

Gemeindeentwicklung durch das Theater

Erfahrungen aus Assam

Rajdeep Konar

Es gibt in Indien eine Bewegung, die nennt sich „Theater an den Wurzeln“ (*Theatre of Roots*). Damit soll das Theaterspiel an die lokalen Gemeinschaften herangetragen werden und dort für eine bewusstere Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt sorgen. Der Theaterpraktiker Sukracharjya Rabha vertiefte diesen Ansatz und wollte die Theaterpraxis materiell, ökonomisch und ökologisch in einer lokalen Gemeinschaft etablieren. Erste Schritte zur Umsetzung seiner Vision war das jährliche Theaterfestival „Unter dem Sal-Baum“, das er leitete. Ein zweiter Schritt war die Installation der Theatergruppe *Badungduppa Kalakendra*. Der Autor hat sie besucht.

Es scheint fast unwirklich, dass ich im Dezember 2017 bei der Gruppe *Badungduppa Kalakendra* war, in einem abgelegenen Städtchen namens Rampur im Bundesstaat Assam. Anlass war die Enthüllung einer Statue von Heisnam Kanhailal (1941-2016). Die Zeremonie bildete gleichzeitig den Beginn des Theaterfestivals „Unter dem Sal-Baum“ für dieses Jahr. Der Festivaldirektor Sukracharjya Rabha überwachte jedes Detail mit wachsamen Augen und seiner charakteristischen Vorliebe für Perfektion. Ich verspürte gleichwohl Unbehagen, da ich dabei über den Aspekt der Idealisierung nachzudenken begann. Ich fragte mich, ob eine solche Idealisierung kreative und institutionelle Bemühungen behindern würde. Solche Überlegungen sind im Fall von Sukracharjya Rabha leider überflüssig geworden. Er starb im Juni 2018 an einem Herzinfarkt.

Verlust für das Theater in Indien

Die Jahre 2016 bis 2018 haben dem Theater in Indien schwerwiegende Verluste beigelegt. Mit Heisnam Kanhailal und Sukracharjya Rabha, Lehrer und Schüler, verstarben zwei Visionäre des Theaters. Sukracharjya Rabhas Theaterpraxis und Theaterfestival (*Under the Sal Tree*) in Rampur wollte die von Kanhailal in Chennai initiierte Theaterbewegung *Kalakshetra* vorantreiben. Als Kanhailal starb, verloren wir den Pionier, aber wir hatten den Trost, dass er ein reifes Werk und einen Kreis engagierter Theaterleute hinterließ, an deren Spitze Sukracharjya stand. Dessen vorzeitiger Tod hinterlässt seine Arbeit in Rampur zu einem ungünstigen Zeitpunkt, da sein Theateransatz noch nicht ausreifen konnte.

Beide, Kanhailal und Sukracharjya, orientierten sich am Philosophen, Theoretiker, Dramatiker und Theaterprak-

tiker Alain Badiou. In seiner Abhandlung „Rhapsodie für das Theater“ konstatiert Badiou, das Theater sei die „politischste“ der Kunstformen.¹ Er führt aus: „Die Wahrheiten, die vom Theater verarbeitet werden, sind im Wesentlichen politisch, da sie die Dialektik der Existenz kristallisieren und darauf abzielen, unseren zeitlichen Ort zu erhellen. Genauer gesagt: Ausgerechnet das Theater ist dasjenige, das am eindringlichsten der Politik nahesteht.“ Theater ist dabei nicht nur im Sinne von Propaganda politisch. Vielmehr kann Theater das Leben nachahmen, kritisch reflektieren. Seine „Event-Qualität“ stellt eine besondere Beziehung mit dem Raum und der Zeit her, in dem und in der es stattfindet. Nach Badiou stellt das Theater ein starkes Medium dar, das eine qualitative Veränderung des individuellen oder kollektiven Bewusstseins herbeiführen kann. Diese Veränderung wiederum kann zu einem Verständnis und einer Destabilisierung der bestehenden sozialen Machtverhältnisse führen.

