



*A Female of Bengal, seated on a European Chair,  
Smoking a Hooka -*

*James Mack*

# „Bengalische Dame mit Wasserpfeife auf europäischem Stuhl“

Hans Harder

Besonders exotisch wirkt diese Dame auf den ersten Blick nicht auf uns – wäre da nicht die Wasserpfeife, so böte sich uns das vage vertraute Bild einer traditionellen Inderin in einer volkstümlichen Darstellung. So wie wir waren wohl auch die Käufer dieses Bildes in der Umgebung des berühmten Kali-Tempels im Kalkutta des 19. Jh. mehrheitlich mit dem Erscheinungsbild dieser Frau nicht unvertraut. Exotisch muss sie aber ihren Porträtisten vorgekommen sein, traditionellen Patuas oder „Bildrollenerzählern“ aus dem ländlichen Bengalen, die sich in Kalighat niedergelassen hatten und neben Bildrollen auch Einzelgemälde wie dieses anfertigten und verkauften.

Sehen wir diese Darstellung aus einer Sammlung von Kalighat-Malerei im Heidelberger Völkerkundemuseum genauer an, so fallen uns einige der Details auf, die für einen ländlichen Blick jener Zeit hochgradig ungewöhnlich gewesen sein müssen. Schuhe etwa waren eine Seltenheit, die Wohlhabenden vorbehalten war, und die nach oben gebogenen Schuhspitzen weisen sie aus als traditionelle, mit der Epoche der Moguln und Nawabs in Indien assoziierte Schuhmode. Und ja, die Wasserpfeife: Im ländlichen Milieu und der kolonialen Bürgerlichkeit war Rauchen üblicherweise Männersache und weiblicher Tabakgenuss nur in Kombination mit Betelkauen möglich. Natürlich lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten, dass es hier keine Ausnahmen gab, doch geläufig ist die Wasserpfeife als Accessoire in Darstellungen des 18. und 19. Jahrhundert weniger bei der „Dame von Welt“, sondern vielmehr bei Halbweltdamen.

Der Stuhl, auf dem die Dame sitzt und den die Betitelung des Bildes

## **Kalighat-Malerei Kalighat Painting**

Papier, Wasserfarben  
44,5 x 28 cm  
Indien, Bengalen  
1850-1880

Völkerkundemuseum vPST  
(Slg. Victor Goldschmidt)  
Inv.-Nr. 3841/14

vermutlich durch einen englischen Käufer oder Sammler so explizit hervorhebt, verweist auf die englische Kolonialherrschaft mit ihren Innovationen in der materiellen Kultur – wer es sich leisten konnte, saß nicht mehr auf Matten und aß statt am Boden auf dem Stuhl zu Tische. Und schließlich die Sitzhaltung: Auf keinem der Gemälde oder der frühen Fotografien, die damalige bengalische wohlstuierte Familien machen ließen, war meines Wissens anderes zu sehen als sittsam unterschlagene oder zusammengehaltene weibliche Beine. Die hier gezeigte Pose war also sicher spektakulär und aufreizend, die Darstellung polemisch oder satirisch.

Wir können nur spekulieren, wer den anonymen Künstler beauftragt hat bzw. ob es sich hier überhaupt um eine Auftragsarbeit handelt. Käme die Dame selbst oder ihre Familie als Auftragsgeberin in Frage? Sicher nicht, wenn, wie oben argumentiert, gerade die Abweichung von der herkömmlichen Norm der Clou ist. Wollte der Maler (wohl kaum eine Malerin) eine Dame der höheren Gesellschaft verewigen? Auch das ist wenig wahrscheinlich, dürfte er ja kaum Zugang zur häuslichen Sphäre solcher Damen gehabt haben, und öffentlich waren sie mit Sicherheit nicht in solchen Posen zu betrachten.

Vermutlich waren es allerdings sehr wohl die Patuas selbst, die diese und ähnliche Darstellungen für den Markt der Pilger, ausländischen Besucher und Freier anfertigten. Denn wahrscheinlich, so spekulieren wir weiter, war die Sitzende keine Dame der etablierten bürgerlichen Gesellschaft, sondern vielmehr eine Kurtisane.

