

Epilog: Jatra auf der Berlinale

Als ich im Oktober 2005 mit der Hauptforschung für diese Arbeit begann, hätte ich nicht gedacht, dass ich später einen der von mir interviewten Jatra-Schauspieler auf der Leinwand der Berlinale wiedersehen würde. Dies war Chapal Bhaduri alias Chapal Rani, wie er sich mit seinem Künstlernamen nannte, da er ausschließlich Frauenrollen spielte und der letzte große Star dieser Art im Jatra war. Im Vordergrund von *Ārekṭi premer galpa* (Just Another Love Story, 2010), so der Titel des Films, der auf der Berlinale seine Premiere feierte, steht jedoch weniger Bhaduris künstlerische Karriere, sondern vielmehr seine Transsexualität (Bhaduri hat wiederholt dargestellt, dass er sich als Frau in einem Männerkörper gefangen fühlt. Er selbst benutzt zur Beschreibung seiner Sexualität keine westlichen Begriffe oder Konzepte).⁸⁵ Was in *Ārekṭi premer galpa* heraussticht, ist das auffällige Schweigen in Bezug auf das Jatra. Gangulys Film beginnt zwar mit einem Vorspann, in dem ein kurzer Text eingeblendet wird:

„The year is 1959. Satyajit Ray is on an award winning spree at International film festivals. Uttam Kumar and Suchitra Sen rule the Bengali silver screen. And, in the villages of Bengal, a young actor in his twenties, Chapal Kumar Bhaduri, more famously known as Chapal Rani, Queen of the open air theatre, continous to captivate a million hearts.”

⁸⁵ Hiermit nimmt der Film indirekt Bezug auf den bereits 1999 veröffentlichten Dokumentarfilm *Performing the Goddess* von Naveen Kishore, in dem Bhaduri diese selbst öffentlich thematisierte. Siehe zu diesem Dokumentarfilm auch die Essays von Anjum Katyal (2001) und Anuradha Ghosh (2007). Katyal ist ein weiteres Beispiel für die Ignoranz, mit der das Jatra oft begegnet wird. So schreibt sie: „These [Jatra-] performances are commissioned by low-income segments of society, with both the group and the actors being paid a pittance.“ Weitere der zahlreichen Fehldarstellungen sollen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Dies ist umso bedeutender, als dass sie lange für den Verlag *Seagull Books* gearbeitet hat, dessen Schwerpunkte u.a. das indische Theater bzw. Performance Studies bildete und in dem die inzwischen eingestellte Zeitschrift *Seagull Theatre Quarterly* erschien. Naveen Kishore ist der Verlageigentümer.



Abb. 29: Links: Chapal Bhaduri 2007 in seinem Zimmer in Nordkalkutta (Bild: Hans-Martin Kunz). Rechts: der Regisseur Rituparno Ghosh in seiner ersten Schauspielrolle als der junge Bhaduri (Bild einem auf der Berlinale verteilten Werbeflyer entnommen).

Wir erhalten somit eine kurze Kontextualisierung und erfahren, dass es sich um einen ehemals bedeutenden Schauspieler handeln muss, der in irgendeinem Open-Air-Theater auftrat. Was es mit diesem auf sich hat bleibt undeutlich, verschwommen und wir sehen auch keinen Auftritt. Zwar erleben wir noch einige Szenen, in denen der junge Bhaduri (gespielt von Rituparno Ghosh) im ornamentvollen Bühnenkostüm seinen Liebhaber und späteren Lebenspartner im Umkleidebereich hinter der Jatra-Bühne trifft (dies soll eine Szene aus den 1960er Jahren darstellen), doch wirken die Räumlichkeiten weniger wie ein Zelt als wie die Ankleide eines angesehen Theaters (siehe beispielsweise die elektrische Lampe in Abb. 29). Hiermit enden die Referenzen auf das Jatra, wobei berücksichtigt werden muss, dass der Film größtenteils auf Englisch ist und sich aufgrund seiner Thematik insbesondere an ein internationales Festivalpublikum richtet, das diese Kontextlücken nicht von sich aus füllen kann. Da der Film auf einer wahren Lebensgeschichte basiert, hat man sich nur auf die allernotwendigsten Angaben beschränkt, ohne die diese Geschichte nicht erzählbar gewesen wäre. Interessanter Weise wurde auch Bhaduri nicht zu der Premiere dieses Films über sein Leben nach Berlin mitgenommen, obwohl ein mehrköpfiges Team anwesend war.

