

Beatrix Hauser

Ästhetik im Transit

Indische Konzeptionen der Ramlila-Aufführungspraxis

In diesem Beitrag geht es um die verschiedenen Modi des Sprechens über ein indisches Ritualtheater und darum, inwieweit diese Rückschlüsse auf die Art des Nachvollzugs zulassen. Ich beziehe mich dabei auf die Ramlila, einen jährlich stattfindenden, mehrtägigen Aufführungszyklus, der dem Leben des Gottkönigs Ram und seinem Sieg über den Dämonen Ravana gewidmet ist (ähnlich wie das Ramayana). Die Kategorie der *lila* bezeichnet eine Form des Schauspiels, die als Manifestation göttlicher Spielfreude gilt.¹ Insofern bildet die Mitwirkung am „Spiel des Ram“ (Ramlila) sowohl für Akteure als auch für Zuschauer einen devotionalen Akt. Tatsächlich wird über eine Ramlila vor Ort meist in ritueller Hinsicht gesprochen, wenn es etwa um die Ge- und Verbote für Akteure geht, um auf der Bühne zur Verkörperung der Götter zu werden. Allerdings richten sich an dieses Theater auch künstlerische Ansprüche, und zwar besonders in Städten, die mit einer Vielfalt an Ramlila-Bühnen in den einzelnen Ortsteilen aufwarten. So berichten Medien regelmäßig über die Besonderheiten und Superlative dieser Theatergattung. Neben der *richtigen* Durchführung steht hier die *gute* Aufführung zur Debatte, der religiöse Diskurs wird von einer Kunstkritik komplementiert.

Ich gehe davon aus, daß sich das Erleben einer Ramlila weder vollständig noch exakt sprachlich vermitteln läßt. Dennoch erlauben die gewählten Äußerungen, Stereotypen und rhetorischen Konventionen Rückschlüsse auf das Wesen des Nachvollzugs. Sprache ist ja nicht neutral. Einerseits scheint sie als Kommunikationsmittel unser tägliches Erleben zu begleiten und zu vermitteln, andererseits konfiguriert sie, was sich überhaupt wie ausdrücken und solchermaßen fixieren läßt. Gerade im Hinblick auf Stimmungen, Emotionen oder Sinnesempfindungen läßt sich streiten, inwieweit Erfahrung außerhalb ihrer Versprachlichung überhaupt möglich ist. Ziel meines Beitrags ist es daher herauszuarbeiten, in welcher Beziehung die unterschiedlichen Formen des Sprechens bzw. Schreibens zueinander stehen und inwieweit damit ästhetische Vorstellungen und Konzepte

¹ Zur Kategorie der *lila* siehe William S. Sax (Hrsg.): *The Gods at Play. Lila in South Asia*, Oxford 1995.

verbunden sind, die ein Kontinuum bilden, einander entkräften oder eine Umdeutung erfahren.

In den folgenden Abschnitten zeige ich, wie erklärte Liebhaber der Ramlila mit ihrer Aufwertung der religiösen Bedeutung urteilsästhetische Parameter schaffen, die die Grundlage bilden für eine Kunstkritik in den Metropolen. Dort wiederum stehen nicht bloß Geschmacksvorstellungen zur Disposition. Der urbane Diskurs deutet vielmehr auf einen neuen Erfahrungsmodus des Schauspiels hin. Eine vom transzendenten Anspruch einer *lila* unabhängige Rezeption schließt zwar den rituellen Nachvollzug durch andere Teilnehmer nicht aus, wird aber im ländlichen Raum und auch im religiösen Zentrum nicht explizit gemacht. Vor diesem Hintergrund stellt sich ein Kunstverständnis im heutigen Indien als virtuelle Größe dar, die zwar auch soziale Distinktionen ermöglicht (im Sinne von Pierre Bourdieu), aber in erster Linie zwischen verschiedenen Orten transferiert und verhandelt wird.

In methodischer Hinsicht verweist dieser Beitrag auf die Schwierigkeit, Kunstkommunikation aufgrund struktureller Gemeinsamkeiten von anderen Formen des Sprechens zu unterscheiden bzw. an einem *a priori* gesetzten Kunstbegriff festzumachen. Da sich eine Ramlila weder als religiöses Ritual noch als (Illusions-)Theater klassifizieren läßt, sondern grundsätzlich beide Erfahrungsdimensionen integriert, kann auch das Sprechen darüber nur aufgrund seiner Implikationen und Wirkungen differenziert werden. Dabei läßt sich die Aneignung einer Ramlila als Kunst zwar an der Versprachlichung erkennen, doch ohne daß dies andere Weisen oder Phasen des Nachvollzugs ausschließt.

I. Die Unvergleichlichkeit einer Ramlila

Am Beispiel von Asureswar an der Ostküste Indiens (Orissa) soll zunächst gezeigt werden, wie über eine Ramlila im dörflichen Kontext gesprochen wird.² Die Inszenierung findet bei einem Ram-Tempel statt, dauert zehn Nächte und wird von ‚Laiendarstellern‘ aufgeführt, die ihre Rolle über Jahrzehnte hinweg wiederholt einnehmen. Ihre Mitwirkung ist an Kastenzugehörigkeit gebunden, verpflichtend und erblich. In Asureswar gibt es keinen ästhetischen Diskurs nach westlichem Maßstab. Stilistische Besonderheiten interessieren nur zur Unterscheidung der eigenen örtlichen Tradition von anderen. Die Bewußtheit einer *lila* unterbindet, daß die Faszination durch das Bühnengeschehen auf die Virtuosität

² Die hier zugrunde liegenden Daten wurden während eines Feldaufenthalts im April und Mai 2005 erhoben vor dem Hintergrund einer mehrjährigen Untersuchung kultureller Performanzen in Orissa.

