

### **Wie Maoismus Hybridität als kulturelle Praxis im bengalischen Theater ersetzte: Utpal Dutt und das professionelle Jatra**

Lange wurde die Bezeichnung „Bengalisches Theater“ als Synonym für politisches Theater gebraucht, und dies sicher nicht ganz zu unrecht. Bereits Ende 1859 hatte Dinabandhu Mitras das zuvor erwähnte Stück *Nīl darpan* (Der blaue oder Indigo-Spiegel) verfasst, das die Situation der Arbeiter auf den britischen Indigo-Plantagen thematisierte und die Indigo-Revolte jenes Jahres entschieden mit beeinflusste. Die britische Kolonialregierung reagierte hierauf mit dem *Dramatic Performances Act* von 1876, der die Kontrolle über öffentliche Theateraufführungen herstellen sollte (Amiya Rao und Belthangadi Gopalakrishna Rao 1992). Dieses Gesetz versuchte im frühen 20. Jahrhundert Mukunda Das zu umgehen, indem er abseits der Städte und an Orten, die weniger leicht kontrolliert werden konnten, Jatra-Stücke inszenierte, in denen er im mythologischen Gewand die Botschaft der indischen Unabhängigkeitsbewegung auch auf das bengalische Land transportierte (Mukunda Dās 1986: 2-3). Doch erst Mitte des 20. Jahrhunderts entstand mit der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) eine breite Bewegung politischer Theaters, die später von Utpal Dutt und Badal Sircar weitergeführt wurde und von Rustom Bharucha in seinem Buch *Rehearsals of Revolution. The Political Theatre of Bengal* (1983) dokumentiert worden ist. Alle drei Parteien verbindet, dass das Jatra in der einen oder anderen Form einen Einfluss auf sie ausgeübt hat. Die IPTA experimentierte mit verschiedenen „Volksformen“, Utpal Dutt wurde später von Jatra-Gruppen als Autor und Regisseur engagiert und entwickelte aus dieser Erfahrung heraus sein späteres revolutionäres/episches Theater und Badal Sircar, der von sich behauptete, nie eine ganze Jatra-Vorführung angeschaut zu haben (Utpal Dutt 2009a: 186), ließ sich für sein *Third Theatre* durch die offene Bühne inspirieren, um mit dem performativen Raum zu experimentieren und so den kommerziellen Zwängen der Theaterhäuser zu entgehen (Badal Sircar 1978).

In den vergangenen Jahren sind eine Vielzahl an Studien erschienen (vgl. u.a. Chris Banfield 1996; Rustom Bharucha 1983; Nandi Bhatia 2004; Malini Bhattacharya 2009; Dia da Costa 2010; Aparna Bhargava Dharwadker 2005; Sanjoy Ganguly 2010; Shayoni Mitra 2004), die sich mit der ein oder anderen Form des politischen Theaters in Bengalen auseinandergesetzt haben. Die meisten dieser Werke verbindet, dass sie auf das Jatra, wenn überhaupt, nur im Verweis auf die Experimente der oben genannten Akteure Bezug nehmen. Politisches Theater erscheint somit als ein reines Projekt der städtischen Intelligenzia. Dies beklagt auch Dia da Costa in ihrer Studie über die bengalische Theatergruppe *Jana Sanskriti*, die basierend auf Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* eine Form des Entwicklungstheaters betreibt und vor allem mit ländlichen Laienschauspielern arbeitet:

„Seeing rural artists as embodiments of indigenous cultures incorporated into national museums, tourism, commodification, and ultimately distinct from modernity leaves little room for recognising rural cultural practices as contemporary political action. Rural Bengalis in particular are not supposed to be doing political theatre to question the political ideology and common sense in West Bengal” (Dia da Costa 2010: 42).

Da Costa weist in ihrer Kritik auf zwei global beobachtbare Phänomene hin: zum einen sind dies die Musealisierung und Touristisierung „traditioneller“ Performanzformen, die oft der Konstruktion eines für die nationale oder ethnische Identität erforderlichen „Kulturerbes“ fungieren (Barbara Kirshenblatt-Gimblett 1998) und oft von staatlicher Seite durch spezifische Programme oder Organisationen wie der *Sangeet Natak Akademi*<sup>25</sup> oder den verschiedenen *Folk Dance Academies* in Indien gefördert werden. In der Tourismusethnologie hat sich, nicht nur, aber auch hinsichtlich dieses Phänomens, das Konzept der *staged authenticity* etabliert (Dean MacCannell 1976: 91-108), das darauf hinweist, dass die Aufführung „traditioneller“ Performanzformen, sei es nun Tanz, Theater oder auch Musik, oft einer bewusst konstruierten Inszenierung „authentischer Kultur“ vor außen- wie binnentouristischem Publikum dient, von den Zuschauern oft auch als authentisch wahrgenommen wird und meist in speziell dafür geschaffenen *folk festivals*, Themenparks oder Freilichtmuseen stattfindet (vgl. hierfür u.a. Christopher B. Balme 1998) wie etwa das *Rajast-*

---

<sup>25</sup> Eine verbreitete Kritik an der *Sangeet Natak Akademi* ist u.a., dass sie sich in ihrer Förderung zu sehr auf „traditionelle“ Kulturformen konzentriert (vgl. beispielsweise Nilanjana Bhattacharjya und Monika Mehta 2008: 130).

han International Folk Festival und insbesondere das *Festival of India* 1985/86 in den USA, das in Bezug auf Indien als großer Vorläufer angesehen wird.

Zum anderen führt der durch diesen Folklorisierungsprozess bedingte Zwang einer zu inszenierenden „Authentizität“ – so konstruiert diese auch sein mag – nicht nur zu einer Einschränkung künstlerischer Kreativität, sondern bewirkt auch meist, dass diesen Künstlern eine solche Kreativität und somit auch Handlungsmacht bzw. *agency* abgesprochen wird, da man annimmt, diese seien gezwungen, „traditionellen“ Konventionen zu folgen. Zu Recht kritisiert William Sax deshalb, die „romantic’, folkloristic, heritage perspective with its endless search for ‘authenticity’ [that] can sometimes lead to gross distortions, as it attempts to preserve a form that is inherently changeful, thereby freezing it, capturing it for the museum display-case” (William S. Sax 2009: 98).

Während der Diskurs über das städtische bengalische Theater oder dessen Experimente mit dem Jatra oft dem postkolonialen wissenschaftlichen Jargon entsprechend als Manifestierung einer kulturellen Hybridität beschrieben werden (Sudipto Chatterjee 2007; Dia da Costa 2010), bleibt das Jatra trotz seines stetigen Wandels mit der ihm zugeschriebenen Kategorisierung als Volkstheater behaftet, obwohl sich wandelnde Kunstformen immer von der Inspiration und somit der Aneignung fremder Einflüsse leben, egal ob diese Entwicklung als hybrid, transkulturell oder interkulturell beschrieben wird.

Interessanter Weise – und man muss auch sagen erstaunlicher Weise, thematisiert da Costa doch den Einfluss des bengalischen Theaters auf das Land – lässt sie in ihrer Studie selbst das Jatra vollkommen außer Acht und dies vielleicht auch deshalb, da es sich den von ihr thematisierten Phänomenen zu entziehen vermag. Aufgrund der bereits im 19. Jahrhundert vollzogenen Veränderungen des Jatra muss jedoch die Frage gestellt werden, was überhaupt dessen authentische Form sei, die inszeniert werden könnte, oder wie Balwant Gargi es ausdrückte: „Jatra has undergone changes during the last 200 years, in structure, form, conventions – everything. So what purity are we preserving?“ (Utpal Dutt 2009a: 165). Auf der anderen Seite besitzen viele Akteure im Jatra einen städtischen und auch gebildeten kulturellen Hintergrund, auch wenn nur wenige aus dem sogenannten „Bildungsbürgertum“ stammen (die derzeit zahlreich mitwirkenden Filmstars an dieser Stelle einmal ausgenommen). Zwar muss das Jatra aufgrund seines Publikums weitestgehend als ein ländliches und subalternes Theater bezeichnet werden, doch ist es in erster Linie eine moderne, kommerzielle und vor allem auch professionelle Unterhaltungsform, die als solche vor allem der Vergnügung dient und seine Zuschauer in eine andere, vorgestellte Welt zu entziehen vermag. Gerade das Jatra-Gruppen in den

1960er und 1970er Jahren einen nicht unbedeutenden Teil ihrer Einnahmen mit der Buchung durch Industrie- oder auch Bergbauunternehmen generierten, die ihren Arbeitern eine Ablenkung bieten wollten, unterstreicht diesen Unterhaltungs- oder Vergnügungsaspekt.

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit einem der anfangs erwähnten politischen Experimente mit dem Jatra, genauer gesagt mit dem Theater Utpal Dutts, der für kurze Zeit in der IPTA aktiv war und vor allem in den 1970er zahlreiche Jatra-Stücke verfasste und inszenierte. Während Utpal Dutts Verbindung mit der Jatra-Industrie meist als ein von ihm initiiertes kreatives Experiment beschrieben und er als handlungsweisender Akteur betrachtet wird, soll eine alternative Lesart dieses sicher für beide Seiten bedeutenden Zwischenspiels ausgeführt werden. Es war nicht Dutt selbst, der sich aus künstlerischem Interesse dem Jatra zuwandte, sondern die professionellen Jatra-Gruppen, die ihn in einer ökonomisch schwierigen Lage aus finanziellen Gründen überzeugen konnten, für sie zu arbeiten. Von Bedeutung hierbei ist, dass dieses Engagement Dutt als einzig namhaften Akteur aus der städtischen Theaterszene Kalkuttas, der sich auf eine Zusammenarbeit mit Jatra-Gruppen eingelassen hat, zu einem radikalen Umdenken hinsichtlich der bengalischen Theaterlandschaft bewegte und mit der gängigen Distinktion zwischen „modernem“ und „traditionellem“ bzw. „Volkstheater“ brach. Spezifischer gesagt war dies seine Erkenntnis, dass das städtisch/bürgerliche Theater Kalkuttas im Verhältnis zum Jatra nur als Amateurunternehmung betrachtet werden kann, während letzteres als das wahre professionelle Theater Bengalens zu bezeichnen ist. Bereits 1971 versuchte Dutt diese, aufgrund seines Engagements durch Jatra-Gruppen gewonnene Erkenntnis, einem breiteren Publikum namhafter Theaterpersönlichkeiten auf einem Workshop der *Sangeet Natak Akademi*, der sich mit Förderungsmöglichkeiten traditioneller indischer Theaterformen beschäftigte, darzulegen. Der Workshop endete in Dutts vergeblichem Appell, dass das Jatra eher der *Sangeet Natak Akademi* helfen könne als umgekehrt, und kann somit als paradigmatisch für die Schwierigkeit betrachtet werden, die fermentierten Diskurse über und Distinktionen zwischen „modernem“ städtischem und „traditionellen“, ländlichen Volkstheater zu überkommen.

Der Titel für dieses Kapitel basiert auf einem Essay von John Hutnyk, in dem er darlegt, wie „hybridität as theory displaced Maoism as politics in subaltern studies“ (2003). Hutnyk zieht darin einen Vergleich zweier Studien von Ranajit Guha und Homi Bhabha über die indische Mutiny von 1857 – zufälligerweise auch das Thema von Dutts erstem Jatra-Stück – und kritisiert dabei, dass der Begriff Hybridität als „a cover for not saying dialectics“ benutzt wird.

Im vorliegenden Fall beziehe ich mich jedoch weniger auf eine theoretische Ebene, sondern auf Dutts Entwicklung von einem Shakespeare-Darsteller zu einem politischen Aktivist, der sein Theater im Kontext der maoistischen Naxaliten-Bewegung dazu benutzte, sein Publikum darin zu unterrichten, wie eine Guerilla-Einheit organisiert werden kann. Es besteht daher eher die Gefahr, dass eine Verortung Dutts im Jatra als einem „in-between“ (Homi Bhabha 1996) uns den Blick auf seine politische Projekte verschließt.

### Die Politik auf den bengalischen Dorfbühnen

Es lässt sich oft nur ungenau verifizieren, welchen Einfluss Kunst beziehungsweise spezifische Unterhaltungsformen auf die politische Entwicklung einer Region ausüben. Dennoch ist es offensichtlich, dass die breite kommunistische Bewegung in Westbengalen, die sich insbesondere durch die Nothilfsmaßnahmen der gerade erst wieder legalisierten Kommunistischen Partei und ihrer Studierendenorganisationen bei der großen bengalischen Hungersnot von 1943 begründete, eine ganze Generation junger Intellektueller beeinflusste und einen enormen künstlerischen Ausdruck in der bengalischen Literatur, dem Film sowie vor allem auch dem Theater fand, für den späteren Erfolg der von der CPI(M) geführten Koalitionsregierung eine entscheidende Rolle gespielt haben muss. Eine tragende Rolle für die Verbreitung kommunistischer Ideale auf dem bengalischen Land wird hier insbesondere der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) zugeschrieben, die mit verschiedenen „Volkstheaterformen“ experimentierte:

„In the forties and fifties what was authentically Indian, so far as IPTA was concerned, was articulated in terms of the ‘people’, and therefore in terms of popular culture. IPTA’s ‘cultural resistance’, so to speak, was based on a combative clash not between east and west but with all forms of colonialism. IPTA used traditional theatre to achieve two things in the main: in the first place, to create an indigenous, flexible, open form that could address itself to as many people as possible; to those people moreover who had little or no attachment to the proscenium theatre (and to naturalism); secondly, to rehabilitate traditional forms which had been constantly misrepresented by the British as being naive and infantile, as theatre in its baby shoes, which had been pushed under by linear notions of progress. Traditional forms were harnessed and brought into use by IPTA, and to a great extent notions of alterity were put into use as well, but these were seen within the terms of assertion and self-determination, representations and misrepresentations, of people’s realities. And since the gaze was towards the future, the project of building a free India, traditional forms were evaluated, rejected, marshalled as means of change, of changing these realities” (Anuradha Kapur 1991: 10).

Während es inzwischen eine Vielzahl an Studien gibt, die sich mit der IPTA beschäftigen (Rustom Bharucha 1983, 1998; Nandi Bhatia 2004; Malini Bhattacharya 2009; Aishwarj Kumar 1998; Sudhi Pradhan 1979-1985), ist es auffallend, wie wenig wir in diesen darüber erfahren, wie diese Experimente aussahen, wie sehr sich die Akteure wirklich auf die einzelnen „Volksformen“ einließen und in welchem Maße sie tatsächlich die Dorfbevölkerung erreichten. Zwar steht es außer Frage, dass es sich bei der IPTA um eine bedeutende und breite Kulturbewegung handelte, doch gibt es berechnete Indizien dafür, dass viele Stücke nicht akzeptiert wurden, da sie entweder nicht die Lebenswelt der Dorfbevölkerung reflektierten oder schlicht und ergreifend zu komplex für diese waren.

