

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



Mit Beiträgen von BETTINA BÄUMER, ARNO BÖHLER, SUSANNE VALERIE GRANZER,
CHRISTOPH HUBATSCHKE, ADAM LOUGHNANE, SANDRA NOETH, GRAHAM PARKES,
WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK, ANJALI SRIRAM,
R. SRIRAM, GEORG STENGER, KAY WALKOWIAK und anderen

SONDERDRUCK

7

ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE
GRANZER / ADAM LOUGHNANE /
GRAHAM PARKES

*Kunst und Philosophie im Zwischen der
Kulturen.
Ein E-Mail-Gespräch.*

35

GEORG STENGER

Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes

53

CHRISTOPH HUBATSCHKE

*Für eine »Grammatik der stotternden Stille«
Interkulturelle politische Kunst zwischen
Immobilität und Bewegungen*

69

SANDRA NOETH

*Den Körper zur Verfügung stellen
Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon
und Palästina*

89

BETTINA BÄUMER

*»Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung«
Interview*

97

R. SRIRAM

*Yoga als philosophische Praxis oder
von der Kunst zu leben
Interview*

107

ANJALI SRIRAM

*Warum Tanz in der indischen Kultur
eine philosophische Praxis ist
Interview*

115

ANKE GRANESS

*Afrikanische Philosophie und ihre
paradigmatische Bedeutung
In memoriam Heinz Kimmerle (1930–2016)*

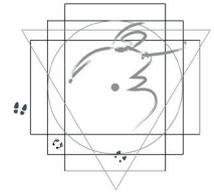
123

WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK

*Thesen zum interkulturellen
Selbstverständnis der Philosophie*

145 *Bücher & Medien*

168 *Impressum*



ANJALI SRIRAM

Warum Tanz in der indischen Kultur eine philosophische Praxis ist

Im Gespräch mit Arno Böhler und Susanne Valerie Granzer in Palangi, Indien

Sie haben Ballett und Indischen Tanz studiert, kennen also die europäische und die indische Tanztradition.

ANJALI: Mit dem indischen Tanz habe ich in London begonnen – zunächst als Hobby. Damals habe ich sehr schnell gespürt, dass dieser Tanz genau das ist, was ich suche: Bewegung gespeist aus einer philosophischen Grundhaltung. Als Kind habe ich Ballett gelernt. Ich wollte unbedingt Balletttänzerin werden. Aber mit fünfzehn wurde mir klar, dass das nicht mein Weg ist. Ballett ist vor allem auf

den Moment ausgerichtet, auf Höhepunkte der Akrobatik, die eine Schönheit des Moments kreieren, die bei Zuschauern Erstaunen hervorrufen können – einen *flash, thrill* oder *kick*. Und der ist kurzlebig und nicht geeignet für Reflexionen. Darum habe ich weitergesucht und bin über eine solide Schauspielausbildung und kurze Intermezzos an verschiedenen Theatern nach London zum Tanztheater übergewechselt. Dort habe ich den indischen *Bhāratanāṭyam* kennen und lieben gelernt.

ANJALI SRIRAM hat in Kalkshetra indischen Tanz (Bhāratanāṭyam) studiert und über 20 Jahre auf Bühnen quer durch Indien und Europa praktiziert.

¹ Transkription eines Filminterviews, das im Rahmen der beiden FWF-Projekte »Artist Philosophers. Philosophy AS Arts-based-Research« (AR 275-G21) und »Generating Bodies« (TRP12-G21) entstanden ist. Beide Forschungsprojekte wurden vom Österreichischen Wissenschaftsfonds gefördert (Leitung Arno Böhler). Die schriftliche Transkription des Filminterviews von Eva-Maria Aigner wurde im Nachhinein noch einmal überarbeitet.

Eine Tanzform, die historisch eng mit der Philosophie des Yoga zusammenhängt?

ANJALI: *Bhāratanāṭyam* besteht aus Bewegungen, die Geometrien erschaffen. Die Schritte der Füße zeichnen Kreise, Linien, Dreiecke, Rechtecke usw. auf den Boden. Auch die Hand- und Armbewegungen erschaffen Geometrien im Raum. Durch den



Man tanzt für das, was unsterblich ist, für die Zeitlosigkeit und weniger für den Moment.

