

6. internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1976

29

CHHATRABHANG

Der stürzende Thron

Land	Indien 1976
Produktion	Asha Sheth, mit Unterstützung der Vashketu Foundation
Koproduzentin	Nina Shivdasani
Produktionsleitung	Naaz Rovshen
Regie, Buch, Schnitt	Nina Shivdasani
Kamera	Apurba Kishore Bir
Musik	Edgar Varèse
Ton	Hitendra Ghosh
Regieassistentz	Kuldip Sood
Schnittassistentz	Paresh Mehta
Kameraassistentz	S.D. Deodhar
Produktionsassistentz	Ghulam Rasool Mohammed Shafi
Kommentar	Vinay Shukla
Sprecher	Amrish Puri
Uraufführung	Januar 1976, Bombay
Format	35mm, Farbe
Länge	80 Minuten
Sprache	Hindi

Der Film wurde in Indien auch unter dem englischen Titel THE DIVINE PLAN (Der göttliche Plan) gezeigt.

Inhalt

In seinen Gesetzen, niedergelegt vor 2500 Jahren, hatte 'Manu' ein klares System mit fast mathematischer Genauigkeit entworfen:

"Damit die Brahmanen den höchsten Rang einnehmen können, muß es Menschen geben, die auf der untersten Stufe stehen."

Der Film, der die Verhältnisse im ländlichen Indien untersucht, beruht auf einem tatsächlichen Ereignis. In dem Dorf Jogia ist der größte Teil des Bodens in Händen einiger weniger Brahmanenfamilien. Seela ist eine einfache Dorfbewohnerin. Sie und die anderen Harijans (Unberührbare) arbeiten den ganzen Tag auf den Feldern, oder sitzen in glühender Sonne und klopfen Steine, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die Brahmanen, die am anderen Ende des Dorfes in schönen, relativ großen, geweißten Häusern wohnen, gehen ihren täglichen Geschäften nach – Verehrung

ihrer Götter und Beaufsichtigung ihrer Arbeiter auf den Feldern. Die Ruhe wird gestört durch die Ankunft eines Fabrikarbeiters und Dichters aus der Stadt. Er ist in diese Gegend zurückgekehrt, um zu sehen, ob der Lauf der Zeit hier etwas verändert hat.

Eines Tages ist der Brunnen, der den Harijans als einzige Wasserquelle dient, ausgetrocknet. Die Luft ist trocken und bewegungslos. Der Tag hat kaum begonnen, dennoch ist es schon unerträglich heiß. Da die Brunnen der Brahmanen für die Harijans tabu sind, herrscht große Ratlosigkeit und Aufregung, als sich die Nachricht im Dorf verbreitet.

Die Zeit vergeht, aber es herrscht keine Einigkeit darüber, was man tun soll. Ein alter Mann sitzt allein und hebt in stillem Gebet die Augen gen Himmel. Ein ganzer Tag vergeht. Nach langer Diskussion wenden sich die Harijanfrauen an die Brahmanen und betteln um Wasser. Die Brahmanen geben ihnen jeden Tag eine geringe Menge. Schon bald aber ist ihre Geduld zuende, und die Wasserversorgung wird eingestellt.

Ein Kind protestiert schreiend. Essen kann nicht mehr gekocht werden, und die Arbeit muß weitergehen. Wenn auch zögernd, melden die Harijans die Angelegenheit der Polizei, da sie keinen Ausweg sehen. Die Polizei erscheint hilfsbereit, 'aber schließlich brauchen diese Dinge ihre Zeit'. Man sagt den Harijans, daß ihr Problem in vier bis sechs Wochen gelöst werde.

Verzweifelt versucht Seela, Wasser vom Privatbrunnen eines angesehenen Brahmanen zu stehlen, aber ihr Versuch scheitert.

Von dem Fabrikarbeiter gedrängt, schließen sich die Shudras am nächsten Morgen zusammen und besetzen den Brunnen des Brahmanen. Sie schöpfen Wasser und trinken gierig, aber die Freude ist kurz. Die Brahmanen sind empört und lassen die Polizei kommen, die im Handumdrehen zur Stelle ist. Aufsehenerregende Schilderungen über die Ausschreitungen gegen Angehörige der niederen Hindukaste werden in alle Welt gemeldet. Eine Frau aus einem anderen Landesteil schildert eindrucksvoll, wie ein ähnlicher Vorfall sich kürzlich tatsächlich in ihrem eigenen Dorf zugetragen hat, und wie sie alle zusammengeschlagen wurden.

