

Hans-Martin Kunz

Schaubühnen der Öffentlichkeit



Das Jatra-Wandertheater im indischen
Bundestaat Westbengalen

Schaubühnen der Öffentlichkeit

Hans-Martin Kunz

Schaubühnen der Öffentlichkeit

**Das Jatra-Wandertheater in
Westbengalen (Indien)**

Draupadi Verlag

Hans-Martin Kunz:
Schaubühnen der Öffentlichkeit
Das Jatra-Wandertheater in Westbengalen (Indien)

Heidelberg: Draupadi Verlag, 2014
Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 2012

ISBN 978-3-937603-94-0 (Druck)
ISBN 978-3-946742-31-9 (PDF)

Die elektronische Open Access Version dieses Buches ist dauerhaft
frei verfügbar auf CrossAsia-eBooks:

<http://crossasia-books.ub.uni-heidelberg.de/xasia>

doi: 10.11588/xabooks.228.347

urn: urn:nbn:de:bzs:16-xabooks-228-7

Copyright © Draupadi Verlag, 2014.

Draupadi Verlag
Dossenheimer Landstr. 103
69121 Heidelberg

info@draupadi-verlag.de
www.draupadi-verlag.de

Grafische Gestaltung des Covers: Reinhard Sick, Heidelberg

Inhalt

	Danksagung	7
	Einleitung: <i>Mā, māṭi, māmuṣ</i>	9
1	Von der <i>public sphere</i> zur öffentlichen Kultur	21
2	Diskurse über die Ursprünge des Jatra	29
3	Von religiöser Performanz zum subalternem Theater: Die Entwicklung des Jatra in der kolonialen Metropole Kalutta im 19. Jahrhundert	42
4	Wie Maoismus Hybridität als kulturelle Praxis im bengalischen Theater ersetzte: Utpal Dutt und das professionelle Jatra	65
5	Die Ökonomie und Politik der Jatra-Industrie	108
6	Das Verschwinden aus einer Öffentlichkeit: Die Jatra-Industrie und die <i>Anandabazar Patrika</i>	170
7	<i>Talking About Film Stars</i>	195
	Epilog: Jatra auf der Berlinale	214
	Literaturverzeichnis	221

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Mai 2012 als Promotionsschrift bei der Fakultät für Verhaltens- und Empirische Kulturwissenschaften der Universität Heidelberg unter dem Titel „Schaubühnen der Öffentlichkeit. Das Jatra-Theater in Westbengalen (Indien)“ eingereicht. Die Erstellung einer Promotion ist immer ein langer Prozess und es gab zahlreiche Personen, die mich hierbei unterstützt haben. Ihnen allen gilt mein Dank, auch wenn nicht jeder Name aufgelistet sein wird. Oft ist es schwer zu entscheiden, welche Person man als erstes erwähnen soll. Bei der vorliegenden Arbeit fällt es mir leicht, diese zu benennen. Es ist mein Doktorvater William S. Sax, der mir dieses Thema vorgeschlagen hat, das mich auch über die Publikation dieses Buchs hinaus noch lange beschäftigen wird. Mein besonderer Dank gilt allerdings auch meiner Zweitbetreuerin Christiane Brosius sowie allen Kolleginnen und Kollegen an den verschiedenen Standorten der Ethnologie in Heidelberg sowie in der Bibliothek des Südasiens-Instituts für die stetige Unterstützung und die kollegiale Zusammenarbeit. Bei Christian Weiß möchte ich mich insbesondere bedanken, dass er mir oft den Rücken freigehalten hat. Zahlreiche weitere Personen und Freunde haben mich auf die ein oder andere Weise bei dieser Arbeit begleitet oder unterstützt. Dies waren Arup Sengupta und seine Mutter, Ira, Joy und Ishan Bhattacharya, Gautam Bhadra, Moinak Biswas, Mandakranta Sen, Max Stille, Michaela Dimmers, Sebastian Schwecke, Nicole Merkel, Dominique Stöhr, Mala Al-Farooq, Markus Schleiter, Philipp Kohl, Claudia Heibrock, Karin Polit sowie meine Mutter und meine Schwester.

Von den Personen aus der Jatra-Industrie können aus Platzgründen leider nur einzelne Namen genannt werden. Dies sind insbesondere Meghdut Gango-padhyay und seine Familie, Tridib Ghosh, Shantigopal, Kakoli Chowdhury und Anal Chakravarty, Chapal Bhaduri, Swapan Kumar, Utpal Ray, Makhanlal Natta sowie Nirmal und Ganesh Chandra Seal. Rabi Das danke ich für die Verfügungstellung seiner Fotos. Erwähnen möchte ich ebenso den wunder-vollen Bibliothekar der Ananda Corporation, die Mitarbeiterinnen des Natya

Shodh Sansthan sowie den Deutschen Akademischen Austauschdienst für die Forschungsförderung. Ganz besonders bedanken möchte ich mich zudem bei meinem Forschungsassistenten Arnab Ray und seiner Familie, ohne dessen Hilfe diese Arbeit sicher anders ausgesehen hätte. Und mein größter Dank gilt schließlich meiner Tochter Maya, die mich viel zu oft entbehren musste.

Einleitung: *Mā, māṭi, mānuṣ*

„Manche bezeichnen das Viertel als Götterhof,¹ da es so bunt und vielfältig ist. Viele behaupten fest und innig, es sei ein einzigartiger Freudenort. Wie dem auch immer sei: das Jatra-Viertel in Chitpur ist ein vollkommen in sich geschlossenes Reich“ (Prabodhbandhu Adhikārī 1980a: 1).

Mā, māṭi, mānuṣ (Mutter, Erde, Menschen) lautete der offizielle Slogan des *All India Trinamool Congress*, der führenden westbengalischen Oppositionspartei, bei den indischen Parlamentswahlen 2009. Die Wahlen markierten eine historische Zäsur: zum ersten Mal seit über drei Jahrzehnten hatte die im indischen Teil Bengalens von der *Communist Party of India (Marxist) (CPI(M))* geführte Linkskoalition eine Niederlage erlitten. Diesen Erfolg konnte der *Trinamool Congress* zwei Jahre später bei den Landtagswahlen wiederholen und besiegelte somit das vorläufige Ende der, wie es gerne bezeichnet wird, seit 1977 bestehenden „kommunistischen Herrschaft“ in Bengalen. Die Gründe für diese Niederlage waren vielfältig, doch gab es zwei entscheidende Ereignisse im Vorfeld dieser beiden Wahlen, die die Stimmung ausschlaggebend beeinflussten. In dem nahe an der westbengalischen Industriestadt Haldia gelegenen Ort Nandigram kam es zu Protesten der lokalen Bevölkerung gegen geplante Landenteignungen für die Errichtung einer *Special Economic Zone (SEZ)*, gegen die am 14. März 2007 unter Verantwortung des lokalen MPs (Member of Parliament), Lakshman Seth, von Kadern der CPI(M) gemeinsam mit der westbengalischen Polizei gewaltsam vorgegangen wurde. Hierbei kamen nach offiziellen Angaben 14 Menschen ums Leben, wobei die inoffiziell verlautbarten Zahlen um ein vielfaches höher liegen. Ein Jahr später stellte sich der *Trinamool Congress* an die Spitze einer Protestbewegung gegen die Errichtung eines Fabrikgeländes im Ort Singur, in dem der *Tata Nano*, das 1000-Euro-Auto, wie es in

¹ Der im Original benutzte Begriff *Indrasabha* (wörtl. „Hof des Indra“) bezieht sich auf ein gleichnamiges, um 1850 von Agha Hasan Amanat verfasstes, opernähnliches Theaterstück, welches oft als erstes vollständiges Urdu-Bühnenstück beschrieben wird und sich am europäischen Theater als Vorlage orientierte (vgl. auch Kathryn Hansen 2001).

der deutschen Presse bezeichnet wurde, produziert werden sollte. Auch hier richtete sich der Widerstand gegen zum Teil schon vollzogene Landenteignungen, wobei insbesondere kritisiert wurde, dass es sich mit drei Ernten im Jahr um äußerst fruchtbare Böden handelte. Die Tatas, eine der großen Industriellenfamilien Indiens, entschlossen sich schließlich, aus Westbengalen zurückzuziehen und die Produktionsstätte in einen anderen indischen Bundesstaat zu verlegen.

In der vorliegenden Arbeit geht es jedoch nicht um Politik, sondern um populäres Theater. Was, so kann man zu Recht fragen, hat die jüngere politische Entwicklung des indischen Bundesstaats Westbengalen mit Theater zu tun, außer dass Politik gerade in Mediengesellschaften selbst immer von der eigenen Inszenierung lebt und insbesondere Wahlkämpfe als performative Ereignisse beschrieben werden können, die oft weniger der Vermittlung inhaltlicher Parteiprogramme dienen als der Darstellung spezifischer Rollen, die die einzelnen Kandidaten mal mehr und mal weniger erfolgreich zu interpretieren versuchen, und dass Politik auch immer symbolisch konstruiert ist (vgl. beispielsweise Clifford Geertz 1980; Bruce Kapferer 1988; Sipra Tenhunen 2009)? Es ist *Mā, māṭi, mānuṣ*, der Wahlslogan des *Trinamool Congress*, der weit mehr darstellt als eine griffige alliteratische Wortfolge und dessen inhaltliche Bedeutung sich nicht eindeutig durch die drei einzelnen, aneinandergereihten Begriffe erschließen lässt. Während *māṭi* (Erde oder Erdboden) sowie *mānuṣ* (Menschen bzw. auch das Volk) einen eindeutigen Bezug zu den geschilderten Landkonflikten erkennen lassen, stellte sich nicht nur mir die Frage, worauf *mā* (Mutter) Bezug nehmen soll. Auf diese Frage bekam ich recht unterschiedliche Antworten. Einige assoziierten es mit der „Muttermuttergöttin“ Durgā (beziehungsweise auch Kālī), andere mit „Mutter Indien“. Diese Argumentation ist durchaus schlüssig, hatte doch Bankimchandra Chatterjee, einer der bedeutendsten bengalischen Romanciers um die Wende zum 20. Jahrhundert, mit der in seinem Roman *Ānandamaṭh* abgedruckten Hymne *Bande mātarām* zum ersten Mal die Göttin Durgā als nationale Personifizierung Indiens stilisiert, wobei nach der Unabhängigkeit Indiens dieses Gedicht zum Nationallied (nicht zur Nationalhymne) erhoben wurde. Doch heutzutage besitzt dieses Gedicht in Westbengalen kaum eine Bedeutung und es ist eher die hier politisch wenig relevante, hindu-nationalistische *Bharatiya Janata Party* (*BJP*), die *Bhārat māṭā* (Hindi für „Mutter Indien“) gerne und erfolgreich auch als visuell-ikonographisches Bild benutzt, um Indien als eine religiös/ethnisch definierte Nation der Hindus zu konstruieren. Es stellt sich daher die Frage, warum eine solche Metapher bei Regionalwahlen in einem Bundesstaat wie

Westbengalen, der sich stärker über seine eigene regionale Identität als seine Zugehörigkeit zu Indien definiert, benutzt hätte werden sollen.²

Je weiter ich mich mit dieser Frage von der Metropole Kalkutta entfernte, desto eindeutiger wurden die Antworten. Die meisten Personen verdeutlichten mir nun plötzlich, dass für sie *Mā, māṭi, māmuṣ* weniger ein politischer Slogan als vielmehr der Titel eines der populärsten bengalischen Theaterstücke der vergangenen Dekaden sei, das in den 1970er Jahren von der legendären *Natta Company*, der sicher berühmtesten Wandertheater- oder Jatra-Truppe, über mehrere Jahre in allen Ecken West-Bengalens aufgeführt worden war und seitdem zum Standardrepertoire vieler kleinerer Jatra-Gruppen gehört. Doch erst wenn man sich den Inhalt dieses Stückes betrachtet wird deutlich, dass mit der bewussten Verwendung seines Titels als Wahlslogan weniger politische Inhalte zu vermitteln, als eine emotionale Botschaft zu evozieren versuchte wurde.

Das 1974 von Bhairabnath Gangopadhyay verfassten *pālā* (vgl. Bhairabnāth Gaṅgopādhyāy 2008), wie Jatra-Stücke im Bengali genannt werden, behandelt ein durchaus klassisches Thema, nicht nur der indischen Literatur. Es ist der Konflikt zwischen Stadt und Land, in diesem Fall zwischen der urbanen Metropole Kalkutta und der bengalischen Provinz. Das Stück erzählt von einem jungen Ehepaar, das in die Stadt zieht, in die Metropole Kalkutta. Grund hierfür ist jedoch nicht die Sehnsucht nach der großen weiten Welt, sondern eine ökonomischen Zwangslage: nur hier ist für ihn mit einer abgeschlossenen Schulbildung eine adäquate Arbeit zu finden. Doch bald wirft die verruchte, unmoralische Großstadt mit all ihren (sexuellen) Freiheiten und (alkoholischen) Gefahren einen Schatten auf ihre unbefleckte Ehe. Dem nicht genug, erleben wir in einem zweiten Handlungsstrang eine kleine Investorengruppe aus Kalkutta, die im Heimatort der beiden beabsichtigt, Land für eine Fabrikanlage zu erwerben und damit Unruhe in das Dorf bringt. Die Großstadt als Sinnbild der Modernisierung dient in diesem Stück somit als Metapher für die Bedrohung des ländlichen Friedens.

² Auf einer nach dem Wahlslogan benannten Webseite heißt es lediglich: „We can fight by invoking the presence of the Divine Mother who is not only present in the very stuff of the land but also in our hearts and minds; by imploring Her to free us of our weakness and make us great and mighty, not to please our egos, but to make Her great and mighty. [...] What is it that precisely describes our uniqueness and captures the essence of our Indian-ness? It is that we do not consider our nation, our land of abode as dead matter. We consider it to be a living Being, we consider Her to be ‘Maa’ - our beloved Mother. And we the people of that land are Her living children” (All India Trinamool Congress o.J.).

Weil die von der kommunistischen Partei geführte Koalitionsregierung in den Jahren vor der Wahl verstärkt auf Industrialisierungspolitik gesetzt hatte, ermöglichte es die geschickte Bezugnahme auf dieses Jatra-*pālā* dem Trinamool Congress somit, eine sowohl für das Jatra als auch für den kommerziellen indischen Film typische, eindeutige und zweidimensionale Rollenverteilung festzulegen: auf der einen Seite die „bösen“ Kommunisten, die inzwischen zu sehr in der Stadt verankert sind und den Kontakt zu der Landbevölkerung verloren haben, und auf der anderen Seite der *Trinamool Congress*, der für sich in Anspruch nimmt, die Interessen des ländlichen Bengalens zu vertreten. Ministerpräsident Buddhadeb Bhattacharya tappte Zeitungsberichten zufolge so gleich in die ihm gelegte Fettnäpfchen, indem er Mamata Banerjees Wahlkampagne als naiv zu verurteilen versuchte und darauf verwies, dass ihre politische Botschaft an ein Jatra-Stück erinnere, worauf hin sie ihn öffentlichkeitswirksam kritisierte, dass er sich lieber Filme Truffauts oder Gordards anschau, als zu einer bengalischen Jatra-Aufführung zu gehen, und hiermit seine Distanz zur bengalischen Landbevölkerung herauszustellen vermochte (Soutik Biswas 2011).

Die CPI(M) versuchte wiederum dem populistischen Schachzug Mamata Banerjees³ zu entgegnen, indem man der *Bhairab Operā* – der von Bhairabnath Gangopadhyay selbst gegründeten und von seinem Sohn Meghdut weitergeführten Jatra-Gruppe – anbot, eine Neuaufführung dieses Stücks mit einer nicht unerheblichen Geldsumme zu unterstützen, allerdings unter der Bedingung, dass dessen Inhalt hinsichtlich der Industrialisierungspolitik der CPI(M) positiv abgeändert werden würde.⁴

Das Jatra

Das Jatra ist ein im Osten des südasiatischen Subkontinents populäres Theatergenre, das seine Wurzeln in regionalen, performativen „Traditionen“ besitzt und deshalb oft noch als Volkstheater bezeichnet wird. Eine solche Kategori-

³ Hierzu gehörte auch die Aufstellung der beiden Jatra- und Film-Schauspieler Tapas Pal und Shatabdi Ray sowie des Ehemanns einer weiteren Schauspielerin als Kandidaten für die indischen Parlamentswahlen. Die beiden erstgenannten Namen kommen ursprünglich aus der bengalischen Filmindustrie, wirkten aber zu dem Zeitpunkt der Wahlen bereits seit mehreren Jahren im Jatra mit.

⁴ Die finanzielle Unterstützung des Stücks durch die *Bhairab Opera* wurde nie öffentlich publik gemacht. Die vorliegenden Informationen stammen aus persönlichen Quellen.

sierung wird der heutigen Form des Jatra jedoch nicht gerecht. In Westbengalen, der Region, auf die sich diese Studie konzentriert,⁵ hat sich das Jatra im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem der bedeutendsten bengalischen Unterhaltungsmedien entwickelt und lässt sich in seiner derzeitigen dominanten Form am besten als ein tourendes Musicalspektakel umschreiben. Im Zentrum der Jatra-Industrie, wie dieses Theatergenre aufgrund seiner großen ökonomischen Bedeutung inzwischen auch bezeichnet wird, stehen die ca. 55 in der Altstadt Kalkuttas sesshaften, wegen der starken musikalischen Komponente auch „Operas“ genannten Gruppen, die jedes Jahr von Anfang September bis Ende April durch ganz West-Bengalen touren und allabendlich vor mehreren tausend Zuschauern auftreten. Die aufgeführten Stücke lassen sich im weitesten Sinne als soziale Melodramen bezeichnen, in denen der Einfluss des Politischen auf das Private thematisiert wird. Immer wieder beliebte Inhalte sind häusliche Gewalt, die ewig steigenden Mitgiftzahlungen oder die Situation bengalischer Frauen im Allgemeinen. Auch die Mittelschicht Kalkuttas und das Leben in der urbanen (kosmopolitischen) Metropole werden häufig thematisiert. Einige Stücke behandeln zudem politische oder zeitgenössische Themen wie etwa den Irakkrieg, religiösen Fundamentalismus, den Pestizid-Skandal um Coca Cola und Pepsi, den Tsunami, Internet-Pornographie, den Wahlsieg Mamata Banerjees oder auch kleinere bengalische Skandale wie den um Dhananjoy Chatterjee, an dem im August 2004 aufgrund eines Sexualmords an einem vierzehn Jahre alten Mädchen die Todesstrafe durch Hängen vollstreckt wurde. Die Liste lässt sich beliebig erweitern.

Von Bedeutung ist auch der bemerkenswerte wirtschaftliche Erfolg der Jatra-Industrie. Allein die Gruppen aus Kalkutta erreichen jährlich ca. 30. Million Zuschauer und erzielen einen Umsatz von mehr als einer Milliarde Rupien.⁶ Zudem haben sich in den vergangenen Jahren zahlreiche Filmstars den Jatra-Gruppen angeschlossen, da sie in ihnen mehr Geld verdienen können als in der bengalischen Filmindustrie. Sowohl aufgrund seiner Popularität und seines Umsatzes als auch aufgrund seiner Themen muss das Jatra daher als eines der bedeutendsten Massenmedien Westbengalens betrachtet werden, dessen Shows

⁵ Auch in dem indischen Bundesstaat Odisha sowie in Bangladesch, aber auch unter ethnischen Gruppen wie den Santals gibt es populäre Jatra-Gruppen. Aufgrund der linguistischen bzw. politischen Grenzen hat das Jatra hier jedoch eine eigene Entwicklung vollzogen, auf die in dieser Studie nur am Rande eingegangen werden kann.

⁶ Da es keine offiziellen Zahlen gibt basieren diese Angaben auf Schätzungen. Dasgupta bezeichnet das Jatra als „Rs.120-crore [1,2 Milliarden] industry that employs over 1.5 lakh [150.000] people“ (Partha Dasgupta 2012).

insbesondere in ländlichen Regionen, in die das Fernsehen noch nicht vollkommen vorgedrungen ist, als lokale Großereignisse eine wichtige Vermittlerfunktion für politische und soziale Themen einnehmen und die Bevölkerung in großem Maße zu beeinflussen vermögen.

Jatra in der bengalischen Öffentlichkeit

Obwohl ich bereits vor Beginn der Forschungsarbeiten fast zwei Jahre in Kalkutta verbracht hatte, war mir der Stellenwert, den das Jatra in der Kulturlandschaft Bengalens einnimmt, nicht offensichtlich gewesen. So waren mir in Kalkutta niemals Ankündigungen für Jatra-Aufführungen in das Blickfeld geraten und die mir sowohl von Bekannten als auch durch die vorhandene wissenschaftliche Literatur vermittelten Informationen legten den Schluss nahe, dass es sich beim Jatra um eine sogenannte „sterbende Tradition“ handle. Umso erstaunter war ich, als ich zur Vorbereitung auf meine Forschung erste Interviews mit Jatra-Managern führte und ein anderes Bild vermittelt bekam. Man habe Victor Banerjee und Soumitra Chatterjee für die kommende Saison engagieren können, wurde mir dort stolz erklärt. Dies waren zwei der angesehensten bengalischen Filmstars, von denen der erste in zahlreichen Bollywood-Filmen mitgespielt hat und letzterer eine der großen Ikonen des bengalischen Kinos ist. Doch mit dem Stolz über diese Erfolge, welche mir die anhaltende Beliebtheit des Jatra verdeutlichten, wurde von den Managern auch das Bedauern darüber geäußert, in Kalkutta selbst keinerlei Anerkennung zu genießen. Unweigerlich drängte sich hierbei die Frage auf, warum das Jatra, trotz seiner großen Popularität auf dem Land, heutzutage in der urbanen Öffentlichkeit Kalkuttas, in der alle bedeutenden Gruppen ihre Basis besitzen, nahezu unsichtbar ist. Es wäre einfach zu antworten, dass das Jatra von der bengalischen Mittelschicht als billige Form der „Unterschichtsunterhaltung“ angesehen wird und weder wert ist, es sich anzuschauen, geschweige denn darüber in den Medien zu berichten. Obwohl diese Antwort sicher nicht vollkommen falsch ist und das Jatra mit vielen Stereotypen zu kämpfen hat, die es wahlweise als vulgär, billig oder zu laut klassifizieren, kann dies nicht allein erklären, warum eine solch umsatzstarke Theaterform in der städtischen Öffentlichkeit derart wenig Aufmerksamkeit genießt, vor allem, da die Mittelschicht nur einen begrenzten Teil der Bevölkerung Kalkuttas stellt. Gleiches gilt für eine fehlende Anerkennung durch die Politik beziehungsweise eine elitäre Betrachtung von Volkstheaterformen an sich als Artefakte der Vergangenheit, wie es Devendra

Sharma in seiner Studie exemplarisch an dem in Nordindien beliebten *Nautanki* festmacht:

„Like many other folk forms of India, Nautanki’s status has been badly affected by the apathy of the political leadership, and the attitude of looking down upon the indigenous Indian artistic traditions by the powerful urban-based elites suffering from a post-colonial hangover. [...] On the other hand, the upper and upper-middle classes adopted a kind of superficial missionary zeal toward saving the indigenous folk forms. They used folk culture [...] to distinguish themselves from the so-called “ordinary” or common people. They looked at folk forms as artifacts frozen in time, which they could use to decorate their houses, like old paintings. Thus many times, the Indian elite, through government or private grants, attempted to preserve folk forms. They wanted the pure folk art form, unspoiled by any adulteration, to be used as an escape to a fantasy world away from their everyday realities. Folk forms functioned as a toy, an amusement, a show-piece for the high-brow elite” (2006: 46-48).

Sharma ist sich bewusst genug herauszustellen, dass nicht allein die städtischen Eliten oder die Politik für die Situation des *Nautanki* verantwortlich gemacht werden können, dessen Schauspieler nach seinen Ausführungen, trotz der immer noch vorhandenen Popularität dieser Theaterform, oft um ihre Existenz kämpfen müssen, geschweige denn die Mittel besitzen, sich für ihre Kunstform einzusetzen. Den Grund hierfür sieht er auch darin begründet, dass das *Nautanki* es nicht geschafft hat, sich insbesondere mit der Thematik seiner Stücke dem gesellschaftlichen Wandel anzupassen, wobei er für diese Entwicklung wiederum die Erwartungshaltung der „custodians of high art“ verantwortlich macht, durch die sich die *Nautanki*-Schauspieler haben beeinflussen lassen, und die entweder nur das bürgerliche Theater beziehungsweise das Volkstheater in seiner „reinen“, kodifizierten Form wertschätzen, aber nicht einen möglichen Wandel letzterer zu einer Populärkultur. Eine Zukunft für das *Nautanki* und auch andere „Volkstheaterformen“ sieht Sharma daher nur, wenn diesen erlaubt wird, sich dem gesellschaftlichen Wandel und den damit einhergehenden Bedürfnissen ihrer Zuschauer, die eigene Lebenswelt darzustellen, anzupassen (2006: 46-49).

Wie die bereits aufgeführten Thematiken der Stücke verdeutlichen, hat sich diese Entwicklung im Jatra vollzogen, und sie geht in Teilen sogar bis in das 19. Jahrhundert zurück, als es sich in der kolonialen Metropole zu einem Straßentheater wandelte und vor allem in Liedduetten die Situation einfacher Arbeiter reflektiert, aber auch die Lebensweise ihrer Arbeitgeber, der durch britische Bildung geprägten bengalischen Mittelschicht, karikiert wurde. Doch wie genau ist es dem Jatra, das so oft noch als Volkstheater bezeichnet wird (subal-

ternes Theater wäre sicherlich eine zutreffendere Kategorisierung), im Gegensatz zum *Nautanki* gelungen, sich abseits des urbanen Raums Kalkuttas immer wieder zu wandeln und seine Popularität trotz zunehmender Konkurrenz durch das Fernsehen und das Kino nicht nur zu behaupten, sondern sogar auszubauen und sich als eines des bedeutendsten westbengalischen Massenmedien zu etablieren?

Auch wenn es in Indien viele andere so genannte „Volkstheaterformen“ wie das bereits erwähnte *Nautanki*, aber auch das *Tamasha*, das *Kathakali*, das *Kaṭṭaikkūttu*, das *Yakshagana* oder das tamilische *Special Drama*, um nur einige zu nennen, gibt, die im 20. Jahrhundert ebenfalls einen Wandel unterlaufen haben, so scheint es, dass keine dieser Formen dieselbe Popularität und den gleichen Erfolg wie das Jatra genießt, geschweige denn, dass man sie als Kulturindustrie bezeichnen würde, wie es bei letzterem der Fall ist.

Hierbei handelt es sich weniger um eine Feststellung als um eine Annahme, die auf der vorliegenden Literatur (vgl. u.a. Hanne M. de Bruin 1999; Vasudha Dalmia 2006; Kathryn Hansen 1992; Heike Moser 2008; Susan Seizer 2007; Devendra Sharma 2006; Phillip B. Zarrilli 2000) sowie auf Interviews mit Personen aus verschiedenen Landesteilen Indiens beruht. Wie die Vorbereitungen auf diese Forschung gezeigt hatten, existierten nicht nur an sich wenige Publikationen über das Jatra, sondern die vorhandenen beinhalteten in den meisten Fällen neben falschen Annahmen auch viele Falschdarstellungen, die ein vollkommen verzerrtes Bild vermitteln.

Lange versuchte ich ebenfalls, etwas über die Situation des Jatra in Bangladesch herauszufinden, schließlich war mir bekannt, dass sich in dem ehemaligen östlichen Teil der kolonialen Provinz Bengalen das Jatra im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert enormer Beliebtheit erfreute und es sich hier, sozusagen als Gegenpol zu den an die Theaterhäuser Kalkuttas gebundenen Gruppen, zu einem Wandertheater entwickelt hatte (Samik Bandyopadhyay 1973: 8). Zudem besaßen einige der bekanntesten Gruppen des 20. Jahrhunderts, wie die bereits erwähnte *Natta Company*, in Ostbengalen ihren Ursprung. Auch in Bezug auf Bangladesch vermittelten mir viele Gespräche, u.a. auch mit einigen einheimischen Ethnologen, dass dort das Jatra kaum noch existiere, sozusagen „a thing from the past“ sei. Wie sehr ich auch hier wieder in die Irre geleitet worden war – mir selbst ergab sich leider keine Möglichkeit, für Forschungsarbeiten nach Bangladesch zu reisen –, erfuhr ich erst, als ich durch Zufall eine gut recherchierte, wenn auch theoretisch schwache Dissertation in die Hände bekam, in der der Autor eindrucklich die lebhaftige Jatra-Szene Bangladeschs

dokumentiert und 170 Gruppen auflistet, die seit der Unabhängigkeit 1971 gegründet wurden (Tapan Bagchi 2007: 212-219).

So war es erst die eingangs erwähnte Wahlkampagne des *Trinamool Congress*, die diese Arbeit zu der eigentlichen Frage führte. Wenn der Titel eines Jatra-Stückes als Wahlslogan benutzt wird, um mit der Referenz auf dessen Inhalt eine öffentliche moralische Ordnung mit einer deutlichen Rollenverteilung in Gut und Böse darzustellen, wenn also allgemeine politische Konflikte nicht mit dem Jatra als Theatermedium ausgetragen werden, sondern über dieses als einer bedeutenden Institution der westbengalischen Öffentlichkeit, wie können wir dann seine Rolle in dieser konzeptionalisieren?

Zentral für diese Studie ist daher eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Öffentlichkeit. Das Jatra soll somit nicht allein als Medium begriffen werden, sondern als ein wesentlicher Bestandteil der öffentlichen Kultur Westbengalens, durch und über das gesellschaftliche Konflikte und Debatten ausgetragen werden. Im Wesentlichen folge ich hierbei Konzept der *public culture* als einer Zone kultureller Debatten die sie als eine Arena definieren in der „other types, forms and domains of culture are encountering, interrogating and contesting each other in new and unexpected ways“ (1988: 6).

In den vergangenen Jahren sind zahlreiche Studien veröffentlicht worden, die sich ethnographisch oder historisch mit der Herausbildung von *public spheres* in Indien beschäftigt haben (vgl. u.a. Christiane Brosius 2010; Sandria B. Freitag 1989; Raminder Kaur 2003; Arvind Rajagopal 2009), hierbei aber vorwiegend den städtischen Bereich und/oder die indische Mittelschicht fokussieren, aber nur in Ausnahmefällen (M. D. Muthukumaraswamy und Molly Kaushal 2004) die ländlichen Regionen beziehungsweise die sich auch ökonomisch immer stärker manifestierenden Unterschiede zwischen Stadt und Land mit einbeziehen.

Als Wandertheaterform ist die Popularität des Jatra weitestgehend auf das westbengalische Land beschränkt. Doch besitzen alle großen Gruppen ihre Basis in Kalkutta und die Geschichte des Jatra seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist immer auch eine Geschichte des Versuchs einer Aneignung städtischen Raums gewesen. Obwohl es derzeit in der Stadt kaum einen öffentlichen Raum einnimmt, ist es somit nicht von der Stadt zu trennen.

Es geht somit auf der einen Seite um die Bedeutung des Jatra als Massenmedium und Kulturindustrie für die westbengalische *public sphere*, auf der anderen Seite aber auch um verschiedene Öffentlichkeiten, die sich in Bezug auf das Jatra gebildet haben (wissenschaftliche Debatten, Theaterexperimente, Boulevardmedien).

Die vorliegende Studie ist somit nicht nur eine Arbeit über das Jatra an sich, sondern auch darüber, wie es von verschiedenen Gruppen wahrgenommen, diskutiert, vorgestellt, angeeignet und ideologisiert wird und wurde. Einige dieser Diskurse basieren nur eingeschränkt auf jeweiligen Erfahrungen mit Jatra-Aufführungen, sondern bilden vielmehr eine Reproduktion bestehender Repräsentationen und Vorstellungen. In Anlehnung an John Hutnyks Buch *The Rumour of Calcutta* (1996) sollen diese daher als „Gerüchte über das Jatra“ bezeichnet werden, als „a luxury for those with leisure to waste and squander, to give over to its circulation and elaboration in a counterfeit economy. A rumour is also a gift of a truth lying under cover of deceit – a surplus representation, a doubled sign“ (John Hutnyk 1996: vii).

Anmerkungen zum Forschungsstand, zur Forschung und zur Transkription bengalischer Wörter

Der Forschungsstand zum Jatra ist insgesamt sehr eingeschränkt. Zwar gibt es eine größere Zahl kurzer Artikel, die sich mit dem Jatra beschäftigen, jedoch beschränken sich diese entweder auf eine kurze Darstellung desselben als Volksgenre (Asutosh Bhattacharyya 1981; Balwant Gargi 1991; H. S. Shiva Prakash 2007; Pabitra Sarkar 1975; Pabitra Sarkar 1981; Kapila Vatsyayan 1980) oder betrachten Jatra im Kontext der bengalischen Theatergeschichte und befassen sich schwerpunktmäßig nur mit seinen Ursprüngen (Darśan Caudhurī 1995; P. Guha-Thakurta 1930; Kironmoy Raha 1993; Ajitkumār Ghoṣ 2000; Sañjib Nāth 2003). Die meisten dieser Artikel oder Kapitel gehen kaum auf die jüngere Entwicklung des Jatra ein und versuchen insbesondere, dessen „authentische“ Form zu rekonstruieren. Allein zu dem bedeutendsten Jatra-Dramaturgen des 20. Jahrhunderts, Brajendra Kumar De, gibt es zwei weitestgehend biographische/literaturwissenschaftliche Bücher (Ratan Kumār Maṇḍal 2004; Debjānī Mukhopādhyāy 2006). Nisikanta Chattopadhyay hat 1882 eine Dissertation über das Jatra an der Universität Zürich geschrieben (Nisikanta Chattopadhyaya 1882 (1976)), in der er allerdings weniger auf die populären Jatra-Stücke jener Zeit eingeht als vielmehr einen spezifischen Autoren in den Vordergrund stellt, der einige sanskritisierte Jatra-Stücke verfasste um mit diesen, in seinen Augen, Degeneration dieses Genres entgegenzuwirken. Auch Carole Farber, eine kanadische Soziologin, hat eine Doktorarbeit über das Jatra verfasst, die auf Forschungsarbeiten in den frühen 1970er Jahren basiert, jedoch nie publiziert wurde (Carole Farber 1978). All diese Arbeiten verbindet

eine fehlende theoretische Fragestellung. Dies trifft auch auf die Dissertation Carole Farbers zu, die sich weitestgehend auf eine Bestandsaufnahme der Jatra-Industrie in den Jahren 1972-3 beschränkt und die von ihr dementsprechend lediglich als „*Prolegomenon [Vorwort] to an Understanding of the Jatra of India*“ betitelt wurde. Bishnupriya Dutt hat schließlich eine kurze Studie über die Situation der ersten Generation von Jatra-Darstellerinnen verfasst. Aufgrund der oft widersprüchlichen und fehlerhaften Darstellungen waren nur die wenigsten Werke als Referenzquellen geeignet.

Die vorliegende Arbeit basiert auf einer insgesamt elfmonatigen Feldforschung, die sich auf den Zeitraum August 2003, Oktober 2005 bis März 2006, Februar bis März 2007 sowie August bis September 2009 erstreckte. Bei meinen Interviews beschränkte ich mich im Wesentlichen auf Jatra-Schauspieler, Manager und Autoren. Zu drei Gruppen, denen ich auch zu verschiedenen Aufführungen hinterherreiste und an deren Proben ich später teilnahm, entwickelte sich ein enger Kontakt. Insgesamt konnte ich ca. 40 Aufführungen beiwohnen und zahlreiche weitere auf den mittlerweile verbreiteten VCDs anschauen. Ergänzt wurde diese Forschung durch Recherchen in den Bibliotheken bzw. Archiven der Anandabazar Corporation, der Little Magazine Library, der National Library, des Natya Shodh Sansthan sowie der Bibliothek des Center for Studies in Social Sciences.

Die Herausforderung bei der Forschung bestand vor allem darin, dass ich es hier mit einer Berufsgruppe zu tun hatte, die aufgrund ihrer Arbeit nicht nur die meiste Zeit unterwegs ist und wenig Freiraum für persönliche Interaktionen besitzt, sondern (im Falle der Stars) auch aufgrund ihres Status nur schwer zugänglich war. Mich in meiner Studie auf eine einzelne Gruppe zu beschränken und diese, falls sich dies organisatorisch hätte gestalten können, über eine gesamte Saison zu begleiten, war bereits im Voraus nicht mein Ziel gewesen, da ich das Jatra in seiner Breite als Massenmedium verstehen wollte und mich somit insbesondere die Rezeption des Jatra interessierte. Hinzu kommt die Einschränkung, dass es mir als einzelner Forscher aus Zeitgründen nur in einem begrenzten Rahmen möglich gewesen ist, mich in die unglaubliche Fülle an Stücken und Genres des Jatra einzuarbeiten.

Aus diesen Gründen ist diese Monographie keine rein ethnologische Arbeit geschweige denn eine umfassende Ethnographie des Jatra – was aufgrund seiner beschriebenen Heterogenität auch nicht möglich gewesen wäre –, sondern stark geprägt von den beiden anderen Disziplinen, in denen ich eine Ausbildung genoss: südasiatische Geschichte (insbesondere Sozialgeschichte) sowie moderne südasiatische Literaturwissenschaften. Sie gliedert sich in sieben se-

parate Kapitel oder vielmehr Essays, die einzelne Aspekte des Jatra bzw. der Diskurse über das Jatra beleuchten, aber nicht den Anspruch besitzen können, dieses Genre in seiner Gesamtheit zu beschreiben, sondern vielmehr eine Grundlage für weitere Arbeiten über das Jatra bilden sollen

Zur Transkription bengalischer Wörter ist anzumerken, dass bei Namen und Begriffen, für die sich eigenständige lateinische Schreibweisen eingebürgert haben, auf eine Transkription verzichtet wurde. Dies betrifft auch das Wort Jatra selbst, das wissenschaftlich „*Yātrā*“ transkribiert, in dieser Form aber nur selten benutzt wird. Bei bibliographischen Angaben bengalischer Quellen sowie Titeln von Jatra-Stücken wurde die wissenschaftliche Transkription beibehalten. In Zitaten können abweichende Schreibweisen vorkommen, diese wurden nicht geändert.

Von der *public sphere* zur öffentlichen Kultur

1962 veröffentlichte Jürgen Habermas seine Habilitationsschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1991), in der er die Herausbildung einer spezifischen öffentlichen Sphäre der europäisch-bürgerlichen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts beschreibt. Diese neue Form der modernen bürgerlichen Öffentlichkeit löste für Habermas die repräsentative Öffentlichkeit des Feudalsystems ab. Bedingt durch den politischen Wandel, der aufkommenden Idee des Nationalstaats aber auch neuen Vorstellungen von Privateigentum sowie bürgerlicher Familie, fand diese Öffentlichkeit, begünstigt durch die Ausbreitung des Druckwesens, ihren Ort vor allem in den literarischen Salons des europäischen Bürgertums und ihre spezifische Form in der diskursiven Kritik politischer Herrschaft. Diese „kritisch rasonierende Öffentlichkeit“ wie Habermas sie bezeichnet, wurde im 20. Jahrhundert mit Ausbreitung der Massenmedien von einer „konsumierenden Öffentlichkeit“ ersetzt, die nicht mehr eine Kontrolle der politischen Herrschaft ausübt, sondern sich lediglich selbst reflektiert. Als Grundlage für diese kulturpessimistische Betrachtungsweise der Massenmedien kann und wird meist die ihn prägende Frankfurter Schule sowie der Einfluss seiner Lehrer Max Horkheimer und Theodor Adorno herangezogen, die, nicht zuletzt aufgrund ihrer Erfahrung mit dem Nationalsozialismus, den Massenmedien skeptisch gegenüberstanden und deshalb deren Konsumtion als einen passiven Akt bzw. direkte Beeinflussung begriffen.

Habermas' Studie, die erst 1989 ins Englische übersetzt wurde, war genauso einflussreich wie sie auch Fokus zahlreicher wissenschaftlicher Kritik war (vgl. vor allem Craig Calhoun 1992; Nick Crossley und John Michael Roberts 2004). Während sein Konzept einer durch die Moderne bedingten diskursiven Öffentlichkeit breiten Zuspruch erlangte, wird zumeist bemängelt, dass er diese nur in einem spezifischen historischen Moment der bürgerlichen Kultur verankert und andere, insbesondere nichtliberale, nichtbürgerliche und konkurrierende öffentliche Sphären außer Acht lässt (Nancy Fraser 1992: 115). Diese Kritik muss auch in Bezug auf nichtwestliche Länder erweitert werden.

Vor allem seit Erscheinen der englischen Übersetzung vom *Strukturwandel der Öffentlichkeit* 1989 ist Habermas' Konzept der öffentlichen Sphäre vielfach erweitert und ergänzt worden und hat sich zu einem der zentralen kulturwissenschaftlichen Grundbegriffe entwickelt. Da es an dieser Stelle nicht möglich erscheint, die gesamte Literatur zusammenzufassen, soll hier vor allem auf das Chicago-basierte Forschungsnetzwerk *Center for Transcultural Studies* (CTS) und insbesondere die Ansätze der Autoren Charles Taylor, Michael Warner und Arjun Appadurai eingegangen werden, deren Konzepte den Rahmen für das vorliegende Buch bilden.

Charles Taylor hat in jüngster Vergangenheit vor allem mit seinem Werk *A Secular Age* wissenschaftliche Debatten beeinflusst, in dem er sich mit dem Aufkommen der Säkularität in den westlichen Gesellschaften auseinandersetzt. Dieses beschreibt er als einen Wandel von einer Gesellschaft, in dem es praktisch unmöglich war, nicht an Gott zu glauben, zu einer Gesellschaft bzw. kulturellen Konditionen, in der Glaube nur eine Möglichkeit unter vielen darstellt (2007b: 3). Von Bedeutung im vorliegenden Kontext sind vor allem seine früheren Arbeiten, die jedoch nicht losgelöst von seinem späteren Werk gelesen werden können. Hier hat er sich insbesondere mit der Entwicklung der Moderne befasst, die er als „historically unprecedented amalgam of new practices and institutional forms (science, technology, industrial production, urbanization), of new ways of living (individualism, secularization, instrumental rationality), and of new forms of malaise (alienation, meaninglessness, a sense of impending social dissolution)“ definiert (2002: 91). Grundlegend für seine Theorie ist die Annahme, dass nichtwestliche Gesellschaften sich auf ihre eigene Weise modernisiert haben und daher nicht durch eine allgemeine Modernitätstheorie verstanden werden können. Taylor argumentiert daher, dass es notwendig sei, von multiplen Modernen zu reden, die sich durch ihre voneinander abweichenden *social imaginaries* unterscheiden (2002: 91).

Das Konzept der *social imaginaries* ist insbesondere von Bedeutung, da Taylor hiermit zwar die Art und Weise definiert, wie Menschen sich ihre soziale Existenz, ihre gegenseitige Verbundenheit und somit auch die Gesellschaft als Ganzes denken oder vorstellen (2007a: 63, 2002: 106), er dieses aber nicht mit Gesellschaftstheorien gleichsetzt: „I speak of imaginary because I'm talking about the way ordinary people 'imagine' their social surroundings, and this is often not expressed in theoretical terms; it is carried in images, stories, and legends“ (2002: 106). Während Gesellschaftstheorien nach Taylor meist nur Besitz einer kleinen Minderheit darstellen, werden die *social imaginaries* von einer großen Bevölkerungsgruppe, wenn nicht sogar der gesamten Gesellschaft

geteilt, wobei, wie er ebenfalls betont, Theorien sich zu *imaginaries* entwickeln können. Dennoch impliziert dies, dass letztere weit unspezifischer und weniger konkretisiert sind als erstere. *Social imaginaries* stellen für ihn somit „that common understanding“ dar, „that makes possible common practices and a widely shared sense of legitimacy“ (ibid.). Sie können somit als kleinster gemeinsamer Nenner allgemeiner Gesellschaftsvorstellungen betrachtet werden.

Für die westliche Moderne, auf die sich Taylors Ausführungen beschränken, ist für ihn eine neue Vorstellung moralischer Ordnung grundlegend, die sich insbesondere in drei *social imaginaries* manifestiert: der *public sphere*, dem bürgerlichen bzw. demokratischen Staat, sowie dem Markt. Die *public sphere* definiert er hierbei als:

„a common space in which the members of society are deemed to meet through a variety of media: print, electronic, and also face-to-face encounters; to discuss matters of common interest; and thus to be able to form a common mind about these. I say “a common space” because although the media are multiple, as well as the exchanges which take place in them, these are deemed to be in principle intercommunicating. The discussion we’re having on television now takes account of what was said in the newspaper this morning, which in turn reports on the radio debate yesterday, and so on. That’s why we usually speak of the public sphere, in the singular” (1992: 220-221).

Die *public sphere*, und hier knüpft Taylor an Habermas an, ist für ihn ein diskursiver Raum, in dem die öffentliche Meinung gebildet wird und der einer externen Kontrolle politischer Macht dient (2002: 114). Hierbei betrachtet er die *public sphere* jedoch nicht auf die bürgerliche Gesellschaft des 18. Jahrhunderts beschränkt, sondern sieht sie als grundlegend für die moderne westliche Gesellschaft, auch über das Bürgertum hinaus, an. Zudem kann sich für Taylor in der *public sphere* nur dann eine öffentliche Meinung bilden, wenn diese von einer Gesellschaft als solche, und damit auch deren Teilnahme, vorgestellt bzw. akzeptiert wird: „Unless all the dispersed discussions are seen by their participants as linked in one great exchange, there can be no sense of a resultant ‘public opinion’” (2002: 113). Die Verwendung des Begriffs „öffentliche Meinung“ erscheint an dieser Stelle allerdings insofern problematisch, als dieser einen allgemeinen Konsens impliziert und somit Konflikte über unterschiedliche Gesellschaftsvorstellungen negiert werden.

Publics und counterpublics

Auf dieses Problem spielt indirekt auch Michael Warner an, der darauf hinweist, dass wir die *public sphere* nicht mit Öffentlichkeit an sich gleichsetzen sollten. Er unterscheidet daher zwischen *einer* Öffentlichkeit und *der* Öffentlichkeit. Während Warner nicht verneint, dass es in bestimmten Kontexten, die eine Gesellschaft als Ganzes betreffen – etwa dem Bereich der Nation –, legitim ist, von *der* Öffentlichkeit zu reden, betont er, dass Öffentlichkeiten in der Regel nicht die gesamte Gesellschaft umfassen, sondern sich spezifisch in Bezug auf (schriftliche wie auch mündliche und visuelle) Texte sowie deren Zirkulation bilden (2005: 66). Auch er definiert somit Öffentlichkeit als einen diskursiven Raum, der eine Verbindung unter Fremden darstellt, aber nicht per se eine Sphäre bildet, sondern erst durch die Teilnahme an ihnen zustande kommt.

Warner beschreibt insgesamt sieben Merkmale, die kennzeichnend für diese sind. Dies sind: 1. eine Öffentlichkeit ist selbstorganisiert, 2. eine Öffentlichkeit ist eine Verbindung zwischen Fremden, 3. die Anrede in einer öffentlichen Rede ist sowohl persönlich als auch unpersönlich, 4. eine Öffentlichkeit konstituiert sich durch die reine Teilnahme, 5. die Öffentlichkeit ist der durch die reflexive Zirkulation von Diskursen kreierte soziale Raum, 6. Öffentlichkeiten agieren historisch, entsprechend ihrer zeitlichen Zirkulation und 7. eine Öffentlichkeit ist poetische Welterschaffung (2005: 65-124).

In Rückgriff auf Taylor soll daher die *public sphere* als eine *social imaginary* definiert werden, die eine allgemeine öffentliche Meinung bzw. einen Konsens über eine gemeinsam akzeptierte Gesellschaftsordnung darstellt, während Öffentlichkeiten in ihrer Mehrzahl sich um spezifische Themen oder Interessen drehen, dabei als Teil einer *public sphere* betrachtet werden können, aber nicht mit dieser an sich gleichzusetzen sind.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit soll dargestellt werden, dass es wichtig ist, zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten zu unterscheiden, die sich in Bezug auf das Jatra gebildet haben bzw. bilden. Der Plural wurde an dieser Stelle bewusst gewählt und bezieht sich zum einen auf den historischen Wandel dieser. So unterscheidet sich die urbane Öffentlichkeit im Kalkutta des 19. Jahrhunderts (Kapitel 3) von der ländlichen westbengalischen Öffentlichkeit des frühen 21. Jahrhunderts. Zum anderen aber soll argumentiert werden, dass verschiedene Öffentlichkeiten in Bezug auf das Jatra parallel nebeneinander bestehen können und noch einmal auf das erste von Warner aufgestellte Merkmal, die Selbstorganisation, eingegangen werden. Öffentlichkeiten bilden

sich demnach nicht durch externe Strukturen wie beispielsweise den Staat oder auch eine Jatra-Aufführung an sich, sondern entstehen erst durch die sie prägenden, reflexiven Diskurse. Dies bedeutet wiederum, dass die Zuschauer eines Jatra-Stücks (genauso wie ein Kinopublikum oder die Leserschaft eines Romans) nicht per se eine Öffentlichkeit bilden, sondern erst, wenn unter ihnen ein Diskurs darüber entsteht. Dies muss nicht, wie bei Habermas, eine rational-kritische Auseinandersetzung sein, sondern kann, wie Warner betont, auch durch reinen Klatsch geschehen (2005:118). Die Teilnahme an diesen Öffentlichkeiten setzt zudem nicht voraus, dass man selbst das Stück oder den Film bzw. überhaupt schon einmal eine Jatra-Aufführung angesehen hat, sondern lediglich, dass man sich an diesen Diskursen beteiligt.

Nicht alle Öffentlichkeiten, die sich in Hinsicht auf das Jatra gebildet haben und die in den folgenden Kapiteln eingehender analysiert werden sollen, beziehen sich daher auf Jatra-Aufführungen oder die Inhalte der Stücke, sondern vielmehr auf eine Auseinandersetzung mit der Form an sich bzw. bilden sich auch in Bezug zu unterschiedlichen Repräsentationen des Jatra. Dies sind eine wissenschaftliche Öffentlichkeit (Kapitel 2), die Beschäftigung von Theater-schaffenden mit dem Jatra (Kapitel 4), Zeitungsartikel und Werbeanzeigen (Kapitel 6) bzw. Boulevardberichte über Filmstars (Kapitel 7). Auch wenn die meisten Diskurse nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können und in Teilen Bezug aufeinander nehmen, stellen sie insofern separate Öffentlichkeiten dar, als dass die Art und Weise ihrer Organisation sehr spezifisch von staten gehen kann und teilweise getrennt voneinander verläuft. Zudem kann – in Bezug auf Stanley Fish (1980) – argumentiert werden, dass einzelne Öffentlichkeiten durch spezifische Interpretationsgemeinschaften geprägt werden, Personengruppen also, auf die die Öffentlichkeiten zwar nicht per se beschränkt sind, die aber durch ähnliche Fragestellungen bzw. Herangehensweisen die Ausrichtung der jeweiligen Diskurse bestimmen. Trotz der Selbstorganisation von Öffentlichkeiten gibt es somit bestimmte Strukturen (akademische Fragestellungen (Kapitel 2), Volkstheaterworkshops (Kapitel 4), Boulevardmedien (Kapitel 7), die diese wesentlich beeinflussen.

Auch wenn diese Öffentlichkeiten parallel nebeneinander bestehen, besitzen sie nicht alle den gleichen gesellschaftlichen Einfluss. Warner weist deshalb darauf hin, dass es von Bedeutung ist, sich ihrer Hierarchisierung bewusst zu werden, insbesondere, wenn es sich um eine subalterne Öffentlichkeit handelt, die in einzelnen Fällen auch als *counterpublic* betrachtet werden kann:

„A counterpublic maintains at some level, conscious or not, an awareness of its subordinate status. The cultural horizon against which it marks itself off is not just a general or

wider public but a dominant one. And the conflict extends not just to ideas or policy questions but to the speech genres and modes of address that constitute the public or the hierarchy among media. The discourse that constitutes it is not merely different or alternative idiom but one that in other contexts would be regarded as with hostility or with a sense of indecorousness” (Michael Warner 2005: 119).

Hiermit unterscheidet sich Warners Konzept der *counterpublic* von der im deutschen Sprachraum gängigen Verwendung des Begriffs Gegenöffentlichkeit, der sich auf eine ideologisch intendierte, oppositionelle Einflussnahme bezieht, die nicht unbedingt subaltern sein muss (an dieser Stelle soll deshalb der englische Begriff beibehalten werden). Für Warner sind *counterpublics* somit nicht per se ideologisch bedingt oder politisch, noch sind sie mit einer alternativen Öffentlichkeit an sich gleichzusetzen. Vielmehr ist vor allem ihr Status entscheidend, der dazu führt, dass Teilnehmer „socially marked by their participation in this kind of discourse“ seien und sich normale Menschen meist davor scheuen, an diesen Öffentlichkeiten teilzunehmen (2005: 120).

Öffentliche Kultur

Während Warners Ausführungen nützlich sind um zu erklären, wie sich Öffentlichkeiten als diskursive Räume um spezifische Texte bilden, helfen sie uns nicht verstehen, wie die diskursiven Aushandlungen in ihnen vonstattengehen, wie einzelne Öffentlichkeiten miteinander verbunden sind oder sogar interagieren, beziehungsweise welche Implikationen öffentliche Diskurse für das Verständnis breiterer gesellschaftlicher Zusammenhänge besitzen, von seinem Konzept der *counterpublics* abgesehen, der jedoch nur einen spezifischen Bereich der Öffentlichkeit thematisiert. Zwar ist in seinen Ausführungen bereits implizit ein Verständnis von Textrezeption enthalten, aber dies wird nicht weiter von ihm konkretisiert.

In den Medienwissenschaften wurde die Rezeptionsforschung vor allem von der Birmingham School of Cultural Studies und insbesondere Stuart Hall mit seinem Modell des Enkodierens/Dekodierens begründet, der dieses als einen Gegenentwurf zu dem Medienverständnis der Frankfurter Schule und ihrem pauschalisierenden Massenbegriff entwarf. Hall legte hier anschaulich dar, dass Texte auf verschiedene Weisen dekodiert werden können und somit Möglichkeiten für verschieden und vor allem auch alternative Lesarten bieten (2001). Ein weiteres wichtiges Werk zur Rezeptionsforschung lieferte Janice Radway mit ihrer Studie über Leserinnen von Groschenromanen, die verdeut-

lichte, dass die Aneignung von Texten nicht auf deren Rezeption beschränkt ist, sondern auch mit individuellen Konsumptionspraktiken einhergehen kann (1991). Inzwischen ist ein relativer großer Korpus an Studien zur Medienrezeption entstanden (vgl. u.a. Ien Ang 1985; Mary Ellen Brown 1994; Purnima Mankekar 1999; David Morley 1980; Shaun Moores 1993), in dem zwar die Aneignungspraktiken von Medientexten spezifischer Gruppen herausgearbeitet wurden, doch erscheinen diese hierbei in einem eigenen, separaten Bereich verortet zu bleiben.

Einen dritten Weg schlagen deshalb Arjun Appadurai und Carol Breckenridge ein, deren Anliegen es ist, die Rezeptionstheorie weiterzuführen, hierbei aber die Interaktion zwischen Zuschauern oder Lesern beziehungsweise zwischen Rezipienten und Medien(-produzenten) in den Vordergrund stellen möchten (1995: 4). Zudem vermeiden sie den von der Birmingham School verwendeten Begriff der *popular culture* bzw. Populärkultur, da dieser mit negativen Konnotationen behaftet ist, und ersetzen ihn durch den Begriff der *public culture* bzw. öffentliche Kultur, die sie als „a set of arenas“ definieren,

„that have emerged in a variety of historical conditions and that articulate the space between domestic life and the projects of the nation-state – where different social groups (classes, ethnic groups, genders) constitute their identities by their experience of mass-mediated forms in relation to the practices of everyday life [...]. Thus the term [...] indicates an arena of cultural contestation in which modernity can become a diversely appropriated experience“ (1995: 4-5).

Die öffentliche Kultur kann somit als ein Raum verstanden werden, in dem Konsumenten aktiv mit Produzenten interagieren, in dem kulturelle Debatten ausgefochten und Identitäten ausgehandelt werden. Appadurais und Breckenridges Konzept unterscheidet sich insofern von Taylors und Warners Ansatz, als dass sie die kulturellen Auseinandersetzungen hervorheben, die sie mit dem Begriff der Arena versinnbildlichen. Zentral für das Verständnis von Appadurais Theorie ist darüber hinaus seine Verwendung des Begriffs *imagination* (Vorstellung), der für ihn zu einem „organized field of social practice“ geworden ist und „now central to all forms of agency“ ist (1997: 31). Die Vorstellung muss hierbei keinen individuellen Akt darstellen, sondern kann, wie Benedict Anderson (1996) am Beispiel der Nation als einer *imagined community* beschrieben hat, Grundlage für eine gemeinsame Gruppenidentität bilden.

Für Appadurai stellt die Vorstellung somit keine Fantasie oder Flucht mehr dar, sondern „a form of work (both in the sense of labor and of culturally orga-

nized practice)“ (1997: 31). Somit kann die Vorstellung selbst als eine Praxis der kulturellen Produktion verstanden werden.

Kommen wir zurück zum Jatra und der Frage, wie uns diese Theorien helfen können, das Jatra im Kontext der öffentlichen Kultur Westbengalens zu konzeptionalisieren. Alle drei Autoren vereint zunächst, dass sie eine Öffentlichkeit als eine Verbindung unter Fremden und Bestandteil moderner Gesellschaften betrachten und die Rolle von Medien in ihnen konzeptionalisieren. Warners Ansatz ist nützlich, um zu verstehen, wie sich spezifische Öffentlichkeiten in Bezug auf einzelne Aspekte des Jatra oder Repräsentationen von diesem organisieren. Appadurai lenkt das Augenmerk darauf, dass wir die öffentlichen Kultur als Arena kultureller Auseinandersetzungen begreifen müssen und Medien, indem sie die Vorstellung ihrer Konsumenten herausfordern, diese selbst zu Produzenten und somit auch Akteuren in diesen Auseinandersetzungen werden lassen. Von Taylor, der die westliche Moderne thematisiert, kann die Frage übernommen werden, wie in Westbengalen verschiedene *social imaginaries* konzeptionalisiert werden, aber dies wird nicht Bestandteil dieser Arbeit sein.

Diskurse über die Ursprünge des Jatra

Es lässt sich nicht deutlich rekonstruieren, wo der Name Jatra – der wörtlich mit „Prozession“, „Pilgerreise“ oder einfach nur mit „Reise“ übersetzt werden kann – als auch die Form ihren Ursprung besitzen. Phanibhushan Bidyabinod, einer der bedeutendsten Jatra-Darsteller und Dramaturgen der 1950er und 1960er Jahre, liefert uns beispielsweise folgende Erklärung:

„The Jatra concept grew out of the musical enactment of an episode in Lord Krishna’s life: Krishna is leaving his foster parents and milkmaids in the woods of Vrindaban to start for Mathura in order to punish his uncle King Kamsa. His march or jatra to Mathura has been celebrated in the palas (plays), and this heart-rending separation became the favorite theme of singers and players. Later any pala about Krishna’s life or about any other mythological hero was called Jatra” (Balwant Gargi 1991: 14-15).

Die frühesten überlieferten Informationen über Jatra-Aufführungen sind in der Tat Nachspiele des Lebens Krischnas in Liedform gewesen. Dennoch gibt es nicht genügend historische Belege, um die ansonsten plausible Erklärung zu unterstützen, die Bezeichnung Jatra leite sich von Krischnas Fußmarsch nach Mathura ab. Phani Bhushan Bidyabinods Theorie – die nur von wenigen geteilt wird – sagt zudem nichts über den Ursprungszeitraum aus. Allerdings sind die wissenschaftlichen Erklärungsversuche⁷ nicht viel überzeugender. Hier lassen sich im Wesentlichen drei Annahmen unterscheiden. Laut der ersten Theorie, die sich vor allem in wissenschaftlichen Werken um die Wende zum 20. Jahrhundert wiederfinden lässt, besitzt das Jatra seinen Ursprung in den – wie es formuliert wurde – „frühesten religiösen Kulturen der Hindus“. Der zweite Ansatz versucht sich in keiner genauen Datierung, sondern besteht in der Annahme, dass das von Jayadeva im 12. Jahrhundert verfasste Sanskrit-Gedicht *Gītagovinda* über die Liebesbeziehung Krischnas zu Radha, wesentlich durch das

⁷ Die bisher umfassendste Darstellung der verschiedenen Ursprungstheorien findet sich in Božena Śliwczynśkas Vergleich zwischen der *Gītagovinda* und den frühen Krischna-Jatras (1997: 73-97).

Jatra-Theater beeinflusst wurde. Folglich musste das Jatra bereits im 12. Jahrhundert bestanden haben. Der dritte Erklärungsversuch besagt, dass das Jatra seine Ursprünge in der Bhakti-Bewegung des 16. Jahrhunderts besitzt und Chaitanya, der Begründer dieser religiösen Reformbewegung in Bengalen, als Rukmini, der Gattin Krischnas, verkleidet selbst an den ersten Jatra-Vorführungen mitgewirkt haben soll.

So unterschiedlich diese Erklärungsansätze auch sind, haben sie gemeinsam, dass mit ihnen eine Dichotomisierung zwischen „Volkstradition“ und „klassischer Kultur“ einhergeht, die sich bis heute in der Kategorisierung des Jatra als „traditionelles“ Theater manifestiert. Zwar wird der historische Wandel des Jatra nicht negiert, dennoch besticht die bengalische Kulturgeschichtsschreibung durch eine weitgehende Nichtbeachtung des fortwährenden Wandels des Jatra hin zu der heutigen kommerziellen Kulturindustrie und zu Gunsten einer Festschreibung auf seine Ursprünge bzw. „Traditionen“.

Das undenklich alte Theater

„The traditional existence of Yatras is known to us from time immemorial“ schreibt Sushil Kumar De in seinem Buch *Bengali Literature in the Nineteenth Century* (Sushil Kumar De 1962 (1919): 401). Und Ernest Philip Horowitz war der Meinung: „Even the Vedic age knew Yatras, a venerable heirloom of Aryan antiquity. The gods of the Rgveda were hymned in choral processions. Some of the Samvada-hymns re-echo the rude mirth of the primitive Yatra-dances“ (Ernest Philip Horowitz 1967 (1912): 178). Der deutsche Indologe Leopold von Schröder argumentierte in seinem 1887 erschienenen Werk *Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung* zudem: „Aber die Yatras sind weit primitiver als die Dialoglieder des Rigveda“ (Leopold von Schroeder 1887: 69). Wie auch Bożena Śliwczynska herausstellt, sah er jedoch keine direkte Verbindung zwischen den Samvada-Hymnen und dem Jatra, auch wenn er nicht ausschließt, dass sie möglicherweise vor Urzeiten einen gemeinsamen Ursprung besessen haben (Bożena Śliwczynska 1994: 74).

Keiner dieser Autoren kann uns jedoch eine genaue Referenz geben, wie und ob der Begriff „Jatra“ überhaupt in frühen Sanskrit-Texten vorgekommen ist oder ob dieser gar als Bezeichnung für eine performative Tradition bekannt gewesen war. Allein De gibt uns die unzufrieden stellende Bemerkung, dass in dem *Nāṭya sāstra*, den auf Bharata zurückgehenden klassischen indischen Theatertheorien, „popular semi-dramatic performances“ erwähnt werden, „which

have been generally regarded as the probable precursors of the popular Yatras” (Sushil Kumar De 1962 (1919): 401). Auch P. Guha-Thakurta, der 1930 eine Geschichte des bengalischen Theaters veröffentlichte, teilt diese Auffassung des „antiken“ Ursprungs des Jatra-Theaters, obwohl er bereitwillig zugibt, dass es hierfür keine Beweise gibt:

„The Yatras of Bengal, as they exist to-day, are evidently a very old type of popular play. They may possibly have lineally descended from similar dramatic representations and folk-plays current in the earliest period of Hindu history or even in a period before recorded history begins. But no decisive historical facts can be brought forward to corroborate either supposition” (P. Guha-Thakurta 1930: 1).

Es drängt sich die Frage auf, warum diese Autoren davon ausgehen, dass das Jatra bereits seit antiken Zeiten existierte, ohne einen historischen Beweis hierfür zu haben. Folgen wir den Ausführungen Bożena Śliwaczyńska, kann ein Nachweis der Verwendung des Begriffs Jatra in Zusammenhang mit einer performativen Praxis zudem erst auf das 8. Jahrhundert datiert werden: „The earliest reference to the yātrā as stage performance” schreibt Śliwaczyńska, „is ascribed to Bhavabhuti (8th cent.), who uses this word in his drama *Mālatīmādhava* both as the technical term and as the festivity-celebration” (1994: 82). Doch auch hier lässt sich keine genaue Verbindung zum heutigen Jatra herstellen.

Es scheint daher vielmehr, dass die genannten Autoren den Begriff „Jatra” mehr als allgemeinen Ausdruck für „Volkstheater” denn als Bezeichnung für ein spezifisches performatives Genre verwendet haben. Und passend zu den evolutionistischen Vorstellungen dieser Zeit – die zitierten Werke wurden zwischen 1870-1930 verfasst – musste das „primitive“ Volkstheater dem Sanskrit-Drama vorangegangen sein, welches sich zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 4. Jahrhundert n. Chr. entwickelte. Am deutlichsten wird dieses evolutionistische Denken in dem Werk Nisikanta Chattopadhyays, der eine Evolutionstheorie des indischen Theaters zu entwerfen versuchte und Jatra auf der zweiten von drei Entwicklungsstufen eingeordnet hat:

„The Indian drama, like all other dramas”, schreibt Chattopadhyay „had its origin in cult, [...] it has passed through three distinct stages, of which the first was that of *Granthikas* or the *Kathakas* [which can be described as the narration of tales by storytellers], the second that of the *Yatras*, and the third that of the *Natakas* or veritable dramas” (1882 (1976): 53).

Nisikanta Chattopadhyay ist sicherlich der interessanteste all dieser Autoren, da er die erste größere Studie über das Jatra verfasste, die uns einen Einblick gibt, wie dieses im Bengalen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts betrachtet wurde. Chattopadhyay hatte Indien im Alter von 21 Jahren verlassen, um ein Medizinstudium in Edinburgh zu beginnen, das er allerdings nach einem Jahr wieder abbrach, und kam 1874 zunächst nach Leipzig. Dort lernte er Deutsch und unterrichtete später Indologie, bevor er schließlich Dozent in St. Petersburg wurde. Aufgrund von Anschuldigungen, enge Kontakte zu den Nihilisten zu haben, wurde er jedoch aus Russland ausgewiesen und ging nach Zürich, wo er eine Doktorarbeit verfasste, die 1882 unter dem Titel *The Yatras or, the Popular Dramas of Bengal* veröffentlicht wurde (Chakrabarty 1976: 1-2). Erst nach Einreichung seiner Dissertation kehrte er 1883 wieder nach Kalkutta zurück. Egal welche Erinnerungen er beim Verfassen seiner Arbeit über Jatra-Aufführungen besaß, mussten diese aus seiner Kindheit oder Jugend stammen. Es ist daher wenig erstaunlich, dass wir nur kaum etwas über Jatra-Aufführungen oder das Jatra dieser Zeit im Allgemeinen erfahren. In seiner Studie konzentriert sich Chattopadhyay vielmehr auf den bereits beschriebenen Versuch einer Evolutionstheorie des indischen Theaters sowie das Werk eines spezifischen Jatra-Dramaturgen aus Dhaka, Krishnakamal Gosvami (1810-88), der um die Mitte des 19. Jahrhunderts einige beliebte Stücke geschrieben hatte, die sogar in Buchform veröffentlicht worden waren. Doch Krishnakamal Gosvami war kein gewöhnlicher Jatra-Autor. Er kam aus einer orthodoxen Vaishnava-Familie, hatte seine Kindheit in Vrindavan verbracht und später Sanskrit an den Schulen Nabadwips⁸ gelernt. Wie viele seiner gebildeten Zeitgenossen schaute er auf die populären Jatra-Aufführungen herab, die er als geschmacklos und obzön betrachtete, und versuchte deshalb eine Art klassizistisches, reformiertes Jatra zu entwerfen, das stark auf der Sanskrit-Literatur basierte (Nisikanta Chattopadhyaya 1882 (1976): 6). Krishnakamal Gosvamis Dramen, die vor allem in gedruckter Form eine gewisse Popularität genossen, können daher nicht als typische Jatra-Stücke dieser Zeit bewertet werden.

Zu Recht lässt sich fragen, warum Nisikanta Chattopadhyay sich dazu entschloss, in Europa eine Dissertation über das Jatra zu schreiben, die ihren Fokus auf das Werk Krishnakamal Gosvamis legt. In seiner Analyse der spätkolonialen bengalischen Kulturgeschichte schreibt Henry Schwarz dar, wie verschiedene Autoren nicht nur eine Darstellung der bengalischen Literaturge-

⁸ Nabadwip, der Geburtsort Chaitanyas, gilt als eines der ältesten Zentren der Sanskrit-Lehre.

schichte zu entwerfen versucht haben, sondern mit ihren Werken auch spezifische politische Ziele verfolgten. Es war vor allem das Anliegen zu zeigen „that Bengali literature has finally arrived at the civilizational equality attained by all great literature“, was wiederum bedeutete, dass „Bengal as a whole will have attained the right to freedom long promised by her liberal rulers“ (Henry Schwarz 1997: 39). Um dies zu erreichen, benutzten die Autoren verschiedene Strategien. Romesh Chandra Dutt, ein bengalischer Autor und Regierungsbeamter, der später Dozent an der Universität London und 1899 sogar Vorsitzender des Indischen Nationalkongresses wurde, vor allem aber für seine *Economic History of India* bekannt ist, versuchte in seinem Werk *Literature of Bengal* (1873-77) – das 1896 in einer komplett überarbeiteten Ausgabe unter dem Titel *The Cultural Heritage of Bengal* wiederveröffentlicht wurde – Bengali „both temporarily (back to the twelfth century), and spatially (by including within the scope of Bengali the entire geography of Sanskrit literature)“ auszuweiten (Henry Schwarz 1997: 42). Dieser Schritt beinhaltete zwei bedeutende Implikationen: indem die Sanskrit-Literatur als immanenter Teil der bengalischen Literaturgeschichte definiert wurde, war es nun erstens möglich, eine Beziehung zu einer „glorreichen“ Hindu-Vergangenheit herzustellen und damit Elemente herauszufiltern, die überlebt haben. Zweitens erlaubte dies ihm, die Geschichte der bengalischen Literatur so zu schreiben, dass dieser eine eigenständige historische Entwicklung zugeschrieben werden konnte. Der Einfluss der britischen Kultur konnte somit als nur einer von vielen Einflüssen der Bengali-Literatur interpretiert werden, aber nicht mehr als Wendepunkt deren Entwicklung (Henry Schwarz 1997: 42-47). Auch die Frage, warum die meisten bengalischen Literaturgeschichten dieses Zeitraums in Englisch geschrieben wurden, war für Schwarz „at least partially an attempt to educate the educators that the moment [where Bengal will have attained the right to freedom] has arrived“ (1997: 39).

Auch Nisikanta Chattopadhyay verwendete einige ähnliche Strategien wie Romesh Candra Dutt. So versuchte er die Geschichte des bengalischen bzw. indischen Theaters (anstelle der bengalischen Literatur im Allgemeinen) sowohl zeitlich – indem er das Jatra als eine Vorgängerform des Sanskrit-Theaters definierte – als auch räumlich auszudehnen, da sich das Sanskrit-Theater seiner Beschreibung zufolge aus den performativen Traditionen Bengalens entwickelt hatte. Zweitens versuchte er eine Theorie der Entwicklungsgeschichte des bengalischen bzw. indischen Theaters zu entwerfen – beide Begriffe wurden im 19. Jahrhundert in Bengalen oft äquivalent verwendet –, die zeigte, dass dieses eine eigenständige historische Entwicklung unterlaufen

hatte, die der des europäischen Theaters ähnlich, wenn nicht sogar gleich war. Dies wird am deutlichsten in seinem Vergleich der Jatra-Stücke des 16. Jahrhunderts mit den mittelalterlichen europäischen Mysterienspielen: „It is evident“ schrieb Nisikanta Chattopadhyay in seiner Dissertation, „that the Yatras are undoubtedly that in the history of Indian drama what the Mysteries were to that of the European“, und arbeitete verschiedene gemeinsame Charakteristika heraus (Nisikanta Chattopadhyaya 1882 (1976): 47-48). Hierfür zitierte er sogar den deutschen Literaturhistoriker Julius Leopold Klein, der das *Gītagovinda*, das berühmte Sanskrit-Gedicht Jayadevas aus dem 12. Jahrhundert, welches die Beziehung zwischen Krischna und Radha behandelt, mit den Mysterienspielen verglichen hatte (Julius Leopold Klein 1874: 51). Chattopadhyay schlussfolgerte hieraus, dass das *Gītagovinda* eine Jatra gewesen sein musste – nur in Sanskrit geschrieben. Doch warum legte er seinen Fokus so sehr auf die Dramen Kishnakamal Gosvamis – ganz abgesehen von der Annahme, dass ihm in Zürich höchstwahrscheinlich keine anderen Jatra-Stücke zur Verfügung gestanden hatten? Wie bereits dargestellt wurde und später noch detaillierter ausgeführt wird, wurde Jatra an sich als „degeneriert“ und obszön und daher auch nicht als geeignet für wissenschaftliche Studien angesehen. Der Fokus auf das Werk Kishnakamal Gosvamis als einem „kultivierten“ Jatra-Dramaturgen half Nisikanta Chattopadhyay deshalb, einen Mittelweg zu finden, der ihm einerseits erlaubte eine Entwicklungsgeschichte des indischen Theaters zu schreiben, ohne seinen Fokus auf das Sanskrit-Drama legen zu müssen, und andererseits die populären und als „vulgär“ betrachteten Jatra-Stücke jener Zeit ignorieren zu können. Damit konnte er zeigen, dass das bengalische Drama fast – wenn auch noch nicht ganz – die „zivilisierte Qualität“ des europäischen Theaters erreicht hatte. Und so vermerkte er:

„We the Aryans of India, who are supposed to be the eldest of the whole stock, have alone lagged behind, but our sturdy younger brothers, who had separated themselves from us long ago, have providentially come to our help, and so we may yet hope to have our Calderon and Shakespeare, Racine and Goethe. In our present Bengali literature we have dramatical works of no mean merit, at any rate of no small number, but this is no place to go into details about them“ (Nisikanta Chattopadhyaya 1882 (1976): 55).

Das *Gītagovinda* als verfeinertes Jatra

Während Nisikanta Chattopadhyay das *Gītagovinda* bereits als ein in Sanskrit geschriebenes Jatra-Stück bezeichnete, ging Leopold von Schröder noch einen

Schritt weiter und bezeichnet es als „geradezu nichts als eine verfeinerte Yātrā“ (1887: 580). Dies wiederum implizierte, dass die Tradition des Jatra bereits vor dem 12. Jahrhundert in Bengalen bzw. Odisha⁹ bestanden haben muss.

Die Gleichsetzung des *Gītagovinda* mit einem in Sanskrit geschriebenen Jatra-Stück bzw. seiner Charakterisierung als „verfeinertes Jatra“ ist jedoch nicht unproblematisch. So wird das *Gītagovinda* in der indologischen Literatur meist als Gedicht klassifiziert, obwohl es spezifische Charakterzüge eines Dramas wie etwa eine Dialogform oder eine Handlungsstruktur besitzt und daher auch als lyrisches Drama, Melodrama¹⁰ oder sogar als „libretto of an opera where poetry, music and dance are fused into an integral synthesis“ (John B. Alphonso-Karkala 1971: 503) bezeichnet wurde. Maurice Winternitz kommt bei seiner Diskussion der Probleme einer Klassifizierung des *Gītagovinda* daher zu folgendem Schluss:

„That the poet himself called his poem a ‘kāvya’, i.e. an epic poem is provided by its division into sargas or ‘cantos.’ On the other hand, he has undoubtedly interwoven in the frame of the kāvya songs composed on popular models, that cannot be conceived without music, song and dance. In one of the verses (IV, 9), in which the poet has mentioned his name, he says about himself that his song is to be staged in mind (*manasā naṭanīyam*). Hence it follows that the poet had no intention to write a dramatic poem, in no case a proper drama, but his task was to write a book in which popular dance-play with music and tunes served as a model for songs, that constitute the nucleus of the book“ (Maurice Winternitz 1985: 146).

Der Vergleich des *Gītagovinda* mit dem Jatra ist nicht nur angesichts dieser Kritik äußerst problematisch. Die frühesten überlieferten Jatra-Stücke – genauer gesagt sind dies nur einzelne Jatra-Lieder – stammen aus dem 18. Jahrhundert (Bożena Śliwczynska 1994: 91) und durch diese lassen sich nur recht allgemeine Übereinstimmungen wie der musikalische Charakter, die erwähnten dramatischen Elemente sowie ein gemeinsames Thema, das Leben Krishnas, rekonstruieren.¹¹

⁹ Es gibt einen Disput darüber, ob Jayadeva in der Region des heutigen Bundestaats Westbengalen bzw. in Odisha geboren wurde. In beiden Bundesstaaten gibt es ein Dorf namens Kenduli. Neuere Arbeiten legen den Schluss nahe, dass sein Geburtstort in Odisha lag.

¹⁰ Eine genauere Analyse dieser Klassifikationsproblematik liefert Edwin Gerow in seinem Artikel *Jayadeva's Poetics and the Classical Style* (Edwin Gerow 1989).