oder das Talent der Akteure zurückgeführt würde. Die Aufführung gilt ja als göttliche Schöpfung (*kam*, wörtlich: Arbeit). Außerdem ist es verpönt, individuelle Ansichten zu entwickeln und im Gespräch hervorzuheben. Statt dessen erhielt ich auf meine Frage nach dem Gefallen der Ramlila die stereotype Antwort, daß die Aufführung den Regeln und Vorschriften (*niti-niyama*) folge und einem Freude (*khusi, ananda*) bereite – ähnlich, wie es bei anderen Ritualen der Fall ist. Außerdem evoziert dieses Theater eine Art sensorisches Sehen (sehen, was man fühlt), bei dem der persönliche Geschmack (fühlen, was man sieht) sekundär ist.³ Die besondere Wirkung einer Ramlila wird entsprechend nicht auf die künstlerische Qualität einer Inszenierung zurückgeführt, sondern auf die emotionale Grundhaltung eines Akteurs oder Zuschauers, und diese variiert mit der Intensität, in der Ram auch sonst verehrt wird.⁴ „You have to love God first“, hieß es zu meinem Anliegen, eine Aufführung so nachzuvollziehen wie örtliche Connaisseure. Sowohl die Ram-Frömmigkeit als auch die erhöhte Sensibilität für Sinnesempfindungen bei einer Aufführung kennzeichnen auch anderswo den Umgang mit einer Ramlila. Publikumsbefragungen in Ramnagar (der heutigen Hochburg dieses Theaters) haben gezeigt, für wie entscheidend Besucher die religiöse Dimension dieses Ereignisses halten.⁵ Allerdings dürfen solche Aussagen auch nicht überinterpretiert werden, weil durch das fromme Sprechen über eine Ramlila die Achtung vor dem Sprecher steigt. So wird auch in Ramnagar beobachtet, daß die Intention und Haltung anderer Zuschauer davon geprägt sei, Spaß zu haben, sich mit Cannabis zu berauschen, das Spektakel oder auch ein Stelldichein zu genießen.⁶

II. Zur Normierung der Ramlila

Die Ramlila bildete sich in der ihr eigenen Inszenierungsform im Laufe des 17. Jahrhunderts heraus.⁷ Ihre Verbreitung auf ganz Nordindien hat sie der Popularisierung der religiösen Vaisnava-Lehre zu verdanken sowie dem Einfluß

³ Siehe Beatrix Hauser: Durch den Körper sehen. Zur Präsenz der Götter bei der indischen Ramlila. In: Auf der Schwelle – Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umatham und Matthias Warstat, München 2006.

⁴ Diese hingebungsvolle Gottesliebe (*bhakti*) reflektiert in ihrer selbstvergessenen Emotionalität den Ansatz der indischen *rasa*-Lehre, auch wenn deren theoretische Implikationen vor Ort oft unbekannt sind.

⁵ Siehe Linda Hess: Ramlila. The Audience Experience. In: Bhakti in Current Research, 1979–1982, hrsg. von Monika Thiel-Horstmann, Berlin 1983, S. 171–194; William Sax: The Ramnagar Ramlila. Text, Performance, Pilgrimage. In: History of Religions 30 (1990) 2, S. 129–153.

⁶ Sax 1990 [Anm. 5], S. 148; Hess 1983 [Anm. 5], S. 194.

⁷ Norvin Hein: The Miracle Plays of Mathura, New Haven 1972, S. 108–110.

königlicher Patronage auf die Institutionalisierung dieser Theaterform.⁸ Das Beispiel von Ramnagar zeigt, wie mit der finanziellen Förderung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Kodifizierung der Ramlila erfolgte, die es den aufstrebenden Rajas von Benares in einer Zeit politischer Instabilität ermöglichte, sich in der Öffentlichkeit als Autorität in Szene zu setzen. So wurde ein aus Versrezitation (Ramcaritmanas) und Dialogen bestehender Dramentext schriftlich fixiert, der 1. den König als rituellen Akteur einbezog, 2. eine Analogie von epischer und regionaler Geographie antizipierte und 3. die Aufführung von zehn auf 31 Tage verlängerte. Damit erschien der Raja zugleich als vorbildlicher Anhänger Rams, als gottgleicher Repräsentant der Stadt sowie als finanzkräftiger weltlicher Herrscher.⁹ Die Strategie der Selbstdarstellung und Ermächtigung basierte maßgeblich darauf, die Ramlila in religiöser Hinsicht aufzuwerten und die Dimension des Festes, des Spektakels bzw. des Jahrmarkts zu negieren. Diese einseitige Konzeption fand auch im religiösen Zentrum von Benares Nachahmer, da die Inszenierung im benachbarten Ramnagar hoch angesehen war. Vordergründig ging es zu Beginn des 20. Jahrhunderts um die Purifizierung des Aufführungszyklus von bestimmten Prozessionen, bei denen sowohl Gottheiten als auch Dämonen dargestellt werden.¹⁰ Besonders letztere eigneten sich, um in karnevalesker Manier (und mit anzüglichen Gesten) auf soziale Ungeheuer anzuspähen. In diesem Zusammenhang wurde die Ramlila in der indischen Presse stark kritisiert, so heißt es etwa 1905:

„There used to be a rather good Ramlila in [Benares] in many places, but now they are all gone [...] all that counts are the mimes. The whole form of the lila is changed. [...] Abusive actions and immoral behaviour [are] shown and vulgar words are spoken. What is this trend of showing the faulty lila of the world behind the facade of God's lila?“¹¹

Es gibt zu dieser Zeit offensichtlich bereits eine Hierarchie von erwünschten und „fehlerhaften“ Inszenierungsweisen, wobei letztere als Neuerungen angesehen und auf die Selbstbezogenheit der Akteure zurückgeführt werden. Der dabei zum Ausdruck gebrachte Gegensatz von religiöser Tradition und gegenwärtigem Ver-

⁸ Philip Lutgendorf: *Words Made Flesh. The Banaras Ramlila as Epic Commentary*. In: *The Boundaries of the Text. Performing the Epics in South and Southeast Asia*, hrsg. von Joyce B. Flueckiger, Ann Arbor 1991, S. 86.

