

# Das moderne Marathi-Theater

## Zum sozio-kulturellen Gedächtnis Indiens

Manjiri Paranjape

**Marathi ist eine der 22 offiziellen Sprachen in Indien und Regionalsprache im Bundesland Maharashtra. Ungefähr 80 Millionen Menschen sprechen Marathi als Muttersprache. Maharashtra gilt neben Bengalen als eine Hochburg des Theaters in Indien, besonders des Sprechtheaters.<sup>1</sup> Der folgende historische Überblick über das Marathi-Theater verdeutlicht zunächst den Beginn des Theaters sowie die ersten Spuren der Modernität. Die Darstellung des modernen Marathi-Theaters beschränkt sich auf den städtischen Bereich. Das Theater gehört zum kollektiven historischen und sozialen Gedächtnis eines Volkes. Daher wird auch auf sozio-politische und kulturelle Entwicklungen eingegangen.**

Das Theater in Indien hat eine lange und reiche Tradition. Es entstand aus religiösen Ritualen und aus den Formen des klassischen Tanzes. Seit dem Anfang des Marathi-Theaters kann man mehrere Einflüsse feststellen: Einerseits beruht es auf der altindischen Theaterwissenschaft, niedergelegt im *Bharata-Natyashastra*<sup>2</sup> und auf der Sanskrit-Theatertradition, gebildet von Dramatikern wie Kalidasa, Bhasa und Bhavabhuti.<sup>3</sup> Andererseits ist es vom Volkstanz und den unterschiedlichen Formen des Volkstheaters beeinflusst wie zum Beispiel Tamasha und Murli, Lalit oder Bharud. Das städtische Theater jedoch ist entscheidend vom Einfluss des britischen beziehungsweise des westlichen Theaters geprägt.

### Historische Stationen des Marathi-Theaters

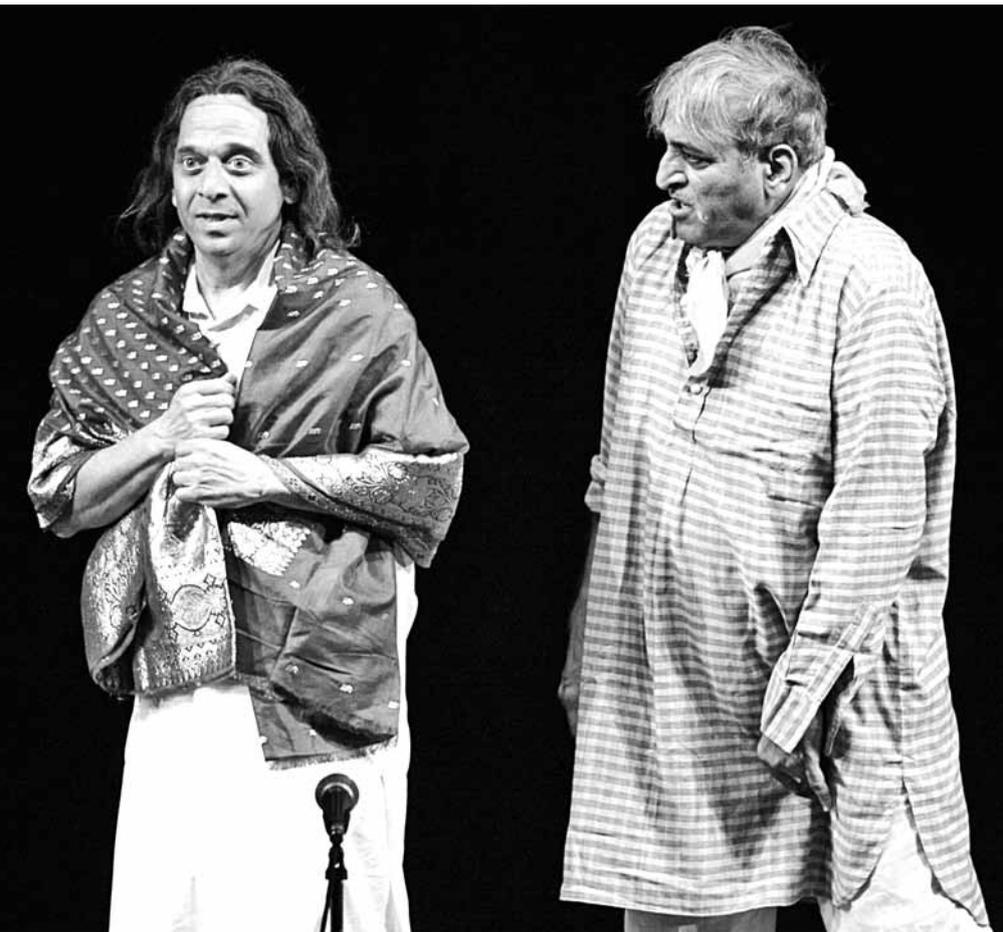
Der Anfang des Marathi-Theaters ist der Volksform *Yakshagan* aus Südindien zu verdanken. Im Jahr 1843 führte Vishnudas Bhave das erste Marathi-Stück *Seeta Swayamvar* auf und legte damit den Grundstein des Marathi-Theaters.<sup>4</sup> Das Stück fußt auf einer mythologischen Geschichte sowie Musik und Dialogen wie im *Yakshagan*. Im Jahr 1855 schrieb Jyotirao Phule, ein Sozial-Aktivist für Dalits, das Stück *Trutiya Ratna*, das sich gegen die Dominanz der Brahmanen richtet. Es konnte aber damals weder veröffentlicht noch gespielt werden. Das Stück kann als das erste politische Drama betrachtet werden.<sup>5</sup>