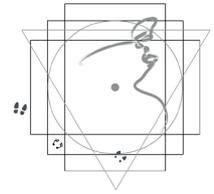
Tanz entsteht ein *maṇḍala*, eine Art symbolische Architektur, die nicht nur Schönheit oder Attribut einer Geschichte ist, sondern eine eigenständige geometrische Bedeutung erschafft: Wie stehe »ich« im Raum? Dieses »Ich« ist keineswegs mit dem Ego der Tänzerin zu verwechseln, da es eine Dimension des In-der-Welt-seins zur Erscheinung bringt, die Allgemeingültigkeit besitzt. Mit der Zeit löst sich das »Menschlich, Allzumenschliche« der Tänzerin auf und der Tanzende, ob Mann oder Frau, wird zur *nāyikā* – zu der, die führt. Die *nāyikā* führt die Zuschauer_innen und die Tänzer_innen in andere Bewusstseinszustände. Vor allem muss sie sich selbst gewahr sein, dass sie den geometrischen Mittelpunkt, die Achse des größeren Raumes um sich herum, verkörpert. Dieser Aspekt des indischen Tanzens heißt *nṛtta*, *abstraktes Tanzen*.

Bhāratānāṭyam kreist immer um ein Mysterium – das gilt auch für die anderen Stile wie *Kathakali*, *Kathak* und *Oḍiṣī*. Von Anfang an war mir klar, dass es sich bei dieser Kunst nicht um einen Tanz zur Unterhaltung des Publikums handelt, sondern um einen fragenden Dialog mit dem Kosmos. Die *nāyikā* verhandelt diese Fragen mit Handgesten, den *mudrās*. Dieser Aspekt des indischen Tanzens heißt *nāṭya*. Man tanzt für das, was unsterblich ist, für die Zeitlosigkeit und weniger für den Moment. Mich fasziniert an *Bhāratānāṭyam*, dass ich für etwas tanze, das über unser begrenztes Leben hinausgeht; das sich auf die Unendlichkeit richtet – auf *ananta* – und mir ein Gefühl von Glückseligkeit (*ānanda*) vermittelt. Ich bewege die Hand z. B. von rechts nach links,

irgendwann hört die Bewegung auf, aber der Geist führt die Bewegung weiter. Dort, wo die Hand endet, setzt *er* die Linie der Bewegung geistig fort.

Nichts bewegt sich außerhalb des geometrischen Körpermandalas. Immer bleiben wir im Raum unserer physisch beschränkten Möglichkeiten, denken die Bewegungslinien aber ins Unendliche weiter. Auf diese Weise lernen Tanzende ihre eigene geometrische Verortung in der Welt wahrzunehmen, was ihnen mit der Zeit eine Quelle von Freude (*ānanda*) wird. *Ānanda*, *Freude*, ist ein weiterer Aspekt des indischen Tanzes. Sie speist sich aus einer Glückserfahrung, die bei der Verbindung des inneren und äußeren Raumes entsteht. Das Menschliche (*jīvātmā*) beginnt sich mit dem Unendlichen (*paramātmā*), dem Kosmos, zu verbinden, wodurch *nāṭya*, der Tanz, zu *nāṭyayoga* wird. Ein solches Geschehen ist die Frucht eines sehr langen Übungsweges. Wenn körperlich gut ausgebildete und geistig geschulte Tänzer_innen tanzen, ereignet sich wie auf Knopfdruck eine Verwandlung ihres Alltagsbewusstseins in ein *Ānanda*- und *Ananta-Bewusstsein*, da erfahrene Tänzer und Tänzerinnen die beiden Dimensionen der Endlichkeit und der Unendlichkeit nicht mehr trennen, was stets mit dem Gefühl von Glückseligkeit einhergeht.

