

Talking About Film Stars

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

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

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

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

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

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

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

Eine sterbende Tradition

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Our true blue urban heroine“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dharma und Begirde

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

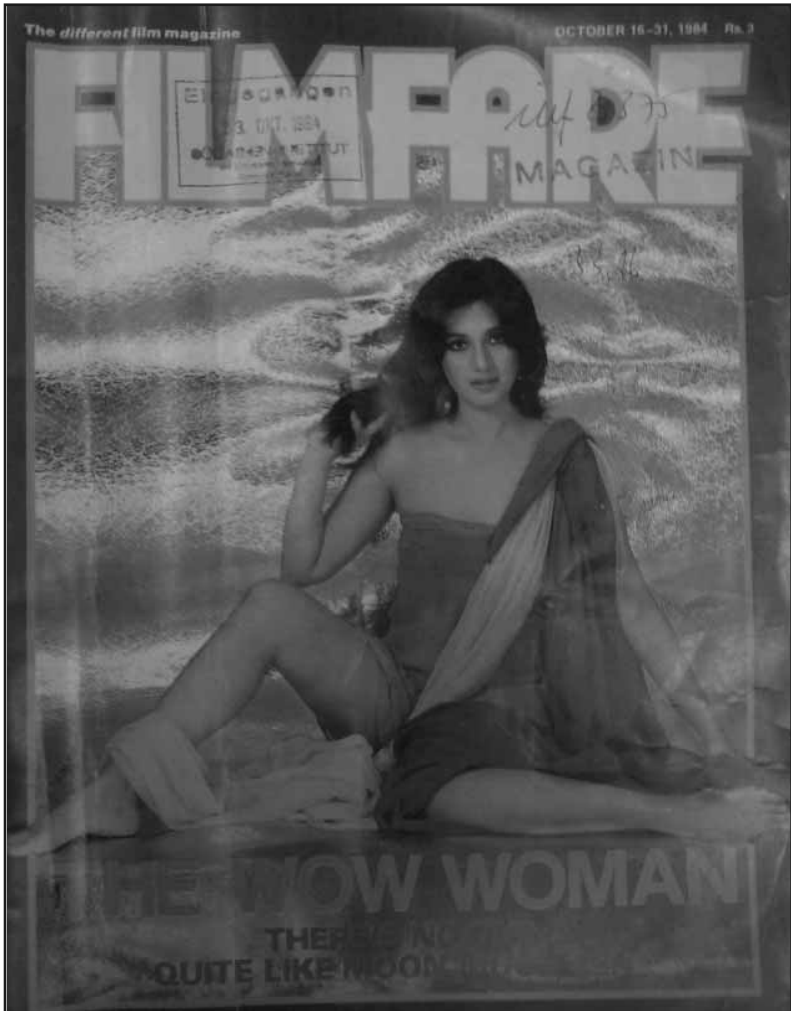


Abb. 27: Moon Moon Sen auf dem Cover der Zeitschrift Filmfare (Ausgabe: 16.-31. Oktober 1984).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In diesem rüpelhaften Jatra?

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

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

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

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

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

haupt den Unterschied benennen konnten. Eine Ausnahme gab es jedoch, sie wussten, dass dort mittlerweile viele Filmstars mitspielen.

Auch wenn vereinzelt Aufführungen im westbengalischen Fernsehen gezeigt werden, die jedoch schnell weggezappt werden können, hat das Jatra seit den 1980er Jahren es nicht mehr vermocht, die urbane Öffentlichkeit Kalkuttas zu adressieren. Allein Berichte über den Eintritt der Filmstars haben in den vergangenen Jahren ein größeres Medieninteresse wecken können. Wie bereits bei den von mir interviewten Jugendlichen stellt es auch hier keine Überraschung dar, dass wir wieder den gleichbleibenden, die anderen Öffentlichkeiten des Jatra scheinbar reflektierenden Diskursen begegnen, die teilweise bis auf das 19. Jahrhundert zurückreichen: das Jatra als sterbende Tradition, seine moralische Verderbtheit bzw. dessen Unkultiviertheit. Von Bedeutung an dieser Stelle ist hierbei vielmehr, wie in diesem Kontext einer allgemeinen Medienberichterstattung über Filmstars diese Zuschreibungen reproduziert werden: es ist das öffentliche Image des Stars, dessen Handlung skandalisiert werden muss, damit auf sie Vorstellungen von Moral und Sexualität projiziert werden können.