

## 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 Erklärungsversuche<sup>7</sup> 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

---

<sup>7</sup> Die bisher umfassendste Darstellung der verschiedenen Ursprungstheorien findet sich in Božena Śliwczynśkas Vergleich zwischen der *Gitagovinda* und den frühen Krishna-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 Nabadwips<sup>8</sup> 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-

---

<sup>8</sup> 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. Odisha<sup>9</sup> 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, Melodrama<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> 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 Geburtsort in Odisha lag.

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

<sup>11</sup> 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).<sup>12</sup>

---

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

<sup>12</sup> 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),<sup>13</sup> 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

---

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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-

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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

---

<sup>15</sup> 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).