Diese Überlegung lehnt sich an das Werk von Baz Kershaw (*The Politics of Theatre*) an, der von einem „radikalen Theater“ spricht, das im Sinne einer kulturellen Intervention gesellschaftspolitische Wirksamkeit entfaltet.² Das Theater enthält die Fähigkeit, Gemeinschaftliches zu produzieren, zu repräsentieren und zu beeinflussen. Dies war und ist für Widerstandsbewegungen auf der ganzen Welt unerlässlich. Dieses Theater verbündet sich mit den Marginalisierten, den sozial Ausgeschlossenen, den Depressiven und den Habenichtsen. Allerdings muss auch zugestanden werden, dass nicht jedes Theater seinem politischen Potenzial gerecht wird. In Indien scheitert daran ein Großteil der Theater, die in den Städten von professionellen oder Amateurtheatergruppen oder unter der Schirmherrschaft von Bil-

dungseinrichtungen bespielt werden, aufgrund externer oder selbst auferlegter Verpflichtungen. Diese spiegeln die entfremdete, opportunistische, konservative, höherkastige, bürgerliche Stadtbevölkerung wider, die ihren sozialen Status quo aufrechterhalten will. Kanhailal war hingegen einer der wenigen Theaterpraktizierenden, die das Theater aus den selbst auferlegten Grenzen herauszulösen imstande war und es inmitten einer widerständigen Gemeinschaft als deren Stimme einzusetzen vermochte. Sukracharjya hatte versprochen, dies fortzusetzen.

Jenseits eines „Theatre of Roots“

Kanhailal und Sukracharjya kritisierten eine Theaterpraxis, für die das *Theatre of Roots* stand. Dieser Ansatz beschäftigt sich damit, einheimischen Aufführungsformen wieder zur Geltung zu verhelfen. Das *Theatre of Roots* wendet sich Tanzformen, Ritualen, Kampfkünsten, einheimischen Formen der populären Unterhaltung (*Tamasha*, *Nautanki*, *Bhavai*, *Jatra* oder ästhetischen Theorien im Kontext des Sanskrits) zu, um den vorherrschend importierten Realismus auf der Bühne herauszufordern. Dieser Ansatz hat seine politische Relevanz und ästhetischen Höhepunkte, aber es zeigen sich auch Mängel. Insbesondere verkümmerte die angestrebte Form einer „Bewegung“ zu einem „Stil“. Das Theater gelangte kaum aus seinem städtischen Umfeld heraus. Die Aufführungen fanden bei Theaterfestivals in Metropolen im In- und Ausland statt. Auch formal verblieb dieser Theateransatz dem Muster der vorfestgelegten, szenarischen Aufführung verhaftet.³ Die gesellschaftspolitischen Bestrebungen widerständiger Gemeinschaften waren zwar Aufführungsinhalt. Die Akteure des Widerstands waren jedoch in der Aufführung konzeptionell als Subjekte meist nicht vorgesehen.

In der Kritik am *Theatre of Roots* haben Heisnam Kanhailal und Sukracharjya Rabha die Gemeinschaft und Gesellschaft zu Interessengruppen in ihrem kreativen Prozess gemacht. Sie haben sich von Anfang an dafür entschieden, die Metropole aufzugeben und sich mit ihrer Theatertätigkeit in das Zentrum einer marginalisierten Gemeinschaft zu begeben und dort deren politischen und sozialen Bestrebungen zu präsentieren. Eine minimalistische Ästhetik berücksichtigt die wirtschaftlichen Grenzen des Arbeitens im marginalisierten Umfeld, und frei von Fremdfinanzierung. Sie geben dem Physischen über das Verbale, der Nutzung des Körpers, des Atems, dessen Rhythmus, Klängen und Musik den Vorzug. Sie postulieren über das Theater ein anderes Wissenssystem, eine andere Lebens- und Denkweise und decken so auch eine bestimmte gesellschaftspolitische Realität auf.

Die Theatergruppe Badungduppa Kalakendra.