Von 1880 bis 1920 erlebte das Marathi-Theater seine erste Blütezeit. Theater wurde als ein Mittel zur Stärkung des Selbstbewusstseins und der kulturellen Identität in Abgrenzung zur Kolonialkultur betrachtet und wurde ein

Teil der Unabhängigkeitsbewegung. *Sangeet-Natak* (Musik-Drama), die besondere Form im Marathi-Theater als Mischung aus Oper und Musical, erreichte ihren Höhepunkt während dieser Zeit. Einige Merkmale des *Sangeet Natak* sind etwa Themen und Geschichten aus den Epen und Mythen. Männer spielten Frauenrollen. Es gab Dialoge und passende Lieder (manchmal bis 80 in einem Stück), die sehr populär waren und von den Schauspielern selber gesungen wurden.<sup>6</sup>

Die ersten Spuren der Modernität zeigen sich bei Dramatikern wie Gadkari und Deevakar. Deevakar hat kurze Monologe und Szenen geschrieben, die die Mittelschicht-Mentalität bloßlegten. Geeta in Gadkaris *Ekach Pyala* (1919), die gegen ihren Alkoholiker-Mann protestiert, ist beispielsweise eine moderne, emanzipierte Frau.

Von 1920 bis 1950 zeichnete sich eine Stagnation in der Entwicklung des Marathi-Theaters ab. Der zweite Weltkrieg, der Unabhängigkeitskampf Indiens und die Auswirkungen des neuen Mediums Film waren einige Gründe dafür. Man findet aber seit dieser Zeit Einflüsse von Ibsen und vom realistischen Theater.<sup>7</sup> Die Aufführung von *Andhalyanchi Shala* von S.V. Vartak durch die Theatergruppe *Natyamanvantar* im Jahre 1933 gilt als der Anfang des modernen realistischen Marathi-Theaters.<sup>8</sup> Das traditionelle Patriarchat in Frage zu stellen, war modern. Neu war auch, die Darstellung mit Hintergrundmusik zu unterlegen, mit nur zwei Liedern im Vergleich zum musikdominierten *Sangeet Natak*, mit realistischem Bühnenbild und mit Frauenrollen, die von Frauen aus gutbürgerlichen Familien gespielt wurden.



*Begam Barve* von Satish Alekar, aufgeführt von der Gruppe *Theatre Academy*, Pune.