In seiner wichtigen Studie über bengalische Dorfpolitik legt Arild Engelsen Ruud überzeugend dar, dass gerade Romane sowie das Jatra vor allem auch die gebildete Dorfbevölkerung für die politischen Ziele der Kommunistischen Partei gewinnen konnte (2003). Obwohl es gerade in den späten 1960er und 1970er Jahren, also dem Zeitraum bevor die Linkskoalition in Westbengalen an die Macht kam, viele politische Jatra-Stücke gab, sieht Ruud diesen Einfluss vor allem in der Arbeit der IPTA begründet, die in den 1940er Jahren als Kulturorganisation der Kommunistischen Partei gegründet wurde, aber bereits in den frühen 1950er Jahren, nicht zuletzt aufgrund von Konflikten der Künstler mit der Parteiführung, zerbrach:

„The gap that had developed during British times between the European-style and Calcutta-based theatre and the disdained 'folk' forms was bridged during the last decade of the Raj when leftists, particularly in the Indian People's Theatre Association (IPTA), sought to bring their message to villagers through the medium of jatra, an effort that lasted into the 1950s. These representatives of an increasingly radical milieu of Bengali literati incorporated 'folk forms' into their acting, and their style and plays were staged on village stages [Bharucha 1983b: 7]. In spite of its 'operatic conventions, melodramatic gestures, and hypnotic songs', this effort showed how the structure of jatra 'was so resilient that it was able to incorporate radical alterations in its subject matter and adopt a contemporary idiom' [Bharucha 1983b: 90].

Gods and goddesses became freedom fighters, and demons and villains became representatives of the ruling classes, with red-faced British officers waving, shouting and screaming like the demons of old-style jatra. After Independence, radical actors and playwrights wrote and enacted plays that were 'folk' in form but radical in content. Radical theatre adapted to certain requirements, certain expectations to form and style, but found ample space for a development of its own themes. Jatra became an increasingly important vehicle for spreading political messages and ideology. Communist-ideological themes were received with the same enthusiasm accorded to previous jatras" (Arild Engelsen Ruud 1997: 83-84).

Ruud, dessen Studie auf einer Feldforschung in zwei Dörfern im Distrikt Burdwan beruht, begeht nicht den Fehler, dass er die Experimente der IPTA mit politischen Jatra-Aufführungen an sich gleichsetzt. In seinen Ausführungen thematisiert er, dass zum Zeitpunkt seiner Forschung (1993) zahlreiche Amateur-Jatra-Stücke von lokalen politischen Aktivisten inszeniert wurden. Interessant ist vielmehr, dass er eine direkte Linie von der IPTA zu den von ihm studierten Amateur-Gruppen der 1990er Jahren zieht und hierbei mit den 1970er Jahren den Zeitraum ausblendet, in dem politische Stücke in der kommerziellen Jatra-Industrie Chitpurs eine bedeutende Rolle einnahmen und sicher spätere politische Jatra-Stücke auch von Amateur-Gruppen in weit höherem Maße beeinflusste, als dies durch die IPTA der Fall war. Vielleicht ist seine Argumentation auch dadurch bedingt, dass zum Zeitpunkt seiner Forschung die Jatra-Industrie ihre größte Krise erlebte und nur wenige Gruppen aus Kalkutta in seine Forschungsregion kamen. Vielmehr scheint es jedoch, dass er in seinem Versuch, die Politisierung des Jatra zu rekonstruieren, sich auch mangels anderer Werke auf die Studie Bharuchas über das politische Theater Bengalens berufen musste, der das professionelle Jatra in kritikwürdiger Weise vollkommen unberücksichtigt lässt.

## Utpal Dutt

Bedeutend ist die Dekade der 1970er Jahre nicht nur, weil das Jatra in diesem Zeitraum eine Politisierung erlebte, sondern auch deshalb, da sie das einzige Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts darstellte, in der das Jatra-Theater das Interesse der bengalischen Mittelschicht auf sich ziehen konnte. Hierfür waren verschiedene Gründe ausschlaggebend: der in diesem Zeitraum vollzogene Wandel zu einer, im westlichen Sinne, „realistischeren“ Schauspielweise mag genauso als Ursache angeführt werden wie die Jatra-Festivals, die ab den frühen 1970er Jahren auf dem Gelände rund um den *Rabindra Sadan*, einer der wichtigsten Theaterhäuser im Süden Kalkuttas, stattfanden und dem Jatra in Kalkutta eine neue Form von Öffentlichkeit verschaffte. Ausschlaggebend waren darüber hinaus auch die verstärkt erscheinenden Jatra-Anzeigen in Zeitungen sowie die Aufführungen einzelner Gruppen in regulären Theaterhäusern wie dem *Star Theatre* (vgl. hierzu auch Kapitel 6). Vor allem aber wandte sich in dieser Dekade mit Utpal Dutt eine der schillerndsten und bedeutendsten, aber auch provokantesten sowie am meisten diskutierten Persönlichkeiten des indischen Theaters und Films, dem Jatra zu.

Außerhalb Bengalens ist Dutt vor allem für seine meist komödienhaften Rollen in Bollywood-Filmen oder seine vielgelobten Auftritte in den Arthouse Movies Satyajit Rays und Mrinal Sens bekannt. Doch in erster Linie war Utpal Dutt ein bedeutender Theaterregisseur, Schauspieler und Dramatiker und daneben ein überzeugter Kommunist, der sich tief beeinflusst von Shakespeare als auch der deutschen und französischen Literatur zeigte, zwei Sprachen, die er beide beherrschte. Darüber hinaus besaß er enge Kontakte zur DDR, in der zwei seiner Stücke bei Gastspielen aufgeführt wurden.

Was Dutt im Kontext des Jatra-Theaters so interessant macht, ist, dass er zwischen den Jahren 1968 und 1982 insgesamt 19 Jatra-Stücke verfasste und inszenierte. Rustom Bharucha liefert uns in seinem Buch *Rehearsals of Revolution* – dem wahrscheinlich am meisten rezipiertem Werk über modernes indisches Theater – eine umfangreiche Darstellung von Utpal Dutt's Arbeit und der Entwicklung seiner eigenen Theatersprache.<sup>26</sup> Darin argumentiert Bharucha, dass sich Dutt dem Jatra-Theater mit dem Ziel zuwandte, „to discover new structural devices and modes of communication that could be used to rejuvenate the ‘people’s theater’” (1983: 90).

Zwar war Dutt's späteres Theater entscheidend durch seine Zeit in der Jatra-Industrie beeinflusst worden und es sind vor allem die auch für das Jatra typischen Elemente wie die spezifische Handhabung des Melodrama als Form sowie dessen Direktheit und hektische Struktur, die dieses prägten. Dennoch beinhaltet Bharuchas Argumentation eine irreführende Annahme, die exemplarisch ist für den dominierenden Diskurs nicht nur über das Jatra an sich, sondern über weite Teile jener performativen Genres, die nicht im städtischen-bürgerlichen Milieu ihre Basis besitzen und in der Regel mit der Kategorisierung „Volkstheater“ in einen separaten Bereich gestellt werden, die sie als grundlegend „anders“ festschreibt. Diese definierte Andersheit besteht vor allem auch in der Zuschreibung, dass diese Genres festen „Traditionen“ folgen und ihnen ein individuell künstlerischer Einfluss abgesprochen wird.

Der Logik dieses Diskurses, der auch Bharucha folgt, konnte sich Dutt erstens nur von sich aus dem Jatra-Theater zugewandt haben und zweitens musste

---

<sup>26</sup> Rustom Bharuchas Studie von Utpal Dutt's geht in wesentlichen Teilen nicht über eine chronologisch geordnetere Zusammenfassung von Dutt's autobiographischer Abhandlung *Towards a Revolutionary Theatre* hinaus. Darüber hinaus kritisiert Himani Bannerji, dass Rustom Bharucha weder Bengali sonderlich gut beherrsche noch den gesamten Korpus von Dutt's bengalischen Theaterschriften gelesen habe (Himani Bannerji 1998: 62). Letzterer Kritikpunkt trifft auch auf die vorliegende Studie zu und hier wäre in der Tat noch weitere Arbeit zu leisten.



sein Beweggrund vor allem darin bestehen, mit der Jatra-Form zu experimentieren, um seinen Theaterstil weiterzuentwickeln und eventuell ein breiteres Publikum zu erreichen, wie es die *Indian People's Theatre Association* zu einem gewissen Grad in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren getan hatte. Wie zu zeigen sein wird, war beides jedoch nicht ausschlaggebend. Stattdessen war es vor allem der finanzielle Aspekt, also die Verdienstmöglichkeiten, die Dutt in einer schwierigen Phase zum dem Schritt entscheiden ließen, das ihm von einer Jatra-Gruppe unterbreitete Angebot anzunehmen und die Regie bei einem von ihm selbst verfassten Stück zu übernehmen. Als Auftragnehmer blieb seine kreative Einflussnahme hierbei begrenzt, da er sich den vorhandenen Konventionen unterwerfen musste und sich gezwungen sah, den Geschmack eines Massenpublikums zu bedienen. Genauso wie er sich schließlich vom Jatra beeinflussen ließ, leistete er trotz aller kreativen Begrenzung einen bedeutenden Beitrag zu der fortwährenden Modernisierung dieser Form, indem er Elemente aus dem Theater in das Jatra einführte. Vor allem aber bewirkte sein Engagement ein Umdenken bezüglich der Beziehung des Jatra zum städtischen Theater und führte zu einem Bruch mit der gängigen Dichotomisierung zwischen „traditionellem Volkstheater“ und „modernem Theater“, die er mit der einfachen Unterscheidung zwischen dem professionellem Theater und dem Amateurtheater ersetzte, wobei er das Jatra der ersten Kategorie zugehörig sah.

Utpal Dutt's spezifische Verhältnis zum Jatra kann jedoch nicht verstanden werden, ohne seine biographische Entwicklung zu berücksichtigen, insbesondere seine politische Radikalisierung, die ihn vom Gründer einer Shakespeare-Theatergruppe zu einem der ersten offenen Unterstützer der maoistisch orientierten Naxaliten-Bewegung werden ließ und ihn schließlich dazu zwang, das von ihm gepachtete *Minerva*-Theater zum Erhalt der eigenen künstlerischen wie politischen Unabhängigkeit unter der Last eines großen Schuldenberges aufzugeben.

### **Von Shakespeare zum revolutionären Theater**

Seine ersten Erfahrungen als Schauspieler sammelte Utpal Dutt (1929-1993) während seiner Studienzeit am St. Xavier's College in Kalkutta, als er 1943 an einer Aufführung von *Hamlet* unter der Regie eines jesuitischen Vaters teilnahm. Da er schon immer an Theater interessiert gewesen war entschied er sich 1945, sein eigenes Ensemble zu gründen. Dies war eine kleine Amateurgruppe,

die sich auf Shakespeare spezialisiert hatte. Während einer der Aufführungen, die immer noch auf der Bühne des St. Xavier's College stattfanden, wurde er von Geoffrey und Laura Kendal entdeckt, einem britischen Paar, die mit ihrer Repertoire-Gruppe *Shakespeareiana International Theatre Company* zwischen 1946 und den frühen 1960er Jahren ganz Indien bereisten, um Shakespears Dramen vor sehr unterschiedlichen Zuschauerschichten aufzuführen, die von Kleinstadtschulen und Colleges bis hin zu kommerziellen Theaterhäusern in den Metropolen reichten (Dennis Kennedy 2001: 259-260).<sup>27</sup> Utpal Dutt wurde gefragt, ob er die Rolle Othellos spielen möchte und tourte mit der Gruppe von August 1947 bis Ende 1948 durch Indien. Nach seiner Rückkehr nach Kalkutta und mit dem Einblick in eine professionell geführte Theatergruppe, benannte Dutt sein Ensemble in *The Little Theatre Group* (LTG) um und es gelang ihm, dieses als angesehenere Gruppe zu etablieren, auch wenn er weiterhin ausschließlich Stücke Shakespeares inszenierte. Doch in Anschluss an die Unabhängigkeit Indiens im August 1947 entwickelte sich bei Dutt ein zunehmendes Unbehagen, weiterhin Stücke für ein gebildetes, städtisches Publikum aufzuführen, das zu einem Großteil aus Zuschauern mit englischem bzw. angloindischen Hintergrund bestand. Seine eigene westlich-missionarische Bildung und bürgerliche Erziehung hinterfragend, die ihn in seinen eigenen Augen mehr und mehr von den „Massen“ entfremdete,<sup>28</sup> wandte er sich zunehmend der kommunistischen Bewegung Bengalens zu.

Als die *Communist Party of India* (CPI) im März 1948 aufgrund ihrer Unterstützung des bewaffneten Bauernaufstandes in Telengana, Andhra Pradesh, von der indischen Regierung verboten wurde, begannen Dutt und die *Little*

---

<sup>27</sup> Geoffrey Kendal, dessen Tochter später den indischen Filmstar Shashi Kapoor heiratete, präsentiert uns in seiner Autobiographie *The Shakespeare Wallah* (Geoffrey Kendal und Clare Colvin 1986) eine anschauliche Darstellung dieser Jahre. Den Titel seiner Autobiographie borgte er sich von dem gleichnamigen James Ivory-Film (1965), der lose auf Kendals Leben basierte. Auch Utpal Dutt wirkte in diesem Film mit.

<sup>28</sup> In seinem Buch *Towards a Revolutionary Theatre* beschreibt dies Dutt folgendermaßen: „I was then a much disturbed person, busy with useless English plays in Calcutta, fruitlessly exploring Shakespeare, Shaw and Odets, and devastated by my distance from the people. I was filled with hatred for the way I had been brought up, and refused to see the merits of a jesuitical [sic!] education which had opened the world of books to me, including Marx and Engels, Rousseau and Voltaire, Hegel and Feuerbach. I considered myself a moron for being moved by Latin poetry and for being able to recite Virgil. I went about in quest for an identity, and the IPTA's General Secretary and undisputed leader, Comrade Niranjan Sen, gave it to me by asking me to join his vast organization as Director and Actor" (Utpal Dutt 1982: 32-33).

*Theatre Group*, die nun im Untergrund operierende Partei zu unterstützen und mit ihren Aufführungsprogrammen Pamphlete zu verteilen (Bharucha 1983b: 56; Bhattacharya 1984: 26). 1950 hob die indische Zentralregierung das Verbot der CPI wieder auf und in der Zwischenzeit war Dutt gefragt worden, ob er sich der *Indian People's Theatre Association* (IPTA) anschließen wolle, die sich nun ebenfalls wieder neu organisieren musste. Die folgenden Monate arbeitete Dutt sowohl als Schauspieler als auch Regisseur für den kulturellen Flügel der kommunistischen Partei und vertiefte so seine Verbindung mit der Bewegung in Bengalen. Dieses Zwischenspiel dauerte jedoch nicht lange: als Utpal Dutt das Hauptbüro der IPTA in der Dharamtalla Street mit einer Ausgabe von Leo Trotzki's *Die permanente Revolution* betrat und anschließend provokativ erklärte, man könne Stalin nicht verstehen, ohne Trotzki und Bucharin gelesen zu haben, schmiss man ihn wieder heraus. Die acht Monate<sup>29</sup> seiner Mitgliedschaft in der IPTA waren jedoch genug, um Utpal Dutt spätere Karriere in mehrfacher Weise entscheidend zu prägen.

Auch wenn viele bedeutende Persönlichkeiten die IPTA aufgrund der internen Streitereien zwischen den Jahren 1948-49 und der verstärkten Einflussnahme der Kommunistischen Partei verlassen hatten, besaß diese dennoch genug Einfluss, um mehrere tausend Zuschauer zu ihren Aufführungen zu ziehen. Dies verdeutlichte Utpal Dutt nicht nur, dass es möglich ist, mit Theater ein Massenpublikum zu erreichen, sondern er erfuhr auch was es bedeutete, vor solch einem großen Publikum auf der Bühne zu stehen. Später beschrieb er diese Erfahrung als etwas „that alone can make theatre come alive“ (Utpal Dutt 1982: 33).