Seela denkt über die jüngsten Ereignisse in ihrem Dorf nach. Sie und die anderen Shudras sind sich jetzt ihrer wirtschaftlichen Lage und ihrer politischen Ohnmacht bewußt.

CHHATRABHANG wurde an Schauplätzen in den Bundesstaaten Uttar Pradesh und Maharashtra mit Dorfbewohnern, ohne Schauspieler gedreht. Es gab kein festes Drehbuch, alle Dialoge wurden im Rahmen eines Konzepts improvisiert.

CHHATRABHANG – Zaghafte Hoffnung auf Befreiung Von Sehdev Kumar Gupta

CHHATRABHANG wendet sich jenen Aspekten Indiens zu – den Kasten- und Klassenverhältnissen in einem Dorf – die meistens entweder romantisiert oder einfach ignoriert werden. Vielleicht ist das der Grund, weshalb ich in diesem Film eine künstlerische und menschliche Integrität entdeckte, die entwaffnend ist. Solche Qualitäten sind im Kino der ganzen Welt selten, vor allem in Indien.

CHHATRABHANG hat die Intensität von *Do Bigha Zamin*, das lebhaft Interesse am Detail von *Pather Panchali* und die Eindringlichkeit von *Samskara*. Und doch ist dieser Film in verschiedener Hinsicht größer als die genannten. Die filmische Form und Gestaltung zeigen einen gewissen 'Rohzustand', der einem das Gefühl vermittelt, Neues zu entdecken. Das Vertraute erscheint, als habe

man es bisher noch nicht ganz verstanden, und das Unbekannte fängt plötzlich an, einen Sinn zu geben. Nina Shivdasani benutzt die Brechtsche Ästhetik nicht als genießerische intellektuelle Spielerei, sondern als das, was Picasso als das Ziel der Kunst beschrieb: "Gemälde sind nicht dazu da, Wohnungen oder Museen zu schmücken, sondern sie sind Waffen gegen Brutalität und Dunkelheit."

CHHATRABHANG hat sich das Ziel gesetzt, eine Begebenheit zu rekonstruieren, die sich in dem Dorf Jogia in Uttar Pradesh vor einigen Jahren zugetragen hat. Dennoch ist die Rekonstruktion nicht im Stil einer wahren Geschichte wie *Ankur* oder *Nishant* erzählt. Stattdessen ist der Film, was man am besten mit Film-Essay bezeichnen könnte, ganz ähnlich wie Fellinis *Roma* oder Truman Capotes *In Cold Blood* oder Braults *Les Ordres*.

Die Bevölkerung des Dorfes besteht überwiegend aus Unberührbaren, die für die wenigen Brahmanenfamilien arbeiten, denen das meiste Land gehört. In Indien ist das eine ganz alltägliche Sache, die sich seit Jahrhunderten perpetuiert und die sich den Anschein gibt, als sei sie Teil eines 'göttlichen Gesetzes' (*Divine Plan* ist der englische Titel des Films). Alle Ungerechtigkeiten, Ungleichheiten und Scheußlichkeiten werden von allen verinnerlicht – von den Brahmanen gleichermaßen wie von den Unberührbaren, denn sie haben die Macht eines metaphysischen Mythos erlangt, die über alle menschlichen Eingriffe erhaben ist.

Der Film beginnt mit der Verkündung des Gesetzes Manus: damit die Brahmanen die höchste Stufe erlangen können, muß es eine Klasse von äußerst Erniedrigten geben. Nina Shivdasani stellt dieses Gesetz bloß, das so alt wie die Zeit ist und das dem viktorianischen Mythos vom Überleben des Stärkeren um mindestens 2500 Jahre vorausgegangen ist. Sie durchschneidet, Schicht um Schicht, die versteinerten Ablagerungen dieses erdrückenden Mythos. Sie bahnt Seela, einer jungen Unberührbaren des Dorfes und anderen Unberührbaren einen quälend langsamen Weg von der rein metaphysischen Erklärung des menschlichen Leidens zum Verständnis der sozialen und ökonomischen Manipulation. So ist der Ablauf des Films eingebettet in zwei Ebenen wahrnehmbarer Entwicklung, die der tief verwurzelten Unterdrückung einerseits und der zaghaften Hoffnung auf Befreiung andererseits.

Es hätte keine einfallsreichere filmische Struktur als diese Doppelgleisigkeit geben können. Das gilt besonders für Indien, wo sich dokumentarisches Filmen in einem desolaten Zustand befindet und wo keine Versuche unternommen worden sind, dokumentarische Spielfilme zu entwickeln.