Bild: Privat

Von 1960 bis 1980 erlebte das Theater eine zweite Blütezeit.<sup>11</sup> Es entstanden unterschiedliche, kommerzielle und experimentelle Theatergruppen.<sup>12</sup> Das im Mainstream angesiedelte kommerzielle Theater griff Themen auf wie Tugenden und moralische Werte der Mittelschicht oder die nostalgische Darstellung der Vergangenheit, Beziehungen und Gefühle innerhalb einer Familie und anderes. Der Hauptzweck dieses Theaters war Unterhaltung. Es gab in der Regel ein realistisches Bühnenbild und melodramatische, humoristische oder realistische Darstellungsweisen.

Parallel zum Mainstream-Theater entstand in den 1960er Jahren eine Bewegung des modernen experimentellen Theaters. Die Vertreter dies-

ses Theaters wollten weder unterhalten noch belehren; sie wollten Fragen stellen, einen Anstoß zum Nachdenken geben. Sie wollten keine Geschichten erzählen, sondern ein theatralisches Erlebnis vermitteln, eine neue Theatersprache, eine neue Theatersensibilität entwickeln. Das experimentelle Theater thematisierte das moderne Leben, Probleme der modernen Welt, wie etwa die Zersplitterung und Dekadenz der modernen Menschen, den Kampf zwischen dem System und dem Einzelnen, die Absurdität des Lebens und komplexe zwischenmenschliche Beziehungen. Das experimentelle Theater vermittelte neue Perspektiven und Weltanschauungen. Das Ergebnis waren realistische, politische, expressionistische, existenzielle, absurde, surreale Theaterstücke mit sozialen Themen, kulturellen Fragen, psychoanalytischen Inhalten und Tabuthemen wie Gewalt und Sexualität. Beim experimentellen Theater findet man kritische Bewertungen, ein In-Frage-Stellen, sogar eine Ablehnung der Tradition.<sup>13</sup>

Experimente mit der Form sind eine wichtige Tendenz des modernen Marathi-Theaters. Es wurde mit dem Bühnenbild, mit der Beleuchtung, Musik und Choreographie experimentiert. Theaterleute, die mit dem herkömmlichen Theater und seinen Aufführungsstilen unzufrieden waren, suchten neue Wege im westlichen Theater, im Volkstheater, in der alten Sanskrit-Tradition oder im *Bharata-Natya-shastra*.

### Das moderne Marathi-Theater

Den ersten Zugang zur Moderne und Modernität, zu Aufklärung, Säkularisierung, Industrialisierung und anderem, hatte Indien im 19. Jahrhundert über die europäischen Kolonialmächte erlangt. Nach der Unabhängigkeit versuchte man bewusst, den Anschluss zur Modernität herzustellen. Dieser Prozess begann zunächst auf der sozio-politischen und ökonomischen Ebene unter der Führung der damaligen Kongress-Partei.

Die Grundsteine der Modernität im Bereich des Theaters und bahnbrechende Entwicklungen in den 1950er und 1960er Jahren führten zum modernen Marathi-Theater. Im Jahr 1959 wurde die *National School of Drama* gegründet. Ein Versuch, moderne Theaterwissenschaft zu etablieren. Ab 1954 begann in Maharashtra ein staatlicher Wettbewerb der Theaterstücke. Dies förderte die Entwicklung des Theaters.<sup>9</sup> *National Drama Festivals* und Workshops für Marathi-Dramatiker wurden organisiert, um eine Einführung in das globale Theater zu ermöglichen. Während dieser Zeit findet man Modernität sowohl in der Marathi-Lyrik, in Erzählungen und Kurzgeschichten<sup>10</sup> als auch in der Malerei und Architektur. Nach Govind P. Deshpande, Dramatiker und Theaterkritiker, findet man im Drama „die wichtigste Manifestation der modernen indischen Kreativität und Schöpfungskraft.“

## Was ist repräsentativ für das moderne Marathi-Theater?

Govind Deshpande nennt Vijay Tendulkar den ersten modernen Dramatiker in Maharashtra.<sup>14</sup> Govind Deshpande selbst vertritt das Theater der Ideen.<sup>15</sup> Die Charaktere verkörpern bestimmte Ideen oder Ideologien, Weltanschauungen. Er kombiniert die politisch-theoretisch-ideologische Analyse mit Leiden im Privatleben der Figuren.