Die Anbindung der Tanzenden an die Unendlichkeit beginnt üblicherweise mit der Rezitation von Versen, die an eine Gottheit gerichtet sind. Durch diese Übung soll das Alltagsbewusstsein der Tanzenden an Bedeutung verlieren und schließlich verschwin-



den. Diese Verwandlung des gewöhnlichen Ich-Bewusstseins in das Bewusstsein des kosmischen Tanzes wird von den Tanzenden immer wieder als Befreiung erfahren. Der ganze Sinn des indischen Tanztrainings besteht darin, Zugang zu diesem »space«, zur *Ananta-* und *Ānanda-Dimension* unseres In-der-Welt-seins zu finden. Die Dualität von Innen und Außen wird aufgehoben, Form und Formlosigkeit zusammengebracht, wie bei den Göttern. Daher nannte man eine indische Tänzerin früher eine *devadāsi*, »eine Dienerin des Göttlichen«. Sie war die Braut *Naṭarājas*. Der Gott des Tanzes steht mit dem rechten Bein auf der Unwissenheit (*avidyā*). Indem er das linke Bein erhebt, befreit er sich tanzend von dem Fluch der Verblendung. Er zertantzt *avidyā!*

Wie sieht die Tanzausbildung in Indien aus?

ANJALI: Das Tanztraining hat kein Ende. In meinem beruflichen Werdegang hat das professionelle Training bis zur ersten Aufführung vier Jahre gedauert. Im Anschluss daran bekam ich ein Kunststipendium, das es mir erlaubte, noch weitere vier Jahre Tanz zu studieren. Insgesamt waren es acht Jahre, die ich mit dem Studium *Bhāratnāṭyam* verbracht habe. Während der letzten vier Jahre habe ich schon viele Aufführungen getanzt und diverse Tourneen realisiert. In Indien bleibt eine Tänzerin ein Leben lang bei ihrem Tanzlehrer (*guru*). Sie lernt immer wieder neue Kompositionen, dringt übertief und tiefer in den Tanz ein, um neue Dimensionen dieser Kunstform für sich und andere zu erschließen.

Bewegung wurde in *Kalakshetra*, einer berühmten Tanzakademie in Südindien, immer auch als Haltung verstanden und trainiert. Die Tanzausbildung wurde so zu einem *way of life*, zu einer Lebensform. Das Tragen des klassischen handgewebten Baumwollsaris und das Tragen der weißen *dhotīs*, dem Wickelrock für Männer, war Pflicht. *Ahimsā*, Gewaltlosigkeit im Verhalten, gehörte ebenfalls dazu. Wenn ich an meine Ausbildung in der Schauspielschule in Stuttgart denke, erinnere ich mich an sehr gegensätzliche Zwänge. Bei der Aufnahme war ich 16 Jahre alt. Jeder rauchte. Obwohl ich davor nie geraucht hatte und auch später nie geraucht habe, gehörte es einfach dazu, zu rauchen. Wenn man nicht rauchte, dann war man nicht cool. Es gab die zwängliche Vorstellung, dass man nur dann Künstler_in sei, wenn man sich von den andern abheben würde. Man war gezwungen, ständig provozieren zu müssen. Das war sehr anstrengend. Es ging dabei darum, eine gewisse Hemmschwelle zu überschreiten und aus sich herausgehen zu lernen. Aber wenn das Spiel vorbei war, es Abend wurde, die Schauspielschule ihre Pforten schloss und man nach Hause ging – erfuhr ich immer wieder eine sehr große Einsamkeit. Unsicherheit machte sich breit: »Wie komme ich in mein normales Leben zurück, ohne zu spielen?«

Im Unterschied dazu hatte ich in meiner Ausbildung in *Kalakshetra* nie das Gefühl, der Tanz endet und ich gehe nach Hause und wechsele in ein anderes Leben. Vielmehr wurde ich stufenweise in einen anderen Menschen verwandelt. Das heißt, diese Diskrepanz zwi-

Vielmehr wurde ich stufenweise in einen anderen Menschen verwandelt.