¹¹ Ein neuerer Vergleich des *Gītagovinda* mit dem Jatra stammt von Bożena Śliwczynska. Ihre Dissertation (1994) ist jedoch nicht ganz unproblematisch, da sie hierzu ausschließlich die Mitte des 19. Jahrhunderts verfassten Dramen Krishnakamal Gosvamis heranzieht, einem Autoren also, der einerseits stark durch die Sanskrit-Dichtung beeinflusst war, auf der

Chaitanya als Gründer des Jatra

Dies bedeutet jedoch nicht, dass das *Gītagovinda* keinen Einfluss auf die Entwicklung des Jatra besessen hat. Mit seiner Reinterpretation des Vaishnavismus war es eine der wichtigsten Inspirationsquellen und ein kanonisches Werk für die reformatorische Bhakti-Bewegung, die Bengalen, insbesondere unter dem Einfluss Chaitanyas, im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert prägte. Einige Literaturhistoriker verankern die Entstehung des Jatra in diesem Zeitraum und sehen in Chaitanya dessen eigentlichen Gründer:

„[Chaitanya’s] devotees went singing and dancing in processions. They sang in temple courtyards, narrating the events of their patron god’s life, and expressed their devotion with frenzied acting. The collective singing amidst the clang of gongs and fumes of incense produced as mass hypnosis and sent these singers into an acting trance. The singing with dramatic elements gradually came to be known as ‘Jatra,’ which means ‘to go in procession’” (Balwant Gargi 1991: 14).

Auch Chaitanya selbst soll in der Rolle Rukminis in einem Stück über das Leben Krischnas mitgespielt haben, das im Haus Chandra Shekhar Acharyas stattgefunden haben soll, von der bereits Brindabanadas in seiner im 16. Jahrhundert verfassten Biographie Chaitanyas, der *Caitanya-Bhāgavata*, eine Beschreibung geliefert hat (Prabodh Sen 1956: 43). Nach Ahmed lassen sich diese frühen Jatra-Aufführungen folgendermaßen charakterisieren:

„The performance of the 16th century Krishna Jatra was given by actors, supported by musical and choral accompaniment of a live orchestra cum chorus. The chorus was possibly led by a narrator cum leader of the troupe (Adhikari). Other than song (sung by the characters, the narrator and the chorus) and dance (of the characters), Krishna Jatra also incorporated the following elements: (1) improvised prose dialogue, distinct from songs used as dialogues, (ii) enactment of all characters by male actor, (iii) comic episodes, (iv) story related to Krishna, (v) classical Raga based music, (vi) prominent use of costume and make-up, (vii) long duration of performance, (viii) occasional exchange between the spectators and performers and (ix) performance structured in the round, in any open space, without any raised platform or act-curtain” (1992: 491-492).¹²

anderen Seite aber auf das populäre Jatra herabschaute und daher nicht als repräsentativ für dieses gelten kann.

¹² Ahmed bezieht sich hier auf folgendes Buch als Quelle: Gourishankar Bhattacharya, *Bangla lokanatya samikhya*. Calcutta 1972, hier S. 158-9.

Auch wenn in der jüngeren Literatur über Jatra die Annahme über dessen antikes Alter nicht mehr geteilt wird und die Theorie, dass es, beeinflusst vom *Gītāgovinda* sowie früheren Tanztheaterformen wie dem *naṭa gīti*, erst unter Chaitanya eine feste Form angenommen hat, als die wahrscheinlichste gilt (Darśan Caudhurī 1995: 140; Pabitra Sarkar 1975: 87; Kapila Vatsyayan 1980),¹³ wird der Begriff dennoch meist als Äquivalent für bengalisches Volkstheater in einem Sinne verwendet, der es weniger als einen Vorläufer des modernen bengalischen Dramas definiert, als vielmehr das Jatra in einer separaten und meist auch zeitlosen Sphäre festschreibt. So argumentierte Hemendra Nath Das Gupta in seinem vierbändigen Werk *The Indian Stage* beispielsweise, dass das Jatra und das bengalische Theater vielleicht irgendeinen gemeinsamen Ursprung besaßen, sich aber in ihrer historischen Entwicklung nicht gegenseitig beeinflussten:

„Jatras and theatres might have a common origin, but Indian drama is the fruit of high Aryan culture, and perfection was reached both in its composition as well as in its exhibition upon the stage. But when drama declined under an antagonistic influence, the Jatras began to come in vogue in the country. [...] There was theatre in ancient times, as there is now, only in the middle ages there was no theatre but Jatras in the country. The modern Jatra that is now performed [...] has no connection with the dramatic representation of ancient India. We, therefore, maintain that both the Jatra and the Theatre might have a common origin but one has not evolved out of the other, but the two followed two different lines of growth” (2002 (1944-46): 111-112).

Das Gupta fällt es nicht schwer, die Verantwortlichen für den Niedergang der „arischen Hochkultur“ und damit des Sanskrit-Dramas sowie den einhergehenden Aufstieg des Jatra ausfindig zu machen: „In fact, when a dramatic performance was forbidden under the Mahomedan rule, Jatras dealing with religious and mythological themes came into existence” (ibid.). Veröffentlicht wurden diese Zeilen 1946, also dem Jahr, in dem mit den *Great Calcutta Killings* die kommunalistischen Ausschreitungen zwischen Hindus und Muslimen ihren grausamen Höhepunkt vor der schließlichen Teilung Bengalens im Zuge der

¹³ Asutosh Bhattacharyya spekuliert darüber hinaus, dass das Jatra auch auf ein Tanzfest der Oraon, einer im westlichen Grenzgebiet Bengalen ansässigen ethnischen Gruppe zurückzuführen sein könne. Hierauf gibt es jedoch keine weiteren Hinweise: „In Dravidian language spoken by the Oraon, a neighbouring tribe of Bengal the word Yatra means a very important ritual dance festival which ultimately leads to marriage of the young men and women of the Oraon community. There are many Dravidian elements in the cultural life of the people of Bengal. It is not known whether the word Yatra has been borrowed from them” (Asutosh Bhattacharyya 1981: 85).

Unabhängigkeit Indiens und Pakistans 1947 erreichten. Aufgrund des historischen Kontextes fällt es nicht schwer, hier ideologisch Motive in der Argumentation herauszuarbeiten. Für Das Gupta waren es die muslimischen Herrscher, die die Kultur der glorreichen Hindu-Vergangenheit zerstört hatten, die im 19. Jahrhundert von den indischen Nationalisten durch die mühsame Wiederbelebung des Sanskrit-Theaters wiederhergestellt werden musste. Doch wie im folgenden Kapiteln gezeigt werden soll, hat sich gerade Girish Chandra Ghosh, der als Gründervater des „modernen bengalischen Theater“ gilt, enorm durch das Jatra inspirieren lassen, und auch die weitere Entwicklung des bengalischen Theaters ist ohne den Einfluss, den das Jatra vor allem aufgrund seiner Popularität unter den Zuschauern auf dieses ausgeübt hat, nicht zu verstehen.

Verortung in einer Vorzeitigkeit

Genau dieser Einfluss ist es, der in der bengalischen Theatergeschichtsschreibung weitestgehend negiert wird.¹⁴ Zwar bleibt das Jatra selbst in den Abhandlungen der bengalischen Theatergeschichte nicht unerwähnt, doch wird es fast ausschließlich in dem einführenden Kapitel behandelt, dem ausführliche Darstellungen der Entwicklung des modernen bengalischen Theaters folgen, und die jeweiligen Ausführungen konzentrieren sich zu einem großen Teil auf die Frage nach seinen Ursprüngen, während die Veränderungen des Jatra seit dem 19. Jahrhundert, wenn überhaupt, auf den letzten Seiten zusammengefasst werden (Darśan Caudhurī 1995; Ajitkumār Ghoṣ 1985; P. Guha-Thakurta 1930; Kironmoy Raha 1993; Prabodh Sen 1956). Allein die Struktur dieser Arbeiten vermittelt somit bereits das Bild einer Vorzeitigkeit des Jatra. Entscheidend aber ist darüber hinaus, dass es hier zwar historisch als Vorläufer des modernen bengalischen Theaters betrachtet wird (das zu diesem Zeitpunkt praktisch nicht existente Sanskrit-Theater bot sich hierfür nicht an), aber nicht in einem Sinne, dass es die Entwicklung letzteren beeinflusste. Die eigentliche Genealogie des modernen bengalischen Theaters beginnt in diesen Werken in den anschließenden Kapiteln, die sich mit dem Einfluss der britischen Bühnen in Kalkutta auseinandersetzen. Der Verweis auf das Jatra dient somit vor allem als Indiz dafür, dass es bereits vor dem Beginn der britischen Kolonialherrschaft eine eigene Theaterform gegeben hat, Theater also nicht als ein rein westliches kulturelles Produkt definiert werden kann. Aus diesem Grund erscheint auch die spätere Entwicklung des Jatra gegenüber seinen Ursprüngen nur von einge-

¹⁴ Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Arbeit Sudipto Chatteerjees (2007).

schränkter Bedeutung und es selbst bleibt in einem separaten Bereich verordnet.

Alternativ hierzu finden sich Beschreibungen des Jatra vor allem in Sammelbänden, die wahlweise *Folk Theatre of India*, *Traditional Indian Theatre* oder nur als *Traditional Theatres* benannt sind (vgl. u.a. Balwant Gargi 1991; H. S. Shiva Prakash 2007; Kapila Vatsyayan 1980) und somit bereits aufgrund ihres Titels eine gewisse Festschreibung erwarten lassen. Zu beobachten ist hierbei, dass diese Artikel, wie man es in Anlehnung an Johannes Fabian bezeichnen kann, in einer dem „ethnographischen Präsens“ vergleichbaren Form geschrieben sind, also jener in der der Ethnologie lange Zeit gängigen Praxis, Beschreibungen fremder Kulturen ausschließlich in der Gegenwartsform zu verfassen, wodurch ein Bild der Zeitlosigkeit des Anderen erzeugt wird. Fabian bezeichnet dies als eine Distanzierungstechnik zum Objekt der ethnographischen Analyse. Mit der durchgängigen und systematischen Verwendung des Präsens wird für ihn hier eine „encapsulated time“ geschaffen, die die beschriebene Kultur in einer grundsätzlich anderen Zeit verortet und somit einer Aberkennung von Gleichzeitigkeit dient (1983: 31). Der ethnographische Präsens, so Fabian schließlich, „freezes a society at the time of observation; at worst, it contains assumptions about the repetitiveness, predictability and conservatism of primitives“ (1983: 81).

Nicht alle dieser Artikel über das Jatra können streng genommen als ethnographische Beschreibungen bezeichnet werden, da davon auszugehen ist, dass die Autoren sich nicht immer Jatra-Aufführungen angesehen haben – nur so lassen sich manche Falschdarstellungen erklären. Dennoch kann auch hier festgestellt werden, dass die Verwendung des Präsens bei Darstellungen eigentlich längst vergangener Formen des Jatra dieses zu einem früheren Zeitpunkt „einfriert“, eine Distanzierung beinhaltet und diesem somit eine Gleichzeitigkeit verweigert wird. Als Beispiel hierfür beschrieb Indu Shekhar 1960 das Jatra, also zu einem Zeitpunkt, als sich bereits die historischen *pālā* durchgesetzt hatten und Jatra-Stücke schon lange nicht mehr vorwiegend aus Liedern bestanden (Carole M. Farber 1984: 124):

„The Yatras are a loose narration of some epic or mythological episodes with a preponderance of love-songs. The songs have no direct bearing on the main narrative but take almost three-fourths of the total duration. Another ludicrous feature is the cheap, vulgar and farcical sequences which are inserted to give comic relief to the audience. There is no attempt to improve the level or character of the performance but as the theme is mostly from a known source the audience is supposed to be familiar with that“ (Indu Shekhar 1960: 124).

Und 1980, als Frauen schon beinahe ein viertel Jahrhundert im Jatra mitspielten und weibliche Rollen bereits viele Jahre nicht mehr von Männern übernommen wurden, schrieb Kapila Vatsyayan: „The Yātrā actors are all men, as those in many other forms all over India, and the calibre of an actor is understandably judged by his ability to play successfully the role of a woman” (Kapila Vatsyayan 1980: 146). 2007 wiederum beschrieb Shiva Prakash Jatra-Aufführungen folgendermaßen:

„Before the main play begins, mythological episodes are acted out in a very colourful way. [...] An allegorical character who plays bibek (conscience) by giving comments and philosophizing on the characters and situations [...] is the most crucial and popular component of a Jatra show” (H. S. Shiva Prakash 2007: 65).

Auch hier ist wieder anzumerken, dass zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Werkes mythologische Stücke längst verschwunden waren und auch der *bibek* seit langem nicht mehr zum Bestandteil von Jatra-Aufführungen gehörte, da das Publikum bereits in den 1960er Jahren diesen Charakter nicht mehr sehen wollte.

Shiva Prakaschs Ausführungen sind an dieser Stelle aber insbesondere von Bedeutung, da sie noch einmal ein anderes Phänomen verdeutlichen. Dies ist die ungesehene Übernahme von Beschreibungen anderer Publikationen. Offensichtlich scheint die Annahme, ein „traditionelles“ Theater unterliege keinem oder nur einem sehr eingeschränkten Wandel, nicht nur dazu zu führen, sich als Autor selbst keine Jatra-Aufführungen mehr anzuschauen, sondern auch frühere Schilderungen als aktuelle Beschreibungen neu zu verkaufen.¹⁵

Es wäre unkorrekt zu behaupten, dass diese Kritik alle Darstellungen des Jatra betrifft. Insbesondere Pabitra Sarkar, als eine der wenigen Ausnahmen

¹⁵ Shiva Prakaschs kurzer Text basiert im Wesentlichen auf dem bereits zitierten Artikel von Vatsyayan. Letzterer beschreibt beispielsweise den Beginn einer Jatra-Aufführung mit folgenden Sätzen: „The play then begins, usually on a high note with the sounding of trumpets and playing of drums, with the clang and clash of bells. [...] The actors enter with stylized walking and stances, and although there is no set vocabulary of movement patterns, and a body of *āṅgikabhināya* cannot be discerned, there is a very definite *Yātrā* style of moving, walking, dancing. This is even more pronounced in the case of the acting. The style is declamatory, melodramatic“ (Kapila Vatsyayan 1980: 144).

Bei H.S. Shiva Prakash, der keine Quellenangaben angibt, lautet dies folgendermaßen: „The main play then begins on a high note with the orchestra comprising of drums, trumpets and bells. The movements are stylized but do not follow an elaborate code. The acting is declamatory and melodramatic” (H. S. Shiva Prakash 2007: 65).

(1975; 1981), gibt eine anschauliche Darstellung des Kommerzialisierungsprozesses des Jatra. Und Ajitkumar Ghosh stellt die berechnete Frage, ob man das Jatra aufgrund seines Wandels noch als Volkstheater (*loknāṭya*) bezeichnen könne (Ajitkumār Ghōṣ 2000: 119). Interessant ist hierbei seine Schlussfolgerung, dass man das Jatra zwar nicht mehr als Volkstheater im Sinne eines traditionellen Theaters bezeichnen könne, es aber dennoch aufgrund seines Publikums in diesem Bereich zu verorten sei (2000: 127).

Epilog

Ein Großteil der akademischen Literatur über das Jatra befasst sich vorwiegend mit der Frage nach seinem Ursprung. Bei diesen Texten handelt es sich nicht um tiefergehende Studien, sondern fast ausschließlich um Überblicksdarstellungen, die entweder in Ausführungen über die bengalische Theatergeschichte eingebettet sind oder als Teil von Sammelbänden über indisches Volkstheater dieses als solches zu definieren versuchen. Während die früheren Abhandlungen vor allem im Kontext der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert aufkommenden kulturellen Nationalgeschichtsschreibung gelesen werden müssen, in denen das Jatra auf unterschiedliche Weise zur Konstruktion der bengalischen Theatergeschichte herangezogen wurde, ist bei den späteren Darstellungen eine Verortung des Jatra in einen separaten und durch Vorzeitigkeit gekennzeichneten Bereich zu erkennen. Hiermit stehen diese Ausführungen parallel zu einer Differenzierung zwischen urbaner und ländlicher bzw. modern/bürgerlicher und traditionell/subalternen Kultur, auf die im folgenden Kapitel eingegangen werden soll.

Zudem bieten die Diskussionen über die Ursprünge des Jatra die Basis über weitere, vor allem auch in den Medien geführte Diskurse über den „Verlust seiner Authentizität“ und der damit oft einhergehenden Verurteilung als vulgär und/oder unkultiviert (siehe Kapitel 6. und 7.), wie dies auch Rudraprasad Sengupta in einem Interview für die ostdeutsche Kulturzeitschrift *Weimarer Beiträge* zum Ausdruck gebracht hat:

„Das Jatra, die wichtigste Form des Volkstheaters, das praktisch in der Zeit vor der Erlangung der Unabhängigkeit aufgehört hatte zu existieren, ist jetzt unter der Herrschaft der großen Pressekonzerne und motivierter Politiker zu einer Goldmine für steinreiche Kapitalsanleger geworden und hat sich zu einer gewaltigen Farce der Kultur und des Theaters im ganzen Land gewandelt“ (Michael Funke 1982: 39).

Von religiöser Performanz zum subalternem Theater: die Entwicklung des Jatra in der kolonialen Metropole Kalkutta im 19. Jahrhundert¹⁶

Die Chitpur Road, vor einigen Jahren in Rabindra Sarani unbenannt, ist die älteste und einer der längsten Straßen Kalkuttas. Während der Kolonialzeit in der *Black Town*, den Wohnvierteln der einheimischen Bevölkerung Kalkuttas gelegen, standen hier einst prachtvolle Paläste reicher bengalischer Kaufleute. Eines dieser Gebäude, das Haus Madhusudhan Sanyals, wurde 1872 zum ersten öffentlichen bengalischen Theater. Es steht auch heute noch, doch ist es genauso sanierungsbedürftig wie die meisten anliegenden Häuser dieser engen Altstadt Nordkalkuttas. Die Zeit, das Klima und vor allem mangelndes Geld haben diese einstmals prachtvolle Gegend und mit ihr auch die alten Theater verfallen lassen.¹⁷ Zu diesen verfallenden Ruinen gehörten lange auch das *Minerva* und das *Star Theatre*, zwei der ältesten und berühmtesten Theaterhäuser Kalkuttas, die immerhin bis in die 1980er Jahre noch in Betrieb, inzwischen aber aufgrund ihres kulturellen Status mit viel Aufwand saniert wurden. Dennoch sind auch sie nur ein Schatten ihres vorherigen Selbst und, im Falle des *Star Theatres*, nur noch ein einfaches Kino. Die „angesagten“ Theaterhäuser der städtischen Mittelschicht befinden sich inzwischen im Süden der Stadt, der im Laufe des 20. Jahrhunderts von den *bhadralok*¹⁸, dem bengalischen Bil-

¹⁶ Das vorliegende Kapitel basiert in Teilen auf meinem Essay „Schauspiele, Schaubühnen, Schauplätze: ‘Jatra‘ und Populäres Theater in Kalkutta“ (Hans-Martin Kunz 2006).

¹⁷ Eine gute Dokumentation dieses Stadtteils bietet der Bildband *Calcutta: Chitpur Road Neighborhoods* des *Kolkata Heritage Photo Projects*, das aus einer Exkursion der Hochschule für Künste Bremen mit Studierenden der Fotografie hervorgegangen ist (Peter Bialobrzeski 2008).

¹⁸ Der Begriff *bhadralok*, der wörtlich übersetzt so viel wie „vornehme Person“ oder „feine Leute“ bedeutet, hat sich im 19. Jahrhundert etabliert und bezeichnet eine neue Schicht, die zum einen aus den durch ihre Kollaboration mit den Briten zu Reichtum gelangten Händlern bestand, und auf der anderen Seite die sich Mitte des 19. Jahrhunderts neu herausbildende, englische gebildete Mittelschicht umfasste. Der Zugang zu dieser Statusgruppe war durch

dungsbürgertum erschlossen wurde. Chitpur, im 19. Jahrhundert einst pulsierendes Zentrum der Theaterszene Kalkuttas, ist mittlerweile eher für seine Rotlichtbezirke berühmt. Doch mit den Büros der großen Jatra-Operas birgt dieses Viertel in seinem Herzen nach wie vor das kommerzielle Zentrum des bengalischen Theaters.

Trotz der ungeheuren Popularität, die das Jatra seit Jahrhunderten in Bengalen genießt, wurde es von den oberen Schichten Kalkuttas meist ignoriert und verachtet. Jatra galt und gilt als obszön, vulgär, „primitiv“ und zu laut. Zugleich fasziniert diese Theaterform Millionen von Menschen. Erstaunlicherweise spielt das Jatra in der Metropole Kalkutta heutzutage daher eine verhältnismäßig unbedeutende Rolle. Zu stark ist die Konkurrenz durch Kino und Fernsehen, aber auch durch das bildungsbürgerliche Bengali-Theater. Von dem bengalischen Bürgertum mehr oder weniger unbeachtet, sind es vor allem die so genannten „einfachen“ Leute, insbesondere diejenigen, die gerade erst nach Kalkutta migriert sind, bei denen das Jatra populär ist.

Für den Niedergang des Jatra im öffentlichen Leben Kalkuttas gibt es weitreichende historische Gründe. Wie viele Bereiche der öffentlichen Kultur und von einer breiten Öffentlichkeit konsumierter Medien, bildet auch das Theater bzw. das Jatra eine Arena, in denen verschiedene soziale Gruppen ihre Identitäten aushandeln und konstituieren (Arjun Appadurai & Carol A. Breckenridge 1995: 4-5). Im Fall des Jatra in Kalkutta war es, wie Dia da Costa es ausdrückt, die „orientalist rejection of *jatra* by Bengali intelligentsia“ (Dia da Costa 2010: 45), die Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Distanzierung der englisch gebildete Mittelschicht von der bengalischen „Volkskultur“ führte, die bereits einen großen Einfluss auf die die neue städtische Kultur der unteren Schichten Kalkuttas ausgeübt hatte, um eine ihrer Ansicht nach „moderne“ bengalische Kultur zu kreieren. Auf der anderen Seite dienten den einfachen Leuten Jatra-Aufführungen dazu, durch satirische Darstellungen Kritik am urbanen Leben der *bhadralok* zu üben und sich so von diesen abzugrenzen. Die Geschichte des (Jatra)-Theaters in Kalkutta zeigt uns, wie sich unterschiedliche soziale Gruppen in der Metropole historisch konstituierten und eine jeweils eigene urbane Kultur entwickelten, die sich schließlich später in Bengalen – auch über Kalkutta hinaus – zu separaten Öffentlichkeiten ausprägten.

Bildung und Wohlstand geprägt, allerdings nicht exklusiv bzw. auf bestimmte Kasten beschränkt, weswegen der Begriff oft auch als Synonym für „Bürgertum“ oder „Bildungsbürgertum“ verwendet wird, wobei er streng genommen auch die ökonomische Elite mit einschließt (vgl. u.a. S. N. Mukherjee 1970; Indra Sengupta 2006).

Bedeutend bei dieser Entwicklung ist, dass sich das „moderne“ bengalische Theater des Bürgertums trotz verschiedener vorheriger Versuche einer Orientierung am britischen Vorbild, erst durch einen Rückgriff auf bestimmte Kodizes des bereits zu diesem Zeitpunkt wesentlich populäreren Jatra erfolgreich als professionelles Theater hat etablieren können.

Der Beginn des britischen Theaters in der kolonialen Metropole

Kalkutta, 1690 von Job Charnock, einem Angehörigen der britischen *East India Company* gegründet, war von Beginn an kulturell stark von der britischen Lebensweise geprägt. Die am Hugli-Strom gelegene Stadt sollte für die Bürger der Metropole des kolonialen Empire, London, und ihrem kulturellen Leben, entsprechen. Kalkutta tat dies im 19. Jahrhundert, als zweite Stadt im britischen Imperium und als so genanntes ‚Juwel‘ in der kolonialen Krone, in vielerlei Hinsicht. Dazu gehörten vor allem die Theater, die als Unterhaltungsmedium einen viel höheren Stellenwert als heute besaßen. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildeten Theaterbesuche daher einen integralen Bestandteil des kulturellen und sozialen Lebens der Briten in der Stadt (Sudipto Chatterjee 2007: 16-24).

Das erste englische Theater Kalkuttas, schlicht *Playhouse* benannt, wurde bereits 1753 gebaut. Drei Jahre später wurde es jedoch schon wieder zerstört, als der damalige Nawab von Bengalen, Siraj-ud Daula, 1756 Kalkutta einnahm. Die *East India Company* eroberte die Stadt zurück und kam durch einen Staatsstreich schließlich an die Macht in Bengalen. Bis jedoch ein neues Theater gebaut wurde, vergingen einige Jahre. Das *Calcutta Theatre*, auch als *New Playhouse* bekannt, öffnete dem Publikum seine Tore erst im Jahre 1775. Der 100.000 Rupien teure Bau war nicht von der *East India Company* finanziert worden, sondern musste sich durch Aktienzeichnungen selbst tragen. In den folgenden Jahren öffneten einige weitere Theater wie *Mrs. Bristow's Private Theatre*, das *Chowringhee Theatre* oder das *Sans Souci*. Das Bedürfnis an Theateraufführungen war groß und einige Theater wie das *Chowringhee Theatre* boten einer durchaus beachtlichen Menge von eintausend Zuschauern Platz. Dennoch waren die ersten Theater Amateurunternehmungen. Professionelle britische Schauspieler wurden zunächst von der *East India Company* nicht zugelassen und weibliche Rollen mussten in den Anfangsjahren sogar von Männern übernommen werden. Noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts konnten sich die Theater kaum professionelle Schauspieler leisten und mussten

ständig um ihr Überleben kämpfen. Aus Mangel an Erfahrung in der Theaterarbeit suchte man sich Rat in London, wo David Garricks, ein dortiger Starschauspieler, seine Unterstützung anbot und sogar einen Kollegen mit Bühnenkulissen nach Kalkutta sandte (Sudipto Chatterjee 2007: 19). In den Anfangsjahren strebten diese Theater jedoch weniger die künstlerische Perfektion an, dazu waren sie nach wie vor zu sehr Amateurunternehmungen. Neben der Unterhaltung und dem Zeitvertreib ging es vor allem auch darum, dem vom Heimweh betroffenen Publikum von britischen Verwaltungsbeamten, Diplomaten und Soldaten mit den aufgeführten englischen Theaterstücken ein Stück Heimat nach Bengalen zu holen und ihnen das von zu Hause gewohnte kulturelle Leben zu ermöglichen.

Bereits im späten 18. Jahrhundert befanden sich unter den Zuschauern der englischen Theater, in denen neben Stücken Shakespeares vor allem zeitgenössische englische Dramen aufgeführt wurden, bereits auch bengalische Zuschauer. Der bekannteste von ihnen war sicher Dwarkanath Tagore, Großvater des späteren Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore, der 1835 das *Chowringhee Theatre* vor dem finanziellen Ruin rettete. Doch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit Anwachsen der englisch gebildeten bengalischen Mittelschicht, die nun auch Shakespeare in der Schule gelesen hatte, wurden Theaterbesuche in Kalkutta zu einem immanenten Bestandteil des kulturellen Lebens. So schrieb der *Oriental Observer* am 22. Februar 1940 in seinem Editorial: „a Calcutta audience – an Indian audience we should say – is always compared with those of any part of Europe, a highly respectable audience“ (Kironmoy Raha 1993: 14). Auch wenn die bengalische Mittelschicht seit Beginn des 19. Jahrhunderts Zugang zu den englischen Theaterhäusern besaß, waren diese nach wie vor auf ein britisches Publikum ausgerichtet und fest in englischer Hand. So konnte auch der erste Auftritt eines bengalischen Schauspielers in einem englischen Theater, dem Sans Souci, im Jahre 1848 für beträchtliches Aufsehen sorgen. In einer Inszenierung Othellos wurde die Hauptrolle vor allem aufgrund der Hautfarbe mit Baishnav Charan Adhya besetzt; und der *Calcutta Star* pries das „debut of a real unpainted nigger Othello [which set] the whole world of Calcutta agog“ (Kironmoy Raha 1993: 13). Diente dieses Debüt eines bengalischen Schauspielers im Vorfeld dazu, Sensation zu erregen und die Zuschauer in das Theater zu locken, gab es nach der Vorstellung auch kritische Stimmen, die Ausdruck des dem Kolonialismus innewohnenden, rassistischen Überlegenheitsdenken waren: In den Augen der Kritiker konnte ein englischer Schauspieler eben nicht durch einheimische

Darsteller wie Adhya ersetzt werden (Sudipto Chatterjee und Jyotsan G. Singh 1998: 76-80).

Jatra und die Entstehung einer neuen subalternen Kultur

Das europäische Theater Kalkuttas wird meist als Haupteinfluss für die Herausbildung des „modernen Bengalischen Theaters“ bezeichnet, ein Begriff, der im Allgemeinen nur das bengalische Bühnentheater europäischen Vorbilds bezeichnet. Dass man das englische Theater in Kalkutta lange als *bilāti* Jatra („ausländisches“ oder „fremdes“ Jatra) bezeichnete, zeigt jedoch deutlich, dass es in Bengalen performative Traditionen gab, die nicht so unterschiedlich zu ihrem westlichen Gegenüber waren, dass sie nicht mit ihnen verglichen werden konnten (Subīr Rāȳcoudhurī 1999 (1972)). Außer dem Jatra gab es auch die *kabilarāi* (Dichterwettkämpfe), die *pāñcālī* (Lieder mit kurzen, eingestreuten Reimen über hinduistische Gottheiten) sowie die *svāng*, die alle einen ländlichen Hintergrund besaßen, nun auf den Straßen der neuen Metropole aufgeführt wurden und die Entstehung einer neuen urbanen Öffentlichkeit mit beeinflussten. Doch während letztere im Laufe des 19. Jahrhunderts langsam an Popularität verloren, unterlief das Jatra-Theater seit den 1820er Jahren einem fortwährenden Modernisierungsprozess, der sowohl Form, Stil als auch dessen Inhalt betraf. Dieser Prozess führte dazu, dass sich das Jatra in Kalkutta zu einer subalternen Theaterform entwickelte, die sich bei den unteren Schichten enormer Popularität erfreute, aber dadurch die alte Patronage durch die bengalische Elite weitestgehend verlor.

Im frühen 19. Jahrhundert jedoch fanden viele Jatra-Aufführungen noch in den Häusern der *nouveaux riches*, den durch die Kollaboration mit der *East India Company* zu Reichtum gelangten bengalischen Händler und Großgrundbesitzer, statt. Bei besonderen Anlässen wie beispielsweise der *Durgā pūjā*, dem im Herbst stattfindenden Fest zu Ehren Göttin Durgās, waren dies religiöse Jatra-Vorführungen, zu denen auch immer wieder britische Kolonialbeamten eingeladen wurden. Am bekanntesten hierbei ist sicherlich die sogenannte *Company pūjā*, die im Shobhabajar Rajbari von Nabakrishna Deb bereits im Anschluss an den *Battle of Plassey* 1757, bei dem die *East India Company* durch einen Staatsstreich die Macht in Bengalen erlangte, zu Ehren von Lord Clive initiiert (Bipinabihārī Mitra 1879: 44-45) und danach kontinuierlich weitergeführt wurde. Daneben waren oft *nautch*-Tänzerinnen zu sehen, im klassischen indischen Tanz, insbesondere in der komplizierten Fußarbeit des Kathak

ausgebildete Kurtisanen, die regelmäßig zu Abendveranstaltungen in Privathäusern eingeladen wurden und dort das männliche Publikum unterhielten. Seinen Höhepunkt hatte diese Kunstform an der muslimischen Hofkultur Lucknows gefunden. Nach dem Zusammenbruch des nordindischen Mogulreiches waren viele indische Tänzerinnen und Musiker in die neue Metropole gekommen und hatten unter der bengalischen Oberschicht neue Patrone gefunden, deren Kultur sich schließlich zu einer „melange of Mughal court culture, Sanskrit classics and rural folk culture“ entwickelte (Sumanta Banerjee 1989: 147).

Da es kaum Berichte darüber gibt, ist es schwer darzustellen, wie diese frühen Jatra-Aufführungen in Kalkutta aussahen. In seiner 1930 veröffentlichten Geschichte des bengalischen Dramas liefert uns P. Guha-Thakurta eine Beschreibung einer solchen Darbietung. Da er hierbei vor allem Jatra-Vorführungen beschreibt, die in Häusern stattfanden, ist davon auszugehen, dass er sich vor allem auf die „traditionellen“ religiösen Darbietungen bezieht, und nicht auf das populäre Straßen-Jatra:

„If performed indoors, it takes place in a large hall called “Nāṭ Mandir” (Hall of Music and Dance), which usually belongs to some well-to-do zamindar or influential person. But more frequently it takes place in the open air under a large temporary canopy, which is called “Sabhā-Maṇḍap” (Pavilion). On the ground are spread several large-sized rugs, carpets or bamboo-mats on which members of the audience sit packed closely together. A little square arena called “Raṅga-Bhūmi” (Actor’s Enclosure) is marked off in the middle of the assembly. The only decoration is perhaps a plain curtain tied with strings in one corner of the hall or “Sabhā-Maṇḍap.” The space behind the curtain serves as a kind of dressing-room (Sāj-Ghar). Sometimes it is even quite insufficiently screened. For instance, one may often notice an actor throwing away his falses and wigs or dressing up as a female character almost in full view of the audience. A narrow passage leading from the “Sāj-Ghar” to the “Raṅga-Bhūmi” is usually kept for the actors to enter or leave. A wooden chair, covered with a piece of embroidered or coloured silk, is set apart for the royal throne and may also be used by any other high State official or religious dignitary appearing in the play. Sometimes small chairs, stools or tables are used to give the impression of a room if necessary. The actors remain on the stage while these accessories are being brought, removed or altered so as to suggest that they are moving from one place to another. Sometimes the change of scene is declared by simple declaration of the players themselves and these are put in normally as a part of the dialogue. The players stand facing the audience. Real dramatic incidents like shutting of a door, entering a house or riding on a horse or in a vehicle are either simulated or mentioned by the actors themselves. Female roles are represented by men, because social custom and public sentiment forbid women to take part in public performances. One actor may appear in a number of parts in succession and occasionally the same person appears both as a man and as a woman in the same play. [...] The play lasts practically all night, starting early

in the evening. Sometimes it is not finished until five or six o'clock next morning. Nowadays, however, the practice of beginning the performance sometime about mid-day and finishing it before midnight is being generally adopted. The place is lighted by *sārās* or small earthen cups placed on the tops of bamboo posts with wicks soaked in mustard oil. Torches fastened to the end of sticks are also used. The play begins with music performed by a regular concert-party and for a lack of a more suitable word we might describe it as "orchestral" music. For a long time music used to consist of a perpetual beating of the deep-toned "khols" and clashing of the "karatāls." In recent times, however, the so called "orchestra" is usually composed of well-trained and efficient musicians who use a variety of brass and string instruments. The music may continue for a couple of hours before the play actually opens. [...] When the instrumental music is over, the performance, as rule, starts with a kind of musical prologue called "Prastābanā" which contains a hymn in honour of the deity who presides over the play. This chant is called "Bandanā" (Salutation Song). The old-fashioned Yātrās are strictly modeled on the pattern of Sanskrit drama. They have a "Pūrbaraṅga" (Introduction), followed by a "Nāndī" (Argument) introduced by the Adhikārī (Stage Manager, an exact counterpart of the Sanskrit "Sūtradhar") and then the usual Naṭ-Naṭī (Dancers) scenes. But some of the more modern Yātrās do not follow the rules of the Sanskrit drama, but use the more convenient plan of dividing and subdividing the play into acts and scenes" (P. Guha-Thakurta 1930: 20-22).

Als besonderes Charakteristikum des Jatra galt die auf ebener Erde stattfindende Vorführung, das Publikum saß ringsherum auf dem Boden vor den Schauspielern. In einigen Fällen war die gesamte Aufführungs- und Zuschauerfläche von einem großen Baldachin bedeckt. Die Aufführung, die die ganze Nacht dauern konnte, war durch die unmittelbare Nähe zwischen Darstellern und Publikum beeinflusst. Als Auswirkungen hiervon konnten die Schauspieler dem Publikum nicht frontal begegnen, sondern wurden von allen Seiten beobachtet, teilweise auch beim Umkleiden. Dies führte zur Herausbildung eigener Ästhetik- und Realismuskonventionen, wie einer starken Stilisierung, körperbetonter Sprache und lyrischen Dialogen (Sudipto Chatterjee 2007: 36). Bis Anfang des 20. Jahrhunderts bestanden Jatra-Aufführungen zudem vorwiegend aus Liedern.

Dieser gesellschaftliche Wandel der bengalischen Oberschicht führte auch zu einer Transformation des Jatra. Während auf den Straßen und Marktplätzen Kalkuttas bereits zur Jahrhundertwende Aufführungen stattfanden, gab es schließlich auch verschiedene Versuche bengalischer Jugendlicher aus dem Bildungsbürgertum, kleine Amateur-Jatra-Gruppen zu gründen und im privaten Rahmen Aufführungen zu organisieren, die bald eine größere Zuschauerschaft fanden.

Die Themen der von diesen Amateurgruppen aufgeführten *pālā* besaßen nun oft keine religiösen Motive mehr und waren durch die urbane Kultur der städtischen Gesellschaft beeinflusst. Die ersten dieser säkularen Jatras wurden in den frühen 1820er Jahren in Kalkutta aufgeführt. *Kalirājār-Yātrā*, das 1821 auch in Buchform veröffentlicht wurde, beschrieb die Laster der damaligen bengalischen Oberschicht. Es gibt Berichte über zwei weitere Aufführungen im Jahre 1822. Dies waren das Stück *Kāmarūpa-Yātrā*, geschrieben von Jagamohan Basu aus Bhowanipur, sowie *Nala-Damayantī*, basierend auf dem gleichnamigen Sanskritgedicht aus dem *Mahābhārata*, dessen Geschichte der von Romeo und Julia nicht unähnlich ist. Die Lieder und Dialoge für letztere wurden alle von dem damals berühmten *kabīwalla* Ram Basu (1786-1828) geschrieben (Ramakantha Chakrabarty 1976: 8). Über diese Aufführung berichtete die von der *Baptist Missionary Society* in Serampore herausgegebene Zeitschrift *Samācār Darpaṇ* in ihrer Ausgabe vom 13. Juli 1822:

„Naldamayanti Jatra has been performed by some rich men of Bhowanipur, the southern suburb of Calcutta. It will be superfluous to give any detailed account of the show; it is sufficient to inform our readers that there were dramatic representations of Nala, Damayanti, ... interspersed with dialogues, songs and music. It was an excellent exhibition. A large sum of money raised by subscription has been spent by its organisers. Its first performance was held on Saturday-night, the 23rd Ashar in the house of Gangaram Mukherji of Bhowanipur” (Hemendra Nath Das Gupta 2002 (1944-46): 125).

In einer späteren Ausgabe der gleichen Zeitschrift findet sich der Bericht, dass im August 1826 eine Gruppe weiblicher Darstellerinnen aus Manipur ein Jatra-Stück aufgeführt haben soll (Ramakantha Chakrabarty 1976: 8), und es scheint, dass zu dieser Zeit – also mehr als ein halbes Jahrhundert bevor die ersten Schauspielerinnen ins bengalische Theater kamen – es auch andere Jatra-Gruppen gab, die von Frauen (höchst wahrscheinlich Sexarbeiterinnen) geführt wurden (Hemendra Nath Das Gupta 2002 (1944-46): 129).

Diese zunächst noch in einem privaten Rahmen stattfindenden Amateur-Vorführungen führten nicht nur säkulare Themen in das Jatra ein, sondern legten auch den Grundstein für das, was in der wissenschaftlichen Literatur oft als erste öffentliche Aufführung eines bengalischen Dramas bezeichnet wird¹⁹

¹⁹ Bereits 1795 hatte Gerasim Stepanovich Lebedev (1749-1817), ein russischer Weltreisender, der Ende des 18. Jahrhunderts für zehn Jahre in Kalkutta lebte, dort als Musiker Konzerte gab und als erste Person gilt, die indische Musik auf westlichen Instrumenten spielte, mit einer Gruppe einheimischer Schauspieler auf eigene Kosten das *Bengally Theatre* errichtet, in dem er zwei europäische Stücke (darunter Molières *L'Amour Médecin*) in bengali-

(Kironmoy Raha 1993: 18-19; Sushil Kumar Mukherjee 1982: 14), auch wenn zuvor bereits zahlreiche öffentliche, auf der gleichen Geschichte basierende Jatra-Vorführungen gegeben hatte. Diese fand am 6. Oktober 1835 im Hause Nabān Chandra Basu statt. Schon vier Jahre zuvor, am 28. Dezember 1831, war bereits im Hause Prasanna Kumar Tagores das *Hindu Theatre* errichtet worden, aber hier wurden nur Auszüge aus Shakespears *Julius Caesar* sowie eine englische Übersetzung von des Sanskrit-Dramas *Uttararāmacarita* (über das spätere Leben Gott Rams und Beginn des 8. Jahrhunderts von Bhavabhūti verfasst) aufgeführt (Sushil Kumar Mukherjee 1982: 13-14). Im Shyambazar Theatre, wie Nabān Chandra Basu sein Projekt nannte, wurde jedoch ein auf dem Liebesgedicht *Bidyā-Sundar* basierendes bengalisches Drama inszeniert. Auch wenn im 16. Jahrhundert bereits frühere Versionen dieser Liebesgeschichte existierten (Dinesh Chandra Sen 1954: 551), wird sie üblicherweise Bharatchandra Ray (1712-1769) zugeschrieben, der Hofdichter des Maharajas von Nabadwip, Krishnachandra Roy, gewesen war. Es war jedoch Bharatchandra Rays Adaption der Geschichte *Bidyā-Sundar* als Teil seines größeren narrativen Gedichts *Annadāmaṅgal*, die sich zur populärsten und am stärksten rezipierten Erzählung im Bengalen des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelte.

Die Geschichte beschreibt die Liebesbeziehung zwischen der gelehrten („*bidyā*“) Prinzessin Bidyā, Tochter des Königs vor Burdwan in Bengalen, und dem ansehnlichen Prinzen Sundar aus dem Königreich Kanchi in Südindien. Bidyā wird von ihrem Vater erlaubt, ihren Ehemann selbst auszusuchen, und erklärt daraufhin, dass sie nur einen Prinzen heiraten wolle, der gelehrter sei als sie. Sundar wird diese Nachricht von Boten zugetragen und er entschließt sich, nach Burdwan zu gehen, wo er jedoch nicht zur Prinzessin vorgelassen wird und im Haus der Blumenfrau Mālinī Unterschlupf findet, die täglich den königlichen Palast mit Blumen versorgt. Sundar gelingt es darauf mit Briefen und Bildern, die er mit Mālinīs Hilfe in den Palast schmuggeln kann, Kontakt mit Bidyā herzustellen. Schließlich gräbt er einen Tunnel unter den Palastmauern hindurch bis zu den Gemächern der Prinzessin. Als Bidyā schwanger wird, verurteilt ihr Vater erbost Sundar zu Tode, der daraufhin Göttin Kālī um Hilfe anbetet, hierdurch sein Leben rettet und Bidyā am Ende heiratet.

scher Übersetzung aufzuführen plante (Sudipto Chatterjee 2007: 25-35). Das *Bengally Theatre* brannte bereits nach den ersten Aufführungen ab, wofür einige Briten, die mit dem *Calcutta Theatre* assoziiert waren, in Verbindung gebracht wurden (Kironmoy Raha 1993: 18). Lebedev wurde schließlich von der britische Kolonialregierung unter dem Vorwurf, ein Spion zu sein, des Landes verwiesen, was das endgültige Ende dieses Projekts bedeutete.

Für die Aufführung *Bidyā-Sundars* ließ Naban Chandra Basu sein herrschaftliches Wohnhaus umbauen: Im Garten wurden künstliche Teiche angelegt und ein Tunnel gegraben. Die über eintausend Zuschauer, die neben Hindus und Muslimen aus der bengalischen Oberschicht auch aus Engländern bestanden, mussten den Darstellern während des Schauspiels zu den verschiedenen Schauplätzen wie dem Obstgarten, dem königlichen Hof oder dem Tunnel folgen. Das Schauspiel begann um Mitternacht und endete in den frühen Morgenstunden des folgenden Tages. Naban Chandra Basu soll angeblich 200.000 Rupien ausgegeben haben, um diese Inszenierung zu ermöglichen, und ruinierte sich hierdurch schließlich finanziell. Das gesamte Theaterstück wurde musikalisch begleitet und mit Ausnahme einer Violine wurden hierfür einheimische Instrumente verwendet. Sogar von der englischen Presse bekam das Stück gute Kritiken (Sudipto Chatterjee 2007: 47-50). Auch wenn diese Inszenierung *Bidyā-Sundars* in der Sanskrit-Tradition mit einem *nāndī* (Anrufen der Götter) anfang, beinhaltete die Aufführung einige wesentliche, dem Jatra-Theater entstammende Elemente: Zum einen begann sie zu der für Jatra typischen Zeit der Mitternacht und dauerte bis zum Morgen. Zweitens entsprach der Stellenwert der Musik in dieser Aufführung dem im Jatra und drittens weist auch die Auswahl des Stückes darauf hin, dass die spätere Dichotomisierung in Jatra und Theater bzw. populärer Volkstradition und moderner Kunstform noch nicht eingesetzt hatte: *Bidyā-Sundar* war das beliebteste Jatra-Stück des 19. Jahrhunderts und überflutete in unzähligen Versionen als Groschenroman den Buchmarkt Kalkuttas. Selbst das erste illustrierte Buch auf Bengali war eine Version dieser Geschichte. Und auch das *nāndī*, das aus dem Sanskrit-Drama stammte, war nicht unüblich für die Jatra-Aufführungen jener Zeit. Dennoch bildete *Bidyā-Sundar* als bengalisches Theaterstück eine Ausnahme und in den folgenden Jahren wurden in den privaten Theatern der bengalischen Oberschicht hauptsächlich Sanskrit-Stücke und englische Dramen aufgeführt.

Doch abgesehen von den Theateraufführungen in den herrschaftlichen „Palästen“ der bengalischen Händler gab es auch unzählige Jatra-Aufführungen auf den Straßen Kalkuttas, die als genauso bedeutend wie die Amateurunternehmungen der bengalischen Oberschicht für dessen Entwicklung betrachtet werden können.

Die Entstehung einer neuen subalternen Kultur

Einer der ersten Personen, die das Straßen-Jatra beeinflussten, war Paramananda Das, der im frühen 18. Jahrhundert den sogenannten *tukka* eingeführt haben soll. Bei diesem wurde der letzte Teil eines im Versmaß des *paṅṅār*²⁰ verfassten Lieds durch ein *kīrtan*²¹-Ende ersetzt (P. Guha-Thakurta 1930: 14). Govinda Adhikari (1798-1870) war ein weiterer einflussreicher Produzent, der seine Jatra-Lieder und Stücke hauptsächlich in alliterierenden Versen verfasste (Hemendra Nath Das Gupta 2002 (1944-46): 120-122; P. Guha-Thakurta 1930: 14). Doch die wichtigste Person für die Entwicklung des neuen Jatra dieser Zeit scheint Gopal Udey (1817-57) gewesen zu sein, der als Begründer eines vollkommen neuen Jatra-Stils betrachtet werden kann. In Yajput, nahe der Stadt Cuttack in Odisha geboren, kam er 1835 nach Kalkutta und arbeitete dort zunächst auf den Straßen als Bananenverkäufer. Sein Marktgeschrei erregte die Aufmerksamkeit Radhamohan Sarkars, eines reichen Anwohners von Bow Bazar, der eine eigene Jatra-Gruppe besaß. Gopal Udey überzeugte Sarkar von seinem Talent, spielte bald darauf die Rolle der Blumenverkäuferin Mālinī und wurde damit schnell berühmt (Sumanta Banerjee 1989: 103; Sushil Kumar De 1962 (1919): 412). Nach dem Tode Radhamohan Sarkars übernahm Gopal Udey dessen Jatra-Gruppe und begann, *Bidyā-Sundar* umzuschreiben (Hemendra Nath Das Gupta 2002 (1944-46): 130). Die Dialoge verfasste er nun in kurzen, beschwingten Versen. Die für die Rolle der Mālinī komponierten Lieder wurden besonders populär und waren bald auf allen Straßen und Marktplätzen zu hören. Die Popularität Udeys begründete sich aber auch darin, dass er für seine Aufführungen die seinen Zuschauern familiäre, einfache Umgangssprache verwendete. Schließlich führte er einen besonderen Tanzstil in das Jatra ein, den populären *khemṭā*, einen lebhaften Volkstanz, der sich durch komplexe Fußbewegungen und intensive Gesichts- und Augenarbeit auszeichnete und den Darbietungen der professionellen *nautch*-Tänzerinnen nicht unähnlich war. Der Tanz wurde so populär, dass er bald von anderen Jatra-Gruppen in ihr Repertoire übernommen wurde. Ganz typisch für Udeys Jatra-Vorstellungen waren auch Gesangsduette zwischen *dhopā* und *dhopāni* (Wäscher und Wäscherin), *methar* und *metharāni* (Kehrer und Kehrerin) oder dem *bhīsti-wala* (der die Straßen mit Wasser reinigte) und seiner Frau. Diese Cha-

²⁰ Prägendes Merkmal des *paṅṅār* sind dessen vierzehnsilbrigen Verszeilen.

²¹ Das *kīrtan* ist eine in Nordindien verbreitete, aus Antwort-Gesängen bestehende und eng mit der Bhakti-Bewegung verbundene devotionale Liedform, in der vorzugsweise Mantras gesungen werden.

raktere scherzten in ihren Liedern gerne über die *bābus* („Herren“) aus den oberen Schichten, denen sie im wirklichen Leben oft dienten, und übten so versteckte Kritik an deren Lebensweise (Sumanta Banerjee 1989: 105). Dies sorgte für ein starkes Identifizierungspotential unter den Zuschauern, die nicht nur mit der Sprache von Gopal Udeys Jatra-Theater familiär waren, sondern oft die beschriebenen Berufe ausübten und über die kritische Abgrenzung von der englisch gebildeten Mittelschicht ein eigenes Gruppenverständnis bilden konnten.

Die Distanzierung der bengalischen Elite

Die satirische Kritik der oberen Schichten Kalkuttas sowie deren am Vorbild der britischen Kolonialherren orientierten Lebensweise war jedoch kein Alleinstellungsmerkmal des Jatra-Theaters. In ähnlicher Form war diese auch bei den *Kālīghāt-paṭṭas* (einfache, oft nur mit wenigen Pinselstrichen gezeichnete Götterbilder und Karikaturen, die als Souvenirs am bekannten Kālīghāt-Tempel im Süden Kalkuttas verkauft wurden) oder in den Groschenheften der *Battalā*-Druckerpressen zu finden (Banerjee 1989; 1990). Selbst Bhabanicharan Bandyopadhyays *Kalikātā kamalālay* (1823), das wahlweise als erstes, komplett in Prosa verfasstes bengalisches Buch (Hans Harder 2002: 147) beziehungsweise „possibly the first text of urban sociology in India“ beschrieben wird (Partha Chatterjee 2009: 268), hatte genau wie die beiden Folgewerke *Nababābubilās* (1825) und *Nababibilās* (1832) eine Beschreibung des Lebens der Kalkuttaner *nouveaux riches* und ihren britischen geprägten Lebensstil zum Inhalt. Selbst Michael Madhusudan Dutta (1824-1873), einer der bedeutendsten Dichter und Dramatiker der 19. Jahrhunderts, der sich bereits in früher Jugend am britischen Lebensstil orientierte, schließlich zum Christentum konvertierte und deshalb den christlichen Vornamen Michael annahm, schrieb 1959 und 1860 die beiden Possen *Ekei ki bale sabhyatā?* („Nennt man dies etwas Zivilisation?“)²² und *Bura sālīker ghāre rom* (Federn auf dem Nacken der senilen Hirtenmaina²³), in denen er die Lebensweise der angliisierten Jugendlichen Kalkuttas karikierte, „who in the name of rebellion against orthodoxy, indulged in drunkenness and whoremongering. The second [play] lampooned the Hindu

²² Für eine deutsche Übersetzung dieser aber auch anderer Kolonialsatiren siehe (Hans Harder 2011).

²³ Die Hirtenmaina ist ein Singvogel aus der Familie der Stare und wird teilweise aus Hirtenstar genannt.

orthodox leaders who, under cover of religious piety, exploited the rural poor and seduced their women” (Sumanta Banerjee 1989: 175).

Doch auch wenn diese Kritik der Lebensweise der bengalischen Oberschicht nicht auf das Jatra-Theater beschränkt war, verstärkte diese die stetige Verschlechterung seines Ansehens ab Mitte des 19. Jahrhunderts – auch unter den britischen Kolonialherren. In einem Artikel über bengalische Amusements in der *Calcutta Review*, einer von Briten in Kalkutta viel gelesenen Zeitschrift, schrieb 1851 Horatio Smith:

„Of the execrable representation called Jatras, we dare not give here detailed description; they are wretched from the commencement to the fifth act. The plots are very often the amorous of Krishna, or the love of Vidya and Sundar. In the representations of Krishna-Jātrā, boys, arrayed in the habits of Sakhis and Gopinis (milk-maids), cut the principle figure on the stage. It would require the pencil of a masterpainter to portray the killing beauty of these fairies of the Bengal stage. Their sooty complexion, their coal-black cheeks, their haggard eyes, their long-extended arms, their gaping mouths, and their puerile attire, excite disgust. Their external deformity is rivalled by their discordant voices. For the screeching of the night-owls, the howlings of the jackals and the barking of dogs that bay the moon, are harmony itself compared with their horrid yells. Their dances are in strict accordance with the other accessories. In the evolutions of the hands and feet, dignified with the name of dancing, they imitate all postures and gestures calculated to soil the mind and pollute the fancy. The principal actors during the interludes are a methar, who enters the stage with a broomstick in his hand, and cracks a few stupid jests, which set the audience in a roar of laughter; and his brother Bhulua, who, completely fuddled, amuses the spectators with the false steps of his feet” (Horatio Smith 1851: 348-349).

Die Stigmatisierung bengalischer Volkskultur als „vulgär“ und „obszön“ durch die britischen Kolonialherren und die bengalische Elite setzte zu einem Zeitpunkt ein, an dem Utilitarismus und Evangelismus an Einfluss gewannen und sich in England – der neuen Ideologie entsprechend – ein neues Indienbild durchsetzte, das nun als Land der zivilisatorischen Rückständigkeit, des Aberglaubens und der sozialen Unterdrückung betrachtet wurde. Dazu gehörte auch das kulturelle Projekt einer „Zivilisierung“ der Einheimischen. Dem Zeitgeist entsprechend forderte Thomas Babington Macaulay in seiner berühmten „Minute on Education“ 1835 die Schaffung einer „class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect“ (Thomas Babington Macaulay o.J (1835).

Dieses Projekt eignete sich auch die bengalische Elite an, die sich nun zunehmend von der eigenen Volkskultur distanzierte. 1873 gründete man gar mit der *Society for the Suppression of Public Obscenity* eine Gesellschaft, die sich

zum Ziel gesetzt hatte, die eigene Kultur von „Obszönitäten“ zu reinigen und durch einen neuen kulturellen Kanon zu ersetzen, der viktorianischen Moralvorstellungen entsprach (Anindita Ghosh 2004; 2006: 66-106). Typisch hierfür waren Aussagen wie die Krishnakamal Gosvamis, dem bereits erwähnten Dramatiker aus Dhaka, der mit seinen an der Sanskrit-Literatur orientierten Stücken das Jatra von diesen Einflüssen befreien wollte:

„The Yatras, or the popular dramas that are in vogue [...] must be highly disagreeable to every human being possessed of any good taste. [...] [These] popular dramas which are so very fashionable amongst the peasantry of Bengal, are, as usual, revolting to all good tastes and sentiments [...] on account of the needless indelicacies and indecent gesticulations and costumes introduced by those who have the responsibility to act them” (Nisikanta Chattopadhyaya 1882 (1976): 6).

Das Jatra, aber auch die populären *Baṭṭalā*-Groschenhefte, wurden hierbei immer bezüglich zweier Punkte kritisiert: zum einen die „vulgäre“, derbe und explizit sexuelle Sprache, und zum anderen die „obszönen“ erotischen Beschreibungen unmoralischer – da unehelicher – Liebschaften wie beispielsweise ein Lied Gopal Udeys, in dem Blumenverkäuferin Mālīnī den jungen Prinzen Sundar zu verführen versucht:

„*Eshō Jadu āmār bāḍi,*
Tōmāe dibō bhālobāshā
Je āshāye eshechō jādu
Purno habey mono āshā.
Āmār nām Hire Mālīni
Kōrey rañḍi nāiko shāmi.”²⁴

Liebling, komm in mein Haus,
ich werde dir Liebe schenken.
Wofür du gekommen bist, Liebling,
wird dir erfüllt werden.
Mein Name ist Hira, die Blumenverkäuferin,
Ich bin Witwe und habe keinen Mann.

Wichtig zu erwähnen hierbei ist, dass das Wort *rāñḍi* sowohl Witwe als auch Prostituierte bedeuten kann. Für Sumanta Banerjee findet sich in diesem Lied daher „the immediacy of the familiar soliciting heard in the red-light areas of Calcutta in those days” wieder (Sumanta Banerjee 1989: 142). Gerade die Ge-

²⁴ Zitiert nach Sumanta Banerjee 1989: 142. Die Umschrift wurde nicht angepasst.

schichte *Bidyā-Sundar* rückte hierbei in den Fokus der Kritik. Über eine Romanversion dieser schrieb 1852 ein anonymes Kritiker in der populären Zeitschrift *Calcutta Review*:

„Impartiality compels us to acknowledge that this romantic story is treated in a manner, which commands admiration, so far as the beauty of its language and the richness of its descriptions are concerned: but its tendency is essentially and grossly immoral, and its perusal by native females must be injurious in the extreme: the lascivious interviews between them (Vidya and Sundar) are described again and again, with disgusting minuteness, and the most glowing language. If ever vice has been decked out in gaudy colours and made to appear attractive, it has been in this novel. The study of it must destroy all purity of mind; and yet it cannot be doubted, that if any book is read by, and to, respectable Bengali females, this is it“ (N.N. 1850: 265-266).

Und auch Hur Chunder Dutt verurteilte in seinem Buch *Bengali Life and Society* den schlechten Einfluss, der vom Jatra ausging, wobei ihm hier auch dessen Beliebtheit Sorge bereitete:

„Hundreds may have been keeping up whole nights to see and listen (to Jatras which treat the) amours of the lascivious Krishna and the beautiful shepherdess Radha, or the liaison of Bidya and Sundar. [...] It is needless to say that topics like these exercise a baneful influence on the moral character of the auditors. They harden the heart and sear the conscience ... The gesticulation with which many of the characters in these yatras recite their several parts are vulgar and laughable“ (Hur Chunder Dutt 1853: 10-11).

Intertextualität zwischen Jatra und Buchdruck

Neben dem Jatra gab es zudem eine ganze Reihe sogenannter *Baṭṭalā*-Dramen, die den bengalischen Buchmarkt Mitte des 19. Jahrhunderts überschwemmen. Die ersten Druckpressen waren bereits im frühen 19. Jahrhundert in Bengalen eingeführt worden und schon bald gab es eine beachtliche Anzahl an Buchpublikationen, die jedoch nicht nur für die bildungsbürgerliche Leserschaft gedacht waren, sondern sich auch an ein eher wenig gebildetes Publikum richteten. Die *Baṭṭalā*-Literatur (oder *Bar-tala*, nach einer Straße im Norden Kalkuttas benannt, die im späten 19. Jahrhundert zahlreiche Druckerpressen beherbergte) stand als Synonym hierfür (Śrīpāntha 1997). Dies waren vor allem Groschenromane, reißerische und aufreizende Bücher, erotische Heftchen, beziehungsweise „Schundliteratur“, die auf billigem Papier gedruckt für wenig Geld überall verkauft wurden und äußerst populär waren. Die Masse der *Baṭṭalā*-Dramen

war so groß, dass sich ein Redakteur 1850 in der *Calcutta Review* gezwungen sah, sich abfällig darüber auszulassen:

„It was the writer’s intention to have examined and reported upon some twenty amatory tales, submitted to him; but this task was too revolting to be performed. A trial was made with two or three of the number; but the feeling of disgust forbade its being persevered in. In order, however, to be able to describe the character of these productions, not according to the dictates of blind prejudice, but from personal inspection, we submitted to the hateful drudgery of going carefully through the tables of contents, usually very full, and turning up, for perusal, those passages which appeared to afford an insight into the real character of each book. We do not remember having ever devoted four hours to a more repulsive occupation. The tales referred to, are, for the most part, wretched imitations of Bidya and Sundar. A hero and heroine are introduced and their profligacy is described at full lengths. [...] Impossible as it may appear, it is nevertheless true that the Bengali (or Hindu) mind has discovered depths of profligacy, lower still than those already pointed out. There are pamphlets for sale in the Calcutta bazaars, written for the express purpose of reducing bestiality to a systematic theory. Had we not seen them, we could not have believed in their existence. The mind of Milton’s or Klopstock’s Satan, and even that of Göthe’s [sic!] Mephistopheles, would have revolted with horror from all contact with such defiling abominations. The publication and sale of such books, and of engravings of an equally filthy character, ought, unquestionably, to be proscribed as a crime, and punished as such by the rulers of the land. We believe that many Hindus would thank for doing it. [...] It is an instructive fact that the inculcation of vice in these obscene books is invariably perpetrated under the screen of the national religion. The title-page prominently exhibits the names of some of the popular divinities. The book itself always opens with a formal invocation of two or three of them; and almost every new section commences with a prayer” (N.N. 1850: 277-279).

Während diese *Battalā*-Dramen nur in Ausnahmefällen aufgeführt wurden, sondern für ein reines Lese- beziehungsweise Vorlese-Publikum bestimmt waren (Sudipto Chatterjee 2007: 144-148), wurden sie von den *bhadralok* genauso geringschätzig betrachtet wie das Jatra-Theater. Dies verdeutlicht ein weiterer Kommentar aus dem *Calcutta Review*:

„The Bengali drama has become weariness to the flesh. Every native of Bengal who can put two sentences together sets himself up for a dramatist and plagues society with that literary nuisance called a *nataka*. If Sophocles, Kalidas or Shakespeare, were to rise from the grave, with what contempt would the immortal shade frown upon the Bengali dramatist! „Suppose,“ says Aristotle, „any one to string together a number of speeches, in which the manners are strongly marked, the language and the sentiments well turned, this will not be sufficient to produce the proper effect of tragedy.“ But our Bengali dramatist is of another opinion. Hence Bengali literature is flooded with those wretched dialogues dignified with the name of dramas“ (Sudipto Chatterjee 2007: 145).

Viele dieser *Baṭṭalā*-Dramen waren Farcen, die den Lebensstil der städtischen Oberschicht verspotteten und zeitgenössische Skandale aufgriffen. Das bekannteste Beispiel ist sicher die so genannte Tarakeshwar-Affäre von 1873, bei der ein Priester des bekannten Tarakeshwar-Pilgertempels eine Liebesbeziehung mit einer verheirateten Frau namens Elokeshi eingegangen war, die daraufhin von ihrem Ehemann ermordet wurde (vgl. auch Tanika Sarkar 2003). Der Gerichtsprozess, bei dem sowohl der Priester als auch der Ehemann Elokeshis verurteilt wurden, sorgte für großes Aufsehen in Kalkutta und wurde in über zwanzig *Baṭṭalā*-Dramen verarbeitet, von denen eines, *Mohanter ei ki kāj* („Verhält sich ein Priester so?“) von Lakshminayaran Das, auch als Jatra-Inszenierung ein großer Erfolg wurde.

Dies blieb jedoch eine Ausnahme. Die *Baṭṭalā*-Farcen und das Jatra-Theater bestanden nebeneinander, verarbeiteten oft die gleichen Geschichten und eine gewisse Nähe zwischen ihnen ließ sich auch darin erkennen, dass die für Bücher jener Zeit typischen Holzschnittdruckillustrationen häufig Aufführungsszenen wiedergaben und auf ihnen der Baldachin-Vorhang einer Jatra-Bühne zu erkennen ist (Abbildung 1). Auch bei den Kālīghāt-Malereien war dies zu erkennen (Abbildung 2) (Jyotindra Jain 1999: 97-147). Diese Beispiele – es ließen sich weitere aus der im späten 19. Jahrhundert aufkommenden Chromolithographie beziehungsweise auch Photographie hinzufügen – verdeutlichen ferner, wie diese Farcen oder das Jatra die visuelle Kultur Kalkuttas um die Jahrhundertwende beeinflussten und, wie Christopher Pinney es beschreibt, sich hierbei eine Praxis der gegenseitigen Bezugnahme und Intertextualität herausbildete:

„The ‘conversation’ between the idioms of chromolithography, theatre and photography in late 19th and early 20th century India created mutually reinforcing expectations and validations. These different visual fields crossed each other through processes of ‘inter-ocularity’ [...] a visual inter-referencing and citation that mirrors the more familiar process of ‘intertextuality’” (Christopher Pinney 2003: 124).

G. C. Ghosh und die Synthese von Jatra und britischem Theater

Während das Jatra bei der Elite Kalkuttas immer stärker in Ungnade fiel, war es bis weit über die erste Jahrhunderthälfte dennoch die einzige öffentliche bengalische Theaterform. Das „moderne“ bengalische Theater fand größtenteils in den Häusern wohlhabender *bhadralok* statt und war nach wie vor ein



Abb. 1: Der Priester und Elokeshi, Battala-Holzschnittdruckillustration (Quelle: Jyotindra Jain 1999: 132).



Abb.2: Elokeshi wird von ihrem Mann ermordet. Kalighat-Pat (Quelle: Jyotindra Jain 1999: 134).

Amateurunternehmen. Mitte des 19. Jahrhunderts wurden deshalb auch die Stimmen für öffentliche Theaterhäuser lauter, die eine Professionalisierung der bengalischen Theaterlandschaft bewirken sollten. Hinzu kam, dass mit Erstarren des indischen Nationalismus auch der Ruf nach einem indischen Nationaltheater zunahm. 1872 wurde schließlich das *National Theatre* eröffnet. Bereits 1867 hatte eine Gruppe Jugendlicher um Girish Chandra Ghosh (1844-1912) eine Jatra-Gruppe – *Bagbazar Amateur Theatre* genannt – gegründet und mit der Aufführung von Michael Madhusudan Duttas Drama *Śarmiṣṭhā* für Aufregung gesorgt.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet ein Stück Michael Madhusudan Duttas im Jatra-Stil aufgeführt wurde, jenem bengalischen Dichter und Dramatiker des 19. Jahrhunderts, der zunächst noch auf Englisch

schrieb und später durch seine Experimente mit verschiedenen westlichen literarischen Formen die bengalische Literatur revolutionierte. So war auch *Śarmiṣṭhā*, eine aus dem hinduistischen Epos *Mahābhārata* entlehene Erzählung, stark von der westlichen Theaterform inspiriert. Neben Dinabandhu Mitra zählte Dutta zu den wichtigsten Personen der ersten Generation bengalischer Dramatiker, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das bengalische Theater prägten.

Dass die Gruppe um Girish Chandra Ghosh trotz alledem die Entscheidung traf, das stilistisch an britischen Dramen orientierte *Śarmiṣṭhā* im Jatra-Stil auf die Bühne zu bringen, war nicht in einer Provokation begründet, sondern in der Hoffnung, ein breiteres Publikum zu erreichen. Einen ähnlichen Ansatz wählte Ghosh auch für seine späteren Produktionen.

Einige Mitglieder des *Bagbazar Amateur Theatres* entschlossen sich letztlich dazu, das Wagnis eines öffentlichen Theaters auf sich zu nehmen. Man mietete den offenen Innenhof von Madhusudan Sanyals Haus in der Chitpur Road und errichtete dort eine temporäre Bühne. Für das Projekt wurde der Name „National Theatre“ gewählt. Doch dies führte zu Konflikten innerhalb der Gruppe. Besonders Girish Ghosh distanzierte sich von dem Projekt, da er gegen den Verkauf von Eintrittskarten war und sich unter diesen Umständen nicht mit dem Namen „National“ Theatre identifizieren konnte. Das erste öffentliche bengalische Theater öffnete seine Tore schließlich am 7. Dezember 1872 mit Dinabandhu Mitras Drama *Nil darpan* (Der blaue oder Indigo-Spiegel), einem politischen Stück, das die Situation der bengalischen Pächter, die gegen die Willkür britischer Indigopflanzer revoltierten, beschrieb. Dieses Theaterstück zog starke Reaktionen von Seiten der britischen Kolonialregierung nach sich. Reverend James Long, der als offizieller englischer Übersetzer dieses Dramas fungiert hatte, wurde hierfür zu drei Monaten Haft verurteilt. Zusammen mit einigen anderen politischen Theaterstücken war *Nil darpan* der Hauptauslöser für den 1876 erlassenen *Dramatic Performances Act*, einem Zensurgesetz, das das Verbot nicht nur unliebsamer politischer Stücke ermöglichte, sondern auch von solchen, die „obszön“ waren. Wie „obszön“ zu verstehen war, wurde nicht genauer definiert, wodurch der Begriff weit ausgelegt und recht willkürlich interpretiert werden konnte. Zu Beginn des Jahres 1873 kehrte Girish Chandra Ghosh zu dem *National Theatre* zurück, aber kurz darauf trennte sich die Gruppe erneut und einige Mitglieder gründeten das *Hindu National Theatre*. Doch bald begruben beide Fraktionen ihre Differenzen und riefen schließlich das *Great National Theatre* ins Leben. Mit finanzieller Unterstützung eines reichen bengalischen Händlers erwarben sie schließlich ein

Grundstück in Nord-Kalkutta – das gleiche, auf dem zwanzig Jahre später da *Minerva* errichtet werden sollte – und legten am 29. September 1873 den Grundstein für ihr Schauspielhaus.

Das Problem eines professionell betriebenen Theaterhauses bestand darin, dass man die laufenden Kosten, die der Betrieb mit sich brachte, erwirtschaften musste. Man benötigte eine entsprechende Anzahl bezahlender Zuschauer. Dafür war es notwendig, die breite Mittelschicht anzusprechen, ohne sie durch übertriebene Eintrittskartenpreise abzuschrecken. Um zu sehen, wie man ein großes Publikum erreichen konnte, musste man nur auf das Jatra-Theater schauen, das nach wie vor ein Massenpublikum anzog. Genau dies war die Taktik Girish Ghoshes. Er sah den Erfolg des Jatra-Theaters in seiner Musik begründet und versuchte deshalb, dieses Element in seine eigenen Produktionen zu integrieren:

„(T)hat the *jatra*-folks can break nature’s neck and win the hearts of millions with their unnatural jesting and pestering; do you think that is simply because of our people’s incapacity and inexperience in appreciating refinement? Never. Things that go against the grain of natural inclination will never be liked by people, whether they be civilized or uncivilized, enlightened or unenlightened; the success of the *jatra*, therefore, owes itself entirely to its music. [...] I am not suggesting that we riddle the plays with songs after the smallest bits of speech, like the *jatra*-folks do at every turn. My purpose is to have songs wherever they are effective, and in whatever numbers, but only when they are needed after natural speech. Consequently, however many the songs are in number, they will have to be sung well ... We want to reduce the number of songs in *jatra*, refine the way they are sung and increase the measure of natural dialogue“ (Sudipto Chatterjee 2007: 152-153).

Aber Girish Chandra Ghose war nicht die einzige Person, die die Notwendigkeit, Elemente aus dem Jatra-Theater zu behalten, erkannte. 1873 äußerte der Dramatiker Manomohan Basu seine Bedenken, dass der vollkommene Ausschluss von Liedern und Tänzen aus den Theatervorführungen eine zu radikale Innovation für den Geschmack des städtischen bengalischen Publikums darstellen würde:

„India is not Europe; European society is very different from our own society; European tastes are entirely different from our native tastes [...]. In this country, we cannot accomplish anything at any time at any place without singing a song. [...] We are moderates, we would like not to destroy all our native traditions but to reform them. We would like to reduce the frequency of songs in the traditional Jatra performances, modify their manner of singing and incorporate them into the appropriate narrative form of the theatre“ (Partha Chatterjee 2009: 276).

Ghoshes Taktik ging auf und sein neues Theater wurde durch die Einbindung von Jatra-Elementen erfolgreich. Gleichzeitig entwickelte sich ein Wettbewerb zwischen beiden Theaterformen, wodurch einige Jatra-Produktionen wieder die Aufmerksamkeit gebildeter Bengalen erlangen konnten (Sudipto Chatterjee 2007: 144). Doch mit der Etablierung kommerzieller bengalischer Theaterhäuser zementierte sich auch endgültig die Differenzierung zwischen dem „modernen“ bengalischen Theater und dem Jatra und somit die zwischen zweier separat nebeneinander bestehenden *public spheres*.

Ghosh selbst wurde zur dominanten Figur des bengalischen Theaters, was sicherlich auch auf seine Autorität als Schauspieler, Manager und Dramatiker zurück zu führen ist, und gilt heute zugleich als dessen Gründervater. Seine eigenen Stücke waren zu einem Großteil mythologischen beziehungsweise historischen Inhalts. Im Unterschied zu vielen anderen Theaterpersönlichkeiten hielt er nicht viel von politischen oder sozialen Dramen (Sudipto Chatterjee 2007: 150-151), und auch ein rein „realistisches“ Theater war nicht sein Anliegen:

„[My] mythological plays have followed the middle-way between *jatra* and realistic theatre. In other words, while portraying the picture of a far away realm of devotion and faith, they expose at the same time the blunt and visible world. The structure and tightness of the mythological plays are controlled by the principles of Western drama, but its emotions are all taken from the [Indian] mythological world. It is the union, and, at times, the opposition between the realism of Western theatre and the spirituality of our own theatrical tradition that surfaces these plays. However, there was one principle which strictly controlled these mythological plays. Although they never admitted the conflict-based tragic characterization of Western drama, these plays always ended according to Indian codes and aesthetic principles. That is to say, there may be earthly unhappiness and turmoil but these plays would end with the *Santa rasa* prevailing and a realization of the unbreachable *lila* and abundant grace of the godhead“ (Sudipto Chatterjee 2007: 161).

Ghoshes Verdienst war es, einen Mittelweg zwischen Jatra und dem englischen Theater gefunden zu haben, zwischen indischen Theaterkodizes und westlichen Realismuskonventionen, und so eine eigene Theatersprache entwickelt zu haben, oder wie Partha Chatterjee das städtische Theater Kalkuttas trotz einer Negierung des Einflusses durch das Jatra beschreibt: „The Calcutta theatre like the Parsi theatre of Bombay and later forms of the Indian popular cinema, succeeded in developing an entirely new language of dramatic narration that employed the song as a crucial rhetorical device“ (2009: 276-277). Es war vor allem der entscheidende Rückgriff auf die musikalische Komponente des Jatra,

durch die Girish Chandra Ghosh sein Unterfangen, ein professionelles Theater zu etablieren, erfolgreich umsetzen konnte. Die Entwicklung des „bürgerlichen“ bengalischen Theaters kann somit nicht ohne eine Berücksichtigung der Geschichte des Jatra verstanden werden, das sich selbst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch den Einfluss der kolonialen Metropole einschneidend zu einem subalternen Theater verändert hatte.

Als Girish Chandra Ghosh 1912 starb, ging mit ihm eine Ära des bengalischen Theaters zu Ende und mit ihm eine Theaterform, die einen Synkretismus zwischen dem kolonialen englischen und dem Jatra gebildet hatte. Mit Ghoshs Tod schlitterte das Bengali-Theater in eine tiefe Krise. In den 1920er Jahren gab es nur noch drei bengalische Theaterhäuser in der Stadt: das *Minerva*, das *Star Theatre* und das *Manmohan*. Und mit dieser Krise verschwand auch das Jatra, das wiederum Einflüsse aus dem städtischen Theater aufzunehmen versuchte, zu einem umfassenden Teil aus Kalkutta. Bereits 1911 bemerkte Dinesh Chandra Sen:

„Though the yatras still exists, they are only ghosts of their former selves. We miss the national tone in them. Our Yatravalls now mimic the modern theatres. They cannot afford the costs of making a stage or purchasing scenery, hence they generally hood their performances in temporary sheds, raised for the occasion, or oftentimes under the open sky. They have abandoned the ground that once belonged to them, and from which they once wielded so great a moral and spiritual force, and any one who can recollect the old yatras and has the misfortune to attend their modern caricatures, is involuntarily reminded of Hamlet’s famous line, ‘Look here upon this picture, and on that!’” (Dinesh Chandra Sen 1954: 586).

Parallele Öffentlichkeiten

Als vielleicht bedeutendste öffentliche Unterhaltungsform des 19. und frühen 20. Jahrhundert bis zur Etablierung des Kinos besitzt das Theater neben den Printmedien eine bedeutende Rolle in der Herausbildung einer neuen Sphäre urbaner Öffentlichkeit. Gerade in Bengalen nimmt es daher eine zentrale Rolle in der Entwicklung der indischen Unabhängigkeitsbewegung ein:

„The Calcutta theatre is a good example of the strategic politics of the emerging nationalist elite of a colonial city. Denied equal participation in a racially neutral civil society, the nationalist elite proceeded to carve out a separate public cultural sphere for itself. But in doing so, it also sought to reach out to a wider urban public, to educate it in its

new and sophisticated tastes and to persuade it to listen to the new doctrines of social reform and nationalism. Of all the means employed by the Indian nationalist elite to create a base of mass support in the cities, the theatre was one of the most effective” (Partha Chatterjee 2009: 277-278).