Ist es Zufall, dass wir in diesem Film, der auf dem Leben eines ehemals bekannten und ungeheuer populären Jatra-Darstellers basiert, nichts über das Jatra erfahren? Auch wenn der eigentliche Fokus auf dem Thema Transsexualität liegt, scheint dies als Erklärung nicht ausreichend zu sein. Zum einen müss-

te eine Wertschätzung der Person Bhaduris auch seine künstlerische Arbeit mit einschließen, zum anderen aber würde man von dem ebenfalls transsexuellen Hauptdarsteller Rituparno Ghosh, der den Film maßgeblich mit beeinflusst hat, erwarten, dass er Bhaduri nicht auf seine Sexualität reduziert. Vielmehr muss der Film daher als Beispiel für eine bewusste Verweigerung einer Öffentlichkeit für das Jatra betrachtet werden. Dessen Ursache mag auch in der geringen Wertschätzung des Jatra in Kalkutta liegen, und dass eine kinematographische Repräsentation deshalb als inadäquat betrachtet wird. Aber auch ein solche Erklärungsversuch geht meines Erachtens nicht weit genug, da er nicht berücksichtigt, dass Jatra und das bengalische Kino sich nicht nur als Unterhaltungsmedien in einem Wettbewerb befinden, sondern das Jatra-Gruppen Filmschauspielern inzwischen bessere Verdienstmöglichkeiten als die bengalische Filmindustrie bieten können und somit auch auf einer ökonomischen Ebene eine Konkurrenz besteht.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Text Bishnupriya Dutts, in der diese die erste Generation von Jatra-Schauspielerinnen untersucht. In diesem argumentiert sie, dass sich in den frühen 1970er Jahren im Jatra ein System sexueller Ausbeutung manifestiert hatte. Dieses, so Dutt, „would start from the top of the rung from the owner, to the manager, to the main lead“ (2010: 132). Interessanter Weise äußerte sich Dutts eigene Mutter, Shobha Sen, in einem mehrere Jahre zuvor geführten Interview, in dem ebenfalls die Situation von Jatra-Darstellerinnen der gleichen Generation thematisiert wurde, völlig unterschiedlich und hob hervor, dass die Schauspielerinnen im kommerziellen Theater Kalkuttas mit weit größeren Problemen konfrontiert seien:

„Great actresses [are] also very well-paid. Those who work in the *jatras* live in a separate world. How much do they have to do with your so-called ‘society’? They wander around seven or eight months a year performing ... with very little contact to their family life. Sometimes they come home – for a night or two – and leave. And among them, both men and women live very differently. Some men, who have wives in their villages or town, have a different companion within the *jatra* world. The *jatra* world has accepted this ... when women have children, the child is looked after by the actress’s mother or sister ... In Calcutta’s commercial theatre things are different. This theatre is seen practically as an extension of sleazy night life, the world of entertainment. Women within this are looked down upon, are not ‘artists’, nor political activists from the safe precincts of the middle-class life. They are workers; as entertainers, they do as they are told. It is here that the old theme of theatres as brothels continues. Actresses have to work as strippers – a play called *Bar Bodhu* (The Prostitute) ran over a few years in the strengths of strip scenes“ (Himani Bannerji 1998: 155).

Mir geht es hierbei nicht darum, Dutts zweifellos wichtige Studie in Frage zu stellen und viel weniger noch die sexuelle Gewalt zu verharmlosen, denen sich vor allem die erste Generation von Jatra-Darstellerinnen, auf die sie sich im Wesentlichen konzentriert, ausgesetzt sah. Vielmehr soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass ihre Darstellung in einem ganz anderen Licht erscheint, wenn sie in einem breiteren Kontext gelesen wird, der das Jatra nicht in einen „anderen“, separierten Bereich stellt. Während wir durch Dutts Ausführungen ein Bild vermittelt bekommen, dass es sich beim Jatra um eine eigene, von Gewalt, Promiskuität und Trinksucht geprägten Welt handelt, die alle gängigen Klischees zu bestätigen scheint, wirkt diese Welt auf einmal vollkommen anders, wenn man das Zitat ihrer Mutter hinzuzieht und die Situation von Jatra-Darstellerinnen der 1960er und 1970er Jahre mit der von professionellen Theater-Schauspielerinnen vergleicht und dieser separate Bereich auf einmal aufgehoben zu sein scheint.