Der Kali-Tempel als wichtiges Pilgerzentrum begünstigte auch die Ausbreitung von Prostitution. Kalkutta war als boomende Stadt ein Anziehungspunkt für Arbeitsmigration mit drastischem Männerüberschuss. Der Historiker S.N. Mukherjee zitiert koloniale Quellen, nach denen Mitte des 19. Jh. jedes zwölfte Haus der Stadt von Prostituierten bewohnt war. Die bengalische Literatur des 19. Jh. schildert immer wieder den Niedergang respektabler hochkastiger Hindu-Frauen, oftmals Kinderwitwen, die zu Kurtisanen und schließlich zu Straßenprostituierten werden. Schon Bhabanicharan Bandyopadhyays *Nababibilās*, „Die Freuden der neuen Dame“ von 1831, beschreibt in satirischer Weise die eigentlich tragische Geschichte einer Frau, die der unzumutbaren Situation im Haus

ihres Ehemannes entflieht und dann erst zur Maitresse und später zur Straßenprostituierten wird.

Prostitution war und ist freilich ein sehr weiter Begriff, der die verschiedensten Klassenzugehörigkeiten und Arrangements umfasste. Welten lagen zwischen den Lebensumständen einer *bārāṅganā*, *bār'banitā* (Kurtisane) oder *rakṣitā* („ausgehaltenen Frau“ bzw. Maitresse) auf der einen Seite und der *beśyā*, *kulaṭā*, *khān'ki* oder *rāṅ* (Prostituierte, Straßenprostituierte) auf der anderen. Zweifelsohne hatte das Kurtisanendasein in jener Zeit Aspekte des sozialen Abseits und zog den Zorn insbesondere der gesellschaftlich eingebundenen Frauen auf sich. Zugleich aber erschloss es manche Seiten des öffentlichen Lebens, die den meisten „respektablen“ Frauen verschlossen blieben. Einige der Kurtisanen erlangten große Berühmtheit, so etwa Binodini Dasi (1862-1941), die als erste prominente bengalische Schauspielerin auftrat und als Protagonistin des Star Theatre in Zentralkalkutta Theatergeschichte schrieb. Hält man ihre berühmte bengalische Autobiographie *Āmār kathā*, „Über mich“, aus dem Jahr 1913 gegen die moralisierenden Erzählungen männlicher Autoren, so ist neben allen bemitleidenswerten Details zumindest eins festzuhalten: Ihre Lebensgestaltung empfand sie als um ein Vielfaches freier als die der Frauen aus gutem Hause.

Die Patuas vom Kalighat, dem Kali-Tempel Kalkuttas, produzierten neben religiösen Motiven und Götterdarstellungen seit jener Zeit auch Bilder der zeitgenössischen Gesellschaft. Fischverkäuferinnen, Frauen beim Haaretrocknen oder Musizieren, Vogeldarstellungen und Katzen beim Verzehr von Fischen finden sich ebenso wie Lebemänner, die ihren Geliebten Wein einflößten, und Frauen, die ihre Freier wie Schafe an der Leine herumführen. Neben Liebespaaren – Babus und Bibis mit Blumen in den Händen – sind auch in transparenten Stoff gehüllte oder ganz und gar entblößte weibliche Akte zu finden. Es gibt Darstellungen von Engländern (Sahibs) auf dem Elefantenrücken bei der Tigerjagd oder zu Pferde beim Pferderennen.

Einen besonderen Platz in der Produktion der Patuas von Kalighat nimmt die Bilderfolge zu einem zeitgenössischen Skandal ein. 1873 verführte der Abt (*mahānta*) eines Hindu-Klosters im berühmten Wallfahrtsort Tarakeshvar eine verheiratete Frau namens Elokeshi,



**Kalighat-Malerei:**  
**Klostervorsteher beim Blumengießen**  
**im Gefängnis mit Wächter**  
**Kalighat Painting:**  
**Watering flowers in jail**

