.¹⁹¹ Oft enthält ihre Kopfbedeckung auch Pfauenfedern. Könige und Krieger tragen immer bunte Kostüme. Bärte und Schnauzer¹⁹² sind interessanterweise, außer im Fall von einem Weisen, verboten.¹⁹³

Nicht nur das Drama an sich ist wichtig, sondern auch die zahlreichen tänzerischen und/oder musikalischen Vorspiele (*Dhemālis*), die teilweise schon am Vortag beginnen. Nachdem es sich um religiöse Stücke handelt, geht den *Bhāonās* ein Tag mit religiösen Gesängen (*Kīrtanas*) voran und die Mönche, die Hauptrollen wie die des *Sūtradhāra* oder des *Kṛṣṇa*

¹⁸⁶ Neog, Maheswar. 1983. S. 12-15.

¹⁸⁷ Siehe Abbildung 12.

¹⁸⁸ Siehe Abbildungen 13.1 bis 13.3.

¹⁸⁹ Neog, Maheswar. 1983. S. 29.

¹⁹⁰ Siehe Abbildung 14.

¹⁹¹ Siehe Abbildung 15.

¹⁹² Siehe Abbildung 16.

¹⁹³ Vgl. Mahanta, Jagannath. „Ankiya Nat and Bhaona. 2013. S. 45.

besetzen, fasten zuvor. In Bharatas *Nāṭyaśāstra* heißen die Vorspiele *Pūrvaraṅga*. „The last two of the nineteen preliminaries prescribed by Bharata (*trigata* and *prarochana*) are included in the written Assamese *ankiya* drama.”¹⁹⁴ Bei den assamesischen *Bhāonās* spricht man von zwölf praktizierten Vorspielen, wobei drei aus dem *Nāṭyaśāstra* entnommen sind. An dieser Stelle ist anzumerken, dass es immer wieder zu Veränderungen kam, wobei einige hinzukamen und andere dafür weggenommen wurden. Auch von Kloster zu Kloster kann die Ausführung unterschiedlich sein und es werden nicht immer alle *Dhemālis* vollzogen. Wie die *Dhemālis* zu Śaṅkaradevas Zeit ausgesehen haben, lässt sich nicht mehr genau nachvollziehen. „The common practice in *sattrā* and village performances is the display of the *saru-*, *bar-* and *ghosha-dhemali*, sometimes followed by the *guru-ghat*.”¹⁹⁵ Zu den einleitenden Stücken, die zum einen zum Stück hinführen und zum anderen die Zeit vertreiben sollen, gehört u.a. auch das Spiel der *Gayān Bayān*, das mindestens vier, meist aber mehr Sänger und Trommler darbieten. Sowohl der Auftritt der Musiker wie auch der des *Sūtradhāra* werden mit einem Feuerwerk (*Mahatā*) eingeleitet. Sobald der *Sūtradhāra* auftritt, beginnt das eigentliche Stück. Er führt Tänze auf, singt und stellt die Handlung des Stückes und die Charaktere mit Gesang und Handgesten vor, was dann auf *Brajavali* wiederholt wird. Für jeden der Charaktere gibt es ein Eintrittslied, das sie auf die Bühne holt. Nach der Präsentation nehmen sie auf ihrem Sitz Platz und kommen wieder auf die Bühne, wenn die Handlung es verlangt. Das Ende der Vorstellung bildet ein Lied „(...) namely, *mukti-mangala bhatima*, the song wishing all people final beatitude, is sung by the Sutradhara, the actors and the orchestra.”¹⁹⁶

Die assamesische Musik ist der hindustanischen Musik sehr ähnlich, enthält aber auch eigene Elemente. Für seine Stücke verwendete Śaṅkaradeva 36 *Rāgas*. „Nearly twelve *tālas* and another twelve *upatālas* are known to Assamese music and dance.”¹⁹⁷ Die musikalische Begleitung wird hauptsächlich mit den Trommeln *Khol*, *Mṛdaṅga* und Zimbeln (*Tāl*) gestellt. „Wind instruments like flute and string instruments such as violin do not find importance here.”¹⁹⁸

Zuletzt soll eine außergewöhnliche Form des *Bhāonā* Erwähnung finden: Eine Besonderheit außerhalb der Klöster ist das Festival *Baresahariya Bhāonā*, das schon seit 200 Jahren

¹⁹⁴ Neog, Maheswar. 1983. S. 36.

¹⁹⁵ Neog, Maheswar. 1983. S. 39.

¹⁹⁶ Neog, Maheswar. 1983. S. 62/63.

¹⁹⁷ Vatsyayan, Kapila. 1980. S. 103.

¹⁹⁸ Mahanta, Jagannath. „Ankiya Nat and Bhaona“. 2013. S. 40.

regelmäßig alle fünf bis sechs Jahre im Nordosten Assams in Jamuguri stattfindet und von verschiedenen Dörfern zusammen organisiert wird. Das Einzigartige an dem Festival ist, dass mehrere Stücke gleichzeitig aufgeführt werden. „During the festival twenty-some plays are staged simultaneously under a uniquely designed roof in an acting area shaped like a lotus in bloom.“¹⁹⁹ Tausende Besucher kommen angereist, um das Spektakel, das zwei bis drei Tage dauert, mitzuerleben.

¹⁹⁹ Sarma, Madan M./Parasmoni Dutta. 2009. S. 303.

5. Sattriya – Indiens achter klassischer Tanz

“Like other classical dance forms the Satriya dance possesses a rich variety of hastas (hand gestures) foot-works, movement of the head and the body, gaits and stance which are essentially drawn from ancient dance treatises like the Bharata’s *Natyaśāstra*, Nandi Keshwara’s *Abhinaya Darpana* and the *Sangita Ratnakara*.²⁰⁰

Sattriya hat seinen Ursprung, wie schon erwähnt, in den *Vaiṣṇava*-Klöstern (*Sattras*) von Assam und wurde ursprünglich aus einer religiösen Motivation ausgeübt. Zwar gab es von Anfang an Klöster für verheiratete und zölibatär lebende Mönche, doch durften die *Sattras* nicht von Frauen betreten werden. Dementsprechend wurde der Tanz lange nur von den Mönchen (*Bhokots*) als Teil des täglichen Rituals oder bei speziellen Festivitäten getanzt. Schon 1956 finden die *Sattriya*-Tänze Erwähnung, als sie von der Sangeet Natak Akademi dokumentiert wurden. Die offizielle Anerkennung des *Sattriya* seitens dieser staatlichen Einrichtung erfolgte aber erst am 15. November 2000 ist. Mittlerweile hat der Tanz seinen Platz auch auf der weltlichen Bühne gefunden, wo er auch von Frauen getanzt werden darf. Nachfolgend soll zunächst die traditionelle Form in den Klöstern und danach *Sattriya*, wie er sich auf der weltlichen Bühne zeigt, beschrieben werden.

Nachdem der Begriff *Ritual*, der von dem Lateinischen Wort *Ritualis* stammt, schon öfter gefallen ist und die traditionelle Form des *Sattriya* zum Teil zu den viṣṇuitischen Klostersritualen gehört, soll der Begriff vorweg kurz erläutert werden: Mit Ritual ist eine feierliche Handlung gemeint, die einen gleichbleibenden Ablauf besitzt und ursprünglich im religiösen Kontext vollzogen wurde. Von den verschiedenen Ritualtheorien scheint das 3-Phasen-Modell des französischen Ethnologen Arnold van Gennep aus seinem Hauptwerk „*Les rites de passage*“ (1909) hier anwendbar. Van Gennep unterscheidet bei diesen Übergangsritualen drei Phasen: Trennung, Schwelle bzw. Umwandlung und Angliederung.²⁰¹ In der Abspaltungsphase „passiert eine Trennung vom Alltagsraum hin zu einem sakralen Raum“²⁰², die mit einer zeitlichen Trennung einhergeht. Beim *Sattriya* in seiner dramatischen Form kann man hierzu die Vorspiele (*Dhemālī*) zählen, die auch die vorhergehende Fastenzeit der Mönche, die einen Gott darstellen umfasst. Bei den Aufführungen wird die Transformation des Darstellers, der sich auf der Bühne in eine Gottheit verwandelt, von den

²⁰⁰ Dutta, Neela. „The Satriya Dance“. 2002. S. 50.

²⁰¹ Vgl. Turner, Victor. 1989. S. 34.

²⁰² Mihola, Barbara. 2013. S. 13.

Beiwohnenden akzeptiert und der Darsteller auch in der umgewandelten Form angebetet.²⁰³ Damit wird eine Grenze überschritten und gesellschaftliche Gegebenheiten für die Schwellenphase, also der Dauer der Aufführung aufgehoben.²⁰⁴ In der Phase der Wiederangliederung werden die Personen aus ihrem Schwellenzustand zurückgeholt, was bspw. durch das Abschminken oder das Abnehmen der Masken passiert und der soziale Status, der vor der Vorstellung herrschte, wird wieder hergestellt. Mihola beschreibt ein weiteres Kriterium, das ein Ritual erfüllen muss: „Ein allgemeines Kriterium sowie eine Voraussetzung dafür, dass ein Ritual überhaupt entstehen kann, ist bereits dadurch gegeben, dass sich Menschen, Darsteller als auch Zuseher, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort (...) treffen.“²⁰⁵ In unserem Fall wäre das das *Nāmghar*, das die örtliche Abgrenzung zur Alltagswelt darstellt und dem Ritual seinen benötigten Raum bietet.

5.1 Die traditionelle Form in den Klöstern

„With the institution of ‘Sattras’, Assamese art and culture attained new heights.“

In den von Śaṅkaradeva eingeführten *Sattras*, wurde von Anfang an auf die Künste großen Wert gelegt. Eine besonders ausgeprägte darstellende Kunst ist vor allem in den *Sattras* auf der Flussinsel Mājuli vorhanden. Eine große Rolle spielen devotionale Gesänge ebenso wie der Tanz und das Tanzdrama. Den Tanz unterscheidet man grundsätzlich wie alle klassischen Tänze in den erzählenden Tanz, mit dem eine Handlung dargestellt wird (*Nṛtya*) und den rein rhythmischen, freien Tanz (*Nṛtta*). Beim Tanzdrama (*Nāṭya*) kommen Gesang und das gesprochene Wort hinzu. Für den Mönch Baburam Saikia, der mit *Sattriya* aufgewachsen ist, bedeutet Tanz: „(...) a way of life and also it is sharing spirituality and happiness with people.“²⁰⁶

Eine Ausbildung in klassischem indischem Tanz beinhaltet grundsätzlich nicht nur das Erlernen der Tanzschritte und Handgesten, sondern umfasst auch eine musikalische Grundausbildung und Wissensvermittlung der verschiedenen Mythen und Epen, die im Tanz dargestellt werden. In den Tanzstunden wird auf eine ganzheitliche Ausbildung geachtet, in

²⁰³ Vgl. Mihola, Barbara. 2013. S. 30.

²⁰⁴ Vgl. Mihola, Barbara. 2013. S. 57/58.

²⁰⁵ Mihola, Barbara. 2013. S. 56.

²⁰⁶ Saikia, Baburam. Wörtliches Zitat. 2014.

der sich die Übungen der Tanzschritte für die verschiedenen Körperteile wie Augen oder Hände mit musikalischer Erziehung, theoretischem Unterricht und Ruhephasen abwechseln. So sieht die Ausbildung auch in den Klöstern aus, wo sie schon im frühen Kindesalter beginnt. Die Jungen werden zwischen ihrem vierten und sechsten Lebensjahr in ein Kloster aufgenommen²⁰⁷ und können von Anfang an auf freiwilliger Basis am täglichen Tanztraining teilnehmen, was den Vorteil hat, dass die Tanzschritte durch die noch vorhandene Flexibilität des Körpers bestmöglich erlernt werden können. Nachdem sie von klein auf mit dem Tanz aufwachsen, gehört er für sie ganz selbstverständlich zum Klosterleben dazu. Bis zum 16. Lebensjahr nehmen alle am Tanzunterricht, der von den älteren Mönchen gegeben wird, teil und entscheiden dann, ob sie mit der Ausbildung fortfahren oder einer anderen Beschäftigung im Kloster nachgehen. Danach können sie zwar noch am Tanzdrama teilnehmen, aber nicht mehr an allen in den *Sattras* praktizierten Tänzen. So wie die Ausbildung für den Tanz festgelegt ist, ist auch das Erlernen der anderen Künste, wie Singen, Herstellung der Masken und Skulpturen, Malerei oder Drama, auf bestimmte Altersgruppen aufgeteilt. „The most significant contribution to the performing arts, particularly to music and dance, came from the group of *sattras* belonging to the Nika Samhati.“²⁰⁸ Zu dieser Gruppe gehört auch das 1673 gegründete Uttar Kamalābārī Sattrā.²⁰⁹

Grundsätzlich gibt es zwei Formen des *Sattriya*: der im Drama verwendete Tanz und der eigenständige Tanz. Die verschiedenen Tänze können durch die Darstellung von männlichen bzw. weiblichen Charakteren nochmal unterschieden werden. Diese Unterscheidung ist zurückzuführen auf die Herkunft der in den *Bhāonās* vorkommenden Tänze, die sich auf die darin vorkommenden Figuren beziehen. „This was further strengthened by Madhavadeva’s introduction of gender division in style of performance, which prevailed at all levels – stance, physical movement and even percussion style for masculine and feminine numbers.“²¹⁰

²⁰⁷ Viele Familien geben gerne einen Sohn in ein *Sattrā*, da es als Ehre angesehen wird, aufgenommen zu werden. Man glaubt, dass dadurch, dass der Sohn an einem heiligen Ort lebt nicht nur er, sondern die ganze Familie gesegnet ist. Kontakt zu ihren Familien ist v.a. zur Zeit der *Bihu*-Festivals möglich, wird aber nachdem die jungen ca. zwölf Jahre alt sind weniger. Im *Sattrā* kümmern sich alle Mönche um die Jungen, aber nur einer ist für ihn verantwortlich und wird als Vaterfigur gesehen.

²⁰⁸ Mahanta, Pradip Jyoti. „The Institution of the Sattrā“. 2013. S. 34.

²⁰⁹ Das Uttar Kamalābārī Sattrā gehört zur *Nikā-samhati*. Seine Anhänger legen großen Wert auf äußere Sauberkeit und Formalitäten bei religiösen Angelegenheiten. Ein reiner Körper gilt bei ihnen als Ausdruck eines reinen Geistes, weswegen sie sich zwei Mal täglich waschen. Danach darf weder eine andere Person noch ein Gegenstand, der als unrein betrachtet wird, berührt werden.

²¹⁰ Mahanta, Pradip Jyoti. „The Institution of the Sattrā“. 2013. S. 37.

1. Die im Drama verwendeten Formen:

Sutradhari Nach – Tanz des Sutradhara

Gosai Praveshar Nach – Tanz des Helden²¹¹ bei seinem ersten Auftritt

Gopī Praveshar Nach – erster Tanz der mit dem Helden assoziierten Heldin

Juddhar Nach – Kriegstanz, der tlw. mit Requisiten wie Pfeilen aufgeführt wird

Khelantar Nach – Tanz des Spiels (stellt eine Szene aus der Kindheit *Kṛṣṇas* dar)

Rasar Nach – Tanz von *Kṛṣṇa* und den *Gopīs*, wobei *Rādhā* nicht dabei ist²¹²

Kharmanar Nach – Abschlusstanz, bei dem alle Charaktere gemeinsam tanzen

2. Der eigenständige Tanz:

Baha/Behar/Bihar Nach – Tanz, der verschiedene Geschichten erzählen kann

Jhumura Nach – wird in Gruppen vorgeführt und zeigt einen Ausschnitt aus einer umfangreicheren Erzählung

Nadu Bhangi – stellt die Zähmung einer bösen Wasserschlange durch *Kṛṣṇa* dar

Bar Prabesor – Heimkehr des *Kṛṣṇa* von seiner Tätigkeit als Kuhhirte

Chali Nach – Pfautanz

Gayan Bayan – Instrumentalspiel mit Trommeln

Rag Reponi – Instrumentalspiel

Ojā Pāli – Tänze, die schon vor Śaṅkaradeva existierten, aber von ihm abgewandelt wurden²¹³

Einige der Tänze sind Gruppentänze, andere werden als Solo aufgeführt. Im Kloster werden nur die traditionellen Stücke aus der Zeit Śaṅkaradevas aufgeführt und die neueren Stücke außerhalb der Monasterien. „The new ones we prepare for the public, but not for the ceremonials.“²¹⁴ Zu beachten gilt es, dass aus der zweiten Gruppe der *Chali Nach* als einziger Tanz von weiblichen Charakteren getanzt wird. „This forms a part of the dance repertoire specifically belonging to the Kamalabari Sattrā, performed regularly on festive occasions but not as a part of ritual observances.“²¹⁵

²¹¹ Nur Götter – v.a. *Viṣṇu* und *Kṛṣṇa* – werden als Helden gesehen.

²¹² In Śaṅkaradevas *Bhakti*-Glauben existiert die Verehrung von *Rādhā*, die es in anderen Religionen gibt, nicht.

²¹³ Die Liste der Tänze entstammt meinen in Pontigny geführten Aufzeichnungen. Es ist also zu berücksichtigen, dass es sich um ein Repertoire handelt, das für das Uttar Kamalābārī Sattrā typisch ist und Varianten anderer Klöster existieren.

²¹⁴ Barbayan, Bhabananda. Wörtliches Zitat. 2014.

²¹⁵ Mahanta, Pradip Jyoti. „The Institution of the Sattrā“. 2013. S. 36.

Grundsätzlich gilt beim *Sattriya*, dass die Grundstimmung *Bhakti* ist. Um auf die *Bhāva-Rasa*-Theorie zurückzukommen, heißt das also, dass im *Sattriya* inklusive *Bhakti* zehn *Bhāvas* Anwendung finden. Auch die anderen *Bhāvas* werden gebraucht, die Grundstimmung bleibt aber immer *Bhakti*. Während die Tänze der ersten Gruppe einfach zu verstehen sind, da sie im Drama bildlich dargestellt werden, sind die Tänze der zweiten Gruppe nur für ein Publikum verständlich, das die mythologischen Geschichten kennt und die Gesten deuten kann. „Drama can understand everybody, but pure dance form is difficult to understand.“²¹⁶

Wichtige Elemente des *Sattriya* sind die Grundübungen (*Mati akharas*), die verschiedenen Fußstellungen, Sprünge sowie Handgesten (*Hastas*). Die 64 üblichen *Mati akharas* werden ausgeführt, um den Körper gelenkig und biegsam zu machen, wobei einige Übungen akrobatischer Natur sein können und andere Yogapositionen beinhalten.²¹⁷ Eine Aufwärmübung namens *Khosoka* besteht bspw. darin, dass der Tänzer mit dem Bauch auf dem Boden liegend, die Beine mit den Fußsohlen zusammen abgewinkelt hält und mit ausgestreckten Armen daliegt.²¹⁸ Der *Guru* platziert seinen Fuß mit leichtem Druck auf seinem Rücken, um zu dehnen.

„There are various groups of movements known as chatas, jalaks and chalanas, paks which include bhramaris and chakkars (whirling movements/pirouettes), japs or utplavanas (jumps or leaps derived from movements of animals like the frog or tiger), murukas (body bends), lons (leaning back) and khors (turning or rolling the body).“²¹⁹

Die Grundposition des *Sattriya* ist als *Ora* bekannt und beansprucht den ganzen Körper, vor allem aber die Knie und die Schenkel, da diese Position in der Halbhocke ausgeführt wird. „There are four types of oras: Purusha Ora, Prakriti Ora, Phul Ora and Lahi Ora.“²²⁰ *Purusha Ora* ist die maskuline Form und *Prakriti Ora* stellt die feminine Form dar. Bei *Purusha Ora* zeigen die Füße, mit einem Abstand von einer Fußlänge, und die Knie seitwärts und die Hände zeigen in *Pataka Hasta* ebenfalls seitwärts. Die Arme sind dabei leicht abgewinkelt und die Spitzen der Handflächen bilden idealerweise eine Linie mit den Schultern.²²¹ Der Unterschied bei der femininen Form ist, dass die Füße etwas mehr mittig gedreht sind und die

²¹⁶ Barbayan, Bhabananda. Wörtliches Zitat. 2014.

²¹⁷ Vgl. Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mathi Akhara: Ground Exercises“. 2013. S. 52.

²¹⁸ Siehe Abbildung 17.