Wir sind eben alle »menschlich,
allzu menschlich« und tragen
das Hindernis narzisstischer
Selbstzentrierung tief in uns.

schen »Hier bin ich in meiner Bude und hier bin ich auf der Bühne« – diese Diskrepanz wurde in der Erziehung zur indischen Tänzer_in nichtig, weil das profane Leben selbst auf eine sakrale Ebene gehoben wurde. Was bewirkte, dass man sich den Dingen gegenüber anders, sensibler, sorgfältiger verhielt. Indische Tänzer und Tänzer_innen treten auch im Alltag nicht mit dem linken Bein in einen Raum. Man tritt immer mit dem rechten Fuß ein und berührt mit beiden Händen den Boden. Diese Riten gehen in den Alltag über, da man jeden Boden als heilig zu empfinden beginnt. Es sieht übrigens schön aus, indische Tänzer_innen im Alltag zu beobachten. Sie haben so viele Verhaltensregeln aus dem Tanz verinnerlicht.

Alle diese Riten sind auch in mein Leben übergegangen. Das Anziehen, das Sitzen, das Aufstehen, das Sich-Bewegen, alles hat ein Mehr an Bedeutung bekommen. *Bhāratānāṭyam* wirkt viel stärker in den Alltag hinein als Ballett. Da ist man auf Spitzenschuhen in einen Hochleistungsapparat eingespannt – wenn man abends nach Hause kommt, schmerzen die Füße und man möchte diese Welt am liebsten hinter sich lassen und sie gerade nicht noch weiter in das alltägliche Leben integrieren.

Nicht so im indischen Tanz – er verschönt das Leben. *Bhāratānāṭyam* kreierte und unterhält eine poetische Beziehung zur Natur. Auf diese Weise entsteht ein anderer Halt für die Tänzer_in als Mensch. Ich kenne keine indischen Tänzer_innen, die beispielsweise drogensüchtig sind. Im Gegenteil. Man hat ein

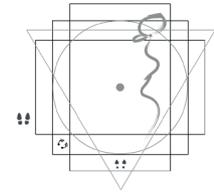
Ānanda-Erlebnis durch den Tanz, ganz ohne Drogenkonsum.

Und das Problem des Narzissmus, das im Yoga mit asmitā bezeichnet wird?

ANJALI: Vor *asmitā*, der Ich-Zentrierung, ist kein Mensch gefeit. Es ist ein *kleśa*, d. h., ein Hindernis auf dem Weg zum Weltweit-Werden, ob du Tänzer_in bist, Professor_in, Priester_in, Köch_in oder Gärtner_in – *asmitā* betrifft alle. Es liegt an der Stufe der Realisation, die ein einzelner hat, ob er oder sie sich ihres *asmitā* bewusst ist und darüber lachen kann. Wir sind eben alle »menschlich, allzu menschlich« und tragen das Hindernis narzisstischer Selbstzentrierung tief in uns.

Und das Verhältnis der Tänzer_in und der Schauspielschüler_in zu den Lehrenden?

ANJALI: Ja, das ist ein sehr interessantes Thema. Tänzer_innen haben tiefen Respekt vor dem Lehrer oder der Lehrerin. Sie sind Menschen, die man verehrt. Lehrende sind höher gestellt, selbst dann, wenn sie sich kumpelhaft geben. Das müssen Schüler_innen verinnerlichen, wenn sie lernen wollen. Ich war mit meiner Tanzlehrerin auch befreundet, sie begleitete mich bei schwierigen Unternehmungen, sie war fast gleich alt wie ich, als ich in *Kalashetra* anfing. Aber sie war immer meine Lehrerin. Wenn man durch die Türe geht, geht sie zuerst. Es kommt kein Mensch auf die Idee, zu essen, bevor Lehrer_innen begonnen haben, zu essen. Mitunter schäme ich mich, wenn es bei westlichen



Yogaseminaren ans Buffet geht, und alle stürzen sich auf das Essen und vergessen dabei ihr vorheriges, übermäßig devotes Gebete im Übungsraum gegenüber Lehrer_innen, die sich jetzt, beim Buffet, meistens hinten anstellen dürfen. In *Kalakshetra* in Indien ist das unmöglich. Wir haben diese Zuvorkommenheit Lehrenden gegenüber von Beginn an verinnerlicht. Auch die Gruppendynamik tut das ihre dazu. Du trittst einen Schritt zurück, wenn eine Lehrer_in kommt.