Papier, Wasserfarben  
 44,5 x 28 cm  
 Indien, Bengalen  
 nach 1873  
 Völkerkundemuseum vPST  
 (Slg. Victor Goldschmidt)  
 Inv.-Nr. 3841/15

wortwörtlich übersetzt „die mit den losen Haaren“; nach Aufdeckung der Affäre wurde Elokeshi von ihrem Ehemann erschlagen und dem Kloostervorsteher wurde der Prozess gemacht. Diese Skandalgeschichte, die in den damaligen Zeitungen die Runde machte, wurde auch von den Patuas genüsslich ausgeweidet: Der Abt reitet pompös auf einem Elefanten, lernt Elokeshi am Götterschrein kennen und flößt ihr Wein ein. Ihr Mann schlägt ihr mit einem Beil den Kopf ab; ihr zerstückelter Körper liegt als corpus delicti im Ge-

richtssaal; und am Ende sehen wir einen gedemütigten, von einem gigantischen weißen Gefängniswärter bewachten *mahānta* Blumen gießen oder auch wahlweise Öl pressen oder Wasser tragen. Bis in die zwanziger Jahre des 20. Jh. florierte das Gewerbe mit den Bildern um den Kali-Tempel herum, um dann durch billigere Drucke – die Anfänge der bis heute in Südasien populären poster art – abgelöst zu werden.

Eine der Besonderheiten der Kalighat-Malerei und ein Grund, weshalb sie immer wieder zum Gegenstand von Ausstellungen und kunst- und sozialgeschichtlichen Forschungen wird, ist der ungewöhnliche Blick auf Kalkuttas koloniale Moderne. Denn es ist ein Fakt, dass die massiven Neuerungen in Gesellschaft, Bildungswesen, Mode, materieller Kultur, Literatur, Kunst und Öffentlichkeit, die in der Kolonialzeit in Indien und zuallererst in Kolonialmetropolen wie Kalkutta und Bombay stattfanden, in aller Regel durch niemand anders dokumentiert, beschrieben und repräsentiert wurden als durch ihre Exponenten. Es waren also kurz gesagt meist die Erneuerer selbst, die die Neuerungen erklärten und kommentierten. Nicht so im Falle der Kalighat-Maler: Ihr Blick war frei von den großen Projekten der Gesellschaftsreform, von Fortschrittsdenken, Entwicklungsszenarien und aufkeimendem Nationalismus, die die Mittelschicht im Bann hielt. Das gab den Patuas die Fähigkeit, Personen, Dinge und Beziehungen in einer Direktheit, Unbefangenheit und Unverblümtheit ins Bild zu setzen, die nur wenige zeitgenössische Parallelen findet.

Unbefangenheit sollten wir aber mit Unschuld gleichsetzen. Denn nimmt man dann noch das satirische Moment der Darstellungen hinzu, so wird deutlich, dass auch einige der Grundannahmen, die wir bisweilen mit Attributen wie „volkstümlich“ oder „traditionell“ verbinden, ad acta gelegt werden müssen, wenn wir diese Malerei beurteilen. Die Signaturen der einzelnen Maler und ihrer Biographien sind nicht überliefert und damit nicht nachvollziehbar, doch die anonyme, entpersönlichte Konvention allein kann solche Formen der kritischen gesellschaftlichen Kommentierung nicht erklären. Jede Form der Satire, so könnte man argumentieren, verlangt die Brechung der üblichen Wahrnehmung eines Gegenstands und damit die bewusste Distanzierung von der Konvention. Ein solches

künstlerisches Verfahren erfordert ein Mindestmaß an künstlerischer Reflexion; mit dem Verharren in der Konvention ist es nicht getan.

Bei den Kalighat-Malereien haben wir es also nicht bloß mit einer Form von anonymer traditioneller Dorfmalerei zu tun, sondern vielmehr mit individuellen Künstlern, die ihre überlieferten Darstellungsverfahren nutzten, um ganz bewusst ihre kritisch-satirischen Kommentare zur sie umgebenden Gesellschaft zu kommunizieren. Distanz, Satire, Kritik, künstlerische Reflexion – all dies spricht demnach auch aus dem Bild der Dame mit Wasserpfeife auf dem Stuhl, die wir hier betrachten.