Der seichte Brunnen, von dem Hunderte Unberührbarer ihr Wasser holen, trocknet in der starken Sonnenhitze aus. Der Brunnen der Brahmanen jedoch, der tiefer ist und weniger in Anspruch genommen wird, hat noch Wasser. Angesichts dieses Unglücks sitzt ein alter Mann allein in der Mittagssonne, erhebt seine Augen zum wolkenlosen Himmel und betet um Regen. Kinder weinen. Für die Unberührbaren ist das wieder einmal ein Zornesausbruch der Götter, nicht aber für den Mühlenarbeiter und Dichter, der ins Dorf zurückkehrt, weil ihn Dreck und Elend der Stadt abgestoßen haben. Für ihn sind es nicht die Götter, sondern die jahrhundertalte Habgier der Brahmanen und der herrschenden Klassen, die Hunger und Mangel als Teil des göttlichen Weltplans erscheinen lassen. Er singt: Wir sind verdammt zu Arbeit in Knechtschaft, wir sind verflucht mit Unberührbarkeit. Nur wenn wir uns zusammenschließen, können wir die Dunkelheit aus unserer Mitte vertreiben.

Der Film zeigt so die wirklichen Zustände der Unterdrückung und das Entstehen eines neuen Bewußtseins, insgesamt ein Musterbeispiel für die Befreiung: ein Mühlenarbeiter, die Dorfbewohner, ein Dichter. Inspiriert von dem Dichter, angeführt von Seela, schließen sich die ausgedörrten Unberührbaren, die am Durst zugrundegehen, zusammen und nehmen den Brunnen der Brahmanen ein. Die Freiheit dauert jedoch nicht lange: die Polizei erscheint, und die 'Ordnung' wird wieder hergestellt. An dieser Stelle blendet der Film Schlagzeilen von Zeitungen über zahllose Fälle von Brutalitäten der Hindu-Kaste den Unberührbaren gegenüber ein: in Uttar Pradesh, in Maharashtra, in Madhya Pradesh, überall. Eine Frau spricht in einem kleinen Dorf in Maharashtra über ähn-

liche Erfahrungen, aber nicht von Göttern, sondern von Geldleihern, höheren Kasten und Ausbeutern. Das 'Gesetz' wird niemals wieder das alte sein.

Der Anblick der Unberührbaren, die in der sengenden Sonnenhitze verdursten, während die Brahmanen fröhlich das Schiwa-Linga waschen, ruft elementare Wut hervor. Aber der Film flüchtet nicht in melodramatische Ausbrüche: er ist von einer Heiterkeit, die wahrhaft revolutionär ist. Das Ziel des Films ist nicht, bloße Empörung hervorzurufen, sondern ein Bewußtsein zu wecken, das soziale und zivilisatorischen Vorstellungen in Frage stellt, die ebenso schwere Hindernisse für den Sozialismus sind wie die bestehenden ökonomischen Institutionen.

CHHATRABHANG – hesitant hope of liberation von Sehdev Kumar Gupta, *filmfare*, 14. - 27. Mai 1976

Von der Erniedrigung

Von Anita Desai

Ein großer Stein – der Schlag des Hammers – Schlag auf Schlag fällt auf den Stein, endlos – aber der Stein gibt nicht nach, bricht nicht. Der Mann hämmert drauflos. Er hockt sich nieder. Schweiß tropft. Sein Kopf und seine Hand sinken, er kann den Stein nicht kleinkriegen. Er weiß es.

Das Dorf ist weder hübsch noch attraktiv. Man kann kaum glauben, daß dort jemand in diesen geflickten Hütten leben kann, auf diesem Haufen Staub und Schutt.

Wer kann verstehen, was es heißt, ein Unberührbarer zu sein. Nicht Plünderung, Brand, Vergewaltigung und Folter sind so schrecklich – der Film hält sich zurück, und nur in Zeitungsausschnitten ist davon die Rede –, es ist die Erniedrigung, in der sie leben, bodenlose Erniedrigung, ewig alte Erniedrigung.

Wird jemand im Westen seinen Augen trauen, wenn er das sieht?

Wird er solch ein Leben für möglich halten, ein Leben auf einem Schutthaufen mit einem Brotbrocken (die schreckliche Szene, wo ein Mann ein Stückchen trockenes Brot isst, das nicht einmal genießbar aussieht, es sieht aus wie ein Stück Erdkruste auf dem Grunde seiner Schüssel), einem geschwärzten Topf, einem Strick – nichts weiter?