Bild: © Badungduppa Kalakendra

Heisnam Kanhailal und Sukracharjya Rabha schöpften dabei auch aus den Erkenntnissen von Badal Sircar (1926-2011) und Rabindranath Tagore (1861-1941). Sircars Ansatz eines dritten Theaters (*Third Theatre*) verdankt Heisnam Kanhailal die analytische Perspektive auf den Körper und das Selbstvertrauen, Theater außerhalb des Urbanen zu realisieren.⁴ Tagore verdankt Kanhailal den Geist der Freiheit und des Widerstands und vor allem der Ästhetik sowie Tagores Experimentieren mit dem Theater von Santiniketan.⁵ Offensichtlich haben Kanhailal und Sukracharjya jeweils eines von Tagores Stücken produziert.

Kanhailals große Leistung bestand darin, ein Theater der Praxis außerhalb der festgelegten Vorlagen der städtischen Szene zu entwickeln. Sukracharjya war der brillante Organisator, dessen Theater eine ganze Gemeinschaft mobilisieren, inspirieren und engagieren konnte. Der Raum der Gruppe *Badungduppa Kalakendra* in Rampur war als Freiluftaufführung im Sal-Wald geplant, mit Sitzgelegenheiten aus Bambusstäben. Künstliches Licht sollte vermieden werden. Während des gesamten Festivals gab es eine Übersetzung als Brücke zwischen den Teilnehmenden und Gästen von außen sowie der lokalen Gemeinschaft. Soloaufführungen sollten in einem typischen Innenhof um einen Baum im Inneren des Campus herum stattfinden. Anlässlich des Festivals sollten außerdem Häuser aus Bambus und Stroh errichtet werden. Nicht wegen einer äußeren ethischen Komplizenschaft, sondern als Sinnbild einer deutlich anderen Lebensweise, bedroht nicht zuletzt durch urbane kapitalistisch-geprägte Kulturen. Das Engagement der *Badungduppa Kalakendra* mit der lokalen Gemeinschaft sollte durch Workshops und Veranstaltungen während des gesamten Jahres gefestigt werden.



Die Theaterarbeit vor Ort

Seit 1993 hatte Sukracharjya Rabha mit einer Gruppe namens *Rampur Rupjyoti* seine Theaterarbeit begonnen. Fünf Jahre später gründete er die *Badungduppa Kalakendra*. In und um Rampur ist zu erkennen, wie Sukracharjya seit 1993 Kreativität durch ein phantasievolles, kollektives Zusammenkommen entfalten konnte; in einem Umfeld, das ansonsten als ressourcenknapp gekennzeichnet wäre. Als ich zwischen den Aufführungen durch Rampur streifte, unterhielt ich mich mit den Bewohner(inne)n und jungen Mitarbeiter(inne)n von Sukracharjya. Es war offensichtlich, dass die Bewohner/-innen von Rampur *Badungduppa* als ihr Festival betrachteten. Sukracharjya war zuvor als Präsident der *All Rabha Students' Union* aktiv gewesen. Um das Jahr 2000, als er angesichts der grassierenden Korruption von der Politik desillusioniert war, begann er, das Theater ernster zu nehmen.⁶

Sukracharjya zeigte für die desillusionierten Jugendlichen von Rampur im Theater einen Sinn im Leben auf, vor allem eine Form des Selbstaustauschs und eine gewaltfreie Form des Widerstands. Gleichzeitig bot er ihnen eine Zuflucht weg von dem selbstzerstörerischen Weg, auf den sie sich gesetzt hatten, aufgrund ihrer Wut über die ihnen zugeordnete soziale Ungerechtigkeit. Die Gruppe *Badungduppa Kalakendra* war gedacht als Ort, an dem sie ihr Leben neu wahrnehmen und hätten rekonstruieren können. Allerdings war die Realität wenig präventiv. Der Sal-Wald wurde zwischenzeitlich gerodet, um Platz für Gummipflanzungen zu schaffen. Die Aussicht auf Gewinn schien für die Menschen von Rampur eine einfache Wahl zu sein, da sie davor in bitterer Armut lebten. Die Zahl der Sal-Bäume, charakteristischer Bestandteil der Rampur-Landschaft und Kultur der *Rabha*-Gemeinschaft, ging drastisch zurück. Auf diese Krise reagierte Sukracharjya mit der Einführung des Theaterfestivals „Unter dem Sal-Baum“. Er glaubte, das alljährlich stattfindende Festival sei in der Lage, innerhalb und außerhalb der Gemeinschaft Bewusstsein für das Thema zu schaffen. Nicht zufällig wurde das Festival mit einer Adaption von Tagores *Rather Rashi* eröffnet.