Das soll nun aber keineswegs heißen, dass die Sichtweise der Patuas auf ihre gesellschaftliche Umgebung überlegen und nicht ihrerseits von diversen kulturellen Vorurteilen behaftet war. Es dürfte auch schwierig sein, in ihrer Perspektive einen unverfälschten indigenen Zugang entdecken zu wollen, wie es bisweilen versucht wird. Der Blick der Patuas auf die zeitgenössischen Zustände in Kalkutta ist nicht besser oder schlechter als der der meist elitären Protagonisten der so genannten Bengal Renaissance. Auf jeden Fall aber ist er bis heute erfrischend anders. Er ist insofern ein sehr wichtiges Puzzleteil für Kolonialhistoriker, Ethnologen, Literaturwissenschaftler und die interessierte Öffentlichkeit, wenn es darum geht, das Bild einer illustren Epoche zu komplettieren und differenzieren.

Patuas, Bildrollen und satirische Darstellungen zeitgenössischer Zustände im Pat-Format gibt es im Übrigen bis heute. Die Patua-Tradition am Kali-Tempel in Kalkutta kam in den 1920er Jahren zu ihrem Ende, doch in Medinipur und angrenzenden Bezirken im Südwesten des Gangesdeltas haben sich Gruppen von Patuas gehalten. Ethnologen wie Beatrix Hauser und Frank Korom berichten von den doppelten sozialen Identitäten dieser Patuas, die zwar Muslime sind, zugleich aber Hindu-Namen führen und Hindu-Mythologie, heutige Skandalgeschichten oder auch historische Ereignisse wie die französische Revolution ins Bild setzen. Korom beschreibt ein Patua-Dorf in Medinipur, das mit europäischen Künstler- und Handwerkerdörfern vergleichbar scheint. Und die Kuratoren der Ausstellung des Victoria and Albert Museums im

Jahre 2011 bestanden darauf, neben den historischen Malereien der Kolonialzeit auch heutige Patua-Künstler bei der Auswahl der Exponate zu berücksichtigen – eine Geste, die in gewisser Weise auch unsere Dame mit Wasserpfeife aus ihrem musealen Modus befreit und zu neuem Leben erweckt.

Die Bildunterschrift „Bengalische Dame auf europäischem Stuhl mit Wasserpfeife“ bzw. „A Female of Bengal, seated on a European Chair, Smoking a Hooka“ verweist auf Sammlerspuren, die sicher weit hinter das Heidelberger Völkerkundemuseum zurückreichen. Der klassifizierende englischsprachige Kommentar verzeichnet Stuhl und Wasserpfeife (hooka), verrät aber nichts über die Hintergründe der Abgebildeten und die satirische Stoßrichtung der Darstellung. Die Heidelberger Sammlung von Kalighat-Gemälden war Gegenstand einer Ausstellung im Jahre 2015 (<http://kunstundfilm.de/2015/05/kalighat-indische-moderne/>). Die Bilder im Heidelberger Bestand sind zwischen 1850 und 1880 entstanden und bieten einen guten Querschnitt durch diese faszinierende Gattung indischer Kunst.

## Summary

The lady on this picture will not appear as particularly exotic to us. Were it not for the waterpipe, we would probably just perceive the vaguely familiar picture of a traditional Indian in a popular depiction. Like us, those who initially bought this painting somewhere close to the famous Kalighat temple in 19<sup>th</sup> century Calcutta were in all likelihood not unfamiliar with her outfit. But she must have looked exotic to the traditional Patuas, or scroll painters and narrators, from rural Bengal, who had settled down around the temple at the time and sold scroll paintings as well as single pictures like this one.

If we look closer, we do notice a couple of details that must have been highly unusual for a rural gaze at that time. Shoes, for instance, were a rarity reserved for the privileged and affluent. The lady's footwear with its upwards-turned toecap can be recognized as traditional shoe fashion associated with the age of the Mughals and Nawabs in India. And yes, the waterpipe: smoking was a men's affair in rural Bengal as well as among the urban colonial bourgeoisie, and the only way women were able to enjoy tobacco was by chewing it with betel nuts. The chair in the picture on which the lady is seated hints at British colonialism with its innovations in the field of material culture. Whoever could afford it didn't sit on mats on the ground but had their meals on a chair at table. And finally the lady's sitting posture: All that was, to my knowledge, to be seen on the paintings and early photographs that well-situated Bengali families at the time got fabricated for them, was chaste pairs of female legs either with drawn-in feet or pinched against one another. We can be sure that the way the lady in the picture sits was quite spectacular and enticing, and its depiction polemical or satirical.