²¹⁹ Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mathi Akhara: Ground Exercises“. 2013. S. 52.

²²⁰ Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mathi Akhara: Ground Exercises“. 2013. S. 52.

²²¹ Siehe Abbildung 18.

Handflächen nach vorne zeigen.²²² Bei *Phul Ora* wird von der ursprünglichen Position *Purusha Ora* ein Fuß nach vorne auf die Verse gestellt (*Anchita*) und die Hände in *Alapadma Hasta* gebracht.²²³ Bei *Lahi Ora* wird ebenfalls ein Fuß nach vorne gestellt. Allerdings ist das Gewicht dieses Mal auf dem Fußballen (*Agratala*).²²⁴ Eine Position, die in der Hocke stattfindet ist *Orat Baha-Utha*. Dabei sind Füße und Knie seitwärts gerichtet und die Hände vor der Brust in *Kapota Hasta*.²²⁵ Die zugehörige Übung besteht darin langsam vom Stand ganz in die Hocke zu gehen und die Position im Stand wieder zu erlangen. Außerdem gibt es Übungen, die das komplette Kreisen des Oberkörpers beinhalten (*Pachala Tola*)²²⁶ oder in denen der Oberkörper wie ein Pendel in einem Halbkreis von einer Seite zur anderen geschwungen wird (*Pani Sicha*)²²⁷. Es gibt 13 unterschiedliche *Paks*, wobei die zwei wichtigsten *Purusha Pak* und *Prakriti Pak* sind. *Purusha Pak* ist „(...) unvariably seen in a performance, and gives Sattriya dance its unique movement quality.“²²⁸ Der femininen Form entsprechend sind die Pirouetten des *Prakriti Pak* weicher als beim *Purusha Pak* und für weibliche Tänzer unverzichtbar. Sprünge (*Japs*) gibt es vier verschiedene: *Samukhalai Jap*, *Orat Jap*, *Beng Jap* und *Bagh Jap*.²²⁹ Als letztes Beispiel seien die beiden Positionen *Morai Pani Khowa* und *Kachai Pani Khowa* genannt, die einen trinkenden Pfau bzw. eine trinkende Schildkröte darstellen.²³⁰ Dabei wird deutlich, wie wichtig die Flexibilität des Körpers für einen Tänzer ist. Nachdem die Grundschrte einzeln beherrscht werden, werden sie in kleinen Tanzausschnitten weitergeübt und dann in Tanzstücken wie *Chali*, *Jhumura* oder *Nadu Bhangi* eingesetzt.²³¹

„There are various positions of feet or padas practised by the dancers, as well as distinctive footwork patterns, which are called bhariman or khoj.“²³²

Die drei Grundschrte des Sattriya sind *Purusha Ora*, *Prakriti Ora* und *Sama*. „In Sama, equipoise, the foot position is called **Juria Pada** (...).“²³³ Dabei sind beide Beine gestreckt

²²² Siehe Abbildung 19.

²²³ Siehe Abbildung 20.

²²⁴ Siehe Abbildung 21.

²²⁵ Siehe Abbildung 22.

²²⁶ Siehe Abbildung 23.

²²⁷ Siehe Abbildung 24.

²²⁸ Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mathi Akhara: Ground Exercises“. 2013. S. 59.

²²⁹ Siehe Abbildungen 25.1 und 25.2.

²³⁰ Siehe Abbildungen 26.1 und 26.2.

²³¹ Vgl. Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mathi Akhara: Ground Exercises“. 2013. S. 63.

²³² Kandali, Mallika. „Pada Karma: Footwork“. 2013. S. 64.

²³³ Kandali, Mallika. „Pada Karma: Footwork“. 2013. S. 64.

und die Füße, die sich berühren, geschlossen.²³⁴ Andere Positionen werden wieder in der Halbhocke ausgeübt. Teilweise ähneln sie den Grundpositionen im klassischen Ballett.²³⁵ Die fünf Grundpositionen wie sie im *Nāṭyaśāstra* beschrieben sind, findet man auch im *Sattriya*: *Sama*, *Anchita*, *Kunchita*, *Agratalasanchara* und *Udghatita*. „Among these five, Sama, Anchita, Kunchita and Agratalasanchara are feet positions whereas Udghatita is a movement of the feet.“²³⁶ Die unverwechselbaren Fußbewegungen des *Sattriya* heißen *Pada Sanchara*.²³⁷ Im *Nāṭyaśāstra* werden 32 *Charis* und im *Abhinayadarpaṇa* werden acht *Charis* genannt. Außerdem sind in der mündlich überlieferten Tradition des *Sattriya* noch einige hinzugekommen.

„The hastas used in Sattriya dances include twenty-nine asamyuta nritya hastas, fifteen samyuta nritya hastas and thirty-two nritta hastas.“²³⁸

Das Hauptmerkmal des klassischen indischen Tanzes sind die Handgesten (*Hastas*). Sie sind aufgeteilt in einhändige (*Asamyuta*) und beidhändige (*Samyuta*) *Hastas*, mit denen man sowohl Gegenstände wie auch abstrakte Konzepte darstellen kann. „There are also hand gestures known as nritta hastas that do not convey any meaning and are used solely for aesthetic purposes.“²³⁹ *Sattriya* hält sich dabei an das *Nāṭyaśāstra*, das *Abhinayadarpaṇa*, das *Sri Hastamuktavali* und die mündliche Tradition. Von den 24 im *Nāṭyaśāstra* beschriebenen Handgesten werden beim *Sattriya* 20 *Hastas* verwendet. Zwar differieren die Namen teilweise, doch bleiben die Gesten dieselben. „In Sattriya dances, as in the Abhinaya Darpana, we also find four other categories of hastas – Dashavatara Hastas (for the ten incarnations of Vishnu), Devata Hastas (for the depiction of gods), Nakshatra Hastas (for planets) and Sambandha Hastas (for relations).“²⁴⁰ Auch die *Nṛtta Hastas* werden unterteilt in die, die auf den Lehrwerken basieren und jene, denen man laut der mündlichen Tradition folgt.

Bei dem an das Drama angelehnten *Sattriya* ist das Kostüm den dargestellten Charakteren entsprechend wie oben schon beschrieben. Ansonsten gibt es für Frauen und Männer typische Kostüme:

²³⁴ Siehe Abbildung 27.

²³⁵ Siehe Abbildungen 28 bis 31.

²³⁶ Kandali, Mallika. „Pada Karma: Footwork“. 2013. S. 68.

²³⁷ In Sanskrit ist die Bezeichnung hierfür *Chari*.

²³⁸ Kothari, Sunil. „Hastas: Hand Gestures“. 2013. S. 70.

²³⁹ Kothari, Sunil. „Hastas: Hand Gestures“. 2013. S. 70.

²⁴⁰ Kothari, Sunil. „Hastas: Hand Gestures“. 2013. S. 73.

Die Kostüme der Frauen sind meist aus Seide und mit den typischen Blumenmustern der Region verziert. Sie tragen einen langen Rock (*Ghuri Lohonga*), auf dem vorne und an den Seiten sogenannte *Tangali* befestigt sind. Außerdem gibt es Schmuckstücke für verschiedene Körperteile. Auf der Stirn tragen die Tänzerinnen einen Kopfschmuck, der *Sitipatti* genannt wird. Die Ohrringe heißen *Lokapara* und *Jhapi*. Außerdem gibt es noch Halsketten (*Golapata*, *Dugdugi* und *Gajera*), Armbänder (*Gamkharu*) und Fußketten (*Junuku* und *Payal*). Die Tänzerinnen tragen auch Make-up und sind mit Hand- wie auch Fußbemalungen verziert.

Das Kostüm der Männer besteht traditionell aus einem weißen *Dhoti* und einem Turban (*Pagari*), der spitz zuläuft. Desweiteren gehören die dekorierten Schnüre (*Pati*), ein Tuch über den Schultern (*Gamachha*), ein Bund (*Nepur Sadar*) und eine Hemdbluse mit Viertelärmel (*Buku Chola*) zum Kostüm der Männer. Um den Hals tragen sie einen Rosenkranz (*Tulsi Mala*).²⁴¹

Für die Begleitung des *Sattriya* wird das typische Musiksystem des indischen Nordostens, das eine eigene, unverkennbare Spielart aufweist, angewendet. Wichtig für den musikalischen Rahmen sind auch hier *Rāga* und *Tala*. *Rāga* bestimmt die melodische Grundstruktur, die beim *Sattriya* dem klassischen Ablauf folgt. „The *tala* establishes the basic time-measurement schemata which is repeated over and over again in the form of a cyclic pattern.“²⁴² Die *Tala*-Strukturen sind hingegen gemischt, da in einer Folge verschiedene *Tala*-Muster enthalten sein können. Es gibt 42 *Talas*, wovon 29 regelmäßig verwendet werden. Jedes *Sattra* hat allerdings seine eigene Tradition und somit kommt es zu Abweichungen. Die wichtigsten Instrumente für die *Sattriya*-Begleitung sind *Khol*, eine Trommel aus der Familie der *Mṛdaṅga* und *Tāl* (Zimbeln). Außerdem kommen teilweise noch Harmonium, das Saiteninstrument *Tanpura*, Violine und Flöte hinzu.

²⁴¹ Vgl. Narayan, Shovana. 2005. S. 75/76.

²⁴² Singh, Shanta Serjeet. 2000. S. 17.

5.2 Sattriya auf der weltlichen Bühne

„Dance not only reflects what is but also suggests what might be. In this process dance generally both mirrors and prefigures shifts in sexual mores and gender roles.“²⁴³

In Indien wird derzeit generell die Meinung vertreten, dass eine klassische Tanzausbildung zu einer guten Ausbildung eines jungen Mädchens gehört. Wie bei den Mönchen beginnt sie teilweise schon im frühen Kindesalter und kann auch eine professionelle Tanzkarriere ermöglichen. Nach der Anerkennung des *Sattriya* als klassischem Tanz ist auch das Interesse an ihm stetig gestiegen und es gibt mittlerweile viele Möglichkeiten Vorführungen zu sehen und ihn zu erlernen.

Außerhalb der Klöster nimmt man üblicherweise bei einem Lehrer (*Guru*) Unterricht, der durchaus aus der Klostertradition stammen kann. Es ist allerdings für Außenstehende nicht möglich den traditionellen Tanz, der zu den täglichen Ritualen gehört, zu lernen und so bleibt es bei dem Teil, der für die Öffentlichkeit präsentiert wird und primär der Unterhaltung dient im Gegensatz zum Ritual, das ein höheres Ziel verfolgt.²⁴⁴ Nachdem man sich für einen *Guru* entschieden und dieser sich einem angenommen hat, findet üblicherweise erst mal kein Wechsel mehr statt. Im Laufe einer Ausbildung ist es einem Schüler (*Śiṣya*) aber möglich von mehreren Lehrern nacheinander ausgebildet zu werden. Erika Neuber beschreibt die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler im klassischen indischen Tanz folgendermaßen: „Unter Guru-Sisya-Beziehung versteht man das einerseits auf Respekt, äusserster Strenge und Autoritätsausübung, und andererseits auf Hingabe und geradezu väterlicher Güte beruhende, lebenslang währende Vertrauensverhältnis zwischen Meister und Auszubildendem.“²⁴⁵ Heute ist die Beziehung nicht mehr so streng, wie sie einst war, beruht aber immer noch auf der freiwilligen Anerkennung der Autorität des *Gurus* und der Nicht-Infragestellung der Lehrinhalte, die es ermöglicht jahrhundertewährende Traditionen unverändert weiterzugeben und zu erhalten. Andererseits bietet sie nicht viel Raum für innovatives Gedankengut,²⁴⁶ was bei den Tänzen schon zu einer gewissen Stagnation führte.

²⁴³ Hanna, Judith Lynne. „Classical Indian Dance and Women’s Status“. 1993. S. 132.

²⁴⁴ Vgl. Mihola, Barbara. 2013. S. 83.

²⁴⁵ Neuber, Erika. „Die Guru-Sisya-Beziehung“. 2006. S. 145.

²⁴⁶ Vgl. Neuber, Erika. „Die Guru-Sisya-Beziehung“. 2006. S. 148-152.

Allgemein kann man sagen, dass es eine Gruppe gibt, die darauf bedacht ist, die alten Traditionen unverändert zu bewahren, der eine weitere Gruppe gegenübersteht, die sowohl aus Mitgliedern der traditionellen Tempeltradition wie auch Tänzern und Tänzerinnen der säkularen Welt des Tanzes besteht, die trotz des strengen Systems eine Weiterentwicklung des Tanzes vorantreiben wollen und bspw. neue Choreographien erschaffen oder verschiedene Stile miteinander kombinieren und wohl eine ähnliche Meinung vertreten wie der *Bharatanāṭyam*-Tänzer Dhananjayan: „No art can survive without changing and as long as change satisfies basic aesthetic requirements, change is blameless and in fact, necessary.“²⁴⁷ Anzumerken gilt es hier, dass Shovana Narayan in einer ihrer Lehrveranstaltungen erwähnte, dass der Rückbezug im *Sattriya* auf das *Sanskrit* vermutlich aus neuerer Zeit stammt, da *Sanskrit* in dieser Kultur ursprünglich wenig verwendet wurde.

Zu beachten gilt es bei der neueren Form des Tanzes, dass zwar die gleichen Grundschriffe und -positionen gelehrt werden, die ursprünglich rituelle Bedeutung des Tanzes allerdings wegfällt. Wie schon oben erwähnt, sind auch nur die traditionellen Stücke Teil der Zeremonien in den *Sattras*, während die neuen Choreographien nur für ein Publikum außerhalb der Klöster bestimmt sind. Bora schreibt: „(...) with the revival and recognition of Sattriya as a classical dance form (...) the aspect of abhinaya has received renewed attention and been given its proper place.“²⁴⁸ Auch bei einzelnen Elementen des *Sattriya* muss es zu erheblichen Änderungen gekommen sein: Im Laufe des mit dem in der Klosterkultur aufgewachsenen Mönches Bhabananda Barbayan geführten Interviews stellte sich heraus, dass er den auf den weltlichen Bühnen getanzten *Sattriya* aus dem Blickwinkel der Klosterkultur nicht als *Sattriya* im eigentlichen Sinn bezeichnen würde.

Es ist davon auszugehen, dass sich der Tanz auch durch die Teilnahme von Frauen deutlich geändert hat. Auch wenn es vielleicht nicht anhand von einzelnen Schritten oder Bewegungen ausmachbar ist, muss sich aber zumindest in der gesellschaftlichen Wahrnehmung etwas geändert haben, die es den Frauen jetzt erlaubt diesen eigentlich nur Männern vorbehaltenen Tanz ausüben zu dürfen/können.

Was in der Praxis auf der Bühne teilweise passiert, ist eine Änderung der Reihenfolge, die mit der aufgrund religiöser Rituale im Kloster eingehaltenen Abfolge nichts mehr zu tun hat, aber

²⁴⁷ Dhananjayan, V. P. 2004. S. 62.

²⁴⁸ Bora, Ghanakanta. „Abhinaya“. 2013. S. 81.

in diesem Umfeld auch die ursprüngliche Bedeutung nicht mehr erfüllen muss. Nachdem es sich um einen klassischen Tanz handelt, dessen Ziel es ja auch ist zu belehren und die Geschichten der *Purāṇas* und Epen darzustellen, müssen diese Inhalte weitergeführt werden. Doch auch hier kann es zu Änderungen kommen, denn Mythen „(...) werden von Zeit zu Zeit durch Anpassung an soziale Entwicklungen aktualisiert, aber die dauerhaften Elemente der Mythen – die menschlichen Konflikte, die metaphysischen Rätsel, die symbolischen Bedeutungen, die rituellen Gesetze – bleiben auch heute noch erhalten.“²⁴⁹ Wir kommen also zurück zur zugrundeliegenden asiatischen Denkweise, in der, nachdem die westliche rationale Denkweise dort nicht existiert, eigentlich alles möglich ist. Auch Kandali bemerkt: „(...) we should note that Sattriya dance is an enduring, living oral tradition, which is open to the possibility of innovation and the introduction of new movements.“²⁵⁰

²⁴⁹ Cavendish, Richard/Trevor O. Ling. 1999. S. 33.

²⁵⁰ Kandali, Mallika. „Pada Karma: Footwork“. 2013. S. 69.

6. Die gegenwärtige Situation des Sattriya

Sattriya wird sowohl in seinem Heimatland wie auch im Ausland immer stärker wahrgenommen. Auch wenn er teilweise noch um seine volle Anerkennung kämpft, bestehen mittlerweile, wie schon erwähnt, zahlreiche Möglichkeiten Aufführungen anzusehen, Festivals zu besuchen und den Tanz zu erlernen. Der folgende Teil ist ein Ausschnitt aus der praktizierten *Sattriya*-Kunst in Indien und weiteren Ländern, in denen es schon zu *Sattriya*-Aktivitäten gekommen ist. Zunächst soll ein Überblick über die anerkannten, praktizierenden Tänzer und Tänzerinnen Indiens gegeben werden. Genauer vorgestellt werden soll dann eine Auswahl an Einrichtungen und Personen, die *Sattriya* tanzen und/oder fördern, wobei hier sowohl ausgezeichneten Tänzern wie auch jungen und noch eher unbekannten Talenten aus dem In- und danach aus dem Ausland Raum gegeben werden soll. Den Abschluss des Kapitels bildet die Darstellung meiner persönlichen Erfahrungen mit dem Tanz, die ich beim *Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski* in Pontigny, Frankreich letzte Jahr machen konnte.

6.1 Sattriya in seinem Heimatland

Das *Indian Council for Cultural Relations (ICCR)*²⁵¹ veröffentlichte 2012 eine Liste ausgewählter Künstler der Bereiche Volkstanz, klassischer Tanz, Theater und Musik, die auch *Sattriya*-Künstler beinhaltet. Um einen Überblick über die aktuelle Situation in Indien zu geben, werden die Künstler nachfolgend auch hier laut der Liste aufgezählt und danach einzelne von ihnen mit ihren Aktivitäten beschrieben. Die Einteilung erfolgt in vier Gruppen:

1. Sattriya Outstanding:

Indira P.P. Bora, Sharodi Saikia

2. Sattriya Established:

Bhabananda Barbayan, Ramkrishna Talukdar

3. Sattriya Proficient:

Anita Sharma, Anwesa Mahanta, Barthakur Meernanda, Dreamly Gogoi, Gayatri Baruah Sarma, Mridusmita Das, Mallika Kandali, Menaka P.P. Bora, Prateesha Suresh, Pushpa

²⁵¹ Das *Indian Council for Cultural Relations (ICCR)* wurde 1950 von dem Freiheitskämpfer Maulana Abul Kalam Muhiyuddin Ahmed (1888-1958), der nach der Unabhängigkeit Indiens den Posten des Bildungsministers besetzte, gegründet und ist eine unabhängige Einrichtung der Regierung Indiens, die dem Außenministerium unterstellt ist. Zu den Aufgaben des ICCR zählen die Förderung der indischen Kultur und der kulturelle Austausch mit anderen Ländern.

Bhuyan & Group, Rumi Talukdar, Sangeeta Phukon, Tarali Das, Usha Rani Baishya, Vedajyoti Ozah

4. *Sattriya Group*:

Abhinaya Dance Academy (Anita Sharma), Kalabhumi Majuli Association (Mridul Boruah), Nartan Kala Niketan (Shri Ramkrishna Talukdar), Sangit Sattrra (Ms. Ranjumoni Saikia), Sattriya Kala Kendra (Sri Ghanakanta Bora), Sattriya Akademi (Shri Jatin Goswami), Satraranga (Shri Bhabananda Barbayan)²⁵²

Die Tänzerin Indira P.P. Bora hat sich sehr für die Verbreitung des *Sattriya Nritya*, den sie als eine der ersten Frauen erlernte, eingesetzt. Sie erlernte neben *Sattriya* auch *Kuchipudi* und *Bharatanāṭyam* an der bekannten Tanzschule *Kalakshetra* unter Rukmini Devi²⁵³. 1982 gründete sie mit ihrem Mann die Tanzschule *Kalabhumi* („Land der Kunst“) in Guwahati und machte auch auf internationaler Ebene auf den Tanz aufmerksam. Ihre Intention beschreibt sie so: „Since my return to Guwahati I have been striving to keep alive the Kalakshetra style of dance, along with constant efforts to revive and revitalise Sattriya.“²⁵⁴ 1996 wurde sie für den *Sangeet Natak Akademi Award*²⁵⁵ nominiert. 2004 unterstützte das *ICCR* ihre Reise zum *World Hue Festival* nach Vietnam, an dem sie mit ihrer Gruppe als Indiens einzige offizielle Vertretung teilnahm. 2007 tourte sie mit ihrer Tochter Menaka P.P. Bora, die den Tanz auch von klein auf lernte und beherrscht, durch England. Außerdem trat sie in Südkorea und in den USA auf.