Und die Rebellion, die 1968 in Europa war?

ANJALI: Die gab es in Indien nicht. Das ist auf manchen Gebieten ein »drawback«. Ich kam Ende 1976 nach Madras. *Rukmini Devi*, die Gründerin von *Kalakshetra*, war damals 72 Jahre alt. Sie war eine Institution und politisch, humanitär und künstlerisch aktiv. Niemand wagte auch nur die leiseste Kritik, alle verstummten, wenn sie kam. Sie hatte oft ein verdrossenes Gesicht. Sie lebte mit einem hohen idealistischen Anspruch, den nicht jeder nachvollziehen konnte. Als Frau des reichen Engländers *Dr. Arundale* verstand sie Armut nicht. Viele begabte Tänzer_innen kamen aber aus armen Verhältnissen. Heute ist das von ihr gebaute Theater mitten in Madras eine Ruine, die mit Rechtsstreiten belegt ist und die Gerichte beschäftigt. Damals hätten Studentenrevolten, oder wenigstens ein klein wenig Studentensolidarität (wie sie von meinem späteren Lehrer *V. P. Dhananyajan* damals schon gefordert wurde, der jedoch isoliert dastand) geholfen, die Geschicke des Instituts in eine andere Richtung zu lenken.

*Und wie stand oder steht es mit Kritik an Lehrenden? Wenn *asmitā* für jeden ein *kleśa* (Hemmnis) ist – über das man lachen kann, oder das man wahrnimmt oder nicht wahrnimmt – dann existiert dieses Problem ja auch bei den Lehrenden selbst.*

ANJALI: Natürlich, aber das ist nicht die Aufgabe der Schüler_innen, das zu kontrollieren. Wir sind uns bewusst, dass Lehrer_innen außerhalb ihres Know-hows als Menschen genauso fehlerhaft sind wie andere. Es gibt Lehrer_innen, die betrügen und lügen. Aber das interessiert mich nicht, weil wir uns im »space of dance«, im Tanz begegnen. Selbst wenn eine Lehrer_in ein unmöglicher Mensch sein sollte, moralisch neben sich steht, kann sie ihr *dharma* als Tänzer_in vollenden. Und in diesem *space* treffen wir uns. Alles andere ist Ablenkung von dem Pfad des Weltweit-Werdens, um den es letztlich im Tanz geht.

Wir berufen uns auf die *Nāṭya Śāstra*, ein Text über Tanz, Malerei, Musik, Architektur, Baukunst, Chirurgie und anderes. Das heißt, mein Körperbewusstsein als Tänzerin ist zugleich auch das Körperbewusstsein, das zum Beispiel ein Musiker hat, wenn er singt. Auch er verbindet sich im Musizieren mit dem Kosmos und wird dadurch weltweit. In fast allen Kulturen sagt man, Bewegung sei der Anfang der Welt. Insofern sind Tänzer_innen den ältesten Schöpfungsmythen besonders nahe. Wir tanzen leicht und graziös, stehen fest und trommeln mit den Füßen, erschaffen dabei Töne und verbinden den Körper mit der Weite der Welt, der Unendlichkeit, in welcher das kosmische Selbst (*paramātmā*) wohnt.

Wir haben diese Zuvorkommenheit Lehrenden gegenüber von Beginn an verinnerlicht.



Tanz als philosophische Praxis?

ANJALI: Ja. Da das Ziel von Yoga und Tanz dasselbe ist, waren die *nāyikās* den Priestern im alten Indien gleichgestellt. Als *devadāsī* hatten sie einen sehr hohen Status, waren finanziell versorgt und trugen an den wichtigen *cakras* des Körpers Edelsteine. Sie lebten nahe den Tempeln, waren als Matriarchat organisiert und entwickelten eine ganz eigene »feminine« Kultur. Während des britischen Kolonialismus flossen die Abgaben für die Tempel, die damals noch gemeinschaftlicher Besitz der Dörfer waren, in die britische Staatskasse. Dadurch sind die Tempel verarmt, wodurch ihnen die finanziellen Ressourcen abhanden kamen, den Lebensunterhalt von Tempeltänzer_innen zu finanzieren. Die Folge war, dass diese *devadāsīs* bei den Adeligen und an den Höfen zur Unterhaltung tanzen mussten. Mit der Zeit kam die Prostitution hinzu, bis sie die Tempel verlassen mussten.