In der kurzen Zeit, in der Utpal Dutt Mitglied der IPTA gewesen war, führte er bei zwei Stücken Regie. Das eine war eine Produktion von Tagores *Bisrjan*, welche Dutt später selbst als einfach misslungen bewertete und zugab, dass das Publikum fast angegriffen reagierte (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 26). Das zweite Stücke war eine Aufführung von Gogols *Der Revisor*, das von Ritwik Ghatak ins Bengalische übersetzte worden war, jenem Filmemacher also, der das Melodrama als Form genauso schätzte wie Dutt und posthum zu dem in internationalen Filmkreisen am meisten geschätz-

---

<sup>29</sup> Obwohl Bharucha schreibt, Utpal Dutt hätte der IPTA für zehn Monate angehört (Bharucha 1983b: 58), behauptet Dutt selbst, dass dieses Zwischenspiel nur acht Monate ange-dauert habe (Utpal Dutt 1982: 25; Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984).

ten indischen Regisseuren avancierte, auch wenn beide nie zusammen einen Film drehten.<sup>30</sup>

Bedeutender als seine Regieerfahrung für die IPTA war aber seine Teilnahme in den Straßentheaterstücken (*pathnāṭikā*) Panu Pals, kurzen, handlungsgeladenen Agitprop-Stücken, die der Propaganda für die kommunistische Partei dienten. *Chargesheet*, das erste dieser Stücke, in denen Dutt mitspielte, handelte von den in den frühen 1950er Jahren ohne Prozess eingesperrten Führern der kommunistischen Partei. Die Premiere dieses Stücks fand vor mehreren tausend Arbeitern im Hazra Park in Kalkutta statt. Anschließend führten Pal und Dutt es in ganz Bengalen auf.

Für Dutt war es das erste Mal, dass er in einem solch radikalen Stück mitwirkte, das als direkte Parteipropaganda fungierte, und ihn faszinierte die Direktheit, wie hierdurch radikale politische Inhalte transportiert und Aufruhr erzeugt werden konnte. Selbst nach seinem Ausschluss aus der IPTA arbeitet er für einen kurzen Zeitraum mit Panu Pal zusammen und schrieb später selbst zahlreiche Agitprop-Stücke, die er insbesondere während der Wahlkampagnen der Kommunistischen Partei aufführte<sup>31</sup> und versuchte 1966 schließlich mit seinem Stück *Din badaler pālā* (Lied einer sich ändernden Zeit),<sup>32</sup> die spezifische Form des Agitprop-Theaters zu einem dreistündigen Drama auszubauen. Das Stück handelte von einem jungen Kommunisten den man beschuldigte, während der so genannten *food riots* von 1966 einen Polizisten ermordet zu haben, und sorgte für einigen Aufruhr:

„The political impact of the play was considerable, and, in certain areas, the enemy squarely blamed it for their defeat. This of course was untrue. The enemy had already been beaten by the hatred he himself had roused in the masses and therefore the play

<sup>30</sup> Auch wenn beide für sich das Melodrama als Form entdeckten, war ihr Ansatz doch grundlegend unterschiedlich, wobei Ghatk sich insbesondere durch C.G. Jungs Theorie der Archetypen beeinflussen ließ.

<sup>31</sup> Die Aufführung solcher Straßentheater- bzw. Agitprop-Stücke während Wahlkampagnen ist in Indien nicht ohne Gefahr. Utpal Dutt wurde selbst wiederholt von Unterstützern der Kongress-Partei sowie der Polizei angegriffen (Dutt 1982: 34). Der bekannteste Fall in diesem Kontext ist sicherlich die Ermordung Safdar Hashmi 1989, dem Gründer der aus Delhi stammenden Gruppe *Jana Natya Manch*. Hashmi wurde während einer Aufführung des Stückes *Halla bol* zur Unterstützung eines lokalen CPI(M)-Kandidaten von Anhängern der Kongress-Partei auf der Bühne ermordet (Eugene van Erven 1989). Straßentheater nimmt nach wie vor eine bedeutende Rolle bei den Wahlkampagnen in Indien ein und wird von fast allen Parteien eingesetzt, die hindu-nationalistische BJP mit eingeschlossen (Arjun Ghosh 2005).

<sup>32</sup> Dutt verwendet hier den Begriff „*pālā*“ im Sinne von „Lied“, ohne Bezug auf das Jatra.

could not have *caused* his rout in the elections of 1967. What the play did in certain areas was to gather the dispersed emotions of individuals into a collective rage; it rallied angry men into angry mass. That specifically is the task of revolutionary theatre” (1982: 51).

Doch neben dem Einfluss dieser Agitprop-Stücke war Dutts Zwischenspiel in der IPTA noch in einer weiteren Hinsicht von Bedeutung für die Entwicklung seines späteren „revolutionären Theaters“, wie Dutt es selbst bezeichnete. Er entwickelte ein Interesse für das Jatra, dessen Entwicklung er von da an eng verfolgte, und ihm wurde aufgezeigt, wie man Jatra als Form für politische Stücke verwenden konnte.

Obwohl Dutt während seiner Kindheit in Berhampore, Murshidabad, regelmäßig mythologische (*paurāṇik*) Jatra-Aufführungen gesehen hatte, erzeugte erst Biru Mukherjees Produktion *Rāhumukta* ein tieferes Interesse bei ihm für dessen Form: „It was excellent use of the *jatra* form for modern political content“, beschrieb er später seine Erfahrung in einem Interview. Und auch wenn dies zu jenem Zeitpunkt bei ihm noch nicht die Absicht weckte, sich intensiver mit Jatra zu beschäftigen oder gar eigene Jatra-Stücke zu inszenieren, zeigten ihm „the very theories of the IPTA that people’s theatre must go to the people, [...] that *jatra* was the most powerful medium available, because it is already with the people” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 38).

Auch wenn Utpal Dutt während seines achtmonatigen Zwischenspiels bei der IPTA erfuhr was es bedeutete, vor einem Massenpublikum zu spielen und in dieser Zeit sein Interesse am Agitproptheater sowie am Jatra geweckt wurde, stand er vielen Aufführungen kritisch gegenüber und verurteilte den in seinen Augen unrealistischen Inhalt vieler Stücke. Insbesondere kritisierte er, dass nicht berücksichtigt wurde, wie die Zuschauer sich mit dem Inhalt beziehungsweise spezifischer noch mit den Helden identifizieren konnten, die im Stile des Sowjetrealismus als Übermenschen ohne Fehl und Tadel portraitiert wurden:

„We have watched plays by communist groups where the Communist Hero appears as a super-human Captain Marvel, without a blemish on his character, advocating war or peace according to the current party-line, laughing in the face of danger, and generally being as big a bore as a Guru. And one comes to the conclusion: this man is not even subject to sexual desires, or a cough or gold. He does not even fart. He is, therefore, a walking tribute to the bourgeois society which has produced such perfection. The communist groups which present such Romantic Revolutionary Heroes indirectly declare that it is possible for man to attain his full human powers in bourgeois society; they are

declaring therefore that revolution is unnecessary. They also tell workers and peasants, before whom they are supposed exclusively to play, (but most often do not) that a Communist is a *perfect* man, and therefore – you workers and peasants, sick and tired, alcoholic [sic!], backward and alienated, you cannot become communists, not in your lifetime, therefore scam!” (Utpal Dutt 1982: 17-18).

Dutts zynische Kritik weist auf einen wunden Punkt der IPTA hin, den Dutt in seinem späteren revolutionären Theater dahingehend überkommen wollte, indem er die Zuschauer nicht auf einer intellektuellen, sondern einer emotionalen Ebene zu überzeugen versuchte. Viele der am meisten gepriesenen Stücke der IPTA waren nur in den Städten erfolgreich und schafften es nie, ein ländliches oder Massenpublikum zu erreichen, da die Zuschauer die Stücke nicht verstehen konnten. *Nabānna* (Neue Ernte) von Bijan Bhattacharya beispielsweise, das die Erfahrung der bengalischen Hungersnot von 1943 verarbeitete und nicht nur als das wichtigste Stück der IPTA, sondern aufgrund seiner neuen Form des Realismus als Meilenstein in der indischen Theatergeschichte betrachtet wird (Samik Bandyopadhyay 1996: 54), war niemals auf dem Land erfolgreich (Rustom Bharucha 1998: 36-37). Darüber hinaus scheint es, dass die Experimente der IPTA mit „Volkstheaterformen“ verschiedene Autoren zu der leichtfertigen Schlussfolgerung verleiten ließen, dass diese automatisch ein ländliches Publikum begeistern mussten, vielleicht mit Ausnahme der politischen Jatra-Stücke Biju Mukherjees, die Dutt so pries.<sup>33</sup> Die IPTA brach schließlich in den frühen 1950er Jahren auseinander, als die Kommunistische Partei ihren Einfluss auf die Organisation zu vertiefen versuchte und eine Ausrichtung eingefordert wurde, die die künstlerische Freiheit ihrer Mitglieder beschränkte.<sup>34</sup>

Utpal Dutts kurzes Zwischenspiel mit der IPTA sowie seine eigene Produktion von *Bisarjan* hatten ihm gezeigt, dass ein zu komplexes und intellektuelles Stück kein größeres Publikum erreichen konnte. Auch erkannte er, dass die meisten Produktionen der IPTA, wie künstlerisch interessant sie auch gewesen sein müssen, nicht wirklich das ländliche Publikum erreichten. Er selbst musste später realisieren, wie schwer es auch für ihn als anerkannte Theaterpersönlichkeit mit diesem Hintergrundwissen war, den Geschmack des Jatra-Publi-

<sup>33</sup> Leider werden Biju Mukherjees Jatra-Produktionen in der Literatur über die IPTA so gut wie nicht diskutiert. Es ist daher schwierig, konkrete Aussagen über diese zu treffen.

<sup>34</sup> Trotz seiner Dutt konfliktgeladenen Beziehung mit der CPI beziehungsweise der späteren CPI(M), versuchte Dutt die Kommunistische Partei dahingehend zu verteidigen, dass nicht die Partei selbst den Freiraum der IPTA-Künstler einzuschränken versuchte, sondern eine einzelne Person allein hierfür die Verantwortung traf.

kums zu treffen, als seine erste Auftragsproduktion für die Jatra-Industrie, *Rifle*, – ein *pālā* über die indische Mutiny von 1857 – zunächst abgelehnt wurde, da es nicht den üblichen Anforderungen entsprach. Das Stück musste umgeschrieben werden und wurde letztendlich akzeptiert. Was ihm hierbei zur Hilfe kam, war weniger seine eigene Arbeit als Theaterdirektor oder Dramaturg, als seine Erfahrung, Shakespeare vor einem ländlichen Publikum in den Dörfern Bengalens aufgeführt zu haben. Hieraus entstand später sein ambitioniertes Projekt eines revolutionären epischen Theaters, das „the creation of revolutionary myths through an epic mode“ beinhaltete (Himani Bannerji 1998: 69).

### **Macbeth in den Dörfern Bengalens**

Nach seinem Rausschmiss aus der IPTA bereiste Utpal Dutt in den Jahren 1953-54 wieder Indien mit den Kendals. Nach seiner zweiten Rückkehr unterließ die LTG einige weitreichende Veränderungen. Dutt's Unbehagen, weiterhin englischsprachige Stücke für eine begrenzte, elitäre Zuschauerschaft aufzuführen, wurde nun auch von der Gruppe geteilt und man entschied sich daher, in Zukunft auf Bengali zu spielen, auch wenn dies bedeutete, dass mehrere anglo-indische bzw. jüdische Schauspieler, die die Sprache nicht ausreichend beherrschten, die Gruppe verlassen mussten. Das erste Stück, das die LTG auf Bengali aufführte war eine Version *Macbeths*, mit dem die Gruppe ganz Bengalen bereiste. Wahrscheinlich war es Utpal Dutt's Erfahrung mit den Kendals – abgesehen von seiner eigenen Bewunderung Shakespeares – die ihn dazu verleitete, dieses Stück auszuwählen. „Shakespeare must be done, but he must be done for the common people. We did *Macbeth* in Bengali, and in one season we did ninety-seven performances in the villages. The people took to Shakespeare enthusiastically“, beschrieb er später seine Erfahrung mit *Macbeth* in den bengalischen Dörfern<sup>35</sup> und argumentierte, dass diese überraschende Resonanz auf die Ähnlichkeiten mit dem Jatra-Theater zurückzuführen seien: „To them Shakespeare was in the proper Jatra style – the action, the violence, the robustness charmed them“ (A. J. Gunawardana 1971a: 235).

---

<sup>35</sup> In Indien gab es zahlreiche andere Versuche Shakespeare vor einem ländlichen Publikum aufzuführen (Dennis Kennedy 2001; Phillip B. Zarrilli 2000). Und im Jahr 1972 inszenierte die *Taruṅ Operā* erfolgreich eine Jatra-Version von *Othello* mit dem Schauspieler Shantigopal in der Hauptrolle.

Rustom Bharucha folgert in seiner Analyse von Utpal Dutts Theater, dass bereits *Macbeth* in Jatra-Form aufgeführt worden sei. So schreibt er: „It was only by immersing *Macbeth* in the ritual world of *jatra* and by transforming Shakespeare’s language into a bold, declamatory form of incantation that the Little Theatre Group could reach a Bengali working-class audience with an Elizabethan classic” (Bharucha 1983: 62).

Sicher wurde das Stück nicht durchgängig auf einer klassischen Theaterbühne aufgeführt, doch ist zu hinterfragen ob es Dutts Intention war, *Macbeth* im Jatra-Stil zu inszenieren (er selbst schweigt hierzu) beziehungsweise ob dieses Stück wirklich in Jatra-Form auf die Bühne gebracht wurde, da Dutt sich zu diesem Zeitpunkt nur kurz und, während seines Zwischenspiels in der IPTA, nur unzureichend mit dem Jatra-Theater auseinandergesetzt hatte. Dies verdeutlichen auch seine späteren Schilderungen über die anfänglichen Schwierigkeiten, sich in der Jatra-Welt zurechtzufinden und für die Gruppen Stücke zu verfassen. Vielmehr scheint es daher, dass der Erfolg sowie die Publikumsresonanz dieser Inszenierung ihn zu der Schlussfolgerung verleitet ließ, dass eine gewisse inhaltliche (melodramatische Königsgeschichten, durchzogen von Intrigen und Morden), aber nicht zwangsläufig inszenatorische Nähe zwischen den Stücken Shakespears und den gängigen Jatra-*pālā* jener Zeit bestehen müsse.

Wie ein Zitat aus Helen Gilberts Buch *Post-Colonial Drama* verdeutlicht, die sich wie viele andere vor allem auf Bharuchas Buch bezieht, hat sich das akademische „Gerücht“ etabliert, Dutt hätte durch den Rückgriff aus Jatra-Traditionen einen neuen, revolutionärem Ansatz bei der Inszenierung Shakespeares geschaffen:

„A case in point is the theatre of Utpal Dutt, the noted Bengali actor, director, and playwright who revolutionised theatrical approaches to Shakespeare in India during the 1950s. In an attempt to undermine both the elitism and the Anglocentrism associated with the Shakespearian theatre of the time, Dutt took translations of such plays as *Macbeth* to the rural masses, dispensing with the conventions of the proscenium stage and infusing his productions with the ritual traditions of *Jatra*, the folk theatre of Bengal. By using Shakespearian texts in this manner, Dutt’s work presented a way not only of indigenising the imperial canon but also often disrupting its cultural clout” (Helen Gilbert 1996: 21-22).