Sharodi Saikia erlernte ab ihrem fünften Lebensjahr verschiedene Tänze und beschäftigt sich seit über 30 Jahren mit *Sattriya*. Sie ist Tänzerin, Choreographin, Musikerin und Lehrerin. Ihr *Guru* war Raseswar Saikia Barbayan vom Kamalābārī Sattrra. „She is the first person to develop and present a distinctive repertoire for solo performance of Sattriya dance, which is usually performed by a group of monks in the satras.“²⁵⁶ Hervorzuheben ist, dass sie 1975 den

²⁵² Vgl. <http://www.iccrindia.net/artists/iccr-empanelled-artists-2012.pdf>. Zugriff: 08.01.2015.

²⁵³ Rukmini Devi Arundale (1904-1986) war eine indische Theosophin, Tänzerin und Choreographin. Sie spielte eine entscheidende Rolle für die Wiederbelebung des *Bharatanatyam*. 1936 gründete sie die Kulturakademie *Kalakshetra*, an der Tanz und Musik unterrichtet wird. 1967 erwarb sie das *Sangeet Natak Akademi Fellowship*.

²⁵⁴ Chaturvedi, Nirupama. 2007. S. 149.

²⁵⁵ Auf dem Gebiet des *Sattriya* konnten folgende Künstler den Sangeet Natak Akademi Award erlangen: Maniram Dutta Muktiyar (1963), Bapuram Bayan Attai (1978), Roseshwar Saikia Bayan Muktiyar (1980), Indira P.P. Bora (1996), Pradip Chaliha (1998), Parmanand Borbayan (1999-2000), Ghana Kanta Bora (2001), Jatin Goswami (2004), Gunakanta Dutta Borbayan (2007) und Manik Borbayan (2010).

²⁵⁶ http://www.telegraphindia.com/1041018/asp/northeast/story_3887507.asp. Zugriff: 10.01.2015.

ehemaligen Staatspräsidenten Fakhruddin Ali Ahmed²⁵⁷, der assamesische Wurzeln hat, auf seiner Reise nach Indonesien begleitete um dort in der Hauptstadt Jakarta aufzutreten. 2012 trat die Tänzerin im *Nehru Centre*²⁵⁸ in London auf.

Bhabananda Barbayan kam mit vier Jahren in das Uttar Kamalābārī Sattrā in Mājuli und wurde dort von Anfang an in Tanz, Gesang und Musik ausgebildet. Zu seinen Lehrern zählen Adhyapak Paramananda Barbayan, Cheniram Barbayan, Boloram Bargayan, Tuniram Barbayan, Gupiram Bargayan und Kamal Bargayan. 1993 wurde er mit 17 Jahren zum jüngsten *Barbayan* und 1997 zum *Adhyapak* ernannt. Er erhielt verschiedene Stipendien, studierte Geographie und assamesische Literatur an der Dibrugarh University in Assam und promovierte an der Rabindra Bharati University in Kalkutta über die im *Sattriya* verwendete *Tala*-Struktur. Derzeit lebt er in Delhi, wo er die *Sattriya Academy* gründete und betreibt. Als Künstler trat er schon unzählige Male mit seiner Gruppe *Satraranga* im In- und Ausland auf und gab Workshops. Er choreographierte verschiedene Tanzstücke mit innovativen Zügen, komponierte und schrieb auch selbst einige Dramen wie bspw. *Sita Haran*, *Bali Badh* oder *Setu Bandhan* der Tradition entsprechend in Brajavali.

Seitdem *Sattriya* als klassisch anerkannt wurde, werden *Sattriya*-Tänzer und -Tänzerinnen vermehrt zu den unzähligen Festivals, die es in Indien gibt, eingeladen, was aber nicht heißt, dass *Sattriya* davor auf Festivals nicht präsentiert wurde. Einige sollen nachfolgend kurz beschrieben werden:

Seit 2004 gibt es ein jährlich stattfindendes *Sattriya Dance Festival (Nritya Parva)* in Guwahati, das von der *Sangeet Natak Akademi* und dem *Directorate of Cultural Affairs* (Assam) gesponsert wird, um *Sattriya* und verwandte Tanztraditionen zu unterstützen und aufrechterhalten zu können.

Außerdem gibt es das von der Tänzerin Anwesa Mahanta 2009 ins Leben gerufene jährlich stattfindende *Pragjyoti International Dance Festival*, bei dem auch schon *Sattriya* präsentiert wurde. Es legt seinen Schwerpunkt auf junge Künstler und gibt sowohl indischen wie auch internationalen Künstlern die Möglichkeit teilzunehmen: „The Pragjyoti International Dance Festival, a festival of young dancers, first of its kind in Assam, is one of her attempts through

²⁵⁷ Fakhruddin Ali Ahmed (1905-1977) war Indiens fünfter Staatspräsident, der diese Position von 1974 bis 1977 besetzte.

²⁵⁸ Das *Nehru Centre* in London ist eine von 34 kulturellen Einrichtungen, die weltweit vom Indian Council for Cultural Relations betrieben wird. Von der Institution werden kulturelle Veranstaltungen wie bspw. Ausstellungen organisiert und der Dialog der verschiedenen Kulturen gesucht. *Sattriya* wurde auch schon 2009 von Mönchen des Natun Kamalabari Sattras präsentiert.

KALPA (A Society for Promotion of Literature, Art, Culture and Social Harmony) which allow the young exponents to speak and share their thoughts and ideas through dance and communicate to the youths the relevance of Indian dance in the contemporary world.”²⁵⁹

Beachtung schenken sollte man auch einer Künstlerin wie der vielseitigen *Bharatanāṭyam*-Tänzerin und Choreographin Prathibha Prahlad²⁶⁰, deren Anliegen es ist, alle Künste gleich zu behandeln und den Indern wieder ein Bewusstsein für ihre reichhaltige (Tanz-)kultur zu geben. In diesem Sinn leitet sie das von ihr gegründete *Delhi International Arts Festival*²⁶¹, bei dem im November 2014 *Sattriya* und *Aṅkiā Bhāonā* durch Bhabananda Barbayan und die Mönche des Uttar Kamalābārī Sattras vertreten waren. In gleicher Weise choreographierte sie das Gedicht *Vande Mataram*²⁶² und bezog dabei alle klassischen Tänze sowie den *Chhau*-Tanz mit ein. Der *Sattriya*-Teil wurde von Sharodi Saikia übernommen.²⁶³

Einen Unterschied, der noch kurz dargestellt werden soll, gibt es beim Publikum, wie die Darsteller zu berichten wissen, die sowohl in Indien wie auch im Ausland aufgetreten sind: In Indien unterscheidet man das Publikum in verschiedene Gruppen, nämlich *Sattvika*, *Rajasa* und *Tamasa*. Während die 1. Gruppe eine gleiche Wahrnehmung der emotionalen, intellektuellen und physischen Elemente hat und die Vorstellung auf allen Ebenen erfahren kann, findet bei der 2. Gruppe die Wahrnehmung nur über die Gefühle statt. Bei der 3. Gruppe handelt es sich um ein Publikum, das aus sozialen oder ökonomischen Gründen weniger gebildet ist.²⁶⁴ Die indischen Zuseher verhalten sich bei einem Theaterbesuch normalerweise freier als in anderen Ländern, was auch damit zusammenhängt, dass die Aufführungen in Indien häufig länger dauern als die Präsentationen im Ausland. Dementsprechend kann es vorkommen, dass dazwischen gegessen, geredet oder sogar geschlafen wird und man erst zum Schluss wieder aufmerksam ist, um das Ende mitzubekommen. „Niemand läßt sich durch die Vorgänge auf der Bühne in seinen

²⁵⁹ <http://www.labforculture.org/de/users/site-users/site-members/anwesa-mahanta>. Zugriff: 10.01.2015

²⁶⁰ Prathibha Prahlad ist eine anerkannte Bharatanatyam Tänzerin und Gründerin der *Prasiddha Foundation* (1991), die alle Kunstformen in gleicher Weise vertritt. Neben anderen Auszeichnungen erhielt sie 2001 als jüngste Künstlerin den Sangeet Natak Akademi Award. Sie war bei der Organisation vieler Festivals beteiligt und gründete so u.a. 2007 das bekannte *Delhi International Arts Festival (DIAF)*, das als Aushängeschild gilt.

²⁶¹ Das *Delhi International Arts Festival (DIAF)* wurde 2007 von Prathibha Prahlad gegründet und findet seitdem jährlich statt. Ziel dieses ersten multikulturellen Festivals ist es internationale Künstler zusammen zu bringen und eine Plattform für kulturelle Diplomatie zu bieten.

²⁶² Das Gedicht *Vande Mataram* ist Teil des 1882 verfassten Romans *Anandamath* des bengalischen Schriftstellers Bankim Chandra Chattopadhyay und beinhaltet eine Lobpreisung an die Mutter Erde. Während der Unabhängigkeitsbewegung wurde die Hymne im politischen Kontext verwendet und erhielt nach 1950 den Status des Nationalliedes von Indien. Als Nationalhymne wurde jedoch *Jana Gana Mana* auserkoren.

²⁶³ Vgl. <http://www.prathibhaprahlad.net/activities4.html>. Zugriff: 10.01.2015.

²⁶⁴ Vgl. Dhananjayan, V. P. 2004. S. 46.

Lebensgewohnheiten stören.“²⁶⁵ Im Westen hingegen lässt man den Künstlern die ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen, sobald die Beleuchtung auf die Bühne konzentriert wird, ohne währenddessen anderen Aktivitäten nachzugehen, was für viele indische Künstler eine neue Erfahrung ist.

6.2 Sattriya international

Auch im Ausland wird immer mehr bekannt, dass es sich bei *Sattriya* um einen der klassischen Tanzstile Indiens handelt. Einen Beitrag zu seiner Verbreitung leisteten bisher schon mehrmals die Mönche des Uttar Kamalābārī Sattras aus Mājuli, die den Tanz schon wiederholt in seiner traditionellen Form in verschiedenen Ländern u.a. Frankreich, Portugal, Schweiz, China und zuletzt in Bhutan präsentierten. In Bhutan fand vom 14. bis 23. Februar 2015 das erste *Bhutan International Festival*, das zehn Tage dauerte, statt. „The 35th birthday of the King of Bhutan, Bhutanese/Tibetan New Year Celebrations (Losar) and the second annual Bhutan International Marathon, which includes a full 26-mile marathon and a 13-mile half marathon, will all take place during the festival period.“²⁶⁶ Der *Guardian* erwähnt zwar den Namen des Tanzes nicht, berichtet aber von einem faszinierenden Tanz, der von den Mönchen aus Mājuli gezeigt wurde.²⁶⁷

Indiria P.P. Bora trat, wie schon oben beschrieben, für die Verbreitung des *Sattriya* im In- und Ausland ein. Auch ihre Tochter Menaka P.P. Bora setzt sich für eine Anerkennung des Tanzes – besonders in Großbritannien – ein. 2005 trat sie erstmals in London auf und tourte 2007 gemeinsam mit ihrer Mutter durch fünf Städte Großbritanniens.²⁶⁸ Außerdem trat sie in Frankreich, Australien und in den USA auf und setzte sich auch auf wissenschaftlicher Ebene mit der Tanzkunst auseinander. Ihren Dokortitel erlangte sie an der University of London in Musikethnologie.

Eine Künstlerin die im In- und Ausland auftritt und gerne innovative Elemente einarbeitet und somit den Versuch unternimmt Tradition und Moderne zu vereinen ist Vedajyoti Ozah. Sie

²⁶⁵ Gargi, Balwant. 1960. 21.

²⁶⁶ <http://www.pr.com/press-release/580502>. Zugriff: 10.01.2015.

²⁶⁷ <http://www.theguardian.com/travel/2015/mar/22/bhutan-thimphu-first-international-festival>. Zugriff: 28.03.2015.

²⁶⁸ Es gibt auch einige andere Tänzer und Tänzerinnen, die schon in Großbritannien auftraten. 2012 wurde z.B. Ramkrishna Talukdar mit seiner Gruppe von der University of Edinburgh eingeladen *Sattriya* zu präsentieren. Seine Schülerin Mridusmita Das und seine Frau Rumi Talukdar nahmen auch an der Präsentation teil.

erschuf das Projekt *Sattriya Heritage Project*, in dem sie mit fast vergessenen Instrumenten arbeitet. Ihr Ziel ist es *Mrḍaṅga*, eine häufig in der südindischen Musik verwendete Trommel, neben *Khol* zu etablieren. Auch Saiteninstrumente sind im *Sattriya* bisher unüblich. Ozah sieht allerdings eine Notwendigkeit sie zu verwenden, weswegen ihr daran gelegen ist, diese Instrumente zu integrieren. Konkret startete sie den Versuch schon mit der *Sarinda*. Der positiven Presse zufolge scheinen ihre Versuche gut anzukommen. „She also credited with introducing, for the very first time, dance enthusiasts in the Netherlands and Austria to the Sattriya dance form through numerous performances and workshops in 2007 and 2008.“²⁶⁹

Seit 2009 findet in St. Louis, Missouri, USA das *St. Louis Indian Dance Festival* statt. Das Festival möchte eine Plattform für Künstler vorwiegend aus den USA und Kanada sein, lässt aber Raum für Tänzer aus der ganzen Welt. Sowohl klassische Tänze wie auch Volkstänze werden präsentiert. Über das fünfte Festival, das im Frühjahr 2013 stattfand, heißt es: „This is the only dance festival of this scale happening consistently in USA for the last five years.“²⁷⁰ Mehr als 150 Künstler performten in diesem Jahr, in dem auch *Sattriya* Bestandteil des Programms war. Im *Sruti Magazin* kann man über den Auftritt lesen: „For the first time, Sattriya was presented at the St. Louis Festival. It was an elegant presentation of the compositions of saint poet Sankardeva by Madhusmitha Bora, Prerona Bhuyan and Willow Swidler Notte.“²⁷¹ Madhusmita Bora wurde in Assam geboren und wuchs mit *Sattriya* auf. Schon mit vier Jahren hatte sie ihr Tanzdebüt. Nachdem sie Assam verlassen hatte, lernte sie *Kathak*, der ihr die Wertschätzung für *Sattriya* nur bestätigte und intensivierte ihr *Sattriya* Training dann wieder. Seit 1999 lebt sie in den USA. Neben ihrer Tanztätigkeit arbeitet sie als Journalistin und lehrt an der Lincoln University. Zusammen mit Prerona Bhuyan leitet sie seit 2009 die *Sattriya Dance Company* und arbeitet an einem Buch über die Grundschriffe (*Mati Akharas*) des *Sattriya*.

Neben Menaka P.P. Bora traten auch schon andere Tänzer in Australien auf: Anita Sharma und Naren Barouh führten *Sattriya* beim *Sydney Dance Festival* im Seymour Centre, der Aufführungsstätte der University of Sydney, im April 2014 vor.

²⁶⁹ <http://www.posoowa.org/story/vedajyoti-ozah-embarks-upon-sattriya-heritage-project>. Zugriff: 10.01.2015.

²⁷⁰ <http://www.narthaki.com/info/prv13/prv753.html>. Zugriff: 10.01.2015.

²⁷¹ <http://srutimag.blogspot.de/2013/11/st-louis-indian-dance-festival-2013.html>. Zugriff: 10.01.2015.

6.3 Sattriya beim Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski

Während meiner Recherchearbeit für die vorliegende Arbeit hatte ich die Möglichkeit, ein Festival in Burgund, Frankreich besuchen zu können, bei dem ich drei Mönche des Uttar Kamalābārī Sattras aus Mājuli kennenlernen durfte. Das *Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski*²⁷² fand anlässlich des 900. Jubiläums des dort ansässigen Zisterzienserklosters²⁷³ in dem kleinen Ort Pontigny statt und bot von 22. bis 27. Juli 2014 ein abwechslungsreiches Programm mit zahlreichen Workshops und Aufführungen. Neben physischem Theater, gregorianischem Gesang, einem Clown-Workshop und Ikonenmalerei wurde auch ein *Sattriya*-Workshop angeboten. Die Workshops fanden, außer am letzten Tag, täglich vier Stunden am Vormittag statt. Am 24. Juli 2014 wurde außerdem die Dokumentation *Dans le bruns de Majuli* gezeigt. Bei der anschließenden Diskussion war Bhabananda Barbayan, der auch den Workshop leitete, anwesend, um auf die Fragen der Besucher einzugehen. Die Vorstellung, bei der die Mönche verschiedene Stücke des *Sattriya* präsentierten, wurde am selben Abend von allen drei Mönchen gezeigt. Anzuführen ist außerdem das zweiteilige Stück *Passage de l'Ombre à la Lumière*, das für die Gedenkfeier zum 900. Jubiläum der Zisterzienserabtei im Rahmen eines viermonatigen Workshops von 15 Beteiligten kreiert wurde, da unter ihnen auch die Mönche Baburam Saikia und Niranjan Saikia waren. Die Teilnehmer kamen in der mehrmonatigen Vorbereitungsphase bei ihrem täglichen Training mit *Sattriya* in Kontakt und der Tanz wie auch das Instrumentalspiel mit den Trommeln und Zimbeln bildete einen Teil der Inszenierung.

Die verschiedenen Workshops beim Festival waren für jeweils zwei bzw. drei Tage geplant, wobei im Fall von *Sattriya* diese strikte Einteilung nicht eingehalten wurde. Es war möglich bei einer schon bestehenden Gruppe mitzumachen bzw. beim zweiten Workshop wieder einzusteigen, wobei der Workshop-Leiter Bhabananda Barbayan darauf achtete, dass dadurch kein Teilnehmer vernachlässigt wurde und versuchte auf die verschiedenen Niveaus gleichermaßen einzugehen. Es war mir also möglich jeden Tag an den *Sattriya*-Workshops teilzunehmen und auch die Unterschiede beim Unterricht wahrzunehmen, die sich durch die

²⁷² Andreï Arsenjewitsch Tarkovski (1932-1986) war ein russischer Filmemacher, der zuletzt in Frankreich lebte. Das Festival strukturierte sich um eine Retrospektive seiner Filme und internationalen Aufführungen, die mit sakraler Kunst in Zusammenhang stehen.

²⁷³ Das in Pontigny gelegene Kloster ist die älteste, erhaltene Zisterzienserabtei, dessen Orden aus Reformen der Tradition des Benediktinerordens entstanden ist. Es wurde schon früh zum kulturellen Zentrum nachdem es 1909 in den Besitz des Schriftstellers Paul Desjardins übergegangen war, der bei den *Dekaden von Pontigny* regelmäßig Intellektuelle wie Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Heinrich und Thomas Mann einlud. Seit 1949 hat die *Mission de France* ihr Mutterhaus im Klostergebäude.

verschiedenen Teilnehmer ergaben. Die Gruppen waren mit drei bis maximal sieben Personen klein gehalten und ideal zum arbeiten. Da in der ersten Gruppe vorwiegend Teilnehmer des vorangegangenen Projekts waren, die schon *Sattriya*-Vorkenntnisse hatten, wurde nach einer zügigen Einführung der Grundschrirte relativ schnell eine kleine Choreographie über die *Avataras* des *Viṣṇu* einstudiert, was beim zweiten Workshop aufgrund der fehlenden Kenntnisse der Teilnehmer nicht möglich war.