⁹ Siehe z. B. Anuradha Kapur: *Actors, Pilgrims, Kings and Gods. The Ramlila at Ramnagar*, Calcutta 1990, S. 5–6, oder auch Sandria B. Freitag: *Enactments of Ram's Story and the Changing Nature of 'the Public' in British India*. In: *South Asia* 14 (1991) 1, S. 65–90, hier: S. 77.

¹⁰ Zur Umstrittenheit dieser Prozessionen siehe Nita Kumar: *The Artisans of Banaras. Popular Culture and Identity, 1880–1986*, Princeton 1988, S. 180–197.

¹¹ Bharat Jiwan vom 23. 10. 1905, zitiert nach Nita Kumar: *Class and Gender Politics in the Ramlila*. In: Sax (Hrsg.) 1995 [Anm. 1], S. 156–176, hier: S. 168–169.

fall ist jedoch eine in Indien vertraute rhetorische Figur, die in allerlei Kontexten verwendet und im Hinblick auf eine Ramlila erstmals 1824 genannt wird.¹² Sie zieht sich als Konstante durch zahlreiche Schilderungen dieses Theaters bis in die Gegenwart, wobei die störenden Elemente der jeweiligen Zeit entsprechend variieren (heute sind es populäre Kinomelodien).¹³ Dieser zur Sprache gebrachte Wandel zum Schlechteren hatte erneut politische Implikationen. So basiert auch das o. g. Anliegen der Säuberung einer Ramlila von transgressiven Prozessionen auf einer als Rückbesinnung verstandenen Aufwertung religiöser Werte, die sich zum Ausdruck einer antikolonialen Selbstbewußtheit entwickelt hatte. Diese nationalistische Erneuerungsbewegung des Hinduismus fand unter den einzelnen Bevölkerungsgruppen unterschiedliche Resonanz. In diesem Kontext stellte sich die Diskussion von ästhetischen Präferenzen bei einer Ramlila als neuer und öffentlicher Verhandlungsraum dar, den sowohl die Mäzene unter den Hindu-Kaufleuten als auch ‚niedrigkastige‘ Organisatoren der Ramlila für sich beanspruchten.¹⁴

Im Zuge der sukzessiven Säuberung einer Ramlila war es erneut die Version von Ramnagar, bei der weitere Kriterien für eine gute Aufführungspraxis etabliert wurden. Dazu gehörten die (vermeintlich) vollständige Rezitation des Ramcaritmanas sowie der Verzicht auf elektrische Beleuchtung und akustische Verstärkung.¹⁵ „We allow no change in the ritual“¹⁶ lautet die Standardbegründung für solche Entscheidungen. Da diese Ramlila täglich viele tausend Besucher anzieht, können also nur wenige von ihnen das Bühnengeschehen visuell oder akustisch mitverfolgen. So hat die in der Menschenmasse nötige Konzentration auf die Inszenierung dazu geführt, daß sich die Besonderheit der Atmosphäre zu einem Faktor entwickelt hat, genau diese Ramlila gegenüber anderen zu bevorzugen (obwohl elektrisches Licht und Lautsprecher inzwischen zur Standardausstattung von Hindutempeln gehören). Am Beispiel der unterlassenen Elektrifizierung läßt sich also nicht nur zeigen, wie formale Bedingungen einer Aufführung in den Dienst der Religion rücken, sondern vor allem, wie im Vokabular und in der

¹² Bei Bischof Reginald Heber, zitiert nach Darius L. Swann: *Ram Lila*. In: *Indian Theatre. Traditions of Performance*, hrsg. von Farley P. Richmond, Darius L. Swann und Phillip B. Zarilli, Honolulu 1990, S. 215–236, hier: S. 217.

¹³ Siehe z. B. Thomas Parkhill: *What's taking Place. Neighborhood Ramlilas in Banaras*. In: *Living Banaras. Hindu Religion in Cultural Context*, hrsg. von Bradley R. Hertel und Cynthia Ann Humes, Albany 1993, S. 83–104, hier: S. 112.

¹⁴ Freitag 1991 [Anm. 9], S. 78. Dabei bezieht sich Freitag auf die These von Habermas zur Rolle der Kunstkommunikation bei der Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit.

¹⁵ Das Kriterium der vollständigen Rezitation kann allerdings weder in Ramnagar noch von einer bloß zehntägigen Ramlila erfüllt werden, siehe Freitag 1991 [Anm. 9], S. 77, und Hein 1972 [Anm. 7], S. 73.

¹⁶ Eine stereotype Äußerung, hier zitiert nach Parkhill 1993 [Anm. 13], S. 111.

Grammatik eines religiösen Diskurses letztlich ästhetische Kriterien für die Bewertung einer Ramlila bestimmt werden. Die im Kontext der Purifizierung etablierten stilistischen Kriterien (Textgenauigkeit, Kontinuität, Atmosphäre) fungieren dabei als oft fiktive Ideale. Davon abweichende Aspekte werden dagegen als Symptome einer Degeneration explizit gemacht.

Es geht mir in diesem Abschnitt nicht darum, die religiöse Bedeutung der Ramlila zu leugnen oder gar zu behaupten, daß sie heute erst (oder nicht mehr) auf diese Weise erfahrbar ist. Vielmehr bezweifle ich für den hier beschriebenen Kontext die Unterscheidbarkeit eines ‚frommen‘ vom ‚säkularen‘ Nachvollzug. In zeitgeschichtlicher Perspektive jedoch bildeten sich urteilsästhetische Kriterien erst infolge einer Hierarchisierung der Aufführungen nach religiösen Gesichtspunkten heraus. Die Vorbedingung dafür war eine gewisse Vergleichbarkeit, wie sie im Raum Benares – einem Zentrum religiöser Aktivität und Gelehrsamkeit – oder in großen Städten gegeben war, nachweislich auch in jüngerer Zeit.¹⁷ So wurde 1970 in der Lokalpresse von Benares auf 16 verschiedene Bühnen hingewiesen, 1982 warben bereits zwischen 30 und 50 Ramlilas um ihr Publikum (je nach Definition des Stadtgebiets).¹⁸ In der Millionenstadt Delhi fanden 1970 schätzungsweise „mehr als hundert“ Aufführungen statt, im Jahr 2004 wurden allein 150 „große“ Bühnen gezählt.¹⁹