Was Chatterjee außer Acht lässt, ist, dass neben dem Theater auch das Jatra seinen eigenen Platz in der bengalischen Öffentlichkeit geschaffen hatte, auch wenn es in einem weit geringeren Maße strategisch für die Ziele der bengalischen Nationalisten benutzt wurde, als dies bei dem Theater der Fall war, und sich das Jatra nicht zuletzt auch durch ostbengalische Wandergruppen wie der *Natta Company* als dominante Unterhaltungsform in den Dörfern und kleineren Städten etablierte. Dennoch blieb die Metropole Kalkutta für das Jatra weiterhin von Bedeutung. Geht man heute die Chitpur Road im Norden Kalkuttas entlang, lässt sich der Prunk der alten Paläste und der Glanz der vergangenen Tage nur noch leise erahnen. Die schmalen Straßen sind zu eng für den sich stauenden Verkehr, die Gehwege sind verdreckt, die Häuserwände der unzähligen kleinen Büros der Opera-Manager gepflastert mit hunderten von Plakaten. Die Jatra-Industrie liegt im alten Herzen der Metropole und ist hier dennoch kaum populär. Als „vulgäres“ und „obszönes“ Theater der einfachen Leute bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts von der aufstrebenden, englisch gebildeten Mittelschicht verschrien, hat es hier nie dauerhaft Fuß fassen können und nach wie vor mit den alten Stigmata zu kämpfen. Dennoch erreicht das Jatra-Theater ein ländliches Millionenpublikum und bringt diesem in seinen zahlreichen Stücken auch das Leben in der Megastadt Kalkutta ein Stück weit näher.

Wie Maoismus Hybridität als kulturelle Praxis im bengalischen Theater ersetzte: Utpal Dutt und das professionelle Jatra

Lange wurde die Bezeichnung „Bengalisches Theater“ als Synonym für politisches Theater gebraucht, und dies sicher nicht ganz zu unrecht. Bereits Ende 1859 hatte Dinabandhu Mitras das zuvor erwähnte Stück *Nīl darpan* (Der blaue oder Indigo-Spiegel) verfasst, das die Situation der Arbeiter auf den britischen Indigo-Plantagen thematisierte und die Indigo-Revolte jenes Jahres entschieden mit beeinflusste. Die britische Kolonialregierung reagierte hierauf mit dem *Dramatic Performances Act* von 1876, der die Kontrolle über öffentliche Theateraufführungen herstellen sollte (Amiya Rao und Belthangadi Gopalakrishna Rao 1992). Dieses Gesetz versuchte im frühen 20. Jahrhundert Mukunda Das zu umgehen, indem er abseits der Städte und an Orten, die weniger leicht kontrolliert werden konnten, Jatra-Stücke inszenierte, in denen er im mythologischen Gewand die Botschaft der indischen Unabhängigkeitsbewegung auch auf das bengalische Land transportierte (Mukunda Dās 1986: 2-3). Doch erst Mitte des 20. Jahrhunderts entstand mit der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) eine breite Bewegung politischer Theaters, die später von Utpal Dutt und Badal Sircar weitergeführt wurde und von Rustom Bharucha in seinem Buch *Rehearsals of Revolution. The Political Theatre of Bengal* (1983) dokumentiert worden ist. Alle drei Parteien verbindet, dass das Jatra in der einen oder anderen Form einen Einfluss auf sie ausgeübt hat. Die IPTA experimentierte mit verschiedenen „Volksformen“, Utpal Dutt wurde später von Jatra-Gruppen als Autor und Regisseur engagiert und entwickelte aus dieser Erfahrung heraus sein späteres revolutionäres/episches Theater und Badal Sircar, der von sich behauptete, nie eine ganze Jatra-Vorführung angeschaut zu haben (Utpal Dutt 2009a: 186), ließ sich für sein *Third Theatre* durch die offene Bühne inspirieren, um mit dem performativen Raum zu experimentieren und so den kommerziellen Zwängen der Theaterhäuser zu entgehen (Badal Sircar 1978).

In den vergangenen Jahren sind eine Vielzahl an Studien erschienen (vgl. u.a. Chris Banfield 1996; Rustom Bharucha 1983; Nandi Bhatia 2004; Malini Bhattacharya 2009; Dia da Costa 2010; Aparna Bhargava Dharwadker 2005; Sanjoy Ganguly 2010; Shayoni Mitra 2004), die sich mit der ein oder anderen Form des politischen Theaters in Bengalen auseinandergesetzt haben. Die meisten dieser Werke verbindet, dass sie auf das Jatra, wenn überhaupt, nur im Verweis auf die Experimente der oben genannten Akteure Bezug nehmen. Politisches Theater erscheint somit als ein reines Projekt der städtischen Intelligenzia. Dies beklagt auch Dia da Costa in ihrer Studie über die bengalische Theatergruppe *Jana Sanskriti*, die basierend auf Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* eine Form des Entwicklungstheaters betreibt und vor allem mit ländlichen Laienschauspielern arbeitet:

„Seeing rural artists as embodiments of indigenous cultures incorporated into national museums, tourism, commodification, and ultimately distinct from modernity leaves little room for recognising rural cultural practices as contemporary political action. Rural Bengalis in particular are not supposed to be doing political theatre to question the political ideology and common sense in West Bengal” (Dia da Costa 2010: 42).

Da Costa weist in ihrer Kritik auf zwei global beobachtbare Phänomene hin: zum einen sind dies die Musealisierung und Touristisierung „traditioneller“ Performanzformen, die oft der Konstruktion eines für die nationale oder ethnische Identität erforderlichen „Kulturerbes“ fungieren (Barbara Kirshenblatt-Gimblett 1998) und oft von staatlicher Seite durch spezifische Programme oder Organisationen wie der *Sangeet Natak Akademi*²⁵ oder den verschiedenen *Folk Dance Academies* in Indien gefördert werden. In der Tourismusethnologie hat sich, nicht nur, aber auch hinsichtlich dieses Phänomens, das Konzept der *staged authenticity* etabliert (Dean MacCannell 1976: 91-108), das darauf hinweist, dass die Aufführung „traditioneller“ Performanzformen, sei es nun Tanz, Theater oder auch Musik, oft einer bewusst konstruierten Inszenierung „authentischer Kultur“ vor außen- wie binnentouristischem Publikum dient, von den Zuschauern oft auch als authentisch wahrgenommen wird und meist in speziell dafür geschaffenen *folk festivals*, Themenparks oder Freilichtmuseen stattfindet (vgl. hierfür u.a. Christopher B. Balme 1998) wie etwa das *Rajast-*

²⁵ Eine verbreitete Kritik an der *Sangeet Natak Akademi* ist u.a., dass sie sich in ihrer Förderung zu sehr auf „traditionelle“ Kulturformen konzentriert (vgl. beispielsweise Nilanjana Bhattacharjya und Monika Mehta 2008: 130).

han International Folk Festival und insbesondere das *Festival of India* 1985/86 in den USA, das in Bezug auf Indien als großer Vorläufer angesehen wird.

Zum anderen führt der durch diesen Folklorisierungsprozess bedingte Zwang einer zu inszenierenden „Authentizität“ – so konstruiert diese auch sein mag – nicht nur zu einer Einschränkung künstlerischer Kreativität, sondern bewirkt auch meist, dass diesen Künstlern eine solche Kreativität und somit auch Handlungsmacht bzw. *agency* abgesprochen wird, da man annimmt, diese seien gezwungen, „traditionellen“ Konventionen zu folgen. Zu Recht kritisiert William Sax deshalb, die „romantic’, folkloristic, heritage perspective with its endless search for ‘authenticity’ [that] can sometimes lead to gross distortions, as it attempts to preserve a form that is inherently changeful, thereby freezing it, capturing it for the museum display-case” (William S. Sax 2009: 98).

Während der Diskurs über das städtische bengalische Theater oder dessen Experimente mit dem Jatra oft dem postkolonialen wissenschaftlichen Jargon entsprechend als Manifestierung einer kulturellen Hybridität beschrieben werden (Sudipto Chatterjee 2007; Dia da Costa 2010), bleibt das Jatra trotz seines stetigen Wandels mit der ihm zugeschriebenen Kategorisierung als Volkstheater behaftet, obwohl sich wandelnde Kunstformen immer von der Inspiration und somit der Aneignung fremder Einflüsse leben, egal ob diese Entwicklung als hybrid, transkulturell oder interkulturell beschrieben wird.

Interessanter Weise – und man muss auch sagen erstaunlicher Weise, thematisiert da Costa doch den Einfluss des bengalischen Theaters auf das Land – lässt sie in ihrer Studie selbst das Jatra vollkommen außer Acht und dies vielleicht auch deshalb, da es sich den von ihr thematisierten Phänomenen zu entziehen vermag. Aufgrund der bereits im 19. Jahrhundert vollzogenen Veränderungen des Jatra muss jedoch die Frage gestellt werden, was überhaupt dessen authentische Form sei, die inszeniert werden könnte, oder wie Balwant Gargi es ausdrückte: „Jatra has undergone changes during the last 200 years, in structure, form, conventions – everything. So what purity are we preserving?“ (Utpal Dutt 2009a: 165). Auf der anderen Seite besitzen viele Akteure im Jatra einen städtischen und auch gebildeten kulturellen Hintergrund, auch wenn nur wenige aus dem sogenannten „Bildungsbürgertum“ stammen (die derzeit zahlreich mitwirkenden Filmstars an dieser Stelle einmal ausgenommen). Zwar muss das Jatra aufgrund seines Publikums weitestgehend als ein ländliches und subalternes Theater bezeichnet werden, doch ist es in erster Linie eine moderne, kommerzielle und vor allem auch professionelle Unterhaltungsform, die als solche vor allem der Vergnügung dient und seine Zuschauer in eine andere, vorgestellte Welt zu entziehen vermag. Gerade das Jatra-Gruppen in den

1960er und 1970er Jahren einen nicht unbedeutenden Teil ihrer Einnahmen mit der Buchung durch Industrie- oder auch Bergbauunternehmen generierten, die ihren Arbeitern eine Ablenkung bieten wollten, unterstreicht diesen Unterhaltungs- oder Vergnügungsaspekt.

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit einem der anfangs erwähnten politischen Experimente mit dem Jatra, genauer gesagt mit dem Theater Utpal Dutts, der für kurze Zeit in der IPTA aktiv war und vor allem in den 1970er zahlreiche Jatra-Stücke verfasste und inszenierte. Während Utpal Dutts Verbindung mit der Jatra-Industrie meist als ein von ihm initiiertes kreatives Experiment beschrieben und er als handlungsweisender Akteur betrachtet wird, soll eine alternative Lesart dieses sicher für beide Seiten bedeutenden Zwischenspiels ausgeführt werden. Es war nicht Dutt selbst, der sich aus künstlerischem Interesse dem Jatra zuwandte, sondern die professionellen Jatra-Gruppen, die ihn in einer ökonomisch schwierigen Lage aus finanziellen Gründen überzeugen konnten, für sie zu arbeiten. Von Bedeutung hierbei ist, dass dieses Engagement Dutt als einzig namhaften Akteur aus der städtischen Theaterszene Kalkuttas, der sich auf eine Zusammenarbeit mit Jatra-Gruppen eingelassen hat, zu einem radikalen Umdenken hinsichtlich der bengalischen Theaterlandschaft bewegte und mit der gängigen Distinktion zwischen „modernem“ und „traditionellem“ bzw. „Volkstheater“ brach. Spezifischer gesagt war dies seine Erkenntnis, dass das städtisch/bürgerliche Theater Kalkuttas im Verhältnis zum Jatra nur als Amateurunternehmung betrachtet werden kann, während letzteres als das wahre professionelle Theater Bengalens zu bezeichnen ist. Bereits 1971 versuchte Dutt diese, aufgrund seines Engagements durch Jatra-Gruppen gewonnene Erkenntnis, einem breiteren Publikum namhafter Theaterpersönlichkeiten auf einem Workshop der *Sangeet Natak Akademi*, der sich mit Förderungsmöglichkeiten traditioneller indischer Theaterformen beschäftigte, darzulegen. Der Workshop endete in Dutts vergeblichem Appell, dass das Jatra eher der *Sangeet Natak Akademi* helfen könne als umgekehrt, und kann somit als paradigmatisch für die Schwierigkeit betrachtet werden, die fermentierten Diskurse über und Distinktionen zwischen „modernem“ städtischem und „traditionellen“, ländlichen Volkstheater zu überkommen.

Der Titel für dieses Kapitel basiert auf einem Essay von John Hutnyk, in dem er darlegt, wie „hybridität as theory displaced Maoism as politics in subaltern studies“ (2003). Hutnyk zieht darin einen Vergleich zweier Studien von Ranajit Guha und Homi Bhabha über die indische Mutiny von 1857 – zufälligerweise auch das Thema von Dutts erstem Jatra-Stück – und kritisiert dabei, dass der Begriff Hybridität als „a cover for not saying dialectics“ benutzt wird.

Im vorliegenden Fall beziehe ich mich jedoch weniger auf eine theoretische Ebene, sondern auf Dutts Entwicklung von einem Shakespeare-Darsteller zu einem politischen Aktivist, der sein Theater im Kontext der maoistischen Naxaliten-Bewegung dazu benutzte, sein Publikum darin zu unterrichten, wie eine Guerilla-Einheit organisiert werden kann. Es besteht daher eher die Gefahr, dass eine Verortung Dutts im Jatra als einem „in-between“ (Homi Bhabha 1996) uns den Blick auf seine politische Projekte verschließt.

Die Politik auf den bengalischen Dorfbühnen

Es lässt sich oft nur ungenau verifizieren, welchen Einfluss Kunst beziehungsweise spezifische Unterhaltungsformen auf die politische Entwicklung einer Region ausüben. Dennoch ist es offensichtlich, dass die breite kommunistische Bewegung in Westbengalen, die sich insbesondere durch die Nothilfsmaßnahmen der gerade erst wieder legalisierten Kommunistischen Partei und ihrer Studierendenorganisationen bei der großen bengalischen Hungersnot von 1943 begründete, eine ganze Generation junger Intellektueller beeinflusste und einen enormen künstlerischen Ausdruck in der bengalischen Literatur, dem Film sowie vor allem auch dem Theater fand, für den späteren Erfolg der von der CPI(M) geführten Koalitionsregierung eine entscheidende Rolle gespielt haben muss. Eine tragende Rolle für die Verbreitung kommunistischer Ideale auf dem bengalischen Land wird hier insbesondere der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) zugeschrieben, die mit verschiedenen „Volkstheaterformen“ experimentierte:

„In the forties and fifties what was authentically Indian, so far as IPTA was concerned, was articulated in terms of the ‘people’, and therefore in terms of popular culture. IPTA’s ‘cultural resistance’, so to speak, was based on a combative clash not between east and west but with all forms of colonialism. IPTA used traditional theatre to achieve two things in the main: in the first place, to create an indigenous, flexible, open form that could address itself to as many people as possible; to those people moreover who had little or no attachment to the proscenium theatre (and to naturalism); secondly, to rehabilitate traditional forms which had been constantly misrepresented by the British as being naive and infantile, as theatre in its baby shoes, which had been pushed under by linear notions of progress. Traditional forms were harnessed and brought into use by IPTA, and to a great extent notions of alterity were put into use as well, but these were seen within the terms of assertion and self-determination, representations and misrepresentations, of people’s realities. And since the gaze was towards the future, the project of building a free India, traditional forms were evaluated, rejected, marshalled as means of change, of changing these realities” (Anuradha Kapur 1991: 10).

Während es inzwischen eine Vielzahl an Studien gibt, die sich mit der IPTA beschäftigen (Rustom Bharucha 1983, 1998; Nandi Bhatia 2004; Malini Bhattacharya 2009; Aishwarj Kumar 1998; Sudhi Pradhan 1979-1985), ist es auffallend, wie wenig wir in diesen darüber erfahren, wie diese Experimente aussahen, wie sehr sich die Akteure wirklich auf die einzelnen „Volksformen“ einließen und in welchem Maße sie tatsächlich die Dorfbevölkerung erreichten. Zwar steht es außer Frage, dass es sich bei der IPTA um eine bedeutende und breite Kulturbewegung handelte, doch gibt es berechnete Indizien dafür, dass viele Stücke nicht akzeptiert wurden, da sie entweder nicht die Lebenswelt der Dorfbevölkerung reflektierten oder schlicht und ergreifend zu komplex für diese waren.

In seiner wichtigen Studie über bengalische Dorfpolitik legt Arild Engelsen Ruud überzeugend dar, dass gerade Romane sowie das Jatra vor allem auch die gebildete Dorfbevölkerung für die politischen Ziele der Kommunistischen Partei gewinnen konnte (2003). Obwohl es gerade in den späten 1960er und 1970er Jahren, also dem Zeitraum bevor die Linkskoalition in Westbengalen an die Macht kam, viele politische Jatra-Stücke gab, sieht Ruud diesen Einfluss vor allem in der Arbeit der IPTA begründet, die in den 1940er Jahren als Kulturorganisation der Kommunistischen Partei gegründet wurde, aber bereits in den frühen 1950er Jahren, nicht zuletzt aufgrund von Konflikten der Künstler mit der Parteiführung, zerbrach:

„The gap that had developed during British times between the European-style and Calcutta-based theatre and the disdained 'folk' forms was bridged during the last decade of the Raj when leftists, particularly in the Indian People's Theatre Association (IPTA), sought to bring their message to villagers through the medium of jatra, an effort that lasted into the 1950s. These representatives of an increasingly radical milieu of Bengali literati incorporated 'folk forms' into their acting, and their style and plays were staged on village stages [Bharucha 1983b: 7]. In spite of its 'operatic conventions, melodramatic gestures, and hypnotic songs', this effort showed how the structure of jatra 'was so resilient that it was able to incorporate radical alterations in its subject matter and adopt a contemporary idiom' [Bharucha 1983b: 90].

Gods and goddesses became freedom fighters, and demons and villains became representatives of the ruling classes, with red-faced British officers waving, shouting and screaming like the demons of old-style jatra. After Independence, radical actors and playwrights wrote and enacted plays that were 'folk' in form but radical in content. Radical theatre adapted to certain requirements, certain expectations to form and style, but found ample space for a development of its own themes. Jatra became an increasingly important vehicle for spreading political messages and ideology. Communist-ideological themes were received with the same enthusiasm accorded to previous jatras" (Arild Engelsen Ruud 1997: 83-84).

Ruud, dessen Studie auf einer Feldforschung in zwei Dörfern im Distrikt Burdwan beruht, begeht nicht den Fehler, dass er die Experimente der IPTA mit politischen Jatra-Aufführungen an sich gleichsetzt. In seinen Ausführungen thematisiert er, dass zum Zeitpunkt seiner Forschung (1993) zahlreiche Amateur-Jatra-Stücke von lokalen politischen Aktivisten inszeniert wurden. Interessant ist vielmehr, dass er eine direkte Linie von der IPTA zu den von ihm studierten Amateur-Gruppen der 1990er Jahren zieht und hierbei mit den 1970er Jahren den Zeitraum ausblendet, in dem politische Stücke in der kommerziellen Jatra-Industrie Chitpurs eine bedeutende Rolle einnahmen und sicher spätere politische Jatra-Stücke auch von Amateur-Gruppen in weit höherem Maße beeinflusste, als dies durch die IPTA der Fall war. Vielleicht ist seine Argumentation auch dadurch bedingt, dass zum Zeitpunkt seiner Forschung die Jatra-Industrie ihre größte Krise erlebte und nur wenige Gruppen aus Kalkutta in seine Forschungsregion kamen. Vielmehr scheint es jedoch, dass er in seinem Versuch, die Politisierung des Jatra zu rekonstruieren, sich auch mangels anderer Werke auf die Studie Bharuchas über das politische Theater Bengalens berufen musste, der das professionelle Jatra in kritikwürdiger Weise vollkommen unberücksichtigt lässt.

Utpal Dutt

Bedeutend ist die Dekade der 1970er Jahre nicht nur, weil das Jatra in diesem Zeitraum eine Politisierung erlebte, sondern auch deshalb, da sie das einzige Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts darstellte, in der das Jatra-Theater das Interesse der bengalischen Mittelschicht auf sich ziehen konnte. Hierfür waren verschiedene Gründe ausschlaggebend: der in diesem Zeitraum vollzogene Wandel zu einer, im westlichen Sinne, „realistischeren“ Schauspielweise mag genauso als Ursache angeführt werden wie die Jatra-Festivals, die ab den frühen 1970er Jahren auf dem Gelände rund um den *Rabindra Sadan*, einer der wichtigsten Theaterhäuser im Süden Kalkuttas, stattfanden und dem Jatra in Kalkutta eine neue Form von Öffentlichkeit verschaffte. Ausschlaggebend waren darüber hinaus auch die verstärkt erscheinenden Jatra-Anzeigen in Zeitungen sowie die Aufführungen einzelner Gruppen in regulären Theaterhäusern wie dem *Star Theatre* (vgl. hierzu auch Kapitel 6). Vor allem aber wandte sich in dieser Dekade mit Utpal Dutt eine der schillerndsten und bedeutendsten, aber auch provokantesten sowie am meisten diskutierten Persönlichkeiten des indischen Theaters und Films, dem Jatra zu.

Außerhalb Bengalens ist Dutt vor allem für seine meist komödienhaften Rollen in Bollywood-Filmen oder seine vielgelobten Auftritte in den Arthouse Movies Satyajit Rays und Mrinal Sens bekannt. Doch in erster Linie war Utpal Dutt ein bedeutender Theaterregisseur, Schauspieler und Dramatiker und daneben ein überzeugter Kommunist, der sich tief beeinflusst von Shakespeare als auch der deutschen und französischen Literatur zeigte, zwei Sprachen, die er beide beherrschte. Darüber hinaus besaß er enge Kontakte zur DDR, in der zwei seiner Stücke bei Gastspielen aufgeführt wurden.

Was Dutt im Kontext des Jatra-Theaters so interessant macht, ist, dass er zwischen den Jahren 1968 und 1982 insgesamt 19 Jatra-Stücke verfasste und inszenierte. Rustom Bharucha liefert uns in seinem Buch *Rehearsals of Revolution* – dem wahrscheinlich am meisten rezipiertem Werk über modernes indisches Theater – eine umfangreiche Darstellung von Utpal Dutt's Arbeit und der Entwicklung seiner eigenen Theatersprache.²⁶ Darin argumentiert Bharucha, dass sich Dutt dem Jatra-Theater mit dem Ziel zuwandte, „to discover new structural devices and modes of communication that could be used to rejuvenate the ‘people’s theater’” (1983: 90).

Zwar war Dutt's späteres Theater entscheidend durch seine Zeit in der Jatra-Industrie beeinflusst worden und es sind vor allem die auch für das Jatra typischen Elemente wie die spezifische Handhabung des Melodrama als Form sowie dessen Direktheit und hektische Struktur, die dieses prägten. Dennoch beinhaltet Bharuchas Argumentation eine irreführende Annahme, die exemplarisch ist für den dominierenden Diskurs nicht nur über das Jatra an sich, sondern über weite Teile jener performativen Genres, die nicht im städtischen-bürgerlichen Milieu ihre Basis besitzen und in der Regel mit der Kategorisierung „Volkstheater“ in einen separaten Bereich gestellt werden, die sie als grundlegend „anders“ festschreibt. Diese definierte Andersheit besteht vor allem auch in der Zuschreibung, dass diese Genres festen „Traditionen“ folgen und ihnen ein individuell künstlerischer Einfluss abgesprochen wird.

Der Logik dieses Diskurses, der auch Bharucha folgt, konnte sich Dutt erstens nur von sich aus dem Jatra-Theater zugewandt haben und zweitens musste

²⁶ Rustom Bharuchas Studie von Utpal Dutt's geht in wesentlichen Teilen nicht über eine chronologisch geordnetere Zusammenfassung von Dutt's autobiographischer Abhandlung *Towards a Revolutionary Theatre* hinaus. Darüber hinaus kritisiert Himani Bannerji, dass Rustom Bharucha weder Bengali sonderlich gut beherrsche noch den gesamten Korpus von Dutt's bengalischen Theaterschriften gelesen habe (Himani Bannerji 1998: 62). Letzterer Kritikpunkt trifft auch auf die vorliegende Studie zu und hier wäre in der Tat noch weitere Arbeit zu leisten.

sein Beweggrund vor allem darin bestehen, mit der Jatra-Form zu experimentieren, um seinen Theaterstil weiterzuentwickeln und eventuell ein breiteres Publikum zu erreichen, wie es die *Indian People's Theatre Association* zu einem gewissen Grad in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren getan hatte. Wie zu zeigen sein wird, war beides jedoch nicht ausschlaggebend. Stattdessen war es vor allem der finanzielle Aspekt, also die Verdienstmöglichkeiten, die Dutt in einer schwierigen Phase zum dem Schritt entscheiden ließen, das ihm von einer Jatra-Gruppe unterbreitete Angebot anzunehmen und die Regie bei einem von ihm selbst verfassten Stück zu übernehmen. Als Auftragnehmer blieb seine kreative Einflussnahme hierbei begrenzt, da er sich den vorhandenen Konventionen unterwerfen musste und sich gezwungen sah, den Geschmack eines Massenpublikums zu bedienen. Genauso wie er sich schließlich vom Jatra beeinflussen ließ, leistete er trotz aller kreativen Begrenzung einen bedeutenden Beitrag zu der fortwährenden Modernisierung dieser Form, indem er Elemente aus dem Theater in das Jatra einführte. Vor allem aber bewirkte sein Engagement ein Umdenken bezüglich der Beziehung des Jatra zum städtischen Theater und führte zu einem Bruch mit der gängigen Dichotomisierung zwischen „traditionellem Volkstheater“ und „modernem Theater“, die er mit der einfachen Unterscheidung zwischen dem professionellem Theater und dem Amateurtheater ersetzte, wobei er das Jatra der ersten Kategorie zugehörig sah.

Utpal Dutts spezifische Verhältnis zum Jatra kann jedoch nicht verstanden werden, ohne seine biographische Entwicklung zu berücksichtigen, insbesondere seine politische Radikalisierung, die ihn vom Gründer einer Shakespeare-Theatergruppe zu einem der ersten offenen Unterstützer der maoistisch orientierten Naxaliten-Bewegung werden ließ und ihn schließlich dazu zwang, das von ihm gepachtete *Minerva*-Theater zum Erhalt der eigenen künstlerischen wie politischen Unabhängigkeit unter der Last eines großen Schuldenberges aufzugeben.

Von Shakespeare zum revolutionären Theater

Seine ersten Erfahrungen als Schauspieler sammelte Utpal Dutt (1929-1993) während seiner Studienzeit am St. Xavier's College in Kalkutta, als er 1943 an einer Aufführung von *Hamlet* unter der Regie eines jesuitischen Vaters teilnahm. Da er schon immer an Theater interessiert gewesen war entschied er sich 1945, sein eigenes Ensemble zu gründen. Dies war eine kleine Amateurgruppe,

die sich auf Shakespeare spezialisiert hatte. Während einer der Aufführungen, die immer noch auf der Bühne des St. Xavier's College stattfanden, wurde er von Geoffrey und Laura Kendal entdeckt, einem britischen Paar, die mit ihrer Repertoire-Gruppe *Shakespeariana International Theatre Company* zwischen 1946 und den frühen 1960er Jahren ganz Indien bereisten, um Shakespears Dramen vor sehr unterschiedlichen Zuschauerschichten aufzuführen, die von Kleinstadtschulen und Colleges bis hin zu kommerziellen Theaterhäusern in den Metropolen reichten (Dennis Kennedy 2001: 259-260).²⁷ Utpal Dutt wurde gefragt, ob er die Rolle Othellos spielen möchte und tourte mit der Gruppe von August 1947 bis Ende 1948 durch Indien. Nach seiner Rückkehr nach Kalkutta und mit dem Einblick in eine professionell geführte Theatergruppe, benannte Dutt sein Ensemble in *The Little Theatre Group* (LTG) um und es gelang ihm, dieses als angesehene Gruppe zu etablieren, auch wenn er weiterhin ausschließlich Stücke Shakespeares inszenierte. Doch in Anschluss an die Unabhängigkeit Indiens im August 1947 entwickelte sich bei Dutt ein zunehmendes Unbehagen, weiterhin Stücke für ein gebildetes, städtisches Publikum aufzuführen, das zu einem Großteil aus Zuschauern mit englischem bzw. angloindischen Hintergrund bestand. Seine eigene westlich-missionarische Bildung und bürgerliche Erziehung hinterfragend, die ihn in seinen eigenen Augen mehr und mehr von den „Massen“ entfremdete,²⁸ wandte er sich zunehmend der kommunistischen Bewegung Bengalens zu.

Als die *Communist Party of India* (CPI) im März 1948 aufgrund ihrer Unterstützung des bewaffneten Bauernaufstandes in Telengana, Andhra Pradesh, von der indischen Regierung verboten wurde, begannen Dutt und die *Little*

²⁷ Geoffrey Kendal, dessen Tochter später den indischen Filmstar Shashi Kapoor heiratete, präsentiert uns in seiner Autobiographie *The Shakespeare Wallah* (Geoffrey Kendal und Clare Colvin 1986) eine anschauliche Darstellung dieser Jahre. Den Titel seiner Autobiographie borgte er sich von dem gleichnamigen James Ivory-Film (1965), der lose auf Kendals Leben basierte. Auch Utpal Dutt wirkte in diesem Film mit.

²⁸ In seinem Buch *Towards a Revolutionary Theatre* beschreibt dies Dutt folgendermaßen: „I was then a much disturbed person, busy with useless English plays in Calcutta, fruitlessly exploring Shakespeare, Shaw and Odets, and devastated by my distance from the people. I was filled with hatred for the way I had been brought up, and refused to see the merits of a jesuitical [sic!] education which had opened the world of books to me, including Marx and Engels, Rousseau and Voltaire, Hegel and Feuerbach. I considered myself a moron for being moved by Latin poetry and for being able to recite Virgil. I went about in quest for an identity, and the IPTA's General Secretary and undisputed leader, Comrade Niranjan Sen, gave it to me by asking me to join his vast organization as Director and Actor" (Utpal Dutt 1982: 32-33).

Theatre Group, die nun im Untergrund operierende Partei zu unterstützen und mit ihren Aufführungsprogrammen Pamphlete zu verteilen (Bharucha 1983b: 56; Bhattacharya 1984: 26). 1950 hob die indische Zentralregierung das Verbot der CPI wieder auf und in der Zwischenzeit war Dutt gefragt worden, ob er sich der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) anschließen wolle, die sich nun ebenfalls wieder neu organisieren musste. Die folgenden Monate arbeitete Dutt sowohl als Schauspieler als auch Regisseur für den kulturellen Flügel der kommunistischen Partei und vertiefte so seine Verbindung mit der Bewegung in Bengalen. Dieses Zwischenspiel dauerte jedoch nicht lange: als Utpal Dutt das Hauptbüro der IPTA in der Dharamtalla Street mit einer Ausgabe von Leo Trotzki's *Die permanente Revolution* betrat und anschließend provokativ erklärte, man könne Stalin nicht verstehen, ohne Trotzki und Bucharin gelesen zu haben, schmiss man ihn wieder heraus. Die acht Monate²⁹ seiner Mitgliedschaft in der IPTA waren jedoch genug, um Utpal Dutt spätere Karriere in mehrfacher Weise entscheidend zu prägen.

Auch wenn viele bedeutende Persönlichkeiten die IPTA aufgrund der internen Streitereien zwischen den Jahren 1948-49 und der verstärkten Einflussnahme der Kommunistischen Partei verlassen hatten, besaß diese dennoch genug Einfluss, um mehrere tausend Zuschauer zu ihren Aufführungen zu ziehen. Dies verdeutlichte Utpal Dutt nicht nur, dass es möglich ist, mit Theater ein Massenpublikum zu erreichen, sondern er erfuhr auch was es bedeutete, vor solch einem großen Publikum auf der Bühne zu stehen. Später beschrieb er diese Erfahrung als etwas „that alone can make theatre come alive“ (Utpal Dutt 1982: 33).

In der kurzen Zeit, in der Utpal Dutt Mitglied der IPTA gewesen war, führte er bei zwei Stücken Regie. Das eine war eine Produktion von Tagores *Bisrjan*, welche Dutt später selbst als einfach misslungen bewertete und zugab, dass das Publikum fast angegriffen reagierte (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 26). Das zweite Stücke war eine Aufführung von Gogols *Der Revisor*, das von Ritwik Ghatak ins Bengalische übersetzte worden war, jenem Filmemacher also, der das Melodrama als Form genauso schätzte wie Dutt und posthum zu dem in internationalen Filmkreisen am meisten geschätz-

²⁹ Obwohl Bharucha schreibt, Utpal Dutt hätte der IPTA für zehn Monate angehört (Bharucha 1983b: 58), behauptet Dutt selbst, dass dieses Zwischenspiel nur acht Monate ange-dauert habe (Utpal Dutt 1982: 25; Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984).

ten indischen Regisseuren avancierte, auch wenn beide nie zusammen einen Film drehten.³⁰

Bedeutender als seine Regieerfahrung für die IPTA war aber seine Teilnahme in den Straßentheaterstücken (*pathnāṭikā*) Panu Pals, kurzen, handlungsgeladenen Agitprop-Stücken, die der Propaganda für die kommunistische Partei dienten. *Chargesheet*, das erste dieser Stücke, in denen Dutt mitspielte, handelte von den in den frühen 1950er Jahren ohne Prozess eingesperrten Führern der kommunistischen Partei. Die Premiere dieses Stücks fand vor mehreren tausend Arbeitern im Hazra Park in Kalkutta statt. Anschließend führten Pal und Dutt es in ganz Bengalen auf.

Für Dutt war es das erste Mal, dass er in einem solch radikalen Stück mitwirkte, das als direkte Parteipropaganda fungierte, und ihn faszinierte die Direktheit, wie hierdurch radikale politische Inhalte transportiert und Aufruhr erzeugt werden konnte. Selbst nach seinem Ausschluss aus der IPTA arbeitet er für einen kurzen Zeitraum mit Panu Pal zusammen und schrieb später selbst zahlreiche Agitprop-Stücke, die er insbesondere während der Wahlkampagnen der Kommunistischen Partei aufführte³¹ und versuchte 1966 schließlich mit seinem Stück *Din badaler pālā* (Lied einer sich ändernden Zeit),³² die spezifische Form des Agitprop-Theaters zu einem dreistündigen Drama auszubauen. Das Stück handelte von einem jungen Kommunisten den man beschuldigte, während der so genannten *food riots* von 1966 einen Polizisten ermordet zu haben, und sorgte für einigen Aufruhr:

„The political impact of the play was considerable, and, in certain areas, the enemy squarely blamed it for their defeat. This of course was untrue. The enemy had already been beaten by the hatred he himself had roused in the masses and therefore the play

³⁰ Auch wenn beide für sich das Melodrama als Form entdeckten, war ihr Ansatz doch grundlegend unterschiedlich, wobei Ghatak sich insbesondere durch C.G. Jungs Theorie der Archetypen beeinflussen ließ.

³¹ Die Aufführung solcher Straßentheater- bzw. Agitprop-Stücke während Wahlkampagnen ist in Indien nicht ohne Gefahr. Utpal Dutt wurde selbst wiederholt von Unterstützern der Kongress-Partei sowie der Polizei angegriffen (Dutt 1982: 34). Der bekannteste Fall in diesem Kontext ist sicherlich die Ermordung Safdar Hashmis 1989, dem Gründer der aus Delhi stammenden Gruppe *Jana Natya Manch*. Hashmi wurde während einer Aufführung des Stückes *Halla bol* zur Unterstützung eines lokalen CPI(M)-Kandidaten von Anhängern der Kongress-Partei auf der Bühne ermordet (Eugene van Erven 1989). Straßentheater nimmt nach wie vor eine bedeutende Rolle bei den Wahlkampagnen in Indien ein und wird von fast allen Parteien eingesetzt, die hindu-nationalistische BJP mit eingeschlossen (Arjun Ghosh 2005).

³² Dutt verwendet hier den Begriff „*pālā*“ im Sinne von „Lied“, ohne Bezug auf das Jatra.

could not have *caused* his rout in the elections of 1967. What the play did in certain areas was to gather the dispersed emotions of individuals into a collective rage; it rallied angry men into angry mass. That specifically is the task of revolutionary theatre” (1982: 51).

Doch neben dem Einfluss dieser Agitprop-Stücke war Dutts Zwischenspiel in der IPTA noch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung für die Entwicklung seines späteren „revolutionären Theaters“, wie Dutt es selbst bezeichnete. Er entwickelte ein Interesse für das Jatra, dessen Entwicklung er von da an eng verfolgte, und ihm wurde aufgezeigt, wie man Jatra als Form für politische Stücke verwenden konnte.

Obwohl Dutt während seiner Kindheit in Berhampore, Murshidabad, regelmäßig mythologische (*paurāṇik*) Jatra-Aufführungen gesehen hatte, erzeugte erst Biru Mukherjees Produktion *Rāhumukta* ein tieferes Interesse bei ihm für dessen Form: „It was excellent use of the *jatra* form for modern political content“, beschrieb er später seine Erfahrung in einem Interview. Und auch wenn dies zu jenem Zeitpunkt bei ihm noch nicht die Absicht weckte, sich intensiver mit Jatra zu beschäftigen oder gar eigene Jatra-Stücke zu inszenieren, zeigten ihm „the very theories of the IPTA that people’s theatre must go to the people, [...] that *jatra* was the most powerful medium available, because it is already with the people” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 38).

Auch wenn Utpal Dutt während seines achtmonatigen Zwischenspiels bei der IPTA erfuhr was es bedeutete, vor einem Massenpublikum zu spielen und in dieser Zeit sein Interesse am Agitproptheater sowie am Jatra geweckt wurde, stand er vielen Aufführungen kritisch gegenüber und verurteilte den in seinen Augen unrealistischen Inhalt vieler Stücke. Insbesondere kritisierte er, dass nicht berücksichtigt wurde, wie die Zuschauer sich mit dem Inhalt beziehungsweise spezifischer noch mit den Helden identifizieren konnten, die im Stile des Sowjetrealismus als Übermenschen ohne Fehl und Tadel portraitiert wurden:

„We have watched plays by communist groups where the Communist Hero appears as a super-human Captain Marvel, without a blemish on his character, advocating war or peace according to the current party-line, laughing in the face of danger, and generally being as big a bore as a Guru. And one comes to the conclusion: this man is not even subject to sexual desires, or a cough or gold. He does not even fart. He is, therefore, a walking tribute to the bourgeois society which has produced such perfection. The communist groups which present such Romantic Revolutionary Heroes indirectly declare that it is possible for man to attain his full human powers in bourgeois society; they are

declaring therefore that revolution is unnecessary. They also tell workers and peasants, before whom they are supposed exclusively to play, (but most often do not) that a Communist is a *perfect* man, and therefore – you workers and peasants, sick and tired, alcoholic [sic!], backward and alienated, you cannot become communists, not in your lifetime, therefore scam!” (Utpal Dutt 1982: 17-18).

Dutts zynische Kritik weist auf einen wunden Punkt der IPTA hin, den Dutt in seinem späteren revolutionären Theater dahingehend überkommen wollte, indem er die Zuschauer nicht auf einer intellektuellen, sondern einer emotionalen Ebene zu überzeugen versuchte. Viele der am meisten gepriesenen Stücke der IPTA waren nur in den Städten erfolgreich und schafften es nie, ein ländliches oder Massenpublikum zu erreichen, da die Zuschauer die Stücke nicht verstehen konnten. *Nabānna* (Neue Ernte) von Bijan Bhattacharya beispielsweise, das die Erfahrung der bengalischen Hungersnot von 1943 verarbeitete und nicht nur als das wichtigste Stück der IPTA, sondern aufgrund seiner neuen Form des Realismus als Meilenstein in der indischen Theatergeschichte betrachtet wird (Samik Bandyopadhyay 1996: 54), war niemals auf dem Land erfolgreich (Rustom Bharucha 1998: 36-37). Darüber hinaus scheint es, dass die Experimente der IPTA mit „Volkstheaterformen“ verschiedene Autoren zu der leichtfertigen Schlussfolgerung verleiten ließen, dass diese automatisch ein ländliches Publikum begeistern mussten, vielleicht mit Ausnahme der politischen Jatra-Stücke Biju Mukherjees, die Dutt so pries.³³ Die IPTA brach schließlich in den frühen 1950er Jahren auseinander, als die Kommunistische Partei ihren Einfluss auf die Organisation zu vertiefen versuchte und eine Ausrichtung eingefordert wurde, die die künstlerische Freiheit ihrer Mitglieder beschränkte.³⁴

Utpal Dutts kurzes Zwischenspiel mit der IPTA sowie seine eigene Produktion von *Bisarjan* hatten ihm gezeigt, dass ein zu komplexes und intellektuelles Stück kein größeres Publikum erreichen konnte. Auch erkannte er, dass die meisten Produktionen der IPTA, wie künstlerisch interessant sie auch gewesen sein müssen, nicht wirklich das ländliche Publikum erreichten. Er selbst musste später realisieren, wie schwer es auch für ihn als anerkannte Theaterpersönlichkeit mit diesem Hintergrundwissen war, den Geschmack des Jatra-Publi-

³³ Leider werden Biju Mukherjees Jatra-Produktionen in der Literatur über die IPTA so gut wie nicht diskutiert. Es ist daher schwierig, konkrete Aussagen über diese zu treffen.

³⁴ Trotz seiner Dutt konfliktgeladenen Beziehung mit der CPI beziehungsweise der späteren CPI(M), versuchte Dutt die Kommunistische Partei dahingehend zu verteidigen, dass nicht die Partei selbst den Freiraum der IPTA-Künstler einzuschränken versuchte, sondern eine einzelne Person allein hierfür die Verantwortung traf.

kums zu treffen, als seine erste Auftragsproduktion für die Jatra-Industrie, *Rifle*, – ein *pālā* über die indische Mutiny von 1857 – zunächst abgelehnt wurde, da es nicht den üblichen Anforderungen entsprach. Das Stück musste umgeschrieben werden und wurde letztendlich akzeptiert. Was ihm hierbei zur Hilfe kam, war weniger seine eigene Arbeit als Theaterdirektor oder Dramaturg, als seine Erfahrung, Shakespeare vor einem ländlichen Publikum in den Dörfern Bengalens aufgeführt zu haben. Hieraus entstand später sein ambitioniertes Projekt eines revolutionären epischen Theaters, das „the creation of revolutionary myths through an epic mode“ beinhaltete (Himani Bannerji 1998: 69).

Macbeth in den Dörfern Bengalens

Nach seinem Rausschmiss aus der IPTA bereiste Utpal Dutt in den Jahren 1953-54 wieder Indien mit den Kendals. Nach seiner zweiten Rückkehr unterließ die LTG einige weitreichende Veränderungen. Dutt's Unbehagen, weiterhin englischsprachige Stücke für eine begrenzte, elitäre Zuschauerschaft aufzuführen, wurde nun auch von der Gruppe geteilt und man entschied sich daher, in Zukunft auf Bengali zu spielen, auch wenn dies bedeutete, dass mehrere anglo-indische bzw. jüdische Schauspieler, die die Sprache nicht ausreichend beherrschten, die Gruppe verlassen mussten. Das erste Stück, das die LTG auf Bengali aufführte war eine Version *Macbeths*, mit dem die Gruppe ganz Bengalen bereiste. Wahrscheinlich war es Utpal Dutt's Erfahrung mit den Kendals – abgesehen von seiner eigenen Bewunderung Shakespeares – die ihn dazu verleitete, dieses Stück auszuwählen. „Shakespeare must be done, but he must be done for the common people. We did *Macbeth* in Bengali, and in one season we did ninety-seven performances in the villages. The people took to Shakespeare enthusiastically“, beschrieb er später seine Erfahrung mit *Macbeth* in den bengalischen Dörfern³⁵ und argumentierte, dass diese überraschende Resonanz auf die Ähnlichkeiten mit dem Jatra-Theater zurückzuführen seien: „To them Shakespeare was in the proper Jatra style – the action, the violence, the robustness charmed them“ (A. J. Gunawardana 1971a: 235).

³⁵ In Indien gab es zahlreiche andere Versuche Shakespeare vor einem ländlichen Publikum aufzuführen (Dennis Kennedy 2001; Phillip B. Zarrilli 2000). Und im Jahr 1972 inszenierte die *Taruṅ Operā* erfolgreich eine Jatra-Version von *Othello* mit dem Schauspieler Shantigopal in der Hauptrolle.

Rustom Bharucha folgert in seiner Analyse von Utpal Dutts Theater, dass bereits *Macbeth* in Jatra-Form aufgeführt worden sei. So schreibt er: „It was only by immersing *Macbeth* in the ritual world of *jatra* and by transforming Shakespeare’s language into a bold, declamatory form of incantation that the Little Theatre Group could reach a Bengali working-class audience with an Elizabethan classic” (Bharucha 1983: 62).

Sicher wurde das Stück nicht durchgängig auf einer klassischen Theaterbühne aufgeführt, doch ist zu hinterfragen ob es Dutts Intention war, *Macbeth* im Jatra-Stil zu inszenieren (er selbst schweigt hierzu) beziehungsweise ob dieses Stück wirklich in Jatra-Form auf die Bühne gebracht wurde, da Dutt sich zu diesem Zeitpunkt nur kurz und, während seines Zwischenspiels in der IPTA, nur unzureichend mit dem Jatra-Theater auseinandergesetzt hatte. Dies verdeutlichen auch seine späteren Schilderungen über die anfänglichen Schwierigkeiten, sich in der Jatra-Welt zurechtzufinden und für die Gruppen Stücke zu verfassen. Vielmehr scheint es daher, dass der Erfolg sowie die Publikumsresonanz dieser Inszenierung ihn zu der Schlussfolgerung verleitet ließ, dass eine gewisse inhaltliche (melodramatische Königsgeschichten, durchzogen von Intrigen und Morden), aber nicht zwangsläufig inszenatorische Nähe zwischen den Stücken Shakespears und den gängigen Jatra-*pālā* jener Zeit bestehen müsse.

Wie ein Zitat aus Helen Gilberts Buch *Post-Colonial Drama* verdeutlicht, die sich wie viele andere vor allem auf Bharuchas Buch bezieht, hat sich das akademische „Gerücht“ etabliert, Dutt hätte durch den Rückgriff aus Jatra-Traditionen einen neuen, revolutionärem Ansatz bei der Inszenierung Shakespeares geschaffen:

„A case in point is the theatre of Utpal Dutt, the noted Bengali actor, director, and playwright who revolutionised theatrical approaches to Shakespeare in India during the 1950s. In an attempt to undermine both the elitism and the Anglocentrism associated with the Shakespearian theatre of the time, Dutt took translations of such plays as *Macbeth* to the rural masses, dispensing with the conventions of the proscenium stage and infusing his productions with the ritual traditions of *Jatra*, the folk theatre of Bengal. By using Shakespearian texts in this manner, Dutt’s work presented a way not only of indigenising the imperial canon but also often disrupting its cultural clout” (Helen Gilbert 1996: 21-22).

Doch *Macbeth* war weder politisches Theater noch gab es zu dieser Zeit viele politische bengalische Theaterstücke, weswegen Utpal Dutt sich schließlich selbst als Autor versuchte.

Lehrstunden im Guerillakampf

Auch die folgenden fünf Jahre trat die LTG regelmäßig außerhalb Kalkuttas auf und hatte drei bis vier Aufführungen pro Woche, was sich als Bürde für die meisten Mitglieder darstellte, die nicht allein vom Theater leben konnten und nebenher arbeiten mussten, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Im Jahr 1959 entschloss sich Utpal Dutt daher, das *Minerva* zu pachten, ein Theaterhaus in der Altstadt Nordkalkuttas, das 1893 auf dem Grund des alten *Great National Theatre* in der Beadon Street gebaut worden war und sich nur fünf Gehminuten entfernt von den Jatra-Büros in der Rabindra Sarani befand. Das *Minerva* hatte zu diesem Zeitpunkt bereits zehn Jahre leer gestanden und galt aufgrund der Misserfolge seiner vorherigen Pächter als „verhext“, doch in den folgenden elf Jahren wurde es unter der Leitung Utpal Duttts wieder zu einer der angesagtesten Theateradressen Indiens.

Als unabhängige Theatergruppe war dies ein durchaus gewagtes und einzigartiges Unterfangen. Die wenigen professionellen Theater Kalkuttas jener Zeit wurden durch Industriellenfamilien unterstützt, denen Duttts politische Gesinnung ein Dorn im Auge war. Duttts Frau Sobha Sen, selbst Schauspielerin, beschrieb die mit der Pacht des *Minervas* verbundenen Herausforderungen, die das Projekt von den anderen professionellen Theatern unterschied, später folgendermaßen:

„You must keep this is [sic!] mind – who runs these shows? Behind each [theatre] venture there’s a huge fat capitalist. Some are into steel or iron,³⁶ others into something else – all pots of black money. Playwrights produce what these financiers demand. After all, in our country no one can live on writing plays ... People don’t read plays, they see them ... so then they have to lick the boots of these owners, to make a living“ (Himani Bannerji 1998: 155).

Es waren vor allem diese Jahre im *Minerva*-Theater, in denen Utpal Dutt auf der einen Seite seine eigene Theatersprache entwickelte und sich auf der anderen Seite zunehmend politisch radikalisierte. *Towards a Revolutionary Theatre*, der Titel seines wichtigsten englischsprachigen und in weiten Teilen auch autobiographischen Buchs, umschreibt diese Entwicklung, die neben wiederholten Protesten gegen seine Inszenierungen auch zu einer zweimaligen Inhaftierung aus politischen Gründen führte, durchaus passend (Dutt 1982).

³⁶ An dieser Stelle bezieht sie sich u.a. auf Industriellenfamilien wie den Tatas, die durch die Übernahme der Automarke Jaguar sowie das „1000-Euro-Auto“ Tata-Nano auch international zu einem Begriff geworden ist.

1962 wurde sein Stück *Āṅgār* (Kohle), das bereits über ein Tausend Aufführungen hinter sich hatte und die Ausbeutung von Arbeitern im Kohlebergbau thematisierte, von Anhängern der Kongress-Partei attackiert. Der Grund hierfür war Dutts Weigerung, in einem anti-chinesischen Propagandafilm mitzuwirken (1982: 41). Im Dezember des gleichen Jahres wurde von der westbengalischen Kongress-Regierung daraufhin ein Gesetz erlassen, das alle öffentlichen Theateraufführungen unter Polizeikontrolle stellte (1982: 42). Auch 1965 wurde sein Stück *Kallol*, das die Meuterei der indischen Marine 1946 in Mumbai thematisierte, wieder von Kongress-Anhängern angegriffen. Ausschlaggebend hierfür war insbesondere der kurz nach der Premiere *Kallols* im März 1965 ausgebrochene Pakistan-Krieg, in dessen Kontext die Thematisierung des Marine-Aufstand als bewusst inszenierter, antipatriotischer Akt gewertet wurde. Dieses Mal bekam Dutt allerdings Unterstützung von der neu gegründeten CPI(M), deren Anhänger vor dem *Minerva* Wache standen. Wieder wurden führende Kommunisten verhaftet und am Tag des Waffenstillstands betraf dies auch Dutt selbst, der schließlich sechs Monate im Presidency Jail verbringen musste. Später erhob er gar den Vorwurf, dass in dieser Zeit versucht wurde, Agenten in seine Truppe einzuschleusen (1982: 47).

Die Liste von Utpal Dutts Stücken aus dieser Zeit, in der er versuchte politisches Theater professionell zu betreiben, um auch seinem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht zu werden, ließe sich noch weiterführen. Es soll reichen, als letztes Beispiel *Ajeya Vietnam* (Unbesiegbares Vietnam) erwähnen, das zu seinem ersten Gastspiel in der DDR führte.

Das Dokumentarschauspiel, wie man es dort benannte, wurde anlässlich der Welttheatertage 1967 bearbeitet und unter der Regie von Hanns Anselm Perten, einem der bedeutendsten Theaterintendanten der DDR, in Rostock aufgeführt und schließlich sogar als deutsches Hörspiel auf Schallplatte veröffentlicht. Die Tageszeitung *Neues Deutschland* sah in dem „aufrüttelnde[n] dokumentarische[n] Drama“ einen „flammenden Appell für Frieden und Humanismus, als moralisch vernichtende Anklage gegen den menschenfeindlichen USA-Imperialismus und als Hohelied auf den Heroismus des vietnamesischen Volkes“ (30.03.1967). Doch gab es auch kritische Stimmen. In einer Besprechung für die Ostsee-Zeitung kritisierte die Redakteurin Christine Gundlach *Unbesiegbares Vietnam* als „Stück eines noch nicht sehr theatererfahrenen indischen Autors [...], das nicht für eine europäische Bühne geschrieben war und damit in vielerlei Hinsicht nicht den bei uns üblichen Anforderungen an ein Drama entsprach“ (1967: 3). Auch die westdeutsche Nachrichtenzeitschrift *Der Spiegel* rezensierte die Inszenierung: „In schlichtem Realismus“, heißt es

dort, „berichtet der Bengale Utpal Dutt von den Bewohnern des Dorfes Ho 80, die von amerikanischen Schergen geblendet, gefoltert und mit Elektro-Stößen malträtiert werden“ (Der Spiegel 1967: 97). Ganz anders jedoch bewertet der indische Theaterwissenschaftler Rustom Bharucha *Ajeya Vietnam*, der dieses als rein anti-amerikanisches Propagandastück zu kritisieren versucht: „There is not [...] a more blatant propaganda play condemning American aggression in Vietnam than Dutt's *Ajeya Vietnam*“, lautet sein eindeutiges und vernichtendes Urteil (Rustom Bharucha 1983: 74).

Wie sehr unterschiedliche Inszenierungen³⁷ einen Beitrag zu den entgegengesetzten Bewertungen dieses Stückes geleistet haben, kann schwer rekonstruiert werden. Doch setzte Dutt hier zum ersten Mal eine für das Theater extreme offene Zuschaustellung von Gewalt als bewusstes Stilmittel der Provokation und politischen Polarisierung ein. Zum andern verfolgte er mit diesem Stück ein weiteres Ziel, das, wie er betonte, darin bestand, die Zuschauer in der Organisation des bewaffneten Aufstands zu unterrichten: „We also want to teach practical lessons about how a guerilla unit must be organized and how such a unit fights, in this case in Vietnam“, äußerte sich Utpal Dutt selbst dazu. „We thought that this would be very useful. In 1966, when the play was first done, there were no guerilla units in India“ (A. J. Gunawardana 1971a: 226).

Doch gerade dieser Aspekt des Stückes machte es nicht selbstverständlich, dass man es auf dem Welttheatertag in Rostock aufführte, und in der DDR stand man ihm politisch durchaus skeptisch gegenüber. Als aktives Mitglied der lokalen *Brecht-Society* war Utpal Dutt zwar lange ein lokaler Ansprechpartner gewesen und mit Unterstützung der ostdeutschen Regierung wurde für einige Zeit sogar Deutschunterricht im *Minerva* angeboten. Zwar war zu dieser Zeit der Filmregisseur Satyajit Ray Vorsitzender der Brecht-Gesellschaft, doch eignete er sich nicht als Repräsentant für die DDR, da er enge Kontakte nach Westdeutschland, insbesondere zu den Veranstaltern der Berlinale unterhielt, bei der bereits wiederholt einen Bären als Auszeichnung gewonnen hatte. Bei einem Besuch einer ostdeutschen Theaterdelegation in Kalkutta im Sommer 1966 konzentrierte sich dieser daher vor allem auf eine Begegnung mit Utpal Dutt sowie seiner Frau, der Schauspielerin Shova Sen. Doch mit diesem Besuch, also noch bevor man Dutt zum Gastspiel in die DDR einlud, wurde kritisiert, dass Dutt eine „hektische politische Aktivität für die rivalisierende CPI (ultra-links) entfaltet“ und sich als „ausgesprochener Links-Sektierer“ entpuppt, der eine „äußerst abenteuerliche pro-chinesische Linie“

³⁷ Bei der Inszenierung in Rostock wurden u.a. Filmsequenzen aus Vietnam eingespielt, die Utpal Dutt in Kalkutta nicht zur Verfügung standen.

verfolge (Johannes H. Voigt 2008: 552-553). Auch in Bengalen führte seine fortwährende Radikalisierung zu einer Distanzierung von der kommunistischen Partei CPI(M), die schließlich in seiner Unterstützung für die maoistisch orientierte Naxaliten-Bewegung mündete.

Im Jahr 1966 kam es in dem indischen Bundesstaat Bihar aufgrund einer Dürre zu einer Hungersnot, die nur durch massive Hilfeleistungen der indischen Regierung in Grenzen gehalten werden konnte. Als Nachbarstaat war auch Westbengalen hiervon betroffen und aufgrund der rapide steigenden Lebensmittelpreise organisierte die CPI(M) eine Protestbewegung,³⁸ die ihr bei den Landtagswahlen des folgenden Jahres einen enormen Stimmenzuwachs bescherte. Im Juni 1967 kam die CPI(M) in einer Koalition mit einer Abspaltung des Indischen Nationalkongresses schließlich an die Macht, auch wenn sie nicht den Ministerpräsidenten stellte, obwohl sie die größte Fraktion in dieser Koalitionsregierung war. Nur wenige Tage nachdem diese neue Regierung offiziell gebildet worden war, organisierte eine maoistische Splittergruppe der CPI(M) – die sich schließlich ganz abspalten und die *Communist Party of India (Marxist-Leninist)* (CPI(ML)) gründen sollte – einen bewaffneten Aufstand gegen die Besitzer der lokalen Teegärten in dem nordbengalischen Dorf Naxalbari. Sofort wurden sowohl Polizeieinheiten als auch die Armee in die Region geschickt, um den Aufstand niederzuschlagen, und der Einsatz erreichte einen blutigen Höhepunkt mit dem Massaker in dem Dorf Prasadujot, bei dem zehn Frauen getötet wurden.

1967 gehörte Utpal Dutt zu den ersten Personen der Öffentlichkeit, die diese nach dem Ort ihres Ursprungs bezeichnete Naxaliten-Bewegung unterstützten. Später distanzierte er sich hiervon und bezeichnete diese Phase als seine „period of political deviation“ (Utpal Dutt 1982: 73). Doch in unmittelbarem Anschluss an den organisierten Aufstand entschied sich Dutt, nach Naxalbari zu reisen, um sich selbst vor Ort ein Bild der Lage zu verschaffen sowie Charu Mazumdar, einen alten CPI(M)-Kader und Anführer der Bewegung, in seinem Haus in Siliguri zu besuchen. Anschließend fuhr Dutt durch die Dörfer, um mit der lokalen Bevölkerung, ein Großteil von ihnen Adivasi-Angehörige, zu reden und Lieder zu sammeln, die er schließlich in seinem Stück *Tir* (Pfeil) verarbeitete. Auch wenn das Stück die Naxaliten-Bewegung unterstützte, wurde es von Charu Mazumdar dafür kritisiert, nur demokratische Parolen zu versprühen (Utpal Dutt 1982: 76). Bharucha weist jedoch darauf hin, dass dieses Stück nicht ohne Bedeutung für die weitere Entwicklung der Naxaliten-Bewegung

³⁸ Im Englischen wird diese Protestbewegung im Allgemeinen als *food movement* von 1966 bezeichnet.

gewesen ist, denn *Tir* demonstrierte dem Publikum „even more explicitly than the Vietnamese in *Ajeya Vietnam*[...], how a guerilla unit had to be organized” (Rustom Bharucha 1983: 88). Ganz deutlich wird dies in einer zentralen Szene, in der der politische Aktivist Devidas einige Adivasi-Angehörige die bewaffnete Strategie zu erklären versucht:

- „Devidas: In a country, where 70-80% of the population are peasants, liberation army must be constituted with peasants; and we need liberated zones to constitute that liberation army. These liberated zones will be increasingly spread out and gradually will encircle the towns and cities. Then the cities must be won over through swift army operations. The second principle of people’s war is - those who are literate open page number 80 of the booklet - first triumph over smaller towns and extended countryside; (Mahasweta Devi 2003) then focus on cities. [Jonaku, a tribal man, holds his copy of *The Red Book* but does not understand anything] Do all of you understand? Sister Gangee could you please tell us why Mao is saying this? ...
- Gangee: Do you know how an Oraon hunter used to hunt elephant with a mere knife?
- Somari: Hunt elephant with a knife? Oraoni, you are talking nonsense! A mere knife to hunt a big elephant?
- Gangee: So are we! Mere arrows in front of those guns and canons!
[Everybody laughs]
- Gangee: [continues] Listen carefully what happened then. The hunter thought - elephant is so big, if he would try to attack from the front the elephant would crush him with its trunk ... but he was very clever. He started to strike with knife at the hind legs of the elephant. The elephant could not reach him because it is big and slow and the hunter was swift. Then the hunter started striking knife wounds on both sides of the elephant’s body. The elephant became tired, injured and after much blood loss it sat down on the ground. The hunter then leapt up to its shoulder and struck the knife in its head. I think chairman Mao meant this. This state is like that elephant. The cities are its head. It has the trunk and long teeth to protect its head. So start from its hind legs, start from far-away villages where the trunk does not reach and it takes time to turn around. So strike and duck, strike and duck. It will finally crumple down.
[Gangee sits down. Devidas looks at her with wonder and admiration.]” (Mallarika Sinha Roy 2011: 136-137).

Der wiedergegebene Auszug verdeutlicht, wie explizit Utpal Dutt auf seinem radikalen Höhepunkt den bewaffneten Widerstand als legitimes politisches Mittel befürwortete. *Tir* kann somit als Lehrstunde in Militanz bewertet werden und beeinflusste zahlreiche junge Studierende, die sich schließlich der Bewegung anschließen sollten und von denen viele im Laufe der folgenden Jahre von bengalischen Polizeieinheiten sprichwörtlich hingerichtet wurden.³⁹

Doch dies war keine reine Studierenden-Bewegung. So militant und organisiert dieser ursprüngliche Aufstand in Naxalbari gewesen war – es war kein spontaner Bauernaufstand, wie es lange gerne geschildert wurde – traf er aufgrund der durch die existierenden Ausbeutungsstrukturen verursachten extremen Armut auch lokal auf fruchtbaren Boden. Erst dies ermöglichte die Herausbildung einer eigentlichen Bewegung, die ihren ersten Höhepunkt bis in die frühen 1970er Jahre erlebte aber bis heute Bestand hat und gerade in den letzten Jahren wieder verschärft an Bedeutung gewonnen hat.

Um nicht die Regierung zu gefährden, in die man gerade gewählt worden war, und da man sich mit der Gruppe, die sich für die Organisation des Aufstandes verantwortlich zeichnete seit längerem in Konflikt befand, distanzierte sich die Führung der CPI(M) von der Bewegung und allen, die sie unterstützten, insbesondere auch von Utpal Dutt und seinem Stück *Tir*.

Am 11. November unterzeichnete der Gouverneur Westbengalens einen Haftbefehl gegen die Anführer der Naxaliten-Bewegung. Auf der Fahndungsliste fand sich auch der Name Utpal Dutt wieder. Dutt hielt sich für zwei Monate in Kalkutta im Untergrund versteckt – er schaffte es dennoch weiterhin an den Proben seiner Gruppe teilzunehmen – und setzte sich schließlich nach Mumbai ab, wo die Dreharbeiten für den Film *The Guru* des amerikanischen Regisseurs James Ivory beginnen sollten, für die Utpal Dutt als Schauspieler ausgewählt worden war. Gleichzeitig versuchte er einen Schmuggler zu treffen, von dem er Waffen für die Revolution entgegennehmen sollte. Dies führte

³⁹ Von ihrem gesellschaftlichen Einfluss her war die Naxaliten-Bewegung mindestens so bedeutend wie die Studierenden-Bewegung 1968 in Deutschland oder Frankreich bzw. wie der Prager Frühling. Aufgrund der sicher nicht zufälligen Gleichzeitigkeit kann hier durchaus von einem transkulturellen Phänomen gesprochen werden, bei dem zwei Einflüsse ausschlaggebend waren: der Protest gegen den US-Amerikanischen Vietnamkrieg als auch der Einfluss des Maoismus. Im Gegensatz zu Europa fiel in Bengalen, wie es immer noch bedauert wird, eine ganze Generation brillanter Studierender der Repression dieser Bewegung zum Opfer. Es gibt zahlreiche literarische Dokumente dieser Zeit, von denen hier nur die Erzählungen Mashasweta Devis (*Bashai Tudu, Mutter von 1084* (2003) als auch die Kurzgeschichte *Draupadi*) sowie *Hanyamān* (Tötende Tage) von Joya Mitra, der Schilderung der Erlebnisse einer selbst Aktiven nach ihrer Verhaftung, erwähnt werden sollen.

schließlich zu seiner Verhaftung und Dutt wurde zum zweiten Mal ins Gefängnis gesperrt.

Es entbehrt sicherlich nicht einer gewissen Ironie, dass Dutt ausgerechnet aufgrund des Einschreitens des US-Amerikanischen Filmteams James Ivorys im Januar 1968 aus der Haft entlassen wurde, um mit den Dreharbeiten im Mumbai fortfahren zu können. In der Zwischenzeit hatte die nun offiziell gegründete CPI(ML) ihre Strategie der „annihilation of the class-enemy“ aufgenommen und ihren Kulturkampf gegen die Symbole des bengalischen Bildungsbürgertums begonnen. Hierunter fielen auch die Werke Rabindranath Tagores oder Girish Chandra Ghoshs, zwei der zentralen Persönlichkeiten der bengalischen Theatergeschichte, die Dutt verehrte. Als Zeichen des Protests gegen diese neue Entwicklung der Bewegung, die Dutt nicht mittragen wollte, beendete er die Aufführungen von *Tir* und inszenierte stattdessen ein neues Stück mit dem Titel *Mānusher adhikāre* („Die Rechte des Menschen“ (Utpal Dutt 2009b)), das von den Alabama Scottsboro Trials der 1930er Jahre handelte. Doch in seiner Gruppe befanden sich einige Sympathisanten der Naxaliten-Bewegung, die nicht mit Dutt's Vorgehen einverstanden waren und das Stück sabotierten. Gefangen in dem Konflikt, weder die CPI(M) noch die Naxaliten auf seiner Seite zu haben, sah sich Utpal Dutt schließlich dazu gezwungen, das *Minerva* zu verlassen und wieder außerhalb zu spielen:

„When things were all in confusion, and we were being attacked by both by the Naxalites and the CPI(M), we staged *Manusher Adhikarey*, and got into a fight with the Naxalites over that because we upheld black power and hadn't quoted Mao. How could I quote Mao about something that happened in the USA in 1931? We started performing outside Minerva mainly as a strategy for self-defence against the disruptors who had infiltrated LTG. There was also massive burden of debt on my shoulders. For the Minerva Theatre was held on lease in my name. The new rulers at Minerva [the Naxalite supporters in his group] were not paying the bills. And they wouldn't let me do a play. How could we foot the bills that by then amounted to Rs. 1,70,000? We had to keep on doing plays” (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16).

Utpal Dutt's politische Radikalisierung, die mit der anfänglichen Unterstützung der Naxaliten-Bewegung, seiner Verhaftung in Mumbai sowie der Inszenierung von *Tir* seinen Höhepunkt gefunden hatte, führte somit zu seiner politischen Isolierung, die auch seine Theaterarbeit entscheidend beeinflusste. Nachdem er zwei Jahre kaum mehr im *Minerva* hatte auftreten können und seine Schulden aufgrund der immer noch fälligen Pacht ständig wuchsen, sah er sich 1970 schließlich dazu gezwungen, das *Minerva* ganz aufzugeben. Doch Dutt macht nicht allein seine Gegner in der CPI(M) oder unter den Anhängern

der Naxaliten-Bewegung für den Bruch innerhalb seiner Gruppe verantwortlich, sondern ebenso sein eigenes, wie er selbst sagte, „selbstmörderisches“ Vorgehen, das ihn auch von den Massen entfernt hatte, denen er sich über ein Mitwirken im Jatra-Theater wieder anzunähern versuchte:

„The Minerva Theatre finally closed down on Lenin’s birthday, 1970, after a performance of ‘At the Call of Lenin’. My suicidal line had alienated the theatre from every leftist party in the country, from class-struggle, from every contact with the masses. I was practicing private revolutionary theatre, a bizarre contradiction, which, if not tragic, would have been laughable. My only real link with the masses was through the professional folk-theatre, the Yatra, which I had entered as a writer and director in 1969⁴⁰ with the play ‘Rifle’” (Utpal Dutt 1982: 90).

Interessanter Weise wurde Utpal Dutt niemals nach den eigentlichen Beweggründen gefragt, die ihn zum Jatra gebracht haben. Meist wird leichtfertig angenommen, dass seine Motivation vor allem darin bestand, diese Form für seine Entwicklung des eigenen „revolutionären Theaters“ anzueignen. Betrachtet man jedoch den spezifisch historischen Kontext, ist es sicher kein Zufall, dass er genau zu jenem Zeitpunkt für das Jatra zu arbeiten begann, als er das *Minerva* verlassen musste und sich mit einem großen Schuldenberg konfrontiert sah. Nach Bandyopadhyay feierte *Mānuser adhikāre* seine Premiere am 14. Juli 1968 und *Rifle*, sein erstes Jatra-Stück, wurde am 23. September desselben Jahres zum ersten Mal aufgeführt (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 21). Der Beginn seines Engagements für das Jatra-Theater fällt somit genau in die Zeit, als die Konflikte innerhalb seiner Gruppe eskalierten. Als ich seine Frau Shobha Sen in einem Interview darauf ansprach, ob auch der finanzielle Aspekt ausschlaggebend für seinen Schritt war, antwortete sie unumwunden: „Natürlich gab es finanzielle Gründe, und ja, diese waren ausschlaggebend. Ansonsten hätten wir diesen Schritt nicht getan.“

Amateur-Theater ist ein Fluch

Und dieser Schritt war kein weiter gewesen. Wie bereits erwähnt, befindet sich das Jatra-Viertel nur wenige hundert Meter entfernt vom *Minerva*-Theater. Hätte sich Utpal Dutt wirklich aus künstlerischen Gesichtspunkten für das Jatra interessiert, hätte er sicher bereits früher eine Verbindung gesucht. Folgerichtig

⁴⁰ Dutt gibt in diesem Interview irrtümlicherweise eine falsche Jahresangabe für das bereits 1968 aufgeführte Stück *Rifle*.

war es nicht er selbst gewesen, der den Kontakt zur Jatra-Industrie herstellte, vielmehr wurde dieser aus der entgegengesetzten Richtung etabliert. Wie Dutt später zugab, war es Panchu Sen gewesen, ein berühmter Jatra-Schauspieler der 1960er und 1970er Jahre, der auf ihn zutrat und davon überzeugte, ein Jatra-Stück zu schreiben:

„It was later, only in 1968, that I became closely associated with a gentleman called Ponchu Sen, a great *jatra* actor, who, according to me, is the father of modern acting in *jatra*. They never used microphones in their time, so they had to raise their voices to make everybody hear. But already times had changed so much that they no longer had an audience of 200 or 300 it was an audience of 10,000 – yet they could make themselves heard. Ponchu Sen would be shouting away so that right at the back we could hear every single syllable he was uttering: yet he would appear extremely relaxed and normal, realistic, as if he was not shouting at all. Most of the actors who dominate the *jatra* today [Dutt spricht hier über die 1970er und frühen 1980er Jahre] are his pupils. He took me into the *jatra*. He said. ‘You have to write for the *jatra*. If you say you want people’s theatre, well, here is people’s theatre. Don’t waste your time in Calcutta in the proscenium theatre, playing to petty bourgeois audiences.’ [...] So I wrote *Rifle*, my first *jatra* play. And thereby hangs a tale. *Rifle* was a name chosen at random for a play which I was supposed to write on the 1857 mutiny, since it all happened because of the Enfield rifle. But having written that play, as I read it out to the *jatra* actors. I realised that this was no *jatra* play, it was just a...play. And Ponchu Babu said so: ‘It is full theatre, not *jatra*. But we have already announced the name *Rifle*, so you must write another play to fit the name.’ So I wrote this other play in six days, read it out to them and they were satisfied. It ran for many hundreds of performances. Ponchu Babu played Rahamat Sheikh in it, one of his most powerful performances” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 38-39).

Es war also weder Utpal Dutts Ziel gewesen, für die Jatra-Industrie zu arbeiten, noch hatte er sich intensiv genug mit der spezifischen Form des Jatra auseinandergesetzt, um in der Lage zu sein, auf Anhieb ein geeignetes Stück zu schreiben. Trotz seiner Erfahrung mit der IPTA, die gerne als Beweggrund für seine Zuwendung zum Jatra angeführt wird, gelang es ihm erst im zweiten Versuch, ein *pālā* zu verfassen, das den spezifischen Konventionen gerecht wurde. Wie wenig ihm die eigentliche Form des Jatra am Herzen lag, verdeutlicht ein weiteres Interview aus dem Jahre 1971, der zweiten Saison seines Engagements durch die die Jatra-Industrie. Auf die Frage nach seiner Motivation, für Jatra-Gruppen zu arbeiten, erklärte er lediglich: „I thought that the form had potential” (A. J. Gunawardana 1971a: 229). Zu dieser Zeit scheint er nicht wirklich vom Jatra überzeugt gewesen zu sein und auch seine Kritiker bewerteten sein Engagement negativ (A. J. Gunawardana 1971b: 243).

Auch wenn Dutt sich im Laufe der Zeit mehr und mehr durch das Jatra-Theater inspirieren und viele Elemente in seine eigenen Theater-Produktionen einfließen ließ, hielt er eine kritische Distanz, die sich insbesondere auf den Inhalt der Stücke bezog. „The content of the [Jatra] plays used to be bad“, erklärte er in dem bereits oben erwähnten Interview und spezifizierte seine Kritik in einer Attestierung mangelnder Political Correctness, wie es heutzutage bezeichnet würde, da, in seinen Augen, einige Stücke manchmal zu antimuslimischen Ausschreitungen führten (A. J. Gunawardana 1971a: 229).

Wie aus den bisher aufgeführten Zitaten deutlich wird, besaß Utpal Dutt eine Neigung zu einer provokanten und manchmal auch zynischen Kritik. In diesem Zusammenhang wäre es interessant zu erfahren, wie er die Stücke Brajendra Kumar Des, dem einflussreichsten Jatra-Dramaturgen der 1950er bis frühen 1970er Jahre, bewertete, der als einzige Person der Jatra-Industrie eine gewisse wissenschaftliche Anerkennung erfahren hat (Ratan Kumār Maṅḍal 2004; Debjānī Mukhopādhyāy 2006; Tātghar Ekuś Śatak 2008). Darüber hinaus ist es schwierig, seine eigentliche Intention dieser Kritik zu bewerten, da er alle Formen „nicht-revolutionären“ Theaters auf eine ähnlicher Weise kritisierte. Diese zitierte Aussage kann somit nicht als eine generelle Kritik am künstlerischem Wert der Jatra-Stücke dieser Zeit interpretiert werden, da seine Äußerung auch dahingegen verstanden werden kann, dass das Jatra für ihn nicht revolutionär genug war.

Während er dem Inhalt der Jatra-Stücke kritisch gegenüber stand, war er voll des Lobes für die Schauspieler, eine Einschätzung, die er auch Jahre nach Ende seines Engagements für die Jatra-Industrie aufrecht erhielt. Auch in diesem Fall scheint er von deren Professionalität und ihren Qualitäten überrascht gewesen zu sein, was einmal mehr den Schluss nahelegt, dass er sich vor seinen Auftragsarbeiten nicht wirklich mit dem Jatra-Theater auseinandergesetzt zu haben scheint. So lobte er diese:

„An actor who has been a professional for 30 or 40 years in the Jatra knows right from the beginning what the director wants him to do. In fact it was they who helped me to write successfully for the Jatra, to direct and produce the plays. Ponchu Sen and Bijan Mukherjee were not only incomparable actors, they could understand a character so fast. The first two or three days they wouldn't do a thing, they would ask me to do the role so that they could watch. But they would watch in deadly earnest. They had never seen something like this. Once or twice they would tell me that in a Jatra play it wouldn't do to speak so slowly, or that somewhere it would be better that the actors would not face each other and walked up towards the audience. In my rehearsals I found that they were invariably right. They had a vast stock of experience out of which they came up with their suggestions. The first time they heard a dialogue they would be able to tell me

the best position from where it should be spoken. They would stand on their feet on the third or fourth day of the rehearsals and declare that it was time now for them to take on. In their lives they hadn't ever rehearsed with books in hand. They were used more to following the prompting. And I had raised a great fuss against prompting right at the beginning. So when these old actors rose to their feet on the third or fourth day they had their entire part by heart. And several of them went deeper than I had gone. There were things in what they were doing that I hadn't ever imagined, as with Bijan Mukherjee as Colonel Brennan in *Delhi Chalo*. I have yet to see an Englishman like him. It was an outstanding performance of an Englishman. When I looked at him occasionally during a rehearsal in his lungi, I often wondered if he would ever manage to act a perfect Englishman. And that's what he did, gloriously, right from the fourth rehearsal. His achievement would be beyond the imagination and reach of any young actor. But the young actors with us had other qualities – enthusiasm, energy, endless energy. I could see Ponchubabu getting tired after, under the burden of age. It was a strain for him to rehearse through the day. But the younger actors were indefatigable, ready to rehearse for hours at a stretch, till they could master their parts. Whatever they lacked in skill, they made up with energy. That is how the generations were different. But they were the same at the core, for it was a question of food and sustenance for both the groups. That's where the professionals score. Amateur theatre is a curse" (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16-17).

Auch wenn diese letzten beiden Sätze nur wie eine beiläufig erwähnte Aussage klingen, markieren sie einen grundlegenden Bruch mit der gängigen Theatergeschichtsschreibung Indiens: Zum ersten Mal wird hier mit der üblichen Dichotomisierung zwischen Volks- und modernem (städtischen) Theater gebrochen und durch die Differenzierung zwischen professionellem Theater und Amateurprojekten ersetzt. Auf der einen Seite weist er hiermit darauf hin, dass das immer noch als „Volkstheater“ bezeichnete Jatra professionell organisiert ist und ein breites Publikum erreicht, während das „moderne“ bengalische Theater, so sehr es auch als Teil des modernen bildungsbürgerlichen bengalischen Kulturerbes angesehen wird, im 20. Jahrhundert nie wirklich über den Status von Amateurunternehmungen hinaus gegangen ist. Dies ist entgegengesetzt der allgemeinen Annahme, dass Jatra-Akteure keine schauspielerische Fähigkeiten besitzen, da ihr Agieren üblicher Weise als übertrieben, zu laut und somit unrealistisch betrachtet wird.