Tendulkar hat in seinen 29 Stücken moderne Themen behandelt: Er stellt die komplexe Gesellschaft nach der Unabhängigkeit mit ihrer Brutalität, ihren Leidenschaften und Leiden dar. Er zeigt den Kampf zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, stellt korruptierte Machtverhältnisse und die dekadente Gesellschaft mit ihrem Werteverfall dar, behandelt Tabuthemen wie Homosexualität. Er zeigt das Groteske, das Grausame, das Tierische, Gewalt sowie Sehnsüchte im Menschen. Er hat durch seine Stücke die Mittelschicht demaskiert, ihr einen Spiegel vorgehalten und ihr klargemacht, dass es nur eine Selbsttäuschung ist, wenn sie glaube, sie habe mit Brutalität, mit Gewalt nichts zu tun. Er hat die dunkle Seite des menschlichen Lebens mutig veranschaulicht und dargestellt, hat Fragen gestellt, die unbequem sind. Man findet in seinen Stücken genaue Bühnenanweisungen, kurze Sätze, alltägliche, aber theaterwirksame, moderne Sprache.<sup>16</sup>

Das Stück *Ghashiram Kotwal* ist ein gutes Beispiel für moderne Strömungen im Marathi-Theater und im indischen Theater überhaupt.<sup>17</sup> Es ist eine historische Legende. Das Stück spielt in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Brahmanen, Priester und Intellektuelle verkörperten Peshwas<sup>18</sup> und Premierminister und beherrschten Pune, die Hauptstadt des Maratha-Reiches. Nana Phadnavis, eine machiavellistische Persönlichkeit, war der Regierungschef. Intrigen, Heuchelei und Verfall der Moral zerstörten das Reich von innen, das nach wenigen Jahren unter Britische Herrschaft kam. Ghashiram Savaldas, ein armer Brahmane aus dem Norden, findet eine Stelle bei einer Tänzerin in Pune. Hier trifft er Nana. Ghashiram, der von Brahmanen beleidigt wird, kennt Nanas Gier nach jungen Mädchen und führt ihm seine Tochter, Lalitagauri, zu. Von Nana wird er zum Polizeichef – Kotwal – gemacht. Ghashiram rächt sich an der Kaste der Brahmanen durch eine Schreckensherrschaft. Nach dem Tod von Lalitagauri im Kindbett wird Ghashiram fast wahnsinnig und führt viele strenge Vorschriften, Verbote und brutale Strafen ein. Als Folge protestieren die Brahmanen gegen Ghashiram. Der skrupellose Nana gibt der wütenden Menschenmenge den Befehl zur Hinrichtung Ghashirams, um sich und Pune

von dem Monster zu befreien, das er selbst geschaffen hatte. Die Brahmanen bringen Ghashiram um. Die Stadt folgt dem alten Weg der Lüsternheit und Dekadenz.

Es ist interessant, dass diese historische Legende die Machtverhältnisse und die Mittelschicht in der Gegenwart entlarvt.<sup>19</sup> Tendulkar meint: „Die Ghashirams sind Schöpfungen sozio-politischer Mächte, die sie für eigene Zwecke fördern und nutzen. (...) Es kann überall in der Welt passieren.“<sup>20</sup> *Ghashiram* ist eine Fusion der Überlieferung des alten Indiens mit Stilmitteln des modernen Theaters. Eine moderne Verwendung von verschiedenen Formen des Volkstheaters, wie etwa *Lavni*, *Bhoopali* oder *Keertan*, ist das Hauptmerkmal der Form. Es gibt in dem Stück einen singenden, tanzenden Chor, eine Wand aus Menschen, die



Theatre Academy, Pune: *Mahanirvan* von Satish Alekar.

Bild: Privat

unpersönlich die einzelnen Episoden kommentiert. Musik, Pantomime und Rhythmus des Gesangs sowie der Körperbewegungen dienen als Ausdrucksmittel.