III. Ramlila und Kunstkritik

Einen Kontrast zu den bisher genannten Konventionen, über eine Ramlila zu sprechen, bilden die Kommentare und Einschätzungen aus den überregionalen, oft in Delhi basierten Printmedien. Diese Berichte spiegeln eine Kunstkritik, wie sie Anfang des 21. Jahrhunderts in den indischen Metropolen sowie von sich als modern verstehenden Indern produziert und rezipiert wird.²⁰ Inwieweit es sich dabei um einen rein urbanen Diskurs handelt, der neue bzw. andersartige Erfahrungsmodi der Ramlila generiert, soll anschließend diskutiert werden. Zunächst gehe ich auf fünf Merkmale ein, die diese Meldungen, Kommentare und Interviews m. E. als Kunstkommunikation klassifizieren, und zwar anhand derjenigen Topoi, die diese Texte verifizieren und miterzeugen:

¹⁷ Zur Entwicklung von Ramlila-Bühnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Hein 1972 [Anm. 7], S. 96.

¹⁸ Swann 1990 [Anm. 12], S. 222; Kumar 1988 [Anm. 10], S. 180. Nach Parkhill 1989 [Anm. 13], S. 104, gab es im Benares von 1984 etwa sechzig Bühnen.

¹⁹ Swann 1990 [Anm. 12], S. 234; *The Hindu* vom 16. 10. 2004.

²⁰ Die Grundlage der Auswertung bilden Berichte der überregionalen englischsprachigen Zeitungen sowie Darstellungen im Internet aus den Jahren 2001 bis 2005.

1. *Form als Ansichtssache*

„Computer-aided designs, laser technology and advancements in information technology are all being used [...] for the ‚star wars‘ between the armies of Ram and Ravana. ‚It is all automatic. We have developed a special software which will guide the laser arrows and give the impact of missiles hitting each other with a bang in the sky‘ said a member of the organizing committee. [...] [A]dvancements in computer software and information technology have helped [...] in presenting the epic in a better and impressive way so that people can learn lessons from the story of Ram [...]. At many places, gigantic screens have also been put up so that people can watch the epic from a distance. Some of the popular Ramlilas of the Capital have also tied up with television channels to telecast the staging of the epic live.“²¹

Während stilistische Aspekte einer Ramlila im religiösen Zentrum verbalisiert werden, um die rituelle Bedeutung einer Aufführung zu postulieren, laden sie im urbanen Raum dazu ein, ein Geschmacksurteil zu entwickeln. In diesem Zusammenhang werden vor allem zwei Kriterien relevant, nämlich das Ideal der Repräsentation und eine Aufwertung der Visualität. Bei einer herkömmlichen Inszenierung besteht meist nicht der Anspruch, die Taten der Götter auf möglichst lebendige Weise nachzustellen. Die Akteure gelten nicht als Schauspieler, die so tun, als ob, sondern als göttliche Instrumente. Ihr Spiel ist hochgradig stilisiert. Wesentliche Handlungen werden entweder verkündet, mimetisch angedeutet oder in dramatischen Tänzen ausgestaltet. Vor diesem Hintergrund wirkt eine cineastisch anmutende Illusionserzeugung innovativ, und zwar nicht nur hinsichtlich der Trickeffekte, sondern ganz grundlegend bezogen auf die Vorstellung, daß bei der Ramlila etwas bloß dargestellt wird.²² Für diese Form der Rezeption ist neben der Popularität des Kinos auch das indische Fernsehen verantwortlich. Seit 1987 wird das Ramayana in Form einer wöchentlichen Serie ausgestrahlt.²³ Noch vor dem Ende des ersten Durchlaufs (78 Folgen) war das Epos zur beliebtesten Sendung auf dem indischen Subkontinent geworden. Seine mehrfache Wiederholung setzte für die Ramlila neue (umstrittene) Standards, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Abbildungsweise, sondern auch in Bezug auf das Hörverständnis und die genaue Sichtbarkeit des Bühnengeschehens. So werden bei Ramlila-

²¹ The Hindu, 16. 10. 2004.

²² Der Anspruch an eine europäisch-naturalistische Abbildungsweise ist allerdings nicht originär auf die Verbreitung des Kinos zurückzuführen, sondern wurde bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den sich konstituierenden Akademien für bildende Kunst diskutiert.

²³ Philip Lutgendorf: *The Life of a Text. Performing Ramcaritmanas of Tulsidas*, Berkeley 1991, S. 411–412.

Aufführungen in Delhi mittlerweile Großbildleinwände eingesetzt. Das Beispiel technischer Neuerungen zeigt allerdings nicht nur, wie sich ästhetische Präferenzen und Sehgewohnheiten ändern, sondern auch deren neuen Stellenwert für den Nachvollzug einer Ramlila. So läßt sich eine innovative Inszenierungsweise nicht bloß als Antithese zur frommen Botschaft, sondern auch als didaktisches Hilfsmittel deuten, das selbst den Eindruck der *Star Wars* erlaubt. Dies mag zunächst wie eine zeitgemäße religiöse Rhetorik klingen. Wichtiger als die Entscheidung für oder gegen stilistische Neuerungen ist dabei, daß damit nicht mehr die Gattung einer Ramlila in Frage gezogen, sondern deren formale Ausführung isoliert und zur Diskussion gestellt wird.²⁴

2. Unverbindliches Vergnügen

„Fun’tastic world of Ramlila“²⁵.