Doch *Macbeth* war weder politisches Theater noch gab es zu dieser Zeit viele politische bengalische Theaterstücke, weswegen Utpal Dutt sich schließlich selbst als Autor versuchte.



## Lehrstunden im Guerillakampf

Auch die folgenden fünf Jahre trat die LTG regelmäßig außerhalb Kalkuttas auf und hatte drei bis vier Aufführungen pro Woche, was sich als Bürde für die meisten Mitglieder darstellte, die nicht allein vom Theater leben konnten und nebenher arbeiten mussten, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Im Jahr 1959 entschloss sich Utpal Dutt daher, das *Minerva* zu pachten, ein Theaterhaus in der Altstadt Nordkalkuttas, das 1893 auf dem Grund des alten *Great National Theatre* in der Beadon Street gebaut worden war und sich nur fünf Gehminuten entfernt von den Jatra-Büros in der Rabindra Sarani befand. Das *Minerva* hatte zu diesem Zeitpunkt bereits zehn Jahre leer gestanden und galt aufgrund der Misserfolge seiner vorherigen Pächter als „verhext“, doch in den folgenden elf Jahren wurde es unter der Leitung Utpal Duttts wieder zu einer der angesagtesten Theateradressen Indiens.

Als unabhängige Theatergruppe war dies ein durchaus gewagtes und einzigartiges Unterfangen. Die wenigen professionellen Theater Kalkuttas jener Zeit wurden durch Industriellenfamilien unterstützt, denen Duttts politische Gesinnung ein Dorn im Auge war. Duttts Frau Sobha Sen, selbst Schauspielerin, beschrieb die mit der Pacht des *Minervas* verbundenen Herausforderungen, die das Projekt von den anderen professionellen Theatern unterschied, später folgendermaßen:

„You must keep this is [sic!] mind – who runs these shows? Behind each [theatre] venture there’s a huge fat capitalist. Some are into steel or iron,<sup>36</sup> others into something else – all pots of black money. Playwrights produce what these financiers demand. After all, in our country no one can live on writing plays ... People don’t read plays, they see them ... so then they have to lick the boots of these owners, to make a living“ (Himani Bannerji 1998: 155).

Es waren vor allem diese Jahre im *Minerva*-Theater, in denen Utpal Dutt auf der einen Seite seine eigene Theatersprache entwickelte und sich auf der anderen Seite zunehmend politisch radikalisierte. *Towards a Revolutionary Theatre*, der Titel seines wichtigsten englischsprachigen und in weiten Teilen auch autobiographischen Buchs, umschreibt diese Entwicklung, die neben wiederholten Protesten gegen seine Inszenierungen auch zu einer zweimaligen Inhaftierung aus politischen Gründen führte, durchaus passend (Dutt 1982).

---

<sup>36</sup> An dieser Stelle bezieht sie sich u.a. auf Industriellenfamilien wie den Tatas, die durch die Übernahme der Automarke Jaguar sowie das „1000-Euro-Auto“ Tata-Nano auch international zu einem Begriff geworden ist.

1962 wurde sein Stück *Āṅgār* (Kohle), das bereits über ein Tausend Aufführungen hinter sich hatte und die Ausbeutung von Arbeitern im Kohlebergbau thematisierte, von Anhängern der Kongress-Partei attackiert. Der Grund hierfür war Dutt's Weigerung, in einem anti-chinesischen Propagandafilm mitzuwirken (1982: 41). Im Dezember des gleichen Jahres wurde von der westbengalischen Kongress-Regierung daraufhin ein Gesetz erlassen, das alle öffentlichen Theateraufführungen unter Polizeikontrolle stellte (1982: 42). Auch 1965 wurde sein Stück *Kallol*, das die Meuterei der indischen Marine 1946 in Mumbai thematisierte, wieder von Kongress-Anhängern angegriffen. Ausschlaggebend hierfür war insbesondere der kurz nach der Premiere *Kallols* im März 1965 ausgebrochene Pakistan-Krieg, in dessen Kontext die Thematisierung des Marine-Aufstand als bewusst inszenierter, antipatriotischer Akt gewertet wurde. Dieses Mal bekam Dutt allerdings Unterstützung von der neu gegründeten CPI(M), deren Anhänger vor dem *Minerva* Wache standen. Wieder wurden führende Kommunisten verhaftet und am Tag des Waffenstillstands betraf dies auch Dutt selbst, der schließlich sechs Monate im Presidency Jail verbringen musste. Später erhob er gar den Vorwurf, dass in dieser Zeit versucht wurde, Agenten in seine Truppe einzuschleusen (1982: 47).

Die Liste von Utpal Dutt's Stücken aus dieser Zeit, in der er versuchte politisches Theater professionell zu betreiben, um auch seinem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht zu werden, ließe sich noch weiterführen. Es soll reichen, als letztes Beispiel *Ajeya Vietnam* (Unbesiegbares Vietnam) erwähnen, das zu seinem ersten Gastspiel in der DDR führte.

Das Dokumentarschauspiel, wie man es dort benannte, wurde anlässlich der Welttheatertage 1967 bearbeitet und unter der Regie von Hanns Anselm Perten, einem der bedeutendsten Theaterintendanten der DDR, in Rostock aufgeführt und schließlich sogar als deutsches Hörspiel auf Schallplatte veröffentlicht. Die Tageszeitung *Neues Deutschland* sah in dem „aufrüttelnde[n] dokumentarische[n] Drama“ einen „flammenden Appell für Frieden und Humanismus, als moralisch vernichtende Anklage gegen den menschenfeindlichen USA-Imperialismus und als Hohelied auf den Heroismus des vietnamesischen Volkes“ (30.03.1967). Doch gab es auch kritische Stimmen. In einer Besprechung für die Ostsee-Zeitung kritisierte die Redakteurin Christine Gundlach *Unbesiegbares Vietnam* als „Stück eines noch nicht sehr theatererfahrenen indischen Autors [...], das nicht für eine europäische Bühne geschrieben war und damit in vielerlei Hinsicht nicht den bei uns üblichen Anforderungen an ein Drama entsprach“ (1967: 3). Auch die westdeutsche Nachrichtenzeitschrift *Der Spiegel* rezensierte die Inszenierung: „In schlichtem Realismus“, heißt es

dort, „berichtet der Bengale Utpal Dutt von den Bewohnern des Dorfes Ho 80, die von amerikanischen Schergen geblendet, gefoltert und mit Elektro-Stößen malträtiert werden“ (Der Spiegel 1967: 97). Ganz anders jedoch bewertet der indische Theaterwissenschaftler Rustom Bharucha *Ajeya Vietnam*, der dieses als rein anti-amerikanisches Propagandastück zu kritisieren versucht: „There is not [...] a more blatant propaganda play condemning American aggression in Vietnam than Dutt's *Ajeya Vietnam*“, lautet sein eindeutiges und vernichtendes Urteil (Rustom Bharucha 1983: 74).

Wie sehr unterschiedliche Inszenierungen<sup>37</sup> einen Beitrag zu den entgegengesetzten Bewertungen dieses Stückes geleistet haben, kann schwer rekonstruiert werden. Doch setzte Dutt hier zum ersten Mal eine für das Theater extreme offene Zuschaustellung von Gewalt als bewusstes Stilmittel der Provokation und politischen Polarisierung ein. Zum andern verfolgte er mit diesem Stück ein weiteres Ziel, das, wie er betonte, darin bestand, die Zuschauer in der Organisation des bewaffneten Aufstands zu unterrichten: „We also want to teach practical lessons about how a guerilla unit must be organized and how such a unit fights, in this case in Vietnam“, äußerte sich Utpal Dutt selbst dazu. „We thought that this would be very useful. In 1966, when the play was first done, there were no guerilla units in India“ (A. J. Gunawardana 1971a: 226).

Doch gerade dieser Aspekt des Stückes machte es nicht selbstverständlich, dass man es auf dem Welttheatertag in Rostock aufführte, und in der DDR stand man ihm politisch durchaus skeptisch gegenüber. Als aktives Mitglied der lokalen *Brecht-Society* war Utpal Dutt zwar lange ein lokaler Ansprechpartner gewesen und mit Unterstützung der ostdeutschen Regierung wurde für einige Zeit sogar Deutschunterricht im *Minerva* angeboten. Zwar war zu dieser Zeit der Filmregisseur Satyajit Ray Vorsitzender der Brecht-Gesellschaft, doch eignete er sich nicht als Repräsentant für die DDR, da er enge Kontakte nach Westdeutschland, insbesondere zu den Veranstaltern der Berlinale unterhielt, bei der bereits wiederholt einen Bären als Auszeichnung gewonnen hatte. Bei einem Besuch einer ostdeutschen Theaterdelegation in Kalkutta im Sommer 1966 konzentrierte sich dieser daher vor allem auf eine Begegnung mit Utpal Dutt sowie seiner Frau, der Schauspielerin Shova Sen. Doch mit diesem Besuch, also noch bevor man Dutt zum Gastspiel in die DDR einlud, wurde kritisiert, dass Dutt eine „hektische politische Aktivität für die rivalisierende CPI (ultra-links) entfaltet“ und sich als „ausgesprochener Links-Sektierer“ entpuppt, der eine „äußerst abenteuerliche pro-chinesische Linie“

---

<sup>37</sup> Bei der Inszenierung in Rostock wurden u.a. Filmsequenzen aus Vietnam eingespielt, die Utpal Dutt in Kalkutta nicht zur Verfügung standen.

verfolge (Johannes H. Voigt 2008: 552-553). Auch in Bengalen führte seine fortwährende Radikalisierung zu einer Distanzierung von der kommunistischen Partei CPI(M), die schließlich in seiner Unterstützung für die maoistisch orientierte Naxaliten-Bewegung mündete.

Im Jahr 1966 kam es in dem indischen Bundesstaat Bihar aufgrund einer Dürre zu einer Hungersnot, die nur durch massive Hilfeleistungen der indischen Regierung in Grenzen gehalten werden konnte. Als Nachbarstaat war auch Westbengalen hiervon betroffen und aufgrund der rapide steigenden Lebensmittelpreise organisierte die CPI(M) eine Protestbewegung,<sup>38</sup> die ihr bei den Landtagswahlen des folgenden Jahres einen enormen Stimmenzuwachs bescherte. Im Juni 1967 kam die CPI(M) in einer Koalition mit einer Abspaltung des Indischen Nationalkongresses schließlich an die Macht, auch wenn sie nicht den Ministerpräsidenten stellte, obwohl sie die größte Fraktion in dieser Koalitionsregierung war. Nur wenige Tage nachdem diese neue Regierung offiziell gebildet worden war, organisierte eine maoistische Splittergruppe der CPI(M) – die sich schließlich ganz abspalten und die *Communist Party of India (Marxist-Leninist)* (CPI(ML)) gründen sollte – einen bewaffneten Aufstand gegen die Besitzer der lokalen Teegärten in dem nordbengalischen Dorf Naxalbari. Sofort wurden sowohl Polizeieinheiten als auch die Armee in die Region geschickt, um den Aufstand niederzuschlagen, und der Einsatz erreichte einen blutigen Höhepunkt mit dem Massaker in dem Dorf Prasadujot, bei dem zehn Frauen getötet wurden.

1967 gehörte Utpal Dutt zu den ersten Personen der Öffentlichkeit, die diese nach dem Ort ihres Ursprungs bezeichnete Naxaliten-Bewegung unterstützten. Später distanzierte er sich hiervon und bezeichnete diese Phase als seine „period of political deviation“ (Utpal Dutt 1982: 73). Doch in unmittelbarem Anschluss an den organisierten Aufstand entschied sich Dutt, nach Naxalbari zu reisen, um sich selbst vor Ort ein Bild der Lage zu verschaffen sowie Charu Mazumdar, einen alten CPI(M)-Kader und Anführer der Bewegung, in seinem Haus in Siliguri zu besuchen. Anschließend fuhr Dutt durch die Dörfer, um mit der lokalen Bevölkerung, ein Großteil von ihnen Adivasi-Angehörige, zu reden und Lieder zu sammeln, die er schließlich in seinem Stück *Tir* (Pfeil) verarbeitete. Auch wenn das Stück die Naxaliten-Bewegung unterstützte, wurde es von Charu Mazumdar dafür kritisiert, nur demokratische Parolen zu versprühen (Utpal Dutt 1982: 76). Bharucha weist jedoch darauf hin, dass dieses Stück nicht ohne Bedeutung für die weitere Entwicklung der Naxaliten-Bewegung

---

<sup>38</sup> Im Englischen wird diese Protestbewegung im Allgemeinen als *food movement* von 1966 bezeichnet.

gewesen ist, denn *Tir* demonstrierte dem Publikum „even more explicitly than the Vietnamese in *Ajeya Vietnam*[...], how a guerilla unit had to be organized” (Rustom Bharucha 1983: 88). Ganz deutlich wird dies in einer zentralen Szene, in der der politische Aktivist Devidas einige Adivasi-Angehörige die bewaffnete Strategie zu erklären versucht:

- „Devidas: In a country, where 70-80% of the population are peasants, liberation army must be constituted with peasants; and we need liberated zones to constitute that liberation army. These liberated zones will be increasingly spread out and gradually will encircle the towns and cities. Then the cities must be won over through swift army operations. The second principle of people’s war is - those who are literate open page number 80 of the booklet - first triumph over smaller towns and extended countryside; (Mahasweta Devi 2003) then focus on cities. [Jonaku, a tribal man, holds his copy of *The Red Book* but does not understand anything] Do all of you understand? Sister Gangee could you please tell us why Mao is saying this? ...
- Gangee: Do you know how an Oraon hunter used to hunt elephant with a mere knife?
- Somari: Hunt elephant with a knife? Oraoni, you are talking nonsense! A mere knife to hunt a big elephant?
- Gangee: So are we! Mere arrows in front of those guns and canons!  
[Everybody laughs]
- Gangee: [continues] Listen carefully what happened then. The hunter thought - elephant is so big, if he would try to attack from the front the elephant would crush him with its trunk ... but he was very clever. He started to strike with knife at the hind legs of the elephant. The elephant could not reach him because it is big and slow and the hunter was swift. Then the hunter started striking knife wounds on both sides of the elephant’s body. The elephant became tired, injured and after much blood loss it sat down on the ground. The hunter then leapt up to its shoulder and struck the knife in its head. I think chairman Mao meant this. This state is like that elephant. The cities are its head. It has the trunk and long teeth to protect its head. So start from its hind legs, start from far-away villages where the trunk does not reach and it takes time to turn around. So strike and duck, strike and duck. It will finally crumple down.  
[Gangee sits down. Devidas looks at her with wonder and admiration.]” (Mallarika Sinha Roy 2011: 136-137).