Die Gesichter der Unberührbaren – ausdruckslos, schwarz, leer – die Gesichter von Niemanden, die die Erde wie Felsen und Steine bevölkern und nicht menschlich und lebendig sind.

Ein alter Mann in der Hocke, sein Gesicht zum Himmel erhoben. Er hört die Düsenflugzeuge vorbeihulen. Sein Mund ist offen. Die Flugzeuge verschwinden. Hier landen sie nicht.

Das Gesicht Seelas – so leer und schwarz, als hätte die Sonne allen Ausdruck, jede Spur von Menschlichkeit weggebrannt. Die Augen sind tief, sie brennen, aber sie sind immer noch die Augen von Toten. Eine Fliege surrt über dem Gesicht, als wäre es Abfall, weggeworfen, als wäre es nicht lebendig.

Da ist die Szene, der ich nicht folgen konnte – ein Mann sitzt auf dem Weg und weint. Lautlos. Man hört die laute, selbstgewisse, selbstgefällige Stimme des Brahmanen: "Ich gebe ihm Nahrung, zum Essen, Kleidung zum Anziehen", aber der Mann, der auf der Straße sitzt, weint und weint. Warum? Er wischt die Tränen ab und weint lautlos, als ob jemand gestorben wäre, umgebracht worden wäre – als ob er selbst umgebracht worden wäre und nicht mehr arbeiten könnte. Er sitzt einfach auf dem Weg und weint.

Die Brahmanen haben einen richtigen Brunnen. Sie baden. Wasser fließt über sie. Sie singen ihre kleinen Steinidole an, läuten Glocken und gießen Opfertränke aus. Das heißt nicht, daß sie reich, zufrieden und glücklich sind. Nein. Ihre Häuser sind düster, ungestrichen, was sie tun, ist auf der Veranda hocken und gackern. Sie sehen aus wie satte Hühner auf dem Hof und hacken und glücken. Das ist alles, es sieht eher wie ein schreckliches Leben aus, langweilig, sinnlos. Aber sie haben wenigstens Wasser. Die Unberührbaren haben kein Wasser. Sie haben nur Steine und Staub. Kein Wasser. Kann man sich ein Leben vorstellen, in dem einem selbst Wasser verweigert wird?

Nun gibt es einen schwachen Punkt. Bis hierher ist das Dorf im Dokumentarstil gezeigt worden. Aber dann werden die Dorfbewohner veranlaßt, eine Handlung zu spielen. Sie sind natürlich keine Schauspieler. Wenn die Kamera einfach in ihr Gesicht starrt und sie blicken in die Weite oder ins Leere – dann sagt das viel. Aber wenn man sie nötigt zu sprechen, wird der Ausdruck eingeschränkt. Aber was hätte man sonst tun können? Wenn man sich Schauspieler aus Bombay geholt hätte, wäre *Ankur* aus dem Film geworden, ein Kalenderbild. Dann lieber das Dorf lassen, wie es ist – der Eindruck ist dann größer, weil dieser Kompromiß nicht gemacht worden ist. Der Film macht nirgends einen Kompromiß. Das Dorf ist nicht schön. Die Brahmanen sind nicht fett. Sie sind so, wie sie sind, steif, ungeschönt, schrecklich. Nirgends ist Sentimentalität – außer vielleicht ein weinendes Kind und gelegentlich eine überzogene Stimme. Die Farben sind wunderbar – als ob die erbarmungslose Sonne alle Farbe aus der Erde gebrannt hätte und sie verdorrt, nackt und grell zurückgelassen hätte. Die Musik ist auch wie ein Bild ohne Farbe – sie ist, wie die Stimme der Leidenschaft und des Dramas, ohne Harmonie und Melodie.

Am Ende gibt der Stein plötzlich nach und birst. Der Weg ist frei. Die Steine liegen zerbrochen und werden zum Wegebau verwendet. Aber da zeigt sich kein Stolz. Nur eine furchtbare Scham. Denn es ist nicht der Stein, der zerschlagen ist und zu einem Weg gemacht wird, auf dem wir gehen können –, es ist das Leben dieser Leute, dieser Menschen, das gebrochen ist und zerkleinert und von Anfang bis zum Ende des Landes ausgebreitet wurde für uns, damit wir darauf gehen und fahren können. Das ist der beschämendste Anblick – dieser Weg von gebrochenen Steinen, von gebrochenem Leben.

Die Frau als Regisseur

Als der Brunnen der Unberührbaren austrocknet, sind sie genötigt, Wasser aus dem Brunnen der Brahmanen zu ziehen. Die Dramatik dieses Vorgangs ist trotz ihrer Bedeutung in gedämpftem Ton gehalten. Keine klirrenden Zimbeln, keine ekstatischen Kamerabewegungen. Dann sehen wir, als fast unwillige Konzession an das Gefühl, wie sich die Unberührbaren mit Wasser bespritzen. In einer Art fotografischem Stenogramm spielt die Kamera auf den Gesichtern der wutentbrannten Brahmanen und läßt das Bild stehen. Die drohende Konfrontation kommt anders als erwartet. Ein Polizeijep kommt um die Ecke gerumpelt. Diese letzte Szene wird noch zweimal wiederholt. Das ist eine der wirksameren Wiederholungen in einem Film, der mehrere davon hat, denn er ruft, betont, er erinnert unablässig daran, daß er woanders spielt; er scheint die Situation der Unberührbaren exemplarisch zusammenzufassen. Mehr Aktivität an der Quelle ist nicht erforderlich.

CHHATRABHANG wurde konzipiert und inszeniert von Nina Shivdasani.

Bringen Frauen eine besondere Wahrnehmung in die Kunst ein aufgrund der Tatsache, daß sie Frauen sind? Bringt die allgemeine Erfahrung, auf dem Abstellgleis der Macht gestanden zu haben, bestimmte eigentümliche Möglichkeiten, die Welt zu sehen, hervor? Das sind Fragen, die viele Leute bewegen, und es hat Versuche gegeben, innerhalb der Literatur über Ausbeutung eine Unterabteilung zu etablieren, die man den 'Blick aus dem Frauengefängnis' nennen könnte. Aber ich frage mich, ob diese Kategorisierung, diese Lokalisierung der Frauen neben dem Hauptstrom nicht doch eine Herablassung gegenüber den Autorinnen, Filmemacherinnen und Künstlerinnen bedeutet. Das läßt manchmal die künstlerischen Hervorbringungen der Frauen als Exotika erscheinen, für die man eben Geschmack hat oder nicht. Das bringt durchaus unterschiedliche Frauen mit unterschiedlichen Intentionen auf einen Nenner und hindert daran, die bestehende Breite des individuellen Ausdrucks zu sehen.

Trotzdem liegt mitunter ein Sinn darin, nach jener besonderen Auffassung Ausschau zu halten. Wenn Frauen darüber Filme machen, wie man als Frau in einer verkehrten Welt lebt, kann man erwarten, richtige Beobachtungen zu sehen, weil die Filmemacherin selbst diese Erfahrung gemacht hat. Das muß nicht immer so

sein. Und deshalb erfährt man nicht so viel daraus, was sie sagen, als wie sie es sagen, was die Erfahrung, eine Frau zu sein, bedeutet. Erfolg sowohl als auch Mißerfolg ihrer Arbeit erweitern unser Verständnis. Das gilt noch mehr, wenn ihre Erfahrung mit der Gesellschaft in Beziehung steht, wenn das Persönliche und Individuelle mit dem Allgemeinen und Generellen verbunden ist.

Wenn man versucht, den Blickwinkel zu isolieren, den die Frauen auf ihr Thema richten, könnte man sich die Sprache, die sie verwenden, vornehmen. Nina Shivdasani sprach ausführlich und überzeugend darüber, was die Sprache des Films allgemein leisten könnte, um die Zuschauer dahin zu bringen, daß sie auf der Ebene des Gefühls und des Denkens am Film teilnehmen. Sie meinte: Wenn mehr gesellschaftlich bewußte Frauen und Männer Filme machten, würden andere Dimensionen des Frauenbildes im Film auftauchen. Ein deutlicher Zwang, der hinter der jetzigen Produktion der drei Filmemacherinnen zu stehen scheint, ist der zu einer ausführlichen sozialen Aussage. Alle drei haben vorher Filme gemacht, die sich mit Individuen befaßt haben, deren inneres Leben sie darstellten. *Double Day*, CHHATRABHANG und *Women to Women* handeln alle von äußeren Beziehungen. Alle drei spielen Gefühle herunter und wollen, daß ihr Publikum nachdenkt.

Während Sollweg Ladd sagte, daß die Frauenbewegung in diesem Stadium für sich bleiben muß, damit die Frauen die Probleme ohne viel Belastungen von außen studieren können, sagte Nina Shivdasani zu Beginn, daß der Kampf der Frauen Teil eines größeren Kampfes sei. Und wenn wir uns so drastisch auf uns selbst stellen, könnten wir vergessen, daß die Männer auch auf verschiedene Weise unterdrückt sind. Der Grund, daß in CHHATRABHANG eine Frau, Seela, sich vor den anderen Dorfbewohnern hervorhebt, sei für das, was sie mit dem Film aussagen wolle, fast ohne Belang. Seela war zur Kooperation bereit, und die Regisseurin fand außerdem, daß Seela nicht nur genau die richtige Person für den Film war, sondern daß sie sich gut miteinander verstanden. Nina sagte, daß das Element des persönlichen Verstehens für sie so wichtig sei, weil sie nicht mit professionellen Schauspielern arbeite.

Sie sagte, daß die Personen in ihren Filmen Archetypen seien, denn ihre Absicht war, die Zuschauer auf verschiedenen Ebenen nicht durch die Charaktere sondern die Situation zu fesseln. Seela ist demnach nicht als Frau, sondern als Unberührbare definiert, frei wie ihr Dorf von jeder Komplexität der Person und von Selbstzweifeln. Sie steht nicht am Treffpunkt mehrerer Ströme persönlicher und sozialer Geschichte, sondern auf einer Seite der Konfrontation zweier Parteien. Der Film beginnt im Dokumentarstil und geht an seinem zentralen Punkt in Handlung über und kehrt zur Dokumentation zurück, um die Situation zu verallgemeinern. Im letzten Teil spricht eine Frau von einem wirklichen Vorfall in ihrem Dorf in Maharashtra, wo der Kampf der Unberührbaren um Brunnenwasser zu Gewalttätigkeiten und Todesfällen führte. Diese Frau hat eine persönlichere Dimension als Seela, wenn auch nur deshalb, weil sie die Zuhörer direkt anspricht und ihre Stimme und ihr Gesichtsausdruck ihren Bericht bekräftigen. Sie ist die Realität, von der Seela die Abstraktion ist. Nina Shivdasani sagte, daß sie ihr Material nicht manipulierte, ohne sich vom Material selbst leiten zu lassen. "Ich möchte, daß etwas aus dem Film herauskommt, was nicht da war, als ich anfang." Wenn Filme wie CHHATRABHANG Teile eines geistigen Orientierungssystems werden, wie es das kommerzielle Kino erreicht, kann man versuchen herauszufinden, warum die wirklichkeitstreuen Bilder der Frau aus Maharashtra und Seelas stärker herauskommen als das Frauenbild in den üblichen Hindu-Filmen.

Um diese Vorstellung Ninas von einer kraftvollen Filmsprache zu konkretisieren, kann man sagen, daß der Film den Zweck hat, die Zuschauer zu veranlassen, hinauszugehen und ihre Umwelt neu wahrzunehmen und zu erfahren.

Auszug aus 'Drei Möglichkeiten, die Ausbeutung zu sehen', Bericht über drei Filmemacherinnen aus drei Kontinenten.

Biofilmografie

Asha Malayiya Sheth. 1964 - 66 Arbeit für UNESCO in Indien.
1968: Produktionsassistentz bei der Ivory Merchant-Produktion *Bombay Talkies*. Veröffentlichung von Zeichnungen und Gedichten. Assistenz bei weiteren Filmen und Fernsehsendungen. Ab 1974 Vorbereitung eines 16 mm-Films über Kastenbeziehungen in der indischen Provinz, der 1975 mit Nina Shivdasani als Regisseurin unter dem Titel *CHHATRABHANG* gedreht wurde. Mitarbeit bei CENDIT (Center for Development of Instructional Technology) in Delhi an Entwicklungsprojekten für Rundfunk und soziale Kommunikation.

Nina Shivdasani, geb. 15. 5. 1946 in Bombay. Studium der Malerei in Bombay und am Beaver College in Pennsylvania (USA). Beschäftigung mit Fotografie. Stipendium des Whitney Museum of Art, New York. Filmbildung am California Institute of the Arts in Los Angeles.

Filme

- 1972 *Something About Transformation and Rediscovery*
(Kurzfilm)
Breaking Ground (Kurzfilm)
- 1973 *A World of All Intelligence* (Kurzfilm)
Hope No-One's Listening (Kurzfilm)
- 1975 *CHHATRABHANG*