Auch die Begriffe, in denen über die Attraktion einer Ramlila gesprochen bzw. geschrieben wird, unterliegen einem Wandel. Während die im dörflichen Kontext von Asureswar erwähnte „Freude“ an einer Ramlila (in Abhängigkeit von einer frommen Grundhaltung) als segensreiche Widerfahrnis verstanden wird, scheint die Vorstellung von *pleasure* im urbanen Kontext modifiziert zu werden. So lernen Kinder durch die o. g. Überschrift auf der an sie gerichteten Seite im Internet die Großartigkeit einer Ramlila als etwas Uernstes, nämlich als *fun* kennen. Auch die renommierte *India Times* unterstellt, daß von einer Ramlila unverbindlicher Spaß erwartet wird: „During [nine nights], fun begins after dinner time and people visit Ramleela [...] with friends and family to witness the performance“²⁶. Im gleichen Tenor wird die Begeisterung von einer Ramlila mit deren Inszenierungsweise erklärt, so äußert ein Berufsschauspieler in Delhi „[T]he traditional Ramlila goes on for a few days [...]. In my opinion, the viewer is unnecessarily tied for so many days. He loses out on the fun even if he misses one day in between.“²⁷

3. Das Ideal der Zweckfreiheit

„It was not commercialized earlier. [...] They try to promote unhealthy products because they give donations to sponsor the Ram Leela organizers

²⁴ Zur Umstrittenheit ‚moderner‘ Inszenierungen in Benares siehe Parkhill 1983 [Anm. 13].

²⁵ Bristhi Bandyapadhyay, <http://pitara.com/magazine/features/99.htm> (20. 1. 2005).

²⁶ <http://spirituality.indiatimes.com/articleshow/70838906.cms> (4. 7. 2005).

²⁷ Ravi Chauhan in *Around Town Delhi*, http://delhi.aroundtown.com/Art_.asp?ID=166&P=1 (20. 1. 2005).

to cover their expenses.' [...] 'Today, business at Ram Leela venues is done in the name of God, which is not correct'“²⁸.

Komplementär zur gestiegenen Erwartung an den Genuß einer Ramlila wird ihre Vermarktung beklagt. Dabei ist die Nutzung dieses Ritualtheaters für kommerzielle Anliegen alles andere als neu. Eine Ramlila fungiert gerade im ländlichen Raum als (Jahr-)Markt für Haushaltswaren, landwirtschaftliche Geräte und Devotionalien.²⁹ Außerdem ist ihre Aufführung grundsätzlich abhängig von großzügigen Spenden, für die göttliche Kompensation erwartet wird (ob die Geburt eines Sohnes oder Geschäftserfolg). Die Möglichkeit, daß ein Sponsor mit seiner Geldspende ein religiöses Anliegen verbindet, wird im urbanen Diskurs allerdings nicht mehr antizipiert. Das Schimpfen über die Kommerzialisierung postuliert vielmehr das Ideal einer zweckfreien Aufführung, und zwar sowohl in Bezug auf eine religiöse Pragmatik als auch um einer neuen Auffassung von Kunst gerecht zu werden. Vor diesem Hintergrund wird die werbewirksame Förderung einer Ramlila als störend empfunden und teilweise unterbunden.

4. Personenschaft

„Rajinder Bagga, a tailor by profession, has been enacting the role of Lord Ram for the past 25 years. He [...] has also sent his entry for the Guinness Book of Records [...]. In all, the Bagga family has put in 44 years of unwavering faith in enacting the character of Lord Ram. ‚It gives me immense pleasure when people identify me from the character I play. Of course, I can't be compared to Ramji,‘ he adds. Equally confident and inspired by his father, 16-year-old Gaurav says, ‚It is an altogether different experience. The immediate feedback from the audience makes the effort worthwhile.‘“³⁰

Inzwischen werden Akteure nicht nur in ihrer Funktion wahrgenommen, sondern auch als Personen namentlich erwähnt. Bezeichnend für diese Neuerung ist, daß die Beständigkeit der Ram-Darsteller in der o. g. Meldung nicht als Tradition vorausgesetzt oder als Segen interpretiert wird, sondern als rekordverdächtige Leistung des Individuums. Zudem wird die Freude am Schauspiel mit dem Bekanntheitsgrad erklärt, den eine Hauptrolle im Ramlila verspricht. Vater und Sohn verstehen sich offensichtlich als Schauspieler, nicht als göttliche Instru-

²⁸ Sahara Time In-Depth, 11. 10. 2003.

²⁹ So berichtet Hein 1972 [Anm. 7], S. 76, von der Ramlila in Mathura im Jahr 1949: „Merchants sat on cars piled with their choicest merchandise, demonstrating their wares and passing out advertisements to the onlookers.“

³⁰ Chandigarh Newslines, 4. 10. 2005, <http://cities.expressindia.com/fullstory.php?newsid=151421>.

mente. Allerdings erzeugt auch diese Form des Sprechens bzw. Schreibens kein künstlerisches Agens, selbst wenn zuweilen der Begriff *artist* fällt. Der Aspekt der Kreativität wird allenfalls im Zusammenhang mit dem in Delhi ansässigen Theater des „Shriram Bharatiya Kala Kendra“ (SBKK) genannt, das eine auf zweieinhalb Stunden komprimierte Fassung der Ramlila aufführt. Ansonsten steht die soziale Identität der Akteure im Vordergrund.

Angaben zu Alter, Beruf oder persönlichen Interessen scheinen dabei die moralisch-schauspielerische Eignung der Akteure zu verifizieren. So verkündet eine Überschrift im Gestus des Kuriosen: „Sita has karate black belt, Ram sells computers“³¹. Die Angabe eines angesehenen Berufs kann als zeitgemäße Entsprechung gelesen werden für den sonst erforderlichen Brahmanenstand des Hauptdarstellers. Wo Frauenrollen meist mit jungen Männern besetzt werden, ist es zudem erwähnenswert, daß Rams Gattin Sita von einer sechzehnjährigen Schülerin gespielt wird, die als Schauspielerin Karriere machen möchte. Wie zum Ausgleich für ihre sportlichen Ambitionen wirkt da die Antwort der jungen Frau auf die Frage des Reporters, was sie an Sita am meisten schätze: „Her [...] wifely devotion“. Die Beschreibung von Akteuren als soziale Personen zeugt außerdem davon, daß eine Bühnengestalt bei der Ramlila nicht fraglos in ihrer Rolle wahrgenommen wird – und den Eindruck göttlicher Gegenwart evoziert –, sondern auch in der Präsenz des jeweiligen Darstellers. Dabei läßt sich die rituelle Wirklichkeit nun sogar als Täuschung beschreiben, wie etwa Rohit Arya es im Internet tut: „The main characters are deferred to by the public *as though* they are literally divine.“³²