Der wiedergegebene Auszug verdeutlicht, wie explizit Utpal Dutt auf seinem radikalen Höhepunkt den bewaffneten Widerstand als legitimes politisches Mittel befürwortete. *Tir* kann somit als Lehrstunde in Militanz bewertet werden und beeinflusste zahlreiche junge Studierende, die sich schließlich der Bewegung anschließen sollten und von denen viele im Laufe der folgenden Jahre von bengalischen Polizeieinheiten sprichwörtlich hingerichtet wurden.<sup>39</sup>

Doch dies war keine reine Studierenden-Bewegung. So militant und organisiert dieser ursprüngliche Aufstand in Naxalbari gewesen war – es war kein spontaner Bauernaufstand, wie es lange gerne geschildert wurde – traf er aufgrund der durch die existierenden Ausbeutungsstrukturen verursachten extremen Armut auch lokal auf fruchtbaren Boden. Erst dies ermöglichte die Herausbildung einer eigentlichen Bewegung, die ihren ersten Höhepunkt bis in die frühen 1970er Jahre erlebte aber bis heute Bestand hat und gerade in den letzten Jahren wieder verschärft an Bedeutung gewonnen hat.

Um nicht die Regierung zu gefährden, in die man gerade gewählt worden war, und da man sich mit der Gruppe, die sich für die Organisation des Aufstandes verantwortlich zeichnete seit längerem in Konflikt befand, distanzierte sich die Führung der CPI(M) von der Bewegung und allen, die sie unterstützten, insbesondere auch von Utpal Dutt und seinem Stück *Tir*.

Am 11. November unterzeichnete der Gouverneur Westbengalens einen Haftbefehl gegen die Anführer der Naxaliten-Bewegung. Auf der Fahndungsliste fand sich auch der Name Utpal Dutt wieder. Dutt hielt sich für zwei Monate in Kalkutta im Untergrund versteckt – er schaffte es dennoch weiterhin an den Proben seiner Gruppe teilzunehmen – und setzte sich schließlich nach Mumbai ab, wo die Dreharbeiten für den Film *The Guru* des amerikanischen Regisseurs James Ivory beginnen sollten, für die Utpal Dutt als Schauspieler ausgewählt worden war. Gleichzeitig versuchte er einen Schmuggler zu treffen, von dem er Waffen für die Revolution entgegennehmen sollte. Dies führte

---

<sup>39</sup> Von ihrem gesellschaftlichen Einfluss her war die Naxaliten-Bewegung mindestens so bedeutend wie die Studierenden-Bewegung 1968 in Deutschland oder Frankreich bzw. wie der Prager Frühling. Aufgrund der sicher nicht zufälligen Gleichzeitigkeit kann hier durchaus von einem transkulturellen Phänomen gesprochen werden, bei dem zwei Einflüsse ausschlaggebend waren: der Protest gegen den US-Amerikanischen Vietnamkrieg als auch der Einfluss des Maoismus. Im Gegensatz zu Europa fiel in Bengalen, wie es immer noch bedauert wird, eine ganze Generation brillanter Studierender der Repression dieser Bewegung zum Opfer. Es gibt zahlreiche literarische Dokumente dieser Zeit, von denen hier nur die Erzählungen Mashasweta Devis (*Bashai Tudu, Mutter von 1084* (2003) als auch die Kurzgeschichte *Draupadi*) sowie *Hanyamān* (Tötende Tage) von Joya Mitra, der Schilderung der Erlebnisse einer selbst Aktiven nach ihrer Verhaftung, erwähnt werden sollen.

schließlich zu seiner Verhaftung und Dutt wurde zum zweiten Mal ins Gefängnis gesperrt.

Es entbehrt sicherlich nicht einer gewissen Ironie, dass Dutt ausgerechnet aufgrund des Einschreitens des US-Amerikanischen Filmteams James Ivorys im Januar 1968 aus der Haft entlassen wurde, um mit den Dreharbeiten im Mumbai fortfahren zu können. In der Zwischenzeit hatte die nun offiziell gegründete CPI(ML) ihre Strategie der „annihilation of the class-enemy“ aufgenommen und ihren Kulturkampf gegen die Symbole des bengalischen Bildungsbürgertums begonnen. Hierunter fielen auch die Werke Rabindranath Tagores oder Girish Chandra Ghoshs, zwei der zentralen Persönlichkeiten der bengalischen Theatergeschichte, die Dutt verehrte. Als Zeichen des Protests gegen diese neue Entwicklung der Bewegung, die Dutt nicht mittragen wollte, beendete er die Aufführungen von *Tir* und inszenierte stattdessen ein neues Stück mit dem Titel *Mānusher adhikāre* („Die Rechte des Menschen“ (Utpal Dutt 2009b)), das von den Alabama Scottsboro Trials der 1930er Jahre handelte. Doch in seiner Gruppe befanden sich einige Sympathisanten der Naxaliten-Bewegung, die nicht mit Dutt's Vorgehen einverstanden waren und das Stück sabotierten. Gefangen in dem Konflikt, weder die CPI(M) noch die Naxaliten auf seiner Seite zu haben, sah sich Utpal Dutt schließlich dazu gezwungen, das *Minerva* zu verlassen und wieder außerhalb zu spielen:

„When things were all in confusion, and we were being attacked by both by the Naxalites and the CPI(M), we staged *Manusher Adhikarey*, and got into a fight with the Naxalites over that because we upheld black power and hadn't quoted Mao. How could I quote Mao about something that happened in the USA in 1931? We started performing outside Minerva mainly as a strategy for self-defence against the disruptors who had infiltrated LTG. There was also massive burden of debt on my shoulders. For the Minerva Theatre was held on lease in my name. The new rulers at Minerva [the Naxalite supporters in his group] were not paying the bills. And they wouldn't let me do a play. How could we foot the bills that by then amounted to Rs. 1,70,000? We had to keep on doing plays” (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16).

Utpal Dutt's politische Radikalisierung, die mit der anfänglichen Unterstützung der Naxaliten-Bewegung, seiner Verhaftung in Mumbai sowie der Inszenierung von *Tir* seinen Höhepunkt gefunden hatte, führte somit zu seiner politischen Isolierung, die auch seine Theaterarbeit entscheidend beeinflusste. Nachdem er zwei Jahre kaum mehr im *Minerva* hatte auftreten können und seine Schulden aufgrund der immer noch fälligen Pacht ständig wuchsen, sah er sich 1970 schließlich dazu gezwungen, das *Minerva* ganz aufzugeben. Doch Dutt macht nicht allein seine Gegner in der CPI(M) oder unter den Anhängern

der Naxaliten-Bewegung für den Bruch innerhalb seiner Gruppe verantwortlich, sondern ebenso sein eigenes, wie er selbst sagte, „selbstmörderisches“ Vorgehen, das ihn auch von den Massen entfernt hatte, denen er sich über ein Mitwirken im Jatra-Theater wieder anzunähern versuchte:

„The Minerva Theatre finally closed down on Lenin’s birthday, 1970, after a performance of ‘At the Call of Lenin’. My suicidal line had alienated the theatre from every leftist party in the country, from class-struggle, from every contact with the masses. I was practicing private revolutionary theatre, a bizarre contradiction, which, if not tragic, would have been laughable. My only real link with the masses was through the professional folk-theatre, the Yatra, which I had entered as a writer and director in 1969<sup>40</sup> with the play ‘Rifle’” (Utpal Dutt 1982: 90).

Interessanter Weise wurde Utpal Dutt niemals nach den eigentlichen Beweggründen gefragt, die ihn zum Jatra gebracht haben. Meist wird leichtfertig angenommen, dass seine Motivation vor allem darin bestand, diese Form für seine Entwicklung des eigenen „revolutionären Theaters“ anzueignen. Betrachtet man jedoch den spezifisch historischen Kontext, ist es sicher kein Zufall, dass er genau zu jenem Zeitpunkt für das Jatra zu arbeiten begann, als er das *Minerva* verlassen musste und sich mit einem großen Schuldenberg konfrontiert sah. Nach Bandyopadhyay feierte *Mānuser adhikāre* seine Premiere am 14. Juli 1968 und *Rifle*, sein erstes Jatra-Stück, wurde am 23. September desselben Jahres zum ersten Mal aufgeführt (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 21). Der Beginn seines Engagements für das Jatra-Theater fällt somit genau in die Zeit, als die Konflikte innerhalb seiner Gruppe eskalierten. Als ich seine Frau Shobha Sen in einem Interview darauf ansprach, ob auch der finanzielle Aspekt ausschlaggebend für seinen Schritt war, antwortete sie unumwunden: „Natürlich gab es finanzielle Gründe, und ja, diese waren ausschlaggebend. Ansonsten hätten wir diesen Schritt nicht getan.“

### **Amateur-Theater ist ein Fluch**

Und dieser Schritt war kein weiter gewesen. Wie bereits erwähnt, befindet sich das Jatra-Viertel nur wenige hundert Meter entfernt vom *Minerva*-Theater. Hätte sich Utpal Dutt wirklich aus künstlerischen Gesichtspunkten für das Jatra interessiert, hätte er sicher bereits früher eine Verbindung gesucht. Folgerichtig

---

<sup>40</sup> Dutt gibt in diesem Interview irrtümlicherweise eine falsche Jahresangabe für das bereits 1968 aufgeführte Stück *Rifle*.



war es nicht er selbst gewesen, der den Kontakt zur Jatra-Industrie herstellte, vielmehr wurde dieser aus der entgegengesetzten Richtung etabliert. Wie Dutt später zugab, war es Panchu Sen gewesen, ein berühmter Jatra-Schauspieler der 1960er und 1970er Jahre, der auf ihn zutrat und davon überzeugte, ein Jatra-Stück zu schreiben:

„It was later, only in 1968, that I became closely associated with a gentleman called Ponchu Sen, a great *jatra* actor, who, according to me, is the father of modern acting in *jatra*. They never used microphones in their time, so they had to raise their voices to make everybody hear. But already times had changed so much that they no longer had an audience of 200 or 300 it was an audience of 10,000 – yet they could make themselves heard. Ponchu Sen would be shouting away so that right at the back we could hear every single syllable he was uttering: yet he would appear extremely relaxed and normal, realistic, as if he was not shouting at all. Most of the actors who dominate the *jatra* today [Dutt spricht hier über die 1970er und frühen 1980er Jahre] are his pupils. He took me into the *jatra*. He said. ‘You have to write for the *jatra*. If you say you want people’s theatre, well, here is people’s theatre. Don’t waste your time in Calcutta in the proscenium theatre, playing to petty bourgeois audiences.’ [...] So I wrote *Rifle*, my first *jatra* play. And thereby hangs a tale. *Rifle* was a name chosen at random for a play which I was supposed to write on the 1857 mutiny, since it all happened because of the Enfield rifle. But having written that play, as I read it out to the *jatra* actors. I realised that this was no *jatra* play, it was just a....play. And Ponchu Babu said so: ‘It is full theatre, not *jatra*. But we have already announced the name *Rifle*, so you must write another play to fit the name.’ So I wrote this other play in six days, read it out to them and they were satisfied. It ran for many hundreds of performances. Ponchu Babu played Rahamat Sheikh in it, one of his most powerful performances” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 38-39).

Es war also weder Utpal Dutts Ziel gewesen, für die Jatra-Industrie zu arbeiten, noch hatte er sich intensiv genug mit der spezifischen Form des Jatra auseinandergesetzt, um in der Lage zu sein, auf Anhieb ein geeignetes Stück zu schreiben. Trotz seiner Erfahrung mit der IPTA, die gerne als Beweggrund für seine Zuwendung zum Jatra angeführt wird, gelang es ihm erst im zweiten Versuch, ein *pālā* zu verfassen, das den spezifischen Konventionen gerecht wurde. Wie wenig ihm die eigentliche Form des Jatra am Herzen lag, verdeutlicht ein weiteres Interview aus dem Jahre 1971, der zweiten Saison seines Engagements durch die die Jatra-Industrie. Auf die Frage nach seiner Motivation, für Jatra-Gruppen zu arbeiten, erklärte er lediglich: „I thought that the form had potential” (A. J. Gunawardana 1971a: 229). Zu dieser Zeit scheint er nicht wirklich vom Jatra überzeugt gewesen zu sein und auch seine Kritiker bewerteten sein Engagement negativ (A. J. Gunawardana 1971b: 243).

Auch wenn Dutt sich im Laufe der Zeit mehr und mehr durch das Jatra-Theater inspirieren und viele Elemente in seine eigenen Theater-Produktionen einfließen ließ, hielt er eine kritische Distanz, die sich insbesondere auf den Inhalt der Stücke bezog. „The content of the [Jatra] plays used to be bad“, erklärte er in dem bereits oben erwähnten Interview und spezifizierte seine Kritik in einer Attestierung mangelnder Political Correctness, wie es heutzutage bezeichnet würde, da, in seinen Augen, einige Stücke manchmal zu antimuslimischen Ausschreitungen führten (A. J. Gunawardana 1971a: 229).

Wie aus den bisher aufgeführten Zitaten deutlich wird, besaß Utpal Dutt eine Neigung zu einer provokanten und manchmal auch zynischen Kritik. In diesem Zusammenhang wäre es interessant zu erfahren, wie er die Stücke Brajendra Kumar Des, dem einflussreichsten Jatra-Dramaturgen der 1950er bis frühen 1970er Jahre, bewertete, der als einzige Person der Jatra-Industrie eine gewisse wissenschaftliche Anerkennung erfahren hat (Ratan Kumār Maṅḍal 2004; Debjānī Mukhopādhyāy 2006; Tātghar Ekuś Śatak 2008). Darüber hinaus ist es schwierig, seine eigentliche Intention dieser Kritik zu bewerten, da er alle Formen „nicht-revolutionären“ Theaters auf eine ähnlicher Weise kritisierte. Diese zitierte Aussage kann somit nicht als eine generelle Kritik am künstlerischem Wert der Jatra-Stücke dieser Zeit interpretiert werden, da seine Äußerung auch dahingegen verstanden werden kann, dass das Jatra für ihn nicht revolutionär genug war.

Während er dem Inhalt der Jatra-Stücke kritisch gegenüber stand, war er voll des Lobes für die Schauspieler, eine Einschätzung, die er auch Jahre nach Ende seines Engagements für die Jatra-Industrie aufrecht erhielt. Auch in diesem Fall scheint er von deren Professionalität und ihren Qualitäten überrascht gewesen zu sein, was einmal mehr den Schluss nahelegt, dass er sich vor seinen Auftragsarbeiten nicht wirklich mit dem Jatra-Theater auseinandergesetzt zu haben scheint. So lobte er diese:

„An actor who has been a professional for 30 or 40 years in the Jatra knows right from the beginning what the director wants him to do. In fact it was they who helped me to write successfully for the Jatra, to direct and produce the plays. Ponchu Sen and Bijan Mukherjee were not only incomparable actors, they could understand a character so fast. The first two or three days they wouldn't do a thing, they would ask me to do the role so that they could watch. But they would watch in deadly earnest. They had never seen something like this. Once or twice they would tell me that in a Jatra play it wouldn't do to speak so slowly, or that somewhere it would be better that the actors would not face each other and walked up towards the audience. In my rehearsals I found that they were invariably right. They had a vast stock of experience out of which they came up with their suggestions. The first time they heard a dialogue they would be able to tell me

the best position from where it should be spoken. They would stand on their feet on the third or fourth day of the rehearsals and declare that it was time now for them to take on. In their lives they hadn't ever rehearsed with books in hand. They were used more to following the prompting. And I had raised a great fuss against prompting right at the beginning. So when these old actors rose to their feet on the third or fourth day they had their entire part by heart. And several of them went deeper than I had gone. There were things in what they were doing that I hadn't ever imagined, as with Bijan Mukherjee as Colonel Brennan in *Delhi Chalo*. I have yet to see an Englishman like him. It was an outstanding performance of an Englishman. When I looked at him occasionally during a rehearsal in his lungi, I often wondered if he would ever manage to act a perfect Englishman. And that's what he did, gloriously, right from the fourth rehearsal. His achievement would be beyond the imagination and reach of any young actor. But the young actors with us had other qualities – enthusiasm, energy, endless energy. I could see Ponchubabu getting tired after, under the burden of age. It was a strain for him to rehearse through the day. But the younger actors were indefatigable, ready to rehearse for hours at a stretch, till they could master their parts. Whatever they lacked in skill, they made up with energy. That is how the generations were different. But they were the same at the core, for it was a question of food and sustenance for both the groups. That's where the professionals score. Amateur theatre is a curse" (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16-17).