Doch Utpal Dutt führt seine Kritik einen Schritt weiter und unterstreicht den qualitativen Unterschied zwischen Jatra-Schauspielern und denen des städtischen Theaters auf eine deutliche Weise:

„These petty bourgeoisie in their little lives will do theatre only after they have done everything else, after they have been to their little places of work. They can't possibly compare with the great professionals of the jatra, but they do not admit their intellectual

inferiority to the jatra artists. They consider themselves bhadralog, and the jatra people chhoto. To talk about chhotolog in jatra and about people's theatre movement at the same time is ridiculous" (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 35).

Diese durchaus heftige Kritik richtet sich vor allem gegen die verbreitete Annahme, dass Schauspieler einer „Volkstheaterform“ keine wirklichen Künstler sein können. Doch darüber hinaus scheint Dutt hier auch das Jatra-Theater gegen den bestehenden Neid durch die Schauspieler des städtischen Theaters zu verteidigen versuchen, die in den seltensten Fällen in der Lage waren und immer noch sind, durch ihre Arbeit ihren Lebensunterhalt zu verdienen und zudem weit weniger als die meisten Jatra-Schauspieler verdienen.

Doch Dutt pries die Jatra-Schauspieler nicht allein für ihre Professionalität. Auch für sein Projekt eines „revolutionären“ Theaters sah er sie als geeigneter an, da sie während ihrer kontinuierlichen Tournéeen für mehrere Monate im Jahr engen Kontakt zur Landbevölkerung hatten. Wenn die Jatra-Schauspieler trotz ihrer „intellektuellen Überlegenheit“, so Dutt in seinem abschließenden Urteil, kein „democratic consciousness“ besaßen (hier meint Dutt wohl vor allem ein kommunistisches Bewusstsein), vermochten sie für ihn dennoch „to take up our messages far more quickly than the city's petty-bourgeois actors“ (A. J. Gunawardana 1971a: 229).

Auch wenn diese Aussage als Verteidigung der Jatra-Schauspieler gelesen werden muss und Utpal Dutt oft eine Schwarz-Weiß-Rhetorik benutzte, bleibt trotz alledem verständlich, wie sehr er die Arbeit und die künstlerischen Qualitäten der Jatra-Schauspieler schätzte. Dies galt jedoch nicht für die Besitzer der Gruppen, von denen er mit seinem Engagement am meisten profitierte:

„The jatra-groups are fully owned by capitalists – uneducated, unscrupulous, illiterate people. What else do you expect in our country? But they do not interfere with the theatrical part, the drama part of it – they are aware that they know nothing. They normally rely on the leading actor who becomes an actor-manager, like in the ancient British theatre. And wherever there is profit they will go there, so that if we have any faith in the taste of the people, we know that jatra will stay on the right path, because these people are bound to cater to the masses. The masses dictate the form and content of the jatra“ (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 36).

Angesichts von Dutt's erwähnter Kritik an dem Inhalt von Jatra-Stücken klingt eine Aussage wie „Jatra will stay on the right path“ in sich widersprüchlich. Allerdings verdeutlicht diese, dass Jatra zu diesem Zeitpunkt bereits ein in die kapitalistische Marktwirtschaft integriertes, profitorientiertes Gewerbe war, das

dem Prinzip des Angebots und der Nachfrage folgte. Dass er hierbei dem Geschmack der Massen vertraute, war insbesondere ideologisch bedingt.

Utpal Dutts *Jatra-pālā*

Zwischen 1968 und 1988 verfasste Utpal Dutt insgesamt 19 *Jatra-pālā*,⁴¹ bei denen er jeweils auch selbst Regie führte. Doch im Gegensatz zu einer verbreiteten Annahme, spielte er in keinem von diesen mit. Wie die meisten *Jatra*-Stücke dieser Zeit waren auch Dutts *pālā* vorwiegend historischen Inhalts. Darunter befanden sich Stücke über Lenin, den Fall Berlins, den Vietnam-Krieg, die Indigo-Revolte in Bengalen 1856-60, Mao Zedong, die indischen Terroristen (er bezeichnet sie als Guerilla-Kämpfer) 1944 sowie die Revolte im Punjab 1919 (A. J. Gunawardana 1971a: 230). Bezüglich des Inhalts seiner *pālā* gab es demnach keinen wirklichen Unterschied zu seinen Theaterstücken, wie Dutt dies auch selbst verdeutlicht:

„I have tried in the theatre and the Yatra, to select stories of revolutionaries of the immediate past and show the continuity of struggle, from Surya Sen to the modern proletariat. I have written and produced ‘Kallol,’ ‘Rifle’ (about the Bengal revolutionaries of the early thirties and I drew the story forward to 1947 to show that the collaborators of 1930 had become congress ministers in 1947), ‘Jallianwalabagh’ (about the Punjab revolutionaries), ‘Storm Clouds’ (Baisakhi Megh⁴² – also about Bengal rebels), ‘Kirpan’ (about the Ghadr party in the Punjab and the mutiny of the 23rd Indian Cavalry), ‘The Forest Awakes’ [Aranyer Ghum Bhangchhey] (about Udham Singh in London and the assassination of Sir Michael O’Dwyer), ‘The Greased Cartridge’ (‘Tota’,⁴³ about the struggle in Delhi in 1857) and a few others, and I have watched at first hand the re-

⁴¹ Dies waren im Einzelnen: *Rāiphel (Rifle)*, 1968 (New Arya Opera); *Jaliyānoyālābāg*, 1969 (Satyambar Opera); *Dillī calo*, 1970 (Loknatya); *Samudra śāsan*, 1970 (Loknatya); *Nīl rakta*, 1970 (Bharati Opera); *Jay bāmlā*, 1971 (Loknatya); *Samyāsir tarabāri*, 1972 (Loknatya); *Jhaḡ*, 1973 (Loknatya); *Mao Tse Tung*, 1974, (Tarun Opera); *Baiśākhī megh*, 1974 (Loknatya); *Sīmanta*, 1975 (Loknatya), *Turuper tās*, 1976 (Loknatya); *Mukti dikṣā*, 1977 (Loknatya); *Aranyer ghum bhaṅgche*, 1978 (Ganabani); *Sādā poshāk*, 1979 (Ganabani); *kuṭhār*, 1980 (Ganabani); *Svādhīnatāra phāñki*, 1981 (Bharati Opera); *Bibighar*, 1982 (Nabaranjan Opera) und *Dāmāmā oi bāje*, 1988 (Arya Opera); (Samik Bandyopadhyay 2006: 21).

⁴² Dieses Stück wurde von Dutt 1981 unter dem gleichen Titel auch selbst verfilmt.

⁴³ *Ṭōṭā*, von Dutt mit dem Titel *The Grease Cartridge* übersetzt, ist eine frühere Version seines Stückes *Mahābidraha* (im Englischen unter dem Titel *The Great Rebellion* veröffentlicht, Dutt 1986). Das Stück wurde 1973 in Delhi uraufgeführt und in einer überarbeiteten Version auch 1986 in der DDR.

sponse of the proletarian audiences to these patriotic battles of the past. In the villages, the working masses often burst into slogans against their present-day enemy, when they watch their ancestors sing their way to the gallows” (Utpal Dutt 1982: 62-63).

Vier der hier erwähnten Stücke sind Jatra-*pālā*, nämlich *Rifle*, *Jaliyānoyālā-bāg*, *Baiśākhī begh* sowie *Aranyer ghum bhangche*. Wie genau unterschieden sich Dutts Jatra-Stücke von seinen Theaterdramen? Es lässt sich keine ganz deutliche Trennlinie ziehen, da Dutts Erfahrung mit dem Jatra zu einem Bruch mit seinem bisherigen Ansatz führte und seine späteren Theaterproduktionen in entscheidendem Maße beeinflusst hat. Es waren zwei Dinge, die dieses Umdenken bewirkten. Zum einen war dies, in Dutts Worten, das „mimetische Element“ des Jatra, das er in einem schamlosen Gebrauch aller Gefühlslagen erkannte, sowie auf der anderen Seite die spezifische Bedeutung des Publikums:

„I was helped to recognize the worthlessness of most of my texts principally by my involvement with the Yatra. I had been [...] bowled over by the directness, even brutality, of its impact on the audience. [...] What marks the Yatra off from theatre is not that it is played in the round, or that a few years back, there used to be ten songs to today’s one, or that the musicians sit in the sight of all. Its distinctive feature is its mimetic element, its robust and unashamed use of every emotion, every passion, every violence to subdue the audience to its own will. This is theatre as Magic. It is tempestuous incantation. It creates its own world, and even if it is an absurd one which resembles nothing on earth, it seeks to dominate the audience’s mind by sheer violence and brazen dramatics. It is theatre at its primitive best. It relies on nothing but declamation in heavy poetic prose and must capture the attention of more-or-less unruly proletarian audience by intensity of action, by royal assassination and retribution, by Machiavellian villainy, and the clash of the arms. It almost faces the same problem as Shakespeare did, because its most important element is its audience, coal-miners, tea-garden workers, peasants, and being thoroughbred professionals, the Yatra-player respect the taste and judgement of these rough and exhausted men, these alienated, dull-brained workers thinking of their early-morning shifts next day, sleepy-eyed with toil, still filing into the enclosure in noisy groups, expecting to be overawed by the majesty of violence – much like the apprentices in London, 1600” (Utpal Dutt 1982: 145-146).

Dutt weist hier zu Recht darauf hin, dass das Jatra als kommerzielles Theater viel stärker als das städtische Theater darauf angewiesen war, den Geschmack der Zuschauer zu bedienen. Doch Dutts Anliegen zu diesem Zeitpunkt war es, auch ein revolutionäres Theater zu kreieren, dessen Ziel zu diesem Zeitpunkt nur sein konnte, dass herrschende politische System umzustürzen. Auch wenn Himani Bannerji seine Versuche später als weniger sozialistisch denn als nationalistisch bezeichnete (1998: 69), verlangte dieser Ansatz dennoch, dass nicht

ein bürgerliches Publikum, sondern die ländlichen Massen erreicht werden mussten:

„Revolutionary theatre is essentially people’s theatre, which means that it must be played before the masses. The audience is our first concern; matters of form and content come second. A genuinely revolutionary play put on before an intellectual audience in the city is irrelevant because the intelligentsia simply won’t change. Essentially, the revolution is first for workers and peasants. Revolutionary theatre must *preach* revolution; it must not only expose the system but also call the violent smashing of the state machine.

You can’t talk about the general principles of a revolutionary theatre. One must take into account the essential features of a particularly epoch and country. In India today we are fighting for a people’s democratic revolution, and revolutionary theatre preaches violent methods of overthrowing the present setup” (A. J. Gunawardana 1971a: 224).

Den Geschmack des Publikums zu bedienen, war die eine Seite. Doch ging es dabei auch darum, die Zuschauer von den eigenen politischen Zielen zu überzeugen. Sein Anliegen war es daher, die „Massen“ zu einem aktiven, gewalt-samen Aufstand zu bewegen. Er selbst bezeichnete sein revolutionäres Theater deshalb später auch als „Episches Theater“. Hierbei berief er sich jedoch nicht auf Berthold Brecht, sondern versuchte sich im Gegensatz bewusst von diesem zu distanzieren, da er weniger einen Ansatz der Bewusstseinsbildung unter den Zuschauern verfolgte, als vielmehr eine agitatorische Aufwiegelung des Publikums anstrebte. Dutt versuchte mit seinem revolutionären Theater, die Zuschauer auf einer Gefühlsebene anzusprechen und in seinen Augen reichte nicht das Bewusstsein über die ungerechten Sozialstrukturen aus, um Veränderungen zu bewirken. Dies konnte nur geschehen, wenn die Zuschauer auch auf einer emotionalen Ebene einen Hass entwickelten, wie Dutt argumentiert:

„Theatre should not merely agitate for higher wages or reduction of the land tax. A play may take off from any issue involving partial demand but must arrive finally at a call for armed overthrow of reactionary state-power. It’s not enough to have a rifle in one’s hand – one must know how to fire it and must hate the enemy enough to fire it. But even if this is left-adventurism, there is more heroism in it than in a thousand resolutions and speeches. A pistol held firmly in the hand and a finger on the trigger – such an image can rouse the people to take up arms. You cannot write a play about a legislator who ‘protests’ and ‘appeals.’” (A. J. Gunawardana 1971a: 227).

Utpal Dutt ging es also nicht allein darum, die Möglichkeiten für einen gewalt-samen Aufstand aufzuzeigen, sondern diesen emotional zu provozieren und für diese Emotionalisierung war die Intensität eines Massenpublikums erforderlich, das Erlebnis einer Communitas, um mit Victor Turner zu sprechen (1998)

bzw. auch einer emotionale Transformation des Seins, wie man mit Schechner argumentieren kann (1990: 10-20). Wie sehr er hiermit die Unterstützung der Naxaliten-Bewegung unter der ländlichen Bevölkerung in den frühen 1970er Jahren gefördert oder auch den Grundstein für den späterem Erfolg der CPI(M) im Bengalen gelegt hat, wie Ruud dies in dem eingangs erwähnten Zitat nicht in Bezug auf Dutt aber auf das Jatra im Allgemeinen nahelegt, lässt sich nur schwer überprüfen. Sein Engagement durch die Jatra-Industrie erlaubte es ihm jedoch zum ersten Mal, dieses Massenpublikum zu erreichen, das wiederum, so ist anzunehmen, nur aufgrund des herrschenden Zeitgeists seine Stücke akzeptierte. Auf der anderen Seite ging sein Ansatz auch mit einer sehr spezifischen Interpretation der indischen Geschichte einher. Gewaltlosigkeit und Passivität waren für Dutt Fremdkörper darin, und somit beschrieb er diese als einen Ablauf von bewaffneten Aufständen, womit er sich auch der in Bengalen wenig populären Ideologie Gandhis entgegensetzte (A. J. Gunawardana 1971a: 227):

„We have been sickened no end by endless nonsense about peace and forgiveness [...], about Gandhi and the so-called Indian tradition of peace. We have been told ad nauseam that India has always the world peace and tolerance. But history tells us that India has traditionally taught war, the Gita being the most eloquent treatise of ancient times on just war. It should be our task to expose the mendacious theories of peace of the ruling classes to dope the masses with opium; on the contrary, we must tell the masses that the Indian working people have been throughout history, particular quick to take up arms. If we look at only the British period, the bloodiest resistance was offered by prince and peasants alike all the way from Bengal to the Marhattas, and after the British trader turned ruler, not a decade passed without mass-insurrections shaking the foundation of the empire. Few countries in the world have a history of more tenacious armed struggle against the oppressor“ (Utpal Dutt 1982: 56-57).

Die Rezeption von Dutts Jahren im Jatra und seinem späteren Theater

Utpal Dutts Verbindung mit der Jatra-Industrie dauerte im Wesentlichen 14 Jahre an (1969-1982), obwohl er 1988 noch ein letztes *pālā* (*Dāmāmā oi bāje*) verfasste. Auch wenn diese Verbindung eine der interessantesten Perioden in der Geschichte des bengalischen Theaters darstellt, da eine der großen Ikonen des bürgerlichen Theaters Kalkuttas sich auf die kommerziellen Zwänge der professionellen Jatra-Industrie einließ, gibt es trotz der beachtlichen Menge an Studien über das bengalische Theater kaum ein Werk, das diese Verbindung näher analysiert. Als einer der wenigen Autoren bewertet Rustom Bharucha Dutts Ansatz folgendermaßen:



Abb. 3: Szene aus Utpal Dutts *Jatra-pālā Dillī calo*, aufgeführt von der *Loknatya Opera*, die das Element der Gewalt als Charakteristikum seiner Stücke kennzeichnet (1970) (Quelle: Gunawardana 1971a: 228).

„[Dutt] is not interested in reviving *jatra*. That would be appallingly antiquarian to him. Nor should he be criticized for catering to a new movement in the Bengal theatre – the ‘urban *jatra*’ – a blatantly commercial enterprise that relies on obtrusive scenic effects and titillating cabaret items for its box office. Dutt’s use of *jatra* is more pragmatic and intellectually sound than the purists of the Bengali theatre care to admit” (Rustom Bharucha 1983: 97).

Bharucha geht bei seiner durchaus verwirrenden Bewertung der Jatra-*pālā* Dutts – weder soll ihn die „traditionelle“ Form interessiert haben, noch sollte er dafür kritisiert werden, dass „kommerzielle“ Jatra zu bedienen – von der Annahme aus, dass er sich aus eigenem Interesse dem Jatra zuwandte und als Akteur selbst bestimmen konnte, wie er mit dieser Form experimentierte. Wie gezeigt wurde, musste er sich für seine Auftragsarbeiten allerdings den Konventionen der Jatra-Industrie unterwerfen. Die Experimente mit dem Jatra als Form führte Dutt abseits der Jatra-Industrie in seinen eigenen Gruppen aus, bei denen er sich zunächst mit einigen Problemen konfrontiert sah, da die Amateurdarsteller der städtischen Theaters nicht in der Lage waren, mit der offenen Jatra-Bühne umzugehen und seine Vorstellungen umzusetzen (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16).

Um Utpal Dutts künstlerische Entwicklung abseits seines Engagements für die Jatra-Industrie bewerten zu wollen, müssen daher seine späteren Theaterproduktionen betrachtet werden. In einem 1971 geführten Interview für *The Drama Review* drückte Samik Bandyopadhyay, einer der bedeutendsten bengalischen Theaterkritiker der vergangenen Jahrzehnte, trotz einer kritischen Haltung gegenüber Dutts Schritt, für die Jatra-Gruppen zu arbeiten, seine Hoffnung aus, dass sein Unterfangen sowie die kommende Erfahrung, zum ersten mal selbst ein Massenpublikum bedienen zu müssen, ihm helfen würde, eine neue Theatersprache zu entwickeln (A. J. Gunawardana 1971b: 243). Und dies war der Fall. *Tiner talwar* („Das zinnerne Schwert“) sein erstes bedeutendes Stück, nachdem er für die Jatra-Gruppen zu arbeiten begonnen hatte, war, wie Dutt selbst erklärte, „vastly influenced by idioms of the *jatra*, from the writing of the play to the production. It is all *jatra*, only maybe it was a little sophisticated for a *jatra*, making it acceptable to a city audience” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 34).

Bedeutend war in dieser Hinsicht insbesondere seine spezifische Art, in seinen Stücken stärker das Melodrama als Form zu verwenden. Darin sah auch Samik Bandyopadhyay später den eigentlichen Gewinn: „With [his] involvement with the professional *Jatra*, [Utpal Dutt] came to have a greater understanding of the potentials of an intelligent handling of melodrama which be-

comes more and more pronounced in [his] later work” (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16). Und als Dutts Stück *Mahābidroha* („Die große Rebellion“) in der DDR aufgeführt wurde, notierte – nach Angaben von Dutts Verlegern – Gerhard Ebert im *Neuen Deutschland*: „the long controversy on how to use the epic style of the Bengali Jatra in the modern theatre ... [is] successfully settled; with the choric commentary and the elements of music and dance enlivening the action” (Utpal Dutt 1986: xiv). Und auch Dutt notierte in seinem autobiographischen Buch *Towards a Revolutionary Theatre* später den Einfluss, den das Jatra als Form, zunächst unwillentlich, aber dafür umso stärker auf ihn ausgeübt hat:

„My long association as writer and director with the Yatra-players has explored many of the beliefs I had once held passionately with regard to form. Voltaire once said: ‘Tous les genres sont bons, excepté le [sic !] genre ennuyeux’, all forms are good, except the boring ones. I was awakened to the truth of Voltaire’s statement watching Yatra. All that violence and rage and unashamed dramatic devices were aimed at keeping the vast audience’s attention riveted to the play, to the content. Form here is reduced to an elemental power, a savage tribal power, a magical danse [sic!] macabre where the audience and players become one, a condition hardly to be met in the city-theatres. Since content is the most important factor, precisely because of its apparent formlessness, because it has been tested and enriched by the dialectics of audience reaction, has destroyed the boredom of vast mass-audiences, unreachable today except by use of the public-address system (another sore point with arm-chair scholars)“ (Utpal Dutt 1982: 146-147).

Hitler auf den bengalischen Dorfbühnen

Doch Dutts „revolutionäre“ und anfangs stark durch die maoistische Ideologie beeinflussten Produktionen waren nicht die einzigen politischen Jatra-Stücke der 1970er Jahre. Bereits 1969 sorgte eine Aufführung für Aufsehen, die inhaltlich mit allen bisherigen Konventionen brach und zum ersten Mal ein global bedeutendes Thema der Weltgeschichte auf die kommerziellen bengalischen Dorfbühnen brachte und mit seinem Erfolg verdeutlichte, dass Jatra nicht nur eine Unterhaltungsform war, sondern auch das Informationsinteresse des Publikums bediente. Aufgeführt wurde dieses Stück von einer jungen Truppe, der *Taruṅ Operā* (junge oder neue Opera), die diesen Bruch mit den bisherigen Traditionen auch in ihrem Gruppennamen herausstellte. Betitelt war dieses Stück schlicht *Hitler*.

Aus einer kritischen europäischen Perspektive kann *Hitler* – im Übrigen eines der einzigen beiden in das Englische übersetzten Jatra-*pālā*⁴⁴ – als eine enorm vereinfachte, melodramatische Darstellung des Lebens Adolf Hitlers bewertet werden, die zahlreiche historische Fakten missachtet und durch einen zentralen Fokus auf seine Beziehung zu Eva Braun sowie einer Nichtthematization des Holocausts geprägt ist. Nichts destotrotz zeugte es von beachtlichem Mut, ein solches Thema, zu dem die Zuschauer keinen emotionalen Bezug herstellen konnten, Ende der 1960er Jahre auf die bengalischen Dorfbühnen zu bringen und somit erfolgreich vor einem Publikum aufzuführen, das in Teilen noch nie von Hitler gehört hatte. Wahrscheinlich war ein solches Unterfangen auch nur in Form eines Melodramas möglich, das seinen Fokus auf die Liebesbeziehung seines Anti-Helden zu Eva Braun legt, in dem gemeinsamen Selbstmord gipfelt und in seiner menschlichen Darstellung der Person Hitlers ein europäisches Publikum wahrscheinlich schockiert hätte. Doch gerade in Indien, wo Hitler aufgrund seiner zeitweiligen Unterstützung des bengalischen Unabhängigkeitskämpfers Subhash Chandra Bose sowie der Verwendung indischer Symbole wie des Swastikas nach wie vor von einzelnen Personen verehrt wird, war solch ein Portrait alles andere als selbstverständlich. Und das Hauptanliegen des Stückes, wie mir Shantigopal erklärte, war es das Publikum von den Gräueltaten Hitlers zu informieren:

„Wir wollten zeigen, was für ein Tyrann Hitler war, dies war unsere Botschaft. Wir wollten, dass die Leute dies verstehen. Ich hatte selbst nur wenig über ihn gelesen, aber zu dieser Zeit lief ein Dokumentarfilm über Hitler in einem Kino in Kalkutta, der auf Englisch war, was ich kaum verstand. Ich versuchte jedoch, mir seine Körpersprache, seine faszinierende Ausstrahlung bei seinen Reden einzuprägen und dies so gut wie möglich auf der Bühne umzusetzen.“

Trotz seines mehr oder weniger zeitgenössischen Inhalts war *Hitler* von seiner Form her ein historisches *pālā*. Dies galt auch für alle späteren Stücke Shantigopals beziehungsweise der *Tarun Operā*. So folgten *pālā* über Ram Mohan Roy (1969), Lenin (1969), Napoleon (1970), Subhash Chandra Bose (1971), Othello (1972), Karl Marx (1973), Mao Tse Tung (1974), Salvador Allende (1976), Job Charnock (1977), Stalin (1978), Albert Parsons (1979), Birsa Munda (1981), Tipu Sultan (1983), Tarzan (1987) und Nelson Mandela (1989).

⁴⁴ (Vgl. Sambhu Bag 1975). Das andere Stück ist *Pāñc paisār pṛthibī* (Die Welt der fünf Paisa) von Bhairabnath Gangopadhyay (enthalten in Carole Farber 1978: 276-481).

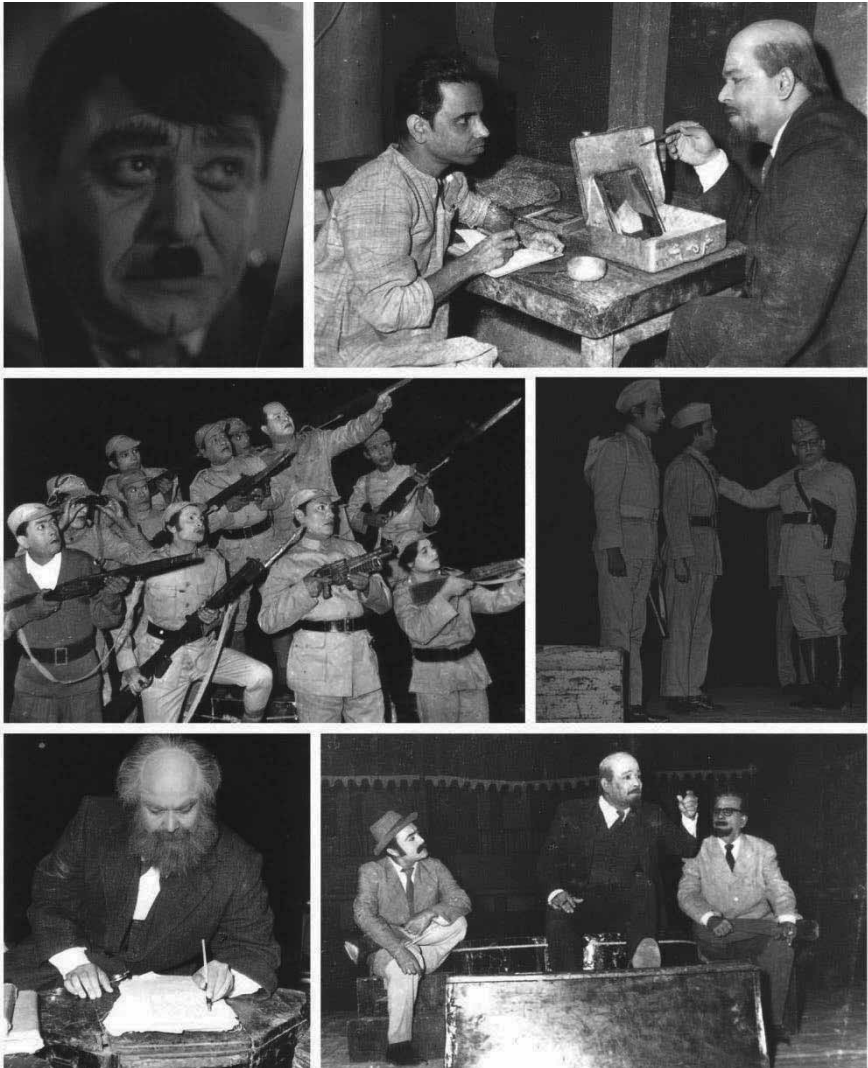


Abb. 4: Der Schauspieler Shantigopal in Rollen verschiedener Charaktere der Weltgeschichte. Von links nach rechts: Adolf Hitler, Lenin, Mao Zedong, Subhas Chandra Bose, Mao, Karl Marx und noch einmal Lenin (Bilder: Rabi Das).

Die *Taruṅ Operā* wurde zu einer der meist geschätzten Jatra-Gruppen der 1970er Jahre und schaffte es, mit ihren Stücken auch in Kalkutta eine bürgerliches Publikum anzuziehen. Hilfreich war, dass sie 1971 für ihr Stück über Lenin den *Soviet Land Nehru Award* verliehen bekam und anschließend auch die Möglichkeit erhielt, dieses in der Sowjetunion aufzuführen. Sicher war die Entscheidung, der *Taruṅ Operā* für ihr Stück *Lenin* den Preis zu verleihen, politisch motiviert, doch war es keinesfalls selbstverständlich, dass man sich für eine Jatra-Gruppe entschied. Aufgrund dieser Anerkennung erfuhr die *Taruṅ Operā* und damit auch das Jatra nun eine stärkere Wertschätzung durch das bengalische Bildungsbürgertum.

Doch innerhalb der Gruppe führte die Preisverleihung zu Streitigkeiten, wer dem nun die Ehre für diesen Preis schlussendlich zugeschrieben werden soll. Auf der einen Seite befand sich Shantigopal, der diese für seine Darstellung Lenins beanspruchte, und auf der anderen Seite Sambhu Bagh, der sich als *pālākār* für den Inhalt der Stücke verantwortlich zeigte aber weniger im Rampen licht stand.

Ende der 1979er Jahre kam es schließlich zu einem Bruch zwischen den beiden und Shantigopal, der weiterhin auf historische Stücke setzte, die inzwischen aus der Mode gekommen waren, landete schlussendlich mit *Tarzan* einen Flop, der ihn zum Rückzug aus der Jatra-Industrie zwang. Schon auf der Höhe seiner Karriere waren jedoch kritische Stimmen laut geworden, die ihn zwar als guten, jedoch nicht überragenden Schauspieler betrachteten, allerdings seine Fähigkeit zu Maskierung der verschiedenen historischen Charaktere in den Vordergrund stellten (Prabodhbandhu Adhikārī 1976a). Wie groß sein Bekanntheitsgrad einmal gewesen war, aber auch sein Abstieg, lässt sich vielleicht auch daran herauslesen, dass er der einzige Schauspieler war, den alle Personen, die vor 1970 geboren wurden, kannten, aber kaum einer es für wahrscheinlich hielt, dass er noch am Leben war.

Sicher kann man darüber streiten, ob die Stücke der *Taruṅ Operā* nun genuin politisches Theater waren oder nur politische Themen beinhalteten, also das Bewusstsein der Zuschauer hinsichtlich eines bestimmten politischen Projekts zu verändern versuchten oder nur einen reinen Bildungsanspruch besaßen, wie es die meisten Jatra-Gruppen für sich reklamieren, die ihre Arbeit als *loksikṣā* (Bildung der Massen) bezeichnen (vgl. hierfür auch Kapitel 6).

Aufgrund ihrer Themenauswahl ist die *Taruṅ Operā* sicher eines der bekanntesten Beispiele für politisches Jatra. Doch bereits 1948 hatte Brajendra Kumar De im Kontext der kommunalistischen Ausschreitungen, denen Bengalen in den Jahren vor und nach der Unabhängigkeit mit seiner schlussendlichen

Teilung ausgesetzt war, mit *Bāṅgālī* ein Stück verfasst, das die Einheit der Bengalen unterschiedlicher Religionen beschwor und den Konflikten entgegenzuwirken suchte. Auch Bhairabnath Gangopadhyay, ein aktiver Unterstützer der CPI(M) war und von dem Carole Farber schreibt, dass er in den 1970er Jahren vor allem als „class-struggle writer“ bekannt war (1978: 273), verwob immer auch politische Motive in seinen sozialen Dramen. Ähnliches gilt heutzutage für Tridib Ghosh und Utpal Ray, die u.a. Stücke über religiösen Fundamentalismus auf die Bühne gebracht haben, auch wenn diese nicht mehr den Klassenkampf als Thema beinhalten.

Wenn auch das Jatra aufgrund seiner Heterogenität und der damit einhergehenden Vielfalt an Stücken niemals als politische Bewegung betrachtet werden konnte, so findet sich in seiner Geschichte des 20. Jahrhunderts dennoch eine kontinuierliche Linie an Stücken politischen Inhalts, die in den 1970er Jahren durch den historischen Kontext bedingt ihren Höhepunkt erreichten und die bei einer Geschichtsschreibung des politischen Theaters Bengalens eine zentrale Stellung einnehmen müssten, über die wir in der wissenschaftlichen Literatur bisher nichts erfahren.

Der Schutz der Reinheit der Form

Im Februar 1971 fand eine Tagung der *Sangeet Natak Akademi*, der zentralindischen Akademie für Musik, Tanz und Theater statt, die sich dem Thema „Modern Relevance of Traditional Theatre“ widmete. Teil dieser Konferenz, die bereits in ihrem Titel eine deutliche Unterscheidung zwischen „modernem“ und „traditionellem“ Theater signifizierte, war ein von Dutt geleitetes Panel über das Jatra, an dem einige der bekanntesten indischen Theaterpersönlichkeiten wie Girish Karnad, Habib Tanvir, Badal Sircar, Vijay Tendulkar, Mohan Rakesh, Satyadev Dubey und P.L. Deshpande sowie Theaterwissenschaftler wie Balwant Gargi oder Samik Bandyopadhyay teilnahmen, einer Gruppe also, die in Gramscis Sinne als „formation of the intellectuals“ (2005) des indischen Theaters bezeichnet werden könnte.⁴⁵ Künstler der „traditionellen“ Theaterformen waren zu dieser Tagung nicht eingeladen worden. Das Panel begann mit einem Vortrag Duttts mit dem Titel „The Yatra and its Relevance“. Bereits

⁴⁵ Eine Transkription von Duttts Vortrag sowie der anschließenden Diskussion in diesem Panel findet sich in einem von Seagull Books veröffentlichten Band verschiedener Essays von Dutt (vgl. Utpal Dutt 2009a). Auch die *Sangeet Natak Akademi* selbst veröffentlichte einen Sonderband ihrer Zeitschrift zu dieser Konferenz (Sangeet Natak Akademi 1971).

vor der Tagung hatte Dutt einen Essay verteilen lassen, in dem er unmissverständlich seinen Standpunkt mitteilte, dass es für ihn keinen Sinn mache darüber zu diskutieren, wie man das Jatra als „traditionelle“ Volkstheaterform am besten bewahren könne: „The Jatra cannot survive as a museum piece“, kritisierte er dort in Anspielung auf die Musealisierungstendenzen von „Volkstraditionen“ und argumentierte weiter: „Its very nature demands that it move [sic!] with its audience, constantly dramatize the collective experience of its audience. It must reflect today's angst, and yet preserve all that was powerful in the sphere of form, much in the tradition of Peking Opera and Red Lantern“ (2009a: 153-154). Auch in seinem Vortrag hob er diesen Punkt noch einmal hervor und betonte die Notwendigkeit, das Jatra nicht als festgeschriebene Form zu betrachten, sondern seinen fortwährenden Wandel als Merkmal seiner Lebendigkeit zu erkennen: „Unlike many other traditional theatre forms in India, the Jatra is a living form. It continues to grow. It changes because it is living, and it reflects the aspirations of the people“ (2009a: 155). Doch Dutt war nicht so naiv anzunehmen, dass das Jatra allein als „lebendiges Volkstheater“ zu betrachten sei. Und so fragte er schließlich: „How much of the traditional theatre is really traditional? And how much of the traditional is actually living till date? Which aspect of it has to grow continuously, which aspect is not a museum piece?“ (2009a: 167).

Trotz seiner im Voraus formulierten Kritik, aber vielleicht auch gerade weil er mit seinen Äußerungen bereits den Fokus auf Fragen der Form gelegt hatte, die er jedoch nicht als festgeschriebene Konventionen, sondern als bedeutendes künstlerisches Stilmittel betrachtete, die letztendlich auch der Identifizierung durch das Publikum dienten, konnte er nicht verhindern, dass sich ein Großteil der Diskussion um die Frage der Bewahrung der Authentizität des Jatra drehte, die hier noch als „purity of form“ bezeichnet wird, beziehungsweise welche Gefahren die Veränderungsprozesse für die „Reinheit der Jatra-Form“ bedeuten, wie auch immer man diese angesichts des bereits seit dem 19. Jahrhundert bestehenden fortwährenden Wandlungsprozesses definieren möchte – um Balwant Gargis eingangs zitierte Kritik noch einmal aufzugreifen. So argumentierte Suresh Awasthi angesichts des in seinen Augen „verheerenden“ Wandels nicht nur des Jatra:

„It seems to me that the devastating change in the form and structure of traditional, religious, ritualistic or secular theatre as Jatra, Nautanki or even Yakshagana is because of certain extraneous elements in them. [...] Certain changes in structure and form will come in, but these have to be according to a certain aesthetic scheme“ (2009a: 162).

Wenn Awasthi hier fordert, dass ein möglicher Wandel einem bestimmten ästhetischen Schema zu entsprechen habe, stellt sich die Frage, wer, wenn nicht der adressierte Kreis „intellektueller“ Theaterakteure, bestimmen soll, wie dieses auszusehen habe? Den Schauspielern der verschiedenen Theaterformen selbst, die er indirekt dafür verantwortlich macht, bereits „fremde“ Elemente eingeführt haben, spricht er mit seiner Kritik die Eignung ab, seine Anspruch erfüllen zu können. In eine ähnliche Richtung äußerte sich auch Ebrahim Alkazi, der forderte, dass mehr Forschung und ein wissenschaftlicher Ansatz von Nöten sei, um mehr Kontrolle von Außen ausüben zu können:

„When you pour new content into an old form, the form, of course, gets swept aside. But it is important perhaps to understand, through experimenting, through research, through investigation and through a scientific approach to the whole thing, the validity of this form” (2009a: 162).

Sicherlich besitzen solche Fragen aus einem künstlerischen Blickwinkel ihre Relevanz und somit ist eine Kritik an Jatra-Produktion aus dieser Perspektive nicht vollkommen unberechtigt. Samik Bandyopadhyay beurteilte beispielsweise die Inszenierung des bereits erwähnten Stücks *Hitler der Tarun Operā*: „It was a very bad production and did not use any of the techniques, form or media of the Jatra. It tried to bring in a crude kind of sensationalism, not the sensationalism that belongs integrally to the Jatra” (2009a: 181). Angesichts des großen Erfolgs dieses *pālā* scheint es den Zuschauern allerdings nichts ausgemacht zu haben, dass diese „wirklichen“ Jatra-Techniken unberücksichtigt blieben. Und trotz dieser Akzeptanz von Seiten des Publikums fragte Dina Gandhi, ob das Jatra angesichts seiner Popularisierung überhaupt noch seinen Namen verdiene:

„I think it is the commercial pressures that are reshaping the Jatra. Does it then deserve the name Jatra any more? Is it the commercial pressures or is it the moral excellence or shall I say the moral message which it still succeeds in conveying that points to some morality which still makes it appropriate as Jatra? Or is it degenerating into a commercial melodrama?” (2009a: 161-162).

Wieder stellt sich die Frage, wer bestimmen soll, wie das Jatra zu nennen ist: die Schauspieler, die Zuschauer oder die Teilnehmer dieser Tagung? Gerechter Weise muss erwähnt werden, dass die Diskussion sich nicht allein um die aufgeführten Punkte drehte, sondern auch Fragen aufgeworfen wurden, wie man dessen Form am besten für seine eigene Theaterarbeit verwenden könne (auch hier bleiben wieder die Interessen der Jatra-Akteure außen vor). Hierauf wand-

te wiederum Satyadev Dubey ein, dass auch solche Experimente letztendlich eine Art der Ausbeutung darstellen würden und forderte die Teilnehmer der Runde auf darüber zu sprechen, wie es ihnen möglich sei „to capture the essential purity of the Jatra form and communicate it“ (2009a: 183).

Bereits zuvor, als sich die Diskussion zum ersten Mal der Frage zugewandt hatte, wie die *Sangeet Natak Akademi* dem Jatra am besten helfen könne, war von Dutt der Einwand gekommen:

„But the Jatra troupes in Bengal are in no need of help – they can, in turn, help the Sangeet Natak Akademi. They pay their leading actors the fantastic figure of Rs 10,000 a month and provide them with a car when the troupes are on a tour. They need not be helped at all“ (Utpal Dutt 2009a: 157).

Als wenn sie Utpal Dutt nicht richtig zugehört hätte, warf Dina Gandhi kurze Zeit später in die Diskussion ein: „But a death is taking place - the death of the artiste. This is very serious. The performers are dying out, dying without delivery. That is where the Akademi can help. [...] We have to do something about going back to the traditional“ (2009a: 183). Und so wurden zum Ende dieser Konferenz der *Sangeet Natak Akademi*, auch in Bezug auf das Jatra, folgende vier Empfehlungen verabschiedet:

- „1. The necessity of continuing the tradition of this form of theatre into the future by those who have hitherto kept it alive and steps necessary for making such continuity possible.
2. The need for establishing a communication, understanding, rapport and mutual appreciation between traditional stage artistes and the moderns.
3. The need for recognizing that modern dramatic expression, whether in writing, acting or production, cannot escape the environment of the traditional theatre, and for considering the ways in which this impact may manifest itself.
4. The need for the documentation of the material of traditional forms of drama“ (2009a: 197-198).

Utpal Dutt gelang es somit nicht, die bestehenden Vorstellungen zu durchbrechen. Bezeichnend war aber auch, dass ihm als Repräsentant des Jatra kaum zugehört wurde, geschweige denn dass man Jatra-Künstlern (oder Schauspielern aus anderen Theaterformen) einen Raum zum eigenen Sprechen gegeben hätte. Spivaks Aussage, „the subaltern cannot speak“ (1988) wird hier ein weiteres Mal bestätigt.

Learning to learn from below

Rustom Bharucha bemerkt in seinem Buch *Rehearsals of Revolution*: „Disenchanted with his ‘private revolutionary theatre,’ Dutt turned to the *jatra* [...] to discover new structural devices and modes of communication that could be used to rejuvenate the ‘people’s theater’” (Rustom Bharucha 1983: 90). Wie gezeigt wurde, war es jedoch weniger eine Desillusionierung über seine früheren Theaterprojekte als vielmehr rein ökonomische Zwänge, die Utpal Dutt das Angebot von Jatra-Gruppen, für sie zu arbeiten, annehmen lies. Aufgrund von Konflikten mit Unterstützern der anfänglich auch von ihm befürworteten Naxaliten-Bewegung und konfrontiert mit einem großen Schuldenberg, musste er das von ihm gepachtete *Minerva*-Theater aufgeben. Doch die Arbeit mit den Jatra-Gruppen bewirkte bei Dutt bald ein Umdenken bezüglich der westbengalische Theaterlandschaft. Die Kategorisierung als „traditionelles“ Theater hinterfragend erkannte er im Jatra schließlich das eigentliche professionelle Theater Bengalens. Dutt schätzte die große künstlerische Qualität und Professionalität der Schauspieler, mit denen er seine Vorstellungen besser als mit seiner eigenen Gruppe in Kalkutta umsetzen konnte, die er schließlich als Amateur-Theater verfluchte. Schließlich war auch seine spätere Theaterarbeit entscheidend durch das Jatra beeinflusst. Um mit Spivak zu sprechen, kann argumentiert werden, dass Dutts Teilnahme am Jatra für ihn auch zu einer Erfahrung des „learning to learn from below“ wurde (2000: 333). Er selbst setzte sich letztlich dafür ein, das Jatra nicht mehr als „Volkstheater“, sondern als professionelle Unterhaltungsform zu verstehen. Dass er insbesondere bei „Gelehrten“ auf taube Ohren stieß, entzürnte schließlich seine Kritik gegenüber diesen:

„The Yatra refused to die with the incursion of capitalism into the countryside. [...] The survival technique of Yatra infuriates many scholars, because, they are denied the pleasure of re-discovering an extinct form and winning a doctorate. They abuse the Yatra for its rapid change with the times, for cutting down its plays to a three-hour duration, for abandoning songs and dances, for banishing the Vivek [*bibek*] and the Juri [*judi*], for becoming slick and professional. [...] The petty-bourgeois scholar has always been the dilettante who is pre-occupied with form, and never with content” (Utpal Dutt 1982: 145).

Die Ökonomie und Politik der Jatra-Industrie

Im August 1975 versammelte sich auf einem kleinen Feld in den Sundarbans, den im bengalischen Gangesdelta gelegenen Mangrovenwäldern, eine Menschenmenge von mehreren tausend Menschen, um die Ankunft eines ihrer größten Stars zu erleben. Der vielleicht beliebteste bengalische Schauspieler jener Zeit hatte sich mit einer kleinen Chartermaschine von der Metropole Kalkutta aus auf den Weg gemacht, um bald hier zu landen. Doch wer war dieser Star, der so sehnsüchtig erwartet wurde? Es war kein bekanntes Leinwandgesicht und zu einer Zeit, in der das Fernsehen selbst in indischen Städten kaum verbreitet war, geschweige denn die indischen Dörfer erreicht hatte und auch der Zugang zu Kinos in entlegenen Regionen wie den Sundarbans äußerst begrenzt war, hätte ein bekannter Filmstar hier nur wenig mehr Aufmerksamkeit ernten können. Tatsächlich war es ein Jatra-Schauspieler, um den sich später der Mythos bildete, er würde nicht mit einem Auto oder einem Bus zu seinen Aufführungen fahren, sondern immer dorthin fliegen.

Swapan Kumar, der große romantische Held der 1960er und 1970er Jahre, der viele bengalische Literaturklassiker auf die Bühne gebracht hat und an dessen Status zu jener Zeit höchstens Uttam Kumar, die große Legende des bengalischen Kinos, heranreichte,⁴⁶ erklärte mir im Januar 2006 in einem Gespräch,⁴⁷ dass es diesen Jatra-Star, der so erfolgreich war, dass er mit einem Flugzeug zu seinen Aufführungen fliegen konnte, nie gab. Dennoch habe er in jenem August 1975 aus Zeitgründen tatsächlich eine zweisitzige Charterma-

⁴⁶ Zwischen beiden herrschte eine freundschaftliche Beziehung und Swapan Kumar spielte später in einigen Filmen Uttam Kumars mit, allerdings nur in einer Nebenrolle, da er bei dem Kinopublikum nicht denselben Status besaß wie im Jatra. Er selbst erzählte öfter die Geschichte, wie ihn eine Frau nach einer Aufführung tränenüberströmt ansprach, was mit ihm passiert sei. Sie konnte nicht verstehen, dass er in einem Film nicht die Hauptrolle bekommen hatte.

⁴⁷ Teile dieses von mir geführten Interviews wurden in der bengalischen Zeitschrift *Robbār* abgedruckt (Svapankumār 2010). Zu der Legende über seine Flug in die Sudarbans vgl. auch Surajit Bandyopādhyāy (2005).

schine benutzen müssen, um noch rechtzeitig diesen Auftritt in den Sundarbans wahrzunehmen zu können.

Auch wenn es sich bei dieser Geschichte lediglich um eine von mehreren Legenden handelt, die sich um die Person Swapan Kumars gebildet haben, heißt dies nicht, dass sie vollkommen ohne Bedeutung ist. Es ist nicht allein der mögliche, wahre Kern, der Legenden auch für die Wissenschaft interessant macht. Es ist die Vorstellungskraft, dass eine solche Geschichte als möglich erachtet wird und die uns erahnen lässt, wie wirtschaftlich erfolgreich das Jatra bereits Mitte der 1970er Jahre gewesen ist. In den vorangegangenen Kapiteln wurde dargestellt, wie sich das Jatra in der kolonialen Metropole des britischen Kolonialreiches zu einem subalternen Theater veränderte, im akademischen/theaterwissenschaftlichen Diskurs vorwiegend als „traditionelles Volkstheater“ definiert wird und seine Veränderungen sowie sein Stellenwert in der modernen westbengalischen Kulturlandschaft negiert werden. Im Folgenden soll die Entwicklung des Jatra in den vergangenen vier Jahrzehnten hin zu einer Kulturindustrie beschrieben sowie die Strategien verschiedener Akteure analysiert werden, durch die sich das Jatra stetig modernisiert hat und die diesem geholfen haben, seine Popularität zu bewahren. Der Begriff „Kulturindustrie“ wurde an dieser Stelle bewusst gewählt, da er einerseits die Parallelen zur westbengalischen Filmindustrie hervorhebt, mit der sich das Jatra in einer stetigen Konkurrenz befindet, auf der anderen Seite aber auch den heutigen kommerziellen Charakter sowie die ökonomischen Zwänge verdeutlicht, denen das Jatra unterliegt. Zudem soll hierdurch eine Reduzierung des Jatra auf seine performative „Tradition“ vermieden werden, um den Status aber auch den Einfluss des Jatra auf die öffentliche Kultur Westbengalens abseits Kalkuttas besser verstehen zu können.

Die „Jatra-Industrie“

Einfach umschrieben kann das Jatra als eine besondere Form musikalischen Wandertheaters bezeichnet werden. Eine solche Bezeichnung würde jedoch der Popularität des Jatra als auch seiner Bedeutung als Unterhaltungsform in Westbengalen nicht gerecht werden. Mit einer jährlichen Publikumsgröße von 50-60 Millionen Zuschauern⁴⁸ ist das Jatra nicht nur eine „Unterhaltungsgen-

⁴⁸ Da es keine offiziellen Statistiken für genaue Zuschauerzahlen gibt ist es schwierig, zuverlässige Zahlen vorzulegen. Die ca. 55 Gruppen Chitpurs, dem Zentrum der Jatra-Industrie in Kalkutta, erreichen jährlich ca. 30 Millionen Zuschauern in Westbengalen, das

re“, sondern ein bedeutendes Massenmedium in der Kulturlandschaft des ostindischen Bundesstaats. Doch die Publikumsgröße allein kann nicht das einzige Kriterium darstellen, um es als Massenmedium zu definieren. Das Jatra ist auch eine Unterhaltungsform, die konstant neue Produkte verkaufen muss, in diesem Falle neue Stücke, um den sich stetig verändernden Geschmack zu bedienen und der Nachfrage seines Publikums gerecht zu werden.

In den Gruppen Kalkuttas selbst, aber auch in den westbengalischen Medien, spricht man deshalb seit einigen Jahren von der „Jatra-Industrie“ (vgl. beispielsweise Subhro Niyogi und Saikat Ray 2010). Eine solche Kategorisierung ist durchaus sinnvoll, da sie den hohen Grad der Professionalisierung und Institutionalisierung des gesamten Produktionsprozesses vom Verfassen der Stücke bis hin zu den einzelnen Aufführungen herausstellt. In einem juristischen Sinne ist diese Bezeichnung jedoch nicht korrekt, da dem Jatra von der indischen bzw. der westbengalischen Regierung bisher nicht der offizielle Status einer Industrie verliehen wurde. Allerdings steht das Jatra bezüglich dieser in der Umgangssprache üblichen Kategorisierung nicht allein da. Selbst die indische Musikindustrie besitzt nicht diesen Status und auch die Filmindustrie – das Bollywood-Kino mit eingeschlossen – wurde ein solcher erst im August 2000 verliehen (V. Partha Sarathy 2006). Dennoch würde niemand bestreiten, dass es falsch wäre von der indischen „Musikindustrie“ zu sprechen oder dass man das Bollywood-Kino vor 2000 nicht als Filmindustrie bezeichnen sollte. Da der Begriff „Industrie“ von seinem juristischen Status abgesehen sich ebenfalls einen institutionalisierten Produktions- und Vermarktungsablauf bezieht, wie er sich auch im Jatra wiederfindet, erscheint es daher sinnvoll, diesen für die Beschreibung des ökonomischen Organisation dieser Unterhaltungsform beizubehalten

Die Jatra-Saison

Auch wenn die Kommerzialisierung des Jatra-Theaters auf verschiedenen Ebenen einen Vergleich mit der Film-Industrie sinnvoll erscheinen lässt, unterliegt es dennoch vollkommen anderen ökonomischen Zwängen. Während ein Film

nach Angaben des Census of India 2011 eine 90 Millionen Einwohner besaß (Government of India, Ministry of Home Affairs - Office of the Registrar General & Census Commission of India 2011)). Die professionellen Distriktgruppen erreichen noch einmal 20-30 Millionen zusätzliche Zuschauer. Für mehr Informationen zu den Distriktgruppen siehe die folgenden Unterkapitel.

zu jeder Jahreszeit veröffentlicht werden kann, auch wenn bestimmte Monate einen höheren Profit erwarten lassen, sind die Jatra-Gruppen, die nur jeweils einmal am Tag auftreten können, insbesondere aufgrund der Jahreszeiten auf einen Zyklus angewiesen.

Die Jatra-Saison beginnt offiziell Ende September, Anfang Oktober, wenn die „*pūjā*-Zeit“ vor den Türen steht und der Monsun langsam den kühleren Temperaturen des aufkommenden Herbstes weicht. Den Höhepunkt dieser Zeit bildet die *Durgā-pūjā*,⁴⁹ das bedeutendste religiöse Fest Bengalens, das mit vierwöchigen Schulferien einhergeht und zwei Wochen später von der *Kālī-pūjā* bzw. *Dīvālī*⁵⁰ gefolgt wird. Aufgrund der Feiertage bieten die *Durgā*- und *Kālī-pūjā* eine beliebte Gelegenheit, um Jatra-Gruppen zu buchen. Früher, als vorwiegend die heute nicht mehr im Repertoire befindlichen mythologischen Stücke aufgeführt wurden, galten die Jatra-Inszenierungen noch stärker als Teil der rituellen Tradition dieser Feste, während ihr gegenwärtiger Charakter eher als begleitendes Unterhaltungsevent umschrieben werden kann.

Auch wenn einige Aufführungen bereits Anfang September stattfinden gilt die *Durgā-pūjā* als offizieller Beginn der neuen Saison, die im Dezember und Januar ihren Höhepunkt erreicht und im April mit dem aufkommenden Sommer langsam zu Ende geht. Zwar kommt es vor, dass ein erfolgreiches Stück des vorhergehenden Jahres noch einige weitere Male aufgeführt wird, doch ist dies eher die Ausnahme und aufgrund der wechselnden Ensemblebesetzung meist nur mit einem veränderten *star-cast* möglich. Auch dies ist eine eher neuere Entwicklung und bis in die 1970er und 1980er Jahre war es üblich, dass eine Gruppe bis zu vier *pālā* – wie Jatra-Stücke in der Regel genannt werden⁵¹ – im Programm hatte. Jede Saison wird somit von einer neuen Produktion begleitet und ihre ersten Wochen sind von Spannung, aber auch Ungewissheit über den Verlauf der kommenden Monate geprägt.

⁴⁹ Eine gute Studie der historischen Veränderung der *Durgā-pūjā* in Bengalen liefert Rachel McDermott in ihrem Buch *Revelry, Rivalry, and Longing for the Goddesses of Bengal* (2011).

⁵⁰ *Dīvālī*, das „Fest des Lichts“, wie es oft genannt wird und eines der größten religiösen Feste Nordindiens, wird „traditionell“ nicht in Bengalen gefeiert. Da es nur einen Tag nach der *Kālī-pūjā* stattfindet und in Kalkutta aber auch den anderen westbengalischen Städten inzwischen viele Menschen aus dem Hindi-Gürtel leben, wird hat es sich inzwischen auch dort etabliert.

⁵¹ Innerhalb der Gruppen werden die aktuell aufgeführten Stücke teilweise auch als „*bai*“ („Buch“) genannt, eine Bezeichnung, wie sie auch in der bengalischen Film-Industrie für einzelne Filme üblich ist. Auch der Begriff Jatra-„*nāṭak*“ (Drama) wird vereinzelt verwendet, ist allerdings nicht so gebräuchlich wie die Bezeichnung „*pālā*“.

Schon vor Beginn der Nachsaison wird wieder mit der Produktion der neuen Stücke begonnen. Ende Januar, Anfang Februar, am Tag der *Sarasvatī-pūjā* – dem fünften Neumondtag im bengalischen Monat *māgh* – schalten die Jatra-Gruppen Anzeigen in den bengalischen Zeitungen, in denen sie die neuen Titel sowie die bereits bekannten Namen der gewonnenen Stars bekannt geben. *Sarasvatī* gilt als Göttin der Bildung und Künste; die Bekanntgabe des neuen Stückes am Tag ihrer *pūjā* soll daher den künstlerischen und somit auch wirtschaftlichen Erfolg der kommenden Saison begünstigen. Zu dieser Zeit besitzen die Produzenten und Autoren meist nur eine vage Inhaltsidee und das eigentliche Verfassen des Skripts beginnt erst im Mai beziehungsweise Juni. Hierfür sind spezifische Gründe ausschlaggebend: Zum einen werden die Stücke auf die teilnehmenden Stars zugeschrieben und erst wenn die Besetzung endgültig feststeht, kann mit dem Schreiben begonnen werden. Auf der anderen Seite sind einige *pālākār* (die Autoren der Jatra-Stücke) auch selbst Schauspieler oder Produzenten und haben erst in der Nachsaison die Möglichkeit, sich dem Verfassen der neuen Stück zu widmen.

In einigen Fällen entscheiden sich die Produzenten, ab Februar ein weiteres Stück aufführen zu lassen. Dies ist meist dann der Fall, wenn sich das eigentliche Hauptstück der Saison als Flop herausgestellt hat. Die *chotta season* genannte kleine oder kurze Saison dient vor allem dazu, den Verlust durch die *badā season* (große Saison) zu reduzieren und zusätzliche Einnahmen zu generieren. Da die Produzenten nicht das Risiko eingehen möchten weitere Verluste anzuhäufen und die Produktionskosten niedrig gehalten werden sollen, werden für dieses neue *pālā* in der Regel keine größeren Stars angeheuert. Oft dient die *chotta season* dazu, mit jungen Schauspielern zu experimentieren und ihren *star value* zu testen, in dem man sie Hauptrollen übernehmen lässt.

Die Proben für die neuen Stücke beginnen schließlich im August und finden in der Regel in sogenannten *marriage halls* statt, Häusern, die normalerweise für Hochzeitsfeiern und andere Feste gemietet werden können, und dauern vier bis sechs Wochen. Bei Probenbeginn wird von den Schauspielern erwartet, dass sie ihre Rolle bereits auswendig beherrschen, vorausgesetzt, dass das jeweilige Stück bereits zu Ende geschrieben wurde. Beliebte Autoren erhalten meist mehrere Aufträge pro Saison und so kann es in Ausnahmefällen vorkommen, dass ein *pālākār* die Manuskripte erst nach Probenbeginn fertig stellen kann. Die eingereichten Skripte werden nicht mehr lektoriert, sondern aus Zeitgründen direkt als Kopien an die Schauspieler verteilt und dann während der Proben eventuell angepasst beziehungsweise noch einmal geändert. Mit Ausnahme des nur bei den Proben vorhandenen *Souffleurs* ist es jedoch

unüblich, dass die Schauspieler die Skripte in den Händen halten. Wie immer gibt es auch hier Ausnahmen. Vor allem bekannte Stars, die nicht nur aufgrund ihrer größeren Erfahrung einen besonderen Status genießen, sondern parallel zu den Proben oft andere Projekte verfolgen – einzelne sind für die Regie anderer Jatra-Stücke verantwortlich und müssen daher im Anschluss weitere Proben besuchen, andere spielen in Filmen oder Fernsehserien mit – lassen sich ihre Dialoge von den Souffleuren vorlesen und trainieren sich diese erst während der Proben an. Auch kann es sein, dass kleinere Rollen erst während der Probenzeit besetzt werden und der entsprechende Schauspieler somit keine Möglichkeit besaß, sich auf diese vorzubereiten. In solchen Fällen wird die entsprechende Rolle üblicherweise vorübergehend vom Souffleur übernommen.



Abb.5: Proben der *Naṭrāj Operā* mit ihrem Regisseur und Hauptstar Tridib Ghosh in einer *marriage hall* in Nord-Kalkutta (Bild: Hans-Martin Kunz).

Die Proben verlaufen auch aufgrund des enormen Zeitdrucks äußerst professionell und konzentriert ab. Es gibt kaum Pausen und es wird verlangt, dass die gesamte Gruppe anwesend ist, die Musiker mit eingeschlossen. Bei den Proben werden die *pālā* nicht Szene für Szene einstudiert, sondern die Stücke werden grundsätzlich immer von vorne begonnen. Die hängt auch mit der die Dramen konstant begleitenden Hintergrundmusik zusammen, die erst während der Proben hinzugefügt wird und nicht vorgeschrieben ist, sondern auf Improvisation beruht. Die ersten Versuche einer jeden Szene werden jedoch zunächst ohne Sound-Effekte oder Musik einstudiert, sondern erst von den Musikern beo-

bachtet. Der *sound director*, der nicht der auf den Plakaten genannte Komponist, sondern nur ein verlängerter Arm von ihm ist und selbst auch nicht an den Aufführungen teilnimmt, gibt den Musikern schließlich Anweisungen, zu bestimmten Melodien zu improvisieren, bis eine endgültige Entscheidung gefällt wurde. Im Gegensatz zu dem ca. fünfzehn-zwanzigminütigen Eröffnungskonzert und den Liedern, die von den Komponisten – derzeit sind es vor allem zwei, die für fast alle Gruppen arbeiten, Swapan Pakrashi und Pradip Ghosh – bereits vor Probenbeginn fertig gestellt.

Den Musikern und einigen kleineren Schauspielern, vor allem denjenigen die von außerhalb Kalkuttas kommen und zum ersten Mal ihr Glück in den Gruppen Chitpurs versuchen, dienen die *marriage halls* für die Probezeit zudem auch als Unterkunft.

Die Räumlichkeiten bringen jedoch auch einige Probleme mit sich. Zum einen sind sie kleiner als die eigentlichen Bühnen, zum anderen ermöglichen die geschlossenen Räumlichkeiten es aufgrund ihrer Akustik nicht, mit dem für die Aufführungen üblichen Lautsprechersystem zu üben. Die Mikrofone werden daher durch an Fäden hängenden, tönernen Teetassen ersetzt und vor dem Beginn einer Saison gibt es eine Generalprobe, die zumeist auf einer Theaterbühne wie der neu etablierten Jatra-*mañca* in der Jatra-Academy stattfindet.

Schauspieler

Die Jatra-Gruppen in Chitpur beschäftigen jeweils ca. zwanzig Schauspielerinnen und Schauspieler. Die Gruppen sind keine gleichwertig organisierten Ensembles, sondern durch eine starke Hierarchisierung geprägt. Diese Hierarchie basiert in erster Linie auf zwei Kriterien: Erfahrung und Popularität. Am oberen Ende befinden sich die Stars, die die Hauptrollen besetzen. Es sind in erster Linie ihre Namen, die die Zuschauer zu den Aufführungen ziehen und aus Sicht des Publikums die Attraktivität eines Stückes ausmachen. Aus einer ökonomischen Perspektive heraus betrachtet stellen die zwei bis vier beteiligten Stars jedes Stückes heutzutage daher den wichtigsten Garant für den Erfolg einer Saison dar, bedeutender noch als der Inhalt des aktuellen *pālā*, der ohnehin auf sie zugeschrieben wird, oder der Name der Gruppe.

Unter ihnen in der Hierarchie befindlich sind zwei verschiedene Gruppen von Schauspielern: zum einen ältere Künstler mit langer Bühnenerfahrung und auf der anderen Seite junge, aufstrebende Stars. Die erste Kategorie umfasst insbesondere Schauspieler, die sich nie als Top-Stars haben etablieren können

und für die es daher keinen Rückschritt darstellt, wenn sie aufgrund ihres Alters „nur“ noch in der zweiten Liga spielen. Beispiele hierfür wären Indu Lahiri oder Ashim Kumar, die aufgrund ihrer langen Schauspielkarriere und ihrer Professionalität nicht nur über einen hohen Bekanntheitsgrad verfügen, sondern auch eine große Anerkennung beim Publikum genießen. Ihre Beteiligung kann von den Zuschauern als Qualitätsmerkmal eines Stückes betrachtet werden und daher durchaus die Entscheidung zum Besuch einer Aufführung positiv beeinflussen. Auch innerhalb der Gruppe genießen diese Schauspieler meist hohen Respekt und werden aufgrund ihrer Erfahrung oft um Rat bzw. ihre Meinung gefragt.

Die andere Gruppe in dieser Kategorie besteht aus jungen, aufstrebenden Schauspielerinnen und Schauspielern, die bereits über mehrere Jahre ihr Talent bewiesen und einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt haben. Dieser ist in der Regel jedoch nicht ausreichend genug, um sie in Hauptrollen zu besetzen, denn hiermit müssten die Jatra-Gruppen das Risiko eines Flops eingehen, was wiederum nicht nur die Einnahmen eines ganzen Jahres, sondern auch die Existenz der Gruppe an sich gefährden würde. Daher ist es notwendig, diese jungen Schauspieler über mehrere Jahre gezielt zu neuen Stars aufzubauen und ihnen zentrale Rollen zuzuweisen, die ihnen genug Raum auf der Bühne gewährt, um ihre Popularität auszubauen. Eine ideale Rolle in dieser Hinsicht ist die eines romantischen Liebespaares, da eine solche Besetzung insbesondere jüngeren Zuschauern ein großes Identifizierungspotential bietet und damit die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass diese sich nicht nur an die Schauspieler in der kommenden Saison erinnern, sondern auch mit diesen sozusagen „aufwachsen“ und deren Karriere begleiten.

Darunter befinden sich entweder Darsteller, die gerade erst zu der Jatra-Industrie gestoßen sind oder die nicht als talentiert genug befunden werden, um zu Stars aufgebaut zu werden, deren Können aber solide genug ist, um sie über einen längeren Zeitraum zu beschäftigen.

Einige andere Schauspieler kommen über eine der professionellen Jatra-Gruppen aus den Distrikten nach Chitpur. Nur wenige von ihnen bleiben jedoch für eine längere Zeit oder schaffen es gar, sich selbst dort als wirkliche Stars zu etablieren. Der einzige Schauspieler, der dies in den vergangenen Jahren geschafft hat, ist Kumar Kaushik, der aus einer Distriktgruppen Midnapurs stammt.

Schließlich gibt es in jedem Stück noch einige Nebenrollen mit nur wenig Bühnenpräsenz, die mit unbedeutenderen Darstellern aus den Distriktgruppen

oder gar Amateurgruppen besetzt, oft nur kurzfristig angeheuert und während der Saison auch des Öfteren ersetzt werden.

Am unteren Ende befinden sich schließlich die Musiker, die einen vorwiegend ländlichen und niedrigkastigen Hintergrund besitzen und vom Rest der Gruppe nicht als wirkliche „Künstler“ oder gar Teil der Gruppe angesehen, sondern eher wie „Angestellte“ behandelt werden. Da sie während der Aufführung nicht ihren Platz neben der Bühne verlassen können und auch vor Vorstellungsbeginn dort ihre Position einnehmen müssen, sind sie auch weitestgehend von den gemeinschaftlichen Interaktionen im Umkleidebereich ausgeschlossen, der bedeutend für die Herausbildung der Gruppenidentität ist. Deshalb ist es auch wenig überraschend, dass zwischen den Musikern und dem Rest der Gruppe kaum eine Interaktion stattfindet. Eine „typische“ Jatra-Karriere gibt es somit nicht. Dies bedeutet auch, dass die Schauspieler ihre Ausbildung nicht in den Gruppen Chitpurs genießen, sondern bereits als gelernte Schauspieler zu der Jatra-Industrie stoßen. Aufgrund der an die Professionalität dieser Gruppen gerichteten Erwartungshaltung des Publikums wäre es schlicht auch nicht möglich, unausgebildete Schauspieler zu beschäftigen.

Auch wenn die Jatra-Industrie es den Darstellern ermöglicht, ihren Beruf professionell auszuüben, ist ihre Arbeit dennoch mit einem hohen Grad an Unsicherheit verbunden. Wie in anderen Bereichen der Kulturwirtschaft ebenfalls üblich, werden Verträge nur befristet und – wie im vorliegenden Fall – für nur jeweils eine Saison abgeschlossen. Dies allein ist aber weniger problematisch als die Tatsache, dass den Schauspielern mit den Verträgen keine Beschäftigung über eine volle Saison garantiert wird. Eine verbindlich zugesicherte Vergütung erfolgt lediglich für den Probezeitraum sowie – abhängig von der spezifischen Gruppe – die ersten vier bis fünf Vorstellungen. Alle weiteren Bezüge sind abhängig von der Anzahl der Buchungen einer Gruppe. Für jede Vorstellung erhalten die Schauspieler einen festgelegten Betrag. Erweist sich ein Stück als Flop und wird vorzeitig abgebrochen, was immer mal wieder vorkommt, bedeutet dies für die Jatra-Schauspieler somit einen enormen Verdienstausschlag, der umso schwerer wiegt, da sie sich für die Jatra-Saison sieben Monate frei halten müssen und eine Absage recht plötzlich erfolgen kann.

Viele Schauspielerinnen und Schauspieler müssen zudem mit der Unsicherheit leben, in der folgenden Saison weiter in der Jatra-Industrie arbeiten zu können. Führende Stars sind in der Regel nicht hiervon betroffen, solange sie nicht mit ernsthaften Gesundheitsproblemen zu kämpfen haben, die sie über mehrere Monate ausfallen lassen. Dies war beispielsweise bei Bela Sarkar der Fall, eine der führenden Stars der 1980er und 1990er Jahre, die 2004 bei einem

Autounfall auf der Rückfahrt von einer Show schwer verletzt wurde. Auch wenn es sich hierbei im strengen Sinne um einen Arbeitsunfall handelte, hat sie weder von dem Management ihrer Gruppe eine Entschädigung für den Verdienstausfall erhalten, noch gab es irgendeinen Versicherungsschutz, der für die ausgefallenen Auftritte jener Saison, geschweige denn für die zwei Jahre, die sie im Anschluss pausieren musste, aufgekommen wäre.

Ein weiteres bekanntes Beispiel für die Verwundbarkeit, der Schauspieler ausgesetzt sind, ist das Leben Chapal Bhaduris, auch wenn in seinem Fall noch spezifische historische Umstände eine Rolle gespielt haben. Chapal Bhaduri, der unter seinem Bühnennamen Chapal Rani bekannt wurde, gilt als der letzte große Jatra-Schauspieler, der weibliche Charaktere darstellte. Bhaduri war in den frühen 1950er Jahren zur Jatra-Industrie gestoßen und schnell zu einem der führenden Stars aufgestiegen. Seine Karriere begann allerdings zu einer Zeit, in der sich bereits die ersten Frauen den Jatra-Gruppen anschlossen. Als Anfang der 1970er Jahre das Publikum keine Männer in Frauenrollen mehr sehen wollte, fand sich Bhaduri trotz seines noch recht jungen Alters nicht nur arbeitslos, und dies ohne die Chance einer Wiedereinstellung, sondern später sogar sprichwörtlich auf der Straße wieder (Capalrāni 2002).

Es gibt jedoch auch andere Beispiele, die trotz erzwungenem Karriereende als Schauspieler weiterhin in der Jatra-Industrie Beschäftigung fanden. Janaki Nath Medda beispielsweise, der unter seinem Bühnennamen Janaki Rani ebenfalls Frauenrollen darstellte, musste 1966 im Alter von 35 Jahren aus gesundheitlichen Gründen mit der Schauspielerei aufhören und wurde später erfolgreicher Manager der *Bhāratī Operā* (Tapash Ganguly 2000).

Zudem ist das ständige Touren mit den Jatra-Gruppen äußerst gesundheitsbelastend und es gibt kaum einen Darsteller über sechzig Jahre, der noch in der Industrie arbeitet. Manche Akteure schaffen es, im Anschluss an ihre Bühnenkarriere erfolgreich ihre eigenen Gruppen zu etablieren oder als Produzenten bzw. Dramaturgen zu arbeiten. Diese Möglichkeit bietet sich verständlicher Weise nur einer geringen Personenzahl. Kalibabu Das war 2005 beispielsweise bereits seit mehr als 50 Jahren in der Jatra-Industrie aktiv und hat erfolgreich seine eigene Gruppe etablieren können, die mittlerweile von seinem Sohn weitergeführt wird. Ein anderes Beispiel ist Utpal Ray, der zu Beginn dieses Jahrhunderts noch für die *Natta Company* aufgetreten ist, sich aber 2006 entschieden hat, sich auf seine parallele Arbeit als *pālākār* zu konzentrieren.

Swapan Kumar und Shantigopal, die wahrscheinlich zwei bekanntesten Schauspieler der 1970er Jahre, waren mehr oder weniger von der Jatra-Industrie vergessen, als ich sie interviewte. Beide beklagten, dass sie jeglichen

Kontakt zur Jatra-Industrie verloren hätten und sich niemand mehr nach ihnen erkundige. Während Swapan Kumar bewusst auf dem Höhepunkt seiner Karriere den Entschluss gefasst hatte, sich aus der Jatra-Welt zurückzuziehen, bevor es peinlich wurde, die für ihn charakteristischen romantischen Helden zu spielen, kam Shantigopals Karriere durch eine Serie von Misserfolgen Mitte der 1980er Jahre zum Erliegen. Bis 2007 spielte er dann noch in einigen Amateurproduktionen mit, die am Ende kaum mehr als einige Dutzend Leute anzogen. Im Gegensatz zu vielen Schauspielern dieser Zeit, die niemals führende Stars geworden sind, haben beide in ihrer professionellen Karriere genug Geld verdienen können, um weiterhin ein Leben ohne finanzielle Sorgen führen zu können. Bereits für die großen weiblichen Jatra-Stars jener Jahre, von denen allein Bela Sarkar noch am Leben ist, stellt sich die Situation bereits vollkommen anders dar. Nicht nur war ihr Verdienst als Frau weit geringer als der ihrer männlichen Partner, sondern es gab – und gibt nach wie vor – nur wenige größere Rollen, die von älteren Frauen gespielt werden können.

Ein Problem hierbei stellt auch dar, dass die großen Jatra-Stars alle ein spezifisches, mit ihnen verbundenes Image besitzen, auf das ihre Rollen zugeschrieben werden und dem sie im Alter nur schwer entkommen können. Beispiele hierfür sind Tridib Ghosh und Tapan Ganguly, die charmante Bösewichte oder Antihelden verkörpern, sowie Kakoli Chowdhury und Anal Chakravarty bzw. Tapas Pal und Shatabdi Ray, die romantische Bühnenpaare darstellen. Kumar Kaushik spielt zumeist den cleveren männlichen Jugendlichen, der gegen die Gesellschaft rebelliert und diese somit auch kritisiert. In der Vergangenheit war Shantigopal lange dafür bekannt, Charaktere der Weltgeschichte zu spielen und Swapan Kumar trat vor allem als romantischer Held in Stücken auf, die meist auf bengalischen Literatur- oder Filmvorlagen basierten (eine seiner Partnerinnen, mit der er über mehrere Jahre zusammenspielte, hieß trefenderweise Swapan Kumari und war allein aufgrund ihres Namens dazu gezwungen, mit ihm gemeinsam als Paar aufzutreten). Die Liste ließe sich beliebig erweitern. Jatra-Darsteller, nicht wesentlich anders als ihre Counterparts aus den indischen Film-Industrien, müssen heute somit eine bestimmte Rollenerwartung erfüllen, die mit ihnen assoziiert wird.

In der jüngsten Vergangenheit gab es auch einige Schauspieler, die sich durch eine bewusst konstruierte Lebensgeschichte als besonders weltoffen und kosmopolitisch darzustellen versucht haben, um mehr Aufmerksamkeit auf ihre Person zu ziehen. Ein Schauspieler beispielsweise behauptete mir gegenüber in einem Interview – eine Geschichte, die mir auch von anderer Seite schon zuvor erzählt worden war – dass er mehrere Jahre im England als IT-Experte gearbei-

tet habe und dann aus Sehnsucht nach seiner Heimat und seiner Liebe zum Jatra nach Kalkutta zurückgekehrt sei. Wie er die Geschichte zunächst erzählte, klang sehr überzeugend. Sie musste es ja auch, da sie inzwischen zu einem Teil seiner öffentlichen Person geworden war. Da jedoch sein Englisch für jemanden, der mehrere Jahre im Ausland gearbeitet haben soll, recht durchwachsen war, begann ich schon während des Interviews an dieser Geschichte zu zweifeln und beschloss, weitere Erkundigungen einzuholen. Ich brauchte nicht lange zu warten. Bereits auf dem Weg zurück von seiner Wohnung trafen wir einen ehemaligen College-Dozenten meines Forschungsassistenten, der in dem gleichen Viertel wohnte und unseren Interviewpartner gut kannte. Er versicherte uns, dass diese Person – ein sehr talentierter Schauspieler, der sich inzwischen als Hauptstar in einer anderen Gruppe hat etablieren können – weder ein IT-Experte sei noch jemals im Ausland gelebt habe. Seine Rollen aber sind inzwischen vorwiegend die eines modernen, gebildeten und kosmopolitischen jungen Helden.

Vor allem dank seines Talents, aber sicher auch aufgrund seiner konstruierten Lebensgeschichte, hat es dieser Schauspieler geschafft, sich als einer der zukünftigen Stars zu etablieren. Einer der großen Schwachpunkte der derzeitigen Jatra-Industrie ist jedoch der Mangel an jungen, wirklichen „Jatra“-Stars. Dies liegt weniger an dem fehlenden Nachwuchs, der aufgrund der vielen professionellen Gruppen außerhalb Chitpurs mehr als genügend vorhanden ist. Auch gibt es immer noch die wirklich großen Stars wie Tridib Ghosh, Kakoli Chaudhuri, Anal Chakravarty oder Kumar Kaushik, die alle eine enorme Anhängerschaft und ihre lokalen Fanclubs besitzen. Das Problem liegt vielmehr in einer anderen Entwicklung: dem Anheuern von Filmstars.

Film-Stars auf den bengalischen Dorfbühnen

Während der 1990er Jahre erlebte die Jatra-Industrie ihre größte Krise, die vor allem auf die Verbreitung des Fernsehens sowie von Videorekordern (inzwischen ersetzt durch VCD- und DVD-Player) in den Kleinstädten und auch den Dörfern zurückzuführen war. Durch diese Entwicklung verlor Jatra insbesondere im ländlichen Raum die Einzigartigkeit seines Charakters, da Unterhaltung nun viel stärker als zuvor zum Bestandteil des alltäglichen Lebens geworden war und nicht mehr ein besonderes Ereignis darstellte. In Zeitungsberichten aus dieser Zeit kann man oft lesen, dass wieder bestimmte „Operas“ geschlossen wurden oder das Jatra allgemein in seiner Existenz bedroht sei.

Hiermit durchlebte das Jatra-Theater zu dieser Zeit dieselbe Krise, mit der sich das indische Kino bereits einige Jahre zuvor in den Städten konfrontiert gesehen hatte, als insbesondere die Mittelschicht aus den gleichen Gründen den Kinoteatern fernblieb. Während es das Hindi-Kino in den 1990er Jahren vor allem durch das neue Genre der sogenannten Familienfilme wie *Hum aapke hain kaun* schaffte, nicht nur die Familien zurück in das Kino zu bringen, sondern auch das neuen Konsumbedürfnis der aufstrebenden indischen Mittelschicht nach Öffnung der indischen Märkte anzusprechen (Rachel Dwyer 2000: 140), musste sich das Jatra-Theater seine eigenen Strategien überlegen, um der wachsenden Konkurrenz durch die elektronischen Unterhaltungsmedien standzuhalten. Der eigentliche Schachzug bestand somit weniger in einer Änderung des Inhalts der Stücke, als vielmehr in der Strategie, die Filmstars, die nun täglich auf dem Fernsehschirm gesehen werden konnten, live zum Publikum zu bringen.