Jede Einheit begann mit der gewöhnlichen Begrüßung, bei der die Teilnehmer ein Ritual (*Bhumi Puja*) ausführten, das die Erde auf der getanzt wird einschließt. Danach wurden in der gängigen indischen Art nach den Aufwärmübungen – z.B. *Khosoka* – einfache Tanzschritte wie die Grundposition *Purusha Ora* erlernt, Augenübungen gemacht und auf dem Boden sitzend die 29 einhändigen *Hastas* geübt. Wie im *Bharatanāṭyam* beinhalten einige Schritte ein Stampfen, das im *Sattriya* allerdings sanfter ausgeübt wird. Auch Schritte wie die schon erwähnten *Orat Baha-Utha*, *Pachala Tola* oder *Pani Sicha* wurden erlernt. Weitere Grundschrirte waren *Har Bhanga*²⁷⁴, *Chalana*, *Hat Pakowa*²⁷⁵ und *Hat Bhari Chalana*. Generell wurde die Methode angewandt, dass die Übungen erst vorgezeigt und dann von der Gruppe zusammen nachgemacht wurden. Anschließend arbeitete der Lehrer mit jedem einzeln, bis dieser den Schritt mit allen Bewegungen der verschiedenen Körperteile (korrekte Körperhaltung und exakte Position der Füße, richtige Schrittfolge, dazugehörige Bewegung des Kopfes mit passendem Blick und *Hastas*) richtig ausführen konnte und die anderen nutzten die Zeit, um den Schritt selbstständig zu üben. Abschließend führte die Gruppe den Schritt immer nochmal zusammen aus. Alle Schritte wurden in den ersten beiden Geschwindigkeitsstufen trainiert. Die Augenübungen wurden im sitzen ausgeführt und bestanden darin, eine bestimmte Zeit nach vorne, links, rechts, oben und unten zu schauen und dazwischen die Augen immer zur Entspannung zu schließen, ohne die gerade Position des Kopfes zu ändern. Auch die musikalische Begleitung mit Klatschen und erlernen einzelner *Talas*²⁷⁶ wurde gezeigt. Theoretische Erläuterungen gab es zum Hinduismus allgemein, der Philosophie Śāṅkaradevas und auch der vier *Abhinayas*. Immer wieder wurde für Ruhephasen, tlw. auf dem Boden liegend oder langsam im Kreis gehend, gesorgt und auch Zeit und Raum für theoretische Fragen gegeben. Die Tanzstunde endete immer mit dem

²⁷⁴ Siehe Abbildung 32.

²⁷⁵ Siehe Abbildungen 33.1 und 33.2.

²⁷⁶ Im Zuge der theoretischen Erläuterungen wurde darauf hingewiesen, dass es im Uttar Kamlābārī Sattrā 74 verschiedene *Talas* gibt.

Ritual vom Beginn, das jetzt als Entschuldigung dafür, dass man mit den Tanzschritten die Erde getreten hat, ausgeführt wurde.

Bei der Aufführung nahmen alle drei beim Festival anwesenden Mönche teil und führten einzelne Stücke aus ihrem Repertoire vor. Ihre Aufführung bestand aus:

1. *Rastavana* – einleitender Teil, in dem Kerzen angezündet werden, um das Licht an alle im Publikum zu verteilen. Dieser Akt findet bei jeder Vorstellung statt. Hier wurde er begleitet von einem Flötenspiel von Niranjan Saikia.
2. *Borgeet* – heiliges Lied, begleitet mit *Khol* und *Tāl*
3. *Dasavatar* – Darstellung der zehn Inkarnationen des *Viṣṇu*
4. *Ojā Pāli (Krishnarjun)* – Tanz mit Wechselgesang von Vorsinger und Schülern, bei dem in diesem Fall eine Geschichte *Kṛṣṇas* – erkennbar an seiner Krone – dargestellt wurde.
5. *Gayan Bayan* – Tanz mit Trommeln und Gesang

Angemerkt sei, dass die übliche Reihenfolge nicht eingehalten wurde, da nur drei Mönche performten. Um eine umfangreichere Aufführung bieten zu können, müssten laut Bhabananda Barbayan normalerweise mindestens zehn Mönche beteiligt sein. Dennoch war die Aufführung traditionell gestaltet und gab Einblick in die verschiedenen Formen der *Sattriya*-Kunst, was sich auch an den Instrumenten und den Kostümen zeigte. An Instrumenten wurden *Khol* und *Tāl* verwendet. Als Kostüm diente ihnen jeweils ein weißer *Dhoti* mit Verzierungen an der Hüfte, ein über die Schultern geworfener weißer bzw. goldener Schal (*Gamachha*), ein spitz zulaufender weißer Turban (*Pagari*) und Schmuck wie mehrere Ketten, Armreife und Oberarmreife. Insgesamt dauerte die Darbietung ungefähr eine Stunde und fand, wie die meisten der im Rahmen des Festivals gezeigten Aufführungen, in der Klosterkirche statt.

Dem Festival ging ein viermonatiges Projekt voran bei dem 15 Schauspieler und Schauspielerinnen²⁷⁷ mit verschiedenen Trainern und Regisseuren²⁷⁸ eine eigene Inszenierung erarbeiteten, die dann auf dem Festival in Pontigny sowie in Avignon und Paris gezeigt wurde. Dabei wurden Elemente aus dem Hohelied und Dostojewskis *Dämonen* eingearbeitet und persönliche Erfahrungen der Beteiligten verarbeitet. Die Aufführung begann im Freien

²⁷⁷ Das Vorsprechen fand im März 2014 in Polen statt, zwei Wochen später startete das Projekt.

²⁷⁸ Unter den Trainern und Regisseuren waren Fabrice Nicot, Leszek Madzik, Sergei Kovalevich und Jean-Francois Favreau.

auf dem Klostergelände²⁷⁹ und führte mittels einer Prozession zur Klosterkirche²⁸⁰, die den zweiten Teil der Aufführung beherbergte. In diesem Teil gab es auch eine kurze *Sattriya*-Tanzeinlage von Baburam Saikia, Niranjan Saikia und der Tänzerin Betzabel Falfán²⁸¹ sowie ein *Khol*-Spiel der beiden Mönche, das ein *Hallehujä*, das von der ganzen Gruppe gesungen wurde, begleitete.

Bei der international zusammengestellten Gruppe waren Künstler aus mehreren europäischen Ländern (Frankreich, Italien, Polen, Österreich), Nordamerika und die beiden Mönche Baburam Saikia und Niranjan Saikia aus Mājuli dabei. Was *Sattriya* betrifft, hatten die Teilnehmer die Möglichkeit unter der Anleitung der beiden Mönche Grundschnitte dieses klassischen indischen Tanzes zu erlernen und Übungen in das tägliche Training mit einzubeziehen. Eine Teilnehmerin bestätigte im Nachhinein, dass einige dieser Übungen mittlerweile fester Bestandteil ihres täglichen Trainings sind.

Insgesamt war der Besuch des Festivals eine interessante Erfahrung in vielen Bereichen, bei dem sowohl theoretisches als auch praktisches Wissen erlangt werden konnte. Außerdem zeigte sich deutlich, dass eine Verbindung von indischer Tempelkultur mit europäischer Kultur in harmonischer Art möglich ist. Sowohl die Mönche, wie auch die westlichen Teilnehmer nahmen die fremde Kultur als eine Bereicherung wahr. Baburam Saikia drückte sich diesbezüglich so aus: „It was a good experience for me in France. I could learn many things about the culture of other artists and people. I could experience myself in a different space and culture.“²⁸² Der kulturelle Austausch scheint also auf beiden Seiten erfolgreich gewesen zu sein und hat sicher in der anderen Kultur Spuren hinterlassen.

²⁷⁹ Siehe Abbildung 34.

²⁸⁰ Siehe Abbildungen 35 und 36.

²⁸¹ Die mexikanische Künstlerin Betzabel Falfán nahm zwei Jahre *Sattriya*-Tanzunterricht bei Bhabananda Barbayan in Indien und reichte ihre Diplomarbeit mit dem Titel *L'acteur-danseur dans l'apprentissage du Sattriya* an der Dauphine Universität Paris IX ein. Laut der Verfasserin beschreibt sie in ihrer Arbeit die technischen Aspekte des Tanzes. Für die vorliegende Arbeit stand diese Diplomarbeit leider nicht zur Verfügung.

²⁸² Saikia, Baburam. Wörtliches Zitat. 2014.

7. Zusammenfassung

Ziel der Arbeit war es, die assamesische Tanz- und Theaterkunst vorzustellen und dem *Sattriya* – als achten offiziell anerkannten klassischen indischen Tanz – die ihm gebührende Würdigung zukommen zu lassen.

Die vorliegende Arbeit gibt zunächst einen Einblick in die Region Assam, um ein Verständnis für die kulturelle Landschaft, die das Gebiet hervorgebracht hat, zu schaffen. Danach gibt sie im Hinblick auf den ursprünglich religiösen Charakter des Tanzes eine Einführung in die Grundlagen des Hinduismus und genauere Erläuterungen über den von Śaṅkaradeva in Assam verbreiteten *Bhakti*-Glauben, der sich die darstellerischen Formen für seine religiösen Riten und zur Verbreitung der Religion zu eigen machte. Es folgt eine Einführung in die Theater- und Tanzkultur Assams, wobei bereits auf die Wurzeln des *Sattriya* – die Traditionen *Ojā Pāli* und *Aṅkiā Nāt* – eingegangen wird. Diese Grundlagen ermöglichen nun eine explizite Auseinandersetzung mit dem *Sattriya*. Dabei werden seine Herkunft behandelt und die grundlegenden Elemente des Tanzes wie auch die verwendeten Kostüme und Masken und die zur Begleitung eingesetzte Musik erläutert. Eine detaillierte Darstellung der Techniken oder aller Handgesten findet sich hier nicht, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde und mehr für eine Dissertation in Betracht gezogen werden sollte. Auch die Unterschiede der sakralen und säkularen Form des *Sattriya* werden verdeutlicht. Den Abschluss der Arbeit bildet das Kapitel über die gegenwärtige Situation des Tanzes, wobei sowohl die Lage in seinem Heimatland wie auch die internationalen Verhältnisse beschrieben werden. Schließlich finden noch die Erfahrungen, die ich im Sommer 2014 bei meiner teilnehmenden Beobachtung im französischen Pontigny beim *Festival des arts sacrés Andreï Tarkovski* mit dem Tanz machen konnte, Raum.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der klassische indische Tanz *Sattriya* den Ansprüchen, die eine klassische indische Tanztradition erfüllen muss, durchaus gerecht wird und Ähnlichkeiten zu seinen Wurzeln *Aṅkiā Nāt* und *Ojā Pāli* aufweist. Vor allem inhaltlich scheint einiges übernommen worden zu sein. Aus europäischer Sicht ist der Tanz lange eher im Verborgenen geblieben, was bedauerlich ist, da er nicht minder faszinierend ist als die anderen klassischen indischen Tänze. Doch auch im Westen ist in den letzten Jahren ein zunehmendes Interesse zu beobachten gewesen. Eine Vorreiterrolle nehmen hier England und Frankreich ein, die schon mehrere *Sattriya*-Präsentationen beherbergten. Bleibt zu hoffen,

dass auch die Wissenschaft außerhalb Indiens bald ein nachhaltigeres Interesse für den Tanz entwickeln wird und mit ihrem Fachwissen dienen kann.

Abschließend sollen noch zwei Fragen, die die westliche Sichtweise berücksichtigen, in den Raum gestellt werden, um zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik anzuregen:

Ist eine exotische Tanzform wie der klassische *Sattriya* mit seinen vielen Handgesten und anderen Darstellungsmitteln, die die Göttergeschichten aus einer uns so fremden Kultur beinhalten für uns überhaupt begreiflich? Rebling meint dazu, dass es nach einer einführenden Erläuterung, gerade durch die ausgeprägte Ausdruckskraft der Körperbewegungen, durchaus möglich ist, die Inhalte der indischen Darstellungskunst zu erfassen.²⁸³ Bringt man ein gewisses Maß an Offenheit Neuem gegenüber mit, dürfte Reblings Aussage durchaus richtig sein. Was mich betrifft hoffe ich mit der vorliegenden Arbeit etwas zum besseren Verständnis dieser beeindruckenden Tanzform beigetragen zu haben und würde mir wünschen, dass man in naher Zukunft auch hierzulande *Sattriya*-Veranstaltungen beiwohnen bzw. ihn erlernen kann.

Daraus ergibt sich die zweite Frage: Kann man klassischen indischen Tanz, der im Hinduismus verwurzelt ist, auch als Angehöriger einer anderen Religion tanzen? Die mexikanische Künstlerin Betzabel Falfán beschäftigte sich mit der Fragestellung, ob sie als nicht *Kṛṣṇa* ergebene *Sattriya* tanzen solle oder nicht und entschied sich dafür, da sie die zu dieser Religion gehörigen Werte und gerechten Worte wie auch das gute Vorbild, das die *Neo-Vaiṣṇavas* geben, befürwortet. Der jesuitische *Bharatanāṭyam*-Tänzer George Saju gibt folgende einfache, aber prägnante Antwort: „This dance form has made me to be a better Christian.“²⁸⁴ Diese Beispiele zeigen, dass es – ganz nach indischem Vorbild – möglich ist, den klassischen indischen Tanz auch auszuüben, wenn man dem Hinduismus nicht angehört und/oder aus einem anderen Kulturkreis stammt. Einer Verbreitung und Weiterentwicklung steht also nichts im Weg und lässt hoffen, dass die Erhaltung der Tradition und das Einsetzen moderner Elemente in der Tanzpraxis einen ausgeglichenen Weg einschlagen können, der sich auch gesellschaftlichen Veränderungen nicht verschließt. Mit der offiziellen Anerkennung hat sich der *Sattriya* jedenfalls die Aufmerksamkeit verschafft, die ihm neue Wege öffnen kann.

²⁸³ Vgl. Rebling, Eberhard. 1982. S. 22.

²⁸⁴ Saju, George. „Indian Classical Dance - An Art of Interfaith Dialogue“. 2014. S. 217.

Abbildungen



Abbildung 1: Karte von Assam (<https://bhrpc.files.wordpress.com/2012/08/assam-map.jpg>. Zugriff: 31.01.2015.)



Abbildung 2: Bronze-Statue von Śiva dargestellt als tanzender *Naṭarāja* (Schicklgruber, Christian. 2008. S. 30.)



Abbildung 3: *Karāpāt* des Uttar Kamalābārī Sattrā, Mājuli
(http://majulilandscape.gov.in/gallery_sattras.php. Zugriff: 12.01.2015.)



Abbildungen 4.1 & 4.2: *Nāmghar* des Uttar Kamalābārī Sattrā, Mājuli von außen und innen
(http://majulilandscape.gov.in/gallery_sattras.php. Zugriff: 12.01.2015.)



Abbildung 5: *Hāti* des Uttar Kamalābārī Sattrā, Mājuli
(http://majulilandscape.gov.in/gallery_sattras.php. Zugriff: 12.01.2015.)



Abb. 6.

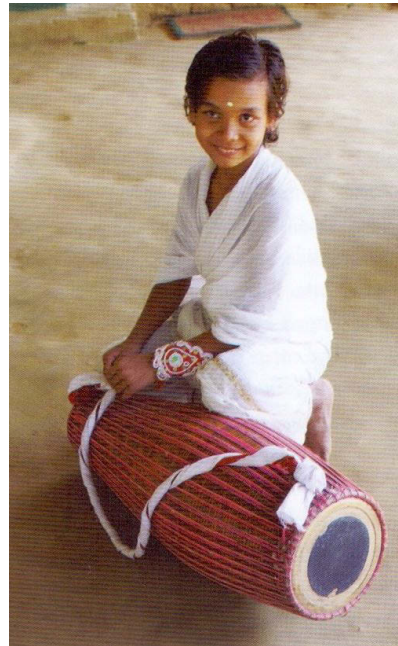


Abb. 7.

Abbildung 6: *Dhol* (<http://indianfolklore.org/journals/index.php/IFL/article/viewFile/48/50>.
Zugriff: 16.01.2015.)

Abbildung 7: junger Mönch mit *Khol* (Kothari, Sunil. 2013. S. 107.)



Abbildung 8: *Bihu*-Tanzszene mit traditionellen Kostümen und musikalischer Begleitung von *Khol*, *Gogona* und *Pepa* (Khokar, Ashish Mohan. 2003. S. 86.)



Abbildung 9.1: *Matsya*



Abbildung 9.2: *Kūrma*



Abbildung 9.3: *Varāha*



Abbildung 9.4: *Narasimha*



Abbildung 9.5: *Vāmana*



Abbildung 9.6: *Paraśurāma*



Abbildung 9.7: *Rāma*



Abbildung 9.8: *Balarāma* (älterer Bruder *Kṛṣṇas*)



Abbildung 9.9: *Buddha*



Abbildung 9.10: *Kalki* (Kothari, Sunil. 2013. S. 48/49.)



Abbildung 10: *Gayan Bayan* (Kothari, Sunil. 2013. S. 102.)

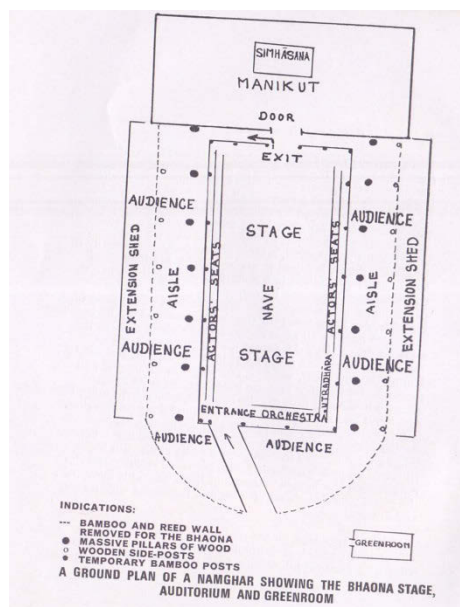


Abbildung 11: Grundriss eines *Nāmghar*, der als Bühne und Zuschauerraum verwendet wird (Neog, Maheswar. 1983. S. 10.)



Abbildung 12: Schauspieler im Pfauenkostüm (Kothari, Sunil. 2013. S. 86.)



Abb. 13.1



Abb. 13.2



Abb. 13.3

Abbildungen 13.1-13.3: Masken von den Göttern *Hanuman* und *Brahmā* und dem Dämonenkönig *Ravaṇa* (Kothari, Sunil. 2013. S. 83/84.)



Abb. 14

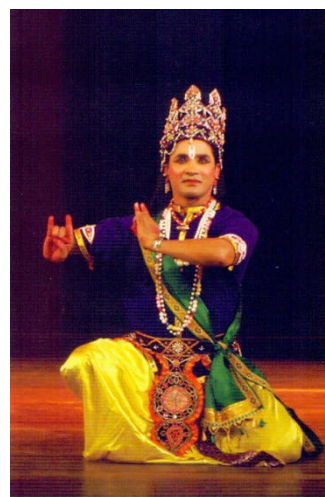


Abb. 15

Abbildung 14: Der Tänzer Bulganin Baruah als *Sūtradhāra* (Kothari, Sunil. 2013. S. 125.)

Abbildung 15: Der Tänzer Pabitra Bhagowati als Flöte spielender *Kṛṣṇa* (Kothari, Sunil. 2013. S. 123.)



Abbildung 16: Szene aus dem Stück *Parijata-harana* (Kothari, Sunil. 2013. S. 41.)

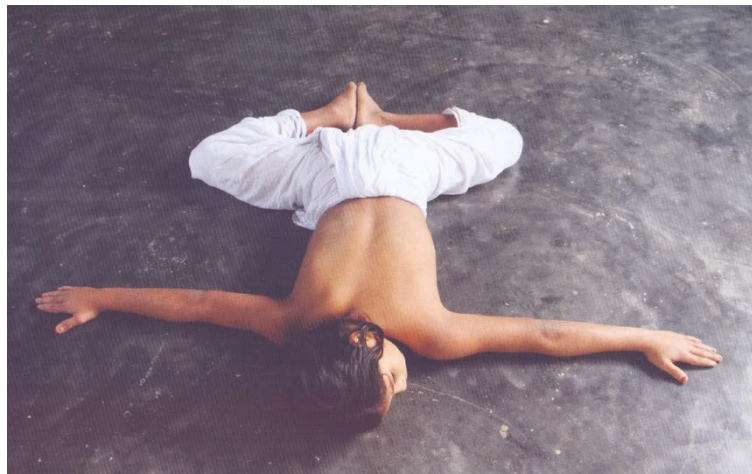


Abbildung 17: *Khosoka* (Kothari, Sunil. 2013. S. 52.)

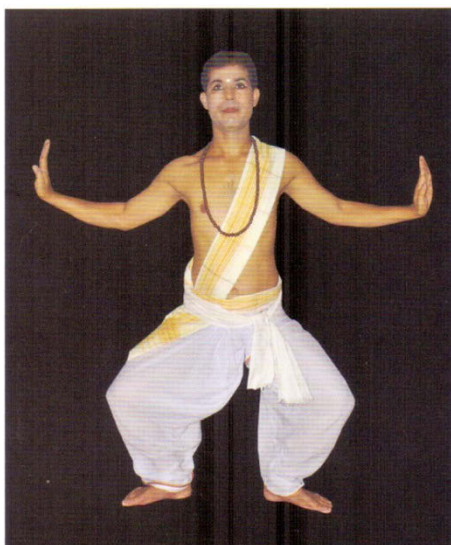


Abb. 18



Abb. 19

Abbildung 18: *Purusha Ora* (Kothari, Sunil. 2013. S. 54.)