Auch wenn diese letzten beiden Sätze nur wie eine beiläufig erwähnte Aussage klingen, markieren sie einen grundlegenden Bruch mit der gängigen Theatergeschichtsschreibung Indiens: Zum ersten Mal wird hier mit der üblichen Dichotomisierung zwischen Volks- und modernem (städtischen) Theater gebrochen und durch die Differenzierung zwischen professionellem Theater und Amateurprojekten ersetzt. Auf der einen Seite weist er hiermit darauf hin, dass das immer noch als „Volkstheater“ bezeichnete Jatra professionell organisiert ist und ein breites Publikum erreicht, während das „moderne“ bengalische Theater, so sehr es auch als Teil des modernen bildungsbürgerlichen bengalischen Kulturerbes angesehen wird, im 20. Jahrhundert nie wirklich über den Status von Amateurunternehmungen hinaus gegangen ist. Dies ist entgegengesetzt der allgemeinen Annahme, dass Jatra-Akteure keine schauspielerische Fähigkeiten besitzen, da ihr Agieren üblicher Weise als übertrieben, zu laut und somit unrealistisch betrachtet wird.

Doch Utpal Dutt führt seine Kritik einen Schritt weiter und unterstreicht den qualitativen Unterschied zwischen Jatra-Schauspielern und denen des städtischen Theaters auf eine deutliche Weise:

„These petty bourgeoisie in their little lives will do theatre only after they have done everything else, after they have been to their little places of work. They can't possibly compare with the great professionals of the jatra, but they do not admit their intellectual

inferiority to the jatra artists. They consider themselves bhadralog, and the jatra people chhoto. To talk about chhotolog in jatra and about people's theatre movement at the same time is ridiculous" (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 35).

Diese durchaus heftige Kritik richtet sich vor allem gegen die verbreitete Annahme, dass Schauspieler einer „Volkstheaterform“ keine wirklichen Künstler sein können. Doch darüber hinaus scheint Dutt hier auch das Jatra-Theater gegen den bestehenden Neid durch die Schauspieler des städtischen Theaters zu verteidigen versuchen, die in den seltensten Fällen in der Lage waren und immer noch sind, durch ihre Arbeit ihren Lebensunterhalt zu verdienen und zudem weit weniger als die meisten Jatra-Schauspieler verdienen.

Doch Dutt pries die Jatra-Schauspieler nicht allein für ihre Professionalität. Auch für sein Projekt eines „revolutionären“ Theaters sah er sie als geeigneter an, da sie während ihrer kontinuierlichen Tournéeen für mehrere Monate im Jahr engen Kontakt zur Landbevölkerung hatten. Wenn die Jatra-Schauspieler trotz ihrer „intellektuellen Überlegenheit“, so Dutt in seinem abschließenden Urteil, kein „democratic consciousness“ besaßen (hier meint Dutt wohl vor allem ein kommunistisches Bewusstsein), vermochten sie für ihn dennoch „to take up our messages far more quickly than the city's petty-bourgeois actors“ (A. J. Gunawardana 1971a: 229).

Auch wenn diese Aussage als Verteidigung der Jatra-Schauspieler gelesen werden muss und Utpal Dutt oft eine Schwarz-Weiß-Rhetorik benutzte, bleibt trotz alledem verständlich, wie sehr er die Arbeit und die künstlerischen Qualitäten der Jatra-Schauspieler schätzte. Dies galt jedoch nicht für die Besitzer der Gruppen, von denen er mit seinem Engagement am meisten profitierte:

„The jatra-groups are fully owned by capitalists – uneducated, unscrupulous, illiterate people. What else do you expect in our country? But they do not interfere with the theatrical part, the drama part of it – they are aware that they know nothing. They normally rely on the leading actor who becomes an actor-manager, like in the ancient British theatre. And wherever there is profit they will go there, so that if we have any faith in the taste of the people, we know that jatra will stay on the right path, because these people are bound to cater to the masses. The masses dictate the form and content of the jatra“ (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 36).

Angesichts von Dutt's erwähnter Kritik an dem Inhalt von Jatra-Stücken klingt eine Aussage wie „Jatra will stay on the right path“ in sich widersprüchlich. Allerdings verdeutlicht diese, dass Jatra zu diesem Zeitpunkt bereits ein in die kapitalistische Marktwirtschaft integriertes, profitorientiertes Gewerbe war, das

dem Prinzip des Angebots und der Nachfrage folgte. Dass er hierbei dem Geschmack der Massen vertraute, war insbesondere ideologisch bedingt.

### Utpal Dutts *Jatra-pālā*

Zwischen 1968 und 1988 verfasste Utpal Dutt insgesamt 19 *Jatra-pālā*,<sup>41</sup> bei denen er jeweils auch selbst Regie führte. Doch im Gegensatz zu einer verbreiteten Annahme, spielte er in keinem von diesen mit. Wie die meisten *Jatra*-Stücke dieser Zeit waren auch Dutts *pālā* vorwiegend historischen Inhalts. Darunter befanden sich Stücke über Lenin, den Fall Berlins, den Vietnam-Krieg, die Indigo-Revolte in Bengalen 1856-60, Mao Zedong, die indischen Terroristen (er bezeichnet sie als Guerilla-Kämpfer) 1944 sowie die Revolte im Punjab 1919 (A. J. Gunawardana 1971a: 230). Bezüglich des Inhalts seiner *pālā* gab es demnach keinen wirklichen Unterschied zu seinen Theaterstücken, wie Dutt dies auch selbst verdeutlicht:

„I have tried in the theatre and the Yatra, to select stories of revolutionaries of the immediate past and show the continuity of struggle, from Surya Sen to the modern proletariat. I have written and produced ‘Kallol,’ ‘Rifle’ (about the Bengal revolutionaries of the early thirties and I drew the story forward to 1947 to show that the collaborators of 1930 had become congress ministers in 1947), ‘Jallianwalabagh’ (about the Punjab revolutionaries), ‘Storm Clouds’ (Baisakhi Megh<sup>42</sup> – also about Bengal rebels), ‘Kirpan’ (about the Ghadr party in the Punjab and the mutiny of the 23<sup>rd</sup> Indian Cavalry), ‘The Forest Awakes’ [Aranyer Ghum Bhangchhey] (about Udham Singh in London and the assassination of Sir Michael O’Dwyer), ‘The Greased Cartridge’ (‘Tota’,<sup>43</sup> about the struggle in Delhi in 1857) and a few others, and I have watched at first hand the re-

<sup>41</sup> Dies waren im Einzelnen: *Rāiphel (Rifle)*, 1968 (New Arya Opera); *Jaliyānoyālābāg*, 1969 (Satyambar Opera); *Dillī calo*, 1970 (Loknatya); *Samudra śāsan*, 1970 (Loknatya); *Nīl rakta*, 1970 (Bharati Opera); *Jay bāmlā*, 1971 (Loknatya); *Samyāsir tarabāri*, 1972 (Loknatya); *Jhaḡ*, 1973 (Loknatya); *Mao Tse Tung*; 1974, (Tarun Opera); *Baiśākhī megh*; 1974 (Loknatya); *Sīmanta*; 1975 (Loknatya), *Turuper tās*, 1976 (Loknatya); *Mukti dikṣā*, 1977 (Loknatya); *Aranyer ghum bhaṅgche*, 1978 (Ganabani); *Sādā poshāk*, 1979 (Ganabani); *kuṭhār*, 1980 (Ganabani); *Svādhīnatāra phāñki*, 1981 (Bharati Opera); *Bibighar*, 1982 (Nabaranjan Opera) und *Dāmāmā oi bāje*, 1988 (Arya Opera); (Samik Bandyopadhyay 2006: 21).

<sup>42</sup> Dieses Stück wurde von Dutt 1981 unter dem gleichen Titel auch selbst verfilmt.

<sup>43</sup> *Ṭōṭā*, von Dutt mit dem Titel *The Grease Cartridge* übersetzt, ist eine frühere Version seines Stückes *Mahābidraha* (im Englischen unter dem Titel *The Great Rebellion* veröffentlicht, Dutt 1986). Das Stück wurde 1973 in Delhi uraufgeführt und in einer überarbeiteten Version auch 1986 in der DDR.

sponse of the proletarian audiences to these patriotic battles of the past. In the villages, the working masses often burst into slogans against their present-day enemy, when they watch their ancestors sing their way to the gallows” (Utpal Dutt 1982: 62-63).

Vier der hier erwähnten Stücke sind Jatra-*pālā*, nämlich *Rifle*, *Jaliyānoyālā-bāg*, *Baiśākhī begh* sowie *Aranyer ghum bhangche*. Wie genau unterschieden sich Dutts Jatra-Stücke von seinen Theaterdramen? Es lässt sich keine ganz deutliche Trennlinie ziehen, da Dutts Erfahrung mit dem Jatra zu einem Bruch mit seinem bisherigen Ansatz führte und seine späteren Theaterproduktionen in entscheidendem Maße beeinflusst hat. Es waren zwei Dinge, die dieses Umdenken bewirkten. Zum einen war dies, in Dutts Worten, das „mimetische Element“ des Jatra, das er in einem schamlosen Gebrauch aller Gefühlslagen erkannte, sowie auf der anderen Seite die spezifische Bedeutung des Publikums:

„I was helped to recognize the worthlessness of most of my texts principally by my involvement with the Yatra. I had been [...] bowled over by the directness, even brutality, of its impact on the audience. [...] What marks the Yatra off from theatre is not that it is played in the round, or that a few years back, there used to be ten songs to today’s one, or that the musicians sit in the sight of all. Its distinctive feature is its mimetic element, its robust and unashamed use of every emotion, every passion, every violence to subdue the audience to its own will. This is theatre as Magic. It is tempestuous incantation. It creates its own world, and even if it is an absurd one which resembles nothing on earth, it seeks to dominate the audience’s mind by sheer violence and brazen dramatics. It is theatre at its primitive best. It relies on nothing but declamation in heavy poetic prose and must capture the attention of more-or-less unruly proletarian audience by intensity of action, by royal assassination and retribution, by Machiavellian villainy, and the clash of the arms. It almost faces the same problem as Shakespeare did, because its most important element is its audience, coal-miners, tea-garden workers, peasants, and being thoroughbred professionals, the Yatra-player respect the taste and judgement of these rough and exhausted men, these alienated, dull-brained workers thinking of their early-morning shifts next day, sleepy-eyed with toil, still filing into the enclosure in noisy groups, expecting to be overawed by the majesty of violence – much like the apprentices in London, 1600” (Utpal Dutt 1982: 145-146).

Dutt weist hier zu Recht darauf hin, dass das Jatra als kommerzielles Theater viel stärker als das städtische Theater darauf angewiesen war, den Geschmack der Zuschauer zu bedienen. Doch Dutts Anliegen zu diesem Zeitpunkt war es, auch ein revolutionäres Theater zu kreieren, dessen Ziel zu diesem Zeitpunkt nur sein konnte, dass herrschende politische System umzustürzen. Auch wenn Himani Bannerji seine Versuche später als weniger sozialistisch denn als nationalistisch bezeichnete (1998: 69), verlangte dieser Ansatz dennoch, dass nicht

ein bürgerliches Publikum, sondern die ländlichen Massen erreicht werden mussten:

„Revolutionary theatre is essentially people’s theatre, which means that it must be played before the masses. The audience is our first concern; matters of form and content come second. A genuinely revolutionary play put on before an intellectual audience in the city is irrelevant because the intelligentsia simply won’t change. Essentially, the revolution is first for workers and peasants. Revolutionary theatre must *preach* revolution; it must not only expose the system but also call the violent smashing of the state machine.

You can’t talk about the general principles of a revolutionary theatre. One must take into account the essential features of a particularly epoch and country. In India today we are fighting for a people’s democratic revolution, and revolutionary theatre preaches violent methods of overthrowing the present setup” (A. J. Gunawardana 1971a: 224).

Den Geschmack des Publikums zu bedienen, war die eine Seite. Doch ging es dabei auch darum, die Zuschauer von den eigenen politischen Zielen zu überzeugen. Sein Anliegen war es daher, die „Massen“ zu einem aktiven, gewaltsamen Aufstand zu bewegen. Er selbst bezeichnete sein revolutionäres Theater deshalb später auch als „Episches Theater“. Hierbei berief er sich jedoch nicht auf Berthold Brecht, sondern versuchte sich im Gegensatz bewusst von diesem zu distanzieren, da er weniger einen Ansatz der Bewusstseinsbildung unter den Zuschauern verfolgte, als vielmehr eine agitatorische Aufwiegelung des Publikums anstrebte. Dutt versuchte mit seinem revolutionären Theater, die Zuschauer auf einer Gefühlsebene anzusprechen und in seinen Augen reichte nicht das Bewusstsein über die ungerechten Sozialstrukturen aus, um Veränderungen zu bewirken. Dies konnte nur geschehen, wenn die Zuschauer auch auf einer emotionalen Ebene einen Hass entwickelten, wie Dutt argumentiert:

„Theatre should not merely agitate for higher wages or reduction of the land tax. A play may take off from any issue involving partial demand but must arrive finally at a call for armed overthrow of reactionary state-power. It’s not enough to have a rifle in one’s hand – one must know how to fire it and must hate the enemy enough to fire it. But even if this is left-adventurism, there is more heroism in it than in a thousand resolutions and speeches. A pistol held firmly in the hand and a finger on the trigger – such an image can rouse the people to take up arms. You cannot write a play about a legislator who ‘protests’ and ‘appeals.’” (A. J. Gunawardana 1971a: 227).