Ich möchte jedoch noch einen Schritt weitergehen, da es beachtenswert ist, wie Dutt über einzelne Künstler schreibt. So behauptet sie über einen Manager, – der Name soll an dieser Stelle aus ethischen Gründen unerwähnt bleiben – dieser hätte über eine lange Zeit zwei Gruppen unterhalten, „one, operating with actresses, and the other with female impersonators.“ Als Grund hierfür unterstellt sie ihm „clandestine liaisons [...] and his sexual preferences“ (2010: 128). Über eine Schauspielerin berichtet sie, dass diese nach dem Tod ihres Mannes „a number of relationships“ eingegangen sei, die nur aufgrund ihrer „discreet surroundings and isolation of [her] address“ nicht bekannt geworden wären – dank Dutt sind sie es nun (2010: 138). Bezüglich weiterer Künstler erfahren wir, dass sie alkoholkrank seien oder irgendwelche anderen Laster besäßen etc. Zu betonen ist hierbei, dass all dies unbelegte Behauptungen sind, sie also niemanden zitiert

Wahrscheinlich mögen diese Beschreibungen zutreffen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob in wissenschaftlichen Texten über andere Medienformen wie etwa das Kino, Künstler auf diese Weise öffentlich portraitiert würden. Dies darf bezweifelt werden und nicht nur, weil hier eventuell auch mit rechtlichen Schritten der Beschriebenen zu rechnen wäre. Vielleicht erschiene dies in Filmzeitschriften wie *Stardust* möglich, die allerdings eine andere Öffentlichkeit adressieren und von ihrem Publikum auch auf eine unterschiedliche Weise rezipiert werden, in dem Bewusstsein, dass es sich hierbei nur um Teilwahrheiten handele.

Diese Beispiele wurden bewusst noch einmal aufgeführt, da es Ziel dieser Arbeit war herauszuarbeiten, dass das Jatra nicht allein als ein auf dem west-

bengalischen Land populäres Theatergenre angesehen werden kann (und noch weniger als „Volkstheater“), sondern als ein wesentlicher Bestandteil der öffentlichen Kultur Westbengalens begriffen und in diesem Kontext auch betrachtet werden muss, durch und über das gesellschaftliche Konflikte und Debatten – insbesondere über Moral als auch Modernität und Tradition – ausgetragen werden. Grundlegend hierfür ist das Konzept der *public culture* von Appadurai und Breckenridge (1995), die diese als eine Arena kultureller Auseinandersetzungen definieren.

An verschiedenen Beispielen wurde gezeigt, wie sich in dieser „Arena“ unterschiedliche Öffentlichkeiten in Bezug auf das Jatra gebildet haben. Dies sind eine wissenschaftliche Öffentlichkeit, die Beschäftigung von Theaterschaffenden mit dem Jatra, Zeitungsartikel und Werbeanzeigen, Boulevardmedien sowie das Jatra als Kulturindustrie.

Auf der anderen Seite ist es wichtig zu betrachten, dass die Geschichte des städtischen bengalischen Theaters nicht ohne dessen Beeinflussung durch das Jatra geschrieben werden kann. Obwohl man bereits im 19. Jahrhundert das Jatra als vulgär und obszön verurteilte, gelang es erst erfolgreich ein städtisches Bühnentheater zu etablieren, als man sich dazu entschloss, auf Elemente des Jatra zurückzugreifen. Utpal Dutt, der Ende der 1960er Jahre vor allem aus finanziellen Gründen ein Engagement mit der Jatra-Industrie eingegangen war und sich überrascht über die Professionalität der Schauspieler zeigte, musste eingestehen, von welchem Vorteil es war, endlich mit professionellen Schauspielern arbeiten zu können,

Zudem hat das Jatra vielen Schauspielern, die ursprünglich aus dem Theater kommen, erst eine professionelle Berufsausübung ermöglicht. Auch aus diesem Grund ist es von Bedeutung, das Jatra nicht nur als performatives Genre, sondern als Kulturindustrie zu betrachten. Aufgrund seiner Wirtschaftskraft bietet es derzeit nicht nur bengalischen Filmstars bessere Verdienstmöglichkeiten als in der Filmindustrie, sondern hat als wichtigster Anzeigenkunde in den 1970er Jahre während der Emergency der *Anandabazar Patrika* zu einer politischen Unabhängigkeit verholfen. Darüber hinaus bildet die Jatra-Industrie, die kleineren Gruppen aus den westbengalischen Distrikten mit eingeschlossen, einen nicht geringen Beschäftigungssektor.

