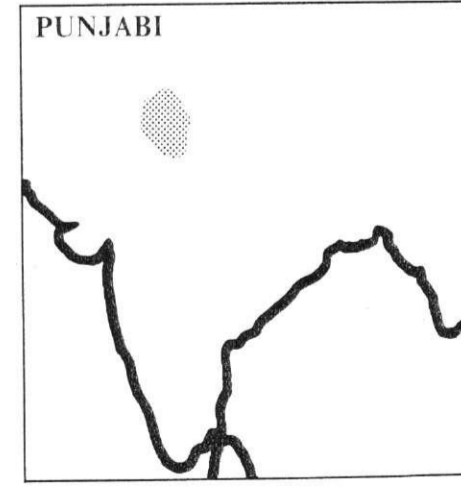
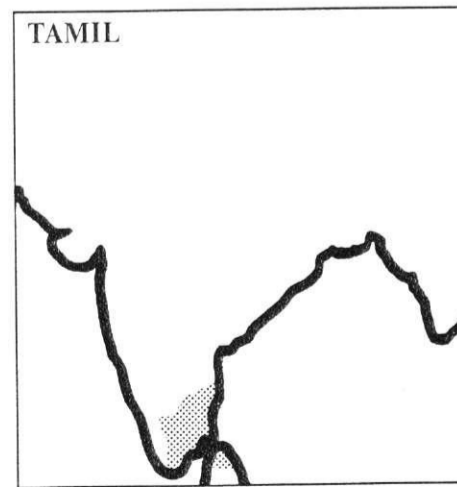
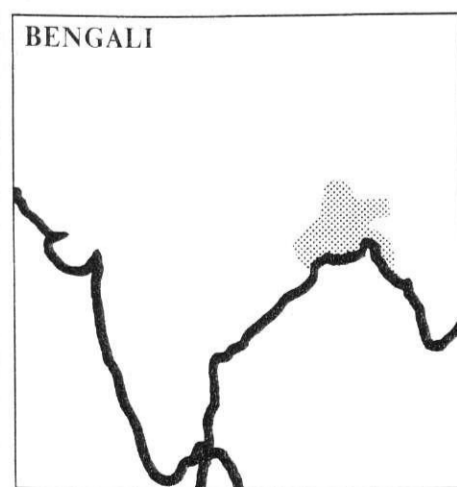
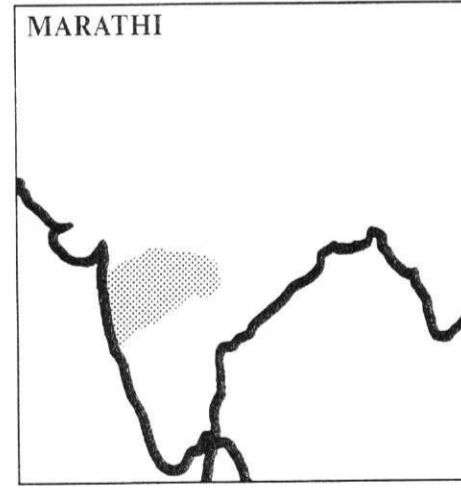
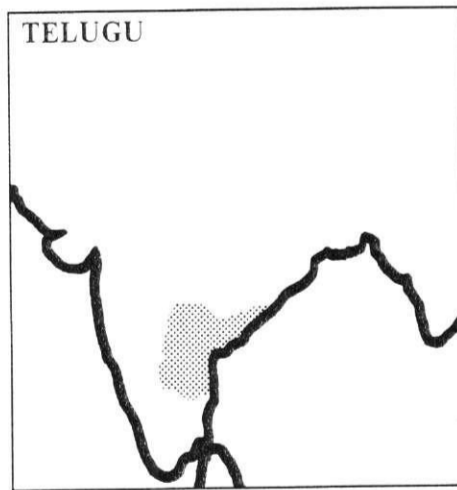
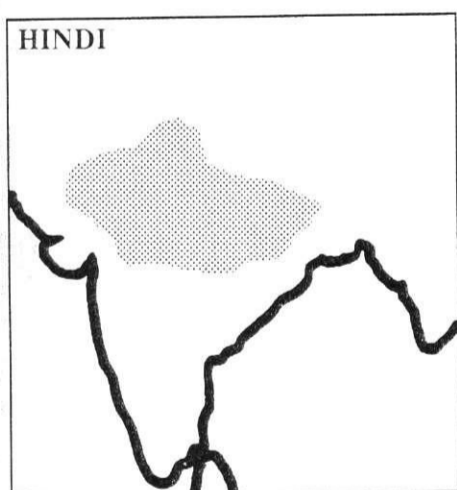


18. internationales forum des jungen films berlin 1988

38. internationale
filmfestspiele berlin

kino in indien II



kino in indien II

Herausgeber: Freunde der Deutschen Kinemathek · Welsersstraße 25 · 1000 Berlin 30

Auswahl und Zusammenstellung des Filmprogramms:
Sylvia Andresen, Ulrich Gregor
Textrecherche: Sylvia Andresen
Redaktion: Helma Schleif, Silvia Voser
Mitarbeit: Gerhard Schoenberger
Typoskript: Katrin Schulz
Cover: Helma Schleif

Übersetzer/innen: Irmgard Stilper, Katrin Schulz,
Helma Schleif, Dirk Mülder, Dr. Wolfgang Boerner

Druck: graficpress

INHALT

Teil I:

Über die Verschiedenheit der Sprachen / Eric Barnouw, S. Krishnaswamy	9
Der regionale Film / Paul Willemsen, Swapan Mullick, N. Harihasan u.v.a.	13
Die Gattungen des indischen Films / Ashish Rajadhyaksha	39
Musik, Tanz und volkstümlicher Film: Indische Phantasien und indische Repressionen / Sanjeev Prakash	41
Filmclubs und Filmzeitschriften / Aruna Vasudev und Phillipe Lenglet	46
Das indische 'New Cinema': Eine Bewegung mit Zukunft? / Chidananda Das Gupta	49
New Indian Cinema / Buddhadeb Dasgupta	58
Regierungszuschüsse für den Neuen Film: Probleme und Möglichkeiten / Hrishikesh Mukherjee, B.K.Karanjia, Malati Tambay-Vaidya, Sanjit Narwekar	59
Zensur: Eine Einleitung / Ashish Rajadhyaksha	66
Verfrüht in die Sackgasse - Das Dilemma der indischen Filmemacher / Pankaj Butalia	69
Frauenbilder im indischen Film / Bindu Batra	72

Teil II:

AJANTRIK / Ritwik Ghatak (1958)	77
GHARE BAIRE (Das Heim und die Welt) / Satyajit Ray (1984)	81
SATYAJIT RAY / Shyam Benegal (1985)	84
AMMA ARIYAN (Bericht für eine Mutter) / John Abraham (196)	86
ORIDATHU (Es war einmal) / G. Aravindan (1986)	94
SUSMAN (Der Kern) / Shyam Benegal (1987)	97
CIRCLE OF GOLD / Uday Battacharia (1988)	99
FRAME WITHIN THE FRAME / Shri Yash Choudhary (1987)	101
(Bild im Bild)	
UPPU (Salz) / Davithran (1986)	101
KYA HUA ISS SHAHAR KO? / Deepa Danraj (1986)	104
(Was geschah mit dieser Stadt?)	
DHARAMTALLA KA MELA / A. Karlekar (1984)	108
(Markt in Dharamtalla)	
MIRCH MASALA (Das Gewürz) / Ketan Menta (1986)	110
OM DAR B DAR / Kama Swaroop (1988)	114
INDIA, MATRI BHUMI / Roberto Rossellini (1957)	115
(Indien, Mutter Erde)	

Teil III:

Chronologie des indischen Films	119
Die indische Filmproduktion von 1982 - 1986	126
Karte der indischen Sprachen	127

VORWORT

Die indische Filmproduktion ist nicht nur die quantitativ größte der Welt (im Jahre 1987 wurden 840 Spielfilme produziert!), sie ist stilistisch und thematisch so außerordentlich differenziert, weist so viele regionale Besonderheiten und so viele aktive, eigenwillige Talente auf, daß man eigentlich viel öfter indische Spezialprogramme auf Festivals veranstalten müßte, um der Filmproduktion dieses Landes die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die sie verdient. Wir können aus den indischen Filmen eine Menge lernen, und nicht zuletzt hat unsere Filmkritik in Sachen "indisches Kino" Nachhilfeunterricht dringend nötig - einmal, um den grassierenden Eurozentrismus zu überwinden, zum anderen aber auch, weil aus Unkenntnis oder mangelnder Filmbildung immer wieder mit entwaffnender Naivität Fehleinschätzungen und Fehltritte über indisches Kino vorgebracht werden und ganz falsche Stereotypen und Klischeebilder in Umlauf sind. Tatsächlich ist Indien auf internationalen Filmfestivals im allgemeinen wenig präsent - was auch mit den Schwierigkeiten für Festival-Verantwortliche zu tun haben mag, sich über die Filmproduktion dieses Landes umfassend zu informieren und die Filme, die man haben möchte, dann auch zu bekommen. (An dieser Stelle sei angemerkt, daß zwischen unseren Bemühungen und den Vorstellungen des indischen Film Festival Directorate in New Delhi, das dankenswerterweise die meisten Kopien zur Verfügung stellte, dennoch Unterschiede der Auffassung existieren, betreffend den Stellenwert solcher Veranstaltungen und die Art der Filme, die hier präsentiert werden sollten, die nicht überbrückbar waren.)

Das Forum organisierte schon 1979 eine Sonderschau des indischen Kinos ("Panorama des neuen indischen Films"). Schon damals gaben wir eine Dokumentation heraus (Jürgen Berger redigierte sie), schon damals hatten wir indische Regisseure zu Gast, Mrinal Sen und Buddhadeb Dasgupta.

Es ist sehr schwer, einen auch nur einigermaßen adäquaten Überblick über indisches Kino in einer begrenzten Veranstaltung und noch dazu während eines Filmfestivals zu geben (die erhöhte Aufmerksamkeit während eines Festivals ist von Vorteil, die Programmüberflutung und die Konkurrenz zwischen einzelnen Festivalteilen sind wiederum von Nachteil). Es fängt schon mit der Schwierigkeit an: wie weit soll man das indische Kommerzkino oder das Kino des "Mainstream" berücksichtigen, die ausgesprochenen Kassennüchler? Es wäre sicher interessant, einige dieser Filme zu sehen und mit den übrigen Filmen des Programms zu vergleichen. Aus Platzgründen ist dies unterblieben (wir hätten sonst ca. 25 indische Programme zusammenstellen müssen, wodurch der Überblick sicher reichhaltiger und vollständiger geworden wäre; aber wer soll sich durch ein solches Programm noch hindurcharbeiten?). Einen kleinen Bereich okkupiert der "Mainstream" in unserem Programm aber doch: der Film *FRAME WITHIN THE FRAME* von Yash Chaudhary berücksichtigt auch wichtige Beispiele des populären Kinos aus der Geschichte des indischen Films und stellt dieses Genre anhand von Ausschnitten und Interviews mit Regisseuren vor.

Wir wollten (gemäß den Prinzipien des Forums) auch einige Exkursionen in die Filmgeschichte unternehmen. Deswegen zeigen wir einen Film von Ritwik Ghatak (*AJANTRIK*) als Hommage an diesen großen Regisseur der Vergangenheit, der heute wie kein anderer Vorbild für die junge Generation indischer Filmemacher ist. Ein Film von Satyajit Ray darf in einem indischen Filmprogramm nicht fehlen, Ray ist die große Figur des indischen Kinos; es ist erstaunlich (und hat nur ganz wenige internationale Parallelen), wie Ray von *Pather Panchali* bis *GHARE BAIRE* sich das gleiche künstlerische Niveau, die persönliche Handschrift, den Anspruch und die Kompromißlosigkeit seiner Filme erhalten hat. Deswegen zeigen wir den in Deutschland erstaunlicherweise noch unbekanntesten Film *GHARE BAIRE* sowie den Film von Shyam Benegal über Satyajit Ray - in der Hoffnung, dadurch zur Filmbildung und zur Verbreitung filmhistorischer Kenntnisse beizutragen. Ein Teil dieser Filme wird übrigens in Absprache mit der National Film Development

Corporation (Bombay) deutsch untertitelt und ist dazu bestimmt, in Deutschland zu verbleiben und gezeigt zu werden - in Filmclubs, kommunalen Spielstätten und allen anderen interessierten Kinos.

Der große Bereich des indischen "Autorenfilms", des "alternativen" oder "anderen" Kinos ist besonders schwer zusammenzufassen, so viele Talente und Werke gibt es, die alle Aufmerksamkeit verdienen, sei es durch den Wagemut ihrer Sujets oder durch die Formulierung eines avantgardistischen Filmstils (das indische Kino hat auch seine eigene Avantgarde, zu ihr gehören Mani Kaul und Kumar Shahani, von denen diesmal leider keine Filme im Programm sind; wir haben sie schon früher gezeigt und haben ihre Filme teilweise im Verleih, von Mani Kaul sogar drei, fast sein Gesamtwerk!) In den letzten Jahren hat sich der Schwerpunkt in der Herstellung künstlerisch ambitionierter Filme von Kalkutta nach Südindien verlagert (obwohl Kalkutta immer noch große Bedeutung hat und zahlreiche wichtige Regisseure, z. B. Mrinal Sen, dort tätig sind). Die in Südindien produzierten Filme haben einen anderen Stil als die Hindi- oder Bengali-Filme; sie sind weniger "großstädtisch" und zeigen besonders viel formale Innovationskraft. Aus Südindien kommen in unserem Programm die Filme von Aravindan (ORIDATHU), John Abraham (AMMA ARIYAN) und Davithran (UPPU) - alle drei Regisseure sind in ihrer Art bahnbrechend, Aravindan durch seine Porträtierung der dörflichen Welt unter dem Einbruch der "Moderne" durch die Elektrifizierung, John Abraham durch seinen Mut und seine Radikalität (er war einer leidenschaftlichsten Verfechter des alternativen Kinos, und das Umfeld seiner Arbeit, die Gruppe "Odessa" und ihre Tätigkeit, ist nicht weniger interessant als die Filme Abrahams selbst), während UPPU durch seine eigenwillige Ästhetik und durch seine Bildsprache besonders fasziniert. Ketan Mehta (MIRCH MASALA) und Shyam Benegal (SUSMAN) sind dagegen zwei Vertreter der mittleren Generation des indischen Autorenkinos, die in Bombay ansässig sind und ihre Filme in Hindi drehen - sie haben beide ihren eigenen Stil entwickelt und können schon auf ein interessantes, vielseitiges Oeuvre zurückblicken. Bei Mehta sind seine "brechtschen" Anfänge interessant (*Bhavni Bhavai*), während Benegal in seinen Filmen die Sozialstruktur der indischen Gesellschaft von immer neuen Blickpunkten aus untersucht hat.

Besonderen Wert legten wir darauf, daß auch die dokumentarische Filmproduktion Indiens in dieser Übersicht nicht ausgespart wird. Die indischen Dokumentarfilme, jedenfalls die unabhängigen und engagierten unter ihnen, zeigen oft hautnah und aktuell jene alltäglichen indischen Realitäten, die in den indischen Spielfilmen, auch da, wo sie realistisch und sozialkritisch sind, einer ästhetischen Kontrolle und Stilisierung unterliegen und eben nicht so "hautnah" und unmittelbar präsentiert werden wie in einigen Dokumentarfilmen. Daher sind diese Filme wichtig als ergänzende Information und außerdem als Demonstration von Mut, filmischem Talent und von Methoden, sich der Wirklichkeit anzunähern, von Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft. Das gilt für WAS GESCHAH IN DIESER STADT ? ebenso wie für MARKT IN DHARAMTALLA und CIRCLES OF GOLD.

Schließlich entstehen in Indien auch Filme ganz außerhalb von Genres und Zuordnungen, die entschieden experimenteller Natur sind - zu diesen Werken gehört OM DAR B DAR von Kama Swarop, eine Erzählung voller Überschwang, parodistischer Zuspitzung, surrealer Phantasie in der Entfaltung filmischer Mittel, ein Film völliger Freiheit und Neuartigkeit der Orientierung, ein Unikum im indischen Kino.

Als Querverbindung zu anderen Bereichen der Filmproduktion und der Filmgeschichte zeigen wir schließlich Roberto Rossellinis Film INDIA MATRI BHUMI, den dieser 1957/58 drehte und der im vergangenen Jahr in unserer Rossellini-Retrospektive (Arsenal, Januar 1987) als ein großes und bahnbrechendes Werk wiederentdeckt wurde.

10.2.88 / Ulrich Gregor

ANMERKUNGEN ZUM INDIEN-PROGRAMM

Am Anfang war die Sehnsucht nach der Ferne, der Fremdartigkeit und der Wunsch, diese fernen fremdartigen Filme in komprimierter Form im Rahmen eines Festivals zu zeigen und diese Begeisterung möglichst zu verbreiten. Das Programm wurde schließlich aus der Kenntnis von etwa 60 indischen Filmen ausgewählt, im Hinterkopf immer das beunruhigende Gefühl, lange nicht alles - und nur einen Sektor des indischen Kinos überhaupt gesehen zu haben. Parallel dazu ein kleiner (unfreiwilliger Exkurs) über indische Bürokratie (die so oft in indischen Filmen kritisiert wird) und die Konfrontation mit einem gewissen "Standes"-Denken (- die Kasten - ebenfalls ein häufiges Thema in indischen Spielfilmen). Eine stattliche Anzahl von Telexen (rund 200), in denen wir unsere Vorstellungen an eine nicht immer hilfsbereite indische Filmbehörde richten.

Und schließlich die fertige Auswahl, das Programm. Sind wir nun damit zufrieden, ist das Programm repräsentativ, wie werden die Filme von Publikum und Presse aufgenommen? Auch hier wieder, nicht immer die erhoffte, von uns geteilte Begeisterung. Oder das Argument: indische Filme könne man doch sowieso immer mal wieder im Fernsehen anschauen (das ZDF zeigte in den letzten 5 Jahren vier und die ARD von 1980 an bis heute zwei indische Spielfilmproduktionen). Wer in West-Berlin zu Hause ist, der hat Glück, denn der kann wesentlich öfter "echte" indische Filme sehen, allerdings im Programm der DDR. Die Auseinandersetzung mit Indien in unseren Fernsehanstalten und Kinos kommt eher von britischer oder amerikanischer Seite (etwa in *Passage to India*, *Das Juwel der Krone* oder *Gandhi*). Wahrscheinlich ist es denn auch kein reiner Zufall, daß die Sendung eines Films vom Government of India aus Bombay an die Berliner Filmfestspiele / German Democratic Republic adressiert wurde.