5. Distanz

„Catcalls, hoots, whistles follow and so do cheap remarks. Sona, basking in the glory, performs her ‚best‘, looking her gaudiest. Clad in a saree and see-through blouse, for Sona, her day is made. Within half an hour the Sona madam show too ends. No one seems to mind. The organisers are happy that their Ramlila is the biggest crowd puller and Sona is happy for the Rs 300 per dance that she gets. ‚I come specially to watch the dances. My wife, however, sees the Ramlila and for both of us it is great entertainment after a hard day’s work‘, says Ram Bhuvan, a daily wager. [...] ‚Some years ago Ramlila artists that we got here were not so good. So we decided to hire local artists to perform dance. After that when we got a good renowned Ramlila group we stopped these dances. But the audience

³¹ Delhi Newsline, <http://cities.expressindia.com/fullstory.php?newsid=64923> (5. 10. 2003).

³² <http://www.indiayogi.com/content/festivals/ramlila.asp> (20. 1. 2005, Hervorhebung von B. H.).

demanded that there be dances after Ramlila and we are catering to that. Personally I don't see anything wrong in this. [...] [says] Mrs. Manjit Kaur, one of the chief patrons of the Sri Awadh Ramlila Committee. The only ones who have a complaint against the song and dance sequence is the troupe of 25 artists, all male, who have come all the way from Vrindaban to perform here. ,We were shocked. We have never seen a Ramlila manch being used for such things anywhere in India. But then we gave in as we have to go by the organising committee's wishes.' [...] ,Watching Sona dance does not make me any less religious,' quips another resident of the colony."³³

Ein wesentliches Merkmal der urbanen Kommunikation über eine Ramlila ist, daß sie keine religiöse Stellungnahme impliziert, sondern einen distanzierten Blick auf das Ereignis schafft. Diese Wirkung entsteht besonders durch harsche Kritik, die einen Sprecher in seiner Kennerschaft ausweist. Im Gegensatz zu Äußerungen zum vermeintlichen Verfall der Ramlila im religiösen Zentrum erzeugt das Werturteil im urbanen Diskurs eine Distanz zwischen den Adressaten und den an einer Aufführung Beteiligten. An die göttliche Gegenwart glaubt die breite Masse, von der sich Sprecher und Hörer/Leser absetzen. Die Akteure und ihr Publikum werden zu anderen gemacht. So zeugen die geschilderte Tanzdarbietung und deren lokale Umstrittenheit davon, daß der Autor nicht unmittelbar betroffen ist. Was zunächst wie eine Dokumentation des sozialen Umfelds einer Aufführung scheint, schafft eine Abwertung der Beteiligten (die sich echauffieren oder auch nicht), zu denen die Diskursteilnehmer anscheinend nicht mehr selbst gehören. Die Aufführungspraxis wird gewissermaßen delegiert, die Identifikation mit der Ramlila erfolgt aus einer reflexiven Distanz. Auf der Basis solcher Berichte hat sich eine Debatte zur Qualitätssicherung dieses Theaters gebildet, bei der sich auch frei erfundene Vorbilder einschleichen, wie beispielsweise der Anspruch an einen cineastischen Lebendigkeitseindruck: „I think the *freshness* has to be brought back in Ram Leela“³⁴, erklärt etwa ein ausgewiesener Theaterspezialist.

Auch im dörflichen Kontext impliziert die Beurteilung einer Ramlila ein Statusbekenntnis. Doch während die Rhetorik dort ausschließlich religiöser Natur ist, drängt sich in der Metropole ein Kunstdiskurs ,westlicher' Prägung in den Vordergrund. Deutlich wird dies im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Theater des SBKK in Delhi, das seit 1957 eine Kurzfassung der Ramlila an einem Abend anbietet. Anlässlich der Neuinszenierung im Jahr 2001 weist die Produktionsleiterin Shoba Deepak Singh auf über fünf Jahre Forschung hin, um dem

³³ Tribune News Service, 3. 10. 2003.

³⁴ Alope Roy in SaharaTime In-Depth, 11. 10. 2003 (Hervorhebung von B. H.).

Anspruch gerecht zu werden, die Ramlila zu verbessern. „Special attempts had been made to make the story as authentic as possible“, wie etwa durch eine sprachliche Überarbeitung des Dramentextes, den Rückgriff auf verschiedene indische Tanztraditionen sowie die Gestaltung der Bühne „to give the right look by moving beyond calender art for the stage“³⁵. Entsprechend wurden auch die Kostüme angepaßt: „The idea is to have contemporary ethnic wear.“³⁶ Unter dem Motto der Authentizität wurde mit diesem Potpourri an Tanzstilen eine Kunstform geschaffen, die rhetorisch abgesichert wurde mit im religiösen Kontext etablierten Figuren: Kontinuität der Tradition, Atmosphäre und Textbezogenheit. So präsentiert Singh „ihr“ Ramlila – ähnlich wie religiöse Spezialisten – als Textexegese, für die sie allerdings im Namen des Theaters Autorenschaft beansprucht: „The message of *my* Ramlila is that we all have divinity in us which lies dormant. [...] For generations, the story of Ram has been simplistically perceived as conquest of good and evil. It is to overcome this simplistic interpretation that [we] tried in this production.“³⁷ Trotz der religiös anmutenden Begründung verweist diese Einschätzung auf einen in der abendländischen Ästhetik vertrauten Modus der Rezeption, die Idee der reflexiven Kontemplation, die hier als rechte Erkenntnisweise einer Ramlila antizipiert wird. Ein in seiner Emotionalität entgrenzender Zugang zur Aufführung bleibt anderen Akteuren und Zuschauern überlassen. Das vom SBKK postulierte Ideal hat zu einer Rangordnung der verschiedenen Aufführungen nach künstlerischen Aspekten geführt, bei der herkömmliche Bühnen nicht mehr als „poor theatre“³⁸ bieten können.