Abbildung 19: *Prakriti Ora* (Kothari, Sunil. 2013. S. 54.)

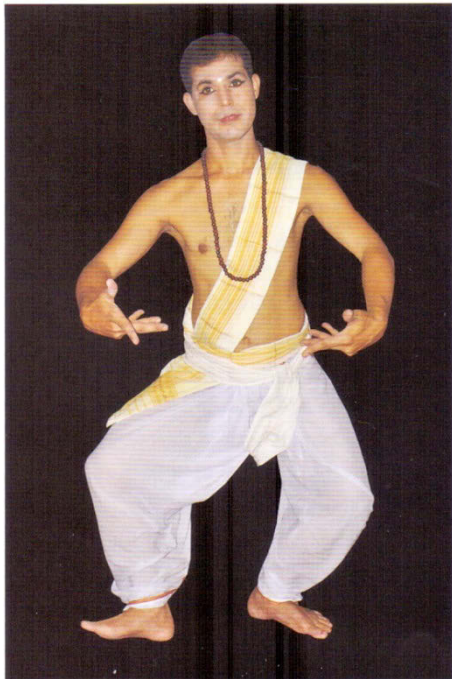


Abb. 20

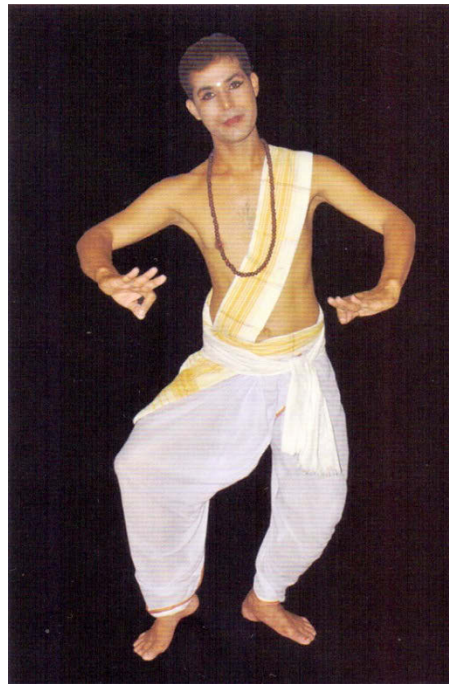


Abb. 21

Abbildung 20: *Phul Ora* (Kothari, Sunil. 2013. S. 54.)

Abbildung 21: *Lahi Ora* (Kothari Sunil. 2013. S. 54.)



Abbildung 22: *Orat Baha-Utha* (Kothari, Sunil. 2013. S. 55.)



Abb. 23



Abb. 24

Abbildung 23: *Pachala Tola* (Kothari, Sunil. 2013. S. 55.)

Abbildung 24: *Pani Sicha* (Kothari, Sunil. 2013. S. 55.)

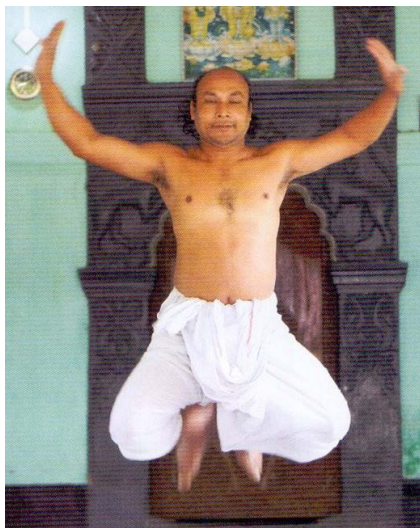


Abb. 25.1

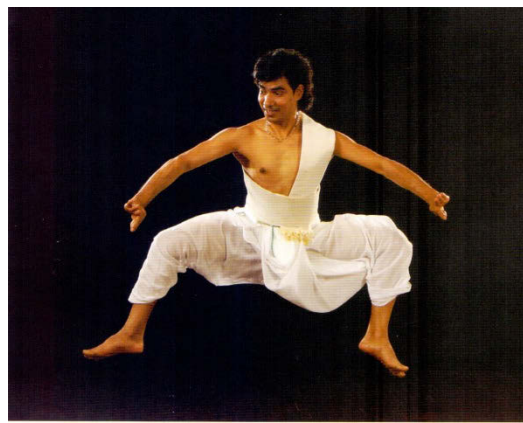


Abb. 25.2

Abbildung 25.1: *Bagh Jap* (Kothari, Sunil. 2013. S. 61.)

Abbildung 25.2: *Beng Jap* (Kotahri, Sunil. 2013. S. 61.)

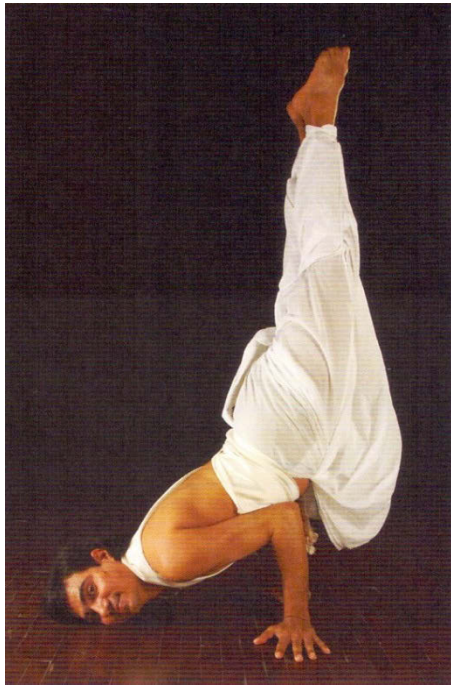


Abb. 26.1

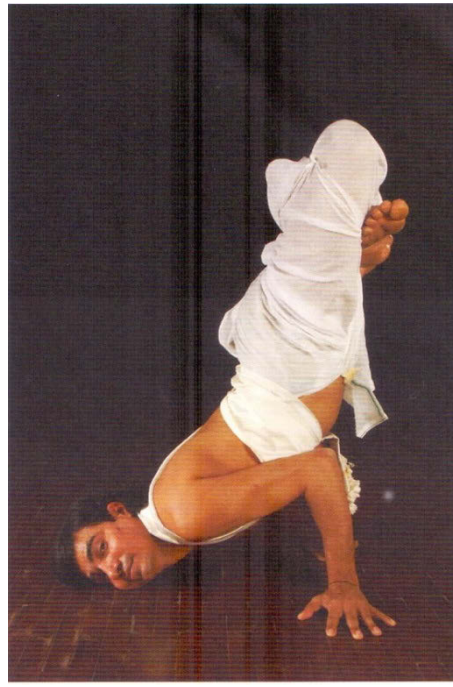


Abb. 26.2

Abbildung 26.1: *Morai Pani Khowa* (Kothari, Sunil. 2013. S. 63.)

Abbildung 26.2: *Kachai Pani Khowa* (Kothari, Sunil. 2013. S. 63.)



Abbildung 27: *Juria Pada* (Kothari, Sunil. 2013. S. 64.)



Abb. 28



Abb. 29

Abbildung 28: *Biparitamukha Pada* (Kothari, Sunil. 2013. S. 65.)

Abbildung 29: *Kolosi Pada* (Kothari, Sunil. 2013. S. 65.)



Abb. 30

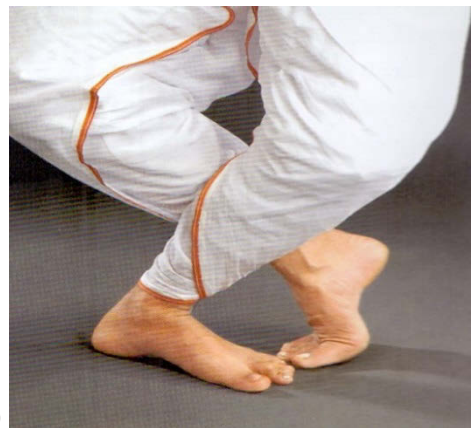


Abb. 31

Abbildung 30: *Age Geruwa Uthuwa Pada* (Kothari, Sunil. 2013. S. 65.)

Abbildung 31: *Piche Geruwa Uthuwa Pada* (Kothari, Sunil. 2013. S. 65.)



Abbildung 32: *Har Bhanga* (Kothari, Sunil. 2013. S. 57.)



Abb. 33.1



Abb. 33.2

Abbildungen 33.1 & 33.2: *Hat Pakowa* (Kothari, Sunil. 2013. S. 56.)



Abbildung 34: Klosteranlage in Pontigny, Frankreich (http://www.tourisme-joigny.fr/dans-un-rayon-de-15-a-30-km_fr_03_05_02.html. Zugriff.17.02.2015.)



Abb. 35.



Abb. 36

Abbildung 35: Klosterkirche in Pontigny außen (Foto: Andrea Sandner)

Abbildung 36: Klosterkirche in Pontigny innen (<http://www.festivaltarkovski.fr/pontigny/>. Zugriff 17.02.2015.)

Schreibweise und Aussprache von Wörtern der indischen Sprachen

Die Transliteration des Sanskrit aus der *Devanāgarī*-Schrift bzw. des Assamesischen aus der bengalischen Schrift wird oft uneinheitlich vorgenommen und lehnt sich häufig an eine anglisierte Form an, die diakritische Zeichen teils unbeachtet lässt, was zu erheblichen Missverständnissen führen kann. So können Wörter je nach Zeichensetzung eine ganz andere Bedeutung annehmen: verwendet man bspw. für *Kali* keine diakritischen Zeichen, stellt sich die Frage, ob von der Göttin (*Kālī*) oder dem Dämon (*Kali*) die Rede ist. In der vorliegenden Arbeit wurde deswegen, soweit dies mit der verwendeten Literatur möglich war, bei der Schreibweise auf eine allgemein anerkannte Transliteration der Sanskrit-Wörter Wert gelegt, die sich nach dem *International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST)* richtet.

Das *Devanāgarī*-Alphabet besteht aus 49 Phonemen, die sich einteilen lassen in 13 Vokale/ Halbvokale (*a, ā, i, ī, u, ū, ṛ, ṝ, ḷ*) und Diphthonge (*e, ai, o, au*), 33 Konsonanten: Gutturale (*k, kh, g, gh, ṅ*), Palatale (*c, ch, j, jh, ñ*), Cerebrale (*ṭ, ṭh, ḍ, ḍh, ṇ*), Dentale (*t, th, d, dh, n*), Labiale (*p, ph, b, bh, m*), Halbvokale (*y, v*), Liquiden (*r, l*), Zischlaute (*ś, ṣ, s*) und dem Hauchlaut (*h*) sowie den Sonderzeichen *Visarga (ḥ)*, *Anusvāra (ṁ)* und dem nur selten vorkommenden *Anunāsika (ṁ̃)*.²⁸⁵

Bei der Aussprache gilt es Folgendes zu beachten:

Im Sanskrit wird zwischen Kurz- und Langvokalen unterschieden: Kurzvokale haben keine Kennzeichnung und Langvokale sind mit einem waagrechten Längenzeichen über dem Buchstaben (z.B. *ā, ī, ū*) versehen. Sie werden dementsprechend lang ausgesprochen wie bsp. das „a“ im deutschen Wort „Rad“. „R ist silbisch (ri gesprochen), daher besitzt es anlautend vor Konsonanten und interkonsonantisch den Charakter eines Vokals (deshalb die Bezeichnung Halbvokal).“²⁸⁶ Die Diphthonge *e, o, ai* und *au* werden immer lange ausgesprochen wie z.B. das „o“ in „Not“. Der Punkt unter einem Konsonanten (*ṇ, ḍ, ṭ*; nicht bei *ṁ*) zeigt die Aussprache mit zurückgebogener Zunge an. Die Palatale *c, ch, j* und *jh* werden wie „tsch“ in „klatschen“ ausgesprochen. Für die konsonantischen Halbvokale *y* und *v* gilt: *y* wird wie „j“ z.B. *Nāṭyaśāstra (Nāṭyaśāstra)* und *v* wie „w“ z.B. *Viṣṇu* ausgesprochen. Bei den Zischlauten wird *ś* wie ein scharfes „sch“ und *ṣ* wie ein weiches „sch“

²⁸⁵ Vgl. Mayrhofer, Manfred. 1978. S. 13/14.

²⁸⁶ Szirmay, Vera-Viktoria. 2004. S. 4.

ausgesprochen. Auch das dentale *s* ist immer stimmlos. *H* ist ein stimmhafter und das *Visarga* *h* ein stimmloser Hauchlaut.

Die alphabetische Ordnung der bengalischen Schrift ist ähnlich wie die der *Devanāgarī*-Schrift: Zu den Vokalen gehören *a, ā, i, ī, u, ū, ri, rī, li, lī*²⁸⁷ und die Diphthonge *e, ai, o* und *au*. Es gibt 35 Konsonanten wobei die Gutturale, Palatale, Cerebrale, Dentale, Zischlaute, Labiale und der Hauchlaut denen der *Devanāgarī*-Schrift entsprechen. Zu den Halbvokalen zählen *y, r* und *l*. Außerdem gibt es *ṛ, ṛ̣* und *ṛh*. Zu den Sonderzeichen gehören *Anusvāra ṁ*, *Visarga ḥ* und *Anunāsika*. Im Assamesischen wird ferner ein zusätzliches Zeichen für *v* verwendet.

Im Bengalischen und im Assamesischen kam es zu einer Verschiebung der Laute. Die Unterscheidung von kurz und lang ist dadurch mehr oder weniger verloren gegangen: lange Laute werden oft kurz ausgesprochen; so auch immer der Diphthong *e*. Das *a* wird in der Aussprache häufig zu einem *o*. Es wird auch bei fast allen Lehnwörtern aus dem Sanskrit ohne besondere Kennzeichnung des Endkonsonanten weggelassen.²⁸⁸ So ist bspw. für *Rāma* eher *Rām* gebräuchlich. Die Aussprache von den Palatalen *c* und *ch* ist nicht wie im Sanskrit „tsch“, sondern wie ein *s* z.B. in „Ast“ und *j, jh* und *y* werden wie „s“ in bspw. „sein“ ausgesprochen. Der Labial *ph* ist im Assamesischen ein behauchtes „p“ wie „f“ im Deutschen.²⁸⁹ Wird *m* undeutlich ausgesprochen, wird es zu einem „w“. Eine weitere Besonderheit ist, dass *s, ś* und *ṣ* nur in Verbindung mit einem Konsonanten wie „s“ ausgesprochen werden. Sind sie nicht mit einem Konsonanten verbunden wird die Aussprache zu einem „ch“ wie z.B. in „Dach“. Dies gilt auch für die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe der *Sattriya*-Kultur. So ist die Aussprache von *Sattra* etwa „Chottr(a)“. Auch bei Namen wie Śaṅkaradeva findet diese Regel Anwendung.

Was das Assamesische betrifft, konnte leider nicht auf ein Wörterbuch wie das für Sanskrit-Deutsch von Klaus Mylius zurückgegriffen werden, das in beiden Sprachen das lateinische Alphabet verwendet. Aufgrund dessen konnten diakritische Zeichen bei den assamesischen Begriffen nur da gesetzt werden, wo eine Vorlage in der verwendeten Literatur vorhanden war.

²⁸⁷ Im modernen Assamesisch kommen die vier Vokale *ri, rī, li* und *lī* sehr selten vor.

²⁸⁸ Vgl. Sommer, Anton F. W. 1991. S. 16.

²⁸⁹ Vgl. <http://www.munzinger.de/search/kll/Transliteration+und+Aussprache/999100.html>. Zugriff: 15.02.2015.

Glossar

Im nachstehenden Glossar sind die Wörter, die aus dem Sanskrit stammen mit (skt.) und die Wörter, die aus dem Assamesischen stammen mit (assam.) gekennzeichnet. Bei Wörtern, die in mehreren Sprachen verwendet werden, wurde auf eine Kennzeichnung verzichtet.

Abhinaya (skt. „Darstellungskunst, Mimik“): Darstellungsmittel der dramatischen Kunst, das traditionell in vier Kategorien eingeteilt wird: *Āṅgika* („körperlich“) Darstellung mit Händen, Hals, Gesicht und Füßen; *Vācika* („verbal“) Sprache und Gesang; *Āhārya* („Requisiten“) Kostüme, Schminke, Masken etc.; *Sāttvika* („Wesentliches, Substantielles“) die wichtigste Art, wie innere Kommunikation dargestellt und die jeweilige Botschaft dem Publikum übermittelt wird.

Abhinayadarpaṇa (skt. „Spiegel der Darstellungskunst“): Umfassendes Lehrbuch des Tanzes, das im 12. Jahrhundert von Nandikeśvara verfasst wurde.

Ācāra (skt. „(guter) Wandel, Sitte, Richtschnur“): Regeln und Vorschriften richtigen Verhaltens gemäß *Dhārma*.

Adhyapak (skt. *adhyāpaka* „Lehrer, Unterrichtender“): Titel in der Sattriya-Kultur, vergleichbar mit Guru.

Āhom-Dynastie: Dynastie, die von 1228-1826 in Assam regierte.

Ananta (skt. *an-antā* „unendlich“): die auf dem Wasser liegende mythologische Weltenschlange, auf der *Viṣṇu* als *Narayan/Narāyaṇa* in kosmischem Schlaf ruht.

Aṅkiā Nāṭ: in Assam weit verbreitete einaktige Dramen; im strengen Sinn bezeichnet man nur die Stücke von Śaṅkaradeva und Mādhavadeva als *Aṅkiā Nāṭs*.

Apsaras (skt. Pl. *Apsarasas/Apsarasen*): nach hinduistischer Anschauung halbgöttliche, verführerische Tänzerinnen, die im himmlischen Palast des Götterkönigs *Indra* leben und dort ihn und die anderen Götter mit ihren Künsten erfreuen.

Arjuna: Heldengestalt aus dem *Mahābharata*. Er ist der dritte Sohn des *Paṇḍu* und der *Kuntī*. In der *Bhagavad Gītā* (s.d.) kommt ihm im Rahmen eines langen Zwiegespräches mit dem Gott *Kṛṣṇa* eine der beiden Hauptrollen zu.

Ar-kapor (assam.): weißer Vorhang, der bei den Auftritten des Orchesters sowie bei Erscheinen des *Sūtradhāra* und anderen Hauptcharakteren eines *Bhāonā* verwendet wird.

Asaṃyukta hasta (skt. „nicht kombinierte Hand“): einhändige Handgeste beim Tanz.

Aśoka: Herrscher des *Maurya*-Reiches, der von 268-232 v. Chr. regierte.

Asura (skt.): Dämon; Gegenspieler der *Devas*.

Avatar/Avatara (skt. *avatāra* „Herabsteigen“): Inkarnation eines Gottes, besonders des *Viṣṇu*.

Baha/Behar/Bihar Nach: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Bahuwa (assam.): Clownfigur, die in *Bhāhonās* auftaucht und zur Unterhaltung dient, aber im Drama selbst nicht teilnimmt.

Balarāma: älterer Bruder des *Kṛṣṇa*, der als Inkarnation von *Śeṣa* – Herr der Schlangen – gesehen wird.

Barbayan (assam.): Leiter eines *Sattras*, gewöhnlich gibt es zwölf pro Kloster.

Bargīt/Borgeet/Borgit (assam.): heilige Lieder, die von Śaṅkaradeva und Mādhavadeva kreiert wurden und auch für die Tanzdramen verwendet werden. Sie wurden in *Brajavali* komponiert und sind meistens von *Khol* und *Tāl* begleitet. Auch heute finden sie noch großen Anklang.

Bar Prabesor: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Bartal: große Zimbeln.

Bāyan/vāyana (assam.): Musiker/Trommelspieler.

Behula: assamesischer Volkstanz, der mit der Schlangengottheit *Manasā* in Verbindung steht.

Bhagavadgītā (skt. „der Gesang des Erhabenen“): eine der zentralen und meistinterpretierten Texte des Hinduismus in Form eines philosophisch-spirituellen Zwiegesprächs zwischen *Arjuna* und dem ihm als Wagenlenker im Krieg zur Seite stehenden *Kṛṣṇa*; die ca. 700 Verse der *Gītā* sind Teil des 6. Buches des *Mahābhārata*.

