

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“ (Prabodh-bandhu 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 lebhafteste 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.