We can only speculate who commissioned the anonymous artist and whether the work was commissioned at all. Could the lady herself or her family be the commissioner? Hardly so if, as we argued above, deviation from the norms is the point of the whole exercise. Or had the artist set his (most probably not her) mind on portraying a lady from high society? That is equally unlikely, since as a Patua he would not have had access to the homely sphere of such ladies – and in public they were definitely nowhere to be seen in such postures.

Supposedly, however, it was the Patuas themselves indeed who manufactured this and similar paintings for the market of pilgrims, foreign visitors and punters. For most probably, we further guess, the one sitting on the chair was not a member of established society, but a courtesan. As an important pilgrimage centre, the Kali temple also facilitated the spread of prostitution. Calcutta, a booming city, attracted a lot of work migration and had a drastic overhang of male population. Bengali literature of the 19<sup>th</sup> century describes again and again the downfall of respectable high-caste Hindu women, many of them child widows, who first became courtesans and then street prostitutes. According to colonial statistical records, prostitutes lived in one out of twelve houses of the city. For sure, prostitution was a fairly loose category that encompassed much variance in terms of class belongings of the courtesans and the types of arrangements it denoted. If we hold the famous Bengali autobiography of an equally famous Bengali actress against the moralizing accounts of male authors, we can notwithstanding all the miserable details at least state that this actress felt she had far more freedom to model her life than the women from a "good home".

Since that time, the Patuas produced also pictures of contemporary society apart from their habitual religious motifs and deities. There are bon-vivants instilling wine into their female lovers and women taking their lovers around like sheep tied to a leash; and also the ill-famous story of a court case against a Hindu abbot who had seduced a married devotee. The business with the Patuas' pictures around the Kali temple flourished well in to the 1920s when it came to be replaced by cheaper printed material. The caption, "A Female of Bengal, seated on a European Chair, Smoking a Hooka", betrays the leads of collectors that take us far beyond the Völkerkundemuseum Heidelberg. The English comment mentions the chair and the hooka (waterpipe), but doesn't say anything about the background of the one depicted, nor about the satirical nature of the picture.

## Literatur

- Archer, William G.: *Kalighat Paintings: a catalogue and introduction*. London: Her Majesty's Stationary Office, 1971.
- Bandyopādhyāy, Bhabānīcaran: *Nababibilās*. In: ders., *Racanāsamagra*. Kalikātā: Nabapatra Prakāśan, 1987, 169-225.
- Dasi, Binodini: *My Story and My Life as an Actress*. Hrsg. und übers. von Rimli Bhattacharya, New Delhi: Kali for Women, 1998.
- Harder, Hans: „Babus, Bibis und Sahibs im Kalkutta des 19. Jh.“ In: Christiane Brosius and Ravi Ahuja (Hrsg.): *Mumbai Delhi Kolkata. Annäherungen an die Megastädte Indiens*. Heidelberg: Draupadi Verlag, 2006, 227-239.

Hauser, Beatrix: *Mit irdischem Schaudern und göttlicher Fügung: bengalische Erzähler und ihre Bildvorführungen*. Berlin: Das arabische Buch, 1998.

Korom, Frank: *Village of Painters: Narrative Scrolls from West Bengal*. Sante Fe: Museum of New Mexico Press, 2006.

Mukherjee, S.N.: *Calcutta: Essays in Urban History*. Calcutta: Subarnarekha, 1993.

Sinha, Suhasini und C. Panda (Hrsg.): *Kalighat Paintings from the Collection of Victoria and Albert Museum, London and Victoria Memorial Hall*. Kolkata. London: V&A Publishing/Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011.

## Hans Harder

ist Professor für Neuere Sprachen und Literaturen Südasiens am Südasien-Institut und forscht unter anderem über koloniale und zeitgenössische Literatur und religiöse Strömungen. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Sufism and Saint Veneration in Contemporary Bangladesh: The Majibhandaris of Chittagong*. London: Routledge, 2011, *Asian Punctures: A Transcultural Affair*. Hg. Hans Harder und Barbara Mittler. Heidelberg: Springer, 2013; *Urbanity in the Vernacular: Narrating the City in Modern South Asian Literatures*. ASIA 2016; 70(2): 435-466.