Im Zuge der Wiederbelebung des *Śivaismus* im 10. Jhd. u. Z., der von den Hinduisten gefördert wurde, um die Popularität des Buddhismus' in Indien einzudämmen, erlebte die Tempelkunst eine große Renaissance. In dieser Zeit sind die *Devadasikulte* zur vollen Blüte erwacht. In Tanjore sollen einst 200 Tänzerinnen gelebt haben. Ihren Tanz hat *Rukmini Devi* Mitte des 20. Jahrhunderts vor dem Untergang bewahrt.

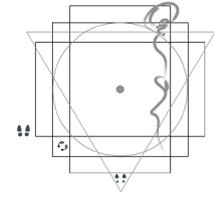
Der indische Tanz war gefährdet, obwohl Indien seit mehr als zwei Jahrtausenden über kunsttheoretische Schriften verfügt, wie das von Ihnen oben schon erwähnte Nāṭya Śāstra?

ANJALI: Ja, während der Zeit des britischen Kolonialismus. Die indische Kultur hatte allerdings schon von Anfang an eine große Leidenschaft, ihr Wissen aufzuzeichnen und in Katalogen festzuhalten. Alles wurde fein säuberlich niedergeschrieben. Über alles wurde genau Buch geführt: Die Philosophie des Yoga wurde z. B. in *Sūtren*, kurzen Merksätzen, in Versform festgehalten. Die Kunst des Tanzes wurde in Versen beschrieben, wobei die Bewegungen des menschlichen Körpers penibel verzeichnet werden. Sogar die möglichen Stellungen des Liebesakts wurden im *Kāmasūtra* systematisch geschildert. Diese Katalogisierung der indischen Wissenschaft in Verbindung mit den Künsten nennt man *tantra*, was so viel heißt wie allumfassende kosmische Wissenschaft. Sie ist einmalig in der Welt. Alle können jene umfangreichen Niederschriften heute noch studieren. Indien verwahrt folglich ein großes kulturelles Menschheitserbe.

Es gibt in Indien einen Tempel, der sowohl für den Tanz als auch für Yoga von besonderer Bedeutung ist, der Tempel in Chidambaram. In ihm werden Yoga und Tanz in nächster Nähe zueinander verehrt.

ANJALI: Ja, *Chidambaram* ist ein Ort, der für den Tanz und, wie ich später ausführen werde, auch für Yoga sehr wichtig ist. Viele *devadāsīs* haben hier getanzt. »*Cit*« heißt so viel wie »das Innerste, das sieht«, und »*ambaram*« bedeutet »die umgebende Halle«, »die Schale«. Das Tempelgebäude ist voller Symbolik und sein Innerstes, das *Sanctum Sanctorum*, symbolisiert zugleich das Innerste jedes Menschen

Die Beziehung zum Raum ist das Geheimnis von Chidambaram, jenes Tempels also, der dem Gott des Tanzes gewidmet ist.



und der Welt. An allen Säulen, besonders an der *nr̥tta sabhā*, sind unzählige viele Miniaturen aus Tanzfiguren als lebendige Skulpturen eingraviert. Das verweist auf die immense Bedeutung des Tanzes für die Tempelrituale.

Was das Innerste ist, ist schwer zu sagen. Es lässt sich im Kontext der indischen Kultur eher im Tanz als mit Worten ausdrücken. Auf jeden Fall ist es mit jenem Bewusstseinszustand eng verbunden, den wir schon früher mit *ānanda* bezeichnet haben. Ich selbst habe einen Tanz erlernt, der *ānanda naṭanam*, glückseliger Tanz, genannt wird. Er beschreibt *Śiva* als *Naṭarāja*, wie er in der goldenen Halle des *Chidambaram* Tempels tanzt.