Dass die bengalische Filmindustrie sich zur selben Zeit in einer Krise befand,⁵² war deshalb sicher auch ein Vorteil für die Jatra-Industrie gewesen. Hierdurch waren die Gruppen in der Lage, den Filmstars ein Gehalt anzubieten, das ihren Verdienst beim Film mehr als genug übertraf, und ihnen so die Last des Umherziehens mit den Jatra-Truppen attraktiv machte. Es ist deshalb nicht überraschend, dass fast alle bekannten bengalischen Filmstars der vergangenen zwanzig Jahre in Jatra-Stücken mitgespielt haben. Ausnahmen sind lediglich Prosenjit – der seit zwei Jahrzehnten bestbezahlte Schauspieler der bengalischen Filmindustrie – sowie Debasree Roy, die beliebteste Schauspielerin der 1980er und 1990er Jahre.

Allein in der Saison 2003/04 spielten folgende Filmschauspieler in Jatra-Stücken mit: Moon Moon Sen, Rupa Ganguly, Shatabdi Ray, Victor Banerjee, Indrani Halder, Shriela Mazumdar, Soumitra Chatterjee, Tapasi Ray Choudhury, Rozina, Nayana Das, Tapas Pal, Asrani, Shakti Kapoor, Abhishek, Mitali Chakraborty, Anju Ghosh, Kumkum Ray, Chumki Chowdhury, Ranjan Bhattacharya, Bhaskar Banerjee, Debika Mitra, Sumit Saygal, Chunky Pande und Farha. Diese Liste liest sich fast wie ein *who is who* der bengalischen Filmwelt

⁵² Dies hatte verschiedene Gründe: mit dem Tod Uttam Kumars hatte das kommerzielle bengalische Kino seine wesentliche Identifikationsfigur im postkolonialen Bengalen verloren (Sharmistha Gooptu 2011: 99-127). Die auch hierdurch wachsende Dominanz der Hindi-Filme in den gewinnbringenden großstädtischen Kinos führte zu einer weiteren ökonomischen Schwächung der bengalischen Filmindustrie – auch hier begleitet von der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens sowie der Videorekorder.

dieser Jahre, wobei einige der genannten Schauspieler sogar aus der Bollywood-Industrie kommen.

Neben den alternden Bollywood-Stars wie Shakti Kapoor und Asrani (ein Comedian, der in dem großen Klassiker des indischen Kinos, *Sholay* (1975), eine Charlie Chaplins *Great Dictator* nachempfundene Hitler-Parodie gespielt hat), gehören hierzu Farha und Victor Banerjee. In den vergangenen Jahren haben zudem auch Bollywood-Schauspieler wie Raveena Tandon, Zeenat Aman, Pooja Bedi, Chunky Pandey, Arun Govil, Sumit Saygal oder Biswajit bei Jatra-Stücken mitgewirkt.

Zusätzlich suchen auch Schauspielerinnen und Schauspieler aus kleineren Filmindustrien immer wieder ihr Glück im Jatra-Theater. Im Sommer 2009 habe ich beispielsweise eine Schauspielerin interviewt, die einer bengalischen Familie aus Jharkhand angehört und zuvor in Bhojpuri-Filmen mitgespielt hat. Moumita Chakraborty wiederum ist eine Schauspielerin, die zunächst in bengalischen Fernsehserien mitspielte, sich inzwischen aber als überzeugende Jatra-Schauspielerin bei der *Bhairab Operā* hat etablieren können.

Die meisten dieser Filmschauspieler schließen sich lediglich für eine Saison den Jatra-Gruppen an. Dennoch gibt es einige, durchaus anerkannte Schauspieler, die inzwischen seit mehreren Jahren im Jatra mitwirken. Hervorzuheben sind insbesondere Shreela Mazumdar (vor allem bekannt für ihre Arbeit in den international ausgezeichneten Autorenfilmen Mrinal Sens), Dipankar De (der u.a. in Filmen Satyajit Rays als auch des inzwischen international erfolgreichen Regisseurs Rituparno Ghosh mitgewirkt hat), Tapasi Roy Chowdhury sowie Tapas Pal und Shatabdi Ray.

Für die meisten dieser Schauspieler ist es der rein finanzielle Aspekt, der sie zu Mitarbeit bei den Jatra-Gruppen verleiten lässt. Rundranil, ein recht unbekannter Schauspieler Tollywoods – so wie die bengalische Filmindustrie auch genannt wird, nach dem Stadtteil Tollygunj benannt, in dem die Filmstudios Kalkuttas liegen – hat diese Entwicklung in einem Interview mit der *Times of India* in einer netten und unschuldigen Weise weitestgehend auf den Punkt gebracht: „Actors like us should earn enough from movies to drive a limousine. But unfortunately, we can’t even dream of that. Kharaj drives a Bolero. That’s because he earns from stage shows [Tanzaufführungen zu Playback-Musik, die meist auch von Jatra-Managern organisiert werden] and not just from movies. Kanchan drives an SX4 [ein Suzuki-Geländewagen]. Jatra has given him that kind of money” (Priyanka Dasgupta 2010).

Obgleich alle Filmstars, mit denen ich sprechen konnte, offen zugaben, dass sie nicht zuletzt aufgrund der Verdienstmöglichkeiten bei Jatra-Stücken mit-

spielen (was sie auch in den Medien nicht verneinen würden, da es ein offenes Geheimnis ist), vermieden sie es, dies als alleinigen Grund anzuführen und unterstrichen immer, wie sehr sie die spezielle Form des Jatra-Theaters mögen und es genießen würden, vor solch einem großen Live-Publikum zu spielen. Shatabdi Ray beispielsweise sagte mir in einem Interview:

„Natürlich spielt Geld eine Rolle, schließlich ist dies unser Beruf. Aber schauen Sie: ich arbeite jetzt bereits seit mehreren Jahren für Jatra-Gruppen. Wenn es nur um das Geld ginge, würde ich mir diesen ganzen Stress, dieses ständige Herumfahren und nachts auf der Bühne stehen, nicht antun. Wissen Sie, als Filmschauspielerin bekommen Sie nie eine unmittelbare Rückmeldung von Ihrem Publikum. [...] Aber vor 30.000 Zuschauern auf einer Bühne zu stehen, die Sie alle anschauen – das ist ein Erfahrung, die unvergleichlich ist. Deswegen liebe ich das Jatra und in Zukunft würde ich sogar gerne einmal ein eigenes Jatra-Stück produzieren.“

Auch wenn dies sicher typische, medienorientierte Standardantworten darstellen, sind nicht allein finanzielle oder künstlerische Gründe ausschlaggebend für die Entscheidung, bei Jatra-Stücken mitzuwirken, wie gerade die Beispiele von Shatabdi Ray aber auch Tapas Pal verdeutlichen.⁵³ Beide, die in den vergangenen Jahren gemeinsam als Bühnenpaar aufgetreten sind, haben ihre Jatra-Karriere auch als Sprungbrett in die Politik benutzt, wurden 2009 in das indische Parlament gewählt und sind aufgrund der Koalitionsvereinbarungen des *Trinamool Congress* sowie ihres Mandats Teil der indischen Zentralregierung.

Es ist schwierig zu spekulieren, ob die Entscheidung, sich der Jatra-Industrie anzuschließen, bewusst hinsichtlich einer zukünftigen politischen Karriere gefällt wurde – was gerade im Falle Tapas Pals, der sich weit länger als Shatabdi Ray politisch für den *Trinamool Congress* engagiert hat, nicht auszuschließen ist –, die Möglichkeit aber, mit den Jatra-Gruppen bereits lange vor dem eigentlichen Wahlkampf live in den jeweiligen Wahlbezirken aufzutreten, hat ihnen sicherlich geholfen.

Eine der größten Schwierigkeiten während der Forschung zu dieser Arbeit stellte es dar, an vertrauenswürdige Informationen über das tatsächliche Honorar der Filmstars zu gelangen, da die Manager verständlicherweise weder darüber sprechen wollten noch die Erlaubnis dazu hatten und es auch nicht das

⁵³ Auch wenn im indischen Parlament fast immer mehr als eine Handvoll Filmstars vertreten ist, widmete die deutsche Zeitung *taz* die *tageszeitung* Shatabdi Ray 2010 gleich zwei längere Artikel und stilisierte sie dabei zum „Robin Hood mit roten Haaren“. Auch hier wird freilich nicht davon gesprochen, dass sie die vergangenen Jahre vor allem in Jatra-Stücken mitgespielt, aber kaum noch in Filmen mitgewirkt hat (Georg Blume 2010a, 2010b).

Ziel sein konnte, ihr Vertrauen zu missbrauchen. Aufgrund der verschiedenen Zahlen, die mir von anderen Quellen genannt wurden, die aber teilweise stark voneinander abweichen, kann geschätzt werden, dass Top-Filmstars im Jahr 2005/06 ca. 35.000 Rupien pro Nacht bezahlt bekommen haben. Dies bedeutet, dass sie bei einem erfolgreichen Stücks 3.5 Millionen Rupien in einer Saison erwarten konnten.

Auch wenn Filmstars, genauso wie die übrigen Schauspieler, nur die jeweils geleisteten Auftritte vergütet bekommen, ist ihr Engagement für die Gruppen dennoch mit einem Risiko verbunden. Zwar erwartet das Publikum heutzutage, wenigstens eine Person aus der Filmwelt auf der Bühne zu sehen (außer in der Gruppe befinden sich mehrere große Jatra-Stars), aber manche Filmstars besitzen weder die Ausbildung noch die Fähigkeit, live auf der Bühne vor einem Massenpublikum zu spielen, und sind in einigen Fällen auch nicht gewillt, die spezifische Jatra-Schauspieltechnik, die sich immer noch deutlich von der des Theaters unterscheidet, zu übernehmen. Um einen hierdurch drohenden Qualitätsverlust der Vorführung zu vermeiden, werden Filmschauspieler, zumindest bei ihrem ersten Engagement, nicht in zentralen Rollen besetzt. Dies wiederum bedeutet, dass sie im Jatra keiner großen Herausforderung ausgesetzt sind.

Ein besonderer Fall diesbezüglich war der Shakti Kapoors, der mehrfach als Paradebeispiel für diese Gefahren genannt wurde. Zunächst bestand ein großes Interesse, diesen bekannten Bollywood-Namen auf der Bühne zu sehen. In seiner zweiten Saison hatte es sich aber bereits herumgesprochen, dass er nur auf Hindi sprechen würde – eine Sprache, die viele trotz der großen Erfolge der Hindi-Filme nur eingeschränkt verstehen – und dass er bei dem Stück nicht wirklich mitgespielt hatte, sondern lediglich in einigen Szenen auf der Bühne erschienen war. Das Management war sich durchaus dieser Kritik bewusst und betitelte das Stück fast schon provokant *Bāmlā – āmār mā* (Bengali – Meine Mutter), um darauf hinzuweisen, dass nun auf Bengali gesprochen würde, dennoch blieb die Skepsis bestehen und die Gruppe erhielt dementsprechend wenige Anfragen. Die Saison musste schließlich frühzeitig beendet werden, während sich die Produzenten mit einem großen Verlust konfrontiert sahen.

Zudem kann das Engagement von Film-Stars andere Probleme mit sich bringen. Bei einigen Aufführungen von Shatabdi Ray und Tapas Pal sollen mehr als 60.000 Zuschauer gekommen sein, eine Menge, die weit die Erwartungen übertraf und auch nicht im Zelt beherbergt werden konnte. Bei einer anderen Aufführung soll zudem eine Person durch die Menschenmassen erdrückt worden sein.

শতাব্দী পদার একমাত্র সোনার নায়িকা নূপাতা পদার সোনার কেবো নায়িকা

অপ্রতিদ্বন্দ্বী রোমান্টিক জুটি **শতাব্দী রায়** এবং **তাপসপাল**

অভিনীত

ভালবাসা
কি
আগে বুঝি নি

সংলাপনা/সিহ্ননা **রুমা দাশগুপ্ত**
হাস্য/কলি নারায়ণপাল/সিহ্ননা নিমাই রায়

সংলাপনা
শ্রীমত কান্তি ঘোষ
সংলাপনা
শক্তি ঠাকুর
সংলাপনা
মিনাকীদে
কল্পিত গল্প **মোনালিসা**

সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা
সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা
সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা
সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা/সংলাপনা/সিহ্ননা

শ্রীমতী কমলা ভট্টাচার্য
প্রযোজিত

বর্ষদীপ্সা **আগেরা**

হার্দীন রায়

Abb. 6: Ganzseitige Zeitungsanzeige für Shatabdi Ray und Tapas Pal – the „Badshah-Begum of Jatra“ (Uttam Basu 2007: 24) – in dem *pālā Bhālabāsā ki āge bujhi ni* („Liebe, wie ich sie zuvor noch nie erlebt habe“). Zeitungsanzeige anlässlich der Rathyatra 4. Juli 2008 mit Ankündigungen für die kommende Saison, erschienen in *Sangabad Pratidin*, 4. Oktober 2008.



Abb. 7: Der „Bombay Hindi-Cinema allround Schauspieler“ Shakti Kapoor, wie er auf dem Programm vorgestellt wird, in dem Stück *Bāmlā – āmār mā* (2005-06).

Das Publikum

Wie bereits mehrfach erwähnt, ist das Jatra vor allem bei einem ländlichen bzw. kleinstädtischen Publikum beliebt. In Kalkutta selbst gibt es nur eine geringe Anzahl an Aufführungen. Darüber hinaus ist das Jatra insgesamt unter Frauen etwas beliebter als bei Männern, wobei dies immer auch von dem spezifischen *pālā* beziehungsweise den Stars oder den Autoren abhängt. Heutzutage sind die meisten aufgeführten Stücke soziale Dramen (*sāmājīk pālā*) die oft mit einem politischen Inhalt verwoben werden. Für mythologische Stücke (*paurāṇīk pālā*) oder auch historische Dramen (*aitihāsīk pālā*), die in den 1960er und 1970er Jahren dominant waren, besteht mittlerweile praktisch keine Nachfrage.

Dennoch können innerhalb der sozialen Dramen verschiedene Genres unterschieden werden, die jeweils ein spezifisches Publikum ansprechen, auch wenn sich hierfür noch keine separate Bezeichnung eingebürgert hat. Am Film orientierte Romanzen oder Dramen mit frauenbezogenen Themen wie häusli-

che Gewalt sind eher bei einem weiblichen Publikum beliebt, während die Stücke Tridib Ghoshes oder Tapan Gangulys, beide sehr dominante Schauspieler mit deutlich chauvinistischem Image, die wie meist Antihelden in politischen Kriminalgeschichten spielen, unter den männlichen Zuschauern eine größere Anhängerschaft besitzen. Wie mir Meghdut Gangopadhyay, ein bekannter Dramatiker und Besitzer der *Bhairab Operā*, betont, gibt es jedoch ein Kriterium, das ganz entscheidend ist:

„Um Erfolg haben zu können, darf ein *pālā* nicht vulgär sein. Es kann seine Produktionskosten nur wieder einspielen, wenn es als geeignet betrachtet wird, von der ganzen Familie gemeinsam angeschaut zu werden. Auch wenn nur einzelne Szenen als vulgär oder zu gewalttätig erachtet werden, kann es passieren, dass das Stück abgelehnt wird und es sich zu einem Flop entwickelt. Beim Verfassen des Stücks muss ich daher sorgfältig abwägen, ob manche Szenen den Geschmack der Zuschauer verletzen könnten und wie ich am besten den Geschmack des gemischten Publikums bedienen kann.“

Bereits zuvor wurde auf die Familienfilme des Hindi-Kinos der 1990er Jahre hingewiesen, die entscheidend zur Überwindung der Krise des indischen Films beigetragen haben. Auch hier unterliegt das Jatra wieder ähnlichen Zwängen, ein Massenpublikum ansprechen zu müssen, was nur gelingen kann, wenn das Stück für ein größtmögliches Publikum geeignet erachtet wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Jatra-Stücke inhaltlich mit den Familienfilmen und der in ihnen vollzogenen glorifizierenden Porträtierung der Familie verglichen werden können, die mit dem Film *Kabhi khushi kabhie gham* (2001) ihren Höhepunkt erreichte, der mit dem Spruch beworben wurde: „It’s all about loving your family.“ Zwar nimmt auch die Familie in vielen Jatra-Stücken eine zentrale Rolle ein, doch liegt der Fokus weniger auf ihr als Hort des Glücks als auf den zerstörerischen Einflüssen von Außerhalb, die ihre Existenz gefährden. Während in *Kabhi khushi kabhie gham* der Sohn aufgrund der Liebe zur falschen Frau vom Familienpatriarchen verstoßen wird, ist es in *Baisākhē dekhā halo dujanāy* (2005) die junge Tochter, die von Kriminellen sexuell missbraucht wird und so die Feste der Familie ins Wanken bringt.

Die Krise des indischen Kinos in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren bestand auch darin, dass in den indischen Städten fast nur Megakinos mit einer Leinwand vorhanden waren, die gefüllt werden mussten. Der Bau der Multiplex-Kinos Anfang dieses Jahrtausends, also Filmtheater mit mehreren, auch kleineren Sälen, ermöglichte weniger kommerziellen und experimentellen Filmen wieder den Weg in die modernen, nun klimatisierten Lichtspielpaläste und sorgte so für eine Nachhaltige Veränderung der indischen Film- und

schaft (Adrian Athique und Douglas Hill 2010). Der Jatra-Industrie steht aufgrund der zeitlich begrenzten Anzahl an Aufführungsmöglichkeiten eine solche Alternative nicht zur Verfügung und daher werden die Gruppen auch in Zukunft gezwungen sein, ein Massenpublikum anzusprechen. Es ist jedoch abzu-sehen, dass sich dies im Zuge der Globalisierung und der sich auch im ländlichen Raum ausbreitenden kapitalistischen Marktwirtschaft, die nicht nur mit einer Konstruktion differenzierter Konsumentengruppen einhergeht, sondern auch die Herausbildung bisher wenig existenter Jugendkulturen zur Folge hat, zunehmend schwieriger gestalten wird.⁵⁴

Wie bereits beschrieben wurde, ist die Bühne zu drei Seiten hin offen, die Zuschauer sitzen ringsherum. Bei den meisten Aufführungen gibt es eine strikte Geschlechtertrennung. So sitzen Frauen von der Bühne aus gesehen, auf der linken Seite, während die rechte Seite für die männlichen Zuschauer reserviert ist. Die meisten Kinder bleiben auf der Frauenseite, wobei Söhne, insbesondere etwas ältere, auch ihre Väter begleiten. Das Publikum sitzt nach wie vor auf dem Boden, über den ein dickes Juteleinentuch ausgebreitet wird. Für ältere Menschen oder für etwas wohlhabendere bzw. auch städtischere Zuschauer werden inzwischen auch einzelne Stühle aufgestellt, meist am hinteren Zelt-rand oder in einem extra separierten Bereich an der Seite, um die Sicht der anderen Anwesenden nicht zu behindern.

Die Publikumsgröße wie auch die zwischen 25 und 100 Rupien liegenden Eintrittskartenpreise variieren sehr stark und sind abhängig von der spezifischen Gruppe sowie der Lokalität. Die durchschnittliche Zuschauerzahl bei einer Gruppe aus Chitpur liegt bei 6.000 bis 7.000 Personen pro Aufführung. Es ist jedoch nicht unüblich, dass sich auch mehr als 10.000 Zuschauer eine Show ansehen. In einigen Fällen, von denen mir aber nur berichtet wurde, sollen gar mehr als 30.000 Zuschauer zu einer Aufführung gekommen sein, insbesondere um die auftretenden Filmstars zu sehen. In solchen Situationen werden die Zeltwände geöffnet, um dem erweiterten Zuschauerkreis einen Blick auf die Bühne zu ermöglichen, aber auch um die Gemüter zu beruhigen.

Im Allgemeinen ist die Altersgruppe der 15- bis 25-jährigen im Vergleich zu ihrem Bevölkerungsanteil unterproportional vertreten. Allerdings muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass der Großteil der Forschung in den Distrikten Ost- und West-Midnapur sowie 24 Parganas durchgeführt wurden, aus der

⁵⁴ Der Dank, meine Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt zu haben, gilt Christiane Brosius und Karin Polit, die sich im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Sonderforschungsbereichs *Ritualdynamik* mit indischen Jugendkulturen beschäftigen.

Beschreibung kann deshalb keine Generalisierung durchgeführt werden, vor allem, da allein in Midnapur die Konkurrenz zu den lokalen professionellen Jatra-Gruppen extrem hoch ist.

Während der Aufführung gibt es immer einige Tee- und Snackverkäufer, die durch das Publikum ziehen und den meist ganz ruhig und gebannt dasitzenden Zuschauern ihre Produkte anbieten. Für eine Live-Aufführung gibt es nur wenig Applaus, dies scheint mehr ein städtisches Phänomen zu sein. Wenn eine Szene aber die Menschen verärgert oder die Gruppe einen schlechten Tag erwischt hat, gibt es einige Zuschauer, die aufstehen und ihrem Unmut laut lassen. Von Zeit zu Zeit erscheinen immer wieder Berichte in den Lokalzeitungen, dass Zuschauer aus Ärger über die Show das Pandal, also das Aufführungszelt, niedergebrannt haben.

Der Buchungsprozess

Da keine genauen Statistiken vorhanden sind, hängt mit dem spezifischem ökonomischen Organisationsprozess der Tournen zusammen. Die Jatra-Manager organisieren die einzelnen Auftritte nicht selbst, sondern dies wird von lokalen Veranstaltern bzw. Veranstaltungskomitees übernommen, die die Gruppen für einzelne Vorführungen buchen und dafür eine feste Gebühr entrichten müssen. In der Saison 2005/06 betrug diese in der Regel – je nach Gruppe – zwischen 25.000 und 75.000 Rupien pro Nacht, wobei die Teilnahme wirklich großer Filmstars diese Gebühr noch weiter steigen lassen kann und sich die Preise seither deutlich erhöht haben. Über die Hindi-Filmdarstellerin und Fernsehmoderatorin Raveena Tandon, die in der Saison 2011/12 bei einer Jatra-Produktion mitspielte, berichtete die *Times of India* beispielsweise in einem Zeitungartikel, dass sie pro Vorführung 300.000 Rupien verdiene (Partha Dasgupta 2012). Die Buchungsgebühr wird in diesem Fall noch einmal einige 10.000 Rupien darüber gelegen haben.

Mit der Vertragsunterzeichnung verpflichten sich die lokalen Veranstalter, die Organisation des gesamten Setups vor Ort zu übernehmen. Hierzu zählt u.a. die Einholung der Aufführungsgenehmigung, die Errichtung des Zuschauerzelts inklusive der Bühne, Brandschutzvorkehrungen, die notwendigen Maßnahmen für den Polizeischutz, die Organisation der Unterkünfte für die Schauspieler und Musiker sowie die Übernahme der Werbung vor Ort. Als Gegenleistung hierfür erhalten sie die gesamten Eintrittskartenerlöse. Die Übertragung des unternehmerischen Risikos für die einzelnen Veranstaltungen auf die

lokalen Organisatoren bzw. Komitees kann somit als effektive Risikoreduzierungsstrategie von Seiten der Jatra-Industrie bezeichnet werden, da die Gruppen selbst keine Verluste hinnehmen müssen, falls eine Veranstaltung von einer geringeren Zuschauerzahl besucht wird als erwartet. Auf der anderen Seite bedeutet dies auch, dass die lokalen Veranstalter ein Interesse daran besitzen, ein größtmögliches Publikum für die Aufführungen zu gewinnen und dementsprechend mehr Geld und Energie in die Werbung investieren.

Das Eintrittskartensystem – *ticket system*, wie es im lokalen Jargon bezeichnet wird – sowie die mit ihm verbundenen Regulierungen haben sich erst in den 1960er Jahren etabliert. Bis dahin wurden die Jatra-Gruppen von lokalen Schirmherren, meist Großgrundbesitzern oder auch Industrieunternehmen, bezahlt und der Zugang zu Jatra-Aufführungen war nicht durch den Erwerb von Eintrittskarten begrenzt. Dieser ökonomische Wandel kann als Teil der Integration des ländlichen Bengalens in ein kapitalistisches Wirtschaftssystem betrachtet werden und hat das Jatra zu einem käuflich erwerbbaaren Konsumgut gemacht.

Die Produktionskosten eines *pālā* einer kleinen Gruppe ohne bedeutende Filmstars beliefen sich in der Saison 2005/06 auf ca. 600.000 Rupien (bei großen Gruppen konnten diese bis zu 3 Millionen Rupien betragen). Davon entfielen 200.000 Rupien für die Gagen der Schauspieler und Musiker für die Probenzeit sowie die Vorauszahlungen der ersten vier- bis fünf Shows. Letztere Kosten können wiederum aus der Risikokostenkalkulation heraus addiert werden, da jede Jatra-Gruppe mindestens vier bis fünf Mal gebucht wird.

Weitere 100.000 Rupien entfallen in der Regel als Honorar auf den *pālākār*, also den Jatra-Autoren. Die restlichen Produktionskosten werden für Zeitungsanzeigen, das Honorar für die Komponisten, die Bezahlung der Manager, die Miete der Proberäume sowie die Herstellung der Poster und Programme verwendet. Zeitungsanzeigen nehmen hierbei den größten Teil ein, während die Kosten für Kostüme vernachlässigbar sind, da diese fast ausschließlich aus einfacher Straßenkleidung bestehen. Laut Aussage verschiedener Manager hate nicht nur das nachlassende Interesse an den ehemals populären mythologischen Stücke, sondern auch die hohen Kosten für die Schneiderung der erforderlichen Kostüme mit dazu beigetragen, dass solche Stücke nicht mehr produziert werden.

Diese Ausgaben lassen sich an einem Beispiel verdeutlichen: Das Stück *Bāṅgāli bābur bileti bau* (Die fremde Frau des bengalischen Babus) der recht kleinen *Nayantārā Operā* (2005/06) hatte Produktionskosten von 600.000 Rupien, von denen 90.000 Rupien Vorauszahlungen für die ersten Vorstellung-

en bildeten. Pro Abend mussten Gagen von ca. 18.000 Rupien ausgezahlt werden, von denen die beiden Stars jeweils 5.000 Rupien erhielten (Shatabdi Ray als bekannte Filmdarstellerin verdiente bei einer anderen Gruppe im Vergleich hierzu 35.000 Rupien pro Nacht, Tridib Ghosh und Kakoli Chowdhury erhielten ca. 10.-12.000 Rupien Gage). Die Buchungsgebühr für *Bāṅgāli bābur bileti bau* betrug 25.000 bis 27.000 Rupien. Berücksichtigt man allein die Gagen, waren somit mehr als 60 Buchungen notwendig, um die Produktionskosten einzuspielen. Hinzu kommen weitere laufende Ausgaben wie Transportkosten, allerdings auch Einnahmen aus Werbung, die auf den Plakaten und Programmen abgedruckt wird.

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass trotz des großen Umsatzes der Jatra-Industrie eine enge Kostenkalkulation notwendig bleibt. Da die meisten Gruppen entweder Familienunternehmen sind oder einzelnen Investoren gehören – größere „Produktionshäuser“ wie in der Filmindustrie haben sich bisher nicht durchgesetzt – kann der Misserfolg eines Stückes somit nicht nur zu großen Verlusten und dem Schließen einer Gruppe, sondern auch leicht zur Insolvenz ihrer Besitzer führen. Aufgrund dieses Risikos bleibt nicht nur wenig Spielraum bei der Kostenkalkulation, es bieten sich auch kaum Möglichkeiten für kreative Experimente.

Da die Eintrittskartenerlöse nicht den Jatra-Gruppen zufließen, müssen die Manager sicherstellen, dass eine Mindestanzahl an Buchungen erfolgt, um einen Gewinn erwirtschaften zu können. Diese Zahl liegt bei 70 bis 80 Aufführungen pro Saison. Auch ob ein Stück zu einem „Hit“ erklärt wird hängt demnach weniger von der Gesamtzuschauerzahl ab, als von der Menge der durchgeführten Buchungen und den hierdurch erzielten Umsatz. Die Größe des Publikums und dessen Reaktionen während der ersten Vorführungen ist dennoch von Bedeutung für den weiteren Verlauf der Saison, da viele Veranstalter erst einmal abwarten, welche Stücke eine positive Resonanz erfahren, bevor sie eine Buchung durchführen.

In Anlehnung an die Filmindustrie verwenden die Jatra-Manager meist Begriffe wie „Hit“, „Superhit“, „Blockbuster“ oder auch „Flop“, doch gibt es weder offizielle Statistiken noch genaue Kriterien, wann ein *pālā* zu einem „Hit“ oder „Blockbuster“ deklariert wird. Intern wird ein Jatra-Stück als „Hit“ bezeichnet, wenn es einen Gewinn abwirft. Genauso wie bei der Filmindustrie ist bei dieser Kategorisierung also nicht der Gesamtumsatz oder die Zuschauerzahl entscheidend, sondern die Frage, ab welcher Buchungszahl die Produktionskosten eingespielt werden.

Noch in den 1970er Jahren traten viele Gruppen an die zweihundert Mal pro Saison auf, oft sogar zweimal in derselben Nacht in benachbarten Dörfern. Dass dies nicht mehr der Fall ist, sollte nicht als Zeichen für die schwindende Popularität des Jatra interpretiert werden. Aufgrund der Verbreitung des Fernsehens im ländlichen Bengalen hat dieses zwar seine Einzigartigkeit als Unterhaltungsmedium verloren und Zuschauer sind heutzutage weniger bereit, längere Distanzen zurückzulegen, um eine Gruppe zu sehen. Doch in den vergangenen vierzig Jahren hat der Wettbewerb zwischen den Jatra-Gruppen enorm zugenommen. Allein in Kalkutta hat sich die Anzahl an Jatra-Gruppen in diesem Zeitraum beinahe verdoppelt. Hinzu kommen die zahlreichen professionellen Jatra-Gruppen in den westbengalischen Distrikten, die in den vergangenen Jahren entstanden sind. Die größte Herausforderung für die Jatra-Industrie stellt daher weniger die Verbreitung des Fernsehens dar, als die entstandene Konkurrenz durch die jüngst entstanden Distriktgruppen, die zudem eine weit geringere Buchungsgebühr verlangen.

Für die Werbung erhalten die lokalen Veranstalter Poster, Programme⁵⁵ sowie Reklamekassetten, die über Lautsprecher von Auto- oder Fahrradrickschas an den Tagen vor der Aufführung in der Umgebung gespielt werden. Diese Tonbänder verlautbaren den Namen der Gruppe, die wichtigsten Schauspieler als auch den Titel des Stückes und beinhalten eine kurze, enorm zugespitzte und dramatisierende Beschreibung des Inhalts. Da diese Kassetten standardisiert sind und an alle Veranstalter verteilt werden, wird hier weder der Ort noch die Zeit der Aufführung genannt. Dies ist dann meistens auf einer Tafel an der jeweiligen Rikscha angeschlagen, kann aber auch leicht durch einfaches Nachfragen in Erkundung gebracht werden.

In einigen Fällen, beispielsweise bei lokalen *melās* (Jahrmärkten), wird die Buchungsgebühr von den meist staatlichen Organisatoren der jeweiligen Feste übernommen und somit kein Eintritt für die Jatra-Aufführungen verlangt. Beim *Haldiyā utsab* (der Jahrmarkt in Haldia)⁵⁶ 2006 etwa, das zu diesem Zeitpunkt

⁵⁵ Als Programm wird eine, in der Regel vierseitige Hochglanzdruckbroschüre bezeichnet, die neben Fotografien der Hauptstars sowie des Ensembles auch eine kurze Inhaltsbeschreibung der Stücke enthält.

⁵⁶ Mit seinen zahlreichen Chemiefabriken gilt Haldia als eine der wichtigsten Industriestädte Westbengalens. Verantwortlich für die Organisation dieses Fests war der damalige MP (der lokale Vertreter im indischen Parlament), Lakshman Seth, der jeden Abend hinter die Bühne kam, um die Jatra-Stars persönlich zu begrüßen. Lakshman Seth gilt allerdings auch als die zentral verantwortliche Person für die ein Jahr später geschehenen Ereignisse im benachbarten Nandigram, als zahlreiche Menschen bei Protesten gegen drohende staatliche Landenteignungen von der Polizei erschossen wurden. Aufgrund dieses Geschehens, in dessen Folge

als größter Jahrmarkt Indiens galt, traten an elf aufeinanderfolgenden Abenden elf verschiedene Jatra-Gruppen auf. Bei den vier besuchten Aufführungen auf diesem Festival waren jeweils mehr als zehntausend, in einem Fall sogar geschätzte fünfzehntausend Menschen anwesend, obwohl auf zwei weiteren großen Bühnen auch national bekannte Stars wie der Bollywoodsänger Udit Narayan auftraten. In Fällen wie diesem ist es noch nicht einmal möglich, die exakte Zuschauerzahl anhand der Zahl der verkauften Eintrittskarten zu ermitteln.

Verträge

Neben der Zahlung der Buchungsgebühr, die im eigentlichen Vertrag festgeschrieben wird, der auch etwaige Ausfallzahlungen bei Nichtzustandekommen der Aufführung regelt, müssen sich die lokalen Veranstalter auch dazu verpflichten, eine Reihe weiterer Auflagen zu beachten, die insbesondere den reibungslosen Ablauf der Vorstellung gewährleisten sollen und mit zusätzlichen Ausgaben verbunden sind. Dies wird meist in einem separaten Vertrag geregelt, der den genau festgelegten Bau der Bühne beziehungsweise die Unterkunft der Jatra-Gruppen festlegt. Je nachdem wie der eigentliche Vertrag gestaltet wurde – dies handhabt jede Gruppe unterschiedlich – können bestimmte Punkte voneinander abweichen und sich in der einen oder anderen Vereinbarung wiederfinden. Abbildung 8 und Abbildung 9 bieten das Beispiel eines Standardvertrags einer Opera.

Wie beide Dokumente verdeutlichen, gibt es zahlreiche Auflagen, die nicht nur mit Einschränkungen für die Veranstalter einhergehen, sondern auch zusätzliche Kosten mit sich bringen. Die Unterbringung der Hauptdarsteller in einem „hervorragend ausgestatteten Hotel oder Gästehaus“ ist hier sicher an erster Stelle zu nennen, vor allem da in einigen Regionen eine entsprechende Unterkunft durchaus bis zu 50km entfernt liegen kann und gleichzeitig für Polizeischutz gesorgt werden muss. Auch für die Genehmigung durch den *Superintendent of Police* muss eine Gebühr entrichtet werden, während bei anderen Auflagen, wie etwa dem Bau der Bühne sowie der Errichtung einer Schutzwand aus Wellblech um den Umkleide- und Aufenthaltsbereich auf Materialien zurückgegriffen werden kann, die über mehrere Jahre gelagert und somit wiederverwendet werden können. Hinzu kommen weitere Auflagen, die

sich ein Großteil der intellektuellen Elite von der lange kritisch unterstützten Regierung abwandte, fand das *Haldia utsab* in den darauffolgenden Jahren nicht mehr statt.

nicht im Vertrag aufgeführt werden und keiner Aufgabenregelungen bedürfen, da sie rechtlich vorgeschrieben sind und bereits bei der Einholung der polizeilichen Aufführungsgenehmigung überprüft werden. Hierzu zählen insbesondere die Brandschutzvorkehrungen.

Nicht alle Auflagen werden immer streng überprüft. Für mich und meinen Forschungsassistenten gestaltete es sich beispielsweise niemals als Problem, den Umkleide- und Aufenthaltsbereich zu betreten und dort auch zu fotogra-

SERIAL NUMBER

JATRA OPERA

RABINDRA SARANI, KOLKATA – 7000 005

TEL.:

PRODUZENT:

(ALL SUBJECT TO THE KOLKATA HIGH COURT JURISDICTION)

HERR..... VATER.....

ADRESSE..... POSTADRESSE.....

POLIZEIDIREKTION..... BEZIRK.....

TEL. BÜRO.....

SEHR GEEHRTER,..... (TAG).....(MONAT).....

14.....(JAHR).....(ENGL. DATUM)

.....MAL.....UHRZEIT.....IM DORF.....

FÜR DIE AUFFÜHRUNG IHRER JATRA-GRUPPE WERDE ICH

DEN FESTGELEGTEN BETRAG VON

RUPIEN BEZAHLEN

1. DEN FESTGELEGTEN BETRAG WERDE ICH..... TAGE VOR DER AUFFÜHRUNG IM JATRA-BÜRO BEGLEICHEN.
2. SOLLTE DER BETRAG NICHT AM VEREINBARTEN TERMIN BEGLICHEN WERDEN, VERLIERT DIESER VERTRAG SEINE GÜLTIGKEIT. JEDLICHE HAFTUNG DER JATRA-GRUPPE IST DIESBEZÜGLICH AUSGESCHLOSSEN UND DIE GELEISTETE ANZAHLUNG WIRD NICHT ERSTATTET.
3. BEI ZAHLUNGSVERZUG IST DIE JATRA-GRUPPE ZU KEINER AUFFÜHRUNG VERPFLICHTET.
4. DIE JATRA-GRUPPE IST NICHT VERPFLICHTET EINE ENTSCHÄDIGUNG ZU ZAHLEN, FALLS SICH AUS IRGEND EINEM GRUND DAS AUFFÜHRUNGSDATUM ÄNDERN ODER EIN SCHAUSPIELER / EINE SCHAUSPIELERIN NICHT ANWESEND SEIN SOLLTE.
5. AUßER DEN UNTERSCHRIFTSBERECHTIGTEN MITARBEITERN DIESER GRUPPE IST ES NIEMANDEM GESTATTET, GELD FÜR DIESEN VERTRAG ANZUNEHMEN / ZU ZAHLEN.

6. DIE AUFFÜHRUNG WIRD ZU DER VERTRAGLICH VEREINBARTEN UHRZEIT VOM GRUPPEN-MANAGER ERÖFFNET.
7. ZUR VERSORGUNG DER JATRA-GRUPPE WERDEN EIN WASSERFASS, HOLZ UND BLÄTTER⁵⁷ SOWIE 9/10 ZIMMER ZUR UNTERBRINGUNG DES ENSEMBLES UND 30 FREIPÄSSE ERSTER KLASSE ORGANISIERT. FÜR DEN UMKLEIDEBEREICH WERDEN 200 (ZWEI HUNDERT) RUPIEN WECHSELGELD UND 10 (ZEHN) 1050ER EVEREADY-BATTERIEN ZUR VERFÜGUNG GESTELLT.
8. FALLS DER BUS DER JATRA-GRUPPE NICHT BIS ZUM UMKLEIDEBEREICH VORFAHREN KANN, WIRD DAFÜR SORGE GETRAGEN, DASS DAS GEPÄCK UND DIE KÜNSTLER VOM BUS ABGEHOLT UND NACH DER AUFFÜHRUNG WIEDER ZUM BUS GEBRACHT WERDEN. WENN DIE AUFFÜHRUNG WEGEN DES VON UNS ARRANGIERTEN TRANSPORTS NICHT ZUR KORREKTEN UHRZEIT BEGINNEN KANN ODER SICH VERZÖGERT, OBWOHL DIE GRUPPE AN DEM VON MIR FESTGELEGTEN ORT EINGETROFFEN IST, VERPFLICHTE ICH MICH, ETWAIGE ENTSTANDENE VERLUSTE ZU ERSTATTEN.
9. DIE JATRA-GRUPPE WIRD UNS 25 PROGRAMME AUSHÄNDIGEN UND VON MIR EINEN 20kW GENERATOR ZUR VERFÜGUNG GESTELLT BEKOMMEN. ALLE AUF DEM VON DER GRUPPE AUSGEHÄNDIGTEN PLAN AUFGELISTETEN VERTRAGLICHEN VEREINBARUNGEN WERDEN VON MIR ERFÜLLT WERDEN.
10. DIE JATRA-GRUPPE ÜBERNIMMT KEINE VERANTWORTUNG FÜR BEHÖRDLICHE ENTSCHEIDUNGEN. ICH GEWÄHRLEISTE DER JATRA-GRUPPE 40% DES ENTSTANDENEN VERLUSTES ZU ERSTATTEN, FALLS AUFGRUND VON NATURGEFAHREN ODER IRGEND EINEM ANDEREN GRUND DIE AUFFÜHRUNG TROTZ ANWESENHEIT DER GRUPPE NICHT STATTFINDET. IHRE JATRA-GRUPPE WIRD IM UMKREIS VON 10 KM KEINEN WEITEREN AUFTRITT DURCHFÜHREN.
11. SOLLTE ICH AUS IRGEND EINEM GRUND INNERHALB VON 15 TAGEN NACH UNSEREM FESTLEGEN DES AUFFÜHRUNGSTERMINS DEN VERTRAG KÜNDIGEN ODER DEN TERMIN VERSCHIEBEN, VERPFLICHTE ICH MICH, DIE VERLUSTE ENTSPRECHEND DEN FORDERUNGEN DER JATRA-GRUPPE ZU BEGLEICHEN.
12. DER TERMIN KANN NUR UNTER ANWESENHEIT BEIDER PARTEIEN IM BÜRO IN KALKUTTA GEÄNDERT WERDEN.
13. SOLLTEN SCHAUSPIELER AUFGRUND VON KRANKHEIT NICHT AM FESTGELEGTEN TERMIN AUFTRETEN KÖNNEN, SIND SIE VERPFLICHTET, 48 STUNDEN VOR DER AUFFÜHRUNG PERSÖNLICH IM JATRA-BÜRO BESCHIED ZU GEBEN. UND IM FALLE, DASS SIE NICHT AUFTRETEN KÖNNEN, SIND SIE VERPFLICHTET DER JATRA-GRUPPE EINE ENTSCHÄDIGUNG VON 25% DER IM VERTRAG FESTGEHALTENEN SUMME ZU ERSTATTEN.
14. ICH SCHLIEBE DEN VERTRAG GEMÄß DER OBEN AUFGEFÜHRTEN VEREINBARUNGEN.

DRAMA –
AUFFÜHRUNGSORT –

BESTÄTIGUNG DES
VORSCHUSSZÄHLERS ODER EINER
VON IHM ERMÄCHTIGTEN PERSON

DATUM JAHR
JATRA-GRUPPE

Abb. 8: Übersetzung des Buchungsvertrags einer Jatra-Gruppe.

⁵⁷ Gemeint sind hier Bananen- oder Sal-Blätter, die als Essensteller benutzt werden.

VERTRAGLICHE VEREINBARUNGEN

1. FÜR DIE JATRA-AUFFÜHRUNG IST ZWINGEND DIE GENEHMIGUNG DES S.P. [SUPERINTENDENT OF POLICE] ERFORDERLICH UND EINE FOTOKOPIE DIESER GENEHMIGUNG MUSS SIEBEN TAGE VOR DARBIETUNG HINTERLEGT WERDEN. OHNE GENEHMIGUNG DES S.P. KANN DIE AUFFÜHRUNG UNTER KEINEN UMSTÄNDEN STATTFINDEN.
2. FÜR DIE UNTERBRINGUNG DER HAUPTDARSTELLER AM AUFFÜHRUNGSTAG MUSS DAS KOMITEE IN EIGENVERANTWORTUNG UND AUF EIGENE KOSTEN 7/8 ZIMMER IN EINEM HOCHWERTIG AUSGESTATTETEN HOTEL ODER GÄSTEHAUS ARRANGIEREN.
3. AM AUFFÜHRUNGSTAG MÜSSEN DIE HAUPTKÜNSTLER BEI DER FAHRT ZU DEM VON IHNEN ARRANGIERTEN HOTEL ODER GÄSTEHAUS VON DER POLIZEI IHRES REVIERS ESKORTIERT WERDEN. DER POLIZEISCHUTZ MUSS AUßERDEM SOLANGE GEWÄHRLEISTET BLEIBEN, WIE SICH DIE ERWÄHNTEN KÜNSTLER IN IHRER GERICHTSBARKEIT AUFHALTEN.
4. IM UMKLEIDE- UND AUFENTHALTSBEREICH IST ES NICHT ERLAUBT, FOTOS ZU SCHIEßEN ODER AUTOGRAMME ZU SAMMELN.
5. FÜR DEN UMKLEIDE- UND AUFENTHALTSBEREICH MÜSSEN 20 STÜHLE UND 3 TISCHE BEREITGESTELLT WERDEN.
6. FÜR DIE ÜBRIGEN 40/50 SCHAUSPIELER UND RESTLICHEN GRUPPENMITGLIEDER MUSS EIN SCHULGEBÄUDE ODER 8/9 ZIMMER ZU VERFÜGUNG GESTELLT WERDEN.
7. EINE FOTOKOPIE DES POLIZEILICHEN GENEHMIGUNGSBESCHEIDS MUSS SIEBEN TAGE VOR AUFFÜHRUNG IM BÜRO HINTERLEGT WERDEN.
8. FÜR DIE LICHT- UND TONANLAGE MÜSSEN ZWEI EINZELNE 12kW GENERATOREN ZUR VERFÜGUNG GESTELLT WERDEN.
9. EIN WEITERER GENERATOR MUSS FÜR DIE BELEUCHTUNG DES UMKLEIDE- UND AUFENTHALTSBEREICH BEREITGESTELLT WERDEN.
10. SOLLTE DER BUS NICHT AN DAS ZELT HERANFAHREN KÖNNEN, MUSS EIGENSTÄNDIG DAFÜR SORGE GETRAGEN WERDEN, DASS ALLE SCHAUSPIELER UND RESTLICHEN GRUPPENMITGLIEDER SOWIE DIE AUSTRÜSTUNG ZUM ZELT GEBRACHT WERDEN.
11. ES MUSS UNTER ALLEN UMSTÄNDEN GEWÄHRLEISTET WERDEN, DASS DIE HAUPTDARSTELLER DEN UMKLEIDE- UND AUFENTHALTSBEREICH MIT DEM AUTO ERREICHEN KÖNNEN.
12. DER UMKLEIDE- UND AUFENTHALTSBEREICH MUSS UNBEDINGT DURCH EINE 38,10 M BREITE UND 9,14 M LANGE [125x30 Fuß] WELLBLECHWAND GESCHÜTZT WERDEN.
13. ES MÜSSEN 6 EVEREADY-MONOZELLEN, 2 MIGNON-BATTERIEN UND 25 FREIPÄSSE BEREITGELEGT WERDEN.
14. HIERMIT BESTÄTIGE ICH MIT MEINER UNTERSCHRIFT, DASS ICH MIT ALLEN VEREINBARUNGEN DIESES VERTRAGES EINVERSTANDEN BIN.

UNTERSCHRIFT

Abb. 9: Übersetzung eines zweiten Vertrags, der die Aufgaben der lokalen Organisatoren regelt.

fieren, auch wenn wir zuvor noch keinen Kontakt zu den Gruppen hergestellt hatten. Schwieriger hingegen gestaltete es sich, die Aufführung – sogar mit Einverständnis der Gruppen – zu filmen. Hierbei stießen wir auf Widerstand bei den Veranstaltern, die juristisch gesehen Hausherr waren und befürchteten, dass wir die Sicht des Publikums beeinträchtigen würden und somit Unmut unter den Zuschauer provozieren könnten. Meist mussten wir uns daher verpflichten, kein Stativ zu benutzen und auf dem Boden sitzenzubleiben.

Darüber hinaus gibt es gesetzliche Bestimmungen, die sich teils enorm auf die Arbeit der Jatra-Gruppen auswirken, aber nicht mit zusätzlichen Kosten für die Veranstalter verbunden sind. Den bedeutendsten Einfluss diesbezüglich besitzen die Regelungen betreffend der *mādhyaṃik parikṣā*, der zentralisierten, vom *West Bengal Board of Secondary Education* am Ende der zehnten Schulklasse durchgeführten Abschlussprüfungen. Da ein Großteil der Schüler nach diesen Prüfungen die Schule verlässt und jährlich rund eine Millionen Schüler daran teilnehmen,⁵⁸ sind sie von besonderer Bedeutung in Westbengalen. Die Landesregierung hat deshalb verschiedene Verordnungen verabschiedet, die deren ungestörten Ablauf garantieren sollen. Diese beinhalten u.a. die „non-operation of loudspeakers and microphones for prevention of sound pollution at least 3 days before the start of each examination till their completion“ (Government of West Bengal Department of School Education 2010). Auch Jatra-Aufführungen sind hiervon betroffen und dürfen somit in diesem fast drei Wochen andauernden Zeitraum nicht stattfinden. Wie Gautam Chakrabarty, einer der Manager der *Nayantārā Operā* beklagte, ist die Regelung zu einem großen Problem für die Jatra-Gruppen geworden: „Die *mādhyaṃik*-Prüfungen finden Ende Februar, Anfang März statt, also mitten in der Jatra-Saison. Früher konnten wir in dieser Zeit fast jeden Abend eine Show geben. Diese fehlenden Einnahmen sind schwer zu kompensieren, vor allem auch, weil mit den Filmstars die Kosten ohnehin enorm gestiegen sind.“ Obwohl bis Ende April noch weitere Aufführungen stattfinden, gelten die *mādhyaṃik*-Prüfungen daher inzwischen als das inoffizielle Ende der Jatra-Saison.

⁵⁸ In 2009 waren dies 850.000 Schüler (West Bengal Board of Secondary Education 2009). Für 2011 liegen keine offiziellen Statistiken vor, in den Medien wurde allerdings von einer teilnehmenden Schülerzahl von einer Million gesprochen.

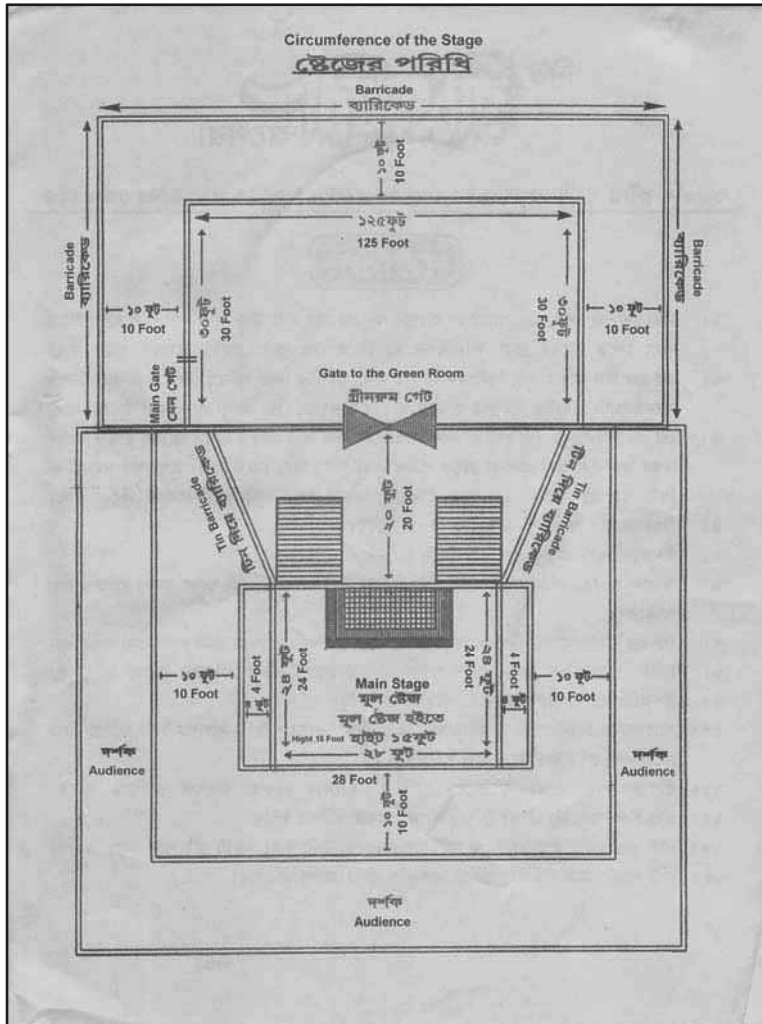


Abb. 10: Plan für den Aufbau einer Jatra-Bühne (englische Übersetzungen vom Autoren eingefügt).



Abb 11: Seitlicher Blick auf eine Jatra-Bühne.



Abb. 12: Blick von einer Jatra-Bühne auf das Publikum (Bild: Hans-Martin Kunz).



Abb. 13: Die Filmschauspielerin Pallabi Chatterjee in dem für sie separierten Bereich der Jatra-Umkleide (Bild: Hans-Martin Kunz).



Abb. 14: Jatra-Schauspieler im *green room* (Bild: Hans-Martin Kunz).



Abb. 15: Gopal Patra, Manager der *Mā Karunāmaṃṛī Operā*, im Büro der Gruppe in der Rabindra Sarani (Bild: Hans-Martin Kunz).



Abb. 16: Jatra-Poster gegenüber den Büros der Jatra-Gruppen in Chitpur (Bild: Hans-Martin Kunz).



Abb. 17: Eine mythologische Jatra-Aufführung vor Einführung der Scheinwerfer und Lautsprecher. Ca. 1950er Jahre (Quelle: Gunwardana 1971: 227).



Abb. 18: Ein Jatra-Büro in den 1960er Jahren (Bild: Rabi Das).

Die Jatra-Bühne

Gemeinsam mit den vertraglichen Vereinbarungen erhalten die Veranstalter einen detaillierten Plan, wie die Bühne sowie das Pandal (*pyāṇḍāl*), also das nicht nur die Bühne, sondern auch den Publikums- sowie den Umkleidebereich umschließende Zelt, auszusehen hat (Abb. 10). Die Licht- und Lautsprecheranlagen werden von der Jatra-Gruppe mitgebracht. Das gleiche gilt für das *rostrum*, ein kleines, mehrstufiges Holzpodest, das in der Mitte des hinteren Bühnenrandes aufgestellt wird. Gewöhnlich besitzt dieses fast immer hellblau angestrichene Podest vier bis fünf Stufen und ist insgesamt recht schmal (etwa 1,5 breit bzw. tief und ungefähr 1 Meter hoch), also gerade groß genug, damit zwei bis drei Darsteller darauf stehen können. In den vergangenen Jahren haben allerdings einzelne Gruppen mit einem viel höheren *rostrum* als üblich experimentiert, welches fast als eine Art separate Brücke über der Bühne bezeichnet werden kann (wie beispielsweise im Stück *Baiśākhe dekhā halo dujanāy*, Abb. 19). Da bei Jatra-Aufführungen auf ein Bühnenbild verzichtet wird, es also auch keine Kulissen gibt, sind dies alle notwendigen Utensilien für die Bühnendekoration.

Eine Ausnahme bilden hier die sogenannten Cykloramas, die sich in den 1990er Jahren einer gewissen Beliebtheit erfreuten und mit denen man Jatra-Aufführungen zu einem visuellen Spektakel umgestalten wollte. Um die in der Werbung groß angekündigten visuellen Spezialeffekte zu erzeugen, werden vor handgemalten Kulissen Bilder von Autos oder Flugzeugen entlang geschoben.⁵⁹ Hierzu sind aber meist drei bis vier separate Bühnen notwendig, die alle nur zur Vorderseite hin offen sind, um eine uneingeschränkte Sicht zu garantieren. Aufgrund der hohen Kosten dieser Produktionen sind sie jedoch schnell wieder aus dem Jatra verschwunden. Zudem wurden sie auch nur eingeschränkt von den Zuschauern akzeptiert, da das visuelle Spektakel stark von der eigentlichen Aufführung ablenkt. Die *New Digbijayī Operā* war in den vergangenen Jahren die einzig verbliebene Gruppe, die noch Cykloaramas produzierte, und kann sich nur mit besonders reißerischen Stücken wie *Sarbagrāsī sunāmī* (*Der alleszerstörende Tsunami*; 2005-06), „*London jvalche*“ (*London brennt*; über die U-Bahn-Anschläge in London 2005; 2006-07) oder *Mahāsaṅgrām jāyī Mamatā* (*Mamata gewann den großen Kampf*, den Wahl-

⁵⁹ Im Unterschied zu dem Cykloramas, wie sie im späten 19. Jahrhundert in Europa beliebt waren, wird also keine bewegliche Panoramakulisse eingesetzt, sondern die Effekte werden durch das Bewegen von Gegenständen vor der Kulisse erzeugt.

sieg Mamata Banerjees über die mehr als dreißig Jahre regierende Left-Front-Regierung; (2011-12) über Wasser halten.

Wie der abgebildete Plan verdeutlicht, ist die Bühne in der Regel 8,5 Meter breit und 7,5 Meter tief [28 Fuß x 24 Fuß]. Dies kann sich natürlich von Gruppe zu Gruppe etwas unterscheiden. Auf der rechten und linken Seite der Bühne befindet sich ein kleiner, 1,2 Meter breiter Bereich, der für die 4-6 Musiker reserviert ist. Heutzutage gibt es meist einen Musiker, der einen Synthesizer bedient sowie einen weiteren, der entweder ein elektrisches oder „westliches“ Schlagzeug spielt. Begleitet werden sie von traditionellen Trommeln und Becken sowie weiteren Musikern, die Klarinette, Trompete oder auch Flöte spielen. Ein indisches Harmonium, wie es gerne in der „modern klassischen bengalischen Musik“ wie vor allem der *Rabīndrasaṅgī* und der *Nazrul-gīti* (den Liedern Rabindranth Tagores und Kazi Nazrul Islams) verwendet wird, hat bisher keinen Einzug in das Jatra-Theater gehalten. Auch die Violine, die früher gerne bei Jatra-Stücken verwendet wurde, wird heutzutage kaum mehr bei Aufführungen eingesetzt. Klassische Instrumente wie die Sitar, Sarod oder Tambura hatten niemals einen besonderen Stellenwert im Jatra. Bei den populären Baul-Liedern kann hingegen eine Ektara eingesetzt werden, und auch E-Gitarren [der Osten Indiens gilt als Hochburg der südasiatischen Rockmusik⁶⁰] lassen sich von Zeit zu Zeit vorfinden.

An den hinteren Ecken der Bühnenrückseite befinden sich zwei Auf- und Abgänge, die direkt zu dem Umkleide- und Aufenthaltsbereich führen und von den Schauspielern dazu benutzt werden, die Bühne zwischen den einzelnen Szenen, in denen sie nicht benötigt werden, zu verlassen. Bei dem erwähnten höheren *rostrum* kann zudem ein zusätzlicher, dritter Ausgang vorhanden sein.

Diese Aufgänge wurden erst um 1970 eingeführt und wie mehrere Personen versicherten, scheint Utpal Dutt hierfür verantwortlich zu sein. Zuvor war die

⁶⁰ Insbesondere in Bengalen, fast mehr noch in Bangladesch als im indischen Teil, hat sich Rockmusik in den vergangenen 20 Jahren als eine der dominanten Populärmusikrichtungen fest etabliert. Interessant hierbei ist, dass viele dieser Bands immer wieder Rückbezug auf die Baul-Tradition nehmen. Dies betrifft einerseits den Musikstil der Bauls, als auch deren spezifische religiöse Tradition, die mit tantrischen Sexualpraktiken als auch mit dem Rauchen von Ganja verbunden wird, was heutzutage jedoch von vielen Bauls nicht mehr verfolgt wird. Die bekanntesten Beispiele sind sicher die beiden bangladeschischen Bands *Nagar Baul* („Stadt-Baul“, mit dem Sänger James, der einem indischen Publikum in den vergangenen Jahren vor allem durch die Bollywood-Filmlieder des westbengalischen Komponisten Pritam bekannt geworden ist) sowie der Band *Bangla*, die mit ihrer Leadsängerin Anusheh Anadil und durch Baul-Musik inspirierten Songs sogar 2007 auf dem G8-Gipfel in Heiligendamm aufgetreten ist.

Jatra-Bühne auf vier Seiten offen gewesen und die Schauspieler mussten nach ihrem Abgang durch einen schmalen Gang mitten durch das Publikum zum Umkleidebereich gehen. Da aufgrund der fehlenden elektrischen Beleuchtung die Bühne zudem nicht verdunkelt werden konnte, musste ein Darsteller, dessen Charakter gerade auf der Bühne gestorben war, vor dem Publikum wieder aufstehen und durch dieses hindurch zur Garderobe zurücklaufen.

Wie der abgebildete Plan verdeutlicht, kann der Bereich zwischen Bühne und *green room* durch sogenannte „tin barricades“, also Wellblechwände, abgegrenzt sein. Oft ist dies jedoch keine richtige Wellblechwand, die die Sicht zu dem Publikum verdeckt, sondern ein einfacher Zaun oder gar nur einzelne Drähte. Abhängig von dem Aufführungsort und der Gruppe bzw. den teilnehmenden Filmstars, können diese auch richtige Schutzwände darstellen.

Im Bereich zwischen Bühne und eigentlichem *green room* befindet sich der Ort, von dem aus die Schauspieler und Schauspielerinnen ihre kurzen Pausen zwischen einzelnen Szenen verbringen, die Aufführung weiter beobachten und auf ihren erneuten Einsatz warten. Dieser Bereich wird jedoch auch von zahlreichen Besuchern genutzt. Dies können persönliche Freunde der Schauspieler sein, lokale Politiker, die persönlich die Stars begrüßen möchten, die lokalen Veranstalter sowie die Jatra-Manager und auch besondere Gäste wie etwa Forschern wie mir. All diese Gäste bekommen in regelmäßigen Abständen Tee und Snacks serviert und daher herrscht eine ständige Bewegung in diesem Bereich.

Die Bühnenhöhe beträgt normalerweise zwischen 1,2 und 1,4 Meter. Mit der im Plan bezeichneten Höhe der *main stage* (hier mit 15 Fuß bzw. 4,5 Meter angegeben), ist die Höhe der gesamten Bühnenkonstruktion gemeint, die ein aus Bambusstäben konstruiertes, baldachinartiges Gerüst mit einschließt, welches mit einem separaten Leinentuch bedeckt und durch Blumengirlanden geschmückt wird. Traditionell diente diese Konstruktion vor allem dazu, den bis Ende der 1960er Jahre noch ebenerdigen Bühnenbereich vom Publikum abzugrenzen sowie die früher zur Beleuchtung verwendeten Petroleumlampen aufzuhängen (siehe Abb. 17).

Während die Petroleumlampen bereits in den 1970er Jahren durch elektrische Scheinwerfer ersetzt wurden, muss nun auch die Lautsprecheranlage an dem Gerüst befestigt werden. Dies schließt auch die Mikrofone für die Darsteller mit ein, die von dem Gerüst auf die Bühne herunterhängen. Üblich sind drei Reihen mit jeweils vier Mikrofonen, die durch ein oder zwei zusätzliche in der Bühnenmitte ergänzt werden. Dies hat einen wesentlichen Einfluss auf die Darstellungspraxis an sich, da die Schauspieler sich somit nicht vollkommen

frei auf der Bühne bewegen können, sondern immer vor einem Mikrofon stehen müssen. Die Höhe der Mikrofone kann während der Aufführung verändert werden. Dies geschieht manuell, indem einer der Tontechniker die Mikrofonskabel adjustiert. Je nach Größe des Schauspielers mag dies jedoch nicht immer richtig funktionieren und so muss dieser eventuell seinen Kopf strecken, um noch gehört zu werden. Wenn auch dies nicht reicht, kann es sogar vorkommen, dass seine Stimme gar nicht oder nur kaum zu hören ist, was bei zentralen Szenen den unmittelbaren Unmut der Zuschauer provozieren kann.

Vor der Bühne befindet sich ein schmaler, etwa drei Meter breiter Bereich, der vor allem aus Sicherheitsgründen freigehalten sowie für das Mischpult und die Lichtassistenten benötigt wird, die für die am vorderen Bühnenboden befindlichen Scheinwerfer zuständig sind. Ihre Hauptaufgabe besteht jedoch weniger darin, diese zu bewegen, als Farblichteffekte zu erzeugen. Auch dies geschieht manuell, indem farbige Schablonen davor gehalten werden, oder – wenn ein schneller Farbwechsel erzeugt werden soll – Schablonen mit verschiedenen Farben schnell davor bewegt werden.

Im Gegensatz zu der normalerweise im Theater verwendeten Bezeichnung *green room* umschließt dieser im Jatra nicht nur den Aufenthaltsbereich der Schauspieler während ihrer Pausen, sondern auch den Umkleidebereich, und aus seiner Aufteilung lässt sich deutlich die Gruppenhierarchie ablesen. Die drei bis vier Hauptdarsteller oder Stars erhalten ihre eigene Umkleiden, die vom Rest des Backstage-Bereichs durch wellblechwände und Vorhänge getrennt werden. Die anderen Schauspieler müssen den restlichen Umkleide- und Aufenthaltsbereich unter sich aufteilen. Doch auch unter ihnen gibt es eine klare Hierarchie. Während die Schauspieler der zweiten Kategorie, also bereits etablierte Schauspieler oder aufkommende Stars, Stühle zugeweiht bekommen, müssen die anderen Schauspieler auf dem Boden sitzen. Für Schauspielerinnen besteht zudem ein abgetrennter Umkleidebereich.

Alle Schauspieler und Schauspielerinnen tragen ihr Makeup selbst auf. Da dies auch für die Hauptdarsteller und sogar fast alle Filmstars gilt, bedeutet dies, dass keine Makeup- oder Haarstylisten benötigt werden. Diesen stehen üblicherweise dennoch Diener zur Verfügung, die ihnen das Makeup reichen oder auch für andere Aufgaben wie etwa Kleider von der Garderobe zu nehmen, Tee zu holen oder eine Zigarette anzuzünden, zur Verfügung stehen. Das Makeup selbst wird in einer kleinen, *black box* genannten und aufklappbaren Metallkassette, mitgeführt, an dessen Deckelinnenseite sich ein kleiner Spiegel befindet, so dass alle Schauspieler ihr Makeup selbst auftragen können. Die Stars wiederum haben in ihren separaten Umkleidekabinen einen eigenen Tisch

und Spiegel, so dass sie die *black box* nur für den Transport benötigen (siehe auch Abb. 13).

Wie vertraglich festgelegt, muss der Eingang bzw. Ausgang zum Umkleide- und Aufenthaltsbereich so konstruiert sein, dass zumindest die Hauptdarsteller diesen direkt mit dem Auto verlassen können, um – manchmal sogar mit Polizeischutz durch die wartende Menschenmenge – zum Hotel zu fahren bzw. über Nacht nach Kalkutta zurückzukehren.

Diese Nachtreisen sind nicht ohne Risiko. Im April 2005 starb Bina Dasgupta, zu dieser Zeit die führende Jatra-Darstellerin, die seit ihre Verkörperung Binodini Dasis in dem Stück *Nati Binodini* in den 1970er Jahren als Legende galt, zusammen mit ihrem Co-Darsteller Sanatan Koley in einem Autounfall auf ihrem Rückweg von einer Jatra-Aufführung. Im gleichen Jahr war auch – wie zuvor erwähnt – die Schauspielerin Bela Sarkar in einen ernsten Unfall verwickelt, in dessen Folge sie zwei Jahre pausieren musste.

Auch wenn sich das Straßennetz Westbengalens in den vergangenen zehn Jahren enorm verbessert hat, ist es in einigen, vor allem entlegeneren Gebieten, immer noch in einem sehr schlechten Zustand. Dennoch hat vor allem die verbesserte Möglichkeit, zumindest von einigen Aufführungsorten nachts nach Kalkutta zurückkehren zu können, dazu beigetragen, vor allem den Filmstars, die tagüber teilweise noch an Filmproduktionen mitwirken, die Attraktivität einer Jatra-Teilnahme zu erhöhen. Und wie Tridib Ghosh erklärte, stellen Unfälle nicht die einzige Gefahr dar:

„Eines Nachts wurde mein Auto auf der Rückfahrt von einer Aufführung von bewaffneten Räufern angehalten. Sie befahlen uns auszusteigen und wir mussten unseren ganzen Besitz aushändigen. Ich machte mir sprichwörtlich in die Hosen und hatte Angst, dass sie mich umbringen würden. Plötzlich hörte ich einen Schrei: „Tridibda, apni?“ [Sie sind das, Tridib?]. Einer von ihnen hatte erkannt, wer ich war – ihr Idol sozusagen [als bekannter Anti-Held wahrscheinlich der Star, mit dem sie sich am meisten identifizieren konnten]. Sie entschuldigten sich tausend Mal, händigten mir meinen Besitz wieder aus und ließen uns schließlich fahren.“

Das Vergnügen, ein Jatra anzuhören

Nā, nā, nā, āj rātre āmī ār yātrā śunbo nā.

„Nein, nein, nein, heut' Nacht hör ich mir keine Jatra mehr an“, lautet eine berühmte Zeile eines Lieds aus dem Film *Niśipadma* (1970). Auch wenn sich in den Städten und vor allem unter einem jüngeren Publikum aufgrund des Einflusses des Kinos und des Fernsehens die Redewendung durchgesetzt hat,

dass man sich eine Jatra-Aufführung anschauen geht („*jatra dekhā*“), ist es immer noch üblich zu sagen, man höre sich ein Jatra-Stück an („*jatra śonā*“). Dies ist nicht ohne Grund. Zwar geht dieser Sprachgebrauch darauf zurück, dass Jatra-Stücke bis ins frühe 20. Jahrhundert vorwiegend aus Liedern bestanden, doch möchte man ein Jatra-Stück genießen ist es weniger wichtig, das Bühnengeschehen mit den Augen konstant zu verfolgen, als den schnellen, unmittelbar aufeinanderfolgenden Dialogen konzentriert zuzuhören. Verglichen mit einer „klassischen“ Theateraufführung kann man das Jatra am Besten mit einem live aufgeführten Hörspiel vergleichen. Dies bedeutet nicht, dass Schauspieltechnik im Jatra-Theater unbedeutend ist oder die Darsteller hier gar weniger gut ausgebildet sind. Im Gegenteil verfügen große Jatra-Darsteller über enorme Erfahrung und ein außergewöhnliches Geschick darin, ein Massenpublikum anzusprechen.

Der Vergleich dient vor allem dazu, die unterschiedlichen Schauspieltechniken und Konsumgewohnheiten zu verdeutlichen, als auch die Implikationen zu betonen, die eine Aufführung auf einer zu drei Seiten offenen Bühne vor einem Massenpublikum mit sich bringen. So ist erstens die Mimik der Darsteller weniger bedeutend als ihre gesamte Körpergestik. Der Grund hierfür ist schlicht, dass ein Großteil des Publikums die Gesichter der Schauspieler nicht deutlich erkennen kann, da sich die Bühne zu weit entfernt befindet, oder die Darsteller gar nur von der Seite beziehungsweise von hinten sehen können, weil sie gerade auf der falschen Seite sitzen.

Zweitens bedingen die zu berücksichtigenden, unterschiedlichen Publikumperspektiven auch, dass der Raum der offenen Bühne nicht wie bei einer Frontal Bühne genutzt werden kann. Im Jatra stellt diese keine getreue Abbildung eines wirklichen Raums dar, sondern wird auf eine Art und Weise verwendet, dass die Zuschauer durch das visuelle Bühnengeschehen nicht gestört werden und sich auf das Zuhören der hektischen, schnell aufeinanderfolgenden Dialoge konzentrieren können. Im Gegensatz zu einem Film oder „klassischen“ Theaterstück und ähnlicher wie beim Lesen eines Buchs, wird den Zuschauern somit einerseits mehr Freiraum für die eigene Vorstellungskraft eingeräumt, diese andererseits aber auch eingefordert. Somit ist es weniger die Visualität als ein „Kopfkino“, das die Zuschauer gefangen nimmt.

Um die Konzentration des Publikums nicht zu stören, dient die Bewegung der Schauspieler auf der Bühne vor allem dazu, das jeweilige Verhältnis der Charaktere zueinander betonen. Einfach umschrieben verdeutlicht die Nähe zweier Schauspieler eine Vertrautheit oder Intimität, eine Distanz eine Distanz und ein Höhenunterschied (hier kommt das *rostrum* ins Spiel) einen hierarchi-

schen Unterschied, der moralisch oder durch die spezifische Machtbeziehungen der Charaktere legitimiert sein kann. In einer Konfliktszene bewegen sich die Darsteller somit voneinander weg zu verschiedenen Bühnenenden, während sie bei einer „intimen“ Liebeszene eng aufeinander zutreten. Zu Recht kann man behaupten, dass dies auch im Theater üblich ist, doch die entstehende räumliche Distanz auf der Bühne ist hier bei weitem nicht so ausgeprägt.

Ein gutes Beispiel dafür wäre eine eben solche Liebeszene. Ein Paar befindet sich, eng zusammenstehend, in einem intimen Dialog, plötzlich bricht ein Streit aus und schließlich versöhnen sich beide wieder. Während in einem Theaterstück die Schauspieler mit Beginn des Streits sicher einige Schritte zurücktreten würden, würde bei einer Jatra-Aufführung der eine Charakter zur Ecke der Bühne eilen, als würde er oder sie von dem anderen wegrennen, während der andere, meist anklagende Schauspieler, einige Stufen des *rostrums* emporsteigen, um mit dieser sprichwörtlich höheren Position die moralische Legitimität seiner Anschuldigungen zu unterstreichen.

Als zweites Beispiel soll eine Konfliktszene aufgeführt werden, bei der mehr als zwei Darsteller involviert sind. In einem solchen Fall würden die in diesem Moment unbedeutenden Darsteller, denen keine Zeit bleibt, um die Bühne zu verlassen, nicht auf ihrem Platz stehen bleiben, sondern sich zu dem in einem solchen Szenario verdunkelten Rand der Bühne zu bewegen, während die Scheinwerfer die Bühnenmitte beleuchten. Auch hier nimmt das *rostrum* wieder eine zentrale Rolle ein, da sein Besteigen ein hierarchisches Verhältnis oder eine Distanz der Darsteller verdeutlichen kann, selbst wenn sie keine Möglichkeit besitzen, sich räumlich voneinander zu entfernen. Bei all diesem ist es wichtig in Blick zu behalten, dass nur ein Teil des Publikums das Geschehen auf der Bühne von vorne betrachten kann.

Wie bereits beschrieben, sind ein weiteres typisches Merkmal des Jatra die schnellen, unmittelbar aufeinanderfolgenden Dialoge. Es gibt praktisch keine ruhigen Momente, sondern eine stetige dramatische Entwicklung, die auch von der durchgängigen Hintergrundmusik unterstützt wird, die wiederum von zentraler Bedeutung für die Aufrechterhaltung des Spannungsbogens ist. Ausnahmen bilden hier höchstens die eigentlichen vier bis sechs Lieder jeder Aufführung, die in der Regel jedoch weniger wie im Bollywood-Kino ein strategisches Element der Interruptionen darstellen (Lalitha Gopalan 2002: 16-29), sondern stärker in den narrativen Ablauf integriert sind. Darüber hinaus beginnt jede Aufführung nach wie vor mit einem kurzen, 10-15-minütigen Konzert der Musiker.



Abb. 19: Szenen aus dem Stück *Baisākhe dekhā halo dujanāy* der *Ānanda Melā* mit Kakoli Chowdhury und Anal Chakravarty in den Hauptrollen (Quelle: die gleichnamige VCD. Kolkata: Kiran, 2006).

Trotz all der beschriebenen Differenzen zum „klassischen“ bürgerlichen Theater sind die Unterschiede nicht ganz so deutlich, wie es den Anschein haben mag. Die Schauspieltechnik daher als „traditionell“ zu bezeichnen, wäre irreführend. Im Gegenteil hat sich diese – und hier allem voran die Sprachtechnik – die vergangenen vierzig Jahre über so sehr verändert, dass auch innerhalb der Gruppen inzwischen eine Debatte darüber entstanden ist, ob Jatra wirklich noch als Jatra bezeichnen werden kann, oder ob es nicht doch einfach Theater geworden ist. „*Jatra ār jatra nei*“ (Jatra ist nicht mehr Jatra), ist eine Aussage, die mir gegenüber immer wieder von Schauspielern als auch Jatra-Managern vorgebracht wurde. Doch auch wenn in dieser Aussage gerade bei älteren Schauspielern eine gewisse Nostalgie in Hinsicht auf die Veränderungen im Jatra mitschwang, die weniger den sich verändernden Inhalt der Stücke als die ihres Erachtens inzwischen zu nah am Theater befindliche Schauspieltechnik betraf, war für die jüngere Darsteller-Generation, die zumeist aus dem Theater kommt, diese Unterscheidung weniger von Bedeutung als vielmehr eine Herausforderung, die Unterschiede genau benennen zu können. Gautam Chakravarty, Manager der *Nayāntārā Operā*, drückte dies mir gegenüber folgendermaßen aus: „Jatra ist Unterhaltung („*binodon*“) und muss sich daher nach dem Geschmack des Publikums richten. Ob dies nun als Jatra oder Thea-

ter bezeichnet wird, ist nicht von Bedeutung, solange es erfolgreich ist.“ Oder, wie Tridib Ghosh argumentiert:

„Was macht es für einen Sinn, zwischen Jatra und Theater zu unterscheiden? Natürlich ist Jatra Theater. Aber das Publikum kommt doch nicht zu einer Aufführung, weil es Jatra ist und kein Theater. Entscheidend ist allein die Qualität. Wer gut ist, wird auch erfolgreich sein. Und die Leute werden auch in Zukunft lieber einen guten Jatra-Schauspieler sehen wollen als einen schlechten Filmstar.“

Es sind daher weniger genretypische Charakteristika, über die das Jatra von den Schauspielern definiert wird, als der kommerzielle Erfolg dieser Industrie: „was das Jatra auszeichnet, ist“, so in den Worten Meghdut Gangopadhyays, „dass es ein Massenpublikum erreicht. Beim Theater ist dies nicht der Fall.“ Dennoch werden die Veränderungen innerhalb des Jatra nicht negiert. Der sicher bedeutendste Faktor für diesen Wandel war die Einführung des elektrischen Lautsprechersystems. Zuvor bestand die der Herausforderungen des Jatra darin, so zu spielen, dass das Publikum, das zu diesem Zeitpunkt bereits aus mehreren tausend Zuschauern bestehen konnte, die Schauspieler auch ohne die unterstützende Akustik eines Theatersaals verstehen konnte. „Wenn man nur laut spricht oder schreit“, erklärte Tapan Ganguly diese Technik, „können einen die Zuschauer nicht verstehen. Wenn man die Dialoge aber singt, kann man nicht nur das Stimmvolumen steigern, sondern auch die einzelnen Worte länger halten. Es gibt jedoch nur noch wenige Schauspieler, die diese Technik beherrschen.“

Diese Technik des langsamen, musikalischen Singens, wie man es am besten umschreiben kann, lässt sich heute am ehesten noch durch die wenigen Jatra-Langspielplatten, die in den 1970er Jahre erschienen sind, rekonstruieren. Dennoch ist sie nicht vollkommen aus dem Jatra verschwunden. Zwar ist aufgrund der Lautsprechersysteme kein großes Stimmvolumen mehr erforderlich, nichtsdestotrotz werden zahlreiche Dialoge, gerade in mit dramatisierender Hintergrundmusik unterlegten Konfliktszenen, leicht singend vorgetragen. Insgesamt aber kann gesagt werden, dass die Lautsprechersysteme die Sprachtechnik hin zu einem „realistischeren“ Schauspielstil verändert haben, da Dialoge auch gesprochen oder auch geflüstert vorgetragen werden können, was insbesondere bei den seit den Mitte der 1970er Jahre aufgekommenen „sozialen Dramen“ von Bedeutung ist.