Zusammenfassend sind es also fünf Merkmale, die urbane Sprech- und Schreibgewohnheiten über eine Ramlila als Kunstkommunikation kennzeichnen: 1. Sie geben ästhetische Paradigmen zur Diskussion frei; 2. sie versprechen ein unverbindliches Vergnügen; 3. sie antizipieren eine zweckfreie Aufführung; 4. sie begreifen Akteure als soziale Personen; und 5. sie schaffen einen distanzierten Blick. Diese Kriterien verweisen darauf, daß und wie ein als ‚global‘ bzw. ‚westlich‘ empfundenen Konzept von (Urteils-)Ästhetik im indischen Kontext transformiert wird und sich als eigene Kunstkommunikation etabliert. Je nach Blickwinkel stellt sich dieses Verständnis als Weiterentwicklung oder Verfremdung einer indischen Wirkungsästhetik im Sinne der *rasa*-Lehre dar. Die lokale oder ‚indische‘ Eigenart dieser Kommunikationsweise zeichnet sich dadurch aus, daß die Ähnlichkeit ästhetischer und religiöser Sinnbildung auch auf sprachlicher Ebene

³⁵ Singh in *The Hindu*, 13. 10. 2001.

³⁶ Singh in *Hindustan Times*, 15. 10. 2004.

³⁷ Around Town Delhi,
http://delhi.aroundtown.com/Metropolis/Show_Art.asp?ID=161&P=1 (20. 1. 2005, Hervorhebung von B. H.).

³⁸ Rohit Arya 2005 [Ann. 32].

deutlich wird bzw. bleibt. In das Sprechen über Kunst fließen häufig religiöse Begriffe ein, wie etwa eine fromme Begründung für stilistische Innovationen. Dabei erweist sich der künstlerische Anspruch, der an eine Ramlila angelegt wird, als ebenso fiktiv und insofern unerreichbar, wie es im religiösen Diskurs das puristische Ritual war. So erscheint in beiden Fällen die Aufführungspraxis als unzureichend. Eine weitere Eigenschaft des an einer Ramlila orientierten Kunstgesprächs ist, daß der menschlichen Originalität und Schaffenskraft nicht die gleiche Aufmerksamkeit zukommt, wie das in Europa oder im angloamerikanischen Raum oft der Fall ist. Die dramaturgische oder schauspielerische Einzigartigkeit ist (anders als beim Kino) unerheblich. Außerdem findet ein Kunstgespräch bevorzugt in Form einer sachlichen Beschreibung statt. Dezidiert subjektive Eindrücke und spekulative Deutungsversuche fließen allenfalls durch das wörtliche Zitieren von ausgewiesenen Autoritäten ein.

Die Unterschiedlichkeit im Sprechen über eine Ramlila kann somit nicht *allein* an rhetorischen Figuren festgemacht werden, sondern äußert sich in der Performativität von Sprache, also darin, was Worte über ihre unmittelbar kommunikative Aufgabe hinaus bewirken. Diese am Beispiel der urbanen Kunstkritik in fünf Punkten illustrierten Effekte können nur in Abhängigkeit zum zeitlichen und räumlichen Kontext erhoben und von denen anderer „kommunikativer Gattungen“ (Luckmann) oder Modi des Sprechens unterschieden werden. Insofern handelt es sich um inhaltliche und nicht formale Kriterien, die von einer Aneignung der Ramlila als Kunst zeugen. Im Vergleich zum linguistischen Beschreibungsmodell der Kunstkommunikation, wie es Heiko Hausendorf in diesem Band darlegt, wird an dem indischen Beispiel deutlich, welche diskursiven Bedingungen es außerdem braucht, damit ähnliche *Mittel* des Bewertens, Erläuterns, Deutens und Beschreibens so etwas wie ‚Kunstverdacht‘ hervorrufen.³⁹ Nur unter Berücksichtigung einer solchen Kontextualisierung läßt sich m. E. differenzieren, ob die Kommunikation über eine Ramlila frommen Respekt oder ein ästhetisches Urteil evoziert.

IV. Ästhetik im Transit

In den letzten Abschnitten habe ich drei Formen vorgestellt, wie über das Erleben einer Ramlila gesprochen wird, die sich grob charakterisieren lassen als *erstens*

³⁹ Hausendorf bleibt m. E. der Ebene der semantischen Mittel verhaftet, die zwar Kunstkommunikation beschreibt, aber isoliert gesehen noch keinen Aufschluß über deren performative Wirkung gibt. Dies ist insofern schwerwiegend, weil Hausendorf beansprucht, mit Kommunikation *über* Kunst zu zeigen, wie Kommunikation *durch* Kunst möglich ist (vgl. Hausendorf, in diesem Band, S. 65–98).

