

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 Nabab 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 Nabab 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 von 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 bāḍī,*
Tōmāe dibō bhālobāshā
Je āshāye eshechō jādu
Purno habey mono āshā.
Āmār nām Hire Mālīni
Kōrey rañḍī 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 *rāñḍī* 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 überschwemmten. 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-Holzdruckillustration (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.