Wie stellt sich der Veranstalter den idealen Besucher dieser Reihe vor? Daß er sich alle Filme dieses Programmes ansieht und dann den Eindruck gewonnen hat, ein klein wenig einer faszinierenden Kultur gesehen und verstanden zu haben. Und vielleicht seinen Lieblingsfilm entdeckt...

11.02.88 / Sylvia Andresen

Teil I:

ÜBER DIE VERSCHIEDENHEIT DER SPRACHEN

Eric Barnouw / S. Krishnaswamy

1931, gegen Ende der Stummfilmära, umfaßte der Markt der indischen Filmproduktion ein Gebiet von mehreren hundert Millionen Menschen. Burma und Ceylon wurden von Indien verwaltet, und innerhalb dieser Region gab es keinerlei Grenzen politischer, wirtschaftlicher oder sprachlicher Art, die die Verbreitung des indischen Films beschränkten; gelegentlich wurden erfolgreiche Filme sogar bis Malaya, Ost- oder Südafrika exportiert. Nun aber, mit dem Aufkommen des Tonfilms, brauchte der Film eine Sprache.

Für Bombay, das aufgrund seines Produktionsvolumens führend war, bedeutete dies, daß die Produzenten selbstverständlich Filme in der Landessprache Marathi herstellen würden. Damit stand ihnen zu Beginn der 30er Jahre ein potentieller Markt von 21 Millionen Menschen offen, hauptsächlich in der Gegend um Bombay einschließlich Poona, Kolhapur und anderer Städte. Im übrigen Indien sowie in Burma und Ceylon waren diese Filme allerdings nicht verständlich. In Kalkutta, der zweitgrößten, in Bengalen gelegenen Filmstadt, stellten die Produzenten natürlich Filme in Bengali her, womit sie über einen Markt von etwa 53 Millionen Menschen, vor allem im Nordosten Indiens, verfügten. Auch diese Filme waren in den meisten anderen Teilen Indiens einschließlich Burma und Ceylon nicht zu verstehen. Madras entwickelte nur zögernd eine eigene Produktion. Es liegt im tamilsprachigen Landesteil, so daß dessen Produzenten logischerweise Filme in dieser Sprache herzustellen begannen. Das sicherte ihnen einen Markt von 20 Millionen Menschen in Südindien und zusätzlich noch einige Millionen in Ceylon, Malaya und Afrika. Aber die tamilische Sprache, von drawidischem Ursprung und mit Marathi, Bengali und anderen nordindischen Sprachen nicht verwandt, machte diese Filme für den größten Teil Indiens unverständlich. Würden die Filmproduzenten, an große, expandierende Märkte gewöhnt, sich nun auf die Sprachregionen zu beschränken haben? Würden sie, statt in einem großen Gebiet miteinander zu konkurrieren, es in Zonen aufteilen? Und könnte ein Gebiet mit 20, 21 oder auch 52 Millionen Einwohnern eine Filmindustrie tragen, deren Kosten aufgrund der Tontechnik stark ansteigen würden? Kurioserweise befand sich keines der wichtigen Filmzentren in der größten Sprachzone des Landes, das 140 Millionen hindisprachiger Einwohner umfaßt, die vor allem im nördlichen Zentralindien, aber teilweise auch in anderen Landesgebieten beheimatet sind. Dieser Hindi-Markt war der Größe nach eindeutig der wichtigste, wenngleich Filme in dieser Sprache in weiten Teilen Indiens, u.a. im Süden, nicht verstanden wurden.

Auch die 28 Millionen zählende telugusprachige Bevölkerung, die ebenfalls der drawidischen Sprachenfamilie angehört, besaß kein bedeutendes Filmzentrum. In dieser überwiegend ländlichen Gegend, in der es keine Großstädte gab, hatte sich bis dahin keine eigene Filmindustrie entwickeln können. Sie war indes ein wichtiger Markt, auf dem man allerdings nur Filme in Telugu anbieten konnte.

Während also die großen, hindi-, bengali-, telugu-, tamil- und marathi-sprachigen Gebiete die regionale Produktion durchaus anzukurbeln vermochten, war damit das Problem der kleinen, aber keineswegs unwichtigen Sprachinseln noch nicht gelöst: Punjab sprach 15 Millionen, Gujarati 11 Millionen, Kannada 11 Millionen, Malayalam 9 Mio, Assamesisch 2 Mio, Oriya 2 Mio und Kashmiri über 1 Mio usw., neben mehreren Mio Menschen, die primitive Stammesdialekte sprachen. Wichtig würden demnach vor allem Filme in Hindi sein - aber in welcher Art Hindi? Bot doch die hindisprachige Region selbst schon seit Jahrhunderten einen Wirrwarr an Sprachen dar.

Im alten Indien, in dem Sanskrit die Sprache der Höfe war, sprach das Volk schon eine Vielzahl von Prakrits, die sich immer weiter auseinanderentwickelten. In den weiten, dichtbevölkerten Ebenen am oberen Ganges und Indus sowie deren Nebenflüssen mit ihren unzähligen Dörfern und kleinen Städten, gab es eine außerordentliche Vielfalt von Regionalsprachen. Im Mittelalter bildete sich in dieser Gegend allmählich eine gemeinsame 'Basarsprache'

heraus, und Hindi ist eine Weiterentwicklung dieser Verkehrssprache. In der einfachsten Form wird sie auch Hindustani genannt, da man das Gebiet, in dem sie entstanden ist, oft auch als Hindustan bezeichnet.

Als das Hindi im 19. Jahrhundert eine eigene Literatur herauszubilden begann, bereicherte es seinen Wortschatz durch Anleihen aus dem Sanskrit, so wie die modernen europäischen Sprachen neue Worte aus lateinischen Stämmen prägten. Das literarische Hindi, das Verwaltungs-Hindi und das in den letzten Jahren entstandene Rundfunk-Hindi sind mehr oder minder dem Sanskrit angenähert.

Unterdessen hatten die Moslems, die sich derselben mittelalterlichen Basarsprache bedienten, sie mit persischen Worten angereichert und ein Persisch-Hindi hervorgebracht, das unter dem Namen Urdu bekannt ist. Es wird von Moslems in weiten Teilen Indiens gesprochen. In Hyderabad im südlichen Zentralindien z.B. spricht ein großer Teil der Bevölkerung dieses persianisierte Hindi.

Die Filmproduzenten sahen sich also mit einem Problem von praktischer und emotionaler Tragweite konfrontiert: Sanskrit-Hindi, Persisch-Hindi, Hindustani - welche Art von Hindi?

Angesichts dieser schwierigen Probleme wurde den indischen Produzenten erstmals bewußt, wieviel Glück sie früher, zur Stummfilmzeit gehabt hatten. Es wurde nun klar, wie einzigartig und vorteilhaft ihr Ausgangspunkt gewesen war. Indien hatte neben seinen in bezug auf Sprache, Religion und Kaste divergierenden Kräften auch konvergente Kräfte hervorgebracht, die sie einten, und diese hatte sich der Stummfilm zunutze gemacht und zugleich alles Trennende vermieden.

Ein gesamtindisches Bewußtsein wurde vor allem von dem gemeinsamen kulturellen Erbe genährt, zu dessen wichtigsten Hervorbringungen die beiden großen indischen Epen, das Ramajana (Sanskrit: Ramas Lebenslauf) und das Mahabharata zählen. Wie die Ilias und die Odyssee sind es Sammlungen von Abenteuererzählungen, die von Göttern und Helden, von sterblichen Menschen und Fabelwesen handeln. Beide haben einen einheitlichen Handlungsfaden, der ein breites Panorama von Personen und Ereignissen zusammenhält. Wie die Bibel ist jedes Epos zugleich auch ein Lehrbuch der Volksgeschichte, Poesie und Weisheit. Diese Erzählungen, die lange vor der christlichen Ära gesungen und gespielt wurden, überwältigten auch die Invasoren, die in mehreren Wellen über Indien hereinbrachen und es zerstückelten. Diese Geschichten und Erzählungen fanden schließlic in unzähligen Versionen Eingang in alle Sprachen Indiens und verbreiteten sich auch in anderen Regionen Südasiens wie z.B. Ceylon, Burma, Malaya, Sumatra und Java. In dieser ganzen Region und sogar noch darüber hinaus sind die Figuren dieser Epen in Gesang, Tanz, Schauspiel, Malerei und Bildhauerei gegenwärtig. Dieses kulturelle Band hatte dem Stummfilm wunderbare Dienste geleistet. Nun aber rückten zum erstenmal andere, divergierende Kräfte in den Vordergrund.

Die Probleme schienen so unüberwindlich, daß einige Produktionsfirmen sich nach dem Aufkommen des Tonfilms stillschweigend auflösten. Tonfilm, das hieß Investitionen in teure Geräte, die importiert werden mußten und ein großes Wagnis darstellten. Zudem benötigte man dafür ein Studio. Für ein schalldichtes Studio wiederum brauchte man Scheinwerfer, die bis dahin in Indien kaum verwendet wurden. Ton und Kunstlicht verlangten ein handwerkliches Können, über das man noch nicht verfügte. Aber vor allem war da das Problem der ungewissen und beschränkten Märkte. Viele Filmfirmen, die in der Stummfilmzeit noch überleben konnten, besaßen weder die Mittel noch das Know-how, um der Zukunft gelassen ins Auge zu sehen.

In der ersten Dekade des Tonfilms veränderte sich das geographische Muster der indischen Filmindustrie. Diese Entwicklung zu verstehen ist wichtig.

Zwei gegensätzliche Tendenzen traten nahezu zeitgleich zutage. Die eine forderte, für jedes Sprachgebiet ein eigenes Produktionszentrum aufzubauen. Dieser Trend appellierte an den Regionalstolz, machte effizienten Gebrauch von Talenten mit akzeptablem Akzent und baute Regionalstars auf.

Er hatte den Nachteil, daß nicht jedes Sprachgebiet sich eine Vielzahl technischer Einrichtungen leisten konnte.

So kam die entgegengesetzte Tendenz zum Tragen: Konzentration auf drei große Zentren, von denen jedes in der Sprache seines Gebietes produziert, aber oft auch mittels importierter Talente einen Zugang zu anderen Sprachgebieten und Märkten zu bekommen sucht.

Die kleineren Zentren konzentrierten sich gewöhnlich zunächst auf eine Sprache. In den größeren war man von Anfang an der Meinung, daß man auch in anderen arbeiten müsse. Manchmal wurde ein erfolgreicher Film in völlig neuer Besetzung in einer anderen Sprache nochmals gedreht. So wurde *Devdas* nach seinem Erfolg in Bengali von den New Theatres in Hindi und später noch einmal in Tamil produziert. Doch ein Produzent konnte verschiedene Kosten einsparen, wenn er zwei oder mehr Versionen auf einmal drehte. Die 'Doppelversion' gab es nahezu von Anfang an. Jede Einstellung wurde also erst in der einen, dann in der anderen Sprache aufgenommen. Dazu brauchte man oft zwei komplette Besetzungen, ausgenommen die Tanznummern, die für beide Versionen verwendet werden konnten. Der Ruf 'Achtung, Bengali-Aufnahme!', dem ein paar Minuten später der Ruf 'Achtung, Hindi-Aufnahme!' folgte, wurde in den Studios von Kalkutta üblich, während in Bombay andere Kombinationen zu hören waren. Gelegentlich trat ein zweisprachiger Schauspieler auch in beiden Filmen einer Doppelversion auf. Doch überwiegend bediente man sich doppelter Besetzungen, und das ist einer der Gründe, warum die Filmgesellschaften rapide wuchsen. Die großen Gesellschaften beschäftigten ein Heer von Schauspielern, die zwei oder mehr Hauptsprachen repräsentierten.

Kalkutta erlangte fast auf Anhieb ein Monopol in der bengalischen Produktion und versuchte von dieser Basis aus gelegentlich in andere Märkte, vor allem den Hindi-Markt, einzubrechen. Die Bengali-Hindi-Doppelversion wurde bei New Theatres und anderen Filmgesellschaften in Kalkutta, wie der 1932 gegründeten East India Film Company, die Regel.

Bombay und nahegelegene Städte einschließlich Poona und Kolhapur hatten sich inzwischen der marathisprachigen Produktion angenommen und benutzten sie als Basis für Streifzüge in hindi- und anderssprachige Regionen. Da Bombay, unweit der Hindi-Region gelegen, auch einen hindisprachigen Bevölkerungsanteil hat (z.B. Fabrikarbeiter, die vom Land abgewandert sind), war es in der Lage, eine hervorragende Rolle in der Hindi-Produktion einzunehmen.

Die beiden führenden Sprachen Südindiens, Tamil und Telugu, standen viele Jahre im Zentrum heftiger Kämpfe. Als der Tonfilm in Bombay und Kalkutta Einzug hielt, gab es in Madras, dem Zentrum des tamilsprachigen Gebietes, keine Tonaufnahmetechnik und kein Studio. Der große Tamilenmarkt schien offen für andere. 1932 und 1933 wurden in Bombay tamilsprachige Filme vor allem von der Imperial Film Company produziert, die auch *Alam Ara* herausbrachte, sowie von einer neuen Gesellschaft, die sich Sagar Movietone nannte; in Kalkutta von New Theatres und der East India Film Company; und in Poona von Prabhat. Für diese Filme holten die Gesellschaften sich gewöhnlich tamilsprachige Schauspieler aus Madras. Diese Vorgänge zwangen die Südstaatler zu handeln.

Zu denen, die in Madras über einige Filmerfahrung verfügten, gehörte auch K. Subrahmanyam, ein junger Strafverteidiger mit einer Leidenschaft für die Kunst. Ende der 20er Jahre, in einer Zeit, da er als Jurist Fuß zu fassen suchte, hatte er nebenher Stummfilmdrehbücher an die neugegründete Gesellschaft Associated Films verkauft. Diese Gesellschaft war von Raja Sandow, einem Filmprofi, gegründet worden, der zuerst Heldenrollen für Chandulal Shah im Bombay gespielt und sich dann entschlossen hatte, in seiner Heimatprovinz selbst eine Produktion aufzuziehen. Associated Films scheiterte bald aus Mangel an Geschäftssinn, doch inzwischen hatte der junge Strafverteidiger bereits lokale Anerkennung als Filmexperte gefunden. 1934 machte ein Geldgeber aus Madras, der einen tamilsprachigen Film

produzieren wollte, Subrahmanyam das Angebot, das Drehbuch dafür zu schreiben und die Regie zu führen.

Im selben Jahr ging ein Unternehmer aus Salem, T.R. Sundaram, mit einer Gruppe von Schauspielern nach Kalkutta, mietete für drei Monate und zum Preis von 25.000 Rupien das Madan-Studio in Tollygune und stellte einen tamilsprachigen Film her, der sich im Süden als so einträglich erwies, daß er sechs weitere 'Dienstreisen' in den Norden unternahm, die alle erfolgreich verliefen. Inzwischen war Subrahmanyam finanzielle Unterstützung für ähnliche Vorhaben angeboten worden, für die er das Studio der East India Company in Kalkutta mietete. Er machte sich bei seiner ersten derartigen Reise mit 65 Personen auf den Weg und mietete für sie ein dreistöckiges Wohnhaus sowie einen Wagen, der sie zum East India Studio und zurück bringen sollte. Das Studio stellte das gesamte technische Personal einschließlich des Cutters. Alle Filme waren finanzielle Triumphe. Andere Produzenten arrangierten ähnliche Fahrten nach Bombay.

Die Aussicht auf weitere Gewinne beschleunigte im Süden den Aufbau moderner Studios. Zwischen 1935 und 1936 wurden mehrere solcher Studios in Madras, Salem und Coimbatore errichtet. Dazu gehörte ein von mehreren Produzenten in Madras gemeinsam gegründetes Studio, das 'Motion Picture Producers Combine'. Von nun an war Madras unabhängig von den Studios im Norden. Die Produzenten in und um Madras übernahmen ganz die tamilsprachige Filmproduktion und bald darauf auch die Produktion für die nahegelegene Telugu-Region sowie für die bedeutenden Sprachgruppen Kannada und Malayalam. In den 40er Jahren wagte Madras, durch die Beherrschung dieser Märkte erstarkt, die ersten, erstaunlich erfolgreichen Vorstöße in die Hindi-Produktion. In den 50er Jahren sollte seine Produktion innerhalb von wenigen Jahren die von Bombay übertreffen.

Bombay, Kalkutta und Madras wurden somit zu den drei wichtigsten Zentren. Jedes hatte seine eigenen Sprachspezialitäten, aber alle hatten sie vor allem ein Ziel: den Hindi-Markt. Dort war das große Geld zu machen. Darin liegt eine Ironie und ein Problem. Als die erfolgreichen 30er Jahre zu Ende gingen, sah Prinz Barua, dessen Muttersprache Assamesisch war und der auch fließend Bengali und Englisch sprach, sich gezwungen, alle größeren Projekte in Hindi durchzuführen. Ebenso mußte in Poona V. Shantaram, dessen Muttersprache Marathi war, seine wichtigsten Filme zwangsläufig in Hindi drehen. Die Partner der 'Bombay Talkies', Himansu Rai und Devika Rani, die beide aus dem bengalischen Kulturkreis kommen, mußten sich gleichfalls auf die Hindi-Sprache beschränken. Sogar in Madras begannen tamilsprachige Produzenten Hindi-Filme herzustellen.

Was war das für ein Hindi?

Bengalen war stolz auf seine lange kulturelle Tradition, die bereits vor vier Jahrhunderten, im Zeitalter von Chandidas und Vidyapathi, geblüht hatte. Die Marathi-Sprache konnte ebenfalls auf ein weitreichendes literarisches Erbe zurückblicken, dem Dichter des 13. Jahrhunderts angehören, die wie Heilige verehrt werden, sowie der geliebte Tukaram des 17. Jahrhunderts. Die Tamilen berufen sich auf eine Literatur, die bis mindestens ins 4. Jahrhundert zurückreicht. Die Hindi-Sprache indes war eine Entwicklung der Neuzeit und verfügte nur über einen spärlichen literarischen Hintergrund. Für viele Produzenten war es so assoziationslos wie Esperanto. Dennoch verlangte die komplizierte Sprachenlandschaft Indiens, daß man sich auf das Hindi beschränkte. Wenn viele Beobachter im indischen Film eine zunehmende Entwurzelung, eine wachsende Loslösung von der Realität zu entdecken glauben, mag ein Grund dafür sein, daß viele seiner besten Talente sich in einer ihnen fremden Sprache ausdrücken mußten, die von Menschen gesprochen wird, von denen sie geographisch und kulturell weit entfernt sind. Damit hatte der indische Film zu kämpfen und damit kämpft er noch heute.