Satish Alekar ist ein wichtiger Dramatiker in der Generation nach Tendulkar. Er stellt die Tradition, die Kultur, die moralischen Werte in Frage, kritisiert die Mittelschicht, legt ihre Doppelmoral bloß.<sup>21</sup> Er dekonstruiert die Tradition anhand des schwarzen Humors und anhand einer schrägen, scharfen, respektlosen, fast gnadenlosen Ausdrucksweise. Er stellt die Moderne in Frage, benutzt Surrealismus gegen Realismus. Der Protagonist seines Stückes *Mahanirvan* (1974) ist ein Mann mittleren Alters, der stirbt und nach seinem Tod seine Lebensgeschichte erzählt. Dabei macht er sich lustig über die traditionellen Todesrituale. Alekar zeigt die Absurdität des Lebens und Sterbens, die Kommunikationslosigkeit zwischen den Generationen, die grundsätzliche Einsamkeit und die unerfüllten kleinen Träume der kleinen Leute. Er benutzt dafür Volksformen auf eine subversive Art, wie etwa *Keertan*, eine musikalische Form des Gotteslobs. *Keertan* wird hier vom Verstorbenen benutzt, um die Tradition zu entlarven.<sup>22</sup>

In dem Stück *Begam Barve* (1989) von Alekar geht es um vier einfache, mittelmäßige Menschen der unteren Mittel-

schicht, die unverheiratet sind: Zwei Angestellte in einem Büro, den behinderten Shamrao und einen Schauspieler, der mit Shamrao zusammenlebt und in *Sangeet Nataak* unwichtige Frauenrollen gespielt hat. Einer der Büroangestellten träumt, dass die Tochter seines Chefs ihn heiraten wird. Der zweite hält den Schauspieler für eine verwitwete Mitarbeiterin und liebt ihn. Diese Träumerei geht so weit, dass die beiden Hochzeit feiern und der Schauspieler sagt, dass er schwanger geworden ist.

Es geht hier um unterdrückte Sexualität, homosexuelle Beziehungen, um Selbsttäuschung und um eine Gesellschaft, die keinen Mut hat, der Realität ins Gesicht zu schauen.<sup>23</sup> Hier findet man eine nostalgisch-subversive Variante der reichen Tradition des *Sangeet Nataak*, eine Entmythologisierung der Vergangenheit. Man hört in dem Stück bekannte Lieder aus dem Zeitalter des *Sangeet Nataak*, aber in völlig unpassenden Situationen. Die Darsteller reden aneinander vorbei, das Stück zeigt Isolation, surreale Träumerei und schließlich eine große Desillusionierung.

Der dritte bedeutende Dramatiker ist Mahesh Elkunchwar. Avinash Sapre, ein wichtiger Kritiker, bezeichnet die Stücke von Elkunchwar als „*Modern Classics*“.<sup>24</sup> Die *Yuganta*-Trilogie von Elkunchwar ist die Geschichte einer Brahmanen-Großgrundbesitzerfamilie aus einem

Ankündigungspakat des jüngsten Theaterprojekts von Manjiri Paranjape in München im September 2017. Die Schauspielerinnen und Schauspieler kamen direkt aus Indien.

**Theatergruppe 001, Pune, Indien präsentiert**

# FLUCHTPUNKTE

**Eine Collage von deutschsprachigen literarischen Texten**

**Konzept und Regie: Manjiri Paranjape**  
**Belauchung: Nikhil Badgil**  
**Musik: Saket Dakhane, Pranav Bapat, Aboli Patwardhan**

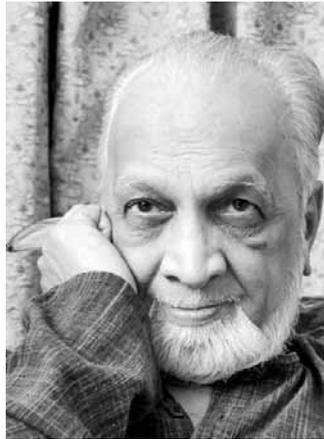
**Schauspieler: Sonal Atre, Shama Khare, Geetanjali Kanade, Prasad Patki, Sneha Mahajan, Saag Kulkarni, Parag Valankar, Nupur Khisti, Apoorva Advent, Gauri Dindore, Mrunal Shevade, Neeraja Ingale, Redhika Maratha, Pranav Bapat, Pranav Thambre, Maithilee Dekhane, Aditi Parkhe**