relative Sprachlosigkeit infolge einer emotionalen Anteilnahme, *zweitens* als Einordnung und Bewertung einer Inszenierung nach ihrer Verpflichtung zur Tradition und *drittens* als distanzierte Betrachtung von außen. Diese Sprechweisen sind zwar nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbar, bilden aber dennoch spezifische kommunikative Konventionen, die sich – und darum soll es jetzt gehen – einer Kategorisierung mit dichotomen Begriffspaaren wie ursprünglich/aktuell, religiös/säkular, volkstümlich/elitär oder dörflich/urban entziehen. Auch eine städtische Ramlila wird m. E. in weiten Teilen nicht anders als in sensorischer Hinsicht wahrgenommen (und entsprechend nicht verbalisiert), also in einem Modus, der keine vorläufige oder minderwertige Rezeptionsweise bildet, sondern die Rolle der Emotionalität bei einer Aufführung reflektiert, wie sie – wenn auch mit anderen Akzenten – von indischen Schriftgelehrten am Gegenstand des *rasa* theoretisch ausformuliert wurde. So kommt die im dörflichen Rahmen genannte Empfehlung für den Genuß einer Ramlila („You have to love God first“) bezeichnenderweise von einem Rezitator, der über ein Diplom in Betriebswirtschaft aus Delhi verfügt. Die Anwesenheit von Kindern und von Zuschauern anderer Glaubensrichtungen (Muslime, Stammesvölker) bei einer Ramlila zeugt wiederum davon, daß auch eine streng auf religiöse Regeleinhaltung bedachte Inszenierung „als bloßes Theater“⁴⁰ wahrgenommen werden kann, selbst wenn diese Rezeptionsweise keinen öffentlichen Diskurs generiert. Außerdem scheinen sich die Sprechkonventionen auch nicht nach der Qualität einer Inszenierung zu richten. So heißt es im Hinblick auf die besonders geschätzte Ramlila von Ramnagar: „The present maharaja’s younger brother was only half-joking when he remarked [...].The fact is, unless you know half of the [Ramcaritm]anas by heart, our Ramlila is probably the most boring place in the world.“⁴¹ Manche Personen können offensichtlich je nach Kontext und Gesprächspartner auf verschiedene Erfahrungsmodi Bezug nehmen (rituelle Pflichterfüllung, Unterhaltungswert). Zwar erfordert die Beurteilung einer Ramlila nach religiösen und künstlerischen Kriterien eine Vertrautheit mit den entsprechenden privilegierten Diskursen, wie es nur in der Mittel- und Oberschicht üblich ist, allerdings kann nur eine Minderheit darunter tatsächlich zwischen den Formen des Nachvollzugs wählen. So erscheint die sensorische Haltung gegenüber der Ramlila in Asureswar der jüngeren, studierten Generation aus der etwa 30 km entfernten Landeshauptstadt Cuttack bereits kurios. Entsprechend der Medienpräsenz im heutigen Indien ist eine distanzierte Sprechweise über die Ramlila nicht auf die Metropole Delhi beschränkt. Der im städtischen Kontext verbalisierte künstlerische Anspruch an eine Inszenierung kann auch im ländlichen Raum auf Resonanz stoßen.

⁴⁰ Zitiert nach Parkhill [Anm. 13], S. 112.

⁴¹ Nach Lutgendorf 1991 [Anm. 8], S. 89.

So bemüht man sich auch in Orissa, die Qualität einer Ramlila zu verbessern und setzt dabei u. a. ausgebildete Dramaturgen ein, um die örtliche Aufführungstradition wiederzubeleben. Die verschiedenen Sprechweisen über eine Ramlila deuten somit darauf hin, daß sowohl stilistisch-formale Kriterien als auch die Eigenwertigkeit ästhetischer Erfahrung Themen bilden, die einer zeitlich-räumlichen Bewegung unterliegen und je nach Kontext in religiöse Diskurse einfließen oder sich als Kunstkommunikation manifestieren. Vor diesem Hintergrund scheinen die drei Modi des Sprechens in ihrer Emphase von verschiedenen regionalen Kriterien und insofern Orten abzuhängen, wie vom fehlenden Vergleich in der dörflichen Peripherie, der normierenden Kraft eines religiösen Zentrums oder einem globalen Selbstverständnis in den Metropolen.

In welcher Hinsicht führt nun der als ‚urban‘ charakterisierte Modus, über eine Ramlila zu sprechen, zu strukturell anderen Erfahrungen mit diesem Theater, als der bereits etablierte religiöse Rahmen und Diskurs es zuläßt? In demographischer Hinsicht scheint mir die indische Kunstkritik zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch keine signifikante Vermittlungsinstanz für die Produktion und Rezeption einer Ramlila zu sein, da sie nur bestimmte Personengruppen überhaupt erreicht. Außerdem wird das Erleben einer Ramlila nicht allein davon geprägt, wie in den Medien oder vor Ort darüber gesprochen wird, sondern gleichfalls vom jeweiligen *Vorwissen* (z. B. über Status und Entlohnung der Akteure) und dessen *nonverbaler Bestätigung* durch das Publikum, wie etwa dem respektvollen Berühren der Füße bei Götterdarstellern. Allerdings legitimiert die Kunstkritik den – längst bestehenden – Abstand der Mittel- und Oberschicht von volkstümlichen Bühnen und Festen, ohne die eigene Religiosität in Frage zu stellen. Sie erzeugt die Möglichkeit, die eigene Faszination (oder Aversion) von einer Aufführung in zweierlei Hinsicht zu deuten: nämlich religiös *oder* ästhetisch. Einer Ramlila dann den Kunstanspruch zu verweigern, erlaubt, das eigene Fernbleiben auf eine Weise zu entschuldigen, die gesellschaftlich mehr als akzeptabel ist.

Auch wenn es der Modus des Sprechens im religiösen Zentrum nahelegt, läßt sich am Beispiel der Ramlila keine Veränderung der Sinnzuschreibung diagnostizieren, wie sie von Victor Turner auf die griffige Formel *Vom Ritual zum Theater* gebracht wurde.⁴² Es gibt keine Statistik zum ‚Aussterben‘ der Tradition, wie sie in manchen Regionen befürchtet wird. Medienpräsenz und erhöhte Mobilität in den Städten suggerieren vielmehr einen Bedeutungszuwachs der Ramlila. Der hier als Kunstkommunikation klassifizierte Diskurs weist allerdings darauf hin, daß manche Personen(-gruppen) zwischen religiösem und ästhetischem Nachvollzug deutlich trennen und insofern eine scheinbar neue Erfahrungsdimension

⁴² Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater – der Ernst des menschlichen Spiels* [1982], Frankfurt am Main 1989.

gewonnen haben, wo ansonsten Schauspiel, Erinnerungsritual, Unterhaltung, Andacht und politische Rede nahtlos ineinander übergangen. Ob eine Kunstkommunikation im Laufe der nächsten Jahrzehnte tatsächlich zur Abwertung einzelner Erfahrungsdimensionen bei einer Ramlila führt bzw. ob letzteres dann in kausalem Zusammenhang zu dieser Sprechweise geschieht, kann m. E. nicht verallgemeinert werden.