Eric Barnouw und S. Krishnaswamy, Indian Film, Oxford University Press 1980 (2. Auflage)

DER REGIONALE FILM IN INDIEN

Paul Willemen

Der Subkontinent ist in zwei Sprachgebiete aufgeteilt; der arischen Sprachen im Norden und der drawidischen Sprachen im Süden. Eine Studie erwähnt zwar 179 verschiedene Sprachen, Filme dagegen werden in der Regel nur in 14 oder 15 Sprachen gedreht. Politisch und ökonomisch dominierend ist das Hindi-Filmzentrum in Bombay. In Großstädten hat man die Wahl zwischen Filmen in Englisch, Hindi und der jeweils vorherrschenden Sprache; in Mänteen werden Filme für Sprachminderheiten gezeigt. Filme mit Untertiteln gibt es praktisch nicht, Synchronisierungen sind sehr selten. Filme, die für einen vielsprachigen Markt gedacht sind, werden gleichzeitig in verschiedenen Versionen gedreht, wie man dies in den 30er Jahren in Europa handhabte. Üblich ist auch, von einem an der Kinokasse erfolgreichen Film schnell ein Remake in anderen Sprachen zu drehen. Der Hauptgrund für das Fehlen von untertitelten Filmen (außer in Englisch) ist der extrem hohe Prozentsatz von Analphabeten. Außerdem wäre das Verfahren durch die Menge der in den Untertiteln zu übersetzenden Dialoge zu kostspielig und ohnehin nur schwer zu lesen.

Statistiken über die regionale Filmproduktion sind oft irreführend, denn jeder Film, selbst wenn es sich nur um eine gleichzeitig mit der Hindi-Fassung gedrehte 'Zweitversion' handelt oder um das Remake eines besonders erfolgreichen Films, gilt als 'Original'film und wird der jeweiligen Sprachregion zugeordnet. Analog dazu müßte man in Europa die englische und italienische Fassung von Bertoluccis *1900* als zwei gänzlich verschiedene Filme zählen, was sie zugegebenermaßen in gewisser Weise auch sind.

Die beiden wichtigsten Filmzentren neben Bombay sind Kalkutta (Bengali-, Oriya-, Assam-Filme sowie Hindi- und englischsprachige Filme) und Madras, wo die südindischen Produktionen konzentriert sind. In Bombay wird zwar Marathi gesprochen, aber nur wenige der einheimischen Produzenten sind bereit, Geld für Marathi-Filme zu riskieren, wenn sie in Hindi-Produktionen investieren können, die einen viel größeren Markt haben. Hindi-Filme werden in allen drei Produktionszentren hergestellt, und sie diktieren die Bedingungen für den kommerziellen Film in allen anderen Sprachen.

Die Allgegenwart des Hindi-Films bedroht die regionalen Filmindustrien. Sie folgen seinen Trends oder reagieren auf sie ganz ähnlich wie es der italienische, französische oder britische Film in Hinblick auf Hollywood tut. Außerdem verschlingt der Hindi-Film den Löwenanteil des verfügbaren Produktionskapitals und profitiert am meisten von der Werbung durch Presse, Funk und Klatschmagazine. Unter diesen Umständen investieren Geldgeber vor Ort grundsätzlich nur in Hindi-Filme oder deren Remakes. Das vorherrschende, überwiegend männliche Starsystem behindert außerdem das Entstehen einer anderen Art von Film: wenige regionale Stars sind zugkräftig genug, um eine größere Produktion für sich zu interessieren. So kommt es, daß in jeder Gegend eine Handvoll Stars als 'Magnetten' des Investitionskapitals funktionieren. Sie werden aufgefordert, praktisch in jedem Film mitzuspielen und monopolisieren als 'Superstars' die Produktion in dem betreffenden Gebiet. 1956 beispielsweise spielte in 27 von 41 Malayalam-Filmen Prem Nasir, in 33 von 49 Tamil-Filmen der dortige Star Nagesh die Hauptrolle.

Die einzigen Möglichkeiten zur Entwicklung eines Nicht-Hindi-Films bestanden somit einerseits in der Monopolisierung der regionalen Produktion durch einige wenige Stars, die oftmals eigene Produktionsgesellschaften besaßen, oder andererseits durch gezielte staatliche Subventionen (Zu-

schüsse, Darlehen, Steuererleichterungen) zugunsten der regionalen Produktion.

In den 70er Jahren entschieden sich eine Reihe von Staaten mehr und mehr für letztere Möglichkeit, die zusammen mit der gewandelten Politik der Film Finance Corporation (FFC) in den Jahren 1968/69 dem von den kommerziellen Zwängen des Mainstream-Films relativ unabhängigen Filmschaffen neuen Raum erschloß.

Die Verfügbarkeit von Produktionskapital für ein anderes, mehr regional geprägtes Kino muß jedoch auch im Zusammenhang mit der nationalen Regierungspolitik gesehen werden, die einerseits für das Entstehen eines 'regionalen Chauvinismus' eintrat und andererseits das Hindi als Nationalsprache förderte. Das Paradoxe dieser Politik ist auf die Widersprüche zurückzuführen, die der Dynamik des indischen Kapitalismus als Ganzem zugrundeliegen. In einer glänzenden Analyse Nachkriegsindiens (India: Contradictions of Slow Capitalist Development, New Left Review, 1970) skizzierte Maghad Desai den Kontext, innerhalb dessen die Verfügbarkeit von neuem 'regionalem Kapital' und die Steuererleichterungen für kleinstädtische Unternehmer in neuem Licht erscheinen. Als die Zentralregierung, so M. Desai, 1970 alle Geschäftsbanken verstaatlichte, bekam das regionale Kapital erheblichen Auftrieb, während der bereits gewaltig wachsende Staatsapparat durch die Reglementierung von Tätigkeiten wie der Niederlassung von Industriebetrieben, der Genehmigung von Importen, der Devisenkontrolle, der Abwicklung des Staatshandels usw. weiter answoll.

"Durch die Verstaatlichung der Banken und das öffentliche Image einer Big-Business-feindlichen Politik gelang es der Regierung, den Kleinbürgern und den Armen einen Eindruck von Radikalität zu vermitteln, während gleichzeitig deutlich wurde, daß ihre Kredit- und Lizenzpolitik nur das Wachstum der größten Unternehmen förderte. Diese Politik und das Entstehen sprachlich begründeter Regionalstaaten in den 50er Jahren haben die Entwicklung regionaler Unternehmen begünstigt, die zwar groß sind, aber nicht mit dem Stigma des Big Business behaftet sind (und die das von der Großbourgeoisie ausgeübte Kontrollmonopol der Kreditvergabe ablehnten)."

Die drei großen Filmzentren liegen in den Küstenstädten (Kalkutta, Bombay, Madras), die schon vor der Unabhängigkeit Handelszentren waren und eine Angestelltenklasse und ein Handelskapital hervorgebracht hatten, das Geld investieren konnte. Dies gab jenen Regionen, so Desai, einen Vorsprung vor anderen, als die Kongress-Partei nach der Unabhängigkeit eine Politik in Angriff nahm, die Indien in ein kapitalistisches Land zu verwandeln trachtete.

"Heute haben sich diese Unterschiede durch die spätere ungleichzeitige Entwicklung Indiens noch verschärft. Es gibt eine große Anzahl bürgerlicher Unternehmer, deren Tätigkeitsbereich auf eine kleine Region beschränkt bleibt. Diese Geschäftsleute beschäftigen einheimische Arbeitskräfte und setzen ihre Produktion bei der einheimischen Bevölkerung ab. Dabei geraten sie gelegentlich in Interessenskonflikt mit der Großbourgeoisie, die sich auf den nationalen Markt stützt. Das nationale Kapital Indiens entstammt vor allem dem Handelskapital von Bombay und Kalkutta, das heute einen großen Teil der Industrie, des Handels und des Finanzkapitals nicht nur in diesen Städten, sondern auf dem ganzen Subkontinent kontrolliert. Natürlich hat sich das später entstandene regionale Bürgertum in den verschiedenen Staaten der monopolistischen Kontrolle der Großbourgeoisie widersetzt. In den 50er und 60er Jahren kam es darüber zu heftigen Kämpfen zwecks Schaffung von Sprachen-Staaten, die sowohl das regionale Kapital als auch die nichtbürgerlichen Oppositionsparteien mobilisierten. Tatsächlich aber behinderte das Aufblühen des regionalen Chauvinismus oft das Entstehen eines nationalen Klassenbewußtseins der Unterdrückten und half nur dem Kapital bei seinem Wettstreit mit dem nationalen Kapital.

Zu betonen ist, daß trotz der gegenwärtigen Konflikte auf politischer Ebene das Wachstum des regionalen Kapitals in keiner Weise das des natio-

nen Kapitals behindert hat. Die zeitweilig heftigen Interessenskonflikte zwischen dem regionalen und dem nationalen Kapital schließen eine grundsätzliche Übereinstimmung nicht aus. Man kann also feststellen, daß die regionalen Grenzen, die jeden Aspekt des politischen Lebens in Indien bestimmen, alles in allem die unterdrückten Klassen und politischen Organisationen schwächen.

Eine solche Darstellung der Funktionsweise des 'regionalen Chauvinismus' läßt einige der Schwierigkeiten erkennen, denen man sich gegenüberstellt, wenn man das Entstehen und die Rolle des 'regionalen' Films in den 70er Jahren einschätzen will. Während man gegen die Dominanz des Hindi-Films gern das Argument vorbringt, er ertränke die regionalen Besonderheiten in seinem Bemühen, ein 'falsches Gefühl' einer nationalen kulturellen Einheit zu schaffen, kann die Förderung regionaler Besonderheiten leicht einer lokalen Bourgeoisie in die Hände spielen, indem sie einen regionalen Chauvinismus legitimiert, der die Kluft zwischen der armen Landbevölkerung und den armen Schichten in den Industriegebieten noch mehr vertieft. Das Eintreten für den kulturell und sprachlich spezifischen regionalen Film ist noch keine Garantie für politische Fortschrittlichkeit. Die Unterschiede zwischen Mrinal Sens Filmschaffen - seinen politischen Zustandsbeschreibungen von grundlegenden sozialen Mechanismen in verschiedenen Teilen Indiens - und Satyajit Rays ausschließliche, fast mystische Bindung an 'seinen' Heimatstaat bekommen im Licht von M. Desais Analyse der Politik des regionalen Chauvinismus einen etwas anderen und vielleicht verständlicheren Zusammenhang.

Eine Sache ist indes vollkommen klar: In all diesen, den regionalen Film betreffenden Fragen ist noch enorm viel grundlegende analytische Arbeit zu leisten, bevor eine halbwegs genaue Einschätzung des indischen Films in den 70er Jahren möglich sein wird.

Der Hindi-Film

Der Hindi-Film wird vor allem in Indiens Filmmetropole Bombay produziert. Er ist der tonangebende Film par excellence, wird allgemein als 'wertloser Eskapismus' bezeichnet und ist all den Schmähungen ausgesetzt, denen bis in die 60er Jahre der populäre amerikanische Film ausgesetzt gewesen ist. 1971 beschrieb S. Ray die Hindi-Produktionen wie folgt:

"Die Ingredienzen des durchschnittlichen Hindi-Films sind bekannt: Farbe (möglichst Eastman), Lieder (sechs oder sieben?), Stimmen, die man kennt und denen man vertraut; Tanz - Solo und Ensemble - je rasender, desto besser; das schlechte und das gute Mädchen; der schlechte und der gute Junge; eine Romanze (aber keine Küsse); Tränen, Lachen, Kämpfe, Verfolgungsjagden, Melodrama; Figuren, die in einem gesellschaftlichen Vakuum leben; Wohnungen, wie es sie nur im Studio gibt; Drehorte in Kulu, Mali, Ooty, Kaschmir, London, Paris, Kongkong, Tokio...

Wem muß man das noch sagen? Man sehe sich drei Hindi-Filme an, und in zweien davon wird man alle oben erwähnten Ingredienzen wiederfinden. Vielleicht ist dies das bis an die Grenze der Roheit vergrößerte klassische Rezept der neun *rasas**. Aber die Inbrunst und Häufigkeit, mit der dieses Rezept angewandt wird, lassen vermuten, daß es eine Art Spiel mit einer Anzahl von Regeln geworden ist, das von Hintermännern wie von Filmemachern gespielt wird, und zwar im Geiste einer intensiven und spannungsgeladenen Rivalität. Obgleich Einsatz und Risiko sehr hoch sein können, stellt niemand diese Spielregeln in Frage, genausowenig wie die Regeln beim Bridge, Schach oder Cricket jemals in Frage gestellt werden."

Ein kommerzieller Hindi-Film ist - mit Pause - mindestens 2 1/2 Stunden lang und dient der "Omnibus-Unterhaltung", wie der Kritiker und Filmemacher K.A. Abbas es ausdrückt. A. Mammen hat dieses Phänomen mit den demographischen Veränderungen in Nachkriegsindien erklärt:

"Charakteristischweise ist die Zahl der indischen Kritiker seit dem II. Weltkrieg durch den Zustrom aus den ländlichen Gebieten gewaltig gestiegen. Zwischen 1941 und 1951 nahm die Zahl der Städte mit über 100.000 Ein-

wohnern um 36% zu. Kalkuttas Bevölkerung verdoppelte sich beinahe, und diejenige Bombays stieg um 168%. Dieser Prozeß dauert unvermindert an. Das Anwachsen der Bevölkerung und die Veränderung des Lebens auf dem Land zusammen bewirken, daß arme Arbeiter vom Land in die Städte strömen, die in den vergangenen 10 Jahren wieder um 25% gewachsen sind. Neben den dadurch entstehenden sozialen und ökonomischen Problemen gibt es auch ein kulturelles Problem.

Die ärmsten Klassen in den Städten leiden nicht nur unter Wohnraumnot, Arbeitslosigkeit und dem Mangel an sozialer Förderung, sondern sie finden sich auch von dem traditionellen kulturellen Leben des Dorfes völlig abgeschnitten. Traditionell hatten die Dörfer ein 'Volksdrama' wie die auf religiöse Epen zurückgehenden Geschichten 'Ram Lila', 'Nautanki' und 'Tamasha', daneben auch ihren "Volkstanz" und die von einem Dorf zum anderen wandernden Geschichtenerzähler und Sänger. In den Städten hatten sie gar nichts. Ihre einzige Unterhaltung war das Kino. Ein Kinobesuch mußte ihnen alles zugleich sein, ihnen alles auf einmal geben: Tragödie, Komödie, Gesang, Tanz - und ihnen helfen, ihr gegenwärtiges Elend zu vergessen.

Natürlich war das vor allem ein neues Publikum für den Film. In den Vorkriegsjahren gehörten die Zuschauer noch überwiegend der Mittelschicht an, und die Atmosphäre war aufgrund der Unabhängigkeitsbewegung sozial bewußter. Aber dieses riesige, neue proletarische Publikum stellte keine Ansprüche an die städtische Kultur, und die Atmosphäre in den Jahren nach der Unabhängigkeit war keine des sozialen Protestes. So setzten die Filme, im Wissen um ihr neues Publikum, auf den kleinsten gemeinsamen Nenner und boten die einfachste Form von Unterhaltung an, kitschige Filme mit billigen Gags, Liedern und aufreizenden Tänzen. Das heißt beileibe nicht, daß sie dem Publikum nur das gaben, wonach es verlangte. Eine Volkskultur läßt sich auf verschiedene Weisen behandeln und bearbeiten, doch Bombay machte daraus nur eine billige Form und schuf durch die ständige Wiederholung dieser Art von Unterhaltung neue Geschmacksmuster. Die massive Verbreitung von schematischer Unterhaltungsware, der die Neuankömmlinge in den Städten ausgesetzt waren, wo sie ja in einem kulturellen Vakuum lebten, hat zweifellos deren Geschmack geformt, und wenn die Produzenten heute behaupten, die Filme seien des Publikumsgeschmacks wegen so, dann machen sie eine Situation verantwortlich, die zu schaffen sie mitgeholfen haben.

Ein weiterer (kultureller) Verfall trat dadurch ein, daß der Markt für Hindi-Filme weite Teile Indiens erfaßte, die viele verschiedene soziale und kulturelle Muster aufwiesen. Um allen, dem Publikum in Bihar wie dem in Gujarat zu gefallen, schufen die Produzenten ein Mischmasch aus verschiedenen Kulturen. Das Ergebnis war gewiß für keinen Landesteil Indiens typisch, außer für ein Studio in Bombay, aber die Annahme, daß man mit Glamour, Sex und Song beim Publikum ankommen würde, erwies sich als zutreffend.

Im großen und ganzen lassen sich im Hindi-Film und damit im indischen Film allgemein vier Hauptgenres unterscheiden: das in der Tradition der 'mythologicals' stehende Filmepos, das Familien(melo)drama, der Kriminalfilm nach dem Vorbild des amerikanischen Western bzw. des japanischen Samurai bei 'historischen' Streifen oder (als zeitgenössische Variante) die Yakuza-Filme mit ihren kämpferischen Helden, die am Rande des Gesetzes oder jenseits davon leben, bis sie zuguterletzt wieder in das traditionelle Wertesystem und die sozialen Institutionen integriert werden; der soziale 'Problem'-Film, der die Notwendigkeit einer sozialen Reform nahelegt. Wie bei allen Genreeinteilungen, lassen sich natürlich in jedem Film Elemente aus verschiedenen Genres leicht miteinander kombinieren.

Die Art der Filmhandlung, Darstellung und Photographie, die Figuren, ihre Aufmachung und Kleidung wie auch die Dekorationen, sind strengen Konventionen unterworfen. Die moralischen Eigenschaften einer Figur sind von Anfang an starr fixiert. Eine 'Stereotype' ist ein Bündel solcher Attribute, die etablierten Codes in bezug auf Kleidung, Gestik, Farben etc. entspre-

chen. Die Figuren des indischen Films stehen so in einer festen östlichen Tradition der theatralischen Stilisierung, die mit den westlichen Traditionen der Darstellung (außer vielleicht mit denen des Mittelalters) überhaupt nicht zu vergleichen ist. Der Gang der Erzählung wird durch atmosphärische Verschiebungen deutlich markiert, jede Szene oder Sequenz besitzt ihre 'eigene', besondere und spezifische Stimmung und ihren eigenen Stil. Die Stimmung des ganzen Films wird somit nicht linear aufgebaut, sondern durch Gegenüberstellung einer Reihe unterschiedlicher 'Stimmungen' mit jeweils deutlich akzentuierten und codierten 'Untertönen'. Konflikte werden einem ziemlich elementaren Dualismus entsprechend konstruiert und durch ein Happy End aufgelöst, in dem sich Reichtum, körperliche und sittliche Schönheit und politische Macht vereinen.

Wegen der drakonischen Zensurbestimmungen muß praktisch jede Sexualität, die der Kinopassion ja selbst schon innewohnt (Voyeurismus, Sadismus etc.) wie auch die offene Ausbeutung der Sexualität zu kommerziellen Zwecken aus der Erzählung und dem Bild verbannt und in die Gestik (den Tanz), die üppigen Farben, die Stimme (den Gesang), die Aufnahmeperspektiven, die Kamerabewegung, das Dekor etc. übertragen werden - vor allem die Tanzsequenzen in Musicals haben die Funktion von filmischen Freiräumen, in denen diese ganze verdrängte Erotik sich entladen kann.

Die obligatorischen Lieder werden fast immer von einer kleinen Schar von professionellen Playback-Sängern eingespielt, die oft selbst zu Stars werden und hohe Gagen (einschließlich 'schwarzer' Zahlungen) verlangen können. Zur Verteidigung des Hindi-Liedes schrieb S. Ray, der die Musik zu vielen seiner Filme selbst komponierte, "daß jemand, der mit dieser Praxis nicht vertraut ist, den Wechsel des Timbres gewöhnlich als abrupt empfindet. Aber das hiesige Publikum empfände es wahrscheinlich als einen Schlag, wenn es im Playback nicht einen seiner sechs Lieblinge heraushören könnte."

Ray hat auch beschrieben, welche Mühe man sich mit der 'Verbildlichung' der Songs gibt:

"Die alte Gepflogenheit, wonach der Sänger (die Sängerin) von Baumstamm zu Baumstamm oder von Fenster zu Fenster gleitet und auf dem Weg dorthin eine Säule umarmt, ist out. Die Lieder werden heute choreographiert. Nicht selten wird jede Zeile eines Liedes vor einem anderen Hintergrund aufgenommen. Das ist - ganz im Ernst - eine kühne Neuerung, durchaus filmisch und völlig legitim, wenn es stilistisch zum Rest des Filmes paßt. Ich meine nicht, daß der ganze Film choreographiert sein sollte, aber er braucht einen durchgehenden 'Schein der Unwirklichkeit' und muß in einem Stil gespielt werden, der Übergänge zu den Liedern gestattet. Schließlich möchte ich auf die Meister hinweisen, die die Liedtexte schreiben und auf jene, die sie vertonen (oft arbeiten Texter und Komponist in einem Team zusammen). Ich habe die Entwicklung des Liedes im Hindi-Film über die Jahre beobachten können, weil mein Sohn sich von jeher dafür interessiert. Ich bin immer wieder von dem Einfallsreichtum überrascht, der dort einfließt. Den Texten nach sind es oft keine bedeutenden Kunstwerke, aber wie viele Lieder sind das schon? Eine Bedingung für einen guten Liedtext ist sogar, daß es keine großartige Dichtung sein sollte, weil ein großes Gedicht eine eigene Musikalität besitzt. Aber das wirklich Faszinierende sind die Melodien und die Orchestrierung. Sie beziehen alle nur denkbaren musikalischen Idiome ein - klassische, folkloristische, schwarze, griechische, punjabische, den Cha-Cha-Cha oder was auch immer, Musik aus der ganzen Welt. Die Orchestrierung zeigt eine schwungvolle Unbekümmertheit im Umgang mit den Instrumenten - die wieder so disparat sind, wie man es sich nur vorstellen kann - und ein Gefühl für die richtige Klangfarbe und den Kontrast, die hohes Lob verdienen. Und die Hauptsache ist, das alles musikalisch einen Sinn hat, was man von einem großen Teil des sogenannten 'Modern Bengali Song' nicht behaupten kann."

Schließlich muß gesagt werden, daß der Hindi-Film eine besondere Mischung aus Hollywood und zahlreichen regionalen indischen Überlieferungen darstellt. Außerdem verstärken bzw. verdrängen zeitgenössische Theaterkonventionen wie die des 'Parsee Theatre' in Bombay verschiedene Aspekte

dieses Mischmaschs aus Stilen und Traditionen. Besonders wichtig ist die Rolle des gesprochenen Wortes, die sich aus einer jahrhundertealten Praxis der mündlich überlieferten Literatur herleitet. Der visuelle Aspekt der Filmerzählung war im Verhältnis zum gesprochenen Wort stets von untergeordneter Bedeutung, vor allem, weil sich die bildliche und verbale Darstellungspraxis und ihre Beziehung zueinander in Indien ganz anders als in Westeuropa entwickelt hat. Deshalb ist der Filmdialog ein relativ unabhängiger Diskurs, der den visuellen Diskurs eher verdoppelt, als sich ihm unterzuordnen. Die Dialoge sind sorgfältig ausgefeilt, und die Handlung kann wie im Hörspiel oder auf der Bühne auch verbal statt visuell dargestellt werden.

Seit dem Boom, der Ende der 40er Jahre aufgrund des massiven Einfließens von Kapital aus Kriegsgewinnen einsetzte, hat die Hindi-Produktion Jahr für Jahr zwischen 90 und 130 Filmen auf den Markt gebracht. 1964 z.B. wurden von den 303 in Indien produzierten Filmen 129 in Bombay gedreht; davon waren 88 in Hindi, 18 in Marathi, 2 in Gujarati, 8 in Punjabi, 7 in Bhojpuri, 3 in Rajasthani und je einer in Englisch, Avadhi und Maghdhi. Wenn man vom Rückgang der Produktion während des Ausnahmezustands absieht, lag die Produktion in den 70er Jahre bei rund 135 Filme jährlich. Seit 1978, als besondere Steuererleichterungen für regional arbeitende Produzenten eingeführt wurden, haben die telugu- und malayalamsprachigen Filme die quantitative Überlegenheit des hindisprachigen Films mehr und mehr in Frage gestellt. Dessen Produktion bestimmt aber noch immer den Standard, der auch für andere kommerzielle Filme gilt, wenn sie sich mit Bombay-Hollywood messen wollen.

Zu den wichtigsten Regisseuren des Hindi-Films gehören Himansu Rai, Prinz Barua, K.A. Abbas, Bimal Roy, B.R. Chopra, Raj Kapoor, Mehboob Khan und vor allem Guru Dutt. In den letzten Jahren hinzugekommen sind Chetan Anand, Basu Chatterji, M.S. Sathyu, Mani Kaul und vor allem Shyam Benegal und Mrinal Sen.

Paul Willemen, in: BFI-Dossier No.5, London 1980

* ras (arab. ra's, Kopf, Haupt, Oberhaupt); möglicherweise Anspielung auf das neunköpfige Ungeheuer von Lerna (Hydra) aus der griechischen Mythologie, dem für jeden abgeschlagenen Kopf zwei neue nachwachsen: bis Herkules es durch Ausbrennen der Kopfstümpfe tötete. (A.d.R.)

DER BENGALI-FILM

Swapan Mullick

Ein Mißverständnis muß von Anfang an ausgeräumt werden - daß Bengalen noch immer der Herold des wagemutigen und avantgardistischen Films sei. Standards sucht man zu halten, alte Reputationen sind im allgemeinen gewahrt worden. Das bedeutet nicht, daß der bengalische Film in den 80er Jahren der Wegbereiter gewesen ist, der er früher einmal war. Durch Bequemlichkeit, die Kluft zwischen Vorstellung und Wirklichkeit und dem vielleicht etwas geringeren Engagement als in der Blütezeit von Satyajit Ray, Mrinal Sen und Ritwik Ghatak ist aus der einst kraftvollen Kreativität der Szene ein vorsichtiges und opportunistisches Kalkül geworden.

Um fair gegenüber den Filmemachern zu sein: das neue Klima der 80er Jahre rechtfertigt vielleicht diese Art Haltung. Sie haben ständig mit den Unwägbarkeiten des Marktes zu kämpfen, der, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, gute Arbeit bisher kaum belohnt hat. Das räumt mit einem ande-

ren verbreiteten Mißverständnis auf, wonach Bengalen das größte filmbe-
wußte Publikum des Landes habe.

Das gleiche Publikum, das Teil der größten Filmclubbewegung Indiens ist,
weigert sich, auf die Qualitäten von *Kharij* und *Khandar* zu reagieren. Das
gleiche Publikum, das in erstaunlich großer Zahl in *Paar* strömt (bei dem
die kommerziellen Verleiher zuerst skeptisch waren), enttäuscht Goutam
Ghose mit seiner Ablehnung von *Dakhal* und Buddhadeb Dasgupta mit dem
Schicksal, das es seinen Filmen *Dooratwa* und *Neem Annapurna* bereitet hat.
Das Publikum, das *Parama* spannend findet, mag vielleicht von den ernsthaft-
ten Absichten des Films nicht berührt sein und nur auf die Schlaf-
zimmerszenen reagieren. Genau genommen ist es dasselbe Publikum, das sich
zu der schäbigen Sensationslust eines Kassenschlagers wie *Shatru* oder den
neuen, von Bombay inspirierten kommerziellen Produktionen hingezogen
fühlt.

Trotz der Filmclubs und des vom Staat initiierten Filmzentrums 'Nandan'
kann von einer Filmkultur noch kaum die Rede sein. Im Gegenteil, kommer-
zielle Faktoren haben auf die Arbeit der Talentiertesten anscheinend einen
nicht immer allzu glücklichen Schatten geworfen. Nie war das so deutlich
zu sehen wie Mitte der 80er Jahre. Die besten Filmemacher sahen sich, z.T.
Umstände halber, gezwungen, 'verlorenes Terrain' zurückzugewinnen und an-
dere Widrigkeiten durch kurze (und zweifellos lohnende) Abstecher in nie-
dere Gefilde zu vermeiden. In Hindi zu arbeiten war eine andere Möglich-
keit: damit sind größere Märkte zu erobern, höhere Budgets für die Filme
zu bekommen und die Wege für schauspielerische Talente zu ebnen, die in
Tollygunge fehlen.

Unter den Fernsehfilmen zählten Satyajit Rays *Sadgati* und Tapan Sinhas
Aadmi aur Aurat zum Sehenswertesten, das bisher in dieser Region entstan-
den ist.

Nicht alle neuen Filme zeitigten gute Ergebnisse. Die Erwartungen waren
groß, als Goutam Ghose eine Reihe von zeitgenössischen bengalischen
Kurzgeschichten für den Fernsehschirm zu adaptieren begann. Die Serie war
noch nicht halb abgedreht, als er verzweifelt aufgab, fest davon Über-
zeugt, daß "das Fernsehen nicht das Medium ist, das zu mir paßt." Es war
eine ziemliche Pleite nach dem sehr gelungenen *Paar*, für den Shabana Azmi
und Naseeruddin Shah größten Beifall fanden, der vor allem den Nachweis
glänzender technischer Befähigung und erzählerischen Könnens erbrachte.

Rückschläge hatten auch einige ältere und erfahrene Regisseure. Gerade als
Mrinal Sen in *Kharij* und *Khandhar* die Tünche von der Mittelschichtmoral
abzukratzen und einen Blick dahinterzuwerfen sich anschickte, kennzeich-
nete *Tasveer Apni Apni* einen Rückfall in alte Schwächen und hinterließ
einen so unglücklichen Eindruck wie seinerzeit *Parashuram*, nachdem der
alte Rebell in *Ekdin Pratidin* gezeigt hatte, wie er mit neuer Sensibilität
'innere Realitäten' erforschte. Doch in alldem hätte man noch
'unvermeidliche' Elemente eines Veränderungsprozesses sehen können, wenn
Genesis, die indisch-französisch-schweizerische Coproduktion, den hoch-
gesteckten Erwartungen entsprochen hätte. Und nun ist er zum Fernsehen zu-
rückgekehrt - zuerst mit einer gesponserten Serie und dann mit einem Vor-
schlag, eine neue Serie mit einer Tagore-Verfilmung in Angriff zu nehmen.

All das, auch Filme wie *Debshishu* von Utpalendu Chakraborty, brachte die
bengalischen Filmemachern, ob jung oder alt, zu der Überzeugung, daß Hindi
ihren Zielvorstellungen besser entsprach. Einer von ihnen, Buddhadeb Das-
gupta, hat sich allerdings geschworen, nicht noch einmal "in dieselbe
Falle zu stolpern". In seinen Augen war Andre Gali ein "schlechtes Aben-
teuer", dessen Hindi-Version nach *Dooratwa* und *Grihajuddha* dritter Teil
einer Trilogie hatte sein sollen. Er ist jetzt nach Kalkutta und zu der
zeitgenössischen städtischen Szenerie zurückgekehrt, die er in seinem

neuesten Film, der Adaptation einer Geschichte von Narendra Mitra, unter die Lupe nehmen will.

Schwierigkeiten gab es andauernd. Frustrationen waren unvermeidlich. Aber Goutam Ghose, Utpalendu Chakraborty und Buddhadeb Dasgupta sind inzwischen das hoffnungsvollste Triumvirat in Bengalen.

Seit Beginn der 80er Jahre, als sie erstmals in der Szene auftraten, haben sie ihren Wert bewiesen. Es ist ihre Fähigkeit, ihre Energie zu erhalten, die sie anderen jungen Regisseuren wie Biplab Roy Choudhury (*Shodh*) oder Purnendu Pattrea (*Streer Patra*) oder Saikat Bhattacharya (*Dulia*) voraushaben.

Sie alle haben ihre Chancen gehabt - weitgehend dank der westbengalischen Regierung, die sich in den 80er Jahren entschloß, die Filmproduktion großzügig zu fördern. Als erstes stellte man Förderungsmittel zur Verfügung. Diese wurden aber zum Teil mißbraucht - die Filme blieben unfertig liegen mit der Begründung, die Mittel reichten zur Fertigstellung nicht aus. Die wenigen fertiggestellten Filme lagen weit unter dem sonstigen Niveau. Daraufhin übernahm die Regierung die vollständige Finanzierung, und durch dieses Förderungsmodell kamen Regisseure wie Ghose, Chakraborti und Dasgupta mit *Chokh*, *Dakhal* und *Grihajuddha* an die Spitze. Biplab Roy Chowdhury drehte *Mahapriithvi*, Saikat Bhattacharya *Jakey Ghoosh Ditey Hoi* und Purnendu Pattrea *Chhoto Bakulpurer Jatri*. Diese zweite Gruppe von Filmen, ebenfalls ganz vom Staat finanziert, konnte sich nicht durchsetzen, und das schien ein schlechtes Zeichen.

Das wahre Verdienst des Förderungsmodells war jedoch, daß die Filmemacher die Chance genau dann bekamen, als sie sie brauchten. Sie bekamen sie, so wie andere Filmemacher in anderen Landesteilen von der National Film Development Corporation (NFDC) unterstützt wurden. Konnten sie mehr verlangen? Auf einer anderen Ebene zeigte sich, daß zwei Filmemacher das Geld gut angelegt hatten: Sekhar Chatterjee in *Vasundhara*, Nabyendu Chatterjee in *Aaj Kaaal* und *Parshur Galpo*. Ihre Herkunft war verschieden, der eine kam vom Theater, der andere war Schauspieler und Regisseur. Die staatliche Hilfe ermutigte sie, sich neuen Horizonten zuzuwenden, und man hofft jetzt, aufgrund der Aufmerksamkeit, die sie in den vergangenen Jahren erregt haben, daß sie noch sehr viel mehr bieten werden.

Die staatliche Hilfe kam auch Veteranen zugute, vorläufig mit gemischten Ergebnissen. Satyajit Ray und Mrinal Sen drehten *Hirak Rajar Deshe* und *Parashuram*. Beide wurden nicht zu ihren besten Arbeiten gerechnet. *Saroj De* und *Ajoy Kar* andererseits galten nur als gute Unterhaltungsfilme in der sentimental Tradition, und das staatliche Programm gab ihnen Mut zu ehrgeizigeren Unternehmungen. *Saroj De* war letztlich mit *Kony* sehr erfolgreich (hervorragend gespielt von Soumitra Chatterjee und Sriparna Banerjee), während der inzwischen verstorbene *Ajoy Kar* mit *Madhuban* weniger Glück beschieden war, obwohl auch dieser Film mit Victor Banerjee und Tanuja hervorragend besetzt war und vor einem interessanten Wald-Hintergrund spielte.

Abgesehen von diesen gemischten Resultaten gab es auch immer wieder andere Probleme. Das Verleihsystem gab Anlaß zu allerhand Kopfschmerzen, die auch dann nicht verschwanden, als die 'West Bengal Film Development Corporation' (FDC) es übernahm, die mit Staatsgeldern produzierten Filme zu verleihen. Die Einspielergebnisse entsprachen in keiner Weise dem investierten Kapital - das Budget für einen Film betrug zwischen 600.000 und 1,7 Mio Rupien - und das ließ sich nicht mit dem Argument wegwischen, das Modell diene hauptsächlich der 'Förderung'. Es wurde überall kritisiert, und heute ist die Gesamtförderung durch den Staat wieder abgeschafft. So gar Teile der Filmindustrie sind, so heißt es, gegen den Vorschlag, das Produktionsprogramm erneut in Gang zu setzen. Aber die Subventionierung wurde inzwischen nach einem anderen Muster wieder eingeführt: Fertiggestellte Filme, die die Zensur passiert haben, können heute einen Zuschuß in Höhe von 100.000 Rupien erhalten. Das ist ein großer Unterschied zu den riesigen Summen, die man früher gezahlt hat.

Sehr weise, finden die meisten, hat die Staatsregierung ihre Aufmerksamkeit darauf konzentriert, der regionalen Industrie eine Infrastruktur zu

schaffen. Zuerst 'Nandan'. Dann, nach jahrelangem Zaudern und Schwanken, das Kopierwerk in Salt Lake. Für fast 60 Mio Rupien mit finanzieller Beteiligung des IDBI, wurde der Komplex, von Satyajit Ray auf den Namen 'Rupayan' getauft, errichtet der von der FDC betrieben wird, und vielfältige technische Einrichtungen bietet. Die einzige Frage ist, ob dieser Komplex nicht genau dieselben Dienste anbieten wird wie demnächst das staatliche Technikerstudio in Tollygunge, Kalkutta, das dem Industriezentrum näher liegt, und wie das 'NFDC Centre' in Behala. Hochentwickelte Technik und importierte Geräte sind in allen Zentren zu haben, und die Wahl wird natürlich auf dasjenige fallen, das den besten Service bietet. Eine andere Frage ist, ob genug Arbeit beschafft werden kann, damit die technischen Zentren möglichst voll ausgelastet sind.

Glücklicherweise ist die Situation in Tollygunge in den letzten Jahren hoffnungsvoller geworden und die Produktion merklich gestiegen. Den Wendepunkt markiert ein Film mit dem Titel *Shatru*, ein schamloser, vor einigen Jahren gedrehter Dauerbrenner, in dem ein ehrlicher Polizist ins Dorf geht und die Säulen des Lasters mit schierer Muskelkraft entfernt. Er enthielt einen Hauch von der Farbenpracht und Energie des Hindi-Films (innerhalb eines Schwarzweißfilms) und führte zu ausgesprochen erfreulichen Ergebnissen. Er machte zudem seinen Drehbuchautor und Regisseur Anjan Chowdhury zu einer Art Kultfigur des populären bengalischen Films.

Wichtiger noch, er sorgte für den Zustrom von dringend gebrauchten Finanzmitteln. Neue Regisseure, denselben Vorstellungen von populärer Unterhaltung verhaftet, traten in Erscheinung. Gänzlich uninteressiert an (und häufig zynisch in bezug auf) Filmfestivals und Fernsehen, suchten sie den leichtesten Weg zum Erfolg und verursachten einen Rückgang des Niveaus, gerade als der populäre bengalische Film neuerlich zu blühen begann. Darsteller, die am Rande gestanden hatten oder noch vor ein paar Jahren verzweifelt und ohne Arbeit gewesen waren, wurden mit einem Schlag als Stars berühmt. Wer würde in Ranjit Mullick, dem Nonsense-Helden von *Shatru* und zahllosen anderen Filmen, die Entdeckung von Mrinal Sen und den Preisträger von *Karlóvy Var* wiedererkennen? Die intelligente Seite von Victor Banerjees Leinwandpersönlichkeit konnte nur Satyajit Ray in seltener Brillanz in *GHARE BAIRE* ausbreiten. Im übrigen ist er der wagemutigste und kämpferischste Held der im Geiste von Bombay gedrehten Filme. Auch für talentierte Stars wie Aparna Sen und Utpal Dutt scheint es eine klare Trennung zwischen ersthafter Arbeit, die ihr Talent rechtfertigt, und Schema-F-Filmen zu geben, die stark von ihrer professionellen Kompetenz zehren.

Mitten in alledem ein epochales Ereignis: die Herstellung von *GHARE BAIRE*. Es entstand ein Streit, wie dieser Film nach der Stufenleiter einzuordnen sei, die Ray für sich aufgestellt hatte. Tatsache indes blieb, daß die Herstellung selbst ein Interesse weckte, wie es nur wenige Filme von Ray in der Vergangenheit getan hatten.

Ray ist als Regisseur nicht mehr sehr aktiv. Aber es bleibt zu hoffen, daß er stets eine Quelle der Inspiration sein wird. Nicht nur für so empfehlenswerte Projekte wie 'Nandan', wahrscheinlich das erste Filmzentrum dieser Art in Indien, sondern auch für die Jungen, die es sich nicht leisten können, endlos von öffentlicher Förderung abzuhängen, während sie, ironischerweise, das Establishment als ihren Hauptfeind ansehen. Manches an Verwirrung und Widersprüchlichkeit ist noch zu überwinden. Aber anders als in der Vergangenheit, als Ray und Sen alles bedeuteten, erzählt der bengalische Film der 80er Jahre im großen und ganzen eine größere und glänzendere Geschichte.

Swapan Mullick, in: *Cinema in India*, New Delhi, Januar 1987

Die wichtigsten Regisseure Bengalens neben Satyajit Ray und Mrinal Sen sind B.M. Sirkas, Ritwik Ghatak, Rafen Tarafdar, Tapan Sinha und Buddhadeb Dasgupta.

DER TAMIL-FILM

N. Harihasan

Jede Analyse des Tamil-Films setzt zunächst eine Beschäftigung mit der Bedeutung dieser Sprache und dem gänzlich anderen Verständnis von 'Kultur' voraus. Man hört oft lose Bemerkungen, der Tamil-Film habe den Tamil-Politikern geholfen, an die Macht zu kommen und in den Augen ihres naiven Publikums zu Halbgöttern zu werden. Das ist einerseits eine herablassende Vereinfachung, andererseits läßt sich aber trotzdem eine politische Feststellung daraus ableiten - gerade was den Tamil-Film seit 1950 anbelangt - nämlich, daß sich im Verhältnis zwischen dem Publikum der Tamil-Filme und seinen Filmemachern etwas entscheidend verändert hat.

Wenige andere indische Staaten haben eine solche Renaissance kreativer Schriftsteller, Sänger und Tänzer erlebt - die ihrer Sprache, ihrem Volk, ihrem Land und ihrem politischen Status so eng verbunden waren wie Tamil Nadu. Folglich waren die Filmemacher, Schauspieler und Schauspielerinnen des Tamil-Films vom Mainstream des Hindi-Films vollkommen isoliert.

Was den Tamil-Film von dem anderer Regionen unterschied, war der immense Beifall, den er bei seinem Publikum fand, waren die gemeinsamen Interessen von Bevölkerung und Filmemachern und die ungestüme, aber trotzdem disziplinierte Annäherung der Filmemacher an das Medium. Autoren wie Annadurai, Akilan, Bharatidasan, Kannadasan, Kalyanasundram, Karunanidhi etc. hatten unterschiedliche Ansichten und Stile, bauten aber gleichzeitig ein politisches Forum auf.

In diesem Kontext entstanden und entwickelten sich die beiden Superhelden des Tamil-Films: Sivaji Ganesan und M.G. Ramachandran. Sie verkörperten die im Tamil-Volk tief verwurzelten Gefühle, Sivaji Ganesan als 'Insider', MGR als 'Outsider'. Das läßt sich vielfältig interpretieren; für das Publikum war Sivaji der 'Familien-Mann' und M.G. Ramachandran der 'gesellschaftliche' Mann.

Zugegeben, beide besaßen sie eine ungeheuer große 'Leinwandpräsenz' und fesselten ihr Publikum. Sie waren im wahrsten Sinne Teil einer 'Kultur', der 'verkörperte Geist des Volkes'. Der wesentliche Unterschied zwischen dem Tamil-Film und dem regionalen Film war, daß der Tamil-Film im Grunde ein 'oppositioneller' Film war, gegen das Establishment gerichtet und trotzdem kommerziell. Seit *Parashakti* (1950), in dem Sivaji Ganesan debütierte, und *Mantri Kumari* (1949), einem der ersten großen Filme von M.G. Ramachandran, war der Tamil-Film mit einer steten Bewegung verbunden.

Natürlich geschah das alles nicht aus Berechnung, aber was diesen Zusammenhang lebendig erhielt, war die strikte Vermeidung jeglicher Art von Realismus in diesen Filmen und die Herausbildung einer auf Archetypen und die Logik der Mythologie zurückgreifende Erzählweise, einer höchst komplizierten und erweiterten Form des Dialogs, einer Sprache, deren man sich im täglichen Leben niemals bedienen würde. Eine solche Sprache war sehr nützlich, um den Zuschauern eine Menge Propaganda zu vermitteln. Dieser 'stilisierte Realismus' wurde während der indischen Unabhängigkeitsbewegung in der Tat von vielen progressiven indischen Filmemachern benutzt. 1967 hatte der Tamil-Film seinen Höhepunkt erreicht, und die DMK-Bewegung hatte die Macht im Staat.

Überraschenderweise veränderte sich der Tamil-Film nicht, als die Bevölkerung und die politischen Führer sich änderten und im Auf und Ab der Macht und der Autorität sich befanden. 1972 spaltete sich die Bewegung, und 1975 herrschte völlige Verwirrung, ein Zustand, von dem sich der Tamil-Film noch nicht erholt hat. Heute ist der Tamil-Film eine Fortsetzung der 1972 entstandenen Verwirrung. Unsere beiden Leinwandhelden Sivaji Ganesan und M.G. Ramachandran sind heute Kultfiguren.

Das revolutionäre Feuer hat krassem Konservatismus und einem regressiven Wertesystem Platz gemacht. Es ist zum Beispiel kaum zu glauben, daß der Tamil-Film, der die Familienrechte der indischen Frau stets hochgehalten

hat, nunmehr dem männlichen Geschlecht offen außereheliche Beziehungen anempfiehlt, während er von der Frau verlangt, daß sie sich mit dem Dasein einer Geliebten abfinde.

Das zeigte sich wieder in drei Filmen aus dem letzten Jahr, die alle einigermassen erfolgreich waren. Zwei davon haben bedeutende nationale Filmpreise gewonnen; in einem von beiden tritt Sivaji Ganesan auf - *Sindhu Bahiravi* von K. Balachander, *Mudhal Mariyadhai* von Bharati Rajaa und *Mythilli, Ennai Kadhalai* von T. Rajendar. Gemeinsames Thema dieser Filme war: wenn der Ehemann (er ist immer traditionalistisch, monogam und eine moderne Verkörperung des Gottes Rama) von seiner Gattin nicht befriedigt werden kann, hat er das Recht, sich eine andere Frau zu suchen, die jünger, intelligenter und ergebener als seine Frau ist. Um seine Liebe zu gewinnen, muß diese andere Frau sich opfern, dem Mann dienen und darf nicht den Status einer Ehefrau anstreben. In *Sindhu Bahiravi* gebiert sie sogar ein Kind, gibt es ihrem Geliebten und dessen Frau und verschwindet in der Anonymität. In den beiden anderen Filmen bittet die 'arme' Frau den Mann, sie als Konkubine zu behalten. Was kann man anderes von Filmemachern erwarten, die sich inzwischen völlig vom Mainstream und der Wirklichkeit entfernt haben und in ihrer privaten Welt der Eheprobleme und der persönlichen Niederlagen verstrickt sind? Oder ist das die Reaktion auf den tiefen Respekt für die vom Tamil-Film früher propagierte 'Familie'?

Von allen Filmemachern vermochte nur K. Bhagyaraj eine Beziehung zum volkstümlichen Denken zu finden und das Ethos der 60er Jahre wiederzubeleben. Er tritt in seinen Filmen auch als Darsteller auf. Während alle anderen Filme nur armselige Imitationen im Stil von Sivaji Ganesan oder M.G. Ramachandran waren, schuf Bhagyaraj ein neues, ursprüngliches Bild - das eines Mannes mit dem Herzen einer Frau. Dieses Klischee kann man besser verstehen, wenn man seine Strategie betrachtet - die Entwicklung einer Antithese zum Macho-Bild von M.G. Ramachandran. Bhagyarajs Rezept klingt sehr einfach: Er arbeitet eine gefühlvolle Geschichte aus, nimmt die Rolle der 'Heldin' und dreht die Geschichte um, so daß alle Sympathien auf seiner Seite sind. Er ist halb Mann, halb Frau, zäh und unternehmungslustig, gleichzeitig opferbereit und fähig, Beleidigungen zu ertragen. Die Sympathie des Publikums für seine archetypischen 'irdischen' Figuren zu gewinnen, bei aller Profanität zu erhabenen Äußerungen imstande zu sein, und nicht zuletzt einen neuen humoristischen Stil zu entwickeln, das ist Bhagyarajs einzigartiger Beitrag zum Tamil-Film. Nach *Mundhanai Mudichu* (1984), seinem erfolgreichsten Film, hat auch Bhagyaraj seinen Kontakt zur Basis verloren und sitzt in konventionellen Schema fest.

Der Tamil-Film hat sich dennoch auf verschiedenen Gebieten ausgezeichnet, die ins Guinness Book of World Records gehören: ein Regisseur namens Ram Narayanan hatte voriges Jahr 19 Filme 'in Produktion' und ist jetzt praktisch vergessen; Konzertmeister Ilayaraja nähert sich, nach nur 10 Jahren im Filmgeschäft, seinem 400. Film; die größte Anzahl fertiggestellter, aber nicht verkaufter Filme kann man in den Madras Film Labs finden, und die Produzenten drehen weiter teure Flops, während das Publikum einfache Low-Budget-Unterhaltungsfilm vorzieht.

N. Harihasan, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

Zu den wichtigsten Vertretern des Tamil-Films gehören Jayakanthan, B. Raja, P. Neelakanthan, John Abraham, S.S. Vasan, K. Balachandas, Makendran und K.S. Gopaikrishnan.

DER TELUGU-FILM

G. Mohan

Seit nahezu einem halben Jahrhundert sind Mythologie und Film Synonyme in Andhra Pradesh. Der erste Telugu-Film, *Bhisma Pratigna* (Bishmas Gelübde, 1921) von dem Photographen Raghupathi Venkayya, bereitete kommenden Regisseuren wie C. Pullayya, Chitrapu Narasimha Rao und Kota Ranga Rao den Weg. Sie drehten vor allem mythologisch und religiös orientierte Filme. Dieser Trend setzte sich bis in die 70er Jahre fort, in denen der amtierende Premierminister von Andhra Pradesh, N.T. Rama Rao, mit seinen Porträts von Krishna, Rama, Duryodhana und Karna fast den Status eines Halbgotts erlangte.

Die Filmstatistik der insgesamt produzierten Telugu-Filme ist recht beeindruckend: 78 Filme in der ersten Dekade, eine ähnliche Anzahl in der zweiten und 104 in der dritten Dekade. Der teilweise Übergang von mythologischen zu sozialen Themen war ein bemerkenswertes Kennzeichen des Telugu-Films in den 50er Jahren, ein Trend, den L.V. Pradsad mit *Sansaram* (Die Familie) in Gang setzte.

In den 60er Jahren kam der kommerzielle Film auf. P. Dhoondi drehte Streifen im James-Bond-Genre. Außerdem brachten die Produzenten D. Rama Naidu und V.B. Rajendra Prasad zwei- und mehrsprachige Filme heraus. Aber erst in den 70er Jahren wurde der Telugu-Film durch und durch kommerziell, als Regisseure wie Dasari Narayan Rao Low-Budget-Produktionen mit hohen Einspielergebnissen anboten. Ironischerweise drehten aus anderen Bundesstaaten stammende Regisseure wie Shyam Benegal mit *Anugraham*, Mrinal Sen mit *Oka Ori Katha* und Goutam Ghose mit *Maa Bhoomi* wertvolle Telugu-Filme.

Seine Reife scheint der Telugu-Film in den 80er Jahren mit dem *magnum opus* von K. Vishwanathan, *Shankarabharanam*, gewonnen zu haben, einem auf der Geschichte eines großen Tänzers beruhenden Musicals. Der Film hat viele Preise gewonnen und war auch ein außerordentlich großer Kassenerfolg. In seinem Gefolge entstanden unzählige Filme mit ähnlichen Themen, die aber an seinen Erfolg nicht anknüpfen konnten.

Der Telugu-Film erreichte 1985 mit 192 Produktionen einen Rekord und übertraf damit selbst die Hindi-Filme.

In den 80er Jahren brach das Star-System des Telugu-Films zusammen, als N.T.R. (Narendra 'Tiger' Rama Rao, der jetzige Premier von Andhra Pradesh) und Nageswara Rao dem Film den Rücken kehrten. Jünglinge wie Chiranjeevi, Suman und Balakrishna schlüpfen in die Starrolle. Zahlreiche begabte Techniker und Tamil-Regisseure debütierten: K. Balachander und Bhartiraja gelang der Durchbruch mit äußerst populären und erfolgreichen Filmen wie *Aakala Raajyam* (...) und *Seethakoka Chilaka* (...)

Ein anderer überwältigender Erfolg war Dasari Narayan Raos *Premabhishekam* (...) mit D. Nageswara Rao und Sridevi, der schon ein Top-Star des Telugu-Films war. Seine nachfolgenden Filme, der ehrgeizige *Megha Sandesam*, der die Geschichte eines Tänzers erzählt, und der politische *MLA Edukondalu* (später unter dem Titel *Aaj Ka MLA* auch in Hindi erschienen) waren kaum so populär oder lukrativ. Jedoch hatte eine politische Satire von Krishna mit dem Titel *Eenadu* eine unglaubliche Wirkung in dem politisch unruhigen Staat.

1984 erreichte die Filmproduktion aufgrund der wachsenden Zahl von Videos und des katastrophalen Mißerfolgs mehrerer Großproduktionen mit 118 Filmen einen deutlichen Tiefstand. Überraschend erfolgreich war dafür ein Low-Budget-Film, *Swati*. Er schildert die Geschichte eines Mädchens, das um die gesellschaftliche Anerkennung ihrer ungerecht behandelten Mutter kämpft. Doch das Jahr kennzeichnete auch die Ankunft mehrerer neuer Stars am Horizont von Telugu. Die erfolgreichsten waren N.T.R.'s Sohn Balakrishna und Vijayashanti. Der Pressebaron Ramoji Rao, der Besitzer des Eenadu-Konzerns, lancierte zwei Renner - *Mayuri* und *Pratighatna*, die im In- und Ausland große Anerkennung fanden.

Dieses Jahr erlebte der Telugu-Film durch zahlreiche junge Talente einen Wandel. Während ältere Schauspieler wie Akkineni Nageswara Rao aus gesundheitlichen oder anderen Gründen ihre Tätigkeit einschränkten und

viele Filme von Krishna Bombenerfolge wurden, war die Gelegenheit für junge Leute wie Venkatesh, Nagarjuna, Rajendra Prasad und Naresh günstig, sich in einer Reihe von Filmen einen Namen zu machen. Venkatesh, der Sohn des Produzenten D. Rama Naida, errang zusammen mit der Hindi-Schauspielerin Khushboo als Co-Star einen stürmischen Erfolg. Nagarjuna, ein in den USA erzogener junger Mann wie Venkatesh, gab zusammen mit Shobhana, der Nichte von Padmini, in *Vikram* sein Debut. Rajendra Prasad, eine Entdeckung von Ramoji Raos Team, machte ebenfalls in einem halben Dutzend Filmen auf sich aufmerksam. Khushboo folgend debütierten einige Hindi-Schauspielerinnen in Telugu. Mandakini zum Beispiel, deren strahlende Erscheinung in Krishnas hochkarätig besetztem Film *Simhasanam* dessen Einbruch an den Kinokassen allerdings nicht verhindern konnte.

An der Kinokasse scheiterten u.a. auch Chiranjeevi mit *Rakshasudu* und überraschenderweise K. Vishwanath mit *Siri Vennila*, in dem die diesjährigen Filmpreisträger Suhasini und Banerjee die Hauptrollen spielten. Vishwanaths früherer Film *Swathimuthyam* mit Kamalhasan in der Hauptrolle war hingegen ein Superhit. Er wurde in Tamil und Kannada synchronisiert und war auch da ein Erfolg. Ein anderer bedeutender Film, der in jüngster Zeit eine Kontroverse ausgelöst hat, ist Krishnas *Naa Pilupe Prabhanjanam*, eine Politsatire, deren Zielscheibe Premierminister NTR ist, dessen Taten und Verhalten Krishnan verspottet.

Die witzigen Dialoge provozierten die Parteibosse der herrschenden Telugu Desam, und es kam im ganzen Staat zu Handgemengen und gewaltsamen Zusammenstößen. Dieses Jahr sind etwa 170 Filme herausgekommen; weitere 20 warten auf die Freigabe durch die Zensoren. Es wird wohl wieder ein Rekordjahr für den Telugu-Film werden.

Die Telugu-Filmindustrie befriedigt heute das Unterhaltungsbedürfnis von über 600 Millionen telugusprachigen Menschen - es ist ihre einzige Form von Unterhaltung und Entspannung. Doch obwohl die Hauptstadt Hyderabad hervorragende Möglichkeiten für Außenaufnahmen bietet und in Südindien - Padmalaya und Annapoorna - zwei der besten Studios besitzt, ist es der Regierung des Staates nicht gelungen, ihre Filmindustrie - Telugu-Künstler, Techniker und Regisseure - nach Hyderabad zu locken, obwohl Hindi-Filmproduzenten die Stadt als idealen Drehort empfinden. Die Filmotsav 1986 und die Einrichtung eines regionalen Zensurbüros scheinen auf diesem Gebiet bisher die einzigen Errungenschaften gewesen zu sein.

G. Mohan, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER MARATHI-FILM

V.P. Sathe

Die Geschichte des Marathi-Films in seinen Anfängen ist eng mit der des indischen, oder genauer, des Hindi-Films verknüpft. Indiens erster Film, *Raja Harischandra* von Dadasaheb Phalke, hatte typische Marathi-Dekorationen und -Kostüme. Später wurden in Bombay, Poona, Kolhapur, Nasik und Kirkee Stummfilme mit Marathi-Titeln für ein Marathi-Publikum gedreht. Der erste unabhängige, in Kolhapur produzierte Marathi-Tonfilm aber, *Ayodhyacha Raja*, hatte dieselbe Handlung wie Phalkes erster Film: es gab davon auch eine Hindi-Version. Von fast allen wichtigen Marathi-Filmen in den ersten 15 Jahren der Tonfilmära, wie *Kunku*, *Chayya*, *Manoos*, *Shejari*, *Dharmatma*, *Dharamveer* und *Brahmachari* gab es auch Fassungen in Hindi. Die einzigen Ausnahmen waren *Sant Tukaram* und *Savkari Pash*, an die man sich ihrer realistischen und humanen Sichtweise wegen noch erinnert.

Die Produktion von Doppelversionen wurde nach der Unabhängigkeit eingestellt, weil die Volksmusik und Tänze kaum ins Hindi zu übersetzen waren. *Matwala Shair* vermochte neben *Ramjoshi*, der Version in Marathi, nicht zu bestehen. *Ramjoshi* und *Jai Malhar* markierten den Beginn einer neuen Epoche im Filmschaffen des Landes nach 1948. Anfang der 50er Jahre waren in der

Mittelschicht angesiedelte Familiendramen wie *Bala Jo Jo Re* und Komödien wie *Pedgaonche Shahane* recht populär und erfolgreich. Die Krönung dieser Periode war *Sangte Aika*, die mit Volksmusik angereicherte Geschichte der *Tamasha*-Künstlerin Hansa Wadkar.

Die 60er Jahre indes waren eine magere Zeit für die Marathi-Filmindustrie. Die 70er Jahre brachten einen merklichen Aufschwung mit *Pinjra* von V. Shantaram (in herrlichem Technicolor) und dem großen Kassenerfolg von Dada Kondkes *Songadya*. In dieser Zeit, als beide Filme ein Massenpublikum anzogen, schlug der Chitrapat Mahamandal der Staatsregierung ein Steuer-rückzahlungsmodell vor, das 1975/76 eingeführt wurde und die Fortsetzung der Produktion sicherstellte.

Während der kommerzielle Marathi-Film sich redlich weiterplagte, drehten engagierte New-Wave-Regisseure aufregende Streifen; der erste war eine Adaption von Vijay Tendulkars preisgekröntem Theaterstück *Shantatai Court Chalū Aahe*, bei dem Satyadev Dubey Regie führte. Auf Jabbar Patels Regiedébut mit *Samna* folgten starke und sehr gerühmte Filme wie *Jait Re Jait*, der vom Leben eines armen Stammesangehörigen handelte, und *Sinhasan*, der das politische Machtspiel unter den Mitgliedern der herrschenden Partei zeigte. Sein bedeutendster Film, *Umbartha*, hinterließ beim Publikum großen Eindruck, die Hindi-Version *Subah* hingegen nicht. Jabbar Patels kontroverses Werk verbreiterte erheblich das Image und Niveau der Marathi-Filme, die in der Folge im In- und Ausland zahlreiche Lorbeeren einheimsten. Patel wurde bei seinen Bemühungen von Amol Palekar unterstützt, der zwar nur einen einzigen Marathi-Film, *Akriet*, gedreht hat, aber von den Kritikern sehr gelobt wurde. Er handelte von der wahren Geschichte einer Frau, die jungfräuliche Mädchen als Menschenopfer darbrachte, um ein Kind zu bekommen.

Ein kommerzieller Regisseur, der ebenfalls bemerkenswerte Filme gedreht und Preise dafür gewonnen hat, war Raj Dutt mit *Devki Nandan Gopala*, der Lebensbeschreibung eines modernen Heiligen, und *Shapit*, der das Los von versklavten Arbeitern beschreibt. *Shapit* war möglicherweise auch der letzte bedeutende Film über Probleme des Landlebens. Danach spielten alle Marathi-Filme in der Stadt; dieser Trend setzt sich bis heute fort. Er wurde mit *Umbartha* eingeleitet, erreichte Breitenwirkung durch den Erfolg von *Lek Chalali Sasarla*, dem Regiedébut von N.S. Vaidya, in dem eine neue Heldin, Savita Prabhune, und ein neuer Komiker, Laxmikant Bhendi, vorgestellt werden, von Amol Palekar. Es war der erste große Kassenerfolg seit den Komödien von Dada Kondke. *Mumbaicha Fozdar*, den Raj Dutt mit den beliebten Stars Ranjana und Ravindra Mahajani inszenierte, war ein weiterer erfolgreicher Film im städtischen Milieu. Die Kassenerfolge dieser und anderer Filme wie Mahesh Kothares *Dhoom Dhadaka* und Sachins Komödie *Navri Mile Navryala* bestätigten den Marathi-Filmemachern das Potential und die Zukunft des marathisprachigen Films sogar ohne den Beitrag etablierter Regisseure wie V. Shantaram und Dada Kondke.

Wie auch immer - die Tatsache ist nicht zu leugnen, daß diese kommerziell lebensfähigen Filme reine Unterhaltungskost bieten. Sie tragen nicht das Banner Prabhats vorwärts, indem sie sozial sinnvolle und künstlerische Filme drehen. So werden leider die wirklich repräsentativen und bedeutenden Marathi-Filme in Hindi gedreht. Es gibt zahlreiche Beispiele dafür, wie Marathi-Figuren, -Stimmungen und -Einflüsse die Hindi-Filme von Rang durchdringen - Govind Nihelanis *Ardh*, *Satya* und *Akrosh*, in denen die Protagonisten im wesentlichen als maharashnische Figuren gezeichnet waren. Dilip Chitres *Godam* und *Rao Saheb* von Vijaya Mehta sind sichtbare Beweise dieses Paradoxons.

Die einzige Ausnahme scheint Raj Dutt zu sein. In *Ardhangi* geht es um einen Familienfluch, *Pudhecha Paul* klagt das Mitgift-System an, *Sarja* ist

eine historische Romanze und *Maze Ghar Mazhi Manse* setzt sich mit sozialen Themen auseinander.

Ironischerweise werden also authentische und sehenswerte Filme mit Marathi-Dekors in Hindi gedreht, während man auf der Marathi-Leinwand die uralten schematischen Hindi-Filme fortsetzt. Wird jemand diesen status quo umkehren?

V.P. Sathe, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER KERALA-FILM

Sasi Kumar

Schon allein die Tatsache, daß die Panoramasektion des 11. Internationalen Filmfestivals von Indien sieben Filme aus Kerala enthält, zeigt, welchen besonderen Status Kerala auf nationaler Ebene einnimmt - im Vergleich zu anderen Bundesstaaten, die manchmal gerade einen einzigen Film in die Festivals bringen.

Kerala, der winzige Staat an der Südspitze Indiens mit einer 50jährigen Filmtradition, produziert heute über 125 Spielfilme im Jahr, von denen allerdings 80% in die kommerzielle Kategorie gehören. Gleichwohl gelingt es Kerala, alljährlich wenigstens einige ungewöhnlich gute Filme hervorzubringen.

Die Entwicklung des Malayalam-Films in den 50er Jahren war das Ergebnis bewußter Anstrengung einiger weniger Filmemacher wie P. Bhaskaran, Ramu Kariat und Kunjakki, vom Einfluß des Tamil-Films - der mythologischen und historischen Filme oder der schrillen Musicals - wegzukommen. In jenen Jahren, als in Udaya und Neala Filmstudios entstanden, wurden dann auch zusehends mehr Malayalam-Filme auf eigenem Gebiet produziert.

Aber erst in den 60er Jahren bewegte sich der Malayalam-Film zum 'Realismus' hin, wie wir ihn heute kennen, indem er sich vor allem auf zeitgenössische Literatur und Theaterstücke stützte. Stückeschreiber wurden zu Drehbuch- und Dialogautoren. Regisseure wie Ramu Kariat, Thoppil Bhasi, Vincent und Sethumadhavan drehten sehr erfolgreiche Familiendramen, die beim Publikum gut ankamen. Später entwickelte der bekannte Schriftsteller M.T. Vasudevan Nair einen neuen Drehbuch-Stil, der visuell orientiert war und den Beginn eines neuen Realismus anzeigte.

So wie andere Staaten erlebte auch Kerala die Entwicklung einer Filmkultur. *Swayamvaram* von Adoor Gopalakrishnan führte ein neues filmisches Idiom ein, das bis dahin noch nicht erforscht und von sehr revolutionärem Charakter war. Inzwischen hatte die Filmclubbewegung aufgeholt, und die Keraliten lernten, was gutes zeitgenössisches Kino ist.

Dieser Erfolg ermunterte und inspirierte mehrere Filmemacher, vor allem Aravindan, P.A. Bucker sowie Padmarajan und Bharatan. Gemeinsam mit den Absolventen des Filminstituts erprobten sie individuelle Stile und hoben den Malayalam-Film auf ein anderes Niveau.

In diesem Jahr gab es für die Kinogänger keralas eine ganze Menge angenehmer Überraschungen. *Chidambaram* von Aravindan hatte eine Laufzeit von 50 Tagen und war ein in der Geschichte des neuen Kerala-Films beispielloser Kinoerfolg. Ihm wurde, zusammen mit anderen Filmen, vor kurzem die höchste Anerkennung bei der Verleihung der Nationalpreise zuteil. Eine weitere Überraschung war der unerwartete Erfolg von *Panchagani* und *Nakhshatanga*, beide präsentiert von dem Gespann M.T. Vasudevan Nair und Hariharan. Während in *Panchagani* populäre Stars spielten, waren in *Nakhshatanga* die Hauptdarsteller absolute Neulinge.

ORIDATHU, Aravindans neuester Film, ist vielleicht der von den Kritikern am meisten geschätzte Film dieses Jahres. Ein Thema, das sich in den Hän-

den eines geringeren Filmemachers in ein Hochspannungsdrama hätte verwandeln können, wird von Aravindan mit einem feinem Humor behandelt, der an seine frühen Trickfilme erinnert. Die anderen bemerkenswerten Filme des Jahres sind: Lenin Rajendras *Meenamasathile Suryan*, G.S. Panickers *Pandavapuram*, K.G. Georges *Irakal*, John Abrahams *AMMA ARIYAN* und Pavitrans *UPPU*.

Daß sich in Kerala ein guter Film entwickeln konnte, ist hauptsächlich der jungen Generation, der Filmclubbewegung, den Studentenverbänden, einigen wenigen Zeitschriften und ein paar engagierten Journalisten zu verdanken. Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Satyajit Ray und sogar Ketan Mehta sind in Kerala keine unbekannt Namen. Viele Filmclubs, vor allem Soorya in Trivandrum, organisieren Diskussionen mit Filmemachern nach den Vorführungen ihrer Filme.

Kerala hat die größte Anzahl von Filmclubs in Indien - ungefähr 250. Die 'National Film Archives' haben sich in Trivandrum etabliert und zeigen in Zusammenarbeit mit der Kerala State Film Development Corporation (KSFDC) ihre Archivfilme in verschiedenen Teilen des Landes. 'Odessa', eine einzigartige Organisation, die *AMMA ARIYAN* mit öffentlich gesammeltem Geld produzierte, kann auf rund 700 Vorführungen (im 16mm-Format) von ausgewählten Spielfilmen wie *The Kid* von Chaplin, *Dooratwa* von Buddhadeb Dasgupta, *Samskara* von Pattabhi Rama Reddy, *Ghatashraddha* von Girish Kasaravalli, John Abrahams eigenen Filmen und Dokumentationen wie *Bombay*, *Our City* zurückblicken. 'Odessa' zeigt auch Filme in Slums, Krankenhäusern, Gefängnissen und an Straßenecken. *AMMA ARIYAN* wird nicht über ein kommerzielles Verleihsystem ausgewertet, stattdessen will man ihn den Leuten in nichtkommerziellen Vorführungen zeigen.

Abgesehen von Filmen, die bei Festivals Anerkennung finden, sind sehr viele der üblichen Malayalam-Filme vor allem wegen der Popularität ihrer männlichen Stars erfolgreich. Heute ist der Malayalam-Film in der Hand zweier solcher Stars - Mammooty und Monhanlal - die selbst Veteranen wie Prem Nazir und Madhu in den Schatten stellen. Interessanterweise halten die Filmemacher Keralas in anderen Staaten, zuweilen sogar in Bombay, nach Künstlerinnen Ausschau, um die weiblichen Hauptrollen zu besetzen. Kerala rühmt sich auch einiger der besten Filmemacher Indiens: Shaji, Madhu Ambat, Mankata Ravi Verma, Ramachandran Babu und Venu. Venu wurde kürzlich von der BBC mit einem Dokumentarfilm über Nehru beauftragt, eine seltene Ehre.

Während 1986 viele etablierte Filmemacher aus Bengalen und Karnataka sich dem Hindi-Film und Bombays etablierte Filmemacher sich der Fernsehserie zuwandten, blieben andere wie Adoor Gopalakrishnan, Aravindan, Padmarajan und K.G. George ihrer ersten Liebe, dem Malayalam-Film, treu. Die regierungseigene KSFDC startete ein 'Huckepack'-System für Filmemacher - die Regierung gab einen Zuschuß von 75.000 Rupien für Filme, die ganz und gar im Studio Chitranjali gedreht worden sind. Nach Einzahlung von 50.000 Rupien konnte man auf Kredit den Film drehen, aufnehmen, schneiden und kopieren. *AMMA ARIYAN* und *UPPU* sind auf diese Weise entstanden.

Das Kino in Kerala ist von der Videopiraterie und der Ausbreitung des Fernsehens noch kaum betroffen, obwohl die Zahl der Fernseh- und Videogeräte zunimmt. Der sogenannte 'Blue-Movie-Boom' in Kerala ist erfreulicherweise auch im Abflauen. Das nächste Jahr verspricht wiederum ein paar sehr gute Filme. Adoor Gopalakrishnan hat seinen neuen Film *Anantharam* vollendet. Auch auf den Film, den Harihara nach dem Drehbuch von M.T. Vasudevan Nair gerade inszeniert, wird es sich angesichts ihrer bisherigen Leistungen zu warten lohnen. Bharatan, Mohan und Padmarajan, die früher gute Filme, 1986 aber nichts Aufsehenerregendes gedreht haben, sind alle mit neuen Projekten beschäftigt. Ermutigend ist, daß die National Film De-

velopment Corporation (NFDC) den Filmemachern K.R. Mohanan, G.S. Panicker, Ravi, Shaji und Kulathoor Bhaskaran Darlehen bewilligt hat.

Sasi Kumar, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER MALAYALAM-FILM

Paul Willemen

Malayalam ist die Sprache von Kerala, dem kleinsten aber kulturell und politisch lebendigsten der 16 indischen Staaten. Der Prozentsatz der Analphabeten ist in Kerala der niedrigste in der ganzen Union. Kerala hat seit 1938 seine eigenen Filme produziert, aber richtig begann die Produktion erst in den 60er Jahren. gegenwärtig ist es die zweitgrößte Indiens. 1972 wurden große Filmstudios in der Landeshauptstadt Trivandrum eröffnet. Zuvor hatte man die Studios in Madras benutzt, wenn der Film nicht außerhalb eines Studios gedreht werden konnte. Obwohl sich die meisten Malayalam-Filme an den kommerziellen Schemata des Hindi-Films orientieren, kennzeichnete die Gründung der Chitralekha Film Kooperative durch Absolventen des 'Film Institute' einen wichtigen Wendepunkt. Die Co-op hat ein eigenes Studio erworben, produziert und vertreibt Filme, veröffentlicht Film-literatur, unterstützt die Filmclubs und unterhält zusammen mit dem 'National Film Archive of India' ein Filmforschungszentrum.

Zu den wichtigsten Filmemachern gehören: Adoor Gopalakrishnan, Ramu Kariat, P.A. Backer, Govinde Aravindan, M.T. Vasudevan Nair, K.G. Mohan und Bharathan. Mrinal Sens Film *Story of Kayyoor* ist in Malayalam gedreht.

Paul Willemen, in BFI-Dossier, No.5, London 1980

DER KANNADA-FILM

Paul Willemen

Die Filmproduktion von Karnataka, ehemals Mysore, hat ihr Zentrum in der Landeshauptstadt Bangalore und in Madras. Obwohl 23 Millionen Menschen Kannada sprechen, wurden bis Ende der 50er Jahre nur wenige Filme in dieser Sprache gedreht, weil die meisten Produzenten und Verleiher lieber mit Hindi-, Tamil- oder Telugu-Filmen arbeiteten. 1961 verwüstete eine Überschwemmung das Gebiet, und Filmemacher unternahmen eine Tournee durch den ganzen Staat, um Geld für die Opfer zu sammeln. Dem Kritiker B.D. Garga zufolge war diese Erfahrung einer der Hauptgründe der Filmemacher, sich mehr sozial orientierten Projekten zuzuwenden und in der Landessprache zu drehen. Gleichzeitig kam es in Karnataka zu einer Renaissance in Literatur und Theater, so daß eine kulturelle Basis entstand und die Adaptation von Klassikern der Literatur und des Theaters berechtigt schien - eine Entwicklung, die ähnlich der des 'kulturell' orientierten Films in Bengalen verlief.

Aufgrund des Erfolges und der Anerkennung von Filmen wie *Samskara*, *Chomana Dudi* und *Ghattashradha*, die im In- und Ausland Preise gewannen, nahm der künstlerische Film neuen Aufschwung. V. Shridhar schrieb im Januar 1980 in der 'Times of India': "Die Regierung von Karnataka gibt jedem einen Zuschuß von 100.000 Rupien, der einen Schwarzweißfilm drehen will, und für Farbfilme gibt es 150.000. Das hat viele Bühnentalente angelockt. Junge Künstler haben ihren Theaterberuf aufgegeben und sind zum Film gegangen.

Bekannte Theaterautoren und Dichter drehen fleißig Filme. Ihr einziger Geldgeber ist die Regierung, und manchmal verpfänden sie ihr Haus oder ihr Stück Land, um produzieren zu können. Aber auch dann muß ihr Film mit einem geringen Budget auskommen... Die meisten dieser 'visionären' Regisseure sind in ihrem Medium nicht sonderlich bewandert. Die Formel ist: Man nehme eine ernste Geschichte und drehe einen ernsten Film ohne Tanz, Musik und anderes Beiwerk. Da Verleiher für künstlerische Filme schwer zu finden sind, obwohl es in Bangalore eine beträchtliche Anzahl von Kinos gibt, beginnt das lange Warten auf den Start des Films. Die erste Kopie geht allerdings an das Preisvergabe-Gremium. Bekommt ein Film einen Preis, dann zeigt ihn ein Verleiher vielleicht für manchmal eine Woche."

Zu den wichtigsten Regisseuren gehören: Girish Karnad, B.V. Karanth (der auch Leiter der 'National School of Drama' ist), M.S. Sathyu, Girish Kasaravalli, V.R.K. Prasad, Srinivas, T.S. Ranga und P. Rama Reddi.

Paul Willemen, in: BFI-Dossier, No.5, London 1980

DER GUJARATI-FILM

Niranjan Mehta

Als man für das 11. Internationale Filmfestival von Indien 21 Spielfilme auswählte, war kein Gujarati-Film darunter. Noch nie hat ein Film aus Gujarat den Weg ins 'Indische Panorama' gefunden.

Bei den nationalen Filmpreisen ist die Situation ähnlich. In früheren Jahren wurden *Bhavni Bhavai* (1981), *Kanku* (1969), und davor bereits drei weiteren Filmen die Auszeichnung verweigert, obwohl man deren Verdienste lobte.

Von Filmpreisen einmal abgesehen, sind Filme von ästhetischem Wert, die den Beifall der Kritiker gefunden haben, im Gujarati-Film noch selten. Der einzige Film, der sich mit *Kanku* und *Bhavni Bhavai* messen kann, ist *Kashi No Dikro* (1979).

Man muß aber auch bedenken, daß Kantilal Rathod, Kanti Madia und Ketan Mehta, die Regisseure von *Kanku*, *Kashi No Dikro* und *Bhavni Bhavai* es nicht gewagt haben, weitere Filme in Gujarati zu drehen.

Spielfilme in Gujarati gibt es seit 1932. Unmittelbar nach *Alam Ara*, dem ersten indischen Tonfilm (1931), kamen die ersten Filme in Gujarati heraus: *Narsingh Mehta* von Sagar und *Sati Savitri* von Ranjit. Zwischen 1932 und 1946 war die Gujarati-Filmproduktion recht spärlich; in diesen 15 Jahren entstanden lediglich 12 Filme.

Die eigentliche, reguläre Produktion begann 1946 mit V.M. Vyas's *Ranak-devi*, dem ersten großen Kassenhit. Der unerwartete Erfolg dieses auf einer Legende basierenden Streifens gab dem Gujarati-Film einen positiven Anstoß, und in den nachfolgenden Jahren stieg die Zahl der produzierten Filme rapide. Sehr viele handelten von Legenden oder Mythen. Nach *Gunsundari* von Ratibhai Punatar wurden soziale und Familien-Dramen, die die zeitgenössische Mittelschicht von Gujarat beschrieben, ungeheuer populär. Diese 'sozialen' Filme konzentrierten sich auf die Heldin, die ideale, leidende, tugendhafte Frau, deren Leben ein einziges, langes Opfer ist.

Es waren billige, rohe und verdrehte Versionen der Originalstoffe, Filme voller wunderbarer Dinge und Geschichten, die den Aberglauben förderten. Die Technik und das Handlungsschema waren primitiv und die Filme selbst letzten Endes irrelevante, reaktionäre Schnulzen. Es herrschte ein absoluter Mangel an kreativen und engagierten Künstlern.

Mit der Staatsgründung Gujarats im Jahre 1960 sollte sich die Situation wandeln. Die Regierung von Gujarat verabschiedete ein Programm zur Förderung des Gujarati-Films. Es beschränkte sich allerdings auf die Verteilung

von Preisen für hervorragende Leistungen in den Sparten der Filmherstellung. Solche Preise bewirkten aber nicht, daß bessere Filme entstanden, sie belohnten nur schwächliche Versuche.

Noch vor Ablauf der Dekade wurde ein neues Förderungsprogramm formuliert, das auf Empfehlung eines vom Staat einberufenen Prüfungsausschusses eine Steuerbefreiung für bis zu vier Filme pro Jahr vorsah. Wie das Programm funktionierte, läßt sich daran erkennen, daß *Kanku*, einem der bedeutendsten Gujarati-Filme überhaupt, zunächst die Steuerbefreiung versagt wurde. Erst nachdem ein Sturm durch die Presse gegangen war, erhielt *Kanku* eine teilweise Steuerbefreiung

1971 drehte Ravindra Dave, Produzent und Regisseur von Hindi-Filmen, einen Gujarati-Film, *Jesal Toral*. Derbe Handlung, technischer Glanz (es war der erste Gujarati-Film in Eastman-Color) und volkstümliche Musik verwandelten diesen bekannten legendären Stoff in einen alle Rekorde brechenden Superhit. Bald danach wurde ein Studio in Baroda (Laxmi) eingerichtet und eine reguläre staatliche Filmpolitik entwickelt. Nach diesem Förderungsmodell bekommen Filme, die in diesem Studio oder mit dessen Geräten innerhalb des Staates gedreht werden, für 26 Wochen Laufzeit und 8 Kopien eine völlige Befreiung von der Unterhaltungssteuer. Das bedeutet praktisch: Steuerbefreiung für alle unter diesem Modell entstandenen Filme, der Prüfungsausschuß konnte also abgeschafft werden.

Als einer der ersten machte sich Ravindra Dave dieses Modell zunutze und drehte (nach *Jesal Toral*) von 1973-75 vier weitere fast genauso erfolgreiche Gujarati-Filme. Insgesamt entstanden in diesen Jahren 23 Filme in Gujarati. Steuerbefreiung, Errichtung des Studios und die riesigen Kassenerfolge von Daves Filmen setzten einen Filmboom in Gang. Daraufhin wurden noch weitere Studios errichtet.

Das 'goldene Zeitalter' des Gujarati-Films, das 1975 begann, verlor in den folgenden fünf Jahren rasch seinen Glanz. Die Produktionszahl wurde gehalten, aber das Geschäft ging zurück. Durch Steuerbefreiung allein waren Kinogänger nicht anzulocken. Sogar zu ermäßigten Preisen gab es viele Filme, unter denen man wählen konnte. Außerdem boten ihnen die Gujarati-Filme nichts Neues mehr.

So sind die letzten drei oder vier Jahre Krisenjahre der Gujarati-Filmindustrie. Obzwar die Produktion nicht wesentlich gesunken ist (außer 1985/86, als es zu Unruhen im Staat kam), hat keiner der Filme es zum Kassenschlager gebracht. Die Verleiher kaufen schon seit langem keine Filme mehr, so daß die Produzenten ihre Filme entweder selbst verleihen oder Verleiher finden müssen, die diese Arbeit auf Kommissionsbasis übernehmen. Das Risiko trägt der Produzent.

Die Gujarati-Filmindustrie ist heute faktisch zusammengebrochen. Auf künstlerischem Gebiet existiert sie nicht, aber auch kommerziell ist sie ein Fiasko. Die Filmindustrie selbst trägt daran zweifellos die Hauptschuld. Aber auch die Landesregierung hat Fehler gemacht. Sie ist gedankenlos, sorglos und gleichgültig gewesen und hat mehr als 1 Milliarde Rupien in Form von Steuererlässen für Gujarati-Filme ausgegeben, ohne auf Qualität zu achten oder dafür zu sorgen, daß sich eine reguläre und stabile Filmindustrie sich fest etablieren konnte. Ihre umfangreichen Förderungsmaßnahmen ohne qualitative Mindestanforderungen haben eine Menge

langweiliger und oft regressiver Filme hervorgebracht, die oft sogar noch soziale Übel und den Aberglauben fördern.

Niranjan Mehta, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER PUNJABI-FILM

Madhur Mittal

Den Punjab hat man immer mit Riesenfrüchten, gewaltigen Milchmengen, gutem Essen und gut gebauten Sikhs in Verbindung gebracht. Auch der Punjabi-Film ist im Grunde robust und rauh - das Element der Unterhaltung hat Vorrang vor allem anderen, mit dem Ergebnis, daß ein typischer Punjabi-Film eine gehörige Portion Musik, Tanz und Klamauk enthalten muß - so daß von Subtilität natürlich nicht die Rede sein kann. Ja, man könnte sagen, daß Frohsinn das Wesen des Films in Punjab ist.

Viele meinen, Punjabi-Filme seien 'zu vulgär'. Das zu sagen ist nicht fair, denn die etwas anstößigen Gesten oder zweideutigen Dialoge, die darin vorkommen, sind nicht besser und nicht schlechter als in Hindi-, Marathi- oder Malayalam-Filmen.

Es gab eine Zeit, in der Punjabi-Filme in starkem Maße auf religiösen Themen beruhten. Ein Beispiel dafür ist der höchst erfolgreiche Film *Nanak Naam Jahaaz Hai*. Er lief im ganzen Staat monatelang vor ausverkauften Häusern und übertraf sogar noch bei weitem die Einspielergebnisse der größten Kassenschlager des Hindi-Films jener Zeit. Vor dem Kino, und das ist keine Übertreibung, zogen sich die Menschen die Schuhe aus, gingen mit bedecktem Kopf in den Saal und warfen als Zeichen ihrer Verehrung Münzen auf die Leinwand!

Das Punjabi-Kino ist vielleicht eine der ältesten regionalen Filmbewegungen. Die ersten Punjabi-Filme entstanden noch vor der Teilung (Britisch-Indiens), als Filmemacher wie Lekhraj Bhakri, Mulkraj Bhakri und Roop K. Shorey die Produktion im heutigen Pakistan in Gang brachten. Filme wie *Mangtee*, *Chaman* und *Lahore* waren nicht nur 'Trendsetter', sondern auch sehr populär.

Nach der Unabhängigkeit Indiens (und der Teilung des Punjab zwischen Indien und Pakistan) dauerte es einige Zeit, bis der Punjabi-Film wiederbelebt wurde, doch um 1949-51 kam die Produktion wieder in Gang. Die Bhaktris waren schon aktiv, ergänzt wurden ihre Bemühungen von Sardar Sardul Singh Kwatra. Das Ergebnis? Eine Flut von Punjabi-Filmen, darunter so beliebte Hits wie *Lachhi*, *Morni*, *Jat Punjabi*, *Bhangra*, *Postee*, *Kaude Shah*, *Do Lachhian* etc... Die meisten von ihnen boten leichte Unterhaltung und zeichneten ein etwas übertriebenes Bild vom Alltagsleben in den Kleinstädten und Dörfern des Punjab.

Allmählich jedoch tauchten die ersten Risse auf. Das Publikum begann dem Punjabi-Film untreu zu werden, als sich die Produktion der Farb-Spielfilme in Bombay und Madras steigerte. Inderjit Walia von Ashapurni Films, Jalandhar - einem der größten Verleiher und Kinobetreiber im Ostpunjab - erklärt es kurz und bündig so: "Wie könnte man dem Durchschnittskinobesucher vorwerfen, daß er zum Hindi-Film abwandert? Für denselben Betrag seines schwerverdienten Geldes, den er für eine Eintrittskarte hinlegte, boten ihm die Hindi-Filme Unterhaltung in prächtiger Aufmachung. Sie waren bunter, romantischer und sexbetonter, waren technisch überlegen und hatten vor allem Helden und Heldinnen, die von den Zeitschriften und den anderen Medien zu Stars, Berühmtheiten und glamourhaften Halbgöttern aufgebaut wurden.

"Die Filmemacher in Punjab, verzweifelt darum bemüht, ihre Investitionen und ihr Image zu retten, verfielen der Effekthascherei, den seichten Ge-

schichten, dem billigen Glamour und dem zweideutigen Dialog...was die Dinge noch schlimmer machte. Die Filmproduktion wäre vielleicht völlig erdrückt worden, hätte es nicht zwei Filme von Niveau und Substanz gegeben - *Sarpanch* und *Chann Pardesi*. Erst Anfang der 80er Jahre begann man, die Fäulnis zu bekämpfen, und es entstanden eine ganze Reihe erfolgreicher Filme wie *Santo Banto*, *Long Da Lishkara*, *Mamla Gadba Hai*, *Josh Jawani Da*, *Jeeja Salli*. Aber gerade als die Industrie wieder im Aufschwung war, zeitigten die politischen Unruhen in Punjab verheerende Auswirkungen. Der Terrorismus forderte seinen Tribut und die Regierung von Punjab unternimmt nichts, um der Filmindustrie wieder auf die Beine zu helfen, damit wieder ein Klassiker wie Hari Dutts *Udeekan* gemacht werden könnte..."

Zutreffende Bemerkungen in der Tat. Denn *Udeekan* (Das ewigé Warten) war ein Film, der die Filmemacher des Punjab aus ihrer Selbstgefälligkeit aufschreckte. Parikshat Sahni und Simi Garewal spielten darin die Hauptrollen vor dem Hintergrund des Krieges und der Armee. Der Film war beachtlich wegen seiner höchst emotionalen Inhalte und durch und durch sauberen Gefühle. Er kam in einer Zeit, als der durchschnittliche Kinobesucher noch nicht 'reif' war, die Feinheit des Films zu schätzen. Käme ein Film wie *Udeekan* heute in die Kinos, so würde er zweifellos beim Publikum ein Riesenerfolg werden - denn die Zuschauer im Norden sind inzwischen 'erwachsen' und ihr Geschmack in bezug auf Unterhaltungsfilme anspruchsvoller als zuvor.

Es werden noch immer Punjabi-Filme produziert, von Begeisterung ist allerdings wenig zu spüren. Es fehlt offensichtlich am richtigen Geist und am Engagement, ohne die keine bemerkenswerten Filme entstehen. Heute ist eine konzentrierte Aktion vonnöten, um die Filmproduktion in dieser herrlichen Sprache wiederzubeleben, was nur möglich ist, wenn die öffentlichen Körperschaften mit gutem Beispiel zur aktiven Verbesserung der Situation vorgehen. Es mangelt im Punjab weder an Talent noch an Kapital, um bedeutsame Filme zu drehen. Solange das Endprodukt aber keine günstigen und ermutigenden Verleihmöglichkeiten erhält, indem man die starren Vorschriften und Regeln lockert, damit ein möglichst großes Publikum erreicht werden kann, wird der Film in Punjab womöglich nie wieder auf die Füße kommen, geschweige denn sich fortentwickeln können...

Madhur Mittal, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

FILM IN ASSAM

Raj Bora

Der assamesische Film ist zwar schon ein halbes Jahrhundert alt, doch ihm fehlt noch die gesunde Reife. Der akute Ressourcenmangel bei technischem Talent, die halbherzige Anerkennung des Mediums Film und vor allem der Einbruch fremder Ideen und Stile sind die Hauptfaktoren, die den guten Film in Assam verkrüppelt zu haben scheinen.

Joymoti, der erste assamesische Film, den Jyoti Prasad Agarwala 1935 inszenierte, war ein epochales Ereignis in der Geschichte des assamesischen Kinos. Agarwala, ein berühmter Dichter, Schriftsteller und Stückeschreiber, Schauspieler und Komponist, war auch ein führender Intellektueller und Freiheitskämpfer. Das Drehbuch zu *Joymoti* entstand im Gefängnis von Shillong, in das man Jyoti Prasad Agarwala während des Freiheitskampfes eingesperrt hatte.

Joymoti, ein historischer Film über die tragische Vaterlandsliebe einer Prinzessin, fing geschickt die Volkstraditionen, Sitten und Gebräuche von Assam ein. Der Film wurde zwar sehr gerühmt, war aber, weil Kinos nicht

zur Verfügung standen - und, ironischerweise wegen seines Realismus - finanziell ein Fiasko.

Dieser Mißerfolg schreckte den Regisseur indessen nicht. Er drehte *Indramalati*, eine patriotisch gewürzte romantische Geschichte, die ein Kassenerfolg wurde. 1951, bevor Agarwala weitere Projekte in Angriff nehmen konnte, starb er. Sein Werk jedoch inspirierte mehrere assamesische Filmemacher jener Epoche, und es entstanden historische, soziale und realistische Filme - *Manomati* (1941) von Rohini Barua, *Rupahi* (1946) von Parvati Prasad Barua und *Shiraj* (ein Film über kommunale Eintracht und nationale Integration), den Phani Sharma und Bisnu Prasad Rabha 1948 zusammen inszenierten. *Shiraj* war glänzend gemacht, hervorragend aufgenommen und nach einem mutigen Skript gedreht.