Eine große Herausforderung für Sukracharjya war der sich schnell verändernde Charakter des Festivals mit der wachsenden, nationalen und internationalen Anerkennung sowie den Auswirkungen auf *Badungduppa* und das gemeinschaftliche Theaterprojekt. Das Festival hatte nicht nur Besucher/-innen aus ganz Indien und auch außerhalb davon angezogen sowie für eine positive Resonanz in den Medien gesorgt. Das Festival erregte auch die Aufmerksamkeit der Regierung. So wurde das Festival 2017 mit Mitteln der nationalen indischen Akademie für Musik, Tanz und Drama (*Sangeet Natak Akademi*) organisiert. Jetzt besteht das Risiko, dass das Festival

aus dem Projekt *Badungduppa* herausgenommen und nur noch zu einem weiteren touristischen Ereignis für den Konsum der städtischen Bevölkerung wird.

Sukracharjya war sich dessen bewusst. Nach seinem Tod bleibt die Aussicht, dass seine große Leidenschaft für das Theater auf die jungen Theaterarbeiter/-innen und Mitschöpfer/-innen vor Ort überspringen konnte. Hoffnung besteht, dass die Bewohner/-innen von Rampur den Raum *Badungduppa* oder das Festival weiterhin als ihr gemeinsames Unterfangen verstehen. Die Grundlage dazu hat Sukracharjya geschaffen.

*Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet
von Theodor Rathgeber*

Zum Autor



Rajdeep Konar arbeitet als Post-Doktorand am Department of Humanities and Social Sciences am Indian Institute of Technology in Delhi.

Texthinweis

Der Originaltext in voller Länge erschien im EPW-Journal Vol. 54, Ausgabe 42, am 19. Oktober 2019 unter dem Titel *Sukracharjya Rabha* (1977-2018).

Endnoten

- ¹ Alain Badiou: Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise, In: *Theatre Survey*, 49:2, S. 200, November 2008.
- ² Baz Kershaw: *The Politics of Theatre: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, London, 1992.
- ³ Suresh Awasthi und Richard Schechner: Theatre of Roots: Encounter with Tradition, In: *TDR* (1988-89), Vol 33, Nr. 4, Winter 1989, S. 48-69; Rustom Bharucha: "Notes on the Invention of Tradition," *Economic & Political Weekly*, Vol 24, No 33, 19 August 1989, S. 1907-14.
- ⁴ Samik Bandyopadhyay (Hg.): *Badal Sircar: Ebong Indrajit theke Third Theatre*, Thema-Verlag, Kolkata, 2017, S. 226-29; Badal Sircar: *On Theatre*, Seagull, Calcutta, 2009.
- ⁵ H.S. Prakash Shiva: Introduction: Seeking What Kanhailal Seeks, In: H.S. Prakash Shiva: *Theatre of the Earth: The Works of Heisnam Kanhailal*, Seagull, Calcutta: 2015; ders.: Building a Theatre That Responds to Its Surroundings, In: *Wire*, 22 Juni, 2018. Rabindranath Tagore: *Rather Rashi*. In: *Rabindra Natya-Sangraha*, Vol II, Visva-Bharati, Kolkata, 2000.
- ⁶ Sangeeta Barooah Pisharoty: Under the Sal Tree, a Unique Theatre Festival That Unites the Villages of Assam, in: *Wire*, 10. Januar 2017.