Jeder Tanzende möchte einmal in *Chidambaram* tanzen. Es wird gesagt, dass das Lächeln von *Naṭarāja* in *Chidambaram* den Frieden, der im Innersten der Welt ruht, zum Ausdruck bringt. Studiert man das Gesicht des *Naṭarāja*, so ist es mit dem des Buddha vergleichbar. Ein Beispiel, wie der Hinduismus den Buddhismus integriert hat.

Das Geheimnis von *Chidambaram* befindet sich direkt neben dem Schrein des tanzenden *Śiva* hinter einem Vorhang. Wenn man Glück hat, öffnet der Priester den Vorhang und man sieht Blätter aus Gold. Sie symbolisieren *ākāśa*, den Raum, der dem Element Äther zugeordnet ist. Die Beziehung zum Raum ist das Geheimnis von *Chidambaram*, jenes Tempels also, der dem Gott des Tanzes gewidmet ist.

Jeder Mensch perspektiviert den Raum anders. Ein Bauer hat eine andere Beziehung zum Raum als ein Tänzer. Ein Schriftsteller hat eine andere Beziehung zum Raum als ein

Maler. Auf dieses rätselhafte Phänomen verweist das Geheimnis von *Chidambaram*. Die Gläubigen, die dorthin gehen, bekommen keineswegs gesagt, was sie glauben sollen. Im Gegenteil. Sie gehen nach *Chidambaram* und müssen sich das Mysterium dieses Ortes dort selbst erschließen.

Die Statue von *Patañjali*, von dem man annimmt, dass er die *Yoga-Sūtren* verfasst hat, ist übrigens im *Chidambaram*-Tempel abgebildet, was an die tief verwurzelte Zusammengehörigkeit von *Yoga* und *Tanz* in der indischen Kultur erinnert.

Tanz, als Befähigung, das Mysterium des Ortes zu erschließen. Wie erschließt sich ein solcher Ort im Tanz?

ANJALI: *Bhāva* ist der zentrale Ausdruck des indischen Tanzes. Der indische Tanz will keine Charaktere darstellen, sondern ein *bhāva* erzeugen. *Bhāva* leitet sich von »bhū« her, das in Sanskrit so viel heißt wie »werden/sein«. Es geht im indischen Tanz darum, in einen Seinszustand zu kommen. Wenn die Trauer von *Kṛṣṇa* dargestellt wird, weil er von seiner Liebsten *Rādhā* getrennt ist, geht es nicht um den persönlichen Schmerz, sondern um die Trauer als ein Phänomen, das jeder kennt und schon erlebt hat. Es jetzt noch einmal außerhalb des persönlichen Empfindens erleben zu können, indem man das *bhāva* des Tänzers mit vollzieht, der Liebeskummers zeigt, erlaubt es uns, diese Stimmung aus der Distanz mit einem Lächeln zu genießen. Es geht in dieser Kunstauffassung nicht darum, sich mit einer Person oder einer Figur zu identifizieren.

Es geht im indischen Tanz darum, in einen Seinszustand zu kommen.

o

Kunst ruft vielmehr die Erinnerung an ein Phänomen wach, das wir in unserem In-der-Welt-sein miteinander teilen. Wenn so etwas wie eine Identifizierung geschieht, dann nicht mit einer Figur, sondern mit dem Gefühl, das im Kunstwerk wach gerufen wird. Die Zuschauer_in wird zur meditativen Betrachter_in eines Gefühls, ohne persönlich davon betroffen zu sein.

Die vier *bhāvanās* in der Yogaphilosophie sind *karuṇā*, Mitgefühl; *muditā*, die Begeisterung; *maitrī*, die Freundlichkeit und *upekṣā*, der Abstand, der uns in eine Nähe zum Sein kommen lässt. Das gemeinsame Erfahren des *bhāva* nennt man *rasa* (Genuss, Geschmack) und *rasa* zu erleben ist das Ziel der indischen Kunst.