Bhāgavata Purāṇa: heilige Schrift des Hinduismus, die, eingeteilt in zwölf Bücher, die persönliche *Bhakti* zu *Viṣṇu/Narāyaṇa* in seinen verschiedenen *Avataras* in den Mittelpunkt stellt. Im 10. Buch – das etwa ein Viertel des Gesamttextes ausmacht – liegt der Schwerpunkt auf *Kṛṣṇa* als *Viṣṇus* vollkommener menschlicher Inkarnation. Es enthält eine Vielzahl populärer *Kṛṣṇa*-Legenden und ist eine der Hauptquellen der *Kṛṣṇa*-Verehrung.

Bhakta: Person, die sich ganz der Liebe zu Gott hingibt; die im *Sattrā* zölibatär lebenden Mönche werden auch *Kewalīyā* (von skt. *kevala* „allein“) oder *Udasin Bhakta* genannt, während die anderen *Grihasṭhi* genannt werden.

Bhakti (skt. „Hingabe, Liebe, Ergebenheit“): die Liebe/Hingabe zu Gott. Im *Bhakti*-Glauben wird *Bhakti* grundsätzlich in neun verschiedene Arten eingeteilt: *Śravaṇa*, *Kīrtana*, *Smarana*, *Arcana*, *Pāda-sevana*, *Dāsyā*, *Sakhitva*, *Vandana* und *Deha-arpaṇa*, wobei Śaṅkaradeva besonders auf die ersten beiden Wert legte. Beim *Sattriya* ist *Bhakti* eine der zehn verwendeten *Bhāvas*.

Bhakti-ratnākara: eines der wenigen von Śaṅkaradeva auf *Sanskrit* verfassten Werk.

Bhāo/Bhaw (assam.): Rolle.

Bhāonā/Bhawana (assam.): Dramatische Aufführung eines *Aṅkiā Nāṭ*.

Bharat/Bharata (skt.): einheimische Bezeichnung für Indien.

Bharata Muni: Verfasser des *Nāṭyaśāstra*.

Bharatanāṭyam: klassischer Tanzstil aus Tamil Nadu.

Bhāskaravarman: bekanntester König der Pāla-Dynastie. Er regierte von 600-650 n. Chr.

Bhaṭimā: devotionale Lieder, die von Śaṅkaradeva erschaffen wurden und in drei Gruppen eingeteilt werden können: dramatische *Bhaṭimās*, *Deva-bhaṭimās* und *Rāja-bhaṭimās*. Mādhavadeva fügte mit den *Guru-bhaṭimās* eine vierte Gruppe hinzu.

Bhāva (skt. etwa „Grundstimmung, Zustand“): die acht bzw. neun vom Künstler dargestellten *Bhāvas* sollen beim Zuseher den jeweils zugehörigen *Rasa* (s.d.) auslösen. Die *Bhāvas* sind: *Rati* („Liebe“), *Hāsa* („Lachen“), *Śoka* („Kummer“), *Krodha* („Zorn“), *Utsāha* („Energie, Kraft“), *Bhaya* („Furcht“), *Jugupsā* („Eckel“), *Viśmaya* („Staunen“) und *Śama* („Friede, Gelassenheit“). Im *Sattriya* wird *Bhakti* („Hingabe“) als 10. *Bhāva* angesehen.

Bhawariya (assam. „Rollen-Nehmer“): gebräuchlicher Ausdruck für Schauspieler in *Bhāonās*.

Bhokot: Mönch, der in einem *Sattra* lebt.

Bhūyā: assamesischer Stamm, der sich im Norden des Brahmaputra ansiedelte. Śaṅkaradeva entstammte einer Familie der Bāra-Bhūyā aus Bardowā im Distrikt Nagaon und Mādhavadeva der Hari Bhūyā Familie.

Bihu: assamesischer Volkstanz.

Boḍo: einer der ersten Stämme, die sich in Assam angesiedelt haben; zu diesem Stamm gehören die Koch und die Kachārī, die wiederum in Untergruppen unterteilt werden können.

Brahmā: eine Gottheit der Hindu-*Trimūrti*; Schöpfergott. Seine Frau ist *Sarasvatī*.

Brahmane: Bezeichnung für Angehörige der Priester-Kaste.

Brahmapāla: erster Herrscher der Pāla-Dynastie, der von 900-920 regierte.

Brahmaputra (skt. „Sohn des Brahma“): Name von einem der Hauptströme Südasiens, der durch Assam fließt.

Brajavali/Brajawali: von Śaṅkaradeva für seine *Bargīts* und *Aṅkiā Nāṭs* verwendete Literatursprache. Sie basiert auf der in Nepal und Teilen Nordindiens gesprochenen Sprache Maithili und wurde mit assamesischen Elementen vermischt.

Buddha: in mehreren viṣṇuitischen Zweigen des Hinduismus 9. *Avatar* des *Viṣṇu*.

Buku Chola: Hemdbluse mit Viertelärmel; Teil des männlichen Tanzkostüms im *Sattriya*.

Būrañjis: voluminöse Aufzeichnungen der Āhom, die als besonders genau und wirklichkeitsnah gelten. Bisher wurden 150 Stück entdeckt. Erstmals wurden sie unter Sukāphā in der Sprache der Āhom niedergeschrieben, später auch auf dem beliebt gewordenen Assamesisch. Sie werden in sechs Kategorien eingeteilt und beschreiben das Āhom-Königreich, wie auch die umliegenden Königreiche. Eine Kategorie bilden die *Sattriya būrañjis*.

Chali Nach: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Chari: Fußbewegungen im Tanz, die im *Nāṭyaśāstra* und im *Abhinayadarpaṇa* aufgeführt sind.

Chō (assam.): Ganzkörperkostüm bspw. für die Darstellung von Tieren oder Dämonen.

Chō-gar (assam.): Aufenthaltsraum/Umkleide der Schauspieler und Lagerstätte der Requisiten bzw. Masken und Kostüme.

Chhau-Tänze: Tanzdramen, die in verschiedenen Regionen Indiens aufgeführt werden und nach ihrer Herkunft in drei Gruppen eingeteilt werden: *Purulia Chhau* (Westbengalen), *Seraikella Chhau* (Jharkhand) und *Mayurbhanj Chhau* (Odisha).

Dabā (assam.): große Trommel, die in viṣṇuitischen Gebetshallen mehrmals täglich vom *Dabādāri* rhythmisch geschlagen wird; morgens und abends wird so das tägliche Gebet angekündigt. Sie wird auch für andere Ereignisse verwendet wie z.B. um vor Gefahren zu warnen.

Dāinā Pāli: rechte Hand des *Ojā*.

Dalit: Im 19. Jahrhundert geschaffene, volksgruppen- und regionenübergreifende Bezeichnung für Personen, die keiner Kaste angehören.

Dekā-adhikār: Vertreter des *Sattrādhikāra* in einem *Sattra*.

Deva (skt. „Gott“): im Hinduismus Gottheit oder überirdisches Wesen, das zwar höher steht als die Menschen, dem höchsten Gott aber untergeordnet ist.

Devadāsī (skt. „Gottesdienerin“): Tempeltänzerin; Bezeichnung die v.a. in Südindien verwendet wird.

Devī (skt.): Göttin.

Dhārma (skt. „Gesetz, Sitte, Tugend“): nach hinduistischem Glauben die Weltordnung, der alles zugrunde liegt. Die Menschen tragen mit richtigem Handeln – *Ācāra* – dazu bei, sie zu erhalten.

Dhemālī/dhaimali (assam.): musikalisches oder tänzerisches Vorspiel eines *Bhāonā*.

Dheodani: Tanz/Ritual, das zur Verehrung der Schlangengottheit *Manasā* praktiziert wird.

Ḍhol: Trommel, die es in verschiedenen Größen gibt und die für die Volksmusik- und Volkstanztradition Assams unentbehrlich ist.

Dhoti: Kleidungsstück für Männer; bestehend aus einem Tuch, dessen Enden zwischen den Beinen durchgezogen und in Hüfthöhe befestigt werden., das auch beim *Sattriya* getragen wird.

Dihā: Refrain der beim *Ojā Pāli* gesungenen Lieder.

Drut: 3. *Laya* (musikalisches Tempo), das schnellste Tempo, das doppelt so schnell ist wie *Madhya*.

Dugdugi: eine der Halsketten, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Dvijā (skt.): Zweimal-Geborene im indischen Kastensystem; zu ihnen zählen die *Kṣatriyas*, die *Brahmanen* und die *Vaiśyas*.

Gajera: eine der Halsketten, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Gamachha: Tuch, das über die Schultern gelegt getragen wird und Teil des männlichen Tanzkostüms im *Sattriya* ist.

Gamkharu: Armbänder, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Garuḍa: mythologischer Adler, Reittier des *Viṣṇu*.

Gayana/Gāyana: Sänger.

Gayana Bayan/Gāyana-vāyana: allg. Orchester, das bei *Bhāonās* mitwirkt und hauptsächlich *Khol* und Zimbeln verwendet. In der *Sattriya*-Kultur bestimmter Tanz, der von 13 Tänzern, Musikern und Sängern aufgeführt wird und Gesang (*Gāyana* = Sänger) und Trommelmusik umfasst (*Vāyana* = Musiker/Trommelspieler).

Gayana Bora: Leiter der Musiker.

Gītā (skt.): Gesang.

Gītāgovinda: Der „Besungene Govinda“ ist ein Werk des Dichters Jayadeva aus dem 12. Jahrhundert, das von der Liebe *Govindas* (*Kṛṣṇas*) zu *Rādhā* und den *Gopīs* handelt.

Gogona: aus Bambus gefertigtes Instrument, das eine Art Maultrommel ist und vor allem im *Bihu*-Tanz verwendet wird.

Golapata: eine der Halsketten, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Gopī (skt.): Hirtenmädchen.

Gopī Praveshar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Gosai Praveshar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Govinda: Beiname des *Kṛṣṇa* bzw. des *Viṣṇu*.

Gupta-Dynastie: die Guptas herrschten im alten Indien in der Zeit von 320-550 n. Chr. und konnten innerhalb von kurzer Zeit aus ihrem kleinen Fürstentum im Norden des Landes eine überregionale Macht ergreifen. Während ihrer Herrschaft erlebten die Künste eine Blütezeit, die heute als klassische Periode bezeichnet wird.

Guru: autoritativer Lehrer, spiritueller Führer.

Ghuri Lohonga: Rock, der im *Sattriya* einen Teil des Tanzkostüms der Frauen stellt.

Hanuman: affenköpfige Gottheit, im *Rāmāyaṇa* treuer Begleiter von *Rāma*.

Hari: Name/Anredeform von *Kṛṣṇa*/*Viṣṇu*.

Harṣavarman: bedeutendster König der Mlechchha-Dynastie, der von 725-760 regierte.

Hasta (skt. „Hand“): Handgeste beim Tanz; unterschieden werden einhändige (*Asam̐yukta*) und beidhändige (*Sam̐yukta*) Handgesten. Beim *Sattriya* ist tlw. auch die Rede von *Hat*.

Hāṭī: Bestandteil eines *Sattra*; Wohnstätte der Mönche, die zumeist in vier Reihen den *Nāmghar* umgebend angelegt sind.

Hiranyākṣa (skt. „der Goldäugige“): Dämon, der die Erde im Urozean festhielt und deswegen vom 3. Avatar *Viṣṇus*, *Varāha*, getötet wurde.

Hiranyakaśipu (skt. „mit einem goldenen Gewand“): Dämonenkönig, dessen jüngerer Bruder *Hiranyākṣa* von *Varāha* getötet wurde. Erboast darüber versuchte *Hiranyakaśipu* bei *Brahmā*

durch Buße magische Kräfte zu erwirken, die dieser ihm auch bewilligte. Sie konnten den nächsten Avatar *Viṣṇus*, *Narasimha*, aber nicht davon abhalten, ihn zu töten.

Indra: in der vedischen Religion König der Götter; Gott des Sturmes und des Regens. Von den *Kṣatriya* wird er als Kampf- und Kriegsgottes verehrt, wobei er in der nachvedischen Zeit an Bedeutung verlor.

Jap: Sprünge im *Sattriya*, von denen es vier verschiedene gibt. Sie zählen zu den Grundpositionen.

Jāti (skt. „Geburt“): Geburtsgruppe im Kastensystem; die vier Hauptgruppen (*Varṇas*) umfassen Hunderte verschiedener *Jātis*.

Jhapi: Ohrringe, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Jhumura Nach: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Jñāna-bhakti (skt. „wissende/bewusste Hingabe/Liebe“): Konzept im *Bhakti*-Glauben, das auf der wahrnehmenden Erkenntnis durch Erfahrung beruht.

Juddhar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Junuku: Fußketten, die beim *Sattriya* getragen werden.

Kachai Pani Khowa: akrobatische Position im *Sattriya*, die eine trinkende Schildkröte darstellt.

Kālī: Göttin des Todes, der Veränderung und Zerstörung bzw. auch der Zeit; Gattin *Śivas*; sie ist auch bekannt unter dem Namen *Kālikā*.

Kālī/Kālīya: Blasinstrument, das teils zur Begleitung in der *Sattriya*-Kultur verwendet wird.

Kali: Dämon, der das *Kali-Yuga* regiert, größter Feind *Kalkis*.

Kālī-daman: Drama von Śaṅkaradeva in dem die Unterwerfung des Schlangendämons *Kālīya* dargestellt wird.

Kālikā: anderer Name für die Göttin *Kālī*.

Kāliṇḍī: zweite Frau des Śaṅkaradeva mit der er drei Söhne und eine weitere Tochter hatte.

Kālīya: Name eines Schlangendämons.

Kali-Yuga (skt.): im hinduistischen Glauben das 4. Weltzeitalter, in dem wir gegenwärtig leben. Von den vier Weltzeitaltern ist es das Schlechteste, da die Ordnung aus den Fugen geraten ist und die Menschen sich bekriegen. Es begann am 17. Februar 3102 v. Chr., dem Tag, an dem *Kṛṣṇa* gestorben sein soll.

Kalki: 10. Avatar des *Viṣṇu*; *Kalki* wird am Ende des *Kali-Yuga* auf einem weißen Pferd geritten kommen, um die Guten zu belohnen und die Korrupten zu bestrafen.

Kāmarūpa (skt. „jede beliebige Gestalt annehmend“): alte Bezeichnung für (West-)Assam, die auf das erste historische Königreich zurückgeht.

Karāpāt (assam.): Portal eines *Sattras*.

Kastensystem: Die strikt nach Kasten gegliederte Gesellschaftsordnung Indiens umfasst die vier Hauptgruppen *Brahmanen* (Priester), *Kṣatriyas* (Krieger), *Vaiśyas* (Bauern/Kaufleute) und *Śudras* (Handwerker/Arbeiter). Außerhalb des Kastensystems stehen die *Dalits* bzw. *Parias*.

Kathā-guru-carita: umfangreichste und wahrheitsgetreueste Biographie des 15. und 16. Jahrhunderts, die die *Vaiṣṇava*-Heiligen umfasst; Verfasser und Entstehungsort sind unbekannt.

Kathak: klassischer Tanz aus Uttar Pradesh.

Kathākālī: Klassischer Tanz/Tanztheater aus Kerala.

Kāyasthas: Kaste der Schreiber und Buchhalter, der Śaṅkaradeva und Mādhavadeva angehörten.

Khelānar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Khutital: Zimbeln, die beim Ojā Pāli verwendet werden.

Kīrtana/Kirtan (skt. *kīrtana* „Lobsingen“): devotionale Gesänge, die Geschichten von *Kṛṣṇa* erzählen. Sie werden abwechselnd von Vorsänger und Chor vorgetragen.

Kīrtanaghar: anderer Name für *Nāmghar*.

Kīrtana-ghoṣās: von Śaṅkaradeva verfasste Sammlung von Hymnen, die die ergänzende Grundlage seiner Religion darstellen und Geschichten von *Kṛṣṇa* wiedergeben.

Kharmanar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Khol: seit dem 15. Jahrhundert häufig verwendete Trommel in der viṣṇuitischen Kunst zur Begleitung von *Kīrtanas*, *Bhāonās* und beim *Sattriya*.

Khosoka: Aufwärmübung beim *Sattriya*.

Kṛṣṇa (skt. „schwarz“): 8. *Avatar* des *Viṣṇu*; als Kuhhirte und Liebhaber *Rādhās* sowie der *Gopīs* ist er Held zahlreicher volkstümlicher Legenden, der auch die zwei Könige *Kaṁsa* und *Śiṣupāla* überwindet. Im *Mahābhārata* steht er *Arjuna*s als Wagenlenker zur Seite.

Kṣatriya: Bezeichnung für Angehörige der Krieger-Kaste.

Kuchipudi: klassisches Tanztheater aus Andhra Pradesh.

Kūrma (skt. „Schildkröte“): 2. *Avatar* des *Viṣṇu*.

Lakṣmī: hinduistische Göttin des Glücks und Wohlstands; Frau des Gottes *Viṣṇu*.

Lāsya (skt.): weibliche, anmutige Tanzform.

Laya: Musikalisches Tempo/Grundgeschwindigkeit; unterteilt in *Vilambit* (langsam) *Madhya* (mittel, in gemäßigttem Tempo) und *Drut* (schnell). Die nächste Form ist jeweils doppelt so schnell wie die vorherige.

Lokapara: Ohrringe, die Frauen beim *Sattriya* tragen.

Mādhavadeva/Madhabdev: Gelehrter, Poet und Schüler des Śaṅkaradeva, der von 1489-1596 lebte. Nach dessen Tod verbreitete Mādhavadeva in Śaṅkaradevas Sinn den *Bhakti*-Glauben weiter.

Madhya: 2. *Laya* (musikalisches Tempo); gemäßigtes Tempo, das doppelt so schnell ist wie *Vilambit*.

Mahābhārata (skt. „großer Kampf der Bharata“): eines der beiden großen Sanskrit-Epen; niedergeschrieben wahrscheinlich zwischen dem 4. Jahrhundert v. Chr. und dem 4. Jahrhundert n. Chr., umfasst es 18 Bücher und 100.000 Doppelverse. Rahmenhandlung ist der Kampf der *Pāṇḍavas* gegen die *Kauravas*. Die *Bhagavad Gītā* ist Teil des 6. Buches.

Mahāpuruṣa (skt. „großer Geist“): Śaṅkaradevas *Bhakti*-Sekte wird auch *Mahāpuruṣa*-Sekte bezeichnet.

Mahata: Bezeichnung für das in *Bhāonās* eingesetzte Feuerwerk.

Mahendra Kandali: Lehrer des Śaṅkaradeva.

Mājuli: größte Flussinsel des Brahmaputra, auf der mehrere *Vaiṣṇava*-Klöster, u.a. das Uttar Kamalābārī Sattrā, angesiedelt sind.

Manasā: hinduistische Schlangengottheit, die besonders in Bengalen und im Nordosten Indiens verehrt wird und auch unter dem Namen *Viṣaharī* bekannt ist.

Maṇḍala (skt. „Kreis“): kreisförmige Bewegungen beim Tanz.

Maṇikūṭ (assam. „Schmuckhütte“): Heiligenschrein, der im *Sattrā* an das *Nāmghar* angeschlossen ist. Dort wird das Bildnis des verehrten Gottes aufbewahrt.

Manipuri: klassischer Tanzstil aus Manipur (Nordostindien).

Manu: Stammvater der Menschen.

Mati akhara: Überbegriff für die Grundpositionen im *Sattriya*.

Matsya (skt. „Fisch“): 1. *Avatar* des *Viṣṇu*; Fisch, der *Manu* vor der Sintflut rettet.

Mlechchha-Dynastie: Dynastie, die von 655-900 n. Chr. in Assam regierte und zum Kāmarūpa Königreich gehörte.

Mohiniyattam: klassischer Tanzstil aus Kerala.

Mokṣa (skt.): Erlösung.

Morai Pani Khowa: akrobatische Position im *Sattriya*, die einen trinkenden Pfau darstellt.

Mṛdaṅga: Trommel.

Mudrā (skt. „Siegel, Stempel“): Handgeste, die bei religiösen Tänzen verwendet wird.

Mukha (skt. „Mund, Gesicht“): Tanzmaske.

Nadu Bhangi: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Nāma (skt.): Name.