Schließlich muss die Geschichte des Jatra auch als eine Geschichte wiederholter Versuche einer Aneignung städtischen Raums betrachtet werden, wie es an den Beispielen des *Star Theatres* und der *Jatra Academy* gezeigt wurde. Auch wenn das Jatra derzeit kaum ein Publikum in Kalkutta besitzt, kann es

dennoch nicht von der Metropole getrennt werden, in der es auch sein Zentrum besitzt.

Bei einer Ansprache auf einer *Cultural Studies*-Konferenz hat Partha Chatterjee unlängst gefordert, bei Studien über populäre Kulturformen Position des Forschenden stärker zu reflektieren und dabei betont:

„Cultural studies or, more specifically, the work of academic scholars of popular culture is already one of those new disciplinary authorities that are being invoked to authenticate and authorize these innovations in popular culture. No one can deny today the growing influence of the new work of scholarship on the popular visual arts or on different branches of the popular performing arts in countries like India. Such work is being drawn upon to open new institutional spaces of display and performance and to justify new practices. It is difficult in Western academic contexts to appreciate the weight and significance that is attached to scholarly opinion on these matters in the local vernacular circles of popular artistic production. When associated with scholars located in prestigious national and international institutions, such opinions can catapult local popular artists and their work into the zones of attention of the media and the market, those crucial mediating institutions that foster contemporary popular culture. It is not uncommon for such scholars to suddenly discover, often to their annoyance, that what they had written about some local popular festival or product or artist in a faraway scholarly journal was being quoted, not always faithfully, to advertise the product or to attract tourists. Like it or not, scholars of popular culture are being, and will be, mobilized in the partisan wars over changing aesthetic practices” (Partha Chatterjee 2008: 344).

Diesen Gefahren unterliegt auch das vorliegende Buch, gerade auch, oder vielmehr weil das Jatra mit vielen Stereotypen bedacht ist und zahlreiche Akteure danach streben, diese Vorurteile zu überwinden um eine größere öffentlicher Anerkennung zu erlangen. Chatterjee zieht aus seinen Ausführungen den Schluss, „that cultural studies should not avoid making moral, aesthetic, or political judgments about the world of culture that it claimed to study” (Partha Chatterjee 2008: 322). Auch wenn ihm in diesem diesem Punkt durchaus zugestimmt werden kann, ist seine Folgerung, so wie er sie formuliert, insbesondere bei einem Genre wie dem Jatra, das nicht nur in sich äußerst differenziert und diversifiziert ist, sondern auch ständigen historischen Veränderungen obliegen war, dennoch problematisch, und dies trifft sicherlich nicht nur auf das Jatra zu. Wenn Chatterjee hier demnach proklamiert, dass Wissenschaftler die sich mit Populärkultur beschäftigen, – ich selbst würde in Anlehnung an Appadurai diesen Begriff vermeiden und von öffentlicher Kultur sprechen – sich nicht mit moralischen, ästhetischen oder politischen Urteilen über die spezifische „world of culture“ zurückhalten sollen, ist hierbei durchaus die Gefahr zu erkennen, dass eine solche Kritik eines spezifischen Genres (oder eine Kulturwelt, wie

Chatterjee es formuliert) nicht nur schnell verallgemeinert, sondern auch eine solche Darstellung wiederum als neue Repräsentation über das jeweilige Genre im dominierenden öffentlichen Diskurs (den wissenschaftlichen mit eingeschlossen) instrumentalisiert werden kann. Aber auch in einer zweiten Hinsicht erscheint der Begriff „world of culture“ problematisch, da dieser wiederum zu implizieren scheint, dass bestimmte „Kulturtraditionen“ nur als in sich geschlossene Welten analysiert werden können, in denen so etwas wie die individuelle Kreativität der Künstler keinen Platz besitzt. Im vorliegenden Buch wurde versucht, diese geschlossene Welt, in der das Jatra noch zumeist verortet wird, aufzubrechen und die Verbindung zu anderen Bereichen der westbengalischen Öffentlichkeit darzustellen.

Immer wieder wurde ich bei Vorträgen über diese Arbeit kritisch hinterfragt, ob man das Jatra wirklich als moderne Unterhaltungsform bezeichnen kann. Schließlich soll daher noch einmal betont werden, dass wir das Jatra in seiner jetzigen Form als Kulturindustrie und Massenmedium mit teils politischen Inhalten nicht verstehen können, ohne die drei *social imaginaries* zu berücksichtigen, die Taylor (2002; 2007) als konstitutiv für die moderne Gesellschaft beschrieben hat: die Marktwirtschaft, den bürgerlichen Staat, sowie die *public sphere*.