Utpal Dutt ging es also nicht allein darum, die Möglichkeiten für einen gewaltsamen Aufstand aufzuzeigen, sondern diesen emotional zu provozieren und für diese Emotionalisierung war die Intensität eines Massenpublikums erforderlich, das Erlebnis einer Communitas, um mit Victor Turner zu sprechen (1998)

bzw. auch einer emotionale Transformation des Seins, wie man mit Schechner argumentieren kann (1990: 10-20). Wie sehr er hiermit die Unterstützung der Naxaliten-Bewegung unter der ländlichen Bevölkerung in den frühen 1970er Jahren gefördert oder auch den Grundstein für den späterem Erfolg der CPI(M) im Bengalen gelegt hat, wie Ruud dies in dem eingangs erwähnten Zitat nicht in Bezug auf Dutt aber auf das Jatra im Allgemeinen nahelegt, lässt sich nur schwer überprüfen. Sein Engagement durch die Jatra-Industrie erlaubte es ihm jedoch zum ersten Mal, dieses Massenpublikum zu erreichen, das wiederum, so ist anzunehmen, nur aufgrund des herrschenden Zeitgeists seine Stücke akzeptierte. Auf der anderen Seite ging sein Ansatz auch mit einer sehr spezifischen Interpretation der indischen Geschichte einher. Gewaltlosigkeit und Passivität waren für Dutt Fremdkörper darin, und somit beschrieb er diese als einen Ablauf von bewaffneten Aufständen, womit er sich auch der in Bengalen wenig populären Ideologie Gandhis entgegensetzte (A. J. Gunawardana 1971a: 227):

„We have been sickened no end by endless nonsense about peace and forgiveness [...], about Gandhi and the so-called Indian tradition of peace. We have been told ad nauseam that India has always the world peace and tolerance. But history tells us that India has traditionally taught war, the Gita being the most eloquent treatise of ancient times on just war. It should be our task to expose the mendacious theories of peace of the ruling classes to dope the masses with opium; on the contrary, we must tell the masses that the Indian working people have been throughout history, particular quick to take up arms. If we look at only the British period, the bloodiest resistance was offered by prince and peasants alike all the way from Bengal to the Marhattas, and after the British trader turned ruler, not a decade passed without mass-insurrections shaking the foundation of the empire. Few countries in the world have a history of more tenacious armed struggle against the oppressor“ (Utpal Dutt 1982: 56-57).

## Die Rezeption von Dutts Jahren im Jatra und seinem späteren Theater

Utpal Dutts Verbindung mit der Jatra-Industrie dauerte im Wesentlichen 14 Jahre an (1969-1982), obwohl er 1988 noch ein letztes *pālā* (*Dāmāmā oi bāje*) verfasste. Auch wenn diese Verbindung eine der interessantesten Perioden in der Geschichte des bengalischen Theaters darstellt, da eine der großen Ikonen des bürgerlichen Theaters Kalkuttas sich auf die kommerziellen Zwänge der professionellen Jatra-Industrie einließ, gibt es trotz der beachtlichen Menge an Studien über das bengalische Theater kaum ein Werk, das diese Verbindung näher analysiert. Als einer der wenigen Autoren bewertet Rustom Bharucha Dutts Ansatz folgendermaßen:





Abb. 3: Szene aus Utpal Dutts *Jatra-pālā Dillī calo*, aufgeführt von der *Loknatya Opera*, die das Element der Gewalt als Charakteristikum seiner Stücke kennzeichnet (1970) (Quelle: Gunawardana 1971a: 228).

„[Dutt] is not interested in reviving *jatra*. That would be appallingly antiquarian to him. Nor should he be criticized for catering to a new movement in the Bengal theatre – the ‘urban *jatra*’ – a blatantly commercial enterprise that relies on obtrusive scenic effects and titillating cabaret items for its box office. Dutt’s use of *jatra* is more pragmatic and intellectually sound than the purists of the Bengali theatre care to admit” (Rustom Bharucha 1983: 97).

Bharucha geht bei seiner durchaus verwirrenden Bewertung der Jatra-*pālā* Dutts – weder soll ihn die „traditionelle“ Form interessiert haben, noch sollte er dafür kritisiert werden, dass „kommerzielle“ Jatra zu bedienen – von der Annahme aus, dass er sich aus eigenem Interesse dem Jatra zuwandte und als Akteur selbst bestimmen konnte, wie er mit dieser Form experimentierte. Wie gezeigt wurde, musste er sich für seine Auftragsarbeiten allerdings den Konventionen der Jatra-Industrie unterwerfen. Die Experimente mit dem Jatra als Form führte Dutt abseits der Jatra-Industrie in seinen eigenen Gruppen aus, bei denen er sich zunächst mit einigen Problemen konfrontiert sah, da die Amateurdarsteller der städtischen Theaters nicht in der Lage waren, mit der offenen Jatra-Bühne umzugehen und seine Vorstellungen umzusetzen (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16).

Um Utpal Dutts künstlerische Entwicklung abseits seines Engagements für die Jatra-Industrie bewerten zu wollen, müssen daher seine späteren Theaterproduktionen betrachtet werden. In einem 1971 geführten Interview für *The Drama Review* drückte Samik Bandyopadhyay, einer der bedeutendsten bengalischen Theaterkritiker der vergangenen Jahrzehnte, trotz einer kritischen Haltung gegenüber Dutts Schritt, für die Jatra-Gruppen zu arbeiten, seine Hoffnung aus, dass sein Unterfangen sowie die kommende Erfahrung, zum ersten mal selbst ein Massenpublikum bedienen zu müssen, ihm helfen würde, eine neue Theatersprache zu entwickeln (A. J. Gunawardana 1971b: 243). Und dies war der Fall. *Tiner talwar* („Das zinnerne Schwert“) sein erstes bedeutendes Stück, nachdem er für die Jatra-Gruppen zu arbeiten begonnen hatte, war, wie Dutt selbst erklärte, „vastly influenced by idioms of the *jatra*, from the writing of the play to the production. It is all *jatra*, only maybe it was a little sophisticated for a *jatra*, making it acceptable to a city audience” (Malini Bhattacharya und Mihir Bhattacharya 1984: 34).

Bedeutend war in dieser Hinsicht insbesondere seine spezifische Art, in seinen Stücken stärker das Melodrama als Form zu verwenden. Darin sah auch Samik Bandyopadhyay später den eigentlichen Gewinn: „With [his] involvement with the professional *Jatra*, [Utpal Dutt] came to have a greater understanding of the potentials of an intelligent handling of melodrama which be-

comes more and more pronounced in [his] later work” (Samik Bandyopadhyay 2006 (1989): 16). Und als Dutts Stück *Mahābidroha* („Die große Rebellion“) in der DDR aufgeführt wurde, notierte – nach Angaben von Dutts Verlegern – Gerhard Ebert im *Neuen Deutschland*: „the long controversy on how to use the epic style of the Bengali Jatra in the modern theatre ... [is] successfully settled; with the choric commentary and the elements of music and dance enlivening the action” (Utpal Dutt 1986: xiv). Und auch Dutt notierte in seinem autobiographischen Buch *Towards a Revolutionary Theatre* später den Einfluss, den das Jatra als Form, zunächst unwillentlich, aber dafür umso stärker auf ihn ausgeübt hat:

„My long association as writer and director with the Yatra-players has explored many of the beliefs I had once held passionately with regard to form. Voltaire once said: ‘Tous les genres sont bons, excepté le [sic !] genre ennuyeux’, all forms are good, except the boring ones. I was awakened to the truth of Voltaire’s statement watching Yatra. All that violence and rage and unashamed dramatic devices were aimed at keeping the vast audience’s attention riveted to the play, to the content. Form here is reduced to an elemental power, a savage tribal power, a magical danse [sic!] macabre where the audience and players become one, a condition hardly to be met in the city-theatres. Since content is the most important part, precisely because of its apparent formlessness, because it has been tested and enriched by the dialectics of audience reaction, has destroyed the boredom of vast mass-audiences, unreachable today except by use of the public-address system (another sore point with arm-chair scholars)“ (Utpal Dutt 1982: 146-147).

## Hitler auf den bengalischen Dorfbühnen

Doch Dutts „revolutionäre“ und anfangs stark durch die maoistische Ideologie beeinflussten Produktionen waren nicht die einzigen politischen Jatra-Stücke der 1970er Jahre. Bereits 1969 sorgte eine Aufführung für Aufsehen, die inhaltlich mit allen bisherigen Konventionen brach und zum ersten Mal ein global bedeutendes Thema der Weltgeschichte auf die kommerziellen bengalischen Dorfbühnen brachte und mit seinem Erfolg verdeutlichte, dass Jatra nicht nur eine Unterhaltungsform war, sondern auch das Informationsinteresse des Publikums bediente. Aufgeführt wurde dieses Stück von einer jungen Truppe, der *Taruṅ Operā* (junge oder neue Opera), die diesen Bruch mit den bisherigen Traditionen auch in ihrem Gruppennamen herausstellte. Betitelt war dieses Stück schlicht *Hitler*.

Aus einer kritischen europäischen Perspektive kann *Hitler* – im Übrigen eines der einzigen beiden in das Englische übersetzten Jatra-*pālā*<sup>44</sup> – als eine enorm vereinfachte, melodramatische Darstellung des Lebens Adolf Hitlers bewertet werden, die zahlreiche historische Fakten missachtet und durch einen zentralen Fokus auf seine Beziehung zu Eva Braun sowie einer Nichtthematization des Holocausts geprägt ist. Nichts destotrotz zeugte es von beachtlichem Mut, ein solches Thema, zu dem die Zuschauer keinen emotionalen Bezug herstellen konnten, Ende der 1960er Jahre auf die bengalischen Dorfbühnen zu bringen und somit erfolgreich vor einem Publikum aufzuführen, das in Teilen noch nie von Hitler gehört hatte. Wahrscheinlich war ein solches Unterfangen auch nur in Form eines Melodramas möglich, das seinen Fokus auf die Liebesbeziehung seines Anti-Helden zu Eva Braun legt, in dem gemeinsamen Selbstmord gipfelt und in seiner menschlichen Darstellung der Person Hitlers ein europäisches Publikum wahrscheinlich schockiert hätte. Doch gerade in Indien, wo Hitler aufgrund seiner zeitweiligen Unterstützung des bengalischen Unabhängigkeitskämpfers Subhash Chandra Bose sowie der Verwendung indischer Symbole wie des Swastikas nach wie vor von einzelnen Personen verehrt wird, war solch ein Portrait alles andere als selbstverständlich. Und das Hauptanliegen des Stückes, wie mir Shantigopal erklärte, war es das Publikum von den Gräueltaten Hitlers zu informieren:

„Wir wollten zeigen, was für ein Tyrann Hitler war, dies war unsere Botschaft. Wir wollten, dass die Leute dies verstehen. Ich hatte selbst nur wenig über ihn gelesen, aber zu dieser Zeit lief ein Dokumentarfilm über Hitler in einem Kino in Kalkutta, der auf Englisch war, was ich kaum verstand. Ich versuchte jedoch, mir seine Körpersprache, seine faszinierende Ausstrahlung bei seinen Reden einzuprägen und dies so gut wie möglich auf der Bühne umzusetzen.“

Trotz seines mehr oder weniger zeitgenössischen Inhalts war *Hitler* von seiner Form her ein historisches *pālā*. Dies galt auch für alle späteren Stücke Shantigopals beziehungsweise der *Tarun Operā*. So folgten *pālā* über Ram Mohan Roy (1969), Lenin (1969), Napoleon (1970), Subhash Chandra Bose (1971), Othello (1972), Karl Marx (1973), Mao Tse Tung (1974), Salvador Allende (1976), Job Charnock (1977), Stalin (1978), Albert Parsons (1979), Birsa Munda (1981), Tipu Sultan (1983), Tarzan (1987) und Nelson Mandela (1989).

---

<sup>44</sup> (Vgl. Sambhu Bag 1975). Das andere Stück ist *Pāñc paisār pṛthibī* (Die Welt der fünf Paisa) von Bhairabnath Gangopadhyay (enthalten in Carole Farber 1978: 276-481).

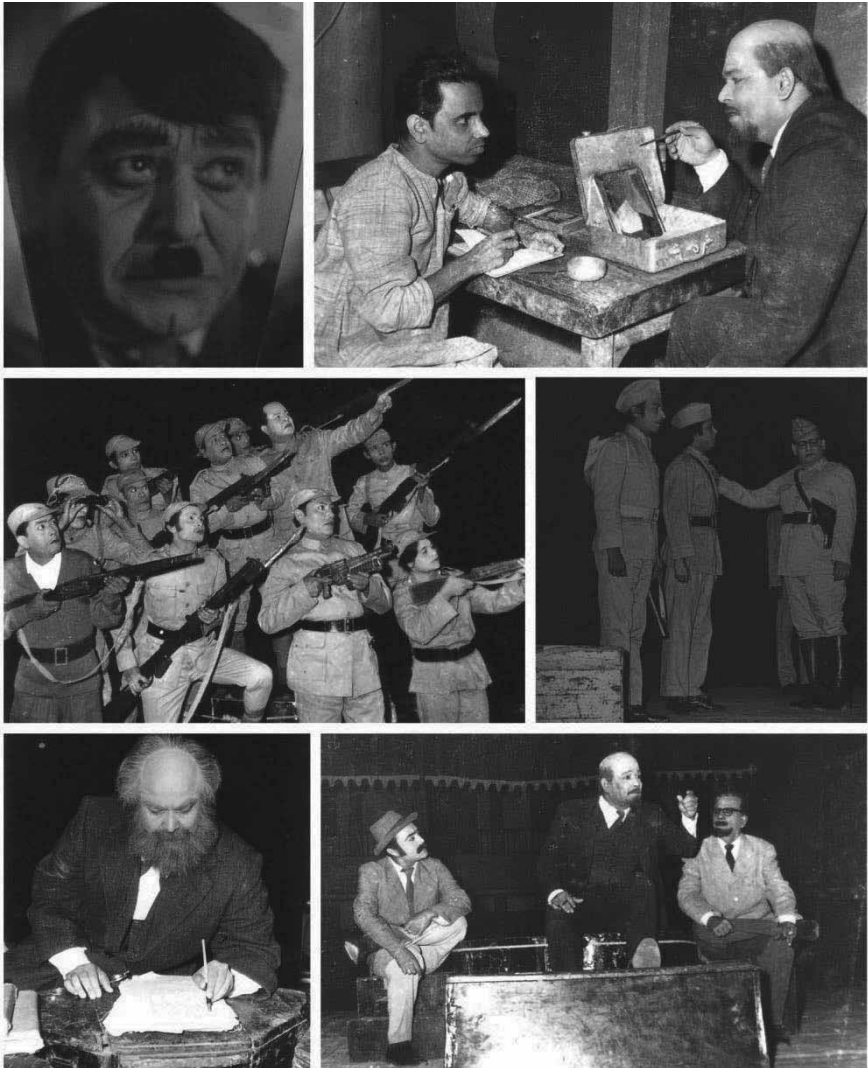


Abb. 4: Der Schauspieler Shantigopal in Rollen verschiedener Charaktere der Weltgeschichte. Von links nach rechts: Adolf Hitler, Lenin, Mao Zedong, Subhas Chandra Bose, Mao, Karl Marx und noch einmal Lenin (Bilder: Rabi Das).

Die *Taruṅ Operā* wurde zu einer der meist geschätzten Jatra-Gruppen der 1970er Jahre und schaffte es, mit ihren Stücken auch in Kalkutta eine bürgerliches Publikum anzuziehen. Hilfreich war, dass sie 1971 für ihr Stück über Lenin den *Soviet Land Nehru Award* verliehen bekam und anschließend auch die Möglichkeit erhielt, dieses in der Sowjetunion aufzuführen. Sicher war die Entscheidung, der *Taruṅ Operā* für ihr Stück *Lenin* den Preis zu verleihen, politisch motiviert, doch war es keinesfalls selbstverständlich, dass man sich für eine Jatra-Gruppe entschied. Aufgrund dieser Anerkennung erfuhr die *Taruṅ Operā* und damit auch das Jatra nun eine stärkere Wertschätzung durch das bengalische Bildungsbürgertum.