Nāmghar (assam. „Gebetshaus“): zentrale, offene Gebetshalle eines *Sattras*, die für religiöse Versammlungen oder Diskussionen und Aufführungen genutzt wird. *Nāmghars* gibt es auch außerhalb der *Sattras* in fast allen Hindu-Dörfern Assams. Sie werden auch *Kīrtanaghar* genannt.

Nām-ghoṣās: von Mādhavadeva verfasste Schriften, die Gott *Kṛṣṇa* preisen und zusammen mit Śaṅkaradevas *Kīrtana-ghoṣās* die ergänzende Grundlage zu dem von ihnen propagierten *Bhakti*-Glauben bilden.

Nara Nārāyana: letzter Koch-Herrscher, der das Gebiet ungeteilt regierte. Nachdem er von Śaṅkaradevas *Bhakti*-Glauben beeindruckt war, unterstützte er Śaṅkaradeva und holte ihn in den letzten Jahren seiner Regentschaft an seinen Hof.

Narasimha (skt. „Menschlöwe“): 4. *Avatar* des *Viṣṇu*, der – halb Mensch, halb Löwe – den Dämonenkönig *Hiranyakaśipu* tötet.

Nartaka (skt.): Tänzer.

Naṭa/Naṭaka (skt.): Tänzer, Schauspieler.

Naṭarāja (skt. „Tanzkönig“): Gott *Śiva* als kosmischer Tänzer.

Naṭī (skt. „Schauspielerin“): in Assam die Bezeichnung für eine Tempeltänzerin, wobei auch im Sanskrit-Drama die Tänzerinnen – und teilweise die Frau des *Sūtradhāra*, die bei den Aufführungen half – als *Naṭīs* bezeichnet werden.

Naṭī nṛtya: Tanz der assamesischen Tempeltänzerinnen.

Naṭuwā (assam.): alte Bezeichnung für Tänzer/Schauspieler; heute meist für junge Mönche gebraucht, die einen bestimmten Tanz – *Naṭuwā-nāc* – aufführen.

Natvar/Natwar: Gott *Kṛṣṇa* als göttlicher Tänzer.

Nāṭya (skt. „Tanz“): Kombination aus Tanz und gesprochenem Wort.

Nāṭyaśāstra (skt. „Lehrbuch des Tanzes“): zentrales Lehrwerk über Theater und Tanz, das dem Weisen Bharata Muni zugeschrieben – und von manchen als 5. Veda bezeichnet – wird. Es entstand im 2. Jahrhundert v. Chr. und besteht aus 36 Kapiteln. Die Kapitel enthalten bspw. Erläuterungen zu *Abhinaya*, den drei verschiedenen Typen von Theaterbauten, zur Musiktheorie, zu den Bewegungen der verschiedenen Körperteile wie den Handgesten und im letzten Kapitel die mythologische Entstehungsgeschichte des Tanzes.

Nautch: nordindische Bezeichnung für Tanz; anglisierte Schreibweise des Hindi/Urdu/Bengālī-Wortes *Nāc*, das seinerseits auf dem Sanskritwort *Nṛtya* basiert.

Navarasa (skt. „neun Säfte“): die neun tänzerisch dargestellten Emotionen: *Śṛṅgāra* („Liebe“), *Hāsyā* („Lachen, Heiterkeit“), *Kāruṇya* („Mitgefühl“), *Raudra* („Zorn“), *Vīra* („Mut, Heldenhaftigkeit“), *Bhayānaka* („Furcht“), *Bībhatsa* („Ekel, Verachtung“), *Adbhuta* („Verwunderung“), *Śānta* („Ruhe, Friede“).

Neo-Vaiṣṇava-Bewegung: Bezeichnung für die Religion Śaṅkaradevas, die auf dem *Bhakti*-Glauben basiert und im 15. Jahrhundert von dem Reformen in Assam verbreitet wurde.

Nepur Sadar: Teil des männlichen Tanzkostüms im *Sattriya*.

Nṛtta (skt. „getanzt“): rein rhythmischer Tanz, der keine Handlung ausdrückt.

Nṛtya/Nritya (skt. „Tanz, Pantomime“): erzählender Tanz, mit dem eine Handlung dargestellt wird.

Oḍissi: klassischer Tanzstil aus Odisha (früher Orissa).

Ojā (assam. „Lehrer, Weiser“): Person, die die Hauptrolle in einem *Ojā Pāli* einnimmt.

Ojā Pāli/Ojhā Pāli: in Assam verbreitetes Spiel von Meister (*Ojā*, *Ojhā*) und Schüler (*Pāli*), dessen Hauptbestandteil Gesang und Musik sind; eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Ora: Bezeichnung für die Grundpositionen beim *Sattriya*; es gibt vier verschiedene Grundpositionen: *Purusha Ora*, *Prakriti Ora*, *Phul Ora* und *Lahi Ora*.

Pachala Tola: eine der Grundpositionen im *Sattriya*.

Pada Sanchara: Fußbewegungen im *Sattriya*.

Padma Shri Award: vierthöchster Zivilorden Indiens.

Pagari: spitz zulaufender Turban, der Teil des männlichen Tanzkostüms im *Sattriya* ist.

Pak: Überbegriff von Grundpositionen (Drehungen) im *Sattriya*; von denen es 13 unterschiedliche gibt.

Pāla-Dynastie: Dynastie, die von 900-1100 n. Chr. in Assam regierte und zum Kāmarūpa Königreich gehörte.

Pāli (wörtlich „Schüler“): Sänger/Tänzer des *Ojā Pāli*, die im Chor wiederholen, was der Meister (*Ojā*) vorsingt.

Pani Sicha: eine der Grundpositionen im *Sattriya*.

Paraśurāma (skt. „Axt-Rama“): 6. *Avatar* des *Viṣṇu*, der die Kriegerkaste in die Schranken wies und viele *Kṣatriyas* tötete, weil sie die Welt allein beherrschen wollten.

Parias: Bezeichnung für Personen, die keiner der vier *Varṇas* angehören und somit außerhalb des Kastensystems stehen.

Pārvaṭī: hinduistische Göttin, Frau des Gottes *Śiva*.

Pata-tal: Paar von kleinen Zimbelen.

Payal: Fußketten, die beim *Sattriya* getragen werden.

Pepa: assamesisches flötenartiges Instrument.

Pragjyotiṣa (skt. „Licht (-gend) des Ostens“): altes Königreich, das in den Epen Erwähnung findet und teils mit dem heutigen Gebiet von Assam übereinstimmt.

Pūjā (skt. „Anbetung, Verehrung“): religiöses Ritual. Bei traditionellen Theaterformen wird verschiedenen Göttern vor Beginn der Vorstellung ein Opfer in Form von Blumen, Räucherstäbchen, Gebeten etc. dargebracht. Damit soll u.a. ein reibungsloser Ablauf der Aufführung gesichert werden.

Purāṇas (skt. „alte Geschichten“): Sie sind von etwa 400-1000 n. Chr. entstanden und zählen zu den wichtigsten heiligen Schriften des Hinduismus. Es gibt 18 Hauptpurāṇas (*Mahāpurāṇas*) und 18 Nebenpurāṇas (*Upapurāṇas*), die ihrerseits nach den Hauptgottheiten

Brahmā, Viṣṇu und *Śiva* unterteilt werden. Für die Viṣṇuiten ist das *Bhāgavata-Purāṇa*, das vom Gott *Viṣṇu* in seinen verschiedenen *Avataras* handelt am wichtigsten.

Purander Singha: letzter Āhom-König, der von 1818-1819 und von 1833-1838 im oberen Teil Assams regierte. Die erste Regierungsphase wurde durch den zweiten burmesischen Einfall in Assam beendet, die Zweite von der britischen Kolonialmacht.

Pūrvaraṅga (skt.): Theatervorspiel.

Rādhā: Hirtenmädchen, Geliebte *Kṛṣṇas*.

Rāga (skt. „Färbung“): Melodiemodus, Grundmelodie.

Rag Reponi: eigenständiges Tanzstück beim *Sattriya*.

Rāma: 7. *Avatar* des *Viṣṇu*; König von Ayodhya, der seine von dem Dämon *Ravaṇa* entführte Frau *Sītā* befreit und der Gewaltherrschaft des Dämonenkönigs auf *Laṅkā* ein Ende setzt.

Rāmacarana Thākura: Neffe des Mādhavadeva, der eine Biographie über Śaṅkaradeva schrieb. Sein Sohn Daityāri verfasste eine zweite Biographie.

Rāmāyaṇa: neben dem *Mahābharata* das zweite große Sanskrit-Kunstepos; verfasst vom Weisen Vālmīki umfasst es rund 50.000 Verszeilen in sieben Büchern und ist in seinem Kern (2. – 6. Buch) wohl im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden. Es wurde vielfach erweitert und umgedichtet – viṣṇuitische Züge wurden bis über das 2. Jahrhundert n. Chr. hinaus eingearbeitet. Das bis heute überaus populäre Epos erzählt die Lebensgeschichte König *Rāmas*, von seiner Kindheit über die Heirat mit der schönen *Sītā* und das gemeinsame Leben im Exil im Wald, bis hin zum Kampf gegen den Dämonenfürsten *Ravaṇa*, der *Sītā* entführt und mit Hilfe des Affenkönigs *Hanuman* bezwungen wird.

Rasa (skt. „Saft, Essenz, Geschmack“): Emotionen bzw. Stimmungen, die beim Tanz und Drama ausgedrückt und dem Publikum übermittelt werden; üblicherweise ist die Rede von acht bzw. neun Rasas (siehe *Navarasa*), beim *Sattriya* von zehn. (vgl. *Bhāva*)

Rasamaṇḍala: Kreistanz.

Rasar Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Ravaṇa: Dämonenkönig von *Laṅkā* (= Sri Lanka, früher Ceylon); im *Rāmāyaṇa* ist er *Rāmas* Gegenspieler, der dessen Frau *Sītā* entführt und von *Rāma* bezwungen wird.

Ṛgveda (skt. „Veda der Preislieder“): der älteste der vier *Veden*; in archaischem *Sanskrit* bis etwa 1200 v. Chr. verfasste Sammlung religiöser Hymnen an die Götter.

Rudra Singha: bedeutendster Herrscher (1696-1714) der Āhom-Dynastie.

Rūkmiṇī: Lieblingsfrau des Gottes *Kṛṣṇa*.

Rukmini Haran (skt. *Rūkmiṇīharaṇa* „Entführung der *Rūkmiṇī*“): Theaterstück/*Bhāonā*, in dem *Kṛṣṇa* von *Rūkmiṇī* um ihre Entführung gebeten wird, da sie den für sie auserwählten Mann nicht heiraten will. *Kṛṣṇa* geht dieser Bitte nach und heiratet sie selbst.

Sama: einer der drei Grundschriffe beim *Sattriya*.

Saṁhatis: Śaṅkaradevas Glaube spaltete sich in vier Untersekten, nach denen die *Sattras* eingeordnet werden, auf. Nach seinem Tod wurde die *Brahma-saṁhati* von Dāmodarīyas

gegründet. Nach Mādhavadevas Tod spaltete sich die ursprüngliche Sekte in *Puruṣa-saṃhati*, *Nikā-saṃhati* und *Kāla-saṃhati* auf.

Samyukta hasta (skt. „kombinierte Hand“): beidhändige Handgeste beim Tanz.

Sangeet (skt. *saṃgīta*): Chorgesang, Konzert, Musik.

Sangeeta Ratnakara/saṃgītaratnākara: nordindisches Werk über Musiktheorie, das von Śārṅgadeva im 13. Jahrhundert verfasst wurde und sich im letzten Kapitel auch mit Tanz befasst.

Sangeet Natak Akademi: 1952 gegründete nationale Akademie für Musik, Tanz und Film Indiens mit Hauptsitz in Delhi. Der *Sangeet Natak Akademi Award*, der von der Institution verliehen wird, gilt unter Künstlern als eine der höchsten Auszeichnungen.

Śaṅkara (skt. „Heilvollbringer“): ein Name von Śiva; auch ein Philosoph, der um 800 n. Chr. lebte, trug diesen Namen.

Śaṅkaradeva/Sankardev: Religions- und Sozialreformer, der von 1449–1568 in Assam lebte und dort den *Bhakti*-Kult verbreitete. Da er die Künste einsetzte um den Glauben verständlich zu machen, konnte er viele Menschen erreichen.

Sanskrit: archaische indoarische Sprache, die sich aus älteren vedischen Vorstufen entwickelte; in ihrer klassischen Form heilige Gelehrtensprache Indiens, in der auch die heiligen Texte des Hinduismus verfasst sind.

Sari: traditionelles Wickelgewand für Frauen, das auch als Tanzkostüm verwendet wird.

Sarinda: nordindisches Lauteninstrument, das mit einem Bogen gestrichen wird.

Śārṅgadeva: Verfasser der *Sangeeta Ratnakara*.

Sattra/Satra: Bezeichnung für Kloster in der Region Assam.

Sattrādhikāra/Satradhikar (skt. *sattrādhikāra*): Oberhaupt eines *Sattras*.

Sattriya/Satriya: klassischer Tanzstil aus Assam.

Śakti (skt. „Kraft, Vermögen“): die ursprüngliche, weibliche Kraft des Universums.

Śaktismus: eine Richtung des Hinduismus deren Anhänger *Śakti* in Form einer personifizierten Göttin herausragende Bedeutung zukommen lassen.

Śiṣya (skt.): Schüler.

Sitipatti: Kopfschmuck, der im *Sattriya* Teil des Tanzkostüms ist.

Śiva: höchster Gott im Hinduismus in der Ausrichtung des *Śivaismus*. Er ist Teil der *Trimūrti* und steht für Zerstörung. Seine Frau ist *Pārvatī*.

Siva Singha: Sohn von Rudra Singha, der das Āhom-Königreich von 1714-1744 beherrschte.

Ślōka (skt. „Schall, Ruf“): Vers, wichtigstes Metrum der episch-klassischen Zeit, das für die beiden großen Epen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* verwendet wurde.

Sri Hastamuktāvalī: von Śubhaṅkar verfasstes Lehrwer, das aus dem 17./18. Jahrhundert stammt.

Śūdra: Bezeichnung für Angehörige der untersten Kaste.

Sukāphā: Gründer des Āhom-Königreiches in Assam.

Śuṅga-Dynastie: Dynastie, die von 185-73 v. Chr. in Indien herrschte.

Sūryāvātī: erste Frau des Śaṅkaradeva, mit der er eine gemeinsame Tochter hatte.

Sūtradhāra: Erzähler bzw. Bühnenleiter oder Regisseur eines Dramas und erster Schauspieler.

Sutradhari Nach: im Drama verwendetes Tanzstück beim *Sattriya*.

Tāl: Zimbel.

Tala (skt. *tāla* „Händeklatschen“): Takt/Rhythmus in der indischen Musik.

Tāṇḍava (skt.): männliche, energische Tanzform.

Tangali: Teil des Tanzkostüms der Frauen im *Sattriya*, der am Rock befestigt wird.

Tanpura: indisches Saiteninstrument.

Ṭol: schulische Institution, die Śaṅkaradeva und Mādhavadeva besuchten.

Trimūrti (skt. „drei Körper“): Konzept des Hinduismus, das mit der Dreiteilung des Göttlichen in Form der Göttergestalten *Brahmā* (steht für Schöpfung), *Śiva* (steht für Zerstörung) und *Viṣṇu* (steht für Erhaltung) dargestellt wird.

Tuk: Bambus-Instrument.

Tulsi Mala: Rosenkranz, der von den *Bhokots* getragen wird und Teil des männlichen Tanzkostüms beim *Sattriya* ist.

Tyāgasimha: letzter Herrscher der Mlechchha-Dynastie.

Umananda: kleine Flussinsel, die im Brahmaputra in der Nähe von Guwahati liegt.

Upaniṣaden: Sammlung philosophischer Schriften, die etwa 700-500 v. Chr. entstanden sind; die zentralen Texte der vedischen Religions-Philosophie.

Vāhana (skt. „Zugtier“): bezeichnet im Hinduismus das Reittier einer Gottheit.

Vaiṣṇava (skt. „zu *Viṣṇu* gehörig“): Bezeichnung für Anhänger des *Viṣṇuismus*.

Vaiśya: Bezeichnung für Angehörige der dritthöchsten Kaste; ursprünglich waren es Bauern und Viehzüchter, später auch Kaufleute, Geldverleiher etc.

Vāmana (skt. „zwergenhaft, Zwerg“): 5. *Avatar* des *Viṣṇu*, der in Gestalt eines Zwerges die Welt mit drei Schritten durchmisst.

Varāha (skt. „Eber“): 3. *Avatar* des *Viṣṇu*; Eber, der die Erde vor der Sintflut bewahrt.

Varman-Dynastie: Dynastie, die von 350-650 n. Chr. in Assam regierte und zum Kāmarūpa Königreich gehörte.

Varṇas: die vier Hauptgruppen des indischen *Kastensystems* (s.d.) bestehend aus *Brahmanen*, *Kṣatriyas*, *Vaiśyas* und *Śūdras*.

Veda (skt. „Wissen“): Sammlung religiöser Texte. Es gibt drei – bzw. nach manchen vier – *Veden* (s.d.).

Veden (Pl.): Zunächst ausschließlich mündlich überlieferte Textsammlungen in einer archaischen Form des *Sanskrit*. Sie stellen die ältesten religiösen Werke Indiens dar, deren früheste Schriften aus der Zeit vor dem 1. Jahrtausend v. Chr. stammen und umfassen den *Ṛgveda/Rigveda* (Hymnen), den *Sāmaveda* (Melodien) sowie den *Yajurveda* (Opferformeln). Als vierter Veda nicht allgemein anerkannt ist der *Atharvaveda* (magische Lieder).

Vilambit: 1. *Laya* (musikalisches Tempo); Als 1. *Laya* ist es das langsamste Tempo.

Viśaharī (skt. „Giftwegnehmerin“): andere Bezeichnung für die Schlangengöttin *Manasā*.

Viṣṇu: höchster Gott im Hinduismus in der Ausrichtung des *Viṣṇuismus*; er ist Teil der *Trimūrti* und steht für das Prinzip der Erhaltung. Seine Frau ist *Lakṣmī*.

Viṣṇuismus: eine Richtung des Hinduismus, deren Anhänger *Viṣṇu* als höchsten Gott anerkennen und Erlösung durch *Bhakti* zu ihm suchen.

Xuanzang: aus China stammender buddhistischer Mönch, der Assam 640 n. Chr. bereiste.

Yuga (skt. „Weltzeitalter“): Es gibt vier *Yugas*; die ersten drei – *Satya Yuga*, *Treta Yuga* und *Dvapara Yuga* – sind bereits vergangen; das gegenwärtige Weltzeitalter heißt *Kali-Yuga*.

Bibliographie

Baldissera, Fabrizia/Axel Michaels. *Der indische Tanz. Körpersprache in Vollendung*. Köln: DuMont, 1988.

Banerjee, Projesh. *Indian Ballet Dancing*. New Delhi: Abhinav Publications, 1983.

Banerji, Projesh. *Art of Indian dancing*. New Delhi [u.a.]: Sterling Publ., 1985.

Banerji, Projesh. *The Folk-Dance of India*. Allahabad: Kitabistan, 1944.

Bardoloi, B. K. (Hg.). *People of India*. Assam. Vol. XV. 1. Band. Calcutta: Seagull Books, 2003.

Barpujari, N. K. *Seven Sisters*. North East India Profile. Delhi: Sumit Enterprises, 2008.

Barthakur, Dilip Ranjan. *The Music and Musical Instruments of North Eastern India*. New Delhi: Mittal Publications, 2003.

Beurle, Klaus (Hg.). *Gott – einzig und vielfältig*. Religionen im Dialog. Band 1: Das Göttliche im Herzen des Menschen. Würzburg: Echter Verlag, 2014.

Bhattacharya, Rishi Raj [u.a.]. „Historical Evolution of Assamese Culture”. In Chittattukalam, Kuriala. *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002. S. 9-12.

Bhattacharya, Suresh Chandra (Hg.). *Vaishnavism in Eastern India*. Calcutta: KLM Private Ltd., 1995.

Bora, Ghanakanta. „Abhinaya”. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 76-81.