Dennoch besteht nach wie vor die Kritik, dass Jatra zu „laut“ und zu „unrealistisch“ sei. Diese bezieht sich vor allem auf die alte Schauspieltechnik und wird insbesondere von Personen vorgetragen, die selbst noch nie eine Jatra-

Vorführung gesehen haben. Andere hingegen kritisieren den Wandel: das Jatra habe sich so sehr verändert, dass es nichts mehr mit dem zu tun hat, was sie einmal erlebt hätten. Beide Seiten der Kritik sind nicht unbedeutend, da sie entweder den alten Schauspielstil als zu laut und/oder unrealistisch bewerten beziehungsweise auf der anderen Seite insbesondere die Qualität dieser „Tradition“ hervorheben und die Veränderungen kritisierten. Beide Annahmen gehen jedoch davon aus, dass es so etwas wie ein „authentisches“ oder „wahres“ Jatra gab, dem eine „degenerierte“ Jatra-Form entgegengesetzt werden kann, egal wie das „ursprüngliche“ Genre betrachtet wurde.

Die Art und Weise wie das Jatra mit dieser Zwangslage umgeht, als „traditionell“ oder als „nicht mehr traditionell“ definiert zu werden, aber abseits vom bürgerlichen Publikum der Metropole Kalkutta seinen kommerziellen Erfolg ausbauen konnte, ist das faszinierende an dieser Entwicklung. Von Bedeutung hier ist die lang währende Beeinflussung durch das europäisch geprägte, bürgerliche Theater Kalkuttas und durch Darsteller, die in diesem ihre Ausbildung genossen haben, die Offenheit des Jatra, neue, aktuelle Themen aufgreifen sowie die Inkorporation selbst von Filmstars bei einer gleichzeitigen Wahrung einer eigenen Identität

Doch die Veränderungen im Jatra haben auch eine lange Tradition: wie in Kapitel 3 beschrieben, wurden bereits im frühen 19. Jahrhundert der *tukka* beziehungsweise der *khemtā* in das Jatra eingeführt. Später folgte diesen das von Madan Master initiierte *judi*-System, das vor allem Schauspieler entlasten sollte, die nicht singen konnten. „*Judi*“ kann mit „Paar“ übersetzt werden und es waren die auf den Gegenüberliegenden Bühnenseiten sitzenden Musiker, die in einem Wechselgesang das von einem Schauspieler begonnene Lied übernahmen und fortführten. Auch heute noch gibt es einige Darsteller, die „ihre“ Lieder nicht selbst vortragen. In diesen Fällen wird der Gesang von einer für das Publikum nicht zu sehenden Person im Bühnenhintergrund übernommen.

Das *judi*-System wurde in den 1910er Jahren durch einen Charakter Namens *bibek* (Gewissen) ersetzt, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr beliebt war. Der *bibek* trat zwischen einzelnen Szenen auf die Bühne und kommentierte das Geschehen sowie die Entscheidungen einzelner Charaktere, und lieferte somit eine Art Metakommentar zu dem Stück ab (Balwant Gargi 1991: 28-30). Utpal Dutt versuchte um 1970 herum, den *bibek* wiederzubeleben, scheiterte aber an dem Publikum, das diesem überdrüssig geworden war.

Diese stetigen Veränderungen des Jatra über die vergangenen zweihundert Jahre verdeutlichen auch, dass das Jatra über keine festgeschriebenen künstlerischen Konventionen verfügt, sondern seit langem offen ist für kreative Ver-

änderungen und wegen seiner spezifischen ökonomische Organisationsform sowie seines Publikums vom Theater unterschieden werden kann.

Ein gutes Beispiel hierfür ist auch das von Phanibhushan Bidyabinod (Barā Phaṇi), einem der bedeutendsten Jatra-Schauspieler und Autoren Mitte des 20. Jahrhunderts, verfasste Schauspiellehrbuch *Abhinaya-sikṣā*, das erstmals 1957 von der *Diamond Library* veröffentlicht wurde und immer noch nachgedruckt wird, heutzutage aber nur noch von Schauspielern der Distriktgruppen bzw. der Amateur-Jatra-Gruppen erworben wird (Phaṇibhūṣaṇ Bidyābinod 1957). Interessant ist dieses Lehrbuch vor allem auch deshalb, da Phanibhushan Bidyabinod keinen Unterschied zwischen dem Jatra und dem Theater zieht (das Wort Jatra wird nur im Vorwort des Verlegers verwendet) und genauso auf Girish Chandra Ghosh, dessen Sohn Surendranath Ghosh oder auch Sisir Bhaduri (beide letzteren prägten das bengalische Theater in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts) verweist wie auf das *Nāṭya sāstra*, der Bharata Muni zugeschriebenen, klassischen indischen Theorie-Abhandlung über darstellende Künste sowie der in diesem Werk klassifizierten acht *rasa* oder darzustellenden mentalen Zustände und die der diesen korrelierenden Gefühlzustände (*bhāva*) der Zuschauer (Susan L. Schwartz 2004). Ein spezifischer Jatra-Schauspielstil lässt sich aus dieser Publikation somit nicht herauslesen.

Schalplatten, Kassetten und VCDs

In den vergangenen Jahren hat sich zudem ein kleiner Markt für Jatra-Kassetten und VCDs entwickelt, der vom Umsatz her gesehen keine besondere ökonomische Bedeutung besitzt, aber dennoch keine unbedeutende Rolle spielt. Dieser Prozess begann bereits in den frühen 1970er Jahren mit der Einführung von Jatra-Schalplatten, für die es jedoch, wie allgemein für Langspielplatten in Indien, keinen besonders großen und nur auf eine gewisse Schicht begrenzten Markt gab (Peter L. Manuel 1993). Dennoch wurde eine nicht geringe Zahl der populärsten Jatra-*pālā* der 1970er Jahre auf Schalplatte veröffentlicht und während der Forschung gelang es, ungefähr vierzig von diesen bei Second-Hand-Verkäufern in Zentralkalkutta zu kaufen. Zufälligerweise befand sich das Geschäft eines dieser Straßenverkäufer vor der 46 Dharamtala Street (inzwischen offiziell in Lenin Sarani umbenannt), also genau jenem Gebäude, in dem die *Indian People's Theatre Association* ihren Sitz hatte und das Wahrzeichen der bengalischen Theatergeschichte betrachtet werden kann.

Auch wenn diese Straßenhändler hauptsächlich alte LPs mit Hindi- oder Bengali-Filmliedern verkauften, besaßen sie immer eine gewisse Auswahl an Jatra-Platten, was durchaus als Zeichen gewertet werden kann, dass diese in den 1970er Jahren eine gewisse Popularität genossen. Interessanterweise sind alle Jatra-LPs Einzelplatten mit einer begrenzten Spielzeit von 45-50 Minuten. Doppel- oder Dreifachalben, wie sie bei Theaterstücken teilweise gängig waren, wurden nicht produziert, wahrscheinlich um eine bestimmte Preisgrenze nicht zu übersteigen. Dies bedeutet jedoch, dass die Jatra-Stücke um ein Drittel ihrer Länge gekürzt werden mussten. Abgesehen von den wichtigsten Liedern, die oft auch zu Hits wurden, beinhalten diese Alben daher nur die wichtigsten, zentralen Dialoge. Wenn man diese anhört, ohne vorher das Stück gesehen zu haben, ist es dementsprechend schwierig, der eigentlichen Geschichte zu folgen. Die Schalplatten wurden daneben nicht live bei Aufführungen, sondern im Studio aufgenommen und einige von ihnen basieren zudem auf Radio-Übertragungen.

Die Jatra-Langspielplatten verschwanden bald mit dem Aufkommen der *Cassette Culture* (Peter L. Manuel 1993) in den frühen 1980er Jahren. Das letzte von mir erworbene Album wurde 1988 produziert. Von der ersten Veröffentlichung *Sonāi Dighī* (1976) bis 1988 betrug die Zeitspanne, in der Jatra-Schalplatten hergestellt wurden, gerade etwas mehr als zehn Jahre. Die Langspielplatten wurden bald darauf aufgrund der geringeren Herstellungskosten und dem dadurch ermöglichten geringeren Verkaufspreis von Kassetten abgelöst, die bald den Markt in den ländlichen Gebieten eroberten.

Als ich im Oktober 2005 zu Beginn meiner Forschung in einem Musikladen in der Stadt Bolpur, die nicht gerade als Hochburg für Jatra-Shows gilt, mich nach Kassetten erkundigte, wurde mir eine Auswahl von geschätzten einhundert *pālā* vorgelegt. Darunter befanden sich nicht nur Aufnahmen der Gruppen aus Chitpur, sondern auch von einigen lokalen Operas. Der Unterschied zwischen beiden bestand vorwiegend darin, dass die Stücke der Gruppen aus Kalkutta als Doppelkassetten verkauft wurden, während die *pālā* der lokalen Gruppen Einzelkassetten mit einer schlechteren Produktionsqualität und auch vom Preis her billiger waren.

Da die Lebensdauer für Kassetten begrenzt ist – in einem subtropischen Klima zudem noch stärker als hierzulande –, gibt es hierfür keinen Gebrauchsmarkt und nur einige wenige der beliebtesten Stücke der 1980er und 1990er Jahre sind noch als Kassetten erhältlich. Interessanterweise gab es nie einen Umschwung von Jatra-Kassetten zu Audio-CDs, auch wenn in ländlichen Regionen inzwischen kein Mangel an CD-Playern besteht. Insgesamt wurden nur

drei oder vier Jatra-Stücke als CDs veröffentlicht, und dies sind alles ältere Aufnahmen der legendären *Natta Company* aus den 1970er und frühen 1980er Jahren, die alle ursprünglich als Schallplatten verkauft wurden. Was sich stattdessen etabliert hat, ist ein neuer Markt für VCDs⁶¹. Seit 2003 haben einige Jatra-Companies begonnen, Videoaufnahmen ihrer Stücke anzufertigen und diese in der kommenden Saison über dieses Medium zu verkaufen. Die VCDs werden üblicherweise bei den letzten Hauptproben aufgenommen, die in dann in angemieteten Theatern stattfinden. In manchen Fällen, wenn sich ein Stück ohne besondere Stars zu einem Hit entwickelt, kann eine Aufnahme auch am Ende der Saison stattfinden. Die VCDs werden fast ausschließlich als Doppel-CD mit einer insgesamten Spielzeit von 150 Minuten verkauft. Auch hier ist somit die Länge der Aufnahme etwas kürzer als die eigentliche Aufführung. Der Preis dieser liegt üblicherweise bei 49,- Rupien und ist daher nur wesentlich teurer als der Preis der Kassetten bzw. CDs.

Die Diamond Library

Eine bedeutende Rolle in der Jatra-Industrie spielt die *Diamond Library*, ein kleiner Buchladen in der *Rabindra Sarani*, der genau gegenüber einiger Jatra-Büros gelegen ist. Dieser Buchladen gehört seit mehreren Generationen der Seal-Familie, die neben dem Buchladen auch einen kleinen Verlag betreibt und in den 1970er Jahren für die Jatra-Zeitschrift *Nāṭya Lok* und der nachfolgenden, immer noch zweiwöchentlich erscheinenden Zeitung *Jatra Jagat* („Jatra-Welt“) verantwortlich ist. Einige betrachten die *Diamond Library* als eine der letzten Überlebenden Institutionen der alten *Baṭṭalā*-Tradition Nordkalkuttas, den kleinen Verlagen und Druckerpressen dieser Lokalität, die für ihre bereits erwähnten „Groschenromane“ berühmt waren (Romila Saha 2007). Dieser Buchladen ist in der Tat eine der letzten Orte, die eine größere Auswahl solcher Publikationen in ihren Regalen beherbergen. Bedeutender allerdings ist, dass die *Diamond Library* auch der zentrale Buchladen für den Verkauf von gedruckten Jatra-*pālā* darstellt, von denen ein Großteil in dem der Seal-Familie gehörenden Verlag erscheinen, auch wenn es noch einige andere Kleinverlage

⁶¹ Video-CD: Da Video-CDs üblicherweise auf einem normalen CD-Spieler oder auch auf einem an ein Fernsehgerät angeschlossenen Diskman abgespielt werden können, hat sich dieses Medium aufgrund des günstigeren Preises weit mehr als DVDs im ländlichen Indien verbreitet.

gibt, die Jatra-Stücke drucken und einige dieser nur von einem der unzähligen Buchläden der College Street erworben werden können.

Wer ist die Käuferschaft dieser Bücher? Ganesh Chandra Seal, der Betreiber der *Diamond Library*, verdeutlichte, dass es kaum noch Kunden gibt, die ein Jatra-*pālā* allein zum Lesen erwerben, wie es früher mit den Dramen Brajendra Kumar Des, Shibaji Roys oder Bhairabnath Gangopadhyays der Fall gewesen ist. Heutzutage werden diese Publikationen hauptsächlich von professionellen wie Amateur-Gruppen außerhalb Kalkuttas gekauft, die beabsichtigen, diese Stücke selbst aufzuführen. Der Markt für diese Dramen ist somit sehr begrenzt und mit einem Preis von 45,- bis 50,- Rupien pro verkauftem Heft für die Verlage kaum wirtschaftlich. Die Autoren selbst erhalten für die Publikation nur eine vernachlässigbare Pauschale und keine weiteren Tantiemen (vgl. auch Romila Saha 2007). Dennoch wird die Veröffentlichung ihrer Stücke von einigen Autoren als gewinnbringend betrachtet, da die wiederholte Aufführung ihrer *pālā* durch andere Jatra-Gruppen zur Steigerung der eigenen Reputation beitragen kann.

Zu den am bestverkauften Büchern zählen nach wie vor viele Stücke Bhairabnath Gangopadhyays, dem populärsten und dominierenden Jatra-Dramaturgen der späten 1970er bis frühen 1990er Jahren, der inzwischen als größerer Star als die Schauspieler seiner Zeit angesehen wird und dessen Name allein ausreichte, um den Erfolg eines Stückes zu gewährleisten. Aufgrund seines enormen Ausstoßes von durchschnittlich fünf Stücken pro Saison hinterließ er bei seinem frühen Tod ein beachtliches Repertoire. Wie populär seine Stücke immer noch sind, lässt sich daran erkennen, dass während meines Besuchs der Jatra-Büros 2006 in Belda, einer der beiden Jatra-Zentren außerhalb Chitpurs, 16 auflisten konnte, die in jener Saison von lokalen Gruppen aufgeführt wurden (die von mir erstellte Liste umfasst allerdings nur die Hälfte aller Stücke jenes Jahres). Auch beim Jatra-Festival am gleichen Ort waren 3 der aufgeführten Stücke von ihm geschrieben worden. Während der Proben für die Neuauflage von Bhairabnath Gangopadhyays *Mā, māṭi, mānuṣ* war ein Schauspieler einer Gruppe aus dem Distrikt Asansol anwesend, der in diesem Stück bereits wiederholt mitgespielt hatte und alle Dialoge auswendig beherrschte.

Auch wenn sein Sohn Meghdut Gangopadhyay nicht den Status seines Vaters erreichte und bis heute kein Stück geschrieben hat, das wirklich als Klassiker des Jatra bezeichnet werden kann, werden seine *pālā* sehr geschätzt, da er zu den letzten Dramaturgen gezählt wird, die den Inhalt eines Stückes über das Star-System stellen, er seine *pālā* somit nicht auf spezifische Schauspieler zu-

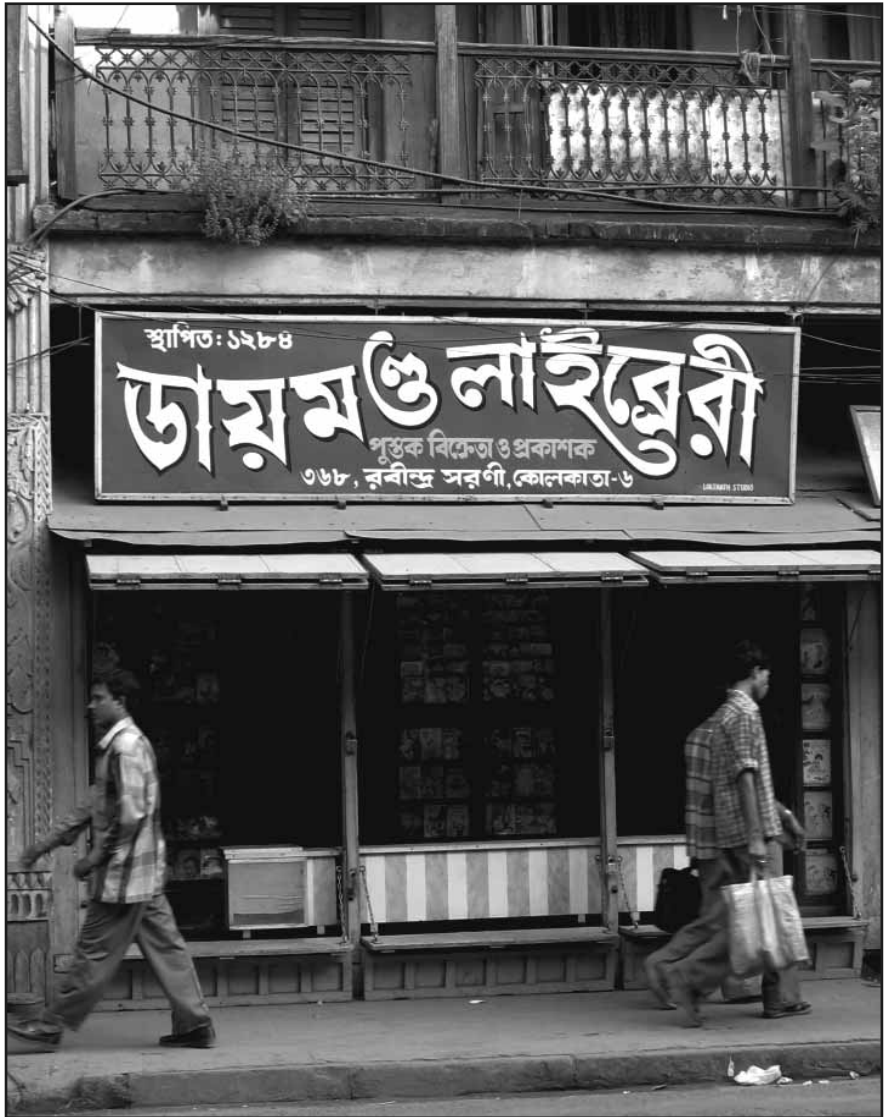


Abb. 20: Die *Diamond Library* in der Rabindra Sarani (Bild: Hans-Martin Kunz).

schreibt, sondern in erster Linie interessante Geschichten zu Verfassen versucht. Als Besitzer der *Bhairab Operā*, der von seinem Vater übernommenen und nach ihm benannten Gruppe, die immer noch ein Familienunternehmen ist, besitzt er nicht genug finanzielle Ressourcen, um große Stars bezahlen zu können und sieht sich daher mit der ständigen Gefahr konfrontiert, seine Gruppe schließen zu müssen.

Wie sehr er als *pālākār* geschätzt wird zeigt auch, dass bei der Werbung der Distriktgruppen in der Saison 2005/06 kein anderer Namen eines aktuellen Autors so oft erwähnt wurde wie seiner. Dass er nicht dem Star-System folgt und seine Stücke daher einfacher von jeder Gruppe aufgeführt werden können, ist dabei sicher von Hilfe. Aufgrund des schwachen indischen Urheberrechtsgesetzes erhält er hierfür allerdings keine Tantiemen. Seine Reputation als guter *pālākār* ist in dieser Hinsicht also finanziell nicht von Bedeutung.

Während der Buchmesse im Dezember 2005 in Domjur, einem kleinen, östlich gelegenen Vorort Howrahs, in deren Rahmen ein kleiner Jatra-Wettbewerb lokaler Amateurgruppen stattfand und er gebeten worden war, in der Jury teilzunehmen, verdeutlichte mir Meghdut Gangopadhyay, dass eines der aufgeführten Stücke nichts weiter als eine Collage zweier seiner eigenen *pālā* war. Obwohl die Gruppe wusste, dass er in der Jury sitzen würde, erachtete sie es dennoch nicht als notwendig, seinen Namen beziehungsweise die übernommenen Stücke als Vorlage oder Inspirationsquelle zu erwähnen.

Kaum veröffentlicht werden *pālā*, die auf zeitgenössischen politischen Themen basieren oder Stücke, die auf spezifische Stars sowie ihr öffentliches Image zugeschnitten sind. Während Dramen der ersten Kategorie aufgrund ihres Themas nur für einen kurzen Zeitraum von Interesse sind, scheint die Nichtpublikation von *pālā* die Kritik zu bestätigen, die mir von verschiedenen Schauspielern vorgebracht wurde: dass der Mangel an guten Stücken, die die Zeit überleben können, eng mit dem Star-System verbunden ist.

Auch wenn das Jatra in den vergangenen Jahren durch die Einbindung von Filmstars seinen Erfolg hat ausbauen und sich als Unterhaltungsindustrie weiter etablieren können, erscheint der Mangel an Stücken, die geeignet für eine Veröffentlichung betrachtet werden, auch Implikationen für die Zukunft zu besitzen. Während Filme wiederholt im Fernsehen gezeigt werden und sich so einfacher in das kulturelle Gedächtnis Bengalens einschreiben können, ist das Jatra diesbezüglich und trotz des Aufkommens der VCDs davon abhängig, dass einzelne Stücke wiederholt von Distrikt- oder Amateurgruppen aufgeführt werden. Zwar ist dies derzeit noch bei vielen *pālā* Bhairabnath Gangopadhyays aus den 1970er und 1980er Jahren der Fall, doch die derzeit durch das Star-

System bedingten und auf spezifische Schauspieler zugeschriebenen Stücke scheinen diesem entgegen zu stehen. Wie sehr diese Entwicklung den zukünftigen Erfolg des Jatra zu beeinflussen vermag, kann nur spekuliert werden, doch mag der Mangel an neuen „Klassikern“ zu einer sinkenden emotionalen Verbundenheit der Zuschauer zum Jatra führen.

Die Herausforderung Chitpurs

Die größte wirtschaftliche Herausforderung für die Companies in Chitpur stellen inzwischen die zahlreichen professionellen Gruppen aus den Distrikten dar, insbesondere die aus West- und Ost-Midnapur. Allein in diesen beiden Distrikten waren im Frühjahr 2006 mehr als 150 professionelle Jatra-Gruppen registriert gewesen. Um als professionelle Jatra-Gruppe anerkannt zu werden, so wurde mir von einigen Mitgliedern gesagt, muss nachgewiesen werden, dass man 100 Aufführungen pro Jahr abhält. Dies ist in etwa die gleiche Zahl wie die der Gruppen aus Chitpur.

Die professionelle Organisation dieser Gruppen ist jedoch bei weitem nicht so fortgeschritten wie die ihrer Gegenparts aus Kalkutta. So besitzen die meisten Gruppen kein eigenes Büro, in denen man sie buchen kann. Stattdessen werden hiermit allgemeine Agenten in den jeweiligen Zentren in Belda und Nandakumar beauftragt. Doch auch in der Rabindra Sarani in Kalkutta gibt es zwei Büros, bei denen man diese Gruppen buchen kann. Dort selbst gibt es jedoch keinerlei Hinweis geschweige denn öffentliche Werbung für die Distriktgruppen. Allein der Blick auf ihre Poster und Programme verrät hiervon, und diese vermitteln zugleich den Eindruck, als würden die Gruppen selbst aus Kalkutta kommen, da in der Regel keine lokale Adresse angegeben wird.

Mit einer Buchungsgebühr von durchschnittlich 7.000-10.000 Rupien pro Aufführung, sind diese Truppen deutlich günstiger als die großen Operas aus Kalkutta, und es ist vor allem diese günstigere Gebühr, aufgrund dessen sie sich als eine wirkliche Konkurrenz zu Chitpur haben etablieren können. Mehrere Darsteller haben zudem darüber berichtet, dass sie bereits in entlegeneren Distrikten wie Asansol, Malda oder Kuch Behar aufgetreten sind. Dies sind Gegenden, die von einigen der Gruppen aus Chitpur nur noch für kurze Zeit betourt werden, da die Distanz zu Kalkutta es insbesondere den Filmstars nicht gestattet, zwischen den einzelnen Aufführungen nach Hause zurückzukehren, um parallel zum Jatra weitere Projekte zu verfolgen.

Doch es gibt auch künstlerische Unterschiede zwischen den Distriktgruppen und den Operas aus Kalkutta. Der wichtigste besteht sicher darin, dass die Distriktgruppen, von seltenen Ausnahmen abgesehen, keine eigenen *pālā* aufzuführen, sondern auf ältere Stücke aus Chitpur zurückgreifen. Aber auch der Schauspielstil ist verschieden. Es gibt viele Schauspieler, die nach Kalkutta gehen, um dort ihr Glück zu suchen, aber nur wenige, wie etwa Kumar Kaus-hik, schaffen es wirklich, sich in einer der Gruppen Chitpurs zu etablieren. Ein Problem hierbei stellt die unterschiedliche Schauspieltechnik dar. Bei Probenanweisungen wurde hier zumeist kritisiert, dass die Dialoge mehr gesprochen (und weniger gesungen) vorgetragen werden sollten.

Der Schritt nach Kalkutta ist jedoch auch finanziell nicht ganz unproblematisch, da dieser für die Schauspieler in der Regel zunächst mit Verdiensteinbu-ßen verbunden ist. In den Distriktgruppen können diese als junge Stars zwi-schen 500 Rupien und 1000 Rupien pro Nacht verdienen, während sie für ihre erste Saison in Chitpur in der Regel nur 250 Rupien pro Auftritt und 35 Rupien am Tag für die Probenzeit erhalten, was also nur einem Viertel beziehungswei-se der Hälfte des vorhergehenden Gehalts entspricht. Dennoch ist es nicht al-lein die Hoffnung, den Durchbruch in Chitpur zu schaffen, die die Darsteller nach Kalkutta lockt. „Wenn ich in zwei oder drei Jahren zurückgehe, kann ich in meiner alten Gruppe das Doppelte oder Dreifache verdienen, da ich hier mitgespielt habe“, erklärte mir dies einer der Schauspieler. In den Distrikt-gruppen können diese Darsteller später somit als „Stars“ vermarktet werden, die in den „glamourösen“ Gruppen Chitpurs aufgetreten sind.

Die Beziehung Chitpurs zu den Distriktgruppen ist zudem nicht ganz kon-fliktfrei. Die größte Kritik der Distriktgruppen aus Belda war, dass zum *Paścim Baṅga Jatra Utsab* (Westbengalisches Jatra Festival), welches übli-cherweise im Dezember oder Januar stattfindet, bisher keine einzige Distrikt-gruppe eingeladen worden war. „Warum nennen Sie es westbengalisches Jatra Festival und nicht Chitpur Jatra-Festival, wenn sie keine von Gruppe außerhalb Kalkuttas einladen?“, beschwerte sich etwa Yugajit Nanda, ein ehemaliger Schuldirektor aus Belda, der die ersten Jatra-Gruppen dort gegründet hat und stolz von sich behauptet, im August 2002 den ersten Jatra-Workshop in West-bengalen organisiert zu haben (Yugājīit Nanda o.J.-a, o.J.-b). Die Kritik richtete sich nicht nur an die Gruppen aus Kalkutta, sondern auch an die *Paścim Baṅga Jatra Academy* als Organisator des Festivals.

In Chitpur wurde mir gegenüber auf der anderen Seite die Kritik geäußert, dass die Distriktgruppen keine originären Jatra-Gruppen seien, da sie nicht ihre eigenen Stücke schreiben würden:

„Sie benutzen unsere Stücke und bezahlen keine Tantiemen dafür. Dies ist wirklich ein Problem“, so kritisierte es Meghdut Gangopadhyay. „Es ist nicht nur der Vorteil, dass sie keinen *pālākār* bezahlen müssen. Zum Jatra gehört auch, dass die Gruppen ihre eigenen Stücke aufführen. Und wenn sie unsere Stücke benutzen bedeutet dies, dass sie uns auch einen Teil unserer Besonderheit wegnehmen, da die Stücke nicht mehr mit bestimmten Gruppen in Verbindung gebracht werden.“

Dass die Distriktgruppen keinen Autoren bezahlen müssen, ist in der Tat ein großer ökonomischer Vorteil. Doch auch wenn sie Tantiemen bezahlen würden, hieße dies nicht zwangsläufig, dass die Gruppen in Chitpur hiervon profitieren würden. Ähnlich wie in Deutschland – und im Unterschied zum US-amerikanischen Copyright – verbleibt das Urheberrecht in Indien bei den jeweiligen Autoren. Es wären daher vor allem diese, die von einer strikteren Urheberrechtssprechung profitieren würden.

Musikalische Nächte

In den vergangenen Jahren haben einige Jatra-Companies zudem eine weitere Einnahmequelle entdeckt. Dies sind meist schlicht *musical nights* oder *stage shows* genannte Bühnenevents, in denen Filmstars zu meist vom Band gespielter Hintergrundmusik tanzen. Diese Art von Shows wurde in den 1990er Jahren von der Bombay-Filmindustrie etabliert und erfreut sich seither auch weit über Indien hinaus großer Beliebtheit. Die 2004 mit Shah Rukh Khan organisierte Temptation-Tour, die ihn neben den Vereinigten Staaten und Großbritannien auch nach Deutschland führte, ist sicher das bekannteste Beispiel hierfür. In kleinerem Rahmen mit weniger bekannten Filmstars werden solche Shows auf lokaler Ebene inzwischen überall in Indien, also auch in Westbengalen, organisiert.

„Die heiße Schauspielerin Raveena Tandon aus Mumbai“, heißt es beispielsweise in einer am 22. November 2009 in der Zeitung *Sangabad Pratidin* veröffentlichten Anzeige, „tritt zum ersten Mal auf einer offenen Bühne auf“ (Abb. 21). Raveena Tandon drehte zu dieser Zeit einen Film in Kalkutta und nutzte die Gelegenheit, etwas zusätzliches Geld zu verdienen. Aber auch berühmte bengalische Filmstars wie Chiranjeet, Debashree Roy und Rituparna Sengupta, die in den vergangenen Jahren nicht oder sogar noch nie für Jatra-Gruppen gearbeitet haben, treten in solchen Vorführungen auf.

Dass die meisten dieser Shows von Jatra-Companies organisiert werden, ist nicht direkt offensichtlich. Nur wenn man auf die in den Anzeigen genannte Adresse schaut – im vorliegenden Fall 331B, Rabindra Sarani – ist zu erkennen, dass es sich hier um das Büro einer Jatra-Gruppe handeln muss. Eine andere Anzeige in der gleichen Zeitungsausgabe, die 392D Rabindra Sarani als Agenturadresse erwähnt, wirbt für eine Veranstaltung mit den Schauspielern Swastika Mukherjee und Firdous Ahmed sowie der in Kalkutta aufgewachsenen Bollywood-Filmsängerin Ritika Sahni. „Eine hervorragende & lohnende Chance. *Stereophonic sound*, ausländische Lichtanlage, westliche Tanztruppe. Ein fantastisches und riesiges Soiree mit vier Stunden voll Tänzern und Liedern“, heißt es dort. Die westliche Tanztruppe bezieht sich wahrscheinlich – wie sie immer öfter auch in indischen Filmen zu sehen sind – auf eine Gruppe osteuropäischer Frauen

mit blonden oder blond gefärbten Haaren, die ihr Glück in Indien versuchen.

Nicht alle, aber viele solcher Shows, werden von Jatra-Gruppen organisiert und bilden eine zusätzliche Einkommensquelle. Mit den bestehenden Kontakten zu lokalen Veranstaltern verfügen die Jatra-Gruppen über ein Netzwerk, das es ihnen erlaubt, diese Shows ohne großen Zusatzaufwand beziehungsweise ohne wesentliche Änderungen der bestehenden Arbeitsstrukturen zu organisieren.

Dennoch stellen diese Events auch eine Konkurrenz für das Jatra-Theater dar, die nicht unterbewertet werden sollte. Bereits der Einzug der Filmstars

Abb. 21: Anzeige für eine Playback-Show mit Raveena Tandon (22.11.2009, *Sangabad Pratinadin*, S.2).

führte zu einer Erhöhung der Eintrittskartenpreise Chitpurs, und da die Karten für diese Shows noch einmal teurer sind, verfügen viele Zuschauer nicht über das Geld, für beide Arten von Shows zu bezahlen. Die Zuschauer, die sich für den Besuch einer solchen *Musical Night* entscheiden, werden daher in vielen Fällen von Jatra-Vorführungen wegbleiben und einen Rückgang der Zuschauerzahlen bewirken.

Auf der anderen Seite sind die Produktionskosten für diese Art von Bühnenshows deutlich geringer, da weder eine lange Probenzeit vonnöten ist noch ein Autor oder Komponist bezahlt werden muss. Zudem sind diese Shows hauptsächlich auf die auftretenden Filmstars zugeschnitten. Dies wiederum bedeutet, dass die Veranstalter nicht abwarten müssen, wie das Stück vom Publikum akzeptiert wird, sondern direkt die Buchungen abschließen können. Die Jatra-Gruppen müssen demnach im Wesentlichen nur diese Shows organisieren, ohne eine größere Investition zu tätigen. Dieses verringerte wirtschaftliche Risiko mag über einen längeren Zeitraum dazu führen, dass einige der Produzenten Jatra aufgeben und sich allein auf die Organisation dieser *Musical Nights* konzentrieren.

Die Jatra Academy

Trotz der Krise, die das Jatra-Theater in den 1990er erlebt hat, steht es heute ökonomisch besser dar als jemals zuvor. Entscheidend hierfür war das Engagement von Filmstars, mit der es seinem vorwiegend ländlichen Publikum eine neue Attraktion bot. Doch bisher ist damit nicht gelungen, was in den 1970er Jahren für eine Dekade der Fall war: das Jatra auch wieder in Kalkutta selbst und auch unter dem bildungsbürgerlichen Publikum wieder populär zu machen. Dies hängt auch damit zusammen, dass der bengalische Film – mit Ausnahme der auch international auf Filmfestivals erfolgreichen Autorenfilme Buddhadeb Dasguptas, Aparna Sens, Rituparno Ghoshs und einiger anderer – im Gegensatz zu den kommerziellen Hindi-Filmen, unter der städtischen Mittelschicht der Metropole kaum Zuschauer findet. Eine Chance, dies langfristig zu ändern bot sich, als die westbengalische Regierung am 6. April 2005 entschied, eine Jatra-Akademie zu gründen und gleichzeitig eine permanente Spielstätte für die Jatra-Gruppen in Kalkutta zu errichten. Bereits seit den 1970er Jahren hatte es solche Pläne gegeben und wie Shantigopal betont, wurde auch diskutiert, dass dies eine Arena sein solle:

„Für Theaterstücke gab es Theater und für Filme Kinos. Doch wo musste man sich Jatra-Aufführungen anschauen? In Theaterhäusern. Bereits vor 30 Jahren, als ich Präsident der Jatra-Union gewesen bin, habe ich gesagt, dass wir eine Jatra-Bühne benötigen. Eine Theaterbühne wird weder der Form des Jatra gerecht noch vermittelt es einem dessen Atmosphäre. Ich habe deshalb betont, dass wenn wir es schaffen, eine Jatra-Bühne zu bauen, dies ein Arena-Theater sein müsse. Als später der Platz neben der Girish Mancha vorgeschlagen wurde, habe ich betont, dass dieser viel zu klein sei. Aber zu diesem Zeitpunkt war ich bereit nicht mehr im Jatra aktiv und hatte somit keinen Einfluss auf Entscheidungen.“

Als Lokalität für die Jatra Academy und die permanente Bühne, die *Jatra Mancha*, wurde ein Platz neben der *Girish Mancha* in Bag Bazar, einem weiteren modernen Theaterhaus im Norden Kalkuttas, beibehalten. Auch wenn die Jatra Academy somit nicht direkt in Chitpur gelegen ist, ist sie dennoch nicht weit von den Büros der Jatra-Gruppen entfernt und liegt in einem zentralen und gut erreichbaren Viertel Nord-Kalkuttas, das aufgrund seiner unmittelbaren Nähe zum Wohnhaus Girish Chandra Ghoshs zudem traditionell mit Theater assoziiert wird. Die Aufgaben der Jatra Academy werden von dem westbengalischen Ministerium für Information und kulturelle Angelegenheiten, das für die Akademie verantwortlich ist, folgendermaßen beschrieben:

- „Organise Jatra Faestival [sic!]
- Arrange workshop and training
- Organise Seminars
- Publication of journals of the Akademi
- Research and publication
- Provide financials [sic!] aid to distressed artistes” (Government of West Bengal, Department of Information and Cultural Affairs 2009).

Der letzte der aufgelisteten Punkte, die Hilfe für notleidende Künstler, stellt hierbei keine spezifische Aufgabe der Jatra Academy dar. Auch die westbengalische Theaterakademie unterhält ein ähnliches Hilfsprogramm, wobei hierbei, im Gegensatz zur Jatra Academy, auch Gruppen und nicht nur einzelne Künstler unterstützt werden können.

Offiziell wurde die *Phanibhushan Bidyabinod Jatra Mancha* (die nach dem Jatra-Darsteller und Schauspieler Phanibhushan Bidyabinod benannte Jatra-Bühne) am 10. Januar 2007 vom damaligen Ministerpräsidenten Buddhadeb Bhattacharya mit der Eröffnung des von der Akademie jährlich organisierten Jatra-Festivals eingeweiht. Hierbei griff man auf eine Tradition aus den späten 1960er und 1970er Jahren zurück, als ähnliche Festivals zunächst im Süden Kalkuttas nahe des Theaterhauses *Rabindra Sadan* und später im *Rabindra*

Kanun, einem kleinen, unmittelbar neben den Büros der Jatra-Gruppen gelegenen Parks, stattgefunden hatten. Bereits vor der Eröffnung der Jatra-Mancha hatte die neu gegründete Jatra Academy in einem Halle, dem *Mahājāti Sadan*, ein erstes Jatra-Festival organisiert, bei dem an 25 aufeinanderfolgenden Abenden jeweils verschiedene Gruppen ihre Stücke präsentierten. Aufgrund mangelnder Werbung und Interesses waren jedoch nur wenige Vorstellungen in diesem recht kleinen Saal ausverkauft.

Obwohl die neu errichtete Jatra-Bühne einen ansprechend gestalteten und klimatisierte Saal umfasst, wurde der Theaterbau von den Jatra-Gruppen selbst nur mit wenig Begeisterung entgegengenommen. Dies hing sicher auch mit den unterschiedlichen Zielvorstellungen der westbengalischen Regierung und der Jatra-Gruppen zusammen. In seiner Eröffnungsrede sprach Buddhadeb Bhattacharya davon, dass die Akademie dazu dienen soll, „to preserve our rich cultural heritage, like Jatra“ (The Telegraph 2007). Und auf der Internetseite des Ministeriums für Information und kulturelle Angelegenheiten wurde verlautbart, man verfolge mit dieser Einrichtung „the mission of popularizing the dying tradition of this Bengal’s own performing art form“ (Department of Information and Cultural Affairs Government of West Bengal 2010).

Dass die hier verlautbarte Konservierung beziehungsweise Präservierung einer „sterbenden Tradition“ dem Anliegen einer der kommerziell bedeutendsten Kulturindustrien Westbengalens entsprechen soll, die ihren Erfolg nur durch stetige Veränderungen und Innovationen gewährleisten kann, ist ein gewisser Antagonismus. Den Jatra-Gruppen ging es folgerichtig nicht um die bereits bestehende Popularisierung ihrer überaus beliebten Kunstform, sondern um eine stärkere Anerkennung ihrer Arbeit in der städtischen Öffentlichkeit Kalkuttas, wie es Tridib Ghosh beschreibt:

„Unser Anliegen war es, eine Bühne zu haben, die vielleicht nicht ganz ringsherum offen ist, um die die Zuschauer aber zumindest in einem Bogen herum sitzen können und diesen die Atmosphäre einer wirklichen Jatra-Show vermittelt. Wie möchten den Zuschauern in Kalkutta eine Jatra-Aufführung bieten und keine Theater-Aufführung, und sie sollen wieder zu unseren Aufführungen kommen.“

Diese Ziele wurden mit der errichteten *Jatra mancha* nicht erreicht. Doch auch wenn die Pläne für eine solche Bühne eventuell nicht finanziell umsetzbar gewesen sind, beschränkt sich die Kritik der Jatra-Gruppen nicht allein darauf, dass eine typische Theater-Vorderbühne errichtet wurde. Auch in anderer Hinsicht wurde kritisiert, dass sie nur unzureichend in die Planung miteinbezogen gewesen sind und nicht zuletzt deshalb eine Bühne gebaut wurde, die sich als

nicht geeignet für Jatra-Aufführungen herausgestellt hat. Bemängelt wird insbesondere, dass die Jatra-Mancha nicht nur kleiner als eine Jatra-Bühne sei, sondern auch im Vergleich zu anderen Theaterbühnen in Kalkutta weniger Platz biete und damit die Gruppen vor enorme Schwierigkeiten stelle. Weitere Kritikpunkte betrafen die Größe der Umkleideräume, die nicht der gesamten Gruppe Platz böten, ein fehlender Aufenthaltsbereich für das Warten auf den Auftritt zwischen den einzelnen Szenen sowie ein Mangel an Kochgelegenheiten und Unterbringungsmöglichkeiten für einzelne Schauspieler, weswegen die Jatra-Mancha auch für Proben ungeeignet sei. Zudem bietet die Jatra Mancha zwar insgesamt 826 Sitzplätze, was aber angesichts der üblichen Zuschauerzahlen sowie der zu bezahlenden Honorare zu wenig ist, um die entstehenden Kosten zu begleichen, geschweige denn durch eine Aufführung einen Gewinn zu erwirtschaften.

Als ich im August 2009 den damaligen Direktor, bereits der dritte in diesem kurzen Zeitraum, der sein Amt erst einen Monat zuvor übernommen hatte, mit dieser ihm bereits bekannten Kritik konfrontierte, erwiderte er mir leicht verärgert: „Warum haben sie [die Gruppen] diese Kritik nicht vorher geäußert? Sie haben gewusst, was für eine Bühne gebaut werden würde. Es hätte genug Möglichkeiten gegeben, einzuschreiten. Warum haben sie dies nicht getan?“ Verschiedene Jatra-Akteure erklärten allerdings, dass ihnen erst die Pläne vorgelegt wurden, als man bereits dabei war, den Bau zu beginnen. Auch hier erklärte wiederum Tridib Ghosh als einer der größten Unterstützer innerhalb der Jatra-Gruppen für diese Bühne: „Hätten wir fordern sollen, die bereits fertigen Pläne noch einmal umzuändern oder den Grundbau wieder abzureißen? Was hätte uns das gebracht? Der Platz, an dem die Jatra Academy jetzt steht, wäre ohnehin nicht groß genug gewesen, um eine Bühne nach unseren Wünschen zu errichten.“

Ausschlaggebend für die unzureichende Abstimmung sind auch die mangelnde Organisation der Jatra-Gruppen untereinander sowie das Fehlen eines ausgewählten Ansprechpartners gewesen. Meghdut Gangopadhyay kritisierte mehrere Male mir gegenüber, dass die verschiedenen Jatra-Gruppen untereinander zu wenig organisiert seien. Auf der einen Seite sei der starke Wettbewerb unter den einzelnen Gruppen hierfür verantwortlich. Auf der anderen Seite bemängelte er aber auch die Ignoranz einiger Jatra-Akteure, die nicht den Nutzen der Jatra Academy beziehungsweise der Jatra-Bühne erkennen würden, um wieder ein größeres Publikum in Kalkutta zu erreichen. Als Beispiel für die eigenen Verfehlungen der Jatra-Industrie nannte er mir Tapas Pal, der als Filmschauspieler seit mehreren Jahren in Jatra-Stücken mitspielte und genauso

lange in der Lokalpolitik aktiv war (inzwischen ist er Abgeordneter im indischen Parlament für den *Trinamool Congress*). Obwohl Tapas Pal aufgrund seines Status über einigen Einfluss verfügt und somit das ein oder andere hätte bewirken können, wurde er, so Gangopadhyay, nie von den Jatra-Akteuren angesprochen.

Doch nicht nur die Bühne, sondern auch die Arbeit der Jatra Academy an sich wird kritisch betrachtet. Um Forschung über das Jatra zu fördern, sollte ein Archiv aufgebaut werden. Die hierfür eingeplanten Räumlichkeiten beschränkten sich auf ein kleines, ca. 12 m² großes Zimmer, das zugleich als Lesesaal dienen sollte. Im August 2009 war noch kein einziges Buch angeschafft worden und selbst im Februar 2012 gab es keinen Bibliothekar. Während in den ersten Jahren noch einzelne Workshops stattfanden, war dies zuletzt nicht mehr der Fall (vgl. auch Suśānta Sarkār 2012). Als eine der wenigen positiven Entwicklungen kann die Herausgabe der jährlich erscheinenden Zeitschrift *Yātrā Ākādeṃi Patrikā* bewertet werden. Auch wenn die meisten Beiträge nicht wissenschaftlichen Standards entsprechen, bieten sie dennoch eine vorher nicht vorhandene Dokumentation der Entwicklung sowie der Geschichte der Jatra-Industrie. Auch die Wiederbelebung des Jatra-Festivals ist positiv zu betrachten, wobei die jährliche Förderung mit 500.000 Rupien als zu gering betrachtet wird und einige Gruppen, insbesondere diejenigen, die bekannte Filmstars engagiert haben, aus ökonomischen Gründen nicht daran teilnehmen. Dennoch bietet dieses eine gewisse Öffentlichkeit in Kalkutta und mit den zeitgleich eingeführten Preisen – insbesondere dem 2006 eingeführten *Bina Das Gupta Award* für die Auszeichnung des Lebenswerks einzelner Künstler – auch die Möglichkeit, die eigene Arbeit zu feiern und den Beitrag spezifischer Personen für die Entwicklung des Jatra-Theaters öffentlich herauszustellen.

Die Zukunft

Auch wenn die Jatra-Industrie Chitpurs zwischen 2005 und 2012 seinen wirtschaftlichen Umsatz weiter ausbauen konnte, fällt es schwer, die weitere Entwicklung zu bewerten. Zu sehr wird der Erfolg einzelner Stücke durch die Filmstars bestimmt, deren Teilnahme es den Gruppen zudem erschwert, junge Jatra-Schauspieler zu Stars aufzubauen. Darüber hinaus werden die Jatra-Gruppen die Filmstars nur weiter für sich gewinnen können, solange sie diesen bessere Verdienstmöglichkeiten als in der Filmindustrie bieten werden. Die

Zunahme von Playback Shows bzw. Musikalischen Nächten aber auch die weitere Verbreitung elektronischer Massenmedien wird hier eine weitere Herausforderung darstellen.

Eine große Bedeutung wird zukünftig deshalb auch die Frage nach alternativen Produktionsmitteln darstellen. Hierfür ist es nützlich sich die positiven Veränderungen anzuschauen, die 2000 die Verleihung des Industrie-Status für die indische Filmindustrie gebracht hat. Nach Ganti bestand der Nutzen vor allem darin, „[to make] production companies eligible for bank and institutional finance“ und „to rescue the Bombay film industry from the ‘clutches of the underworld’ or organized crime, and weaning it from dependence on ‘black money’ or unaccounted/untaxed cash income“ (Tejaswini Ganti 2004: 50-51). Auch in Bezug auf das Jatra gibt es immer wieder Gerüchte, die dieses mit der Unterwelt Kalkuttas in Verbindung bringen⁶² und insbesondere besagen, dass es von einzelnen Produzenten zur Geldwäsche missbraucht wird. Auch wenn diese Behauptungen nicht widerlegt werden können, scheint es dennoch, dass diese ihren Ursprung zum Teil auch in den Stereotypen besitzen, die das Jatra umgibt und in der Vergangenheit nicht zuletzt auch durch den bengalische Film im öffentlichen Diskurs unterstützt wurden. *Nisipadma* (1970) stellt beispielsweise eine direkte Verbindung des Jatra zum Rotlichtmilieu Kalkuttas her – mit Sonagachi befindet sich zudem eines der ältesten und größten Rotlichtviertel Asiens in unmittelbarer Nachbarschaft –, während *Kuhak* (1960), ebenfalls mit Uttam Kumar in der Hauptrolle, die Geschichte eines Diebes erzählt, der sich als Jatra-Darsteller verdingt. Entscheidender als diese Stereotype ist jedoch vielmehr die Tatsache, dass die Gruppen für die Finanzierung ihrer Stücke nach wie vor auf Investitionen von Privatpersonen angewiesen sind – egal ob dies Besitzer einzelner Gruppen sind oder Personen außerhalb der Industrie – und nicht auf Bankdarlehen zurückgreifen können. Trotz verschiedener Risikoreduzierungsstrategien wie die beschriebene Umlage ausfallender Eintrittskartenerlöse auf die lokalen Organisatoren, sind es im Wesentlichen immer Einzelpersonen, die das ökonomische Risiko einer Saison tragen müssen. Auch neuere Strategien, wie etwa Product Placement – in diesem Fall die Erwähnung alltäglicher Konsumgüter wie beispielsweise Maggie-Nudeln oder Lux-Seife in den Dialogen bei gleichzeitiger Werbung auf der Bühne sowie den Plakaten – können dieses Risiko nur zu einem geringen Teil weiter reduzieren.

⁶² Als am 13. März 2010 der Jatra-Schauspieler Tamal Mukhopadhyay ermordet wurde, hielten sich beispielsweise länger Gerüchte, dass dies auch mit der engen Verbindung des Jatra zur bengalischen Unterwelt zusammenhing.

Obwohl das Jatra aufgrund seines institutionalisierten und professionellen Produktionsprozesses sowie seines enormen ökonomischen Erfolgs zu Recht als Kulturindustrie bezeichnet wird, täuscht diese Benennung darüber hinweg, dass die Gruppen untereinander nur schlecht organisiert sind, wie nicht zuletzt die Debatte um die Jatra-Academy verdeutlicht, bei der es den Jatra-Gruppen nicht gelungen ist als Einheit aufzutreten und die eigenen Vorstellungen für eine permanenten Jatra-Bühne in Kalkutta durchzusetzen. Auch wurde mit Ausnahme des jährlich stattfindenden Jatra-Festivals in Kalkutta die Akademie nur eingeschränkt dazu benutzt, diese mangelnde Organisation beispielsweise durch Workshops oder Tagungen zu verbessern.

Die Verleihung eines Industrie-Status, der von Amal Allana, Präsidentin der *National School of Drama* in Neu Delhi, für das gesamte indische Theater (bisher aber nicht von den Jatra-Gruppen selbst) eingefordert wird (Maitreyee Boruah 2008), könnte diesbezüglich eine positive Entwicklung anstoßen und insbesondere auch die Situation der Schauspieler und Musiker verbessern, für die selbst bei Arbeitsunfällen keine Absicherungsvorkehrungen bestehen und deren Beschäftigungsverhältnisse nach wie vor im informellen Sektor angesiedelt sind.

Wie Bhattacharjya und Mehta jedoch darauf hinweisen, hat die Verleihung des Industrie-Status der indischen Filmindustrie zwar einen ökonomischen Nutzen gebracht, doch ging dieser mit einem veränderten Verhältnis zum indischen Staat einher: „[by bringing] an ‘unorganized’ and ‘informal sector’ of the economy under its purview, the state [was] actively attempting to (re)inscribe its authority over national culture in the context of globalization” (2008: 117).

Während Bhattacharjya und Mehta sich in ihrer Analyse vor allem auf die Filmmusik konzentrieren und weiter ausführen, dass diese Politik auch dem Schutz indischer Kultur gegen Piraterie dient und mit einer Neudefinition indischer Kulturerbes einhergeht, die nun auch die zunehmend von einem globalen Publikum konsumierten Filme bzw. die Filmmusik miteinschließt, stellt sich die mögliche staatliche Autoritätseinschreibungen bezüglich des Jatra, das aufgrund der enormen Bedeutung seiner Sprache noch nicht einmal ein Publikum außerhalb Westbengalens gewinnen kann, vollkommen anders dar. Dies bedeutet nicht, dass die westbengalische Regierung genauso wie die Oppositionsparteien, keinen politischen Nutzen in der Unterstützung des Jatra sehen. Im Gegensatz wurde das Jatra im Kontext der Konflikte in Nandigram und Singur wie keine andere Kulturform politisch benutzt und, über das Stück *Mā, māṭi, mānuṣ*, in den jüngeren Wahlkämpfen durch den *Trinamool Congress* sowie mit den Gegenreaktionen der CPI(M) auch politisch instrumentalisiert.

Vielmehr ist daher zu befürchten, dass eine offizielle Verleihung eines Industrie-Status auf der einen Seite die politische Instrumentalisierung des Jatra verstärken könnte, auf der anderen Seite eine Festschreibung als bengalisches Kulturerbe, wie es von Buddhadeb Bhattacharya bereits bei der Eröffnung der Jatra-Academy versucht wurde, den weiteren Wandel und die Modernisierung des Jatra negativ beeinflussen und damit seine Zukunft gefährden kann.

Das Verschwinden aus einer Öffentlichkeit: die Jatra-Industrie und die *Anandabazar Patrika*

In seinem mittlerweile als Klassiker zu bezeichnenden Buch *Imagined Communities* (dt. „Die Erfindung der Nation“) hat Benedict Anderson die Rolle der Printmedien für die Durchsetzung der Idee der Nation dargelegt (1996). Ausgangspunkt seiner Analyse war hierbei die Frage, was Personen, die in teils weit voneinander entfernten Gebieten lebten und meist nichts von der Existenz des anderen wussten dazu veranlasste, sich als eine Gemeinschaft zu betrachten. Anderson bezeichnet die Nation deshalb als vorgestellte Gemeinschaft beziehungsweise als *imagined community*. Ermöglicht wurde diese Entwicklung insbesondere durch die Zeitungen als erste wirkliche Massenmedien (aber auch durch den Roman), die ein völlig neues Verständnis von Gleichzeitigkeit vermittelten, welches das „[mittelalterliche Denken] einer überzeitlichen Simultaneität“ ersetzte, einer „Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Zukunft in einer unmittelbaren Gegenwart [in der] das Wort „inzwischen“ [...] keine wirkliche Bedeutung besaß“ (1996: 32). In Anlehnung an Walter Benjamin bezeichnet Anderson dieses neue Verständnis einer Gleichzeitigkeit als „homogene und leere Zeit“. Mit ihren täglich neuen Artikeln vermittelten die Zeitungen, die Anderson auch mit Fortsetzungsromanen vergleicht, nicht nur die Idee eines homogenen Raums, geprägt von der berichteten Gleichzeitigkeit der beschriebenen Ereignisse, sondern prägten auch ein lineares Zeitverständnis, indem jede neue Tagesausgabe die „inzwischen“ vollzogene Entwicklung dieser Geschehnisse weiterführte und die Gegenwart insofern als „leer“ erscheinen ließ, als dass auch diese sich erst entwickeln musste.

Wenn Arjun Appadurai davon spricht, dass die *imagination* (Vorstellung) zu einem „organized field of social practices“ der Moderne geworden ist, „a form of work (both in the sense of labor and of culturally organized practice) and a form of negotiation between sites of agency (‘individuals’) and globally defined fields of possibility“ (1997: 31), impliziert dies nicht zuletzt auch diese durch den Konsum von Medien vermittelte Vorstellung von Gleichzeitigkeit

sowie das damit verbundene lineare Zeitverständnis, das Personen eine mögliche andere Zukunft vorstellen lässt. Allerdings bedingt die Annahme der Vorstellung als *imagination as a social praxis* der Moderne auch, dass es einen „Input“ gibt, der diese Vorstellung ermöglicht. Die Frage ist daher, was geschieht, wenn ein solcher „Input“ nicht gegeben ist, wenn Medien über etwas nicht berichten? Wird die Vorstellung hierdurch zur Erinnerung und schließlich zur Nostalgie?

Das folgende Kapitel thematisiert das spezifische Verhältnis des Jatra zur führenden bengalischen Tageszeitung, der *Anandabazar Patrika*, das durch einen besonderen Bruch in den späten 1980er Jahren gekennzeichnet ist. Während die Jatra-Industrie in den zwei Jahrzehnten zuvor der wichtigste Anzeigenkunde der Zeitung gewesen war und sie damit insbesondere in der Zeit der Emergency 1975-77, als unter Indira Gandhi die Demokratie außer Kraft gesetzt und Bürgerrechte beschnitten wurden, der *Anandabazar Patrika* nicht nur eine relativ unabhängige und kritische Berichterstattung ermöglichte, sondern sie zu einer bedeutenden zivilgesellschaftlichen Institution werden ließ – nach Charles Taylor neben der public sphere und der Marktwirtschaft die dritte bedeutende *social imaginariy* der westlichen Moderne – verschwand das Jatra plötzlich von den Seiten dieser Zeitung und somit auch zu einem guten Teil aus dem Bewusstsein seiner Leserschaft, der urbanen, gebildeten Öffentlichkeit.

Die Jatra-Industrie und die *Anandabazar Patrika*

Wer in den 1970er Jahren in Kalkutta aufgewachsen ist, wird sich sicher an die Wochenendausgaben der Zeitung *Anandabazar Patrika* erinnern. Das Besondere an diesen Ausgaben waren die Jatra-Anzeigen, die ganze Seiten füllten. Riesige Bilder von Stars befeuerten nicht nur die Vorstellung von Kindern, die sich sonst nicht für Zeitungen interessierten, sondern auch vielen andern. Ergänzt wurden diese Anzeigen oft von Schauspielerportraits oder Besprechungen von Jatra-Stücken, die die Berichte sowohl über bengalische als auch Hindi-sprachige Filme bei weitem überstiegen. Schaut man sich die Zeitungsausgaben dieser Jahre an ist deutlich zu erkennen, dass Jatra eines der einflussreichsten Unterhaltungsmedien Westbengalens jener Zeit gewesen ist.

In den Jahren 2005 und 2006, als der Großteil der Forschung für diese Arbeit absolviert wurde, hatte sich dieses Bild vollkommen gewandelt. Die *Anandabazar Patrika* war – und ist – immer noch die führende bengalische Tages-

zeitung. Doch seit Ende der 1980er Jahre war kaum mehr eine Jatra-Anzeige auf ihren Seiten veröffentlicht worden. Das Gleiche gilt auch für Berichte über das Jatra-Theater oder Schauspielerportraits. Das plötzliche Verschwinden des Jatra von den Seiten der *Anandabazar Patrika* hatte weitreichende Folgen, da es viele Menschen in Kalkutta glauben ließ, dass Jatra eine sterbende Tradition sei, die kaum mehr Bestand habe. Dies wurde mir deutlich, als ich mit Bekannten über Jatra sprach oder später meine Interviews durchführte. „Ich erinnere mich noch an die riesigen Jatra-Anzeigen früher [in den 1970er Jahren] in der *Anandabazar Patrika*“, sagte mir ein enger Freund noch vor Beginn meiner Forschung. „Die Anzeigen füllten ganze Seiten aus. Aber das ist lange her und ich habe seit Jahren keine mehr gesehen. Ich weiß nicht, was mit Jatra passiert ist. Eigentlich habe ich noch nie eine Jatra[-Aufführung] gesehen. Aber es ist schade, das Jatra nicht mehr das ist, was es einmal war.“ Eine ähnliche Antwort erhielt ich auch von anderen Personen. Bezeichnend hierbei war, dass viele von ihnen noch nie eine Jatra-Show besucht hatten. Ihre Vorstellung über das Jatra war hauptsächlich geprägt durch die Informationen, die ihnen durch die bengalischen Medien vermittelt worden waren, abgesehen vielleicht von Berichten, die ihnen ältere Verwandte erzählt hatten.

Auch wenn die Jatra-Industrie in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren aufgrund der zunehmenden Verbreitung von Fernsehern und Videorekordern eine Krise durchlebte, war dies nicht der entscheidende Grund, warum in der *Anandabazar Patrika* keine Jatra-Anzeigen mehr erschienen. Ausschlaggebend waren Streitigkeiten zwischen Jatra-Managern und Herausgebern der Zeitung. Dennoch beeinflusste diese Entwicklung in hohem Maße den öffentlichen Diskurs der gebildeten städtischen Mittelschicht Kalkuttas über dieses Theater-Genre. Wie bereits zuvor thematisiert wurde, ist das Jatra zwar ein Massenmedium, allerdings keines, das per se einen Zugang zur urbanen Öffentlichkeit der bengalischen Mittelschicht besitzt, sondern diesbezüglich auf andere Medien angewiesen ist. In dieser Hinsicht war die Jatra-Industrie abhängig von der *Anandabazar Patrika* sowie das sie beherbergende und weitere Medienbereiche dominierende Verlagshaus *Ananda Corporation*.⁶³

Die bengalische Medienlandschaft ist gewiss nicht auf diese spezifische Zeitung begrenzt, aber sie besitzt eine herausragende Stellung in dieser. Geegründet wurde sie 1922 als ein Ableger der englischsprachigen *Amrita Bazar Patrika*, die, wie Jeffrey beschreibt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts „as a pillar

⁶³ Auch später erschienen in anderen bengalischen Zeitungen wie vor allem der *Sangbad Pratidin*, die jedoch eine vollkommen andere Leserschaft besitzt, Anzeigen von Jatra-Gruppen, allerdings nicht mehr in diesem Umfang.

of the national movement” angesehen wurde sowie als „inspiration even for B G Tilak and his Marathi language *Kesari* in Pune” (Robin Jeffrey 1997: 142).

Um die Bedeutung der *Anandabazar Patrika* verstehen zu wollen, reicht es nicht aus, diese nur als bengalisch- oder regionalsprachige Zeitung zu umschreiben. Laut ihrer eigenen Werbung war sie nicht nur die größte bengalische Zeitung dieser Zeit (was sie immer noch ist), sondern auch die auflagenstärkste indische Zeitung, die von einem einzelnen Ort veröffentlicht wurde. Im Gegensatz zu den meisten anderen regionalsprachigen indischen Zeitungen der 1970er und 1980er Jahre adressierte die *Anandabazar Patrika* zudem nicht nur ein vorwiegend städtisches und gebildetes Publikum, sondern hatte auch den Anspruch, eine der besten Zeitungen Indiens zu sein. Dies verdeutlichte der damalige Chefredakteur und Mitbesitzer der *Anandabazar Patrika*, Aweek Sarkar, 1994 in einem Interview mit Robin Jefferey:

„The other Indian language newspapers are very shoddy editorial products, and I don't think there is a very strong commitment to editorial excellence. There are only about three developed languages in Asia - Chinese, Japanese and Bengali.... People have attempted to make it [Bengali] as good as the English language at all levels....No educated Malayali reads Malayala Manorama; no educated Tamil reads any Tamil paper... [but in Bengal people from San] educated professional background... would all read a Bengali newspaper... I have never seen a Gujarati or Tamil paper in my life. We have always compared ourselves with the best. ... our idea has been essentially moulded by the quality of English newspapers ... [and other Bengali newspapers] basically copy us. It's not merely us, it's a social heritage. ...Each and every Bengali civil servant will read my paper” (Robin Jeffrey 1997: 142).

Auch wenn diese Aussage als ein Beispiel für den oft kritisierten „bengalischen Kulturchauvinismus“ betrachtet werden kann, zeigt es deutlich den Anspruch, den man an die eigene Publikation richtete. Warum, so muss man sich jedoch fragen, veröffentlichte die auflagenstärkste Zeitung Indiens, die zudem eine Leserschaft mit einem „educated professional background” adressierte, eine derart große Anzahl langer Artikel über eine Unterhaltungsform, die von vielen Zeitungskäufern als vulgär und anstößig betrachtet wurde? „*Nāi hok phātrā, kena dekhbo yātrā?*” (Wenn du nicht unanständig beziehungsweise unzivilisiert bist, warum schaust du dann Jatra)⁶⁴ – lautete ein gebräuchliches Sprich-

⁶⁴ „Phātrā” ist kein gebräuchliches bengalisches Wort, sondern stellt vielmehr ein Beispiel für die typischen Lautspielereien im Bengali dar, bei denen ein Wort wiederholt und der erste Konsonant durch einen anderen ersetzt wird. Das „ph“ impliziert hierbei eine negative Konnotation. Im Grunde genommen muss es als Metapher für die Stereotype, mit denen das Jatra verbunden wird, gelesen werden, wobei es jedem Einzelnen überlassen, wie er oder sie

wort dieser Zeit, das eben jene Haltung widerspiegelt und die gängige Meinung illustriert, dass man als anständige Person keine Jatra-Aufführungen besuchen sollte. Der Grund hierfür ist einfach und kann als rein ökonomisch beschrieben werden. Die Jatra-Industrie und die *Anandabazar Patrika* bildeten eine Art strategische Allianz, die einerseits den Gruppen einen Zugang zu der bengalischen Mittelschicht gewährte und auf der anderen Seite den Herausgebern der *Anandabazar Patrika* in einer wirtschaftlich schwierigen Phase eine zusätzliche und nicht zu unterschätzende finanzielle Absicherung gewährte. Von zentraler Bedeutung für diese Allianz sowie auch den schließlichen Bruch zwischen beiden Parteien waren zwei Personen: der Journalist und Mitherausgeber der *Anandabazar Patrika*, Prabodhbandhu Adhikari, sowie Makhanlal Natta, Besitzer und Manager der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgreichsten Jatra-Gruppe, der legendären *Natta Company*.

Prabodhbandhu Adhikari

Als einer der Mitherausgeber der *Anandabazar Patrika* war Prabodhbandhu Adhikari verantwortlich für die Anandalok-Sektion, die Unterhaltungsseiten, die sich neben Theater und Film in den 1970er Jahren auch intensiv mit dem Jatra beschäftigten. Zudem zeichnete er sich auch als Autor für die meisten Artikel über das Jatra verantwortlich, die neben der *Anandabazar Patrika* auch in der Literaturzeitschrift *Desh* erschienen, die ebenfalls zur *Anandabazar Corporation* gehört. Es waren seine Artikel, die mir von mehreren Personen zu Beginn meiner Forschung als beste Quelle über die jüngere Geschichte des Jatra-Theaters empfohlen worden waren. Zusätzlich zu seiner journalistischen Arbeit schrieb Prabodhbandhu Adhikari später in seinem Leben auch einige Romane. Unter seinen verschiedenen Buchpublikationen findet sich ein mittlerweile fast vergessenes Werk mit dem Titel *Citpur Caritra*, eine autobiographische Erzählung, in der er seine Verbindung zur Jatra-Industrie als auch seine Kindheitserinnerungen an das Jatra schildert (Prabodhbandhu Adhikārī 1980a).

das Wort genau interpretiert. Ich habe es an dieser Stelle mit „unanständig“ übersetzt, da es am ehesten diesen Stereotypen entspricht. Eine andere Möglichkeit wäre „unzivilisiert“ gewesen, was noch stärker herausheben würde, das „kultivierte Menschen“ sich kein Jatra anschauen. „*Jātrā lok phātrā lok*“ (Jatra-Leute sind Phatra-Leute) ist ein ähnliches gebräuchliches Sprichwort, wobei „*Jok*“ sich sowohl auf die Jatra-Akteure als auch die Zuschauer beziehen kann.

Geboren wurde Adhikari in einem kleinen Dorf im ostbengalischen Distrikt Mymensingh (heutzutage ein Teil Bangladeschs), in dem er auch seine Kindheit und Jugend verbrachte, bevor seine Familie nach Kalkutta zog. In seinen Erinnerungen schildert er, dass es in seinem Heimatdorf mit Ausnahme einer bekannten Theatertruppe kein kulturelles Leben gab und wie sie manchmal mit einer Gruppe Jugendlicher in die acht Kilometer entfernte Stadt Tangail liefen, um sich einen Film anzuschauen. Man würde sicher erwarten, dass diese Ausflüge einschneidende Erlebnisse seiner Jugend waren, aber dies war nicht der Fall: „Es wäre nicht korrekt zu sagen, dass wir es nicht genossen, Filme zu schauen, aber in diesem Alter gab es keine Kunstform, die uns dermaßen beeindruckte, wie es Jatra tat“, schreibt Adhikari in seinen Erinnerungen und führt weiter aus, wie die *Ganesh Opera* (*Gaṇeś Operā*) fünf aufeinanderfolgende Nächte in seinem Dorf spielte (1980a: 5-6). Für ein Buch über Chitpur muss dies als charmante Beschreibung des Einflusses des Jatra-Theaters auf junge Männer Mitte des 20. Jahrhunderts bewertet werden, aber seine lebhaften Erinnerungen an dieses Ereignis geben einen deutlichen Eindruck davon, welchen Eindruck diese Aufführungen auf Adhikari wirklich hinterlassen haben.

Eines der fünf Stücke, die die *Ganesh Opera* in Adhikaris Dorf aufführte, war über Bijay Singha (manchmal auch als Vijaya Singha geschrieben), einem bengalischen Prinzen des alten Königreichs Bhurshut, das seinen Sitz in Singur im heutigen Distrikt Hooghly besaß, jener Stadt, die durch die erfolgreichen Proteste gegen die Fabrik des 1000-Euro-Autos Tata Nano in jüngster Vergangenheit auch international bekannt geworden ist. Es wird gesagt, dass Bijay Singha bereits 544 v.Ch. das erste Königreich in Sri Lanka gründete und das der alte Name Sri Lankas, Simhala (bzw. Singhal, aus der sich die spätere englische Bezeichnung Ceylon ableitet) auf seinen Namen zurückzuführen ist.

Die Aufführung wurde von einem besonderen Ereignis überschattet: aufgrund von Zuschauerprotesten musste das Stück in der Mitte abgebrochen werden. In diesem Fall war nicht die mangelnde Qualität der Aufführung ausschlaggebend – dies kann manchmal ähnliche Situationen hervorrufen –, sondern ein Missverständnis von Seiten der Zuschauer. Die Ursache lag in Sudarsharani, einem Schauspieler, der die Tochter Bijay Singhas spielte. Nach Adhikaris Schilderungen war er so schön geschminkt und kostümiert, dass die Zuschauer, die überwiegend aus Muslimen bestanden, dachten, er müsse eine Frau sein. Auch von seiner Stimme her muss es schwierig gewesen sein, den Unterschied festzustellen. Wie das später diskutierte Beispiel Chapal Bhaduris aka Chapal Rani unterstreicht, scheint dies nicht ungewöhnlich für die in dieser Zeit noch Frauenrollen spielenden Schauspieler gewesen zu sein.

Mit der Teilung Bengalens im Zuge der Unabhängigkeit Indiens und Pakistans ließ sich seine Familie in Kalkutta nieder und Adhikari begann, als Journalist für die *Anandabazar Patrika* zu arbeiten und wurde schließlich als Verantwortlicher für die *Anandolok*- bzw. Unterhaltungs-Sektion einer der Mitheerausgeber. Zu dieser Zeit wohnte er in der Nimtolla Lane, einer schmalen Seitenstraße genau an jener Ecke zur Rabindra-Sarani, in der sich fast alle Jatra-Büros immer noch befinden. Dieser alltägliche und schließlich intensive Kontakt nicht nur mit den Managern, sondern auch Schauspielern, führten schließlich zu seiner engen Verbindung zu der Jatra-Industrie. In *Citpur Caritra* beschreibt Adhikari wie er 1959, nach seinem Umzug in die Nimtolla Lane, fast hypnotisiert von der besonderen Atmosphäre dieses Viertels Kalkuttas und der täglich anzutreffenden Schauspieler war, auch wenn es fast noch eine Dekade dauerte, bis er regelmäßig über das Jatra-Theater in der *Anandabazar Patrika* zu schreiben begann. Als er 1968 den bereits zur Ruhe gesetzten und kranken Schauspieler Phanibhushan (Choto Phani) zu Hause besuchte, erreichten ihn seinen Schilderungen zu Folge in seinem Büro aufgrund seiner Artikel bereits täglich um die einhundert Leserbriefe, von denen einige sich auf Theater oder Film bezogen, die meisten aber das Jatra betrafen. Und an diesem Tag schleppte er eine volle Tasche mit Briefen zu Phanibhushan, in denen Leser sich nach seinem Wohlbefinden erkundigten (Prabodhbandhu Adhikārī 1980a: 2-9).

Doch worüber handelten diese Artikel? Regelmäßig erschienen Besprechungen aktueller Stücke. Dann gab es Artikel über das Jatra-Utsab (Jatra-Festival), das im Winter im *Rabindra Kanun*, einem den Jatra-Büros genau gegenüberliegenden Park, stattfand, bevor es später zum *Rabindra Sadan* im Süden Kalkuttas verlegt wurde. In einigen Fällen gab es auch ganzseitige Artikel über Stücke, die über eine reine Rezension hinausgingen. Dies war beispielsweise der Fall bei dem von der *Ānandalok Operā* produzierten *pālā Helen of Troy* (1976b), *Ho Chi Minh* von der *New Prabhās Operā* (1976c) oder *Phulan Devi* von der *Janatā Operā* (1982). In vielen Fällen handelten diese Artikel auch von bekannten Schauspielern wie Swapan Kumar (1977b) oder Shantigopal (1976a, 1977a). Bezeichnend dabei ist, dass es sich hierbei nicht um Star-Portraits, sondern um sachliche und kritische Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Künstlerbiographien handelt. Wir erfahren also fast nichts über die privaten Personen oder irgendwelche „Skandale“. Der einzig boulevardeske Artikel, der ausfindig gemacht werden konnte, thematisiert die Leidenschaft des Filmstars Uttam Kumar zum Jatra (1980b). Was nie veröffentlicht wurde, waren Interviews mit Schauspielern, Produzenten oder Dramaturgen. Die Stimme des „objektiven“ und kritischen Journalisten scheint

zu dieser Zeit noch höher gewertet worden zu sein als die subjektive Schilderung der einzelnen Akteure. In der Literaturzeitschrift *Desh*, die ebenfalls zum Verlagshaus der *Anandabazar Corporation* gehörte, veröffentlichte Adhikari zudem einige Berichte über die Geschichte des Jatra (vgl. beispielsweise Prabodhbandhu Adhikārī 1968).

Insgesamt konnte ich für den Zeitraum 1972-1983 mehr als 50 lange, also fast ganzseitige Artikel Adhikaris ausfindig machen (kürzere Besprechungen von Stücken oder kürzere Artikel nicht mit eingerechnet), wobei ich mich bei meinen Recherchen aus Zeitgründen nicht alle Jahrgänge konsequent durchschauen konnte und mich vor allem auf die Hochsaison des Jatra, also die Monate Oktober bis Februar, beschränken musste. Zudem war Adhikari nicht die einzige Person, die regelmäßig in der *Anandabazar Patrika* über das Jatra schrieb, als weitere Person ist hier vor allem Shib Bhattacharya zu nennen.

Die Natta Company im Star Theatre

Angesichts der Anzahl dieser Artikel ist es nicht schwer zu verdeutlichen, dass diese dem Jatra eine Öffentlichkeit unter der bürgerlichen Leserschaft der *Anandabazar Patrika* verschafften, wie dieses es zuvor noch nie erreicht hatte und auch später nicht mehr erreichen sollte. Insbesondere von Bedeutung waren hierbei die Jahre 1975-77, in denen die meisten Artikel erschienen, und es ist sicherlich kein Zufall, dass in dem gleichen Zeitraum auch die Anzeigenzahl ihren Höhepunkt erreichte. Allein die bereits erwähnte *Natta Company* veröffentlichte in den genannten Jahren pro Woche mehrere Anzeigen in der Größe eines Viertels einer Zeitungsseite, die neben dem Foto eines Stars und dem Datum bzw. Ort der nächsten Aufführung auch wechselnde Beschreibungen einzelner Szenen beinhalteten.

Um die Öffentlichkeit, die das Jatra in den 1970er Jahren in Kalkutta genoss, zu verstehen, ist es wichtig, noch einmal näher auf die *Natta Company* einzugehen sowie insbesondere auf ihren Besitzer Makhanlal Natta, der in den 1970er Jahren unmittelbarer Nachbar Adhikaris und mit diesem eng befreundet war. Denn diese Öffentlichkeit war weder allein auf die *Anandabazar Patrika* beschränkt, noch lässt sie sich mit der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Arbeit Utpal Dutts erklären, über den, wahrscheinlich aufgrund seiner politischen Einstellungen, praktisch keine Artikel in der genannten Zeitung erschienen.

Die *Natta Company* wurde 1869 von Baikuntha Natta, dem Ur-Urgroßvater Makhanlal Nattas im Distrikt Barishal in Ost-Bengalen als *Machrang Baikuntha Sangit Samaj* gegründet und war eine derjenigen Gruppen, die die Tradition des Jatra als Wandertheater-Genre entscheidend mit beeinflussten. Der Name *Natta Company* leitet sich wahrscheinlich von der sich umgangssprachlich etablierten Bezeichnung *Nattader dal* (die Gruppe der Nattas) ab. Nach der Teilung Bengalens ließ sich die *Natta Company* in Kalkutta nieder und entwickelte sich in den 1960er und 1970er Jahren unter der Leitung Makhanlals zu der bedeutendsten und einflussreichsten Jatra-Gruppen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie zu einem der wichtigsten – wenn nicht sogar dem wichtigsten – Anzeigenkunden der *Anandabazar Patrika*.

In der gleichen Zeit begann die *Natta Company* auch regelmäßig Vorführungen in verschiedenen Theatern abzuhalten. Hierzu gehörten unter anderem das *Minerva* als auch das *Mahājāti Sadan*. Später gelang es sogar, das *Star Theatre* zu mieten, einem der ältesten und bedeutendsten Theaterhäuser Kalkuttas, bevor es von einem Feuer im Oktober 1991 zerstört wurde. Inzwischen ist es von der Stadtregierung Kalkuttas wieder aufgebaut worden, doch übrigen geblieben vom ursprünglichen Gebäude ist lediglich die semi-klassizistische weiße Fassade des Eingangsbereichs, die bei der allnächtlichen Beleuchtung erahnen lässt, warum das koloniale Kalkutta einst als Stadt der Paläste bezeichnet wurde. Heute dient das *Star Theatre* als Kino und ist unter Studierenden des benachbarten Scottish Church Colleges vor allem beliebt für die Cafés auf seiner Dachterrasse.

In den 1970er Jahren, als das bengalische Theater seine Hochzeit erlebte, war das *Star Theatre* jedoch weit mehr als ein reiner Theaterbau im Norden Kalkuttas. Aufgrund seiner Geschichte, insbesondere angesichts seiner Gründung durch Binodini Dasi, kann der Bau als immanenter Teil des modernen bengalischen Kulturerbes bezeichnet werden. Binodini Dasi, einer der frühesten Schauspielerinnen auf den Theaterbühnen Kalkuttas, war von Girish Chandra Ghosh entdeckt worden und entwickelte sich unter seiner Mentorschaft zum ersten wirklichen Schauspielstar Bengalens. Trotz ihrer Berühmtheit gelang es ihr jedoch nie, das Stigma einer „gefallenen Frau“ abzustreifen, das mit ihrem Beruf einherging, und, wie sie selbst in ihrer Autobiographie schreibt, einer der frühesten solcher bengalischer Frauen, verhinderte dies auch eine Heirat (Binodini Dāsī 1998). 1883 überzeugte sie als Liebhaberin beziehungsweise Mätresse ihren damaligen Patron, ihr ein eigens Theater zu bauen. Dies war das *Star*, welches nach Wunsch ihres Patrons eigentlich nach ihr selbst benannt werden sollte, wogegen Binodini Dasi sich selbst aber sträubte. Das ursprüngli-

che *Star Theatre*⁶⁵ wird nicht nur als der Ort betrachtet, an dem Binodini Dasi gemeinsam mit ihrem Mentor Girish Chandra Ghosh auftrat, sondern auch als die Stelle, an der Ramakrishna (1836-1886) am 20. September 1884 in Ekstase fiel, als er Dasis Auftritt in der Rolle Chaitanyas auf der Bühne sah. Dieser Zwischenfall machte Naṭī⁶⁶ Binodinī – wie Binodini Dasi heutzutage genannt wird – zu einer Legende nicht nur des bengalischen Theaters, sondern der modernen Kulturgeschichte Bengalens im Allgemeinen. Bereits zu ihrer Zeit wurde sie als Schauspielerin gefeiert, wie ein Bericht Shambhuchandara Mukhopadhyays aus der Wochenzeitung „Reis & Rayyet“ vom 10. Oktober 1885 belegt:

„She is not only the moon of the Star Company, but absolutely at the head of her profession in India. She must be a woman of considerable culture to show such unaffected sympathy with so many and various characters and such capacity of reproducing them. She is certainly a lady of much refinement of feeling as she shows herself to be one of imitable grace. Her Chaitanya showed a wonderful mastery of the suitable forces dominating one of the greatest of religious characters who was taken to be the Lord himself and is to this day worshipped as such by millions. For a young Miss to enter into such a being so as to give it perfect expression, is a miracle. All we can say is that genius [sic!] like faith can remove mountains“ (Śaṅkar Bhattachārya 1982: 217-218).

Das Leben Binodini Dasis wurde in den vergangenen Jahren mehrfach verfilmt beziehungsweise als Theaterstück inszeniert. Auch im Jatra wurden mehrere *pālā* über ihr Leben aufgeführt, wobei das bedeutendste hierbei – schlicht *Naṭī Binodinī* betitelt – 1973 von Brajendrakumar De geschrieben wurde und sich mit der Inszenierung durch die *Natta Company*, zunächst mit Bina Dasgupta in der Hauptrolle und später ersetzt durch Bela Sarkar, zum erfolgreichsten Jatra-Stück des 20. Jahrhunderts entwickelte und über mehrere Jahre kontinuierlich aufgeführt wurde.⁶⁷

⁶⁵ Als man 1931 mit der Central Avenue (inzwischen in Chittaranjan Avenue umbenannt) eine neue Hauptverkehrsader durch das dichtbebaute Siedlungsgebiet Nordkalkuttas schuf, wurde das ursprünglich von Binodini Dasi erbaute *Star Theatre* abgerissen. Doch schon bald errichtete man in der nur wenige hundert Meter entfernten Bidhan Sarani ein neues Theater gleichen Namens. Trotz dieses Neubaus wird das „neue“ *Star Theatre* nach wie vor mit Binodini Dasi in Verbindung gebracht.

⁶⁶ Der Begriff „*naṭī*“ kann sowohl mit Schauspielerin als auch Tänzerin oder Prostituierte übersetzt werden.

⁶⁷ Das Jatra-*pālā* der *Natta Company* wurde in einer gekürzten Fassung auch zu einem Fernsehfilm verarbeitet, wobei hier ein Teil der Schauspieler durch Fernsehdarsteller ersetzt, der Originalton der Jatra-Schauspieler aber – sozusagen als Playback – beibehalten wurde.

Ramakrishna und die Bildung der Massen

Von wahrscheinlich größerer Bedeutung in diesem Kontext ist jedoch die Rolle Ramakrishnas zu bewerten, der Mitte des 19. Jahrhunderts als Priester im Kali-Tempel Dakshineswars in der Nähe Kalkuttas wirkte und als religiöser Reformler in entscheidender Weise den bengalischen Neohinduismus mit beeinflusste. Je nach Sichtweise wird Ramakrishna entweder als moderner Mystiker oder als Heiliger betrachtet, um dessen Person sich unter dem gebildeten Bürgertum Kalkuttas bereits im 19. Jahrhundert ein regelrechter Kult entwickelte, der bis heute Bestand hält.⁶⁸ Sein Schüler Swami Vivekananda sowie die nach ihm benannte Ramakrishna Mission als auch westliche Schriftsteller wie Aldous Huxley oder Christopher Isherwood machten seine Lehren im 20. Jahrhundert auch über Indien hinaus bekannt.

Für die Jatra-Industrie stellt Ramakrishna eine Art (religiösen) Patron dar. Das Wort „religiös“ wurde hier bewusst in Klammern gesetzt, da Religion heutzutage im Jatra eine nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. Zwar besitzt das Jatra seine Wurzeln in hinduistischen Traditionen und viele Stücke basierten lange auf der Hindu-Mythologie, aber diese gehören schon seit längerem nicht mehr zum Repertoire der Jatra-Operas und auch die früher übliche *pūjā* vor Aufführungen wird nur noch von einzelnen Gruppen praktiziert. Dass dennoch in fast jedem Jatra-Büro ein Bild Ramakrishnas vorzufinden ist, hat daher auch andere Gründe, die wiederum nur vor dem Hintergrund verstanden werden können, dass Ramakrishna vor allem unter dem bengalischen Bildungsbürgertum eine Anhängerschaft besitzt, also jener Schicht, die größtenteils auf das Jatra als billige Unterhaltungsform herabblickt. Auf meine einfachen und offenen Fragen, warum in den Büros ein Bild von ihm an der Wand

In der Saison 2006/2007 wurde es unter Regie Tridib Ghoshes und mit Tapasi Roy Chowdhury in der Hauptrolle erneut erfolgreich aufgeführt (vgl. Shoma Chatterji 2007).

⁶⁸ Trotz zahlreicher Publikationen über Ramakrishna gibt es nur wenige, die sein Wirken im zeitgenössischen Kontext zu interpretieren versuchen. Zu diesen wenigen gehört Sumit Sarkars Essay *Ramakrishna and His Times* in der er seine ihn folgendermaßen beschreibt: „Ramakrishna Paramahansa [...], hitherto an obscure temple priest of humble village origin, had virtually no English, and not even much formal vernacular (or Sanskrit) schooling. He thought little of rationalistic argument, considered organized efforts to improve social conditions futile, preached an apparently timeless message of *bhakti* in rustic language, and claimed to have seen, many times, the Goddess Kali face to face. The cult that developed around Ramakrishna remained an essentially *bhadralok* affair in Bengal, with some extensions later, again invariably among educated people, in other provinces and abroad through the efforts of Vivekananda and the Ramakrishna Mission“ (Sumit Sarkar 1997: 283).

hängt, bekam ich deshalb immer die beiden gleichen Antworten zu hören. Die eine lautete, dass Ramakrishna angetan von Jatra-Aufführungen gewesen sei und in seiner Jugend selbst bei Stücken mitgewirkt haben soll, und die andere war, dass er gesagt habe, Jatra sei *lokśikṣā* (Bildung der Menschen oder Massen).⁶⁹ Diese Antworten wurden oft mit einem Stolz vorgetragen, der auch eine gewisse Verteidigung implizierte: wenn Ramakrishna das Jatra mochte, selbst bei einer Aufführung mitgewirkt und zudem dessen Bildungsanspruch unterstrichen hat, konnte es nicht so schlecht sein, wie es teilweise öffentlich dargestellt wird. Die Frage, was diesen spezifischen Bildungsanspruch ausmacht und wie er sich in den einzelnen Stücken niederschlägt, war ungleich schwerer zu beantworten und vom Inhalt der aktuellen *pālā* der Gruppe abhängig.

Es verwundert daher kaum, dass *Naṭī Binodinī* in der Version Brajendra Kumar Des nicht nur ein Stück über Binodini Dasi, sondern auch über Ramakrishna ist und ihre Begegnungen beziehungsweise die Treffen zwischen Binodinis Förderer Girish Chandra Ghosh und Ramakrishna – ersterer soll lange als Trunkenbold verschrien gewesen sein, bevor er zu einem Anhänger letzteren wurde – im Vordergrund stehen. Auf dem Schalplattencover der *Natta Company* – und Schalplatten richteten sich aufgrund ihres Preises als auch des dafür erforderlichen Plattenspielers immer an ein entsprechend wohlhabendes Publikum⁷⁰ – ist daher neben Binodini Dasi, die uns als abstrakte und in einem typisch bengalischen Stil inszenierte Ikone entgegen schaut und gleichsam mit ihrem eindringlichen, fast bedrohlichen Blick die Präsenz der bengalischen Kulturgeschichte in der Gegenwart weniger zu repräsentieren als vielmehr zu beschwören versucht, im Hintergrund ein Bild Ramakrishnas mit erhobenen

⁶⁹ Viele Gespräche und Aktivitäten Ramakrishnas wurden bereits zu seinen Lebzeiten durch seinen Anhänger Mahendranath Gupta dokumentiert und später in fünf Bänden unter dem Titel *Śrīśrirāmakṣṇakathāmrta* veröffentlicht, von denen der erste 1902 erschien. Ich habe im *Kathāmrta*, wie es kurz genannt wird und von dem in fast jedem bürgerlichen bengalischen Haushalt ein Exemplar vorzufinden ist, keine Stelle bezüglich der Aussage, dass Jatra *lokśikṣā* sei, finden können. Allerdings gibt es mehrere Passagen, in denen sich Ramakrishna positiv über das Jatra äußert. So lobt er etwa einen Schauspieler, der in der vorangegangenen Nacht an einer Jatra-Aufführung des Stückes *Bidyā-Sundar* mitgewirkt hatte und lehrte diesen: „Wenn jemand im Singen, Musizieren, Tanzen oder irgendeiner anderen Kunst talentiert ist, wird es ihm, sofern er es versucht, leicht fallen, Gott zu erkennen“ (Rāmakṣṇa 2005: 1021). Da Jatra-Stücke im späten 19. Jahrhundert noch vorwiegend aus Liedern bestanden, bezieht sich Ramakrishna vor allem diese Komponenten. In der verbreiteten englischen Übersetzung durch Swami Nikhilananda (*The Gospel of Sri Ramakrishna*) wird Jatra hier an mehreren Stellen mit „Theater“ übersetzt.

⁷⁰ *Naṭī Binodinī* gehört zudem zu den wenigen, an einer Hand abzählbaren Jatra-Audio-CDs, die veröffentlicht wurden.

Arm platziert, das aufgrund seiner religiösen Lehren auf den ersten Blick als pädagogische und mit den in schwarz-weiß gehaltenen Farben als historische Abbildung daherkommt, mit seiner photographischen Darstellung auf den zweiten Blick aber viel realistischer und somit gegenwartsbezogener erscheint.

Auf dem Umschlag des Programmhefts der 2006 erfolgten Neuinszenierung *Naṭī Binodinīs* ist Ramakrishna hingegen nicht mehr zu sehen.⁷¹ Stattdessen sehen wir eine doppelte Abbildung der Hauptdarstellerin Tapasi Roy Chowdhury, die als Filmschauspielerin bekannt wurde, aber bereits seit mehreren Jahren im Jatra mitwirkt. Dies hat einerseits sicher mit dem Star-System, also der aus der Filmwelt importierten Praxis der Vordergrundstellung einzelner Schauspieler und der mit ihnen verbundenen Rollenerwartungen zulasten des Inhalts zu tun. Dass auf der anderen Seite aber auch, dass das bürgerliche Publikum, also die vorwiegende Anhängerschaft Ramakrishnas, kein Adressat mehr war, wird ebenso eine Rolle gespielt haben.

In den 1970er Jahren war das *Star Theatre* jedoch noch eines der angesehensten Theater Indiens und besaß gegenüber den anderen Theatern einen gewissen „glamour factor“, wie es ein Darsteller ausdrückte. Dennoch gelang es der *Natta Company* – sowie auch der *Taruṅ Operā* – dieses für ihre eigenen Aufführungen anzumieten. Der Grund hierfür kann allerdings nicht unter rein ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Wie jedes andere Theater war auch das *Star Theatre* zu klein, um für Aufführungen kommerziell interessant zu sein, da es im Vergleich zu den gewöhnlichen Jatra-Vorführungen in den Pandals nur eine begrenzte Zuschauerzahl beherbergen konnte. Auch die nur für ein Mittelschichtpublikum bezahlbaren, höheren Eintrittspreise bei einem Ort wie dem *Star Theatre* stellten in dieser Hinsicht keinen finanziellen Ersatz dar, da das Publikum anstelle von 5000 Personen nur aus 500 bestand. Was das *Star Theatre* allerdings bot, war ein Ort, der auch einem bürgerlichen Publikum angemessen erschien, um sich eine Jatra-Aufführung anzusehen – ohne auf einem Zeltboden sitzen zu müssen – sowie, und dies ist wahrscheinlich von größerer Bedeutung, das Prestige, im *Star Theatre* aufzutreten: *Star-e*, „im Star“, wie es in den beschriebenen, mehrmals wöchentlich von der *Natta Company* geschalteten Anzeigen stolz verkündet wurde.

⁷¹ Auf dem Cover der VCD dieser Neuinszenierung ist wiederum eine kleine Abbildung Ramakrishnas vorhanden, allerdings findet sich hier ebenfalls ein noch deutlich größeres Portrait Tridib Ghoshs, der das Stück zwar produzierte, bei den eigentlichen Aufführungen jedoch nicht mitgespielt hat. Für die Videoaufnahmen hat er allerdings die Rolle Girish Chandra Ghoshs übernommen, wahrscheinlich, um mit einem zusätzlichen Star im Ensemble die VCD besser verkaufen zu können.



Abb. 22: Darstellung Binodini Dasis auf dem Plattencover des Stücks *Natī Binodinī* der *Natta Company* sowie dem Programm der Neuinszenierung durch Tapasi Roy Chowdhury.

Interessant in diesem Kontext ist vor allem eine Anzeige vom 2. Dezember 1977, die sich einer besonderen Strategie bediente, um das städtische Publikum in das *Star Theatre* zu locken und auch noch einmal zeigt, wie eng die Verbindungen zwischen der *Anandabazar Patrika* und den Jatra-Gruppen, insbesondere der *Natta Company*, waren. Der Anzeigentext wurde von Gour Kishore Ghosh geschrieben, einem der bekanntesten Journalisten Bengalens jener Zeit, vom dem später noch einmal die Rede sein wird, und liest sich wie ein Offenbarungseid einer neuartigen Jatra-Erfahrung, was noch einmal mehr die Vermutung nahelegt, dass dieser bewusst für die Anzeige verfasst wurde:

„Ganz unerwartet habe ich mir neulich *Acal pajsā* [Falschgeld] der *Natta Company* angesehen: im *Star Theatre*. Es war das erste Mal, dass ich eine Jatra-Aufführung auf einer Theaterbühne gesehen habe und auch das erste Mal seit einer gefühlten Ewigkeit, dass ich mir überhaupt wieder ein Jatra-Stück anschaute. Das letzte habe ich vor ungefähr 10 Jahren gesehen. Ich kenne inzwischen keinen Ort in Südkalkutta mehr, an dem Jatra-Aufführungen stattfinden. Damals – der Titel lautete *Kaikeyi* – war es ebenfalls ein *pālā* der *Natta Company* gewesen, bei dem man noch auf dem Feldboden sitzen musste. Was Jatra immer für mich ausmachte war, dass die Frauenrollen von Männern gespielt werden. Wie ich nun erfuhr, hat sich alles geändert. Auch wenn *Acal pajsā* an sich ein Jatra-Stück ist, folgt es doch eng den künstlerischen Konventionen des Theaters und des bengalischen Kinos...“ (Siehe Abb. 23).

An einer späteren Stelle lobt Ghosh noch Bhairabnath Gangopadhyay, den Autoren von *Acal pajsā*, als eine Person, die die besten Qualitäten Utpal

আবার স্টারে ১১ ডিসেম্বর সকাল ৯টা

জীবন ও সমাজের সকল প্রশ্নের জবাব



গৌরকিশোর ঘোষ বলেন

আমি নিঃশব্দ

কিছু কিছুই না... (Left column of text)

কিন্তু... (Middle column of text)

এই... (Right column of text)

পরিবেশের সর্বস্বত্ব একটা নাম

নট কোম্পানী

এক-এক-এক

১১ ডিসেম্বর সকাল ৯টা, বঙ্গি ৫
ফোন ৫৫৭১১ ও ৫৫০৯০৬

আজ স্টার ৯টায়ে আকাশবাণী'র বিভিন্ন কণ্ঠস্বত্রে "আজ শব্দ না" সম্পর্কে গৌরকিশোর ঘোষের আবেগজনক প্রচারিত হবে।

Abb. 23: Anzeige der Natya Company für das Stück Acal paysā (Falschgeld) in der Anandabazar Patrika vom 02. Dezember 1977 (S. 6) mit einem langen Werbetext des Journalisten Gour Kishore Ghosh.

নিউ প্রভাস অপেরা

খানাম হো-চি মিন নবজন্মের জন্মক

প্রবোধেশ্বর, আধিকারী

কামাল হু-হো-চি মিন নবজন্মের জন্মক

কামাল হু-হো-চি মিন নবজন্মের জন্মক

নিউ প্রভাস অপেরা

কামাল হু-হো-চি মিন নবজন্মের জন্মক

Abb. 25: Zeitungsartikel über das Jatra-Stück *Ho Chi Minh* der *New Prabhās Operā*, *Anandabazar Patrika* 12. Dezember 1976, S. 10.

Dutts, Ajitesh Bannerjees (einer weiteren bekannten Theater-Persönlichkeit) sowie der besten bengalischen Drehbuchautoren in sich vereinige. Am Ende des Anzeigentexts findet sich seine persönliche Unterschrift und am unteren Rand zudem der Hinweis, dass am gleichen Abend im All India Radio ein Gespräch mit ihm über *Acal paysā* ausgestrahlt werden wird.

Um in Star auftreten zu können, musste die *Natta Company* allerdings einige Kompromisse eingehen. Diese betraf vor allem die Aufführungszeiten, da am Abend „normale“ Theateraufführungen stattfanden und das Management des *Star Theatres* wohl aus Bedacht auf das eigene Prestige nicht bereit war, die *Natta Company* auch zu dieser Uhrzeit auftreten zu lassen. Die oben beschriebene Anzeige weist auf eine um 9 Uhr beginnende Morgenvorstellung hin, aber auch Vorführungen am Nachmittag fanden des Öfteren statt.

Dass die *Natta Company* in dem *Star Theatre* auftrat, ist vielen aus einer älteren Generation noch bewusst und ich habe mehrere Personen interviewen können, die diese dort auch gesehen haben und ihre Erfahrung mit dem Jatra ausschließlich auf diese Aufführungen beschreiben. Kaum bekannt ist jedoch, dass Makhanlal Natta in den frühen 1980er Jahren das *Star Theatre* zu erwerben versuchte, wie mir Utpal Ray schilderte, der lange mit der *Natta Company* zusammengearbeitet hat:

„Zu dieser Zeit verdiente die *Natta Company* ungefähr 30.-35. Tausend Rupien pro Tag. Bhairabnath Gangopadhyay wurde 100.000 Rupien für sein *Pālā* bezahlt, was für diese Zeit immens war. Bina Dasgupta bekam jedoch nur ein monatliches Gehalt von 2000 Rupien. Dies war zu dem Zeitpunkt, als Makhanlal Natta das *Star Theatre* kaufte, um 1980. Die *Natta Company* musste damals noch zusätzlich das Kala Mandir anmieten, um dort ihre Proben abhalten zu können, da das *Star Theatre* hierfür nicht zur Verfügung stand. Am Abend fanden dort immer reguläre Theateraufführungen statt, weswegen die *Natta Company* bereits um vier Uhr die Bühne verlassen musste. Dies ärgerte Makhanlal so sehr, dass er sich schließlich dazu entschloss, das *Star-Theatre* zu kaufen. Allerdings war der damalige Besitzer zu diesem Zeitpunkt verschuldet und das *Star Theatre* bereit zwangsverpfändet gewesen. Er besaß also gar kein Recht mehr, es zu verkaufen. Makhanlal Natta hat acht Millionen Rupien für das *Star Theatre* bezahlt, vor kurzer Zeit gab es vor Gericht ein Vergleichsangebot, das ihm 2. Millionen Rupien als Entschädigung zugesprochen hätte, dieses hat er allerdings abgelehnt. Der Fall wird also immer noch verhandelt.“

In ihrem Essay *Whose Culture? Whose City?* argumentiert Sharon Zukin, Kultur sei „a powerful means of controlling cities. As a source of images and memoirs, it symbolizes ‘who belongs’ in specific places“ (2005: 282). Es kann nur darüber spekuliert werden, was es für die Jatra-Industrie bedeutet hätte, wäre die *Natta Company* zum offiziellen Besitzer des *Star Theatres* geworden

und die Aneignung dieses symbolischen öffentlichen Gebäudes des bürgerlichen bengalischen Kulturerbes gelungen. Wichtig ist es, die Stadt mit Henri Lefebvre auch als Ort zu begreifen, um den von verschiedenen Gruppen auch immer ein Kampf geführt und das Recht auf die Stadt eingefordert wird (Henri Lefebvre 1972). Makhanlal Nattas Entschluss, das *Star Theatre* zu kaufen, kann als ein Beispiel hierfür betrachtet werden.

Doch nicht nur aufgrund dieser Episode war Makhanlal Natta eine der zentralen Figuren des Jatra-Theaters des 20. Jahrhunderts. Als ich Makhanlal Natta im Januar 2006 interviewte, war seine Hauptdarstellerin Bina Dasgupta, eine der größten Ikonen der Jatra-Industrie, mit der er über 30 Jahre zusammengearbeitet hatte und die durch ihre Verkörperung *Nati Binodinis* den Status einer Legende besaß, ein Jahr zuvor aufgrund eines Autounfalls auf dem Weg zurück von einer Aufführung, gestorben. Er selbst war vom Krebs gezeichnet und man hatte ihm die Hälfte seiner Zunge entfernt. Äußerst schwach und nur noch ein Schatten seiner einst starken Persönlichkeit, war zwar interessiert daran, jemanden zu finden, der sein Schaffenserbe dokumentieren würde, aber zu gekennzeichnet von seiner Krankheit, als dass wir dies hätten realisieren können.

Das Verschwinden aus einer Öffentlichkeit

Die Abhängigkeit der Anandabazar Patrikar von dem Geld der Jatra-Gruppen bedeutete jedoch nicht, dass die Zeitungsartikel niemals kritisch waren. Vielleicht lag dies auch in einer Erkenntnis von Seiten der Jatra-Gruppen begründet, dass auch eine schlechte Publicity gute Publicity ist. Am 11. September 1976 veröffentlichte Prabodhbandhu Adhikari beispielsweise einen Artikel über Shantigopal mit dem Titel *Āmār Chokhe 'Śāntigopāl', Bahurūpe* (Shantigopal in meinen Augen: das Chamäleon). Wie bereits in einem vorhergehenden Kapitel beschrieben, war Shantigopal Pal einer der bekanntesten Jatra-Darsteller der 1970er Jahre und bekannt für seine Darstellung historischer Charaktere wie Hitler, Stalin, Napoleon, Karl Marx oder Subhash Chandra Bose. Die Verleihung des *Soviet Land Nehru Award* für seine Darstellung Lenins 1971 gab seiner Gruppe die Möglichkeit zur ersten Jatra-Aufführung außerhalb des indischen Subkontinents. Auch dieses *pālā* wurde als Schalplatte veröffentlicht, wobei hier interessant ist, dass auf der vorderen Hülle nicht Shantigopal abgebildet ist, sondern ein Originalbild Lenins. Bis auf Shantigopals Namen sowie den noch kleiner geschriebenen der *Taruṅ Operā* wird der

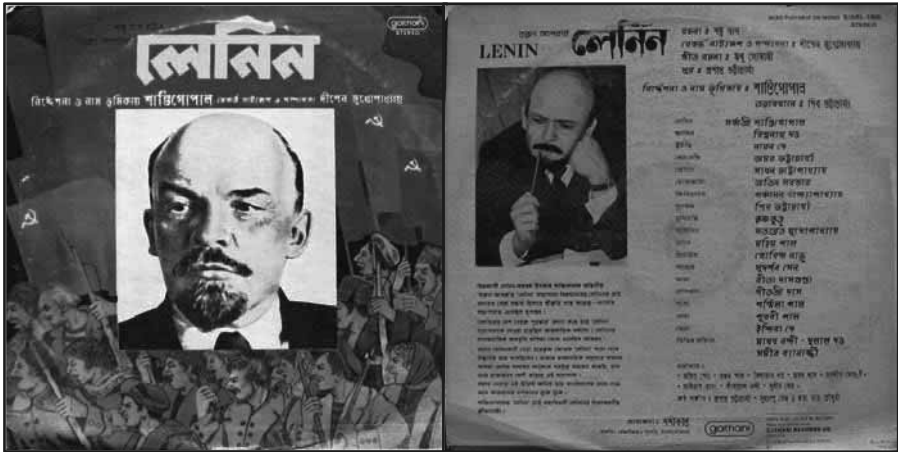


Abb. 26: Schalplattencover des Jatra-Stücks *Lenin* der *Trajan Opera* (veröffentlicht 1978).

Eindruck vermieden, dass es sich hierbei um ein Jatra-Stück handelt, die Ikonografie könnte genauso gut zu einer Rede Lenins passen. Erst auf der Hül- lenrückseite der 1978 veröffentlichten Schalplatte – ein Jahr nachdem die von der CPI(M) geführte Linksfront die Macht in Westbengalen übernommen hatte – erscheint das Wort Jatra (Abb. 26). In seinem Artikel beschrieb Adhikari die professionelle Karriere Shantigopals und pries seine Erfolge. Doch in seiner abschließenden Bewertung kam er, auch in Hinblick jüngerer Misserfolge Shantigopals, zu folgendem Urteil:

„Etwas soll noch erwähnt werden, was vielleicht erstaunen mag. Es stellt sich die Frage, ob Shantigopals Miene auf seine künstlerischen Sorgen zurückzuführen ist. Sein Gesichtsausdruck wirkt auf mich wie der eines Besiegten. Die Art und Weise wie er die Gunst des Publikums verloren hat, ist einzigartig“ (Prabodhbandhu Adhikārī 1976a).

Verglichen mit anderen in bengalischen Printmedien veröffentlichten Artikeln, ist diese Kritik jedoch sachlich begründet, beinhaltet nach wie vor eine gewisse Wertschätzung Shantigopals als Schauspieler und nimmt vor allem auch das Jatra als Kunstform ernst. Wie, im Unterschied hierzu, die Kritik an Shantigo- pal als Repräsentant des Jatra fast schmäherisch in anderen Medien ausgeführt wurde, verdeutlicht ein Artikel Ranjan K. Banerjees in der *Youth Times*, einer Beilage der *Times of India*:

„Shantigopal’s Hitler [...] retains all the crudeness of the original Jatra form. Seeing it, we are moved to the same garment of feelings which the sight of an ossified dinoceras inspires in us: what gigantic crudeness. What wasteful superfluities. What misuse of Nature’s strength and resources. But what for?” (Ranjan K. Banerjee 1974: 17).

Prabodhbandhu Adhikari war jedoch nicht allein ein kritischer Journalist, der über das Jatra schrieb. Dass er sich persönlich mit dem Jatra identifizierte und es auch nach außen hin verteidigte, verdeutlicht uns ein vom ihm am 21. April 1982 geschriebener Brief.⁷² Dieser Brief ist eine Antwort auf einen Artikel mit dem Titel „*Jatra und Kino: wieso ist der Popularitätswettbewerb von Bedeutung?*“, in dem das Jatra wohl nicht nur allgemein als negativ, sondern auch als weit weniger erfolgreich als das bengalische Kino dargestellt wird. Der Artikel muss Prabodhbandhu Adhikari regelrecht erzürnt haben, nur so lässt sich seine emotionale Replik erklären:

„Der ehrenvolle Pranab Basu [dieser scheint wohl in dem betreffenden Artikel zitiert worden sein] mag so viel lächeln wie er möchte, aber kann er tatsächlich beschwören, dass die Situation des bengalischen Kinos besser als die des Jatra ist? Er soll bitte darlegen, wie viele bengalische Filme jedes Jahr nicht nur veröffentlicht, sondern auch wirklich gezeigt werden, in welchen Kinos diese täglich laufen und wie groß die jährliche Zuschauerzahl bengalischer Filme ist! Aufgrund meiner Arbeit verbringe ich jedes Jahr viele Nächte auf dem Land [um Jatra-Stücke anzuschauen] und spreche aus dieser Erfahrung: selbst wenn nur kleine Jatra-Gruppen dort auftreten, bleiben die Kinos geschlossen, und ich möchte erst gar nicht über die großen Gruppen reden. [...] Und noch etwas: Jede Jatra-Gruppe benötigt jedes Jahr mindestens einen Hit, um zu überleben. Möchte Pranabbabu behaupten, dass er jemals davon gehört hat, dass in einem einzelnen Jahr so viele bengalische Hit-Filme veröffentlicht wurden? [...]

Zum Abschluss: die Jatra Anzeigen werden genauso wenig kostenlos gedruckt wie sie im Radio gesendet werden. Die Summe, die eine bestimmte Jatra-Gruppe jedes Jahr für Anzeigen ausgibt [Adhikari bezieht sich hier auf die *Natta Company*] ist ausreichend, um ca. drei bengalische Filme zu produzieren. Warum sollte die Zeitung das Geld nicht akzeptieren? Wie viel Geld geben die Jatra-Gruppen für Anzeigen aus und welchen Betrag ist das bengalische Kino in der Lage, hierfür aufzubringen?“

⁷² Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um einen Leserbrief bzw. die Abschrift dessen für Adhikaris eigene Unterlagen. Von letzterem ist auszugehen, da kein Adressat angegeben ist. Der Brief bezieht sich auf einen Artikel von Svapankumār Ghoṣ mit dem Titel *Yātrā o Sinemā: Janapriyatār Pālā Kondike Bhāri?* Es wird jedoch nicht erwähnt, in welcher Zeitung oder Zeitschrift dieser erschienen ist. Daher konnte dieser nicht ausfindig gemacht werden. Mein Dank für die Überlassung dieses Briefes als auch anderer Dokumente seines Vaters gehört Prabodhbandhu Adhikaris Sohn Parag Adhikari.

Adhikaris Ausführungen verdeutlichen eindeutig, wie sehr die Kommerzialisierung des Jatra-Theaters bereits in den 1970er Jahren vorangeschritten war, wenn dessen Umsatz den des bengalischen Kinos, das seines Erachtens nicht in der Lage gewesen war, in gleichem Umfang Anzeigen zu schalten, bei weitem überstieg. Dies Jatra-Anzeigen waren jedoch nicht nur ökonomisch gesehen von Bedeutung für die *Anandabazar Patrika*. „By powering newspapers“, wie Jeffrey betont, „[...] advertising has brought the possibility of political activity – of participating in a ‘public sphere’ – to vast number of people for the first time. Yet, simultaneously, advertising and capitalism may emasculate consumerism“ (Robin Jeffrey 2000: 51).

Die Rolle der Jatra-Anzeigen für die *Anandabazar Patrika* müssen daher gerade im indischen Zusammenhang daher in einem weiteren politischen Kontext gelesen werden. Nach der Unabhängigkeit und bis zum Beginn der Wirtschaftsliberalisierung Ende der 1980er Anfang der 1990er Jahre gab es kaum private Investoren auf dem Anzeigenmarkt. Die indischen Zeitungen waren somit in hohem Maße abhängig von den Einnahmen durch die Anzeigen der indischen Zentral- bzw. der einzelnen Landesregierungen. Auch wenn die indische Medienlandschaft mit Ausnahme des Zeitraums der Emergency im weitesten Sinne als geprägt von Pressefreiheit bzw. Mangel an Zensur beschrieben werden kann, bildeten diese Regierungsanzeigen ein willkommenes Mittel, um politischen Einfluss auf die einzelnen Verlagshäuser auszuüben. Zu diesem Schluss kommt auch Jeffery in seiner Analyse des indischen Zeitungswesens: „the use of advertising to punish, reward and thereby seek to influence newspapers became part of the repertoire of political parties in government“ (Robin Jeffrey 2000: 56). Diese Situation änderte sich erst in den 1990er Jahren mit dem Wandel des „government advertising“ zum „corporate advertising“ und beendete so die Abhängigkeit der indischen Presse vom Staat als auch die politische Einflussnahme und die damit einhergehenden vorausseilende Selbstzensur der Zeitungen (Nadja-Christina Schneider 2005: 11-12).

Obwohl die regionalsprachigen Zeitungen im Vergleich zu den englischsprachigen Publikationen im Großen und Ganzen weniger von dieser politischen Einflussnahme betroffen waren, da ihre Bedeutung für den öffentlichen Diskurs aufgrund ihrer Leserschaft als nicht entscheidend angesehen wurde, war dies bei der *Anandabazar Patrika* wegen ihrer besonderen Position in der bengalischen Medienlandschaft nicht der Fall. Die Jatra-Anzeigen ermöglichten den Herausgebern der *Anandabazar Patrika* somit eine politische Unabhängigkeit, die anderweitig nicht möglich gewesen wäre. In der Tat wurde die *Anandabazar Patrika* während der Zeit der Emergency (1975-77), also genau

dem Zeitraum, in dem die Anzeigenwelle durch die Jatra-Gruppen ihre Höhepunkt erreichte und auch die meisten Artikel über das Jatra erschienen, für ihre kritische Haltung gegenüber der Politik der indischen Zentralregierung unter Indira Gandhi geschätzt und zwei ihrer bekanntesten Kolumnisten – Barun Sengupta und Gour Kishore Ghosh – wurden aufgrund ihrer Beiträge sogar verhaftet. Für seine kritischen Kolumnen in dieser Zeit erhielt Gour Kishore Ghosh später, 1981, sogar den *Ramon Magsaysay Award for Journalism, Literature and Creative Communication Arts* und in der Begründung für diese Verleihung wurde seine „sagacious courage and ardent humanism in defense of individual and press freedom amidst pressures and threats“ hervorgehoben (Ramon Magsaysay Award Foundation 1981). Der Preis verdeutlicht, wie sehr die zivilgesellschaftliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit auch über Westbengalen bzw. Indien im Allgemeinen hinaus geschätzt wurde. Doch nur mit den finanziellen Einnahmen durch die Jatra-Anzeigen konnte sich die *Anandabazar Patrika* diese politische Unabhängigkeit erlauben und diese zivilgesellschaftliche Rolle ausüben.

Dass das Verhältnis zwischen den Jatra-Gruppen und Prabodhbandhu Adhikari jedoch nicht ohne Konflikte war, verdeutlicht ein Brief, den Phulrenu Guha – Vorstandsvorsitzender der *Paschimbanga Niraksharata Durikaran Samity* (Westbengalisches Komitee zur Ausmerzung des Analphabetismus) – an den Hauptgeschäftsführer der *Anandabazar Patrika Limited*, Arup Kumar Sarkar, am 17. Juli 1982 sandte. In diesem Brief beschuldigt Guha Prabodhbandhu Adhikari einen „malicious untruthful comment in respect of our Jatra Unit in Weekly Anandaloke [sic!] page of Ananda Bazar Patrika dt. 8.7.82“ verfasst zu haben. Die erwähnte Kolumne beinhaltete eine Buchungsauflistung von 28 Jatra-Gruppen, wobei Guhas Gruppe – der Name wird nicht erwähnt, aber es kann sich um keine etablierte Gruppe gehandelt haben, da sie dem Brief zu Folge erst ein Jahr zuvor gegründet worden war, und dies zudem von Personen, die nicht dem engeren Kreis der Jatra-Industrie zugehörig waren – mit dem angeblich falschen Kommentar, dass sie „keine einzige Buchung“ erhalten habe, sich auf der letzten Position widerfand. Die Anschuldigungen gingen jedoch noch einen Schritt weiter. In dem Brief wird erwähnt, dass Adhikari „Rs, 5000/= on expense account for [regular and favourable] preparation of [...] publicity material“ von der Gruppe erbeten habe. Dies betraf ein Stück zum 1000. Geburtsjubiläum Atish Dipankar Shrijnans, eines buddhistischen Gelehrten, der von 980 bzw. 982-1054 n.Chr. in Bengalen gewirkt haben soll. Nach Phulrenu Guhas Schilderungen ließ die Gruppe Adhikari eine zur Veröffentlichung gedachte Anzeige zukommen, um später herauszufinden,

dass eine „totally different copy than [sic!] one we sent in was being published as our advertisement which contained the name of a man totally unknown to as the playwright.“ Die Gruppe behauptete, daraufhin weitere Anzeigenvorschläge direkt an die Anzeigenabteilung der *Anandabazar Patrika* gesandt zu haben, was angeblich „infuriated Sri Adhikari and prompted him to make such malicious and untruthful comment [sic!] about our unit“. Der Brief schließt letztendlich mit der Behauptung, dass die Gruppe sich in den „disquieting reports in the market about Shri Adhikari’s modus operandi“ bestätigt fühlt, womit sie ihn nicht nur beschuldigt, positive Rezensionen gegen Geld verfasst zu haben, sondern ebenfalls andeutet, dass auch andere Jatra-Gruppen sowohl seine Berichterstattung als auch ihn als Person kritisch betrachteten. Sicherlich sind solche Anschuldigungen gegenüber Zeitungen oder einzelnen Journalisten nicht unüblich, da sich einzelne Personen immer als falsch dargestellt betrachten. Auch ist es schwer zu verifizieren, ob diese Anschuldigungen gegen Prabodhbandhu Adhikari gerechtfertigt sind oder nicht. Dennoch ist es sicher berechtigt zu fragen, ob eine etabliertere Gruppe einen solchen Brief in dem Wissen, dass dieser sich negativ auf das eigene Geschäft auswirkt und in diesem Sinne kontraproduktiv ist, verfasst haben würde.

Mit der Literaturzeitschrift *Desh*, der englischen Tageszeitung *The Telegraph*, der Frauenzeitschrift *Sananda*, der Filmzeitschrift *Anandalok*, dem Buchverlag *Ananda Publications* und, als neuere Entwicklung, der Fernseh Nachrichtensender *Star Ananda*, ist die Ananda Corporation zu einem nicht nur zu dem die bengalische Medienlandschaft dominierenden Verlagshaus geworden, sondern ebenfalls zu „one of India’s major media groups“ (Robin Jeffrey 1997: 142).

Dass die Jatra-Anzeigen Ende der 1980er Jahre von den Seiten der *Anandabazar Patrika* verschwanden, scheint den Schluss nahezu legen, dass in der Tat die wirtschaftliche Situation des Jatra-Theaters, das zu dieser Zeit mit der Verbreitung des Fernsehens eine Krise erlebte, hierfür ausschlaggebend war. Mit der beginnenden Wirtschaftsliberalisierung strömten zudem neue Anzeigenkunden auf den Markt, weswegen man nicht im gleichen Maße wie zuvor auf die Jatra-Anzeigen angewiesen war. Doch wie mir immer wieder von verschiedenen Personen aus der Jatra-Industrie berichtet wurde, weigerte sich die *Ananadabazar Patrika* schlicht und ergreifend über lange Jahre, Jatra-Anzeigen zu drucken (seit der Saison 2006/07 ist dies jedoch wieder auch in größerem Maße der Fall). Verantwortlich gemacht wurde hierfür immer wieder der bereits länger verstorbene Prabodhbandhu Adhikari, dessen Artikel aus den 1970er und frühen 1980er Jahren nach wie vor geschätzt werden, der in der

Jatra-Industrie aber aufgrund dieser Entwicklung nach wie vor den Status einer *persona non grata* genießt. Von vielen wird zudem ein persönlicher Konflikt zwischen Adhikari und Makhanlal Natta als eigentliche Ursache gesehen. Prabodhbandhu Adhikari soll eine kurze negative Rezension eines Stücks der *Natta Company* veröffentlicht haben, während das *pālā* einer anderen Gruppe in der gleichen Ausgabe ausführlich positiv besprochen wurde. Aus Ärger hierüber und – so wird ihm vorgeworfen – auch aus einem gewissen Übermut, mit seinem Erfolg nicht mehr auf die *Anandabazar Patrika* angewiesen zu sein, entschloss er sich dazu, keine weiteren Anzeigen mehr zu schalten. Die persönliche Gekränktheit und der Ärger über den Wegfall seines wichtigsten Anzeigenkundens soll Adhikari schließlich dazu geführt haben, dass Jatra im Allgemeinen nicht mehr zu unterstützen.

Was auch immer die eigentliche und nicht zu klärende Ursache gewesen ist, waren es keine ökonomischen Gründe von Seiten der Jatra-Gruppen, die zu einem Wegfall der Jatra-Anzeigen geführt haben, auch wenn dies von vielen Lesern der *Anandabazar Patrika* als ein Zeichen der „sterbenden Tradition“ interpretiert wurde. Was bleibt ist eine Zeit, in der die *Anandabazar Patrika* und die Jatra-Industrie eine strategische Allianz bildeten, die den Jatra-Gruppen eine vorher nicht bestehende Öffentlichkeit unter der bürgerlichen Leserschaft der Zeitung verschaffte, auf der anderen Seite der *Anandabazar Patrika* aber ebenso enorme finanzielle Einnahmen und damit eine politische Unabhängigkeit ermöglichte.

Talking About Film Stars

Nachdem es zum Bruch zwischen den Jatra-Gruppen und der *Anandabazar Patrika* gekommen war, erschienen in den bengalischen Printmedien für längere Zeit nur noch vereinzelt Artikel über das Jatra. Meist beinhalteten diese herablassenden Beschreibungen, wie sie auch schon im 19. Jahrhundert zu lesen waren und sich in den 1970er sowie 1980er Jahren in schöner Regelmäßigkeit wiederholten. So lautete es 1974 in einer Beilage der *Times of India*:

„Jatra is a grotesque open-air revue, thundering out a simple tale, or point of view, which renders fragmentary blow-ups of attitudes, social conditions or religious myths. No technical finesse bolsters up its impact. Nor is any sophisticated élan malleted out of elaborate stage-decor, or scenic chiaroscuro. It's basically an ephemeral, with little intellectual overtones, that entertains without making any demands. And its punch and force come from away of life unattended by social refinement” (Ranjan K. Banerjee 1974: 14).

Jatra ist unkultiviert, geschmacklos und irgendwie auch grotesk, lauten die immer gleichen Motive, die sich auch in einer zehn Jahre später erschienenen Ausgabe des *Patriot* widerfinden, in der ein Theaterschauspieler zitiert wird, der sich aufgrund der besseren Verdienstmöglichkeiten schließlich selbst erfolgreich dem Jatra anschließen sollte: „Jatra? Who will do a Jatra – such a crude theatre form, lacking in sophistication? Why should it appeal to the modern audiences fed on superior forms of entertainment?” (Chandanda Chakravarty 1984).

Doch gegen Ende der 1980er Jahre schlich sich in die Artikel auch noch ein zweiter Grundton ein, und dieser lautete: „the days of Jatra are numbered”, wie Ashish Sen es in der *Amrita Bazar Patrika* formulierte (1990). Angesichts der vorhandenen Krise des Jatra in diesen Jahren und der Unsicherheit über dessen weitere Entwicklung, waren solche Einschätzungen zu diesem Zeitpunkt auch nicht ganz grundlos. Und wie Sen zu Recht an gleicher Stelle darauf hinweist, war nicht allein die Verbreitung des Fernsehens der ausschlaggebende Grund:

„With the partition of Bengal, nationalization of coal mines, division of Assam into several linguistic and ethnic states, the market for jatra shrank. But at the same time more and more jatra units came up, presumably with ‘black money’. Big investments of easy earned money and lavish expenditure by these new units eventually drove the established units out of the competition. Continued disturbed situation in Assam also hit the jatra hard. The same was the fate of jatra in the coal mines areas where jatra was the main form of entertainment for the miners. The entire expenditure was met by coal companies for the benefit of the employees. But with the nationalization of coal mines the Government put a blanket ban on this sort of expenditure. Moreover, the mode of entertainment also changed. As videos virtually ousted cinemas, lack of funds in the rural areas put jatra in jeopardy” (Ashish Sen 1990).

Doch erst der Eintritt der Filmstars in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre verschaffte den Medien einen neuen Anlass, über das Jatra zu berichten. Dies war die Kuriosität und die Neugierde darüber, was Filmschauspieler dazu brachte, beim Jatra mitzuspielen, geleitet auch von einem anfänglichen Unglauben, dass dort mehr Geld zu verdienen sei, als in der Filmindustrie. Mit diesen Fragen wurde zudem oft der Vorwurf verbunden, dass mit ihrem Eintritt eine bedeutende Kulturtradition Bengalens zerstört wird. Hier finden wir sozusagen eine Wiederbelebung des bereits früher bestehenden Motivs der „sterbenden Tradition des Jatra“ vor, für das nun eine neue Ursache gefunden wurde. Doch auch das ältere Stereotyp des Jatra als unkultivierte, geschmacklose und groteske Unterhaltungsform wird in diesem Diskurs reproduziert. Auf den folgenden Seiten soll es jedoch weniger um eine reine Analyse dieser Diskurse gehen. In Indien hat sich in der vergangenen Jahrzehnten ein bedeutender Markt für Publikationen über Filmstars herausgebildet, der von speziellen Zeitschriften wie *Filmfare* oder *Stardust* bis hin zu den alltäglichen Boulevardberichten im Fernsehen aber auch in „seriösen“ Tageszeitungen reicht (vgl.a. Dwyer 2008). Diese Veröffentlichungen thematisieren nur zu einem geringen Teil Filme an sich. Vielmehr beinhalten sie zumeist Berichte über teilwahre oder konstruierte Skandale, bei denen das öffentliche Image der Stars weit stärker im Vordergrund steht als ihre Person. Diese Publikationen adressieren nicht nur ein spezifisches Publikum, sondern provozieren auch eine besondere Form der Vorstellung insbesondere auf Fragen bezüglich Moral und Sexualität. Vor diesem Hintergrund sollen die Publikationen über bengalische Filmstars im Jatra als Teil einer besonderen Öffentlichkeit betrachtet werden, bei der insbesondere auch untersucht werden soll, welchen Aufschluss uns die Art und Weise, also das *wie* der Berichterstattung, über die Diskurse über das Jatra geben kann.

Im Vordergrund stehen hierbei zwei ganz unterschiedliche Schauspieler, die beide ein jeweils spezifisches öffentliches Bild verkörpern. Dies sind Moon Moon Sen und Soumitra Chatterjee. Zum einen eine Frau, der das Image anhaftet, das sie für Geld alles tun würde, und auf der anderen Seite die schauspielerische Personifizierung des bildungsbürgerlichen Bengalens.

Eine sterbende Tradition

Einer der ersten ausführlichen Artikel über das Engagement von Filmstars durch Jatra-Gruppen stammt von Tapash Ganguly (2000), dessen Bericht als eine recht objektive Beschreibung der Jatra-Industrie bezeichnet werden kann. Er ist gut recherchiert, weitestgehend frei von unnötigen Interpretationen und stellte sich bei meinen eigenen Forschungsvorbereitungen als die wichtigste Informationsquelle heraus, dessen Inhalt sich auch im Nachhinein bestätigte. Dies hängt sicherlich auch mit der Leserschaft zusammen, für die dieser Artikel geschrieben wurde. *The Week* ist eine indische Nachrichtenzeitschrift, die zum Verlagshaus *Malayala Manorama* gehört und vom südindischen Bundesstaat Kerala aus publiziert wird, also keine Leserschaft besitzt, die sich für bengalische Filmstars interessiert und deswegen auch separat vom westbengalischen Mediendiskurs gelesen werden muss. Der Artikel beginnt im ersten Abschnitt mit einer einfachen Aussage: „The entry of film stars has changed the complexion of the Bengali folk theatre in the last two years.“ Doch anstatt diesen Wandel selbst zu bewerten, lässt er bei der Interpretation Jatra-Akteure selbst zu Wort kommen:

„We have no other alternative but to have film stars in our plays. [...] Things have changed so much that by staging a good play with pure Yatra artists we can't expect to cover the costs. [...] When they turn away their faces from the Yatra, we'll certainly close down our shops“ (Tapash Ganguly 2000).

Es sind hier die ökonomischen Zwänge, die in den Vordergrund gestellt werden. Um weiterhin erfolgreich zu sein – und „there's more money in Yatra than in Bengali cinema“ – müssen die Jatra-Gruppen für Veränderungen wie der Inkorporation von Filmstars offen sein, die ihnen auch weiterhin den Erfolg garantiert: „The star value of the present-day Yatra has a lot to do with its success“ (ibid.).

Ganz anders liest sich hier ein Artikel von Uddalak Mukherjee, der 2008 in der ebenso zur *Anandabazar Corporation* gehörenden, auflagenstärksten eng-

lischsprachigen Zeitung Kalkuttas, *The Telegraph*, publiziert wurde (Uddalak Mukherjee 2008). Der ebenfalls den Eintritt bengalischer Filmstars in das Jatra thematisierende und von einem gewissen nostalgischen Unterton geprägte Artikel beginnt mit der lebhaften Schilderung einer Büroszene in einer kleinen Agentur, die für die Öffentlichkeitsarbeit verschiedener Jatra-Gruppen zuständig ist (genauere Angaben über dieses Büro werden nicht geliefert). Die Beschreibung der Räumlichkeiten – „cluttered with dusty files, tea cups and faded posters” – vermittelt dem Leser, dass diese bereits ihre besten Tage hinter sich haben und fügt sich so in das allgemeine Bild ein, welches dieser Artikel uns von dem Jatra vermitteln möchte. In Mukherjees Worten ist dies das einer „sterbenden Kunstform“, die nicht durch „kosmetische Maßnahmen“ wie dem Engagement von Filmstars wiederbelebt werden kann.

Kommen wir zurück zu der bereits erwähnten Eingangsszene: anstatt dass die Mitarbeiter des beschriebenen Büros ihrer eigentlichen Arbeit nachgehen, finden wir sie in einer Diskussion über einen alten Film aus den 1960er Jahren vertieft wieder. Vielleicht ist es Zufall, dass es sich hierbei um *Nayak* (*The Hero*) handelt, jenem Film, in dem der *Gran Maestro* des auch international erfolgreichen bengalischen Autorenfilms, Satyajit Ray, das einzige Mal mit der großen Schauspielikone Bengalens des 20. Jahrhunderts, Uttam Kumar,⁷³ zusammenarbeitete, der Film also zwei Persönlichkeiten vereinigte, die in West-Bengalen als Synonym für ein inzwischen vergangenes Zeitalter der modernen bürgerlichen Kultur stehen. Für einen geübten Leser ist es unschwer zu erkennen, dass es sich bei der beschriebenen Szene um ein *āḍḍā* handelt, einer langen, informellen und nicht zielorientierten Diskussionsform unter Freunden beziehungsweise Bekannten, die Dipesh Chakrabarty als „something quintessentially Bengali, as an indispensable part of the Bengali character or as an integral part of such metaphysical notions as ‘life’ and ‘vitality’ for the Bengalis” beschrieben hat (2000: 181). Wie Chakrabarty weiter ausführt, wird das *āḍḍā* als eine inzwischen verloren gegangene Praxis angesehen und hat in den vergangenen Dekaden daher „an impressive amount⁷⁴ of mourning and nostalgia on the part of Bengali writers for the practice” hervorgerufen, die mit der Furcht einhergeht, dass mit dem „slow death of adda, the identity of being a Bengali” sterben wird. Während Chakrabarty in der ersten Version seine Arti-

⁷³ Bis zu seinem frühen Tod hat Uttam Kumar (1926-1980) in mehr als 200 vorwiegend kommerziellen Filmen mitgespielt und galt insbesondere in seinen letzten Lebensjahren auch als einer der wichtigsten Filmproduzenten (Sharmistha Gooptu 2011: 99-127).

⁷⁴ Hervorzuheben ist an dieser Stelle vor allem der Sammelband *Kalkātār āḍḍā* (Samarendra Dās 1990). Chakrabarty listet in seinem Artikel zahlreiche weitere Beispiele auf.

kels in Bezug auf Heideggers Konzept des Wohnens, den Untertitel „Dwelling in Modernity“⁷⁵ verwendet und argumentiert, dass die Diskussionen über das *āddā* als einer verloren gehenden Praxis einen Versuch darstellen, sich in der kapitalistischen Moderne eine Heimat zu schaffen, muss auch die Frage gestellt werden, ob es sich beim *āddā*, das aufgrund seiner Ziellosigkeit lange auch als nutz- und sinnloses Vergnügen kritisiert wurde, nicht um eine frühe Form moderner bengalischer Freizeitgestaltung handelte.

Doch Mukherjee spielt in der beschriebenen Szene mit der Metapher des *āddā* vielmehr auf das „Trauern“ über und die „Nostalgie“ für eine sich im verschwinden begreifende „Tradition“ an. Hierfür bedient er sich des Zitats eines der Büroangestellten, das das Setting einer typischen Jatra-Aufführung schildern soll, sich aber vielmehr wie eine Schilderung einer verloren gegangenen Vergangenheit liest: „the fog hanging low on a wintry night; the glowing stage on a brown, barren field; melodramatic actors in bright costumes, and a hushed but excited audience.“ Dass Jatra-Aufführungen auf einem öden oder kahlen – „barren“ – Feld stattfinden ist, wenn man dies nicht mit dem Platz gleichsetzt, auf dem die Pandals erbaut werden, genauso lange Vergangenheit wie die „bright costumes“, die für mythologische Stücke kennzeichnend waren, aber ebenso seit geraumer Zeit nicht mehr zum Standardrepertoire der großen Jatra-Gruppen Kalkuttas gehören. Die Vergangenheit wird hier somit zur Gegenwart stilisiert, allerdings einer Gegenwart, die als im Verschwinden begriffen beschrieben wird. In Anlehnung an Fredric Jameson ist es hier möglich, von einer „nostalgia for the [imagined] present“ zu sprechen. Der ursprünglich von Jameson etablierte Begriff „nostalgia for the present“ bezog sich auf Literatur beziehungsweise Filme, die durch eine projizierte Zukunft die Gegenwart historisieren und den Zuschauern somit das Gefühl vermitteln, dass diese bereits verloren gegangen oder entschlüpft sei (Fredric Jameson 1989: 527). Im vorliegenden Fall haben wir jedoch eine Vergangenheit, die zur Gegenwart historisiert wird, an sich also schon vorgestellt ist, da sie bereits lang überkommene Merkmale des Jatra gleichsam so darstellt, als wären sie essentiell für die derzeitige Form dieses Genre, zugleich aber den Verlust dieser bereits lang verlorenen Charakteristika betrauert. Diese „nostalgia for an imagined present“ ist auch charakteristisch für Mukherjees Abschlussstatement:

„The real tragedy [...] is that in order to survive, jatra companies have started to innovate, cruelly altering form and technique, thereby losing their distinctiveness. Dolby

⁷⁵ Dieser Untertitel wurde bei der Wiederveröffentlichung des Essays in seinem Buch *Provincializing Europe* weggelassen.

sound, choreographed sequences and bawdy plots have replaced the gentle, make-believe universe of myths and legends. Also fading out are small-time actors, whose careers are being threatened by well-paid actors from the film industry” (Uddalak Mukherjee 2008).

Dass Mikrofon- und Lautsprechersysteme bereits vierzig Jahre zuvor eingeführt wurden („dolby sound“ bezeichnet streng genommen ein System der technischen Rauschunterdrückung, das im Jatra jedoch nicht verwendet wird. An dieser Stelle steht es wahrscheinlich ausschließlich für eine moderne Ton-technik), Mythen und Legenden ebenso lange nicht mehr typisch für das Jatra sind und dieses, wie zuvor beschrieben, im öffentlichen Diskurs eher als „zu laut“ und „verkommen“ denn als „gentle“ beschrieben wurde, unterstreichen dies noch einmal.

Die diesen Artikel prägende Nostalgie als ein zum Ausdruck gebrachtes Bedauern über das Sterben eines Genres, das, so wird uns durch das Bildnis des *āḍḍā* nähergebracht, zum einem Bestandteil der bengalischen Kulturtradition gehört, steht in einem Gegensatz zu den Berichten über Moon Moon Sen und Soumitra Chatterjee. Hier werden die beiden Schauspieler nicht dafür kritisiert, dass das Mitwirken von Filmstar wie ihnen den Niedergang des Jatra bedeutet, sondern es wird vielmehr als Zeichen ihres eigenen Niedergangs angesehen.

„Our true blue urban heroine“

Eine der ersten bekannten bengalischen Filmschauspielerinnen,⁷⁶ die sich einer Jatra-Gruppe anschloss, war Moon Moon Sen, die zwischen 1996 und 1998 sowie von 2002 bis heute in verschiedenen Stücken mitgespielt hat. Auch wenn Moon Moon Sen nie eine im künstlerischen Sinne wirklich bedeutende Schauspielerin gewesen ist, war sie immer eine beliebte Figur in der Boulevardpresse. Auf der einen Seite aufgrund ihrer Mutter Suchitra Sen – der mit Abstand am meisten verehrten Schauspielerin in der Geschichte des bengalischen Kinos, die in den 1950er und 1960er Jahren gemeinsam mit Uttam Kumar ein inzwischen legendäres romantisches Leinwandpaar formte⁷⁷

⁷⁶ Bereits 1993 hat Pooja Bedi in einem Jatra-Stück mitgespielt, allerdings kommt sie aus der Hindi-Filmindustrie.

⁷⁷ Sharmistha Gooptu bezeichnet sie gar als „paradigm of romantic love for the 1950s generation“ (2011: 99).

(Moinak Biswas 2000) und von vielen als Indiens Greta Garbo beschrieben wird – und auf der anderen Seite aufgrund ihrer Ehe mit Bharat Dev Varma, einem Mitglied der königlichen Familie von Tripura und Neffen der berühmten Gayatri Devi. In den vergangenen Jahren haben auch ihre beiden Töchter Raima und Riya Sen in bengalischen als auch Hindi-Filmen mitgewirkt, ein weiterer Grund warum Moon Moon Sen, die immer noch selbst in Filmen mitspielt, nach wie vor im Rampenlicht steht.

Aber nicht nur aufgrund ihres familiären Hintergrunds erinnert man sich gerne an Moon Moon Sen, der als Schauspielerin nie wirklich der Durchbruch gelang. Seit ihre Mutter 1978 aufgehört hat zu arbeiten, lebt sie in vollkommener Zurückgezogenheit (daher die „Indian Greta Garbo“), und gemeinsame öffentliche Auftritte mit ihrem Mann sind von großer Seltenheit. Wann immer Moon Moon Sen in der Öffentlichkeit erscheint, tut sie dies alleine oder gemeinsam mit ihren beiden Töchtern.

Dies alles mag zunächst nur als Filmklatsch abgetan werden, aber es ist durchaus von Bedeutung, wenn wir uns das andere Image anschauen, mit dem Moon Moon Sen identifiziert wird und das vollkommen entgegengesetzt zu ihrem Status als Mitglied einer „königlichen“ Familie ist (dies nicht allein wegen ihres Ehemanns, sondern vielmehr noch aufgrund ihrer Mutter, die in der populären bengalischen Vorstellung eine fast königliche Position einnimmt). Dieses andere Image ist das einer „Sextombe“ in einem Badeanzug. Diese beiden gegensätzlichen Bilder ihrer Person beeinflussten später in hohem Maße die Diskussion über ihr Engagement durch Jatra-Gruppen.

Darüber hinaus ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass auch Medienberichte Teil einer Öffentlichkeit sind, einer Arena, in der Debatten über Werte, Identitäten und Moral geführt werden. Und der Diskurs über Schauspielerinnen war und ist einer der Bereiche, in denen Ideale der indischen Frau beziehungsweise Fragen weiblicher Sexualität ausdiskutiert werden. Diese Entwicklung begann nicht erst mit der Einführung von Filmen, wie Rimli Bhattacharya in einem Artikel über bengalische Theaterzeitschriften aus den ersten zweieinhalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wunderbar beschreibt. In diesen Zeitschriften wurde in zahlreichen Reportagen das Leben von Schauspielerinnen diskutiert, meist gefallenen Frauen, die als Prostituierte angesehen wurden. Doch diese Berichte waren weit mehr als eine reine Widergabe ihrer Lebensschicksale:

„A comprehensive approach to the place of the actress-story in the theatre magazine would suggest that the writer-editors were using it not really to describe the theatre world, or discuss the problem of the actress – the *nati* as the fallen woman. It became

almost a forum to discuss questions of conjugality, the psychology of love, reasons for the married woman (*gharer bau*) leaving the home, the problems of the single woman (abandoned, widowed, seduced) - what we might sum up as the entire troubled question of female sexuality" (Rimli Bhattacharya 1995: 19).

Diese Theatermagazine waren frühe Vorläufer heutiger Filmzeitschriften wie *Filmfare* oder *Stardust*, in denen nach wie vor Fragen der Sexualität im Vordergrund stehen, wobei „sexual permissiveness“ den Status einer der „evils of westernization“ einnimmt, während demgegenüber „an Indian woman's major concern [...] her honor“ sei (Rachel Dwyer 2008: 255). Und in den 1980er Jahren enthielten diese Filmzeitschriften zahlreiche und mutmaßlich erfundene Geschichten über Moon Moon Sen und ihre angeblichen Affären.

Auch wenn Moon Moon Sen bereits in den späten 1970er Jahren in einigen bengalischen Spielfilmen mitgespielt hatte, war es erst ihr Hindi-Filmdebüt in *Andar Bahar* (1984), das sie zu einem „Sexsymbol“ werden ließ. Dieser Film beinhaltete neben einer provokanten Liebesszene, einer sogenannten „wet sari scene“, in der sich Moon Moon Sen in nasser, all ihre Körperkonturen erkennen lassenden Bekleidung, mit ihrem Filmpartner Jackie Shroff engumschlungen auf dem Rasen herumwälzt und ihren ganzen Körper befühlen lässt, noch eine weitere Tanzszene, in der sie in einem Badeanzug auftrat.⁷⁸ Mit diesen beiden Szenen verursachte sie in der indischen Öffentlichkeit einen kleinen Skandal. Wichtiger aber waren noch ihre anschließenden Filme, in denen die jeweiligen Regisseure gerne von Sens Bereitschaft, in freizügiger Kleidung aufzutreten, Gebrauch machten. Auch diese Filme beinhalteten für indische Standards meist sehr gewagte Liebesszenen, die in ihrer Offenheit nur von den zur gleichen Zeit populären südindischen Filmen mit Schauspielerinnen wie Silk Smitha oder Disco Shanti übertroffen wurden, die jedoch als reine „erotic actresses“ kategorisiert werden und denen man unlängst mit *The Dirty Picture* (2011) versucht hat, ein kinematographisches Denkmal zu setzen.

⁷⁸ Auch heute noch ist es nicht selbstverständlich, dass bekannte Schauspielerinnen in einem Bikini oder Badeanzug auftreten und eine beliebte Frage in Interviews ist es, ob sie bereit wären, dies zu tun. Aber auch Freizügigkeit ist kulturell relativ. Wie mich ein bekannter Filmexperte aus Kalkutta in einem privaten Gespräch einmal darauf hinwies, rutschten zur gleichen Zeit, in der die Blusen-Ausschnitte in westlichen Filmen tiefer wurden, auch die Saris indischer Schauspielerinnen herunter und offenbarten mehr von ihrem Bauch, was wiederum im europäischen Alltag nach wie vor weniger akzeptiert ist und in Deutschland zumindest – im Gegensatz zu einem tief ausgeschnittenen Top – sogar zu von Schulen offiziell verboten wurde.

Im Zeitalter von YouTube kann man sich all diese Szenen problemlos im Internet anschauen sowie die angefügten Kommentare durchlesen, um sich einen Eindruck davon zu verschaffen, wie Moon Moon Sen in den 1980er Jahren auf ihr männliches Publikum gewirkt haben muss. Sexistisch-chauvinistische Anmerkungen wie „such a passionate whore“,⁷⁹ „sexy slutty moonmoon sen“ oder „beautiful bitch“,⁸⁰ die noch zu den netteren zählen, bieten einen kleinen Eindruck hiervon. In vorliegenden Kontext würde es zu weit gehen, dies genauer zu analysieren. Auf dem bekannten, satirischen Bengali-Blog *Random Thoughts of a Demented Mind* des Autors Arnab Ray findet sich allerdings ein kurzer Kommentar wieder, der sich auf eine Liebesszene Moon Moon Sens in dem die anglo-indische Gemeinschaft Kalkuttas portraitierenden Film *Bow Barracks Forever* bezieht und der die über die letzten Seiten ausgebreitete Diskussion sowie den Diskurs über die Filmschauspielerin Moon Moon Sen in einem kurzen Satz präzise zusammenfasst. Der Film wurde 2007 veröffentlicht und sorgte erneut für Aufsehen über die Person Moon Moon Sen, da sie zu diesem Zeitpunkt bereits auf die 60 zugeht. In seinem Kommentar bezieht sich der Autor nicht nur auf Sens „blaues Blut“ (aufgrund ihres familiären Hintergrunds), sondern auch auf ihr Image als laszive Frau (in Indien werden pornographische Filme in der Umgangssprache gewöhnlich als „blue film“ bezeichnet): „[Moon Moon] is our only true blue urban heroine“ (Arnab Ray 2008).

Dharma und Begirde

Als der renommierte Journalist Vir Sanghvi Moon Moon Sen rund 20 Jahre nach dem Erscheinen von *Andar Bahar* in seine beliebte Fernseh-Talkshow *Star Talk* einlud, war es daher keine Überraschung, dass er ihr auch eine Frage über ihr öffentliches Image stellte: „Is that how you image started that Moon Moon Sen would always be in swimsuit scenes, would be kind of cheese?“ (Star Talk o.J.).⁸¹ Worauf diese bewundernswert selbstbewusst und eindeutig antwortete:

⁷⁹ Dieses YouTube-Video besitzt den Titel „Moonmoon sen Under Water Fall (No Blouse !!!)“ und wurde von dem Benutzer „mprasad2“ hochgeladen (vgl. http://www.youtube.com/watch?v=NX_g5Z22wF8 (19.12.2011)).

⁸⁰ Der vom gleichen Benutzer hochgeladene Clip ist betitelt mit „moonmoon sen pallu drop Enjoy“. (vgl. http://www.youtube.com/watch?v=wS5d2f_gd4M (19.12.2011)).

⁸¹ Das Interview wurde zwischen 2002-04 auf dem indischen Fernsehkanal *Star Plus* ausgestrahlt.

„I had a great figure and looked good in a swimsuit so everyone forgot about everything else. And it was a long time since they had seen Sharmila Tagore⁸² in a bikini [...] I got a lot of flack also. [...] I thought it is my due, other actresses were wearing swimsuits too but not getting the same amount of exposure I was. [...] I wasn't the first and the only girl wearing swimsuits. I probably looked the best in them. [...] It made no difference to the people, I know for a fact because I went on to work in Jatra and I met hundred and thousands of people and they don't remember the swimsuit, they remembered the roles I played in Bengali cinema" (*ibid.*).

Wie Sen in diesem Interview deutlich herausstellt, war sie nicht die einzige Schauspielerin jener Zeit, die einen Badeanzug oder gar Bikini trug. Was jedoch nicht gesagt wird ist, dass aufgrund ihres erwähnten familiären Hintergrunds dies noch stärker als Skandal oder Ehrverlust gewertet wurde, vor allem da sie zum Zeitpunkt ihres Eintritts in die Hindi-Filmindustrie bereits verheiratet und Mutter zweier Töchter war, während die meisten Bollywood-Schauspielerinnen jener Zeit nach ihrer Heirat aufhörten zu arbeiten und höchstens noch in der Rolle der liebenden und fürsorglichen Mutter auf die Leinwand zurückkehrten, jedoch nicht mehr als romantische Heldinnen auftraten (Sens Mutter war eine der seltenen Ausnahmen). Verheiratete Mutter zweier Kinder und zugleich eine „Sexbombe“ in einem Badeanzug zu sein war deshalb nicht nur eine absolute Ausnahme, sondern, wie Patricia Uberoi feststellt, auch ein vollkommener Gegensatz zu dem allgemeinen Bild der indischen Frau, wie es im Hindi-Film präsentiert wurde:

„In the Hindi cinema, as often observed, the opposed dimensions of wifehood – procreativity and sexuality, love as duty and love as sexual passion – have typically been separated into distinct social roles and assigned to different social spaces. The wife is loyal, dutiful, and fulfilled through motherhood, while the ‘other’ woman – the bad girl, ‘vamp’, prostitute, courtesan – is the repository of sterile sexuality. She must be narratively kept in her separate place lest she endanger the family and the social order. The wife belongs to the home; the other woman to space outside the home – the street, the *kotha*, the night-club floor” (Patricia Uberoi 1997: 155).

⁸² Sharmila Tagore ist eine andere bekannte bengalische Schauspielerin mit einem ähnlichen Hintergrund wie Moon Moon Sen. Als Mitglied der berühmten Tagore-Familie heiratete sie mit dem Nawab von Pataudi, Mansoor Ali Khan, ebenfalls einen Adligen. Nachdem sie in Satjayit Rays Film *Devi* eine als menschliche Göttin verkörpert hatte, trat sie später für den Hindi-Film *An Evening in Paris* (1967) in einem Bikini auf. Allerdings war dies keine Liebeszene und auch der einzige Film, in dem sie so bekleidet auftrat. Ihre beiden Kinder Saif Ali Khan und Soha Ali Khan sind inzwischen ebenfalls bekannte Bollywood-Schauspieler.

In der weiteren Ausführung ihrer Argumentation weist Uberoi darauf hin, dass diese Unterscheidung eine ideale ist und im Hindi-Film nicht immer streng verfolgt wird, auch wenn das Verwischen dieser Unterschiede nicht kontinuierlich von den Kritikern und dem Publikum gutgeheißen wird und daher den Erfolg eines Films beeinträchtigen kann:

„Though ideally the categorical opposition of wife and other woman should not be blurred, popular cinema constantly plays with the challenge of bringing about a seamless fusion of wifeliness and sexuality, dharma and desire. Needless to say, this is a very dangerous game, ever-pregnant with the possibility of disaster. Dharma may negate desire, or desire overwhelm dharma, leaving nothing but the ‘vulgarity’ that contemporary public discourse on the deportment of screen heroines so deplors. Indeed, it normally requires an extraordinary happenstance to make the inconceivable conceivable and to engineer the reconciliation of opposed social roles and their attendant moral values. This is surely the function of many of the convoluted plots of Hindi commercial cinema, that is, to mediate the tension between social duty and individual desire” (ibid).

Da Sens Hindi-Leinwandimage stark von der Begierde („desire“) geprägt war, ist es deshalb nicht verwunderlich, dass sie in Bollywood nie einen wirklichen Durchbruch als Schauspielerin erlebt hat. Zudem galt Moon Moon Sen immer als unabhängige und westlich geprägte Frau, die in Oxford ausgebildet wurde und sich nicht um ihr Image scherte. Hiermit passte Moon Moon Sen auch in ein weiteres öffentliches Bild, das geprägt war durch das „earlier investment of popular film in a narrative of alienation from the west, defined by caricatures of English-speaking westernised Indians, sexually permissive, and indifferent to family allegiances“ (Ravi Vasudevan 2002: 2919).

Dieses Bild einer „verwestlichten“ Person wurde auch dadurch verstärkt, dass Moon Moon Sen von ihrem Äußeren nicht typisch indisch wirkte. Als Resultat hiervon erschienen zahlreiche Geschichten über ihre angeblichen Affären mit ihren Co-Stars wie Saif Ali Khan in Film-Magazinen wie *Filmfare* oder *Stardust*, die dazu führten, wie sie in dem oben zitierten Interview beschreibt, dass viele Filmschauspielergattinnen ihr den Rücken zuwandten, wenn sie auf Parties erschien. Auch heute hat sie nichts von dieser unabhängigen und – im indischen Kontext – provokativen Haltung verloren. In einer anderen, von Pooja Bedi geleiteten Talkshow, erklärte sie beispielsweise, dass sie ihre Töchter nicht den erstbesten Mann heiraten oder überhaupt heiraten sehen möchte, eine Aussage, die nach wie vor wenig gesellschaftsfähig ist und aus indischer Perspektive eher eine „westlich-individualistische“ Haltung widerspiegelt:

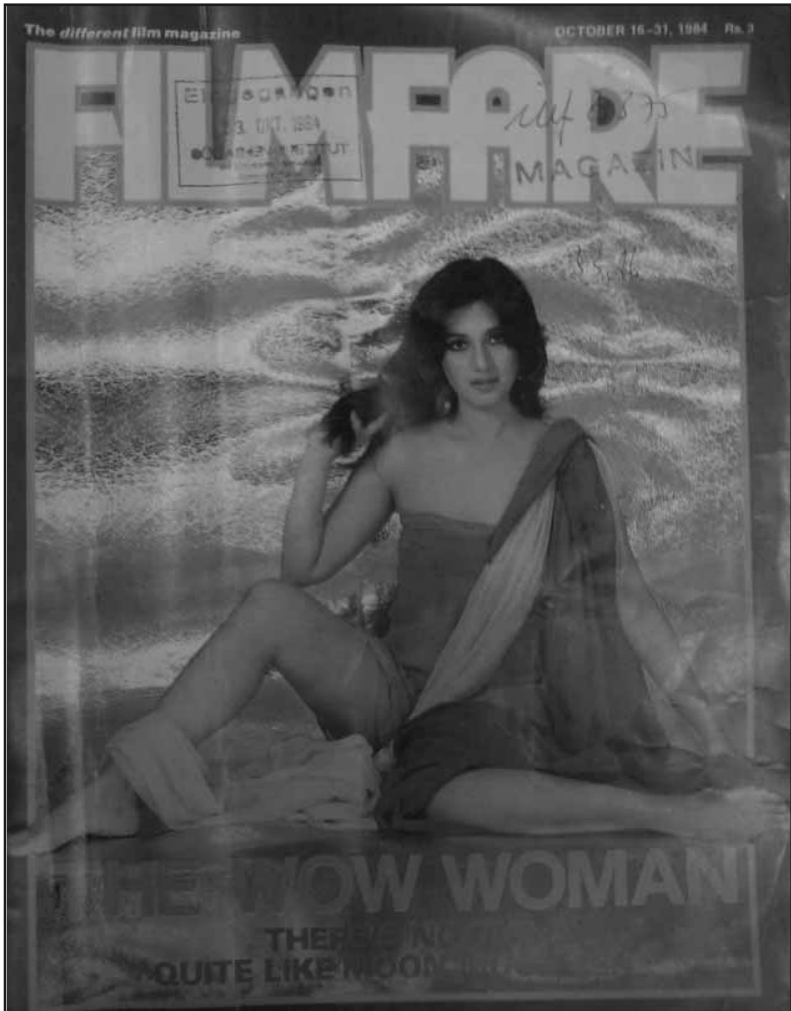


Abb. 27: Moon Moon Sen auf dem Cover der Zeitschrift Filmfare (Ausgabe: 16.-31. Oktober 1984).

„I just wanted them to grow up, be as independent [...] as I was and to live on their own terms, not to be a slave to some man just because in the name of marriage they belong to him, that was very important to me. [...] I always said: forget about marriage unless you can find someone nice like that, who support you and encourage you and love you. Just forget about marriage and just do something which is interesting, change your professions all the time, marry eight times but – you know – just be true to yourself and do what you want to in life. It’s such a wonderful life” (Zoomdekho 2008).

„Oh my God, Moon Moon Sen is even doing Jatras“

Auch wenn diese Seite ihrer öffentlichen Person, die eigenständige und unabhängige Frau, die vergangenen Jahre über mehr wertgeschätzt wurde, hatte Moon Moon Sen lange mit dem Stigma zu kämpfen, billig, lasziv und eine Person zu sein, die für Geld alles tun würde. Dass sie schließlich bei Jatra-Aufführungen mitspielte, bestätigte für viele dieses Bild. „Oh my God, Moon Moon Sen is even doing Jatras“, schrie einer meiner Informanten aus, als ich ihm einige Anzeigen vorlegte. Und sein Tonfall klang, als ob es nichts Schlimmeres gäbe, was sie noch tun könnte.

In der Tat hatten Jatra-Schauspielerinnen lange Zeit ein Ansehen, das nur wenig über dem von Sexarbeiterinnen stand, einzelne stammten gar aus dem benachbarten Rotlichtviertel. Generell haben in vielen sogenannten „traditionellen“ indischen Theaterformen insbesondere – aber nicht nur – Schauspielerinnen mit dem Stigma zu kämpfen, einem unehrenhaften Beruf nachzugehen.⁸³ Auch für das Jatra war dies lange Zeit, und nicht nur für Frauen, der Fall. Der bekannte Schauspieler Choto Phani erklärte etwa 1973 in einem Zeitungsinterview:

„When we went to perform in a village, we could stay only in a house at the end of the village, often in the stables of the rich. The looks of the people told us what they considered us to be, as a band of profligates. Our hearts wept in humiliation. We had never looked at women but with respect. All the time we were struggling to make these people laugh, weep, and enjoy, to please them above all. And what would we get in return? We are men after all, all the children of the Great Creator! Yet why would people treat us like this? I’ve never found an answer to that question. I remember an evening. We were having our dinner after an exhausting performance, in the stable of the place; and a child

⁸³ Herauszuheben ist hier insbesondere Suzan Seizers Studie *Stigmas of the Tamil Stage* über die „Special Dramas“ in Tamil Nadu, in der sie insbesondere diese Stigmata thematisiert (Susan Seizer 2007).

said, 'Look, the jatrwallahs have hands and they eat with their hands!'" (Samik Bandyopadhyay 1973: 8).

Die österreichische Ethnologin Eva Wallersteiner beschreibt zudem, wie sie nach einer Offerte, bei einem Jatra-Stück mitzuspielen, dringlich gewarnt wurde, diesen Schritt sein zu lassen, da sie Gefahr laufen würde, ihren Ruf zu ruinieren (außerdem müsse sie eine starke Leber besitzen und aufgrund der zahlreichen Gefahren im Jatra-Theater einen eigenen Leibwächter benötigen) (Eva Wallensteiner 2009: 13). Und Bishnupriya Dutt, die einige ältere Jatra-Schauspielerinnen für einen Artikel interviewt hat, stellt fest: „The Divas of the Jatra or those whose names and visuals are circulated, with the overdressed, over-made-up faces, have become mnemonics of the jatra system, both in its exploitation and commodification of the actress" (Bishnupriya Dutt und Urmimala Sarkar Munsu 2010: xviii).

Gerade durch den Eintritt der Filmstars hat sich aber auch das Ansehen der Jatra-Schauspieler bzw. Schauspielerinnen gerade beim eigentlichen Publikum verbessert und mir gegenüber wurde insbesondere geäußert, dass einzelne Dörfer inzwischen stolz sind, wenn sie spezifische Stars buchen können. Kakoli Chowdhury berichtete etwa stolz folgende Episode:

„Einmal ist es mir passiert, dass zeitgleich zu meiner Aufführung in einem Nachbardorf am gleichen Abend eine andere Jatra-Gruppe – mit Ashok Kumar in der Hauptrolle – gebucht wurde. Dies war in der Nähe von Bishnupur [im Distrikt Bankura]. Nur in dem einen Dorf gab es einen Markt, zu dem auch die Bewohner des anderen Dorfes gingen. Als bekannt wurde, dass beide Dörfer für denselben Abend eine Jatra-Gruppe gebucht hatten, fing ein großer Streit an und der Markt wurde von den Bewohnern des anderen Dorfes boykottiert. Da Ashok Kumars Gruppe zuerst gebucht worden war, wurde unsere Show schließlich abgesagt. Um die Bewohner des anderen Dorfes dennoch zu ärgern, wurde der Bazar schließlich in *Kakoli Market* umbenannt, wie er immer noch heißt.“

In den späten 1990er Jahren war diese Wertschätzung aber bei Weitem nicht so ausgeprägt. Aufgrund ihres bereits etablierten öffentlichen Images hatte Moon Moon Sen zwar keinen Ruf mehr zu verlieren, aber gerade deshalb war sie eine gefundene Zielscheibe für Kritik, als sie als erste namhafte Filmschauspielerin in einem Jatra-Stück auftrat.⁸⁴ In der Tat musste sie sich Vorwürfe gefallen

⁸⁴ An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass Jatra immer wieder auch mit der Rotlicht-Industrie in Verbindung gebracht wird, was auch darauf zurückzuführen ist, dass sich die Büros der Jatra-Gruppen in Chitpur sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem der größten Rotlichtviertel Asiens, Sonagachi, befinden. In Bezug auf Bangladesch kann hier teilweise sogar von einer Gleichsetzung gesprochen werden. Sucht man im Internet nach

lassen, die anderen Schauspielern und Schauspielerinnen später erspart blieben, als die Teilnahme an Jatra-Aufführungen bereits als Teil ihres Berufes akzeptiert wurde. Auch oder weil Moon Moon Sen später zugab, diesen Schritt vor allem aus Geldgründen getan zu haben, entwickelte er sich zu einem Art Stigma für sie, das ihr in Bengalen nach wie vor anhaftet, auch wenn ihr in der Zwischenzeit unzählige andere Filmschauspielerinnen auf die Bühne gefolgt sind. Mild formuliert lautet diese Kritik der bengalischen Presse: „[Moon Moon Sen] worked in jatra troupes at a time when it was not considered prestigious” (Maitreyee Boruah 2005), was impliziert, dass es zu dieser Zeit für Filmschauspielerinnen und Filmschauspieler nicht nur nicht angesehen, sondern verrucht war, bei Jatra-Aufführungen mitzuspielen. Oder anders formuliert, deutlicher die Haltung der bengalischen Bildungselite reflektierend, lautet der Vorwurf: „she was sporting enough to brave even the most ridiculous jstras” (The Telegraph 2010). Auch dieses Zitat birgt eine Annahme, dass Jatras an sich *ridiculous* sind und sich Moon Moon Sen nicht dafür zu schade ist, sich auf jede erdenkliche Weise lächerlich zu machen, wenn sie hiermit Geld verdienen kann. Hierauf spielen auch die ersten Zeilen des Artikels an. „She could be the Zsa Zsa Gabor of Bengal”, steht dort schlicht geschrieben. Was auf den ersten Blick ein vielleicht etwas übertriebener, aufgrund des doppelten Vornamens gezogener Vergleich mit einer namhaften Hollywoodschauspielerin zu sein scheint, offenbart sich beim näheren Hinsehen als eine weitere Unterstellungen. Zsa Zsa Gabor ist ebenfalls nie wirklich über den Status einer B-Schauspielerin hinausgekommen und im Grunde nur aufgrund ihrer zahlreichen Affären und Ehen mit Millionären bekannt geworden. In einer Filmenzyklopädie wurde sie deshalb sogar als „most expensive courtesan since Madame de Pompadour“ bezeichnet (Ephraim Kratz 1990). Ebenso heiratete Zsa Zsa Gabor mit Frédéric Prinz von Anhalt einen Adligen (der im Gegensatz zu Sens Ehemann nur durch seine selbst erkaufte Adoption zu seinem Titel gekommen ist). Auch in diesem Vergleich schwingt also die zuvor bereits angeführte öffentliche Mutmaßung mit, dass Moon Moon Sen bereit sei, für Geld alles zu tun. Auf diese finanziellen beziehungsweise wirtschaftliche Interessen spielt auch der letzte Satz dieser nur wenige Zeilen umfassenden Zeitungsmeldung an: „Her shock value has not diminished, but that is none of anybody’s business.”

„Bangladesh“ und „Jatra“ findet man zahlreiche Videos, in denen Frau nackt vor einem größeren männlichen Publikum tanzen beziehungsweise sich vor diesem ausziehen. Eine solche Assoziierung mit dem Begriff Jatra ist mir bei meiner Forschung im indischen Teil Bengalens nicht begegnet.

In einem *Letter to Seth*, einer Art Ratgeberrubrik für persönlich Probleme der Magazinbeilage *Graffiti* in der Sonntagsausgabe des *Telegraph*, die berühmt für ihre angeblich lustigen und provokativen Auskünfte ist, beantwortete der verantwortliche Redakteur Suhel Seth einen ihm zugesandten Brief, in dem es um persönliche Liebesprobleme ging, mit einer deutlichen Bezugnahme auf Moon Moon Sen und das Jatra: „Get into [...] the *jatra*: you will probably be better than Moonmoon Sen. Or better still, why don't you join some fraudulent *ashram* and teach them the art of crying” (Suhel Seth 2006: 32-33).

Gerade weil diese Kolumne die Leser des *Telegraph* auf eine ironische Weise unterhalten soll, muss festgestellt werden, dass diese Aussage aus einer bestimmten Intention heraus geschrieben wurde: Jatra ist (in der negativen Konnotation) reinstes Melodrama, bei dem es nur um das Weinen geht und somit verachtenswert. Zudem, kann weiter argumentieren werden, beinhaltet seine Aussage die Annahme, dass man über Zuschauer von Jatra-Aufführungen – zu denen „gebildete“ Bengalen nicht gehen – lachen kann, was wiederum eine Hierarchisierung unterschiedlicher Unterhaltungsformen impliziert, solchen, die für die Leserschaft des *Telegraph* adäquat sind und solchen für diejenigen, die keine englischen Zeitungen lesen.

Wie eine Entschuldigung oder Verteidigung klingt daher Moon Moon Sens Rekapitulation ihrer Erfahrung mit dem Jatra, die wiederum verdeutlicht, wie wenig Bedeutung der künstlerischen Komponente im öffentlichen Diskurs über das Jatra beigemessen wird:

„*Jatra* has given me great scope to discover my potential not only as an actress but also as a person [...]. While acting for *jatra* troupes, I have travelled extensively into the interiors of many states like Tripura, where the stage is built of mud with thatched roof and seeing the rush of the villagers to be a part of any show is quite satisfying” (Maitreyee Boruah 2005).

In diesem rüpelhaften Jatra?

Abgesehen von Moon Moon Sen gab es nur einen weiteren Fall eines bekannten Filmschauspielers, der durch sein Anheuern bei einer Jatra-Gruppe eine große Aufmerksamkeit in den westbengalischen Medien erregte. Da es derzeit nur wenige „Schauspielerikonen“ in der bengalischen Filmwelt gibt, ist dies vielleicht auch keine Überraschung. Bei Soumitra Chatterjee lag der Fall jedoch anders. 2003 erhielt die *Satyanārāyaṇ Operā* große Aufmerksamkeit, als sie ihn für das Stück *Āmār meyeke phiriye dāo* (Gib mir meine Tochter zurück;

verfasst von Utpal Ray) gewinnen konnte. In diesem Stück spielt Soumitra Chatterjee einen Mann, der nach dem Verbüßen einer Gefängnisstrafe für die Ermordung seiner Frau auf der Suche nach seiner Tochter ist.

Dass Soumitra Chatterjee sich dazu entschloss, bei einem Jatra-Stück mitzuspielen, war für viele eine große Überraschung, wahrscheinlich wäre es sogar richtiger, von einem Schock zu sprechen. Dies hängt deutlich mit dem Bild zusammen, das Soumitra Chatterjee verkörpert. Auch wenn er in der jüngsten Vergangenheit in zahlreichen kommerziellen Filmen und Fernsehserien mitgespielt hat, wird er nach wie vor allem mit den Filmen Satyajit Rays assoziiert, dem großen, international respektierten „Maestro“ des bengalischen Films, der nicht nur das Filmfestival in Cannes und den Goldenen Bären auf der Berlinale gewann, sondern 1991 als erster Inder auch einen Oscar für sein Lebenswerk verliehen bekam und stark durch das Hollywood-Kino und den italienischen Neorealismus beeinflusst war (vgl. Moinak Biswas 2002; Rohitashya Chattopadhyay 2007: 91). Soumitra Chatterjee war Rays am meisten favorisierter Schauspieler, was sich nicht zuletzt daran erkennen lässt, dass er in beinahe allen seiner Filme mitspielte.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, dass selbst eine Zeitung wie die *Anandabazar Patrika*, die aufgrund der zuvor beschriebenen Gründe seit Ende der 1980er Jahre kaum einen Bericht über das Jatra veröffentlicht hatte, nun einen langen Artikel publizierte, der sich im Wesentlichen auf eine Frage konzentrierte: *warum* entscheidet sich eine Person mit dem Status eines Soumitra Chatterjees dazu, beim Jatra mitzuspielen? Beim Durchlesen des Textes wird deutlich, dass dieser Artikel eigentlich ein Interview mit Soumitra Chatterjee werden sollte, er der verantwortlichen Redakteurin aber wohl nicht die erhofften Antworten gegeben hat.

Es sind daher vor allem die ursprünglichen Fragen und weniger die Aussagen Chatterjees, die im Vordergrund stehen und den Lesenden in eine bestimmte Richtung lenken. „So viel Stress in diesem Alter?“, lautet eine der Annahmen, und die fehlende Beantwortung dieser Frage drückt ein Unverständnis aus. Es folgen verschiedene Erklärungsversuche: das Honorar kann für einen Schauspieler mit dem Status eines Soumitra Chatterjee, im Gegensatz zu anderen Filmstars, wohl keine Rolle gespielt haben. Zwar wird Chatterjee zitiert, dass auch er Geld verdienen müsse, aber ob dies der Grund war, wird nicht ersichtlich. War es dann vielleicht sein Bestreben nach einem neuen Erlebnis? Seinen dramaturgischen Höhepunkt erreicht der Artikel schließlich mit folgender Frage: „Aber Sie, mit diesem Image als gebildeter Bengale, in diesem rüpelhaften [*metho*] Jatra...?“ (Saṅgyuktā Basu 2003). Der letzte Teil

অভূতপূর্ব শিল্পী সমন্বয়ে !!!

দিলীপদাসের সেরা প্রযোজনা

যাত্রা উপায়ে এই পঞ্চম চিত্র/মঞ্চের স্রষ্টা বিখ্যাত অভিনেতা **সৌমিত্র চট্টোপাধ্যায়**
 আন্তর্জাতিক অভিনেতারাচিত সম্প্রদায় অভিনেত্রী **শ্রীনা মজুমদার**
 শিল্পী সমন্বয়ে চিত্রচিত্রের বর্ষা অভিনেত্রী **নিম্মু ভৌমিক**
 শিল্পী সমন্বয়ে চিত্রচিত্রের অভিনেত্রী **ইন্দ্রানী মুখার্জী**
 অভিনেত্রী **উৎপল দাস** পরিচালিত **মিষ্টি** অভিনেত্রী

আমার মেয়েকে ফিরিয়ে দাও

কুমিল্লা পাকভাষী গীত সুরীভাবরণ
 আলাপ বর্ণ - এসসসসস

শ্রেয়শে - সুজু কর/ বর্ণচিত্র চিত্রবর্তী/ ওবেদুল হক/ রুপা ধর
 মোহিনী রায়/ উত্তম দত্ত/ জয়শ্রী বোস/ বিপাশা সেনগুপ্ত
 সন্নয় চ্যাটার্জী/ সৌমিত্র পাল/ অমর দে/ সুনন্ত ঘোষ চৌধুরী
 ফাতেমা-কমলা জানা/ শিবর হোসদা/ প্রশান্ত দাস/ রতন মালিক
 কমলাসেবাথ/ পৌরাস তীতি এগ পরিভোষনট

অভিনেত্রী সমন্বয়ে: পদ্মা চ্যাটার্জী/ কলিমা হোসদা/ অশোক ব্রাহ্মণ
 কলিমা হোসদা/ সুবোধ সাহা/ শশাঙ্ক মালিক
 মল্লিকারামক - দেবু হাজরা

পরিবেশিত: **সত্যনারায়ণ অপেরা**

চিত্রিক বিবরণ: সকাল ৭.৩০ মিঃ ডাঃ বেবেদা বেবেদা-অরুণে পালার গুচার গুণ্ডা। তারিখ: বঙ্গবন্ধু সঙ্গীত কল্যাণ - ৬। ফোন: ২৪ ৩৬ ১২ ৩৬ / ৪৪ ৩২

Abb. 28: Programm des Jatra-Stücks *Āmār Meyēke Phiriye Dāo* der *Satyanārāyaṇ Operā* mit Soumitra Chatterjee und Shri-la Mazumdar in den Hauptrollen.

dieser rhetorischen Frage bleibt offen. Man möchte aber ergänzen: „Haben Sie dies wirklich notwendig?“ Beziehungsweise: „Müssen Sie dies wirklich tun?“

Als ich im Februar 2006 ca. 40 Kurzinterviews mit bengalischen Jugendlichen vorwiegend in dem mehrere Theater beherbergenden Areal rund um das *Rabindra Sadan* führte, einem beliebten Treffpunkt für Studierende in Kalkutta, war ich erstaunt, wie wenig sie über das Jatra wussten. Ich erwartete bereits, dass nur die wenigsten von ihnen bereits eine Jatra-Aufführung gesehen hatten beziehungsweise, dass sie sich negativ über das Jatra äußern würden. Dies war bei einigen auch der Fall. „Jatra ist zu laut“ oder „das *overacting* im Jatra gefällt mir überhaupt nicht“ waren Aussagen, die mit mehrfach mittgeteilt wurden. Eine Person bezeichnete das Jatra zudem als „backdated culture.“ Wenig überraschend handelte es sich hierbei um die Reproduktion bestehender Diskurse. Was ich jedoch nicht erwartete war, dass insbesondere die Jugendlichen, die aus Kalkutta kamen, kaum eine Aussage über das Jatra machen konnten, außer dass es sich um irgendeine Form von Theater handelt – wenn sie über-

haupt den Unterschied benennen konnten. Eine Ausnahme gab es jedoch, sie wussten, dass dort mittlerweile viele Filmstars mitspielen.

Auch wenn vereinzelt Aufführungen im westbengalischen Fernsehen gezeigt werden, die jedoch schnell weggezappt werden können, hat das Jatra seit den 1980er Jahren es nicht mehr vermocht, die urbane Öffentlichkeit Kalkuttas zu adressieren. Allein Berichte über den Eintritt der Filmstars haben in den vergangenen Jahren ein größeres Medieninteresse wecken können. Wie bereits bei den von mir interviewten Jugendlichen stellt es auch hier keine Überraschung dar, dass wir wieder den gleichbleibenden, die anderen Öffentlichkeiten des Jatra scheinbar reflektierenden Diskursen begegnen, die teilweise bis auf das 19. Jahrhundert zurückreichen: das Jatra als sterbende Tradition, seine moralische Verderbtheit bzw. dessen Unkultiviertheit. Von Bedeutung an dieser Stelle ist hierbei vielmehr, wie in diesem Kontext einer allgemeinen Medienberichterstattung über Filmstars diese Zuschreibungen reproduziert werden: es ist das öffentliche Image des Stars, dessen Handlung skandalisiert werden muss, damit auf sie Vorstellungen von Moral und Sexualität projiziert werden können.

Epilog: Jatra auf der Berlinale

Als ich im Oktober 2005 mit der Hauptforschung für diese Arbeit begann, hätte ich nicht gedacht, dass ich später einen der von mir interviewten Jatra-Schauspieler auf der Leinwand der Berlinale wiedersehen würde. Dies war Chapal Bhaduri alias Chapal Rani, wie er sich mit seinem Künstlernamen nannte, da er ausschließlich Frauenrollen spielte und der letzte große Star dieser Art im Jatra war. Im Vordergrund von *Ārekṭi premer galpa* (Just Another Love Story, 2010), so der Titel des Films, der auf der Berlinale seine Premiere feierte, steht jedoch weniger Bhaduris künstlerische Karriere, sondern vielmehr seine Transsexualität (Bhaduri hat wiederholt dargestellt, dass er sich als Frau in einem Männerkörper gefangen fühlt. Er selbst benutzt zur Beschreibung seiner Sexualität keine westlichen Begriffe oder Konzepte).⁸⁵ Was in *Ārekṭi premer galpa* heraussticht, ist das auffällige Schweigen in Bezug auf das Jatra. Ganguly's Film beginnt zwar mit einem Vorspann, in dem ein kurzer Text eingeblendet wird:

„The year is 1959. Satyajit Ray is on an award winning spree at International film festivals. Uttam Kumar and Suchitra Sen rule the Bengali silver screen. And, in the villages of Bengal, a young actor in his twenties, Chapal Kumar Bhaduri, more famously known as Chapal Rani, Queen of the open air theatre, continous to captivate a million hearts.”

⁸⁵ Hiermit nimmt der Film indirekt Bezug auf den bereits 1999 veröffentlichten Dokumentarfilm *Performing the Goddess* von Naveen Kishore, in dem Bhaduri diese selbst öffentlich thematisierte. Siehe zu diesem Dokumentarfilm auch die Essays von Anjum Katyal (2001) und Anuradha Ghosh (2007). Katyal ist ein weiteres Beispiel für die Ignoranz, mit der das Jatra oft begegnet wird. So schreibt sie: „These [Jatra-] performances are commissioned by low-income segments of society, with both the group and the actors being paid a pittance.“ Weitere der zahlreichen Fehldarstellungen sollen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Dies ist umso bedeutender, als dass sie lange für den Verlag *Seagull Books* gearbeitet hat, dessen Schwerpunkte u.a. das indische Theater bzw. Performance Studies bildete und in dem die inzwischen eingestellte Zeitschrift *Seagull Theatre Quarterly* erschien. Naveen Kishore ist der Verlageigentümer.



Abb. 29: Links: Chapal Bhaduri 2007 in seinem Zimmer in Nordkalkutta (Bild: Hans-Martin Kunz). Rechts: der Regisseur Rituparno Ghosh in seiner ersten Schauspielrolle als der junge Bhaduri (Bild einem auf der Berlinale verteilten Werbeflyer entnommen).

Wir erhalten somit eine kurze Kontextualisierung und erfahren, dass es sich um einen ehemals bedeutenden Schauspieler handeln muss, der in irgendeinem Open-Air-Theater auftrat. Was es mit diesem auf sich hat bleibt undeutlich, verschwommen und wir sehen auch keinen Auftritt. Zwar erleben wir noch einige Szenen, in denen der junge Bhaduri (gespielt von Rituparno Ghosh) im ornamentvollen Bühnenkostüm seinen Liebhaber und späteren Lebenspartner im Umkleidebereich hinter der Jatra-Bühne trifft (dies soll eine Szene aus den 1960er Jahren darstellen), doch wirken die Räumlichkeiten weniger wie ein Zelt als wie die Ankleide eines angesehen Theaters (siehe beispielsweise die elektrische Lampe in Abb. 29). Hiermit enden die Referenzen auf das Jatra, wobei berücksichtigt werden muss, dass der Film größtenteils auf Englisch ist und sich aufgrund seiner Thematik insbesondere an ein internationales Festivalpublikum richtet, das diese Kontextlücken nicht von sich aus füllen kann. Da der Film auf einer wahren Lebensgeschichte basiert, hat man sich nur auf die allernotwendigsten Angaben beschränkt, ohne die diese Geschichte nicht erzählbar gewesen wäre. Interessanter Weise wurde auch Bhaduri nicht zu der Premiere dieses Films über sein Leben nach Berlin mitgenommen, obwohl ein mehrköpfiges Team anwesend war.

Ist es Zufall, dass wir in diesem Film, der auf dem Leben eines ehemals bekannten und ungeheuer populären Jatra-Darstellers basiert, nichts über das Jatra erfahren? Auch wenn der eigentliche Fokus auf dem Thema Transsexualität liegt, scheint dies als Erklärung nicht ausreichend zu sein. Zum einen müss-

te eine Wertschätzung der Person Bhaduris auch seine künstlerische Arbeit mit einschließen, zum anderen aber würde man von dem ebenfalls transsexuellen Hauptdarsteller Rituparno Ghosh, der den Film maßgeblich mit beeinflusst hat, erwarten, dass er Bhaduri nicht auf seine Sexualität reduziert. Vielmehr muss der Film daher als Beispiel für eine bewusste Verweigerung einer Öffentlichkeit für das Jatra betrachtet werden. Dessen Ursache mag auch in der geringen Wertschätzung des Jatra in Kalkutta liegen, und dass eine kinematographische Repräsentation deshalb als inadäquat betrachtet wird. Aber auch ein solche Erklärungsversuch geht meines Erachtens nicht weit genug, da er nicht berücksichtigt, dass Jatra und das bengalische Kino sich nicht nur als Unterhaltungsmedien in einem Wettbewerb befinden, sondern das Jatra-Gruppen Filmschauspielern inzwischen bessere Verdienstmöglichkeiten als die bengalische Filmindustrie bieten können und somit auch auf einer ökonomischen Ebene eine Konkurrenz besteht.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Text Bishnupriya Dutts, in der diese die erste Generation von Jatra-Schauspielerinnen untersucht. In diesem argumentiert sie, dass sich in den frühen 1970er Jahren im Jatra ein System sexueller Ausbeutung manifestiert hatte. Dieses, so Dutt, „would start from the top of the rung from the owner, to the manager, to the main lead“ (2010: 132). Interessanter Weise äußerte sich Dutts eigene Mutter, Shobha Sen, in einem mehrere Jahre zuvor geführten Interview, in dem ebenfalls die Situation von Jatra-Darstellerinnen der gleichen Generation thematisiert wurde, völlig unterschiedlich und hob hervor, dass die Schauspielerinnen im kommerziellen Theater Kalkuttas mit weit größeren Problemen konfrontiert seien:

„Great actresses [are] also very well-paid. Those who work in the *jatras* live in a separate world. How much do they have to do with your so-called ‘society’? They wander around seven or eight months a year performing ... with very little contact to their family life. Sometimes they come home – for a night or two – and leave. And among them, both men and women live very differently. Some men, who have wives in their villages or town, have a different companion within the *jatra* world. The *jatra* world has accepted this ... when women have children, the child is looked after by the actress’s mother or sister ... In Calcutta’s commercial theatre things are different. This theatre is seen practically as an extension of sleazy night life, the world of entertainment. Women within this are looked down upon, are not ‘artists’, nor political activists from the safe precincts of the middle-class life. They are workers; as entertainers, they do as they are told. It is here that the old theme of theatres as brothels continues. Actresses have to work as strippers – a play called *Bar Bodhu* (The Prostitute) ran over a few years in the strengths of strip scenes“ (Himani Bannerji 1998: 155).

Mir geht es hierbei nicht darum, Dutts zweifellos wichtige Studie in Frage zu stellen und viel weniger noch die sexuelle Gewalt zu verharmlosen, denen sich vor allem die erste Generation von Jatra-Darstellerinnen, auf die sie sich im Wesentlichen konzentriert, ausgesetzt sah. Vielmehr soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass ihre Darstellung in einem ganz anderen Licht erscheint, wenn sie in einem breiteren Kontext gelesen wird, der das Jatra nicht in einen „anderen“, separierten Bereich stellt. Während wir durch Dutts Ausführungen ein Bild vermittelt bekommen, dass es sich beim Jatra um eine eigene, von Gewalt, Promiskuität und Trunksucht geprägten Welt handelt, die alle gängigen Klischees zu bestätigen scheint, wirkt diese Welt auf einmal vollkommen anders, wenn man das Zitat ihrer Mutter hinzuzieht und die Situation von Jatra-Darstellerinnen der 1960er und 1970er Jahre mit der von professionellen Theater-Schauspielerinnen vergleicht und dieser separate Bereich auf einmal aufgehoben zu sein scheint.

Ich möchte jedoch noch einen Schritt weitergehen, da es beachtenswert ist, wie Dutt über einzelne Künstler schreibt. So behauptet sie über einen Manager, – der Name soll an dieser Stelle aus ethischen Gründen unerwähnt bleiben – dieser hätte über eine lange Zeit zwei Gruppen unterhalten, „one, operating with actresses, and the other with female impersonators.“ Als Grund hierfür unterstellt sie ihm „clandestine liaisons [...] and his sexual preferences“ (2010: 128). Über eine Schauspielerin berichtet sie, dass diese nach dem Tod ihres Mannes „a number of relationships“ eingegangen sei, die nur aufgrund ihrer „discreet surroundings and isolation of [her] address“ nicht bekannt geworden wären – dank Dutt sind sie es nun (2010: 138). Bezüglich weiterer Künstler erfahren wir, dass sie alkoholkrank seien oder irgendwelche anderen Laster besäßen etc. Zu betonen ist hierbei, dass all dies unbelegte Behauptungen sind, sie also niemanden zitiert

Wahrscheinlich mögen diese Beschreibungen zutreffen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob in wissenschaftlichen Texten über andere Medienformen wie etwa das Kino, Künstler auf diese Weise öffentlich portraitiert würden. Dies darf bezweifelt werden und nicht nur, weil hier eventuell auch mit rechtlichen Schritten der Beschriebenen zu rechnen wäre. Vielleicht erschiene dies in Filmzeitschriften wie *Stardust* möglich, die allerdings eine andere Öffentlichkeit adressieren und von ihrem Publikum auch auf eine unterschiedliche Weise rezipiert werden, in dem Bewusstsein, dass es sich hierbei nur um Teilwahrheiten handele.

Diese Beispiele wurden bewusst noch einmal aufgeführt, da es Ziel dieser Arbeit war herauszuarbeiten, dass das Jatra nicht allein als ein auf dem west-

bengalischen Land populäres Theatergenre angesehen werden kann (und noch weniger als „Volkstheater“), sondern als ein wesentlicher Bestandteil der öffentlichen Kultur Westbengalens begriffen und in diesem Kontext auch betrachtet werden muss, durch und über das gesellschaftliche Konflikte und Debatten – insbesondere über Moral als auch Modernität und Tradition – ausgetragen werden. Grundlegend hierfür ist das Konzept der *public culture* von Appadurai und Breckenridge (1995), die diese als eine Arena kultureller Auseinandersetzungen definieren.

An verschiedenen Beispielen wurde gezeigt, wie sich in dieser „Arena“ unterschiedliche Öffentlichkeiten in Bezug auf das Jatra gebildet haben. Dies sind eine wissenschaftliche Öffentlichkeit, die Beschäftigung von Theaterschaffenden mit dem Jatra, Zeitungsartikel und Werbeanzeigen, Boulevardmedien sowie das Jatra als Kulturindustrie.

Auf der anderen Seite ist es wichtig zu betrachten, dass die Geschichte des städtischen bengalischen Theaters nicht ohne dessen Beeinflussung durch das Jatra geschrieben werden kann. Obwohl man bereits im 19. Jahrhundert das Jatra als vulgär und obszön verurteilte, gelang es erst erfolgreich ein städtisches Bühnentheater zu etablieren, als man sich dazu entschloss, auf Elemente des Jatra zurückzugreifen. Utpal Dutt, der Ende der 1960er Jahre vor allem aus finanziellen Gründen ein Engagement mit der Jatra-Industrie eingegangen war und sich überrascht über die Professionalität der Schauspieler zeigte, musste eingestehen, von welchem Vorteil es war, endlich mit professionellen Schauspielern arbeiten zu können,

Zudem hat das Jatra vielen Schauspielern, die ursprünglich aus dem Theater kommen, erst eine professionelle Berufsausübung ermöglicht. Auch aus diesem Grund ist es von Bedeutung, das Jatra nicht nur als performatives Genre, sondern als Kulturindustrie zu betrachten. Aufgrund seiner Wirtschaftskraft bietet es derzeit nicht nur bengalischen Filmstars bessere Verdienstmöglichkeiten als in der Filmindustrie, sondern hat als wichtigster Anzeigenkunde in den 1970er Jahre während der Emergency der *Anandabazar Patrika* zu einer politischen Unabhängigkeit verholfen. Darüber hinaus bildet die Jatra-Industrie, die kleineren Gruppen aus den westbengalischen Distrikten mit eingeschlossen, einen nicht geringen Beschäftigungssektor.

Schließlich muss die Geschichte des Jatra auch als eine Geschichte wiederholter Versuche einer Aneignung städtischen Raums betrachtet werden, wie es an den Beispielen des *Star Theatres* und der *Jatra Academy* gezeigt wurde. Auch wenn das Jatra derzeit kaum ein Publikum in Kalkutta besitzt, kann es

dennoch nicht von der Metropole getrennt werden, in der es auch sein Zentrum besitzt.

Bei einer Ansprache auf einer *Cultural Studies*-Konferenz hat Partha Chatterjee unlängst gefordert, bei Studien über populäre Kulturformen Position des Forschenden stärker zu reflektieren und dabei betont:

„Cultural studies or, more specifically, the work of academic scholars of popular culture is already one of those new disciplinary authorities that are being invoked to authenticate and authorize these innovations in popular culture. No one can deny today the growing influence of the new work of scholarship on the popular visual arts or on different branches of the popular performing arts in countries like India. Such work is being drawn upon to open new institutional spaces of display and performance and to justify new practices. It is difficult in Western academic contexts to appreciate the weight and significance that is attached to scholarly opinion on these matters in the local vernacular circles of popular artistic production. When associated with scholars located in prestigious national and international institutions, such opinions can catapult local popular artists and their work into the zones of attention of the media and the market, those crucial mediating institutions that foster contemporary popular culture. It is not uncommon for such scholars to suddenly discover, often to their annoyance, that what they had written about some local popular festival or product or artist in a faraway scholarly journal was being quoted, not always faithfully, to advertise the product or to attract tourists. Like it or not, scholars of popular culture are being, and will be, mobilized in the partisan wars over changing aesthetic practices” (Partha Chatterjee 2008: 344).

Diesen Gefahren unterliegt auch das vorliegende Buch, gerade auch, oder vielmehr weil das Jatra mit vielen Stereotypen bedacht ist und zahlreiche Akteure danach streben, diese Vorurteile zu überwinden um eine größere öffentlicher Anerkennung zu erlangen. Chatterjee zieht aus seinen Ausführungen den Schluss, „that cultural studies should not avoid making moral, aesthetic, or political judgments about the world of culture that it claimed to study” (Partha Chatterjee 2008: 322). Auch wenn ihm in diesem diesem Punkt durchaus zugestimmt werden kann, ist seine Folgerung, so wie er sie formuliert, insbesondere bei einem Genre wie dem Jatra, das nicht nur in sich äußerst differenziert und diversifiziert ist, sondern auch ständigen historischen Veränderungen obliegen war, dennoch problematisch, und dies trifft sicherlich nicht nur auf das Jatra zu. Wenn Chatterjee hier demnach proklamiert, dass Wissenschaftler die sich mit Populärkultur beschäftigen, – ich selbst würde in Anlehnung an Appadurai diesen Begriff vermeiden und von öffentlicher Kultur sprechen – sich nicht mit moralischen, ästhetischen oder politischen Urteilen über die spezifische „world of culture“ zurückhalten sollen, ist hierbei durchaus die Gefahr zu erkennen, dass eine solche Kritik eines spezifischen Genres (oder eine Kulturwelt, wie

Chatterjee es formuliert) nicht nur schnell verallgemeinert, sondern auch eine solche Darstellung wiederum als neue Repräsentation über das jeweilige Genre im dominierenden öffentlichen Diskurs (den wissenschaftlichen mit eingeschlossen) instrumentalisiert werden kann. Aber auch in einer zweiten Hinsicht erscheint der Begriff „world of culture“ problematisch, da dieser wiederum zu implizieren scheint, dass bestimmte „Kulturtraditionen“ nur als in sich geschlossene Welten analysiert werden können, in denen so etwas wie die individuelle Kreativität der Künstler keinen Platz besitzt. Im vorliegenden Buch wurde versucht, diese geschlossene Welt, in der das Jatra noch zumeist verortet wird, aufzubrechen und die Verbindung zu anderen Bereichen der westbengalischen Öffentlichkeit darzustellen.

Immer wieder wurde ich bei Vorträgen über diese Arbeit kritisch hinterfragt, ob man das Jatra wirklich als moderne Unterhaltungsform bezeichnen kann. Schließlich soll daher noch einmal betont werden, dass wir das Jatra in seiner jetzigen Form als Kulturindustrie und Massenmedium mit teils politischen Inhalten nicht verstehen können, ohne die drei *social imaginaries* zu berücksichtigen, die Taylor (2002; 2007) als konstitutiv für die moderne Gesellschaft beschrieben hat: die Marktwirtschaft, den bürgerlichen Staat, sowie die *public sphere*.

Literaturverzeichnis

- Adhikārī, Prabodhbandhu 1968. Śatābdīr yātrā gān. *Deś* (13. Pauṣ 1375): 1003-1010.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1976a. Āmār chokhe 'Śāntigopāl', bahurūpe. *Ānandabājār Patrikā*, 11. September 1976, S. 6.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1976b. Helen aph Ṭray. Mahākabi Homārer mahākābya. *Ānandabājār Patrikā*, 21. November 1976, S. 10.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1976c. Yātrāy Ho-Ci Min nabatarānger janak. *Ānandabājār Patrikā*, 12. Dezember 1976, S. 10.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1977a. Cir tāruṇyer taruṇ: Śāntigopāl. Jan-svarger simhāsane basā ekjan mānuṣ. *Ānandabājār Patrikā*, 03. Dezember 1977, S. 3.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1977b. Svapner mato taraṅga. *Ānandabājār Patrikā*, 26. November 1977, S. 9.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1980a. *Citpur caritra*. Kalikātā: Śaibyā Pustakālaya.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1980b. Uttamkumār yātrār nirdeśak ebaṃ surakār. *Ānandabājār Patrikā*, 19. März 1980, S. 3.
- Adhikārī, Prabodhbandhu 1982. Abhinaṇe śaktiśālī, nirdeśanāy asāmānya: Phulan-debī. *Ānandabājār Patrikā*, 23. Dezember 1982, S. 7.
- Ahmed, Syed Jamil 1992. Drama and Theatre. In Sirajul Islam (Hrsg.), *History of Bangladesh 1704-1971. Volume Three: Social and Cultural History*. Dhaka: Asiatic Society of Bangladesh, S. 473-542.
- All India Trinamool Congress o.J. Ma, Mati, Manus. *Ma, Mati, Manus*, <http://maamatimanush.com/> (02.02.2012).
- Alphonso-Karkala, John B. (Hrsg.) 1971. *An Anthology of Indian Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- Anderson, Benedict 1996. *Die Erfindung der Nation: zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt am Main: Campus.
- Ang, Ien 1985. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge.
- Appadurai, Arjun 1997. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Delhi: Oxford University Press.

- Appadurai, Arjun und Carol A. Breckenridge 1988. Why Public Culture? *Public Culture* 1 (1): 5-9.
- Appadurai, Arjun und Carol A. Breckenridge 1995. Public Modernity in India. In Carol A. Breckenridge (Hrsg.), *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 1-20.
- Athique, Adrian und Douglas Hill 2010. *The Multiplex in India: A Cultural Economy of Urban Leisure*. London: Routledge.
- Bag, Sambhu 1975. Hitler. Translated by Aditi Nath Sarkar. *Journal of South Asian Literature* 10 (2-4): 109-204.
- Bagchi, Tapan 2007. *Bāmlādeśer yātrāgān. Janamādhyam o sāmājīk pariprekṣita*. Dhākā: Bangla Academy.
- Balme, Christopher B. 1998. Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center. *Theatre Journal* (50): 53-70.
- Bandyopādhyāy, Bhabānīcaraṇ 1823. *Kalikātā kamalāḷay*. Kalikātā: Samachar-chandrika Press.
- Bandyopādhyay, Samik 1973. Theatre Traditional. *Sunday. Hindusthan Standard Colour Magazine*, 28.10.1973, 4-11.
- Bandyopādhyay, Samik 1996. Bengali Theatre: The End of the Colonial Tradition? *Seagull Theatre Quarterly* 12: 50-59.
- Bandyopādhyay, Samik 2006 (1989). Utpal Dutt. An Interview with Samik Bandyopādhyay. In Rajinder Paul (Hrsg.), *Contemporary Indian Theatre. Interviews with Playwrights and Directors*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, S. 9-21.
- Bandyopādhyāy, Surajit 2005. Saṃlāp - Svapan Kumār. *Anustup* 40 (1): 44-52.
- Banerjee, Ranjan K. 1974. Jatra. The Updated Version. *Youth Times*, 29. November 1974, S. 15-17.
- Banerjee, Sumanta 1989. *The Parlour and the Streets. Elite and Popular Culture in 19th Century Calcutta*. Calcutta: Seagull.
- Banfield, Chris 1996. Badal Sircar's Third Theatre of Calcutta. In Brian Crow und Chris Banfield (Hrsg.), *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 112-135.
- Bannerji, Himani 1998. *The Mirror of Class. Essays on Bengali Theatre*. Calcutta: Papyrus.
- Basu, Saṅgyuktā 2003. Yātrār Saumitra. *Ānandabājār Patrikā*, 05. Oktober 2003, S. 6.
- Basu, Uttam 2007. Yātrā śilper natun diganta khule giyeche. *Sambād Pratidin*, 15. April 2007, S. 24-25.
- Bhabha, Homi 1996. Culture's In-Between. In Stuart Hall und Paul Du Gay (Hrsg.), *Questions of Cultural Identity*, S. 53-60.

- Bharucha, Rustom 1983. *Rehearsals of Revolution. The Political Theatre of Bengal*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Bharucha, Rustom 1998. *In the Name of the Secular. Contemporary Cultural Activism in India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Bhatia, Nandi 2004. *Acts of Authority/ Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India*. New Delhi: Oxford University Press.
- Bhaṭṭācārya, Śaṅkar 1982. *Bāmlā raṅgālayar itihāser upadān 1872-1900*. Kalikātā: Paścimbaṅga Rājya Pustak Paṛśad.
- Bhattacharjya, Nilanjana und Monika Mehta 2008. From Bombay to Bollywood: Tracking Cinematic and Musical Tours In Sangita Gopal (Hrsg.), *Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, S. 105-131.
- Bhattacharya, Malini 2009. The Indian People's Theatre Association. A Preliminary Sketch of the Movement and the Organization 1942-47. In Nandi Bhatia (Hrsg.), *Modern Indian Theatre: a Reader*. New Delhi: Oxford University Press, S. 158-181.
- Bhattacharya, Malini und Mihir Bhattacharya 1984. An Armoured Car on the Road to Proletarian Revolution. An Interview with Utpal Dutt. *Journal of Arts and Ideas* 8: 25-42.
- Bhattacharya, Rimli 1995. Actress-Stories and the 'Female' Confessional Voice in Bengali Theater Magazines. *Seagull Theatre Quarterly* 5: 3-25.
- Bhattacharyya, Asutosh 1981. Yatra of Bengal - Old and New. In Pran Nath Chopra (Hrsg.), *Folk Entertainment in India*. New Delhi: Ministry of Education and Culture, Government of India, S. 83-96.
- Bialobrzeski, Peter (Hrsg.) 2008. *Calcutta: Chitpur Road Neighborhoods*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Bidyābinod, Phaṇibhūṣaṅ 1957. *Abhinay-Śikṣā*. Kalikātā: Dāyamaṅḍ Lāibrerī.
- Biswas, Moinak 2000. The Couple and their Spaces: *Harano Sur* as Melodrama Now. In Christopher Pinney und Rachel Dwyer (Hrsg.), *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*. New Delhi: Oxford University Press, S. 122-144.
- Biswas, Moinak 2002. *Historical Realism: Modes of Modernity in Indian Cinema, 1940-60*. PhD Thesis, School of Literary, Visual and Performance Studies, Melbourne: Monash University.
- Biswas, Soutik 2011. The Woman Taking on India's Communists. *BBC News*, 14. April 2011: <http://www.bbc.co.uk/news/mobile/world-south-asia-13077902> (18.09.2014).
- Blume, Georg 2010a. Frauenbewegung: Indien kämpft um die Quote. *taz.die tageszeitung*, 18. März 2010: <http://www.taz.de/!49907/> (18.09.2014).

- Blume, Georg 2010b. Tollywood-Star Shatabdi Roy. Robin Hood mit roten Haaren. *taz.die tageszeitung*, 09 Juli 2010: <http://www.taz.de/!55361/> (18.09.2014).
- Boruah, Maitreyee 2005. Life's a Long Vacation for this Tinsel Town Beauty. Passing through Moon Moon Sen. *The Telegraph*, 21. Februar 2005: http://www.telegraphindia.com/1050221/asp/guwahati/story_4402845.asp (18.09.2014).
- Boruah, Maitreyee 2008. Industry Status Must for Indian Theatre: Amal Allana. *DNA*, 03. November 2008: http://www.dnaindia.com/entertainment/report_in-dustry-status-must-for-indian-theatre-amal-allana_1202909 (10.02.2012).
- Brosius, Christiane 2010. *India's Middle Class: New Forms of Urban Leisure, Consumption and Prosperity*. London: Routledge.
- Brown, Mary Ellen 1994. *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Bruin, Hanne M. de 1999. *Kaṭṭaikūttu: The Flexibility of a South Indian Theatre Tradition*. Groningen: Forsten.
- Calhoun, Craig (Hrsg.) 1992. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Capalrāni 2002. *Ābhinetrīr Bhūmikay*: Nāṭyacintā.
- Caudhurī, Darśan 1995. *Bāṃlār thiyēṭārer itihās (tritīya paribardhita o parimārjita saṃskaraṇ)*. Kalkātā: Pustak Bipani.
- Chakrabarty, Dipesh 2000. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Chakrabarty, Ramakantha 1976. Introduction. In Nisikanta Chattopadhyaya (Hrsg.), *The Yatras or, the Popular Dramas of Bengal*. Calcutta: RDDHI, S. 1-12.
- Chakravarty, Chandanda 1984. 'Jatra' Comes to Roost in Capital. *Patriot*, 29.10.1984, S. 7.
- Chatterjee, Partha 2008. Critique of Popular Culture. *Economic and Political Weekly* 37 (1): 37-56.
- Chatterjee, Partha 2009. An Equal Right to the City: Contests over Cultural Space in Calcutta. In Preben Kaarsholm und Isabel Hofmeyr (Hrsg.), *The Popular and the Public: Cultural Debates and Struggles over Public Space in Modern India, Africa and Europe*. London: Seagull, S. 263-283.
- Chatterjee, Sudipto 2007. *The Colonial Staged. Theatre in Colonial Calcutta*. London: Seagull Books.
- Chatterjee, Sudipto und Jyotsan G. Singh 1998. Moor or Less? The Surveillance of Othello, Calcutta 1848. In Chris Desmet und Robert Saw (Hrsg.), *Shakespeare and Appropriation*. London: Routledge, S. 65-82.

- Chatterji, Shoma 2007. In Memory of Nati Binodini. *india together*, <http://www.indiatogether.org/2007/nov/soc-binodini.htm> (18.09.2014).
- Chattopadhyay, Rohitashya 2007. *Cultural Influences on Indian Television Commercials: A Qualitative Analysis*. Ph.D. Thesis, Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Chattopadhyaya, Nisikanta 1882 (1976). *The Yatras or, the Popular Dramas of Bengal*. London: Trübner.
- Costa, Dia da 2010. *Development Dramas: Reimagining Rural Political Action in Eastern India*. New Delhi: Routledge.
- Crossley, Nick und John Michael Roberts (Hrsg.) 2004. *After Habermas: New Perspectives on the Public Sphere*. Oxford: Blackwell.
- Dalmia, Vasudha 2006. *Poetics, Plays, and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press.
- Das Gupta, Hemendra Nath 2002 (1944-46). *The Indian Stage*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Dās, Mukunda 1986. *Mukundadāser Granthābalī*. Kalkātā: Basumatī-sāhityamandir.
- Dās, Samarendra 1990. *Kalkātār āḍḍā*. Kalkātā: Mahājati Prakāśan.
- Dasgupta, Partha 2012. Star Mommy Turns Jatra Boudi. Raveena Tandon to make over Rs. 1 crore for jatra act. *India Today*, 07. Januar 2012: <http://indiatoday.in/today.in/story/raveena-tandon-performs-jatra-in-play-rupshagorer-rupashi/1/167555.html> (18.09.2014).
- Dasgupta, Priyanka 2010. T'town Gives Medals for Failures. *The Times of India*, 27. Juni 2010: <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/regional/news-interviews/Ttown-gives-medals-to-failures-Rudranil/articleshow/6095345.cms> (22.07.2010).
- Dāsī, Binodini 1998. *My Story and My Life as an Actress*. Edited and Translated by Rimli Bhattacharya. New Delhi: Kali for Women.
- De, Sushil Kumar 1962 (1919). *Bengali Literature in the Nineteenth Century (1757-1857)*. Calcutta: K. L. Mukhopadhyay.
- Department of School Education, Government of West Bengal 2010. *Necessary Law and Order Arrangements for Madhyamik (Secondary) Examination and Uchcha Madhyamil (Higher Secondary) Examination*. Calcutta: Government of West Bengal, Department of School Education.
- Der Spiegel 1967. Großer Geheimkrieg. *Der Spiegel* (31): 96-97.
- Devi, Mahasweta 2003. *Mutter von 1084*. Bonn: Bonner Siva Series.
- Dharwadker, Aparna Bhargava 2005. *Theatres of Independence: Drama, Theory, and Urban Performance in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Dutt, Bishnupriya und Urmimala Sarkar Munsî 2010. *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity*. Delhi: Sage.
- Dutt, Hur Chunder 1853. *Bengali Life and Society: A Discourse*. Calcutta: Sanders, Cones and Co.
- Dutt, Utpal 1982. *Towards a Revolutionary Theatre*. Calcutta: Sarkar.
- Dutt, Utpal 1986. *The Great Rebellion, 1857* (Mahāvīdroha). Calcutta: Seagull.
- Dutt, Utpal 2009a. The Jatra and its Relevance (panel discussion at a seminar on Modern Relevance of Traditional Theatre organized by the Sangeet Natak Academy, New Delhi, from 19 to 21 February 1971). In Utpal Dutt (Hrsg.), *On Theatre*. Calcutta: Seagull, S. 151-201.
- Dutt, Utpal 2009b. *The Rights of Man (Maanusher Adhikarē)*. Calcutta: Seagull Books.
- Dwyer, Rachel 2000. *All You Want is Money, All You Need is Love: Sexuality and Romance in Modern India*. London: Cassell.
- Dwyer, Rachel 2008. The Indian Film Magazine *Stardust*. In Anandam P. Kavoori und Aswin Punathambekar (Hrsg.), *Global Bollywood*. New York: New York University Press, S. 240-267.
- Fabian, Johannes 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Farber, Carole 1978. *Prolegomenon to an Understanding of the Jatra of India: The Travelling Popular Theatre of the State of West Bengal*. Unpublished PhD Thesis, Department of Anthropology and Sociology: The University of British Columbia.
- Farber, Carole M. 1984. Performing Social and Cultural Change: The Jatra of West Bengal, India. *South Asian Anthropologist* 5 (2): 121-135.
- Fish, Stanley Eugene 1980. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fraser, Nancy 1992. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In Craig Calhoun (Hrsg.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, S. 109-142.
- Freitag, Sandria B. 1989. *Collective Action and Community: Public Arenas and the Emergence of Communalism in North India*. Berkeley: University of California Press.
- Funke, Michael 1982. Michael Funke im Gespräch mit Rudraprasad Sengupta. *Weimarer Beiträge* 28 (1): 39-40.
- Gaṅgopādhyāy, Bhairabnāth 2008. Mā Māṭī Mānuṣ. In Debajit Bandyopādhyāy (Hrsg.), *Nirbācit Bāmlā Yātrā* (2. khaṇḍa, 2. aṃśa). Natun Dilli: Sāhitya Akādemi, S. 1455-1573.
- Ganguly, Sanjoy 2010. *Jana Sanskriti*. London: Routledge.

- Ganguly, Tapash 2000. It's Yatra Folks! Theatre: Bengal's Popular Folk Theatre Beckons and Array of Movie Stars. *The Week*, 13.02.2000: <http://www.the-week.com/20feb13/enter.htm> (26.01.2003).
- Ganti, Tejaswini 2004. *Bollywood: a Guidebook to Popular Hindi Cinema*. New York: Routledge.
- Gargi, Balwant 1991. *Folk Theater of India*. Calcutta: Rupa.
- Geertz, Clifford 1980. *Negara: the Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
- Gerow, Edwin 1989. Jayadeva's Poetics and the Classical Style. *Journal of the American Oriental Society*: 533-544.
- Ghoṣ, Ajitkumār 1985. *Bāṃlā nāṭyābhināyē itihās*. Kalkātā: Paścimabaṅga Rājya Pustak Paṣad Pābalishers.
- Ghoṣ, Ajitkumār 2000. *Nāṭak o nāṭyakār*. Kalkātā: De'ja Pābaliśiṃ.
- Ghosh, Anindita 2004. Confronting the "White Man's Burden" in India: Indigenous Perceptions of a Colonial Cultural Project. In Beate Eschment und Hans Harder (Hrsg.), *Looking at the Coloniser: Exploring Cross-Cultural Perceptions in Middle Asia, the Caucasus and Bengal*. Würzburg: Ergon, S. 171-195.
- Ghosh, Anindita 2006. *Power in Print. Popular Publishing and the Politics of Language and Culture in a Colonial Society, 1778-1905*. New Delhi: Oxford University Press.
- Ghosh, Anuradha 2007. Playing Woman, Playing Power: Performing the Goddess. A Reading of a Documentary on Chapal Bhaduri. In Brinda Bose und Subhabrata Bhattacharya (Hrsg.), *The Phobic and the Erotic. The Politics of Sexualities in Contemporary India*. London: Seagull Books, S. 477-482.
- Ghosh, Arjun 2005. Theatre for the Ballot. Campaigning with Street Theatre in India. *The Drama Review* 49 (4): 171-182.
- Gilbert, Helen 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.
- Gooptu, Sharmistha 2011. *Bengali Cinema: 'An Other Nation'*. London: Routledge.
- Gopalan, Lalitha 2002. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Inst.
- Government of India, Ministry of Home Affairs - Office of the Registrar General & Census Commission of India 2011. Provisional Population Totals at a Glance Figure : 2011 - West Bengal. *Census of India*, http://www.censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/west%20bengal/1-at_a_glance_wb.xls (07.03.2012).

- Government of West Bengal, Department of Information and Cultural Affairs 2009. Paschimbanga Jatra Academy. <http://tathyabangla.gov.in/system/files/PASCHIMBANGA%20%20JATRA%20%20ACADEMY.pdf> (10.04.2010).
- Government of West Bengal, Department of Information and Cultural Affairs 2010. For Artists & Organizations. <http://www.tathyabangla.gov.in/information/artists-organizations> (10.04.2012).
- Gramsci, Antonio 2005. The Formation of Intellectuals. In Sean P. Hier (Hrsg.), *Contemporary Sociological Thought. Themes and Theories: Canadian Scholars' Press*, S. 49-58.
- Guha-Thakurta, P. 1930. *The Bengali Drama. Its Origins and Development*. London: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co.
- Gunawardana, A. J. 1971a. Theatre as a Weapon. An Interview with Utpal Dutt. *The Drama Review* 15 (2): 225-237.
- Gunawardana, A. J. 1971b. Problems and Directions: Calcutta's New Theatre. A Conversation with Two Critics. Dharani Ghosh and Samik Bandyopadhyay. *The Drama Review* 15 (2): 241-245.
- Gundlach, Christine 1967. Vietnam ist unbesiegbar. Bedeutungsvolle Aufführung des ersten Vietnam-Stückes in Europa. *Ostsee-Zeitung*, 28. März 1967, S. 3.
- Habermas, Jürgen 1991. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hall, Stuart 2001. Kodieren/Dekodieren. In Ralf Rdelmann (Hrsg.), *Grundlagentexte der Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, S. 105-124.
- Hansen, Kathryn 1992. *Grounds for Play: The Nautankī Theatre of North India*. Berkeley: University of California Press.
- Hansen, Kathryn 2001. The *Indar Sabha* Phenomenon: Public Theatre and Consumption in Greater India (1853-1956). In Rachel Dwyer und Christopher Pinney (Hrsg.), *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*. New Delhi: Oxford University Press, S. 76-114.
- Harder, Hans 2002. Babus, Bibis und Sahibs: Die Metropoloe Kalkutta zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In Christian Weiß und Hans-Martin Kunz (Hrsg.), *Goldenes Bengalen? Essays zur Geschichte, sozialen Entwicklung und Kultur Bangladeschs und des indischen Bundesstaats Westbengalen*. Bonn: Bonner Siva Series, S. 146-160.
- Harder, Hans (Hrsg.) 2011. *Verkehrte Welten: bengalische Satiren aus dem kolonialen Kalkutta*. Heidelberg: Draupadi.
- Horrowitz, Ernest Philip 1967 (1912). *The Indian Theatre*. New York: Blom.
- Hutnyk, John 1996. *The Rumour of Calcutta. Tourism, Charity, and the Poverty of Representation*. London: Zed Books.

- Hutnyk, John 2003. The Chapatti Story: How Hybridity as Theory Displaced Maoism as Politics in Subaltern Studies. *Contemporary South Asia* 12 (4): 481-491.
- Jain, Jyotindra (Hrsg.) 1999. *Kalighat Paintings. Images from a Changing World*. Ahmedabad: Mapin.
- Jameson, Fredric 1989. Nostalgia for the Present. *The South Atlantic Quarterly* 88 (2): 517-537.
- Jeffrey, Robin 1997. Bengali: 'Professional, Somewhat Conservative' and Calcuttan. *Economic and Political Weekly* 32 (4): 141-144.
- Jeffrey, Robin 2000. *India's Newspaper Revolution. Capitalism, Politics and the Indian-Language Press, 1977-99*. London: Hurst.
- Kapferer, Bruce 1988. *Legends of People, Myths of State: Violence, Intolerance and Political Culture in Sri Lanka and Australia*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Kapur, Anuradha 1991. Notions of the Authentic. *Journal of Arts and Ideas* 20-21: 7-20.
- Katyal, Anjum 2001. Performing the Goddess. Sacred Ritual into Professional Performance. *The Drama Review* 45 (1): 96-117.
- Kaur, Raminder 2003. *Performative Politics and the Cultures of Hinduism: Public Uses of Religion in Western India*. Delhi: Permanent Black.
- Kendal, Geoffrey und Clare Colvin 1986. *The Shakespeare Wallah: The Autobiography of Geoffrey Kendal*. London: Sidgwick & Jackson.
- Kennedy, Dennis 2001. Shakespeare Worldwide. In Margreta de Grazia und Stanley Wells (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 251-264.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Klein, Julius Leopold 1874. *Geschichte des Drama's. Vol. 3. Geschichte des aussereuropäischen Drama's und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des X. Jahrhunderts*. Leipzig: Weigel.
- Kratz, Ephraim 1990. *The Film Encyclopedia*. New York: Harper & Row.
- Kumar, Aishwarj 1998. Visions of Cultural Transformation: The IPTA in Bengal, 1940-44. In Biswamoy Pati (Hrsg.), *Turbulent Times. India 1940-44*. Mumbai: Popular Prakashan, S. 167-184.
- Kunz, Hans-Martin 2006. Schauspiele, Schaubühnen, Schauplätze: "Jatra" und Populäres Theater in Kalkutta. In Ravi Ahuja und Christiane Brosius (Hrsg.), *Mumbai - Delhi - Kolkata. Annäherungen an die Megastädte Indiens*. Heidelberg: Draupadi Verlag, S. 283-297.
- Lefebvre, Henri 1972. *Die Revolution der Städte*. München: List.

- Macaulay, Thomas Babington o.J (1835). Minute by the Hon'ble T. B. Macaulay, dated the 2nd February 1835. *Thomas Babington Macaulay (1800-1859)*, http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html (18.09.2014).
- MacCannell, Dean 1976. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. London: Macmillan.
- Maṅḍal, Ratan Kumār 2004. *Bāṅlār yātrā o Brajendra Kumār De*. Kalkātā: Anubhabpatra Prakāśanī.
- Mankekar, Purnima 1999. *Screening Culture, Viewing Politics. An Ethnography of Television, Womanhood and Nation in Postcolonial India*. Durham, NC: Duke University Press.
- Manuel, Peter L. 1993. *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
- McDermott, Rachel Fell 2011. *Revelry, Rivalry, and Longing for the Goddesses of Bengal: The Fortunes of Hindu Festivals*. New York: Columbia University Press.
- Mitra, Bipinabihārī 1879. *Kalikātāstha Śobhābājāra-nibāsī Mahārājā Naba-kṛṣṇa Deba Bāhādurera jībana-carita*. Kalkātā: Isvaracandra Basu Koṃ.
- Mitra, Shayoni 2004. Badal Sircar, Scripting a Movement. *The Drama Review* 48 (3): 59-78.
- Moores, Shaun 1993. *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption*. Thousand Oaks: Sage.
- Morley, David 1980. *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.
- Moser, Heike 2008. *Nañnyār-Kūttu: ein Teilaspekt des Sanskrittheaterkomplexes Kūṭiyāṭṭam; historische Entwicklung und performative Textumsetzung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Mukherjee, S. N. 1970. Class, Caste and Politics in Calcutta, 1815-1838. In E. Leach und S. N. Mukherjee (Hrsg.), *Elites in South Asia*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 33-78.
- Mukherjee, Sushil Kumar 1982. *The Story of the Calcutta Theatres 1753-1980*. Calcutta: K.P. Bagchi.
- Mukherjee, Uddalak 2008. Long day's journey into unquiet night. *The Telegraph*, 4. November 2008, S. 9.
- Mukhopādhyāy, Debjānī 2006. *Pālāsamrāṭ Brajendrakumār De o bāṅglā jātrā*. Kalkātā: Sāhitya Prakāś.
- Muthukumaraswamy, M. D. und Molly Kaushal (Hrsg.) 2004. *Folklore, Public Sphere and Civil Society*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.

- N.N. 1850. Popular Literature of Bengal. *Calcutta Review* 13 (January-June): 257-284.
- Nanda, Yugājit o.J.-a. *Yātrā parikramā. Belda khaṇḍa* (unveröffentlichtes Manuskript).
- Nanda, Yugājit o.J.-b. *Yātrā śilpīder pratham karmaśālā. Ekṭi pratibedan* (unveröffentlichtes Manuskript).
- Nāth, Sañjib 2003. *Bāmlār loknāṭya svarup o baiśiṣṭya*. Kalkātā: Aparṇā Book Distributors.
- Niyogi, Subhro und Saikat Ray 2010. Red Alert for Jatra. *The Times of India*, 26. Oktober 2010. <http://timesofindia.indiatimes.com/city/kolkata-/Red-Alert-For-Jatra/articleshow/6811931.cms?referral=PM> (18.09.2014).
- Pinney, Christopher 2003. 'A Secret of Their Own Country': Or, How Indian Nationalism Made Itself Irrefutable. *Contributions to Indian Sociology* 36 (1&2): 113-150.
- Pradhan, Sudhi (Hrsg.) 1979-1985. *Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and Documents. Vol. I-III*. Calcutta: Pustak Bipani.
- Radway, Janice A. (Hrsg.) 1991. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Raha, Kironmoy 1993. *Bengali Theatre*. New Delhi: National Book Trust.
- Rajagopal, Arvind (Hrsg.) 2009. *The Indian Public Sphere: Readings in Media History*. New Delhi: Oxford University Press.
- Rāmākṣṇa 2005. *Śrīśrīrāmākṣṇakathāmṛta (akhaṇḍa): Śrīma-kathita*. Kalakātā: De'ja Pābaliṣiṃ.
- Ramon Magsaysay Award Foundation 1981. The 1981 Ramon Magsaysay Award for Journalism, Literature and Creative Communication Arts. Citation for Gour Kishore Ghosh. *Ramon Magsaysay Award Foundation*, <http://www.rmaf.org.ph/Awardees/Citation/CitationGhoshGou.htm> (20.02.2011).
- Rao, Amiya und Belthangadi Gopalakrishna Rao 1992. *The Blue Devil - Indigo and Colonial Bengal*. Delhi: Oxford University Press.
- Ray, Arnab 2008. Moonshine Forever. *Random Thoughts of a Demented Mind*, <http://greatbong.net/2008/05/22/moonshine-forever/> (18.09.2014).
- Rāyčoudhurī, Subīr (Hrsg.) 1999 (1972). *Bilāti yātrā theke svadeśī thiyetār*. Kalkātā: De'ja Pābaliṣiṃ.
- Ruud, Arild Engelsen 1997. Of Novels and Dramas: Engaging with Literature in Bengal and the Making of a Modern Village Leader. *South Asia Research* 17 (1): 71-92.
- Ruud, Arild Engelsen 2003. *Poetics of Village Politics: The Making of West Bengal's Rural Communism*. New Delhi: Oxford University Press.

- Saha, Romila 2007. Yellow Books. *The Telegraph*, 25.03.2007: http://www.telegraphindia.com/1070325/asp/calcutta/story_7562038.asp (18.09.2014).
- Sangeet Natak Akademi 1971. Proceedings of the Round Table on the Contemporary Relevance of Traditional Theatre. *Sangeet Natak: Journal of the Sangeet Natak Akademi* 21 (Special Issue).
- Sarathy, V. Partha 2006. *Indian Film Industry. Some Perspectives*, Hyderabad: ICFAI University Press.
- Sarkar, Pabitra 1975. Jatra: The Popular Traditional Theatre of Bengal. *Journal of South Asian Literature* 10 (2-4): 87-107.
- Sarkār, Pabitra 1981. *Nāṭamañca nāṭyarup* 2. Kalkātā: De'ja Pābaliśiṃ.
- Sarkar, Sumit 1997. Kaliyuga, Chakri and Bhakti: Ramakrishna and His Times. In ders. (Hrsg.), *Writing Social History*. Delhi: Oxford University Press, S. 282-357.
- Sarkār, Suśānta 2012. Dhūkche Yātrā, Behāla Ākādevi, Mukhyamantrir Mukhāpekṣi Kuśilbarā. *Sambād Bicitrā*, 15. Februar 2012, S. 21.
- Sarkar, Tanika 2003. Talking about Scandals: Religion, Law and Love in Late Nineteenth Century Bengal. In dies. (Hrsg.), *Hindu Wife, Hindu Nation: Community, Religion, and Cultural Nationalism*. New Delhi: Permanent Black, S. 53-94.
- Sax, William S. 2009. Ritual and Theatre in Hinduism. In Bent Flemming Nielsen, Bent Holm und Karen Vedel (Hrsg.), *Religion, Ritual, Theatre*. Frankfurt am Main: Lang, S. 79-106.
- Schechner, Richard 1990. *Theater-Anthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schneider, Nadja-Christina 2005. *Die 'revolutionäre' Expansion des indischen Zeitungssektors*. Südasien-Informationen Nr. 9. Heidelberg: Universitätsbibliothek.
- Schroeder, Leopold von 1887. *Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung. Ein Cyklus von fünfzig Vorlesungen, zugleich als Handbuch der indischen Literaturgeschichte, nebst zahlreichen, in deutscher Übersetzung mitgetheilten Proben aus indischen Schriftwerken*. Leipzig: Hessel.
- Schwartz, Susan L. 2004. *Rasa: Performing the Divine in India*. New York: Columbia University Press.
- Schwarz, Henry 1997. *Writing Cultural History in Colonial and Postcolonial India*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Seizer, Susan 2007. *Stigmas of the Tamil Stage. An Ethnography of Special Drama Artists in South India*. Calcutta: Seagull.
- Sen, Ashish 1990. Crisis in Jatra Kingdom. *Amrita Bazar Patrika*, 17. Juni 1990, S. 3.

- Sen, Dinesh Chandra 1954. *History of Bengali Language and Literature. A Series of Lectures Delivered as Reader to the Calcutta University*. Calcutta: University of Calcutta.
- Sen, Prabodh 1956. Bengali Drama and Stage. In Ministry of Information and Broadcasting - Government of India (Hrsg.), *Indian Drama*. Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, S. 42-56.
- Sengupta, Indra 2006. Kolonialstadt und bürgerliche Kultur: Die Bhadrakol von Kolkata. In Ravi Ahuja und Christiane Brosius (Hrsg.), *Mumbai - Delhi - Kolkata. Annäherungen an die Megastädte Indiens*. Heidelberg: Draupadi, S. 269-282.
- Seth, Suhel 2006. Concern. *The Sunday Telegraph (Graphiti)*, 22. Januar 2006, S. 32-33.
- Sharma, Devendra 2006. *Performing Nautanki: Popular Community Folk Performances as Sites of Dialogue and Social Change*. PhD Thesis, School of Communication, Ohio: Ohio University.
- Shekhar, Indu 1960. *Sanskrit Drama: Its Origin and Decline*. Leiden: Brill.
- Shiva Prakash, H. S. 2007. *Incredible India - Traditional Theatres*. New Delhi: Wisdom Tree.
- Sinha Roy, Mallarika 2011. *Gender and Radical Politics in India. Magic Moments of Naxalbari (1967 - 1975)*. London: Routledge.
- Sircar, Badal 1978. *The Third Theatre*. Calcutta: Sircar.
- Śliwczynska, Bożena 1997. Bengali Yatra - Sensibility Reflected. *Purusartha* 20: 207-217.
- Śliwczyńska, Bożena 1994. *The Gītāgovinda of Jayadevan and the Kṛṣṇa-yātrā: an Interaction Between Folk and Classical Culture in Bengal*. Warsaw: Oriental Institute.
- Smith, Horatio 1851. Bengali Games and Amusements. *Calcutta Review* 30 (15): 334-350.
- Śpivak, Gayatri Chakravorty 1988. Can the Subaltern Speak? In Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, S. 271-313.
- Śpivak, Gayatri Chakravorty 2000. The New Subaltern: A Silent Interview. In Vinayak Chaturvedi (Hrsg.), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. London: Verso, S. 324-340.
- Śrīpāntha 1997. *Baṭṭalā*. Kalakāṭā: Ānanda Pābaliśārsa.
- Star Talk o.J. I Look Good in a Swimsuit: Moon Moon. *MSN Video*, <http://video.in.msn.com/watch/video/i-look-good-in-a-swimsuit-moon-moon/f4j2ln1i> (16.02.2011).
- Svapankumār 2010. 28 Bighe Jamir Gāch Keṭe Rānoye. *Robbār*, 21. März 2010, S. 24-27.

- Tātghar Ekuś Śatak 2008. *Pālāsamrāt Brajendrakumār De biṣeṣ samkhyā*.
- Taylor, Charles 1992. Modernity and the Rise of the Public Sphere. *The Tanner Lectures on Human Values*, www.tannerlectures.utah.edu (13.02.2009).
- Taylor, Charles 2002. Modern Social Imaginaries. *Public Culture* 14 (1): 91-124.
- Taylor, Charles 2007a. *Modern Social Imaginaries*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Charles 2007b. *A Secular Age*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press.
- Tenhunen, Sipra 2009. *Means of Awakening: Gender, Politics and Practice in Rural India*. Kolkata: Stree.
- The Telegraph 2007. New Jatra Address - CM Pitch for Overall Progress. *The Telegraph*, 11. Januar 2007: http://www.telegraphindia.com/1070111/asp/calcutta/story_7245226.asp (10.04.2012).
- The Telegraph 2010. Calcutta Shade Card. On the Occasion of Holi, Metro Lists the Most Colourful People in the City, Literally or Otherwise. *The Telegraph*, 28. Februar 2010, S. 21.
- Turner, Victor Witter 1998. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publ.
- Uberoi, Patricia 1997. Dharma and Desire, Freedom and Destiny: Rescribing the Man-Women Relationship in Popular Hindi Cinema. In Meenakshi Thapan (Hrsg.), *Embodiment: Essays on Gender and Identity*. Delhi: Oxford University Press, S. 145-171.
- van Erven, Eugene 1989. Plays, Applause, and Bullets: Safdar Hashmi's Street Theatre. *The Drama Review* 33 (4): 32-47.
- Vasudevan, Ravi 2002. Another History Rises to the Surface: 'Hey Ram': Melodrama in the Age of Digital Simulation. *Economic and Political Weekly* 37 (28): 2917-2925.
- Vatsyayan, Kapila 1980. *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust.
- Voigt, Johannes H. 2008. *Die Indienpolitik der DDR: von den Anfängen bis zur Anerkennung (1952 -1972)*. Köln: Böhlau.
- Wallensteiner, Eva 2009. Jatra - Kino der Landstraße. In Claus Tieber (Hrsg.), *Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Münster: LIT, S. 13-29.
- Warner, Michael 2005. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- West Bengal Board of Secondary Education 2009. Madhyamik Examination (SE), 2009: Broad Features. [http://wbbse.org/Files/1_2009ResultAbstru ct.pdf](http://wbbse.org/Files/1_2009ResultAbstru%20ct.pdf) (14.09.2011).
- Winternitz, Maurice 1985. *History of Indian Literature. Vol. III*. Delhi: Motilal Banarsidass.

- Zarrilli, Phillip B. 2000. *Kathakali Dance-Drama. Where Gods and Demons Come to Play*. New York: Routledge.
- Zoomdekho 2008. Raima Sen and Moon Moon Sen Talk About Their Relationship II. *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=rGo7jRRxnZQ> (16.09.2014).
- Zukin, Sharon 2005. Whose Culture? Whose City? In Jan Lin und Christopher mele (Hrsg.), *The Urban Sociology Reader*. London: Routledge, S. 349-357.

Ein Verlag für Indien. Draupadi Verlag

Das Verlagsprogramm hat **zwei Schwerpunkte**.

Zum einen veröffentlichen wir **Romane, Erzählungen und Gedichte** aus Indien und anderen südasiatischen Ländern in deutscher Übersetzung.

Zum anderen verlegen wir **Sachbücher über Indien**. Das Themenspektrum ist breit gefächert. Bücher zur aktuellen politischen Situation und Geschichte Indiens stehen neben Veröffentlichungen über Kultur, Kunst und Religion. Der Draupadi Verlag wurde 2003 von Christian Weiß in Heidelberg gegründet.

Draupadi

Der Name des Verlags nimmt Bezug auf die Heldin des altindischen Epos „Mahabharata“. In Indien ist Draupadi als eine Frau bekannt, die sich gegen Ungerechtigkeit und Willkür wehrt. In diesem Sinne greift etwa die indische Schriftstellerin Mahasweta Devi in der 1978 erstmals erschienenen Erzählung „Draupadi“ das Thema auf. Draupadi wird hier eine junge Frau genannt, die für eine Gesellschaft kämpft, in der niemand mehr unterdrückt wird.

Alle Titel sind in jeder guten Buchhandlung erhältlich oder **direkt beim**

Draupadi Verlag

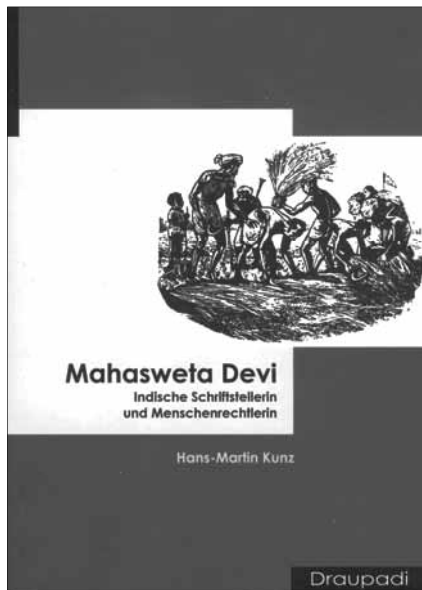
Dossenheimer Landstr. 103
69121 Heidelberg

Telefon 06221 / 412 990
Telefax 0322 2372 2343

info@draupadi-verlag.de
www.draupadi-verlag.de

Fordern Sie unseren Verlagsprospekt an!

Von Hans-Martin Kunz herausgegebene Draupadi-Bücher:

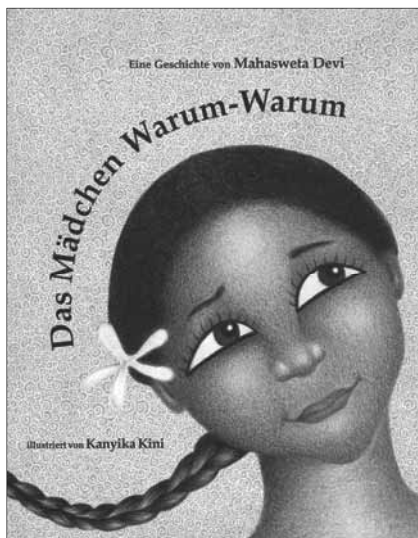


Hans-Martin Kunz
Mahasweta Devi
Indische Schriftstellerin
und Menschenrechtlerin

ISBN 978-3-937603-02-5
216 Seiten, 17,00 Euro

Mahasweta Devi
Das Mädchen Warum-Warum
Kinderbuch
Ins Deutsche übertragen
von Hans-Martin Kunz

ISBN 978-3-937603-04-9
28 Seiten, 12,80 Euro





Jatra ist eine im indischen Bundesstaat Westbengalen populäre Wandertheaterform, die sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vom Volkstheater zu einer bedeutenden Kulturindustrie gewandelt hat und mit seinen melodramatischen, aber oft auch politischen Stücken jährlich mehrere zehn Millionen Menschen auf dem bengalischen Land und den Kleinstädten erreicht. Das vorliegende Buch analysiert die von Kalkutta ausgehenden historischen Entwicklungen sowie die aktuellen Modernisierungsstrategien der Akteure dieses tourenden Musicalspektakels und legt dar, dass das Jatra-Theater entgegen seiner üblichen Kategorisierung nicht als Volkstheater, sondern als Massenmedium betrachtet werden muss und seine Rolle zentral für das Verständnis der westbengalischen Öffentlichkeit bzw. *public sphere* ist.

Hans-Martin Kunz ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Ethnologie der Universität Heidelberg und Vorsitzender des Literaturforum Indien e.V. Von ihm erschienen sind u.a. die Bücher „Mahasweta Devi. Indische Schriftstellerin und Menschenrechtlerin“ (2006) sowie „Goldenes Bengalen. Essays zur Geschichte, sozialen Entwicklung und Kultur Bangladeschs und des indischen Bundesstaats Westbengalen“ (gemeinsam herausgegeben mit Christian Weiß; 2002).



Drapadi Verlag

ISBN 978-3-937603-94-0