Doch innerhalb der Gruppe führte die Preisverleihung zu Streitigkeiten, wer dem nun die Ehre für diesen Preis schlussendlich zugeschrieben werden soll. Auf der einen Seite befand sich Shantigopal, der diese für seine Darstellung Lenins beanspruchte, und auf der anderen Seite Sambhu Bagh, der sich als *pālākār* für den Inhalt der Stücke verantwortlich zeigte aber weniger im Rampen licht stand.

Ende der 1979er Jahre kam es schließlich zu einem Bruch zwischen den beiden und Shantigopal, der weiterhin auf historische Stücke setzte, die inzwischen aus der Mode gekommen waren, landete schlussendlich mit *Tarzan* einen Flop, der ihn zum Rückzug aus der Jatra-Industrie zwang. Schon auf der Höhe seiner Karriere waren jedoch kritische Stimmen laut geworden, die ihn zwar als guten, jedoch nicht überragenden Schauspieler betrachteten, allerdings seine Fähigkeit zu Maskierung der verschiedenen historischen Charaktere in den Vordergrund stellten (Prabodhbandhu Adhikārī 1976a). Wie groß sein Bekanntheitsgrad einmal gewesen war, aber auch sein Abstieg, lässt sich vielleicht auch daran herauslesen, dass er der einzige Schauspieler war, den alle Personen, die vor 1970 geboren wurden, kannten, aber kaum einer es für wahrscheinlich hielt, dass er noch am Leben war.

Sicher kann man darüber streiten, ob die Stücke der *Taruṅ Operā* nun genuin politisches Theater waren oder nur politische Themen beinhalteten, also das Bewusstsein der Zuschauer hinsichtlich eines bestimmten politischen Projekts zu verändern versuchten oder nur einen reinen Bildungsanspruch besaßen, wie es die meisten Jatra-Gruppen für sich reklamieren, die ihre Arbeit als *lokśikṣā* (Bildung der Massen) bezeichnen (vgl. hierfür auch Kapitel 6).

Aufgrund ihrer Themenauswahl ist die *Taruṅ Operā* sicher eines der bekanntesten Beispiele für politisches Jatra. Doch bereits 1948 hatte Brajendra Kumar De im Kontext der kommunalistischen Ausschreitungen, denen Bengalen in den Jahren vor und nach der Unabhängigkeit mit seiner schlussendlichen

Teilung ausgesetzt war, mit *Bāṅgālī* ein Stück verfasst, das die Einheit der Bengalen unterschiedlicher Religionen beschwor und den Konflikten entgegenzuwirken suchte. Auch Bhairabnath Gangopadhyay, ein aktiver Unterstützer der CPI(M) war und von dem Carole Farber schreibt, dass er in den 1970er Jahren vor allem als „class-struggle writer“ bekannt war (1978: 273), verwob immer auch politische Motive in seinen sozialen Dramen. Ähnliches gilt heutzutage für Tridib Ghosh und Utpal Ray, die u.a. Stücke über religiösen Fundamentalismus auf die Bühne gebracht haben, auch wenn diese nicht mehr den Klassenkampf als Thema beinhalten.

Wenn auch das Jatra aufgrund seiner Heterogenität und der damit einhergehenden Vielfalt an Stücken niemals als politische Bewegung betrachtet werden konnte, so findet sich in seiner Geschichte des 20. Jahrhunderts dennoch eine kontinuierliche Linie an Stücken politischen Inhalts, die in den 1970er Jahren durch den historischen Kontext bedingt ihren Höhepunkt erreichten und die bei einer Geschichtsschreibung des politischen Theaters Bengalens eine zentrale Stellung einnehmen müssten, über die wir in der wissenschaftlichen Literatur bisher nichts erfahren.

## Der Schutz der Reinheit der Form

Im Februar 1971 fand eine Tagung der *Sangeet Natak Akademi*, der zentralindischen Akademie für Musik, Tanz und Theater statt, die sich dem Thema „Modern Relevance of Traditional Theatre“ widmete. Teil dieser Konferenz, die bereits in ihrem Titel eine deutliche Unterscheidung zwischen „modernem“ und „traditionellem“ Theater signifizierte, war ein von Dutt geleitetes Panel über das Jatra, an dem einige der bekanntesten indischen Theaterpersönlichkeiten wie Girish Karnad, Habib Tanvir, Badal Sircar, Vijay Tendulkar, Mohan Rakesh, Satyadev Dubey und P.L. Deshpande sowie Theaterwissenschaftler wie Balwant Gargi oder Samik Bandyopadhyay teilnahmen, einer Gruppe also, die in Gramscis Sinne als „formation of the intellectuals“ (2005) des indischen Theaters bezeichnet werden könnte.<sup>45</sup> Künstler der „traditionellen“ Theaterformen waren zu dieser Tagung nicht eingeladen worden. Das Panel begann mit einem Vortrag Duttts mit dem Titel „The Yatra and its Relevance“. Bereits

---

<sup>45</sup> Eine Transkription von Duttts Vortrag sowie der anschließenden Diskussion in diesem Panel findet sich in einem von Seagull Books veröffentlichten Band verschiedener Essays von Dutt (vgl. Utpal Dutt 2009a). Auch die *Sangeet Natak Akademi* selbst veröffentlichte einen Sonderband ihrer Zeitschrift zu dieser Konferenz (Sangeet Natak Akademi 1971).

vor der Tagung hatte Dutt einen Essay verteilen lassen, in dem er unmissverständlich seinen Standpunkt mitteilte, dass es für ihn keinen Sinn mache darüber zu diskutieren, wie man das Jatra als „traditionelle“ Volkstheaterform am besten bewahren könne: „The Jatra cannot survive as a museum piece“, kritisierte er dort in Anspielung auf die Musealisierungstendenzen von „Volkstraditionen“ und argumentierte weiter: „Its very nature demands that it move [sic!] with its audience, constantly dramatize the collective experience of its audience. It must reflect today's angst, and yet preserve all that was powerful in the sphere of form, much in the tradition of Peking Opera and Red Lantern“ (2009a: 153-154). Auch in seinem Vortrag hob er diesen Punkt noch einmal hervor und betonte die Notwendigkeit, das Jatra nicht als festgeschriebene Form zu betrachten, sondern seinen fortwährenden Wandel als Merkmal seiner Lebendigkeit zu erkennen: „Unlike many other traditional theatre forms in India, the Jatra is a living form. It continues to grow. It changes because it is living, and it reflects the aspirations of the people“ (2009a: 155). Doch Dutt war nicht so naiv anzunehmen, dass das Jatra allein als „lebendiges Volkstheater“ zu betrachten sei. Und so fragte er schließlich: „How much of the traditional theatre is really traditional? And how much of the traditional is actually living till date? Which aspect of it has to grow continuously, which aspect is not a museum piece?“ (2009a: 167).

Trotz seiner im Voraus formulierten Kritik, aber vielleicht auch gerade weil er mit seinen Äußerungen bereits den Fokus auf Fragen der Form gelegt hatte, die er jedoch nicht als festgeschriebene Konventionen, sondern als bedeutendes künstlerisches Stilmittel betrachtete, die letztendlich auch der Identifizierung durch das Publikum dienten, konnte er nicht verhindern, dass sich ein Großteil der Diskussion um die Frage der Bewahrung der Authentizität des Jatra drehte, die hier noch als „purity of form“ bezeichnet wird, beziehungsweise welche Gefahren die Veränderungsprozesse für die „Reinheit der Jatra-Form“ bedeuten, wie auch immer man diese angesichts des bereits seit dem 19. Jahrhundert bestehenden fortwährenden Wandlungsprozesses definieren möchte – um Balwant Gargis eingangs zitierte Kritik noch einmal aufzugreifen. So argumentierte Suresh Awasthi angesichts des in seinen Augen „verheerenden“ Wandels nicht nur des Jatra:

„It seems to me that the devastating change in the form and structure of traditional, religious, ritualistic or secular theatre as Jatra, Nautanki or even Yakshagana is because of certain extraneous elements in them. [...] Certain changes in structure and form will come in, but these have to be according to a certain aesthetic scheme“ (2009a: 162).



Wenn Awasthi hier fordert, dass ein möglicher Wandel einem bestimmten ästhetischen Schema zu entsprechen habe, stellt sich die Frage, wer, wenn nicht der adressierte Kreis „intellektueller“ Theaterakteure, bestimmen soll, wie dieses auszusehen habe? Den Schauspielern der verschiedenen Theaterformen selbst, die er indirekt dafür verantwortlich macht, bereits „fremde“ Elemente eingeführt haben, spricht er mit seiner Kritik die Eignung ab, seine Anspruch erfüllen zu können. In eine ähnliche Richtung äußerte sich auch Ebrahim Alkazi, der forderte, dass mehr Forschung und ein wissenschaftlicher Ansatz von Nöten sei, um mehr Kontrolle von Außen ausüben zu können:

„When you pour new content into an old form, the form, of course, gets swept aside. But it is important perhaps to understand, through experimenting, through research, through investigation and through a scientific approach to the whole thing, the validity of this form” (2009a: 162).

Sicherlich besitzen solche Fragen aus einem künstlerischen Blickwinkel ihre Relevanz und somit ist eine Kritik an Jatra-Produktion aus dieser Perspektive nicht vollkommen unberechtigt. Samik Bandyopadhyay beurteilte beispielsweise die Inszenierung des bereits erwähnten Stücks *Hitler der Tarun Operā*: „It was a very bad production and did not use any of the techniques, form or media of the Jatra. It tried to bring in a crude kind of sensationalism, not the sensationalism that belongs integrally to the Jatra” (2009a: 181). Angesichts des großen Erfolgs dieses *pālā* scheint es den Zuschauern allerdings nichts ausgemacht zu haben, dass diese „wirklichen“ Jatra-Techniken unberücksichtigt blieben. Und trotz dieser Akzeptanz von Seiten des Publikums fragte Dina Gandhi, ob das Jatra angesichts seiner Popularisierung überhaupt noch seinen Namen verdiene:

„I think it is the commercial pressures that are reshaping the Jatra. Does it then deserve the name Jatra any more? Is it the commercial pressures or is it the moral excellence or shall I say the moral message which it still succeeds in conveying that points to some morality which still makes it appropriate as Jatra? Or is it degenerating into a commercial melodrama?” (2009a: 161-162).

Wieder stellt sich die Frage, wer bestimmen soll, wie das Jatra zu nennen ist: die Schauspieler, die Zuschauer oder die Teilnehmer dieser Tagung? Gerechter Weise muss erwähnt werden, dass die Diskussion sich nicht allein um die aufgeführten Punkte drehte, sondern auch Fragen aufgeworfen wurden, wie man dessen Form am besten für seine eigene Theaterarbeit verwenden könne (auch hier bleiben wieder die Interessen der Jatra-Akteure außen vor). Hierauf wand-

te wiederum Satyadev Dubey ein, dass auch solche Experimente letztendlich eine Art der Ausbeutung darstellen würden und forderte die Teilnehmer der Runde auf darüber zu sprechen, wie es ihnen möglich sei „to capture the essential purity of the Jatra form and communicate it“ (2009a: 183).

Bereits zuvor, als sich die Diskussion zum ersten Mal der Frage zugewandt hatte, wie die *Sangeet Natak Akademi* dem Jatra am besten helfen könne, war von Dutt der Einwand gekommen:

„But the Jatra troupes in Bengal are in no need of help – they can, in turn, help the Sangeet Natak Akademi. They pay their leading actors the fantastic figure of Rs 10,000 a month and provide them with a car when the troupes are on a tour. They need not be helped at all“ (Utpal Dutt 2009a: 157).

Als wenn sie Utpal Dutt nicht richtig zugehört hätte, warf Dina Gandhi kurze Zeit später in die Diskussion ein: „But a death is taking place - the death of the artiste. This is very serious. The performers are dying out, dying without delivery. That is where the Akademi can help. [...] We have to do something about going back to the traditional“ (2009a: 183). Und so wurden zum Ende dieser Konferenz der *Sangeet Natak Akademi*, auch in Bezug auf das Jatra, folgende vier Empfehlungen verabschiedet:

- „1. The necessity of continuing the tradition of this form of theatre into the future by those who have hitherto kept it alive and steps necessary for making such continuity possible.
2. The need for establishing a communication, understanding, rapport and mutual appreciation between traditional stage artistes and the moderns.
3. The need for recognizing that modern dramatic expression, whether in writing, acting or production, cannot escape the environment of the traditional theatre, and for considering the ways in which this impact may manifest itself.
4. The need for the documentation of the material of traditional forms of drama“ (2009a: 197-198).

Utpal Dutt gelang es somit nicht, die bestehenden Vorstellungen zu durchbrechen. Bezeichnend war aber auch, dass ihm als Repräsentant des Jatra kaum zugehört wurde, geschweige denn dass man Jatra-Künstlern (oder Schauspielern aus anderen Theaterformen) einen Raum zum eigenen Sprechen gegeben hätte. Spivaks Aussage, „the subaltern cannot speak“ (1988) wird hier ein weiteres Mal bestätigt.

## Learning to learn from below

Rustom Bharucha bemerkt in seinem Buch *Rehearsals of Revolution*: „Disenchanted with his ‘private revolutionary theatre,’ Dutt turned to the *jatra* [...] to discover new structural devices and modes of communication that could be used to rejuvenate the ‘people’s theater’” (Rustom Bharucha 1983: 90). Wie gezeigt wurde, war es jedoch weniger eine Desillusionierung über seine früheren Theaterprojekte als vielmehr rein ökonomische Zwänge, die Utpal Dutt das Angebot von Jatra-Gruppen, für sie zu arbeiten, annehmen lies. Aufgrund von Konflikten mit Unterstützern der anfänglich auch von ihm befürworteten Naxaliten-Bewegung und konfrontiert mit einem großen Schuldenberg, musste er das von ihm gepachtete *Minerva*-Theater aufgeben. Doch die Arbeit mit den Jatra-Gruppen bewirkte bei Dutt bald ein Umdenken bezüglich der westbengalische Theaterlandschaft. Die Kategorisierung als „traditionelles“ Theater hinterfragend erkannte er im Jatra schließlich das eigentliche professionelle Theater Bengalens. Dutt schätzte die große künstlerische Qualität und Professionalität der Schauspieler, mit denen er seine Vorstellungen besser als mit seiner eigenen Gruppe in Kalkutta umsetzen konnte, die er schließlich als Amateur-Theater verfluchte. Schließlich war auch seine spätere Theaterarbeit entscheidend durch das Jatra beeinflusst. Um mit Spivak zu sprechen, kann argumentiert werden, dass Dutts Teilnahme am Jatra für ihn auch zu einer Erfahrung des „learning to learn from below“ wurde (2000: 333). Er selbst setzte sich letztlich dafür ein, das Jatra nicht mehr als „Volkstheater“, sondern als professionelle Unterhaltungsform zu verstehen. Dass er insbesondere bei „Gelehrten“ auf taube Ohren stieß, entzürnte schließlich seine Kritik gegenüber diesen:

„The Yatra refused to die with the incursion of capitalism into the countryside. [...] The survival technique of Yatra infuriates many scholars, because, they are denied the pleasure of re-discovering an extinct form and winning a doctorate. They abuse the Yatra for its rapid change with the times, for cutting down its plays to a three-hour duration, for abandoning songs and dances, for banishing the Vivek [*bibek*] and the Juri [*judi*], for becoming slick and professional. [...] The petty-bourgeois scholar has always been the dilettante who is pre-occupied with form, and never with content” (Utpal Dutt 1982: 145).