- Bora, Pradipta. „*Mahapursha Shrimanta Sankardeva. The Apostel of Equality*“. In Chittattukalam, Kuriala. *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002. S. 111-113.
- Borah, Karuna. „Sattriya Ojapali: A Related Dance Form“. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya. Classical Dance of Assam*. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 46-51.
- Borah, Swapnali/Deke Tourangbam/A. C. Meitei. *Encyclopaedic studies of north-eastern states of India. Assam*. New Delhi: New Academic Publishers, 2010.
- Bose, Mandakranta. *Movement and Mimesis. The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Cavendish, Richard/Trevor O. Ling. *Mythologie. Eine illustrierte Weltgeschichte des mythisch-religiösen Denkens*. Frechen: Komet, 1999.
- Chaturvedi, Nirupama. *Encyclopaedia of Indian Dance*. New Delhi: Anmol Publications, 2007.
- Chittattukalam, Kuriala (Hg.). *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002.
- Das, Bibhash. „Assam a Gold Mine“. In Chittattukalam, Kuriala. *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002. S. 13-20.
- Delpech, Nadine. *L'île aux moines danseurs*. Paris: Editions Alphée, 2006.
- Dhananjayan, V.P. *Dhananjayan on Indian Classical Dance*. Delhi: B. R. Rythms, 2004.
- Dutta, Narendra Nath. *Obscure Religious Practices Among Some Vaisnavas Of Assam*. Calcutta: Punthi Pustak, 1990.
- Dutta, Neela. „The Satriya Dance“. In Chittattukalam, Kuriala. *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002.

Gargi, Balwant. *Theater und Tanz in Indien*. Darmstadt: Progress-Verl. Fladung, 1960.

George, Karimpumannil M. (Hg.). *Masterpieces of Indian literature I*. Assamese, Bengali, English, Gujarati, Hindi, Kannada, Kashmiri, Konkani & Malayalam. New Delhi: National Book Trust, 1997.

Gonda, Jan (Hg.). *A history of Indian literature*. Modern Indo-Aryan literatures. Assamese literature. Vol. IX. Part 2. Fasc. 2. Wiesbaden: Harrassowitz, 1976.

Goswami, Jatin/Sunil Kothari. „Mati Akhara: Ground Exercises”. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 52-63.

Goswami, Praphulladatta. „Hindu and Tribal Folklore in Assam”. *Asian Folklore Studies*, Vol. 26, No. 1. Nagoya: Nanzan University, 1967. S. 19-27.
(<http://www.jstor.org/stable/1177697>. Zugriff: 18.06.2009.)

Gupta, Rajatananda Das. *Art of medieval Assam*. New Delhi: Cosmo Publ., 1982.

Hanna, Judith Lynne. „Classical Indian Dance and Women’s Status“. In Thomas, Helen (Hg.). *Dance, Gender and Culture*. Houndmills [u.a.]: Macmillan Press, 1993. S. 119-138.

Jain, Nemichandra. *Indian Theatre*. Tradition, Continuity and Change. New Delhi: Vikas Publishing, 1992.

Jussel, Anna-Miriam. *Vom Tempeltanz zum heutigen Bharatanāṭyam. Zur Geschichte des klassisch indischen Tanzes aus Tamil Nadu*. Wien: Diplomarbeit, 2009.

Kandali, Mallika. „Pada Karma: Footwork“. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 64-69.

Khokar, Ashish Mohan. *Folk Dance*. Tribal, ritual & martial forms. New Delhi: Rupa & Co, 2003.

Koegler, Horst/Klaus Kieser. *Wörterbuch des Tanzes*. Stuttgart: Reclam, 2009.

Kothari, Sunil. „Dance Education in India”. *Prospects*, Vol. XXXII, No. 4, December 2002. Genf: Springer, 2002. S. 483-389.

Kothari, Sunil. „Hastas: Hand Gestures”. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 70-73.

Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013.

Lal, Ananda. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. Oxford: University Press, 2004.

Mahanta, Jagannath. „Ankiya Nat and Bhaona. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 38-45.

Mahanta, Pradip Jyoti. „The Institution of the Sattrā“. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 26-37.

Mayrhofer, Manfred. *Sanskrit-Grammatik*. mit sprachvergleichenden Erläuterungen. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1978.

Mihola, Barbara. *Kūṭiyāṭṭam - rituelle Aspekte und theatrale Momente*. Analyse eines indischen Theaterstils. Wien: Diplomarbeit, 2013.

Misra, Udayon. *The Transformation of Assamese Identity: A Historical Survey*. Shillong: The North East India History Association, 2001.

Mückler, Hermann (Hg.). *Ethnohistorie. Empirie und Praxis*. Wien: Facultas, 2006.

Mylius, Klaus. *Wörterbuch Sanskrit-Deutsch*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1987.

- Narayan, Shovana. *Folk dance traditions of India*. Gurgaon: Shubhi Publ., 2004.
- Narayan, Shovana. *The Sterling Book of Indian Classical Dances*. New Delhi: New Dawn Press, 2005.
- Neog, Maheswar. *Bhaona*. The Ritual Play of Assam. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1983.
- Neog, Maheswar. *Śaṅkaradeva and his times*. Early history of the Vaiṣṇava faith and movement in Assam. Gauhati: Depart. of Publ., Gauhati University, 1965.
- Neog, Maheswar. *Srihastamuktavali*. New Delhi: Indira Gandhi national Centre for the Arts [u.a.], 1991.
- Neog, Maheswar. „The Classical Dance Tradition in Assam“. In Kothari, Sunil (Hg.). *Sattriya*. Classical Dance of Assam. Mumbai: Radhika Sabavala for the Marg Foundation, 2013. S. 18-25.
- Neuber, Erika. „Die Guru-Sisya-Beziehung“. In Mückler, Hermann (Hg.). *Ethnohistorie. Empirie und Praxis*. Wien: Facultas, 2006. S. 145-156.
- Oberlies, Thomas. *Hinduismus*. Eine Einführung. Frankfurt a. Main: Fischer, 2012.
- Paciolla, Paolo/Anna Luisa Spagna. *La gioia e il potere: musica e danza in India*. Nardò: Besa, 2008.
- Rao, U. S. Krishna/U.K. Chandrabhaga Devi. *A Panorama of Indian Dances*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1993.
- Rebling, Eberhard. *Die Tanzkunst Indiens*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1982.
- Richmond, Farley P. (Hg.). *Indian theatre*. Traditions of performance. Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1990.

Richmond, Farely. „The Vaisnava Drama of Assam”. *Educational Theatre Journal*. Vol. 26, Nr. 2, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. S. 145-163.

Roy, Snigdha Sm. „Vaishnavism in Bengal during the early Medieval Period.“ In Bhattacharya, Suresh Chandra (Hg.). *Vaishnavism in Eastern India*. Calcutta: KLM Private Ltd., 1995. S. 89-100.

Saber-Zaimian, Angela-Petra. *Bharatanatyam – Der klassische indische Tanz als religiös-philosophisches Phänomen*. Wien: Dissertation, 2002.

Saikia, Rajen. *Social and economic history of Assam. 1853 – 1921*. New Delhi: Manohar Publ., 2001.

Saju, George. „Indian Classical Dance. An Art of Interfaith Dialogue“. In Beurle, Klaus. (Hg.). *Gott – einzig und vielfältig*. Religionen im Dialog. Band 1: Das Göttliche im Herzen des Menschen. Würzburg: Echter Verlag, 2014. S. 203-217.

Sarma, Madan M./Parasmoni Dutta. *Baresahariya Bhaona: Community Drama Festival of Assam: A Living Tradition*. In *Asian Theatre Journal*, Vol. 26, No. 2, Fall 2009. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2009. S. 303-319.

Sarma, Satyendranath. *Assamese literature*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1976.

Sharma, Amit. „Puppetry and Ojhapali“. In Chittattukalam, Kuriala. . *Culture & Religions of Assam*. New Delhi: Omsons, 2002. S. 54-56.

Singh, Shanta Serbjeet (Hg.). *Indian Dance. The ultimate metaphor*. New Delhi: Bookwise, 2000.

Sinha, Biswajit. *Encyclopaedia of Indian theatre*. 9 Contemporary Theatre. Delhi: Raj Publ., 2008.

Sommer, Anton F. W. *Kurzgefaßte Grammatik des Assamesischen*. mit ausgewähltem Wörterbuch und einigen Textproben. Wien: Eigenverlag, 1991.

Sorell, Walter. *Knaurs Buch vom Tanz*. München/Zürich: Droemersch Verlagsanstalt, 1969.

Szirmay, Vera-Viktoria. *Entwicklung und Analyse des klassischen ostindischen Tempeltanzes Odissi*. Eine Studie über formale Verwandtschaften von figuralen Gebilden und geometrisierenden Ordnungsschemata im Rahmen der Tempeltanztradition Orissas. Wien: Dissertation, 2004.

Thomas, Helen (Hg.). *Dance, Gender and Culture*. Houndmills [u.a.]: Macmillan Press, 1993.

Tripathi, Chandra Dhar. *Aspects of the Medieval History of Assam*. Shimla: Indian Institute of Advanced Study, 2002.

Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater*. Der Ernst des menschlichen Spiels. New York: Campus. 1989.

Van Gennep, Arnold. *Übergangsriten*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2005.

Vatsyayan, Kapila. *Traditional Indian Theatre*. New Delhi: National Book Trust, 1980.

Venkatachalam, G. *Dance in India*. Bombay: Nalanda Publ., 1947.

Wallensteiner, Eva. *Begehrt und verstossen*. Rolle und Status der Tänzerinnen von Puruliya, Indien. Wien: Dissertation, 2001.

Ausstellungskataloge:

Kuhnt-Saptodewo, Sri (Hg.). Weltmuseum Wien: *Getanzte Schöpfung*. Asien zwischen den Welten. Ausstellungskatalog. Weltmuseum Wien, Wien: Brandstätter, 2013.

Harish, Vikas. „Die Architektur des Tanzes als Ausdruck des Heiligen“. In Kuhnt-Saptodewo, Sri (Hg.). Weltmuseum Wien: *Getanzte Schöpfung*. Asien zwischen den Welten. Ausstellungskatalog. Weltmuseum Wien, Wien: Brandstätter, 2013. S. 20-23.

Schicklgruber, Christian. *Götterbilder*. Südasien, Südostasien, Himalayaländer. Ausstellungskatalog. Museum für Völkerkunde. Wien: Museum für Völkerkunde, 2008.

Filme:

360° GEO Reportage: Majuli, ein Inselvolk trotz den Fluten. Regie: Andrea Oster. Drehbuch: Andrea Oster. Frankreich/Deutschland: Arte, 2011. Fassung: Fernsehausstrahlung von arte, 24.08.2014, 43‘.

Dans les brumes des Majuli. Regie: Emmanuelle Petit. Drehbuch: Nadine Delpech, Emmanuelle Petit. Frankreich: Via Decouvertes, 2008. Fassung: DVD-Video: L'Harmattan, 2010, 52‘. Bzw. <https://www.youtube.com/watch?v=kb-xXCdAp0k>, Zugriff: 26.10.2014.

In Search of God. Regie: Rupam Sarmah. Drehbuch: Rupam Sarmah, Karen Everett, Jennifer Thorington. USA: RJ International, 2011. Fassung: DVD-Video, 2012, 60‘.

Internet:

https://archive.org/stream/cu31924012568535/cu31924012568535_djvu.txt. Zugriff: 22.01.2015. Coomaraswamy, Ananda/ Gopala Kristnayya Duggirala. *The mirror of gesture, being the Abhinaya darpana of Nandikeśvara*.

<https://bhrpc.files.wordpress.com/2012/08/assam-map.jpg>. Zugriff: 31.01.2015. „Karte von Assam“.

<http://www.blurb.de/books/2454500-majuli-sattriya>. Zugriff: 15.11.2014. Moroni, Edgar. *Majuli Sattriya*. Danses Mytiques de l'Assam par les moineses d'Uttar Kamalabari Sattri.

<http://www.festivaltarkovski.fr/pontigny/>. 17.02.2015. „Abbaye de Pontigny“.

<http://www.iccrindia.net/artists/iccr-empanelled-artists-2012.pdf>. Zugriff: 08.01.2015. Indian Council for Cultural Relations. „Empanelment of Artistes. Revised reference list 2012“.

<http://www.indereunion.net/actu/BBarbayan/interBBabayan.htm>. Zugriff: 15.11.2014. Interview mit Bhabananda Barbayan.

<http://indianfolklore.org/journals/index.php/IFL/article/viewFile/48/50>. Zugriff: 16.01.2015. Dutta, Paramesh. „Festivity, Food, and Bihu: a short introduction to the national festival of Assam“. In *Indian Folklife*. Serial No. 31, November 2008. S. 16-17.

<http://www.labforculture.org/de/users/site-users/site-members/anwesa-mahanta>. Zugriff: 10.01.2015. LabforCulture.org. „Anwesa Mahanta“.

http://majulilandscape.gov.in/gallery_satras.php. Zugriff: 12.01.2015. Fotos des Uttar Kamalābārī Sattra: Karāpāt, Nāmghar und Hāti.

<http://majulilandscape.gov.in/photos/UTTAR%20KAMALABARI%20SATRA.jpg>. Zugriff: 12.01.2015. Foto vom Eingang des Uttar Kamalābārī Sattra.

<http://www.munzinger.de/search/kll/Transliteration+und+Aussprache/999100.html>. Zugriff: 15.02.2015. Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon. „Transliteration und Aussprache“.

<http://www.narthaki.com/info/prv13/prv753.html>. Zugriff: 10.01.2015. Narthaki Online. „Preview. Soorya Performing Arts presents 5th St. Louis Indian Dance Festival“.

<http://www.posoowa.org/story/vedajyoti-ozah-embarks-upon-sattriya-heritage-project>. Zugriff: 10.01.2015. Kalita, Jugal. „Vedajyoti Ozah embarks upon The Sattriya Heritage Project“.

<http://www.pr.com/press-release/580502>. Zugriff: 10.01.2015. „First Ever Bhutan International Festival in the Himalayas – Feb 14-23, 2015 Brings Together 10 Days of Arts, Music, Film, a Full and Half Marathon, TED Talks and More“.

<http://www.prathibhaprahlad.net/activities4.html>. Zugriff: 10.01.2015. Prahlad, Prathibha. „Prasiddha Foundation“.

<http://spaceandculture.in/index.php/spaceandculture/article/view/26>. Zugriff: 24.09.2014. Sahariah, Dhrubajyoti (u.a). Majuli at the Crossroads: A Study of Cultural Geomorphology. In *Space and Culture*, November 2013. S. 12-20.

<http://srutimag.blogspot.de/2013/11/st-louis-indian-dance-festival-2013.html>. Zugriff: 10.01.2015. Mohan, Suhma. „St. Louis Indian Dance Festival 2013“. In *Sruti – India's Premier Magazine for the performing Arts*, 13.11.2013.

http://www.telegraphindia.com/1041018/asp/northeast/story_3887507.asp. Zugriff: 10.01.2015. Boruah, Maitreyee. „Sattriya is her calling personality“. In *The Telegraph*, 18.10.2004.

<http://www.the-criterion.com/V2/n3/Sept2011.pdf>. Zugriff: 02.11.2014. Bhattacharjee, Archana. Srimanta Sankardev's *Ankiya-Nat*. A New Dramatic Genre in Assamese Literature. *The Criterion: An International Journal in English*, Vo. II, Issue III, September 2011, S. 27-29.

<http://www.theguardian.com/travel/2015/mar/22/bhutan-thimphu-first-international-festival>. Zugriff: 28.03.2015. Dunford, Jane. „Bhutan hosts its first international festival“. In *The Guardian*, 22.03.2015.

<http://www.thehindu.com/thehindu/yw/2003/08/23/stories/2003082300430300.htm>. Zugriff: 08.08.2009. Rajan, Anjana. „Dance of Krishna“. In *The Hindu*, 23.08.2003.

<http://timesofindia.indiatimes.com/india/Assams-name-to-be-changed-to-Asom/articleshow/1431168.cms>. Zugriff: 20.12.2014. „Assam's name to be changed to 'Asom'“. In *The Times of India*, 27.02.2006.

http://www.tourisme-joigny.fr/dans-un-rayon-de-15-a-30-km_fr_03_05_02.html. 17.02.2015. Tourisme et Terroir. „L'eglise Abbatiale – Pontigny“.

Abstract (deutsch)

Der klassische indische Tanz *Bharatanāṭyam* gilt noch immer als der bekannteste und weit verbreitetste Tanzstil Indiens. Die anderen sieben klassischen indischen Tänze, obwohl die meisten auch schon seit mehreren Jahrzehnten als solche anerkannt sind, finden dagegen verhältnismäßig wenig Beachtung. Als letztes wurde der aus Assam stammende Tanz *Sattriya* von der nationalen *Sangeet Natak Akademi* als klassisch anerkannt. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Theater- und Tanztradition des nordostindischen Bundesstaates Assam und legt dabei besonderes Augenmerk auf diesen neuesten klassischen indischen Tanz. Dabei wird auf die Region im Allgemeinen eingegangen wie auch überblicksmäßig auf ihre Theater- und Tanzkultur und im Speziellen auf die Traditionen *Ojā Pāli* und *Aṅkiā Nāṭ* mit ihren *Bhāonā*-Aufführungen, in denen die Wurzeln des *Sattriya* liegen. Klassischer indischer Tanz ist grundsätzlich tief religiös verwurzelt. Deswegen wird auch auf den Hinduismus, genauer auf den *Bhakti*-Kult, der sich in Assam unter dem Religions- und Sozialreformer Śaṅkaradeva etablieren konnte, eingegangen. Zum einen findet man den Tanz heute noch in seiner ursprünglichen Form wie er von den Mönchen in den Klöstern, den sogenannten *Sattras*, seit Jahrhunderten getanzt wird, zum anderen wird der Tanz mittlerweile auch auf den säkularen Bühnen präsentiert. Beide Ausprägungen werden erläutert. Die Verfasserin hatte die Möglichkeit drei Mönche aus dem Uttar Kamalābārī Sattrā der im Brahmaputra liegenden Flussinsel Mājuli persönlich kennenzulernen und eigene Erfahrungen mit dem Tanz zu machen. Diese Erfahrungen sind in die vorliegende Diplomarbeit mit eingeflossen und werden im Zuge der gegenwärtigen Situation des *Sattriya* geschildert. Ziel der Arbeit ist es, den mittlerweile schon seit mehr als einem Jahrzehnt offiziell als klassisch anerkannten Tanz *Sattriya* in seinen Grundzügen vorzustellen und die ihm gebührende Anerkennung als achten klassischen indischen Tanz entgegenzubringen.

Abstract (englisch)

The classical Indian dance *Bharatanāṭyam* is still regarded as the best known and most widely spread dance form of India. The other seven classical Indian dances, although most of them are officially recognized since several decades, find comparatively little attention. The most recent dance, which was recognised as classical by the national *Sangeet Natak Akademi* is *Sattriya*, a native of Assam. This thesis deals with the theatre and dance tradition of India's north-eastern state of Assam and puts its main emphasis on its classical dance tradition. In doing so, the first part is about the region in general and gives an overview on their theatre and dance tradition. In particular, the traditions of *Ojā Pāli* and *Ankiā Nāṭ* with their *Bhāonā* performances are discussed, as the roots of *Sattriya* lie there. Generally, Indian classical dance is deeply rooted in religion. Therefore, Hinduism and the dances' relationship to it are described, especially the *Bhakti* cult, which was established in Assam by the religious and social reformer *Śaṅkaradeva*. On the one hand, the *Sattriya* dance still remains in its original form as danced by the monks of the monasteries, the so-called *Sattras*, like it was danced for centuries, and, on the other hand, the dance is by now presented on the secular stage. Both forms are explained. The author of this thesis had the opportunity to meet three monks of the Uttar Kamalābārī Sattrā, which is situated, in the river island Mājuli in the Brahmaputra and experience the dance first hand. These experiences have been compiled into the thesis and will be described in the context of the present situation of *Sattriya*. The aim of this work is to present the *Sattriya* dance, which has been recognised as classical Indian dance for more than a decade, with its main features and give it its due recognition as India's eighth classical dance form.

Lebenslauf

Name: Andrea Sandner
Geburtsjahr u. -ort: 1982 in Fürstenfeldbruck, Deutschland

Ausbildung:

2003: Schulabschluss in München (Abitur)
Wintersemester 2004/2005: Beginn des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Wintersemester 2007/2008: Auslandssemester im Rahmen des Erasmus-Programms an der Universiteit Utrecht, Niederlande

Praktika:

Mehrere Praktika im In- und Ausland (Deutschland, Irland, Österreich) in verschiedenen Theaterbetrieben einschließlich Sommerfestspielen in den Bereichen Licht- und Tontechnik, Regieassistentz, Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit