

## Die Ökonomie und Politik der Jatra-Industrie

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

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

---

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

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

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

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

## Die „Jatra-Industrie“

Einfach umschrieben kann das Jatra als eine besondere Form musikalischen Wandertheaters bezeichnet werden. Eine solche Bezeichnung würde jedoch der Popularität des Jatra als auch seiner Bedeutung als Unterhaltungsform in Westbengalen nicht gerecht werden. Mit einer jährlichen Publikumsgröße von 50-60 Millionen Zuschauern<sup>48</sup> ist das Jatra nicht nur eine „Unterhaltungsgen-

---

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

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

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

## Die Jatra-Saison

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

---

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

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

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

Auch wenn einige Aufführungen bereits Anfang September stattfinden gilt die *Durgā-pūjā* als offizieller Beginn der neuen Saison, die im Dezember und Januar ihren Höhepunkt erreicht und im April mit dem aufkommenden Sommer langsam zu Ende geht. Zwar kommt es vor, dass ein erfolgreiches Stück des vorhergehenden Jahres noch einige weitere Male aufgeführt wird, doch ist dies eher die Ausnahme und aufgrund der wechselnden Ensemblebesetzung meist nur mit einem veränderten *star-cast* möglich. Auch dies ist eine eher neuere Entwicklung und bis in die 1970er und 1980er Jahre war es üblich, dass eine Gruppe bis zu vier *pālā* – wie Jatra-Stücke in der Regel genannt werden<sup>51</sup> – im Programm hatte. Jede Saison wird somit von einer neuen Produktion begleitet und ihre ersten Wochen sind von Spannung, aber auch Ungewissheit über den Verlauf der kommenden Monate geprägt.

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Schauspieler

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Film-Stars auf den bengalischen Dorfbühnen**

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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



শতাব্দী পদার একমাত্র সোনার নায়িকা      নূপাতা পদার সোনার কেবো নায়িকা

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

অভিনীত

**ভালবাসা কি আগবুঝিনি**

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

সংলাপনা  
 সীমা মজুমদার খন্ড/সিহ্ননা  
 নবীন ধারার কেবো

অনিত কান্তি ঘোষ  
 গায়: সেনগুপ্তের  
 সুরাধা

সংলাপনা/সিহ্ননা **শক্তি ঠাকুর**  
 সংলাপনা

সংলাপনা/সিহ্ননা **মিনাক্ষীদে**  
 সংলাপনা

সংলাপনা/সিহ্ননা **মোনালিসা**  
 সংলাপনা

সংলাপনা/সিহ্ননা **শ্রীমতী কমালা ভট্টাচার্য**  
 সংলাপনা

সংলাপনা/সিহ্ননা **রত্নদীপ**  
 সংলাপনা

সংলাপনা/সিহ্ননা **প্রমোদিত**

সংলাপনা/সিহ্ননা **হারাধিন রায়**

সংলাপনা/সিহ্ননা **হারাধিন রায়**

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



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

## Das Publikum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### **Der Buchungsprozess**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für die Werbung erhalten die lokalen Veranstalter Poster, Programme<sup>55</sup> sowie Reklamekassetten, die über Lautsprecher von Auto- oder Fahrradrickschas an den Tagen vor der Aufführung in der Umgebung gespielt werden. Diese Tonbänder verlautbaren den Namen der Gruppe, die wichtigsten Schauspieler als auch den Titel des Stückes und beinhalten eine kurze, enorm zugespitzte und dramatisierende Beschreibung des Inhalts. Da diese Kassetten standardisiert sind und an alle Veranstalter verteilt werden, wird hier weder der Ort noch die Zeit der Aufführung genannt. Dies ist dann meistens auf einer Tafel an der jeweiligen Rikscha angeschlagen, kann aber auch leicht durch einfaches Nachfragen in Erkundung gebracht werden.

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

---

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

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



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

## Verträge

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

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

---

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

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

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

SERIAL NUMBER

**JATRA OPERA**

RABINDRA SARANI, KOLKATA – 7000 005

TEL.:

PRODUZENT:

(ALL SUBJECT TO THE KOLKATA HIGH COURT JURISDICTION)

HERR..... VATER.....  
 ADRESSE..... POSTADRESSE.....  
 POLIZEIDIREKTION..... BEZIRK.....  
 TEL. BÜRO.....

SEHR GEEHRTER,..... (TAG).....(MONAT).....  
 14.....(JAHR).....(ENGL. DATUM)  
 .....MAL.....UHRZEIT.....IM DORF.....

FÜR DIE AUFFÜHRUNG IHRER JATRA-GRUPPE WERDE ICH .....  
 DEN FESTGELEGTEN BETRAG VON .....  
 RUPIEN BEZAHLEN

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

6. DIE AUFFÜHRUNG WIRD ZU DER VERTRAGLICH VEREINBARTEN UHRZEIT VOM GRUPPEN-MANAGER ERÖFFNET.
7. ZUR VERSORGUNG DER JATRA-GRUPPE WERDEN EIN WASSERFASS, HOLZ UND BLÄTTER<sup>57</sup> SOWIE 9/10 ZIMMER ZUR UNTERBRINGUNG DES ENSEMBLES UND 30 FREIPÄSSE ERSTER KLASSE ORGANISIERT. FÜR DEN UMKLEIDEBEREICH WERDEN 200 (ZWEI HUNDERT) RUPIEN WECHSELGELD UND 10 (ZEHN) 1050ER EVEREADY-BATTERIEN ZUR VERFÜGUNG GESTELLT.
8. FALLS DER BUS DER JATRA-GRUPPE NICHT BIS ZUM UMKLEIDEBEREICH VORFAHREN KANN, WIRD DAFÜR SORGE GETRAGEN, DASS DAS GEPÄCK UND DIE KÜNSTLER VOM BUS ABGEHOLT UND NACH DER AUFFÜHRUNG WIEDER ZUM BUS GEBRACHT WERDEN. WENN DIE AUFFÜHRUNG WEGEN DES VON UNS ARRANGIERTEN TRANSPORTS NICHT ZUR KORREKTEN UHRZEIT BEGINNEN KANN ODER SICH VERZÖGERT, OBWOHL DIE GRUPPE AN DEM VON MIR FESTGELEGTEN ORT EINGETROFFEN IST, VERPFLICHTE ICH MICH, ETWAIGE ENTSTANDENE VERLUSTE ZU ERSTATTEN.
9. DIE JATRA-GRUPPE WIRD UNS 25 PROGRAMME AUSHÄNDIGEN UND VON MIR EINEN 20kW GENERATOR ZUR VERFÜGUNG GESTELLT BEKOMMEN. ALLE AUF DEM VON DER GRUPPE AUSGEHÄNDIGTEN PLAN AUFGELISTETEN VERTRAGLICHEN VEREINBARUNGEN WERDEN VON MIR ERFÜLLT WERDEN.
10. DIE JATRA-GRUPPE ÜBERNIMMT KEINE VERANTWORTUNG FÜR BEHÖRDLICHE ENTSCHEIDUNGEN. ICH GEWÄHRLEISTE DER JATRA-GRUPPE 40% DES ENTSTANDENEN VERLUSTES ZU ERSTATTEN, FALLS AUFGRUND VON NATURGEFAHREN ODER IRGEND EINEM ANDEREN GRUND DIE AUFFÜHRUNG TROTZ ANWESENHEIT DER GRUPPE NICHT STATTFINDET. IHRE JATRA-GRUPPE WIRD IM UMKREIS VON 10 KM KEINEN WEITEREN AUFTRITT DURCHFÜHREN.
11. SOLLTE ICH AUS IRGEND EINEM GRUND INNERHALB VON 15 TAGEN NACH UNSEREM FESTLEGEN DES AUFFÜHRUNGSTERMINS DEN VERTRAG KÜNDIGEN ODER DEN TERMIN VERSCHIEBEN, VERPFLICHTE ICH MICH, DIE VERLUSTE ENTSPRECHEND DEN FORDERUNGEN DER JATRA-GRUPPE ZU BEGLEICHEN.
12. DER TERMIN KANN NUR UNTER ANWESENHEIT BEIDER PARTEIEN IM BÜRO IN KALKUTTA GEÄNDERT WERDEN.
13. SOLLTEN SCHAUSPIELER AUFGRUND VON KRANKHEIT NICHT AM FESTGELEGTEN TERMIN AUFTRETEN KÖNNEN, SIND SIE VERPFLICHTET, 48 STUNDEN VOR DER AUFFÜHRUNG PERSÖNLICH IM JATRA-BÜRO BESCHIED ZU GEBEN. UND IM FALLE, DASS SIE NICHT AUFTRETEN KÖNNEN, SIND SIE VERPFLICHTET DER JATRA-GRUPPE EINE ENTSCHÄDIGUNG VON 25% DER IM VERTRAG FESTGEHALTENEN SUMME ZU ERSTATTEN.
14. ICH SCHLIEßE DEN VERTRAG GEMÄß DER OBEN AUFGEFÜHRTEN VEREINBARUNGEN.

DRAMA –  
AUFFÜHRUNGSORT –

BESTÄTIGUNG DES  
VORSCHUSSZÄHLERS ODER EINER  
VON IHM ERMÄCHTIGTEN PERSON

DATUM JAHR  
JATRA-GRUPPE

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

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

## VERTRAGLICHE VEREINBARUNGEN

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

UNTERSCHRIFT

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

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

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

---

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





Abb 11: Seitlicher Blick auf eine Jatra-Bühne.



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



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



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





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



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



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



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

## Die Jatra-Bühne

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

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

---

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

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

Wie der abgebildete Plan verdeutlicht, ist die Bühne in der Regel 8,5 Meter breit und 7,5 Meter tief [28 Fuß x 24 Fuß]. Dies kann sich natürlich von Gruppe zu Gruppe etwas unterscheiden. Auf der rechten und linken Seite der Bühne befindet sich ein kleiner, 1,2 Meter breiter Bereich, der für die 4-6 Musiker reserviert ist. Heutzutage gibt es meist einen Musiker, der einen Synthesizer bedient sowie einen weiteren, der entweder ein elektrisches oder „westliches“ Schlagzeug spielt. Begleitet werden sie von traditionellen Trommeln und Becken sowie weiteren Musikern, die Klarinette, Trompete oder auch Flöte spielen. Ein indisches Harmonium, wie es gerne in der „modern klassischen bengalischen Musik“ wie vor allem der *Rabīndrasaṅgī* und der *Nazrul-gīti* (den Liedern Rabindranth Tagores und Kazi Nazrul Islams) verwendet wird, hat bisher keinen Einzug in das Jatra-Theater gehalten. Auch die Violine, die früher gerne bei Jatra-Stücken verwendet wurde, wird heutzutage kaum mehr bei Aufführungen eingesetzt. Klassische Instrumente wie die Sitar, Sarod oder Tambura hatten niemals einen besonderen Stellenwert im Jatra. Bei den populären Baul-Liedern kann hingegen eine Ektara eingesetzt werden, und auch E-Gitarren [der Osten Indiens gilt als Hochburg der südasiatischen Rockmusik<sup>60</sup>] lassen sich von Zeit zu Zeit vorfinden.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Das Vergnügen, ein Jatra anzuhören

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Schalplatten, Kassetten und VCDs

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

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

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

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

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

drei oder vier Jatra-Stücke als CDs veröffentlicht, und dies sind alles ältere Aufnahmen der legendären *Natta Company* aus den 1970er und frühen 1980er Jahren, die alle ursprünglich als Schallplatten verkauft wurden. Was sich stattdessen etabliert hat, ist ein neuer Markt für VCDs<sup>61</sup>. Seit 2003 haben einige Jatra-Companies begonnen, Videoaufnahmen ihrer Stücke anzufertigen und diese in der kommenden Saison über dieses Medium zu verkaufen. Die VCDs werden üblicherweise bei den letzten Hauptproben aufgenommen, die in dann in angemieteten Theatern stattfinden. In manchen Fällen, wenn sich ein Stück ohne besondere Stars zu einem Hit entwickelt, kann eine Aufnahme auch am Ende der Saison stattfinden. Die VCDs werden fast ausschließlich als Doppel-CD mit einer insgesamten Spielzeit von 150 Minuten verkauft. Auch hier ist somit die Länge der Aufnahme etwas kürzer als die eigentliche Aufführung. Der Preis dieser liegt üblicherweise bei 49,- Rupien und ist daher nur wesentlich teurer als der Preis der Kassetten bzw. CDs.

### Die Diamond Library

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

---

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

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

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

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

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



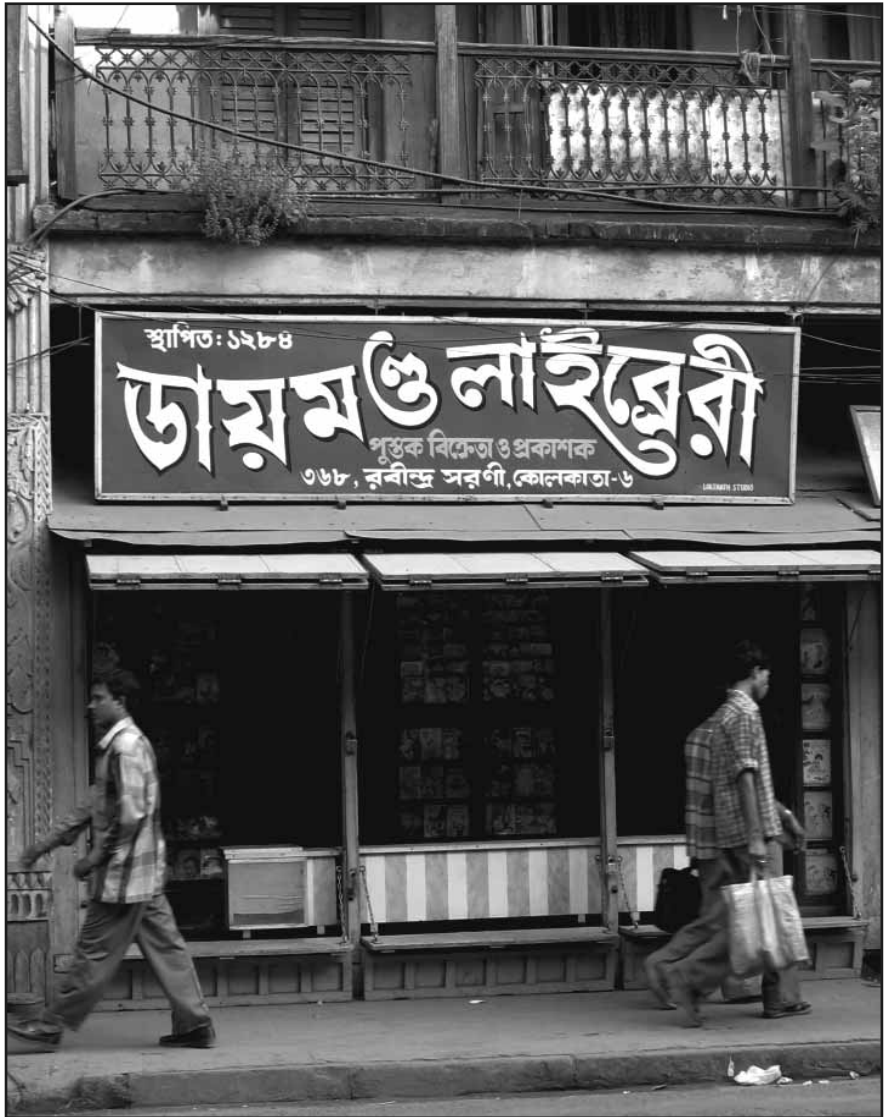


Abb. 20: Die *Diamond Library* in der Rabindra Sarani (Bild: Hans-Martin Kunz).

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

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

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

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

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

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

### **Die Herausforderung Chitpurs**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Musikalische Nächte

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

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



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

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

## Die Jatra Academy

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doch nicht nur die Bühne, sondern auch die Arbeit der Jatra Academy an sich wird kritisch betrachtet. Um Forschung über das Jatra zu fördern, sollte ein Archiv aufgebaut werden. Die hierfür eingeplanten Räumlichkeiten beschränkten sich auf ein kleines, ca. 12 m<sup>2</sup> großes Zimmer, das zugleich als Lesesaal dienen sollte. Im August 2009 war noch kein einziges Buch angeschafft worden und selbst im Februar 2012 gab es keinen Bibliothekar. Während in den ersten Jahren noch einzelne Workshops stattfanden, war dies zuletzt nicht mehr der Fall (vgl. auch Suśānta Sarkār 2012). Als eine der wenigen positiven Entwicklungen kann die Herausgabe der jährlich erscheinenden Zeitschrift *Yātrā Ākādeṃi Patrikā* bewertet werden. Auch wenn die meisten Beiträge nicht wissenschaftlichen Standards entsprechen, bieten sie dennoch eine vorher nicht vorhandene Dokumentation der Entwicklung sowie der Geschichte der Jatra-Industrie. Auch die Wiederbelebung des Jatra-Festivals ist positiv zu betrachten, wobei die jährliche Förderung mit 500.000 Rupien als zu gering betrachtet wird und einige Gruppen, insbesondere diejenigen, die bekannte Filmstars engagiert haben, aus ökonomischen Gründen nicht daran teilnehmen. Dennoch bietet dieses eine gewisse Öffentlichkeit in Kalkutta und mit den zeitgleich eingeführten Preisen – insbesondere dem 2006 eingeführten *Bina Das Gupta Award* für die Auszeichnung des Lebenswerks einzelner Künstler – auch die Möglichkeit, die eigene Arbeit zu feiern und den Beitrag spezifischer Personen für die Entwicklung des Jatra-Theaters öffentlich herauszustellen.

## Die Zukunft

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

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

Eine große Bedeutung wird zukünftig deshalb auch die Frage nach alternativen Produktionsmitteln darstellen. Hierfür ist es nützlich sich die positiven Veränderungen anzuschauen, die 2000 die Verleihung des Industrie-Status für die indische Filmindustrie gebracht hat. Nach Ganti bestand der Nutzen vor allem darin, „[to make] production companies eligible for bank and institutional finance“ und „to rescue the Bombay film industry from the ‘clutches of the underworld’ or organized crime, and weaning it from dependence on ‘black money’ or unaccounted/untaxed cash income“ (Tejaswini Ganti 2004: 50-51). Auch in Bezug auf das Jatra gibt es immer wieder Gerüchte, die dieses mit der Unterwelt Kalkuttas in Verbindung bringen<sup>62</sup> und insbesondere besagen, dass es von einzelnen Produzenten zur Geldwäsche missbraucht wird. Auch wenn diese Behauptungen nicht widerlegt werden können, scheint es dennoch, dass diese ihren Ursprung zum Teil auch in den Stereotypen besitzen, die das Jatra umgibt und in der Vergangenheit nicht zuletzt auch durch den bengalische Film im öffentlichen Diskurs unterstützt wurden. *Nisipadma* (1970) stellt beispielsweise eine direkte Verbindung des Jatra zum Rotlichtmilieu Kalkuttas her – mit Sonagachi befindet sich zudem eines der ältesten und größten Rotlichtviertel Asiens in unmittelbarer Nachbarschaft –, während *Kuhak* (1960), ebenfalls mit Uttam Kumar in der Hauptrolle, die Geschichte eines Diebes erzählt, der sich als Jatra-Darsteller verdingt. Entscheidender als diese Stereotype ist jedoch vielmehr die Tatsache, dass die Gruppen für die Finanzierung ihrer Stücke nach wie vor auf Investitionen von Privatpersonen angewiesen sind – egal ob dies Besitzer einzelner Gruppen sind oder Personen außerhalb der Industrie – und nicht auf Bankdarlehen zurückgreifen können. Trotz verschiedener Risikoreduzierungsstrategien wie die beschriebene Umlage ausfallender Eintrittskartenerlöse auf die lokalen Organisatoren, sind es im Wesentlichen immer Einzelpersonen, die das ökonomische Risiko einer Saison tragen müssen. Auch neuere Strategien, wie etwa Product Placement – in diesem Fall die Erwähnung alltäglicher Konsumgüter wie beispielsweise Maggie-Nudeln oder Lux-Seife in den Dialogen bei gleichzeitiger Werbung auf der Bühne sowie den Plakaten – können dieses Risiko nur zu einem geringen Teil weiter reduzieren.

---

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

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

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

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

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

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