**Aufführungen in München**  
Am 19.09.2017 um 19 Uhr in Mohrvilla, Freimann  
Am 22.09.2017 um 20 Uhr im Volkstheater (kleine Bühne)

Ludwig-Maximilians-Universität, München  
Volkstheater, München  
Bayind, München  
Staatskanzlei, München  
Waldemar Bonsels Stiftung, München  
Internationale Buchwissenschaftliche Gesellschaft, München



Satish Alekar



Vijay Tendulkar



G. P. Deshpande



Vijaya Mehta

Bilder (von links nach rechts): Visdaviva bei [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Visdaviva) (CC BY-SA 4.0) | Satyen K. Bordoloi bei [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Satyen_K._Bordoloi) (CC BY-SA 3.0) | <http://www.hindu.com/lr/2005/02/06/stories/2005020600010500.htm> (Fair Use) | Pakshya bei [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pakshya) (CC BY-SA 3.0)

kleinen Dorf in Vidarbha, im Nordosten von Maharashtra. Es geht in dieser Trilogie um fünf Generationen der Familie Deshpande, um ihre Entwicklung, Probleme, Kämpfe, Leiden, Hoffnungen und ihre Liebe zueinander. Anhand des Lebens und Alltags dieser Familie gibt die Trilogie auf geniale Weise einen Einblick in die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Indien nach der Unabhängigkeit. Das traditionelle, feudale, landwirtschaftliche System wird langsam durch ein städtisches Industrie- und marktwirtschaftliches System ersetzt. Die ehemaligen Großgrundbesitzer haben finanzielle Schwierigkeiten. Dennoch müssen sie nach außen den Anschein wahren, alle Rituale, Gebräuche und Sitten pflegen, wie es die Tradition verlangt. Illegales Schlagen von Teakholz, Schwarzbrennerei und ein verdreckter See stehen synonym für moralischen und sittlichen Verfall. Die Folge ist eine Wüste, nicht nur im physisch-ökologischen Sinn, sondern auch eine emotionale und moralische.

Exakte Charakterdarstellung, effektive Dialoge, Ökonomie der Worte, sinndeutende Pausen, präzise Bühnenanweisungen sowie der Einsatz von prägnanten Symbolen sind einige der wichtigsten Merkmale seiner Theaterstücke. Mahesh Elkunchwar meint: „Das wirklich ‚Experimentelle‘ entsteht immer aus der inneren Notwendigkeit des Autors oder des Künstlers und liegt darin, das Innere des Menschen zu suchen, das unendlich, abgrundtief und verschlossen ist und dessen Leid kein Ende kennt.“<sup>25</sup>

Eine weitere Besonderheit des modernen Marathi-Theaters ist das Dalit-Theater, das sich in den 1980er Jahren entwickelte. Dieses Theater protestierte gegen die Ausbeutung und Unterdrückung der Kastenlosen durch die traditionelle Gesellschaft. In den 1990er Jahren ließ

diese Bewegung aber aus mehreren Gründen nach, blieb auf wenige Städte beschränkt und konnte weder das Publikum auf dem Land erreichen, noch die Leute zur Protestaktion anleiten.<sup>26</sup>

### Theater im Austausch

Ein weiteres wichtiges Merkmal des modernen Theaters ist das zwischen 1960 und 1980 entstandene neue Bewusstsein des Nationaltheaters. Die Umsetzung des Slogans „Einheit in der Vielfalt“ ist nach Govind Deshpande nur dem Drama und Theater gelungen, keiner anderen literarischen Form.<sup>27</sup> Im Bereich des Theaters herrscht reger Austausch auf der nationalen Ebene. Die Marathi-Theaterstücke sind beispielsweise ins Hindi, Bengali, Kannada, Gujarati und andere indische Sprachen übersetzt und gespielt worden. Umgekehrt sind Hindi-, Bengali-, Kannada-Stücke ins Marathi übersetzt und gespielt worden. Ebenso gibt es einen Austausch mit dem globalen Theater.<sup>28</sup> Übersetzungen und Adaptationen von Pirandello, Anouilh, Beckett, Sartre, Ibsen, Shaw, Pinter, O’Neill oder Ionesco sowie auch Grips<sup>29</sup>-Stücke haben das Marathi-Theater bereichert. *Ghashiram Kotwal* und einige andere Marathi-Stücke sind in Europa und den USA aufgeführt worden. Vijaya Mehta, eine wichtige Regisseurin, führte in den 1980er und 1990er Jahren vier indische Stücke in Zusammenarbeit mit Fritz Bennevit mit deutschen Schauspielern auf Deutsch auf.<sup>30</sup>

Zu kurz kommt im modernen Marathi-Theater die Auseinandersetzung mit Theorie und Analyse auf der ideologischen, intellektuellen Ebene. Man findet eher Theorieferne.<sup>31</sup> Keiner der Dramatiker oder Regisseure hat eine eigene Dramentheorie oder Dramaturgie entwickelt. Der Avantgardist Tendulkar zeigt beispielsweise Brutalität,

nimmt aber keine Stellung dazu. Statt einer ideologischen Auseinandersetzung akzeptiert er hilflos, dass Gewalt universal und allgegenwärtig ist, und dass man dagegen nichts tun kann.<sup>32</sup>

### Gegenwart

Nach 1980 ist die Bedeutung des experimentellen Theaters auf Grund des zunehmenden Einflusses von Film und Fernsehen eher rückläufig. Die Polarisierung zwi-

schen kommerziellem und experimentellem Theater ist geringer geworden. Die relativ reicher gewordene Mittelschicht, der zunehmende Einfluss des Englischen, die neuen digitalen Techniken mit ihrer virtuellen Realität, das schnelle Leben, individualistische und materialistische Denkweise haben die Entwicklung des Theaters beeinflusst. Gleichwohl gibt es junge Schriftsteller und Theaterkünstler, die auch heute aktiv sind. Ebenso spielt das Theater nach wie vor eine wichtige Rolle im Kulturleben von Maharashtra.

#### Zur Autorin



Manjiri Paranjape ist Professorin für Germanistik an der Universität Pune und Gastdozentin an der Universität Göttingen. Sie arbeitet aus literaturwissenschaftlicher Sicht zur Dramatisierung von epischen Werken als didaktische Aufgabe.

#### Lesehinweise

- Deshpande, G.P. (Hrsg): *Majha natyalekhan digdarshanacha pravas*, Pune: Unmesh Publishers, 1988.
- Deshpande, G.P.: *Marathi Natak – Natakak. Kal ani Kartutva*, Teil 1, 2, 3, Pune: Dilipraj Publishers, 2008.
- Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*.
- Kale, K.N.: *Natyvimarsha*, 2. Aufl., Pune: Akshay Publishers, 2002.
- Sardesai, Maya: *Bharatiya rangabhumichi Parampara*, Pune: Snehvardha Publishers, 1996.
- Sathe, Makarand: *Marathi Rangabhoomichya 30 Ratr.: Ek Samajik –rajkiya itihis*, Teil 1, 2, 3, Mumbai: Popular Publishers, 2011.
- Shinde, Vishwanath; Smart, Himanshu (Hrsg) : *Marathi natak ani Rangabhumi*, Pune: Pratima Publishers, 2008.
- Tendulkar, Vijay: *Natak ani mi*, Mumbai: Dimple Publication, 1997.

#### Endnoten

- <sup>1</sup> Vgl. Kale, S. 145.
- <sup>2</sup> 2. Jahrhundert vor Christus und 2. Jahrhundert nach Christus.
- <sup>3</sup> 2. Jahrhundert vor Christus bis 8. Jahrhundert nach Christus.
- <sup>4</sup> Vgl. Sardesai, S. 11, 12; Shinde, S. 29; Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*, S. 27–36.
- <sup>5</sup> Vgl. Sathe, part1, S. 12, 37. Das Stück wurde erst nach 100 Jahren im Jahr 1979 veröffentlicht und aufgeführt.
- <sup>6</sup> Vgl. Shinde, S. 30; Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*, S. 27–36.
- <sup>7</sup> Vgl. Sardesai, S. 146.
- <sup>8</sup> Vgl. Deshpande (2008) Teil 2, S. 55; vgl. Sathe, Teil 1, S. 490.
- <sup>9</sup> In Indien gibt es normalerweise keine festen Ensembles im Theater, sondern Gastspiele. Die Theater sind weder staatlich noch privat subventioniert. Das Theater lebt vom Kartenverkauf.
- <sup>10</sup> Moderne Lyrik: Mardhekar, Rege, Karandikar; Moderne Erzählung, Kurzgeschichten: Gadgil, Mokashi, Madgulkar, Bhave
- <sup>11</sup> In Hindi Filmen gab es in den 1970er Jahren das *Parallel Cinema* von Sham Benegal, Govind Nihalani und anderen.
- <sup>12</sup> Es gibt kommerzielle Gruppen, bei denen die Schauspieler pro Auf-

führung bezahlt werden. Sie sind aber nicht fest angestellt. Die experimentellen Gruppen zahlen in der Regel nichts für den Regisseur oder Schauspieler, sie haben anderweitige Berufe und spielen Theater aus eigenem Interesse und Leidenschaft.

- <sup>13</sup> Vgl. Shinde, S. 129; Sapre, Avinash: *Adhunikata ani Marathi Natak*, S. 128–137.
- <sup>14</sup> Vgl. Sathe, Teil 2, S. 776.
- <sup>15</sup> Vgl. Shinde, S. 134; Sapre, Avinash: *Adhunikata ani Marathi Natak*, S. 128–137.
- <sup>16</sup> Vgl. Shinde, S. 32; Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*, S.27–36; vgl. Sathe, S. 782.
- <sup>17</sup> Es gab mehr als 500 Aufführungen von *Ghashiram Kotwal*, in ganz Maharashtra und in Indien, z.B. im Süden, in Delhi, Gujrat, Kolkata u.a. Übersetzungen ins Hindi, Bengali, Kannada, ins Englische. Zwei Europa-Tourneen: 1980 – Westeuropa, 1989 – Osteuropa, 1986 – USA-Tournee.
- <sup>18</sup> Titel des Ersten Ministers der Marathen.
- <sup>19</sup> Der unmittelbare Anlass, um das Stück zu schreiben, war ein politisches Ereignis. Ende der 60er Jahre gewann die kommunistische Partei in Mumbai an Bedeutung. Indira Gandhi von der Kongress-Partei förderte und finanzierte als Gegenspieler eine rechte regionale Partei, nämlich Shivasena. Shivasena wurde innerhalb kurzer Zeit mächtig und verursachte 1969 in Mumbai Unruhen, die Kongress-Regierung war dagegen machtlos. Vgl. Tendulkar, S. 142.
- <sup>20</sup> Tendulkar, S. 142.
- <sup>21</sup> Vgl. Shinde, S. 34; Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*, S. 27–36.
- <sup>22</sup> Vgl. Shinde, S. 135, 136; Sapre, Avinash: *Adhunikata ani Marathi Natak*, S. 128–137.
- <sup>23</sup> Vgl. Sathe, Teil 2, S. 1192.
- <sup>24</sup> Vgl. Shinde, S. 136; Sapre, Avinash: *Adhunikata ani Marathi Natak*, S. 128–137.
- <sup>25</sup> zit. n. Deshpande (1988), S. 265, aus einer Rede von Elkunchwar.
- <sup>26</sup> Vgl. Deshpande (2008), Teil 3, S. 604, 607; Vgl. Sathe, Teil 3, S. 1309; Vgl. Shinde, S. 150.
- <sup>27</sup> Vgl. Shinde, S. 33, 34; Deshpande, G.P.: *Nandivyakhyan*, S. 27 –36.
- <sup>28</sup> Vgl. Shinde, S. 80–83.
- <sup>29</sup> Berliner Theater für Kinder und Jugendliche.
- <sup>30</sup> *Shakuntala* (1980) und *Nagmandal* (1993) im Leipziger Theater sowie *Mudrarakshasa* ( Ende 70er Jahre) und *Haywadan* (1984) im Nationaltheater, Weimar.
- <sup>31</sup> Vgl. Sathe, Teil 2, S. 1011.
- <sup>32</sup> Vgl. Tendulkar, S. 147; vgl. Sathe, Teil 2, S. 1011.