In der folgenden Dekade wuchsen mehrere junge Regisseure heran. Auf *Eea Bator Sur* von Bhupen Hazarika folgten die Filme *Pratidhwani* (1964) und *Laol-Ghati* (1966). *Pratidhwani* wurde 1967 in der Retrospektive des indischen Films in Paris gezeigt. Jedoch war die Filmproduktion von Assam wie der regionale Film anderer Bundesstaaten durch Geldknappheit stark behindert. In dieser finanziell schwierigen Situation setzte Bhupen Hazarika seine Arbeit fort und drehte *Bhagya*, der ein Erfolg an den Kinokassen war. Danach drehte Brajen Barua *Dr. Bezbarua*, einen Thriller mit leicht komödiantischem Einschlag.

Ein Meilenstein in der Geschichte des assamesischen Films war *Ganga Chilo-neer Pakhi* (1975) von Padum Barua, der den Filmemachern des Landes neue Perspektiven eröffnete. Dessen Heldin Bina Baruati gab als Protagonistin des Films ein hervorragendes Porträt. Der bekannte assamesische Romanautor Bhabendra Nath Saikia debütierte 1977 mit *Sandhyaraag*, der ökonomische Ungleichheit beschreibt und beim Publikum des anspruchsvollen Films sofort Anerkennung fand. Sein nächster Film, *Anirban*, wurde ebenso gut aufgenommen; es folgte *Agnisnaan*, der 1985 einen nationalen Preis für das beste Drehbuch gewann, ein Drehbuch, das Saikia selbst geschrieben hatte. Diese Arbeit führte einen völlig neuen Gedanken in den assamesischen Film ein - den Feminismus. *Agnisnaan* schlug Wellen bei Filmpublikum und Kritik, weil er den Kampf der Frauen um die Durchsetzung ihrer eigenen Identität beschreibt.

Ein anderer vielversprechender Regisseur, der am Film and Television Institute of India (FTII) ausgebildete Jahnu Barua, drehte *Aparooopa* (1982), den die National Film Development Corporation (NFDC) finanzierte. Er spielt in einer assamesischen Teeplantage und behandelt ebenfalls feministische Themen. Suhasini Mulay als Protagonistin des Films war ausgezeichnet. Darauf folgte *Papori* (1985), eine glänzend konzipierte und technisch hervorragende Arbeit von Jahnu Barua. Er erzählt - vor dem Hintergrund der seit sechs Jahren anhaltenden Agitation gegen Angehörige fremder Nationalitäten - die Geschichte des Kampfes einer einsamen Frau, die zart und makellos wie eine Blume ist. Dem Feminismus bzw. den frauenspezifischen Themen gilt das Hauptinteresse der assamesischen Filmemacher wie Padrum Barua, Bhupan Hazarika und Jahnu Barua.

Assams einzige Regisseurin, Suprobha Devi, behandelt ein ganz anderes Thema. Ihr Film *Sarabjan* (1985) erzählt die Geschichte eines Künstlers in den letzten Jahren der Regentschaft von Ahom Raj Ende des 18. Jahrhunderts. Obwohl die Regisseurin eine Legende zu einem Drehbuch verarbeitet und damit eine neue Herangehensweise entwickelt hat, blieb dem Film der Kinoerfolg versagt.

Zwar dominiert in Assam der populäre Film, doch Arbeiten wie *Ganga Chilo-neer Pakhi*, *Agnisnaan* und *Papori* haben das Aufkommen des guten Films unmißverständlich signalisiert.

Raj Bora in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER ORIYA-FILM

Sampad Mahapatra

In seiner langen und wechselreichen Geschichte hatte der Oriya-Film bis 1984 nie die Chance gehabt, nationale Beachtung zu finden. 1984 war in mehrfacher Hinsicht ein wichtiges Jahr für den oriya-sprachigen Film: Zwei Produktionen wurden in die Sektion 'Indisches Panorama' des International Film Festival of India aufgenommen: *Dhare Alua* von Saghir Ahmed und *Maya Miriga* von Nirad Mohapatra. Außerdem gab es zwei Preise im Nationalen Wettbewerb: *Maya Miriga* wurde zum zweitbesten Film des Jahres erklärt und *Neerab Jhada* von Manmohan Mohapatra erhielt einen Preis für die beste Schwarzweißphotographie.

Maya Miriga wurde auf zahlreichen großen Filmfestivals gezeigt, darunter Cannes, London und Locarno, und bekam in Mannheim einen Preis als 'Bester Film aus der III. Welt'. Aber die Euphorie hielt nicht lange an. Die Ironie der Geschichte ist: während die Filmindustrie von Oriya sich im Abglanz solches Ruhmes sonnt, behindert und verspottet sie gleichzeitig alle Bestrebungen, anspruchsvolle Filme zu drehen. Die Orissa Film Development Corporation (OFDC) ist trotz ihres erklärten Ziels, der Sache des guten Films zu dienen, in Wirklichkeit eine Einrichtung zur 'Wirtschaftsförderung' geworden, was unter anspruchsvollen Filmemachern eine gewisse Mutlosigkeit und sogar Verzweiflung hervorgerufen hat.

Die oriya-sprachige Filmindustrie produziert jetzt ca. 15 Filme pro Jahr, eine deutliche Steigerung gegenüber der 1-Film-pro-Jahr-Statistik früherer Zeiten. Der sogenannte 'Boom' hatte um 1977 eingesetzt, und in den folgenden Jahren spielte die OFDC eine sehr wichtige Rolle, indem sie für die Errichtung einer Infrastruktur in dem Staat Orissa sorgte. Da das vollausgestattete Studio Zuschüsse und andere Vorteile bot, war dank der OFDC eine geeignete industrielle Basis vorhanden.

Die Zuschüsse wurden erhöht, die industrielle Basis erweitert, die Filmindustrie aber betrieb eine Politik schamlosen geistigen Diebstahls - ein Trend, der im 'Boom' geboren wurde und sich offensichtlich festgeschrieben hat. Das heute in Mode gekommene Erfolgsrezept besteht aus einer geschickten Collage von Szenen und Figuren aus alten, vergessenen Filmen, Dialogen à la Dada Kondke und viel Musik. Das erstickende Starsystem, das eine Handvoll Namen umfaßt, scheint sehr gut zu funktionieren. Von den 16 bisher erschienenen Filmen verdient kaum ein Viertel eine ernsthafte Betrachtung.

Der bemerkenswerteste Film des Jahres ist Manmohan Mohapatras *Klanta Aparahna* (Der dritte Nachmittag), der erstmals von dem indischen Fernsehsender Doordarshan ausgestrahlt wurde. Der Film war zuvor mit dem Preis für den besten regionalen Film von 1984 ausgezeichnet worden - kein Kunststück für Manmohan, der diesen Preis zum dritten Mal hintereinander gewann. Seine beiden vorherigen Filme *Sita Rati* (1982) und *Neerab Jhada* (1983) waren allerdings derart flach, daß sie unangenehm und unsicher wirkten. Im Thema und Stil bedeutet *Klanta Aparahna* einen Bruch in der Karriere Manmohans; er strömt eine menschliche Wärme aus, die den anderen beiden Filmen fehlt. Sie haben eine Handlung, aber keine dramatische Erzählstruktur. Das ländliche Mittelschicht-Milieu, die alten Leute und Frauen, die auf den Tod warten - all diese Elemente werden im Laufe des Films miteinander verwoben. Bemerkenswert ist auch die Darstellung des Protagonisten.

Hakim Babu, inszeniert von Pranab Das, erhielt 1985 den Preis für den besten regionalen Film. Er portraitiert das Dilemma eines jungen Stammesangehörigen, der in den öffentlichen Dienst geht. Als neugebackenes Mitglied der städtischen Elite wird er gezwungen, sich von seinem Stamm zu lösen und zugunsten einer Bergwerksgesellschaft einen Räumungsbefehl gegen sein eigenes Dorf zu erlassen. Man hätte aus dieser Geschichte einen wunderbaren Film machen können, aber die Tendenz, dem Geschmack der Massen entgegenzukommen, hat alles verdorben. *Hakim Babu* ist auch der allererste Oriya-Film, der sich mit den Problemen der Stammesangehörigen beschäftigt. Pranab Das, der den Schmuck seiner Frau verpfändete, um seinen wagemutigen

Erstling, *Shesha Pratikshya*, zu drehen, verstrickt sich hier in den Spielregeln des Geschäfts.

Parbati Goshs *Chha Mana Atha Guntha* (Ein Stück Land), nach der klassischen Erzählung von Fakir Mohan Senapati, ist bei weitem der mutigste Mainstream-Film der letzten Jahre und zugleich ihr erster unabhängiger Film als Regisseurin. Zuvor hatte sie zusammen mit ihrem berühmten Ehemann, dem Schauspieler und Regisseur Gourprasad Ghosh, eine Reihe von Filmen gedreht. Die Geschichte, im ländlichen Orissa Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt, zeigt eine vom Zamindar beherrschte Gesellschaft.

Die feudale Ausbeutung und der Egoismus, die sie bei den Ausbeutern und den Ausgebeuteten hervorbringt, wird in dem Film lebendig dargestellt. Passagenweise sensibel, fällt der Film trotzdem dem Diktat des Marktes und dem knappen Budget zum Opfer.

Der zweite lobenswerte Versuch war Sadu Meher's *Babula* - der erste Kinderfilm in Oriya: Mit einem Zuschuß vom CFSI gedreht, ist *Babula* die liebevoll erzählte Geschichte eines einsamen Jungen, der vom Weltall träumt. Der Film hat noch keinen Verleih. Meher, der sein Brot als Schauspieler außerhalb Orissas verdient, hat seit *Abhilasha* (1984) keinen Spielfilm mehr gedreht.

In diesem Jahr erschien *Grihalakshmi* (Regie: C.H. Rao), gefolgt von *Sapan Banika* von P.D. Shenoy. Rao und Shenoy sind nicht die einzigen 'Außenseiter', die dieses Jahr Oriya-Filme gedreht haben. Ravi Kannagis *Maninee* ist ein Remake des gleichnamigen Marathi-Films, und im Oktober 1986 hat Shyamal Mukherjee aus Bengalen *Jaydev* inszeniert, einen Film über das Leben und die Zeit des großen Dichters und Schöpfers von 'Geeta Govinda'.

Zu den erfolgreichen Filmen dieses Jahres gehören: *Ei Ama Sansar* von Shishir Mishra, *Sabu Mayare Baya* von Sabyasachi Mohapatra, *Baje Bansi Nache Gunghuru* von Surya Mishra, *Paka Kambal Pot Chhata* von Prashant Nanda, *Chaka Bhaunri* von Mohammed Mohsin, *Sata Kebe Luchi Rahena* von Ramesh Mohanty und *Nala Damayanti* von Mishra.

In diesem Jahr machten auch zwei Schauspieler als Regisseure auf sich aufmerksam, die beide in der Tradition von Prashant Nanda und Mohsin stehen. Shriram Panda debütierte als Regisseur mit *Kurukshetra*, und Bijay Mohanty, der an der National School of Drama (NSD) ausgebildete Schauspieler, folgte ihm mit *Bhuli Huena*, dessen Drehbuch der amtierende Erziehungsminister des Staates Orissa, Jadunath Dasmahapatra, geschrieben hat. An der Front des anspruchsvollen Films scheint sich aber kaum etwas zu regen. Manmohan Mohapatra ist vielleicht der einzige, der ungeachtet aller Hindernisse weitermacht. Mit Hilfe zweier junger Produzenten wird er in nächster Zeit zwei anspruchsvolle Filme fertigstellen: *Trisandya* (Das Zwielicht) und *Kuhudi* (Der Nebel). Nirad Mohapatra hat den Drehbeginn seines zweiten Spielfilms, *Shesha Basanta* (Der letzte Frühling) aus Geldmangel verschoben.

Die Oriya Film Development Corporation (OFDC) hat mehreren Produzenten Kredite (gegen zusätzliche Sicherheiten) vorgestreckt, um dieses Jahr die Spielfilmproduktion zu fördern. Dieses stillschweigende und mysteriöserweise nicht veröffentlichte Übereinkommen hat seitens der Presse und der Filmemacher bittere Kritik ausgelöst.

Während die meisten Produzenten einschließlich der Kreditempfänger die Darlehensbedingungen außerordentlich hart fanden, sind die Kritiker darüber verärgert, daß die Mittelvergabe auf die Interessen einer Minderheit 'zugeschnitten' und das erklärte Ziel, den guten Film zu fördern, aus den Augen verloren wurde. Mit Hilfe der OFDC dreht jedoch Manmohan Mohapatra *Majhi Pahacha* (Die mittlere Stufe), und Jugál Debata hat seinen ambitionierten Film *Bandhu Nirupama* herausgebracht, der auf dem populären Roman von Bibhuti Patnaik beruht. Debata, ein Absolvent des FTII, hatte 1983 *Ashar Akash* produziert. Hemant Das, Schauspiel- und Theaterregie-Veteran, hat *Sulochana* herausgebracht, nach der klassischen Erzählung 'Patient Medicine' von Fakir Mohan Senapati. Es gibt noch mehrere andere Projekte,

die eine Rückbesinnung auf die klassische Oriya-Literatur signalisieren, ein Trend, der an die 60er Jahre erinnert.

Die Dokumentarfilmszene in Orissa scheint sich jedoch trotz des deutlich fehlenden Ansporns seitens der Regierung sehr vielversprechend zu entwickeln. Vor zwei Jahren entwarf die Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit der Regierung Orissas ein Modell, um die Qualität des Dokumentarfilms zu verbessern, angeregt durch mehrere 'Klassiker' wie Biplat Roychoudharys *Whispering Winds* über das Stammesleben. Leider hat die Regierung dieses Förderungsmodell wieder verworfen.

In den letzten Jahren haben die Filme *Konarak - The Voice of Silence* von Manmohan Mohapatra und *Whispering Winds* von Biplad Roychoudhary einen Platz im Indischen Panorama für Kurzfilme gefunden. Auch dieses Jahr wird in dieser Sektion des Festivals ein Film vorgestellt, *Chhau Dances of Mayurabhanja*, eine tiefgründige Studie der berühmten tribalen Tanzform von Nirad Mohapatra. Es läßt sich aber auf diesem Gebiet noch viel mehr erreichen, denn Orissa ist ein unentdecktes Land mit reichen Möglichkeiten für Dokumentaristen.

Şampad Mahapatra, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

DER HARYANAVI-FILM

Madhur Mittal

Reich an Folklore und kulturellem Erbe, kann Haryana sich in gewisser Hinsicht einer pulsierenden Filmbewegung rühmen - wenngleich man nicht behaupten kann, sie sei erblüht. Mindestens ein halbes Dutzend Projekte sind immer gerade im Gespräch, aber niemand weiß, welche den Sprung in die Kinos schaffen und, wichtiger noch, wieviele von Bedeutung sein werden. Eines steht jedoch fest: Zwei Personen tragen zusammen die Verantwortung für eine bestimmte Richtung des Haryanavi-Films - der Literat Devi Shankar Prabhakar und seine Frau, die bekannte Tänzerin Usha Sharma. Der von ihnen 1984 gedrehte *Chandrawal* ähnelte Hindi-Produktionen wie *Bobby* und *Sholay* und bahnte auf beispiellose Weise dem supererfolgreichen Film den Weg. Er stellte in dieser Hinsicht alles bisher Dagewesene in den Schatten und spielte mit einer begrenzten Anzahl von Kopien 10.040.000 Rupien ein, während die Produktionskosten nur 280.000 Rupien betragen.

So seltsam es klingen mag, der erste Haryanavi-Film, wenn man ihn euphemistisch so nennen will, wurde 1964 gedreht, sogar noch vor der Geburt des Staates Haryana (1966). Es war eine Bombay-Produktion mit dem Titel *Chaudhary Harphool Singh*, und obwohl von den Zuschauern der Region willkommen geheißen, blieb ihr dauerhafte Wirkung versagt, weil das einzige 'Haryanavische' daran der thematische Hintergrund war: die legendären Taten eines Ex-Soldaten, der die soziale Unterdrückung mit seiner todbringenden Waffe bekämpft.

Danach kam *Veera Shera* (1965). Dieser Film, ebenfalls in Bombay produziert, fiel beim Publikum sofort durch, da darin weder die Sprache Haryanas gesprochen wurde, noch irgendein identifizierbares Haryanavi-Motiv enthalten war.

1967 drehte Yash Choudhary für die Films Division einen aufregenden Dokumentarfilm - *Haryana*. Dieser halbstündige Film führte Millionen von Zuschauern die traditionellen, farbenfrohen Tänze und Lieder des Staates vor Augen, denen die Eigenständigkeit der darstellenden Künste von Haryana noch unbekannt war.

Aber erst 1980 kam es zu einer konzertierten Anstrengung, um den Film in Haryana zu stimulieren. Mit Usha Sharma als Vorsitzenden und G.R. Swami als leitendem Direktor wurde eine Kooperative gegründet, die 'Haryana Ra-

jya Chalchitra Vikas Sehkari Samiti', gebildet und ein Film, *Bahu Rani*, mit einem Regierungs-Darlehen von 200.000 Rupien lanciert. Aber dieses Projekt (unter der Regie des FTII-Absolventen Virendra Bharga) zog sich zu sehr in die Länge und geriet so in Schwierigkeiten.

Chandrawal wird für immer ein denkwürdiger Meilenstein im Haryanavi-Film sein. Sämtliche Aufnahmen wurden mit dem verfügbaren natürlichen Licht gedreht und mit Originalton. 12 Minuten Film entstanden so täglich. Der gesamte Stab bestand aus neuen, unverbrauchten Talenten. Und doch war der Film sofort ein solcher Superhit, daß die Leute oftmals per Traktor, Bus oder auf Ochsen-Karren ganze Tagesreisen auf sich nahmen, um zum nächstgelegenen Kino zu gelangen...mindestens 40% davon hatten zuvor noch nie einen Spielfilm gesehen! Natürlich versetzte der Riesenerfolg von *Chandrawal* alle in einen verrückten Goldrausch: Händler, Geschäftsleute, Mechaniker und sogar *paanwallahs* kratzten ihre letzten Rupien zusammen, um einen Haryanavi-Film zu produzieren und ihre Nuggets zu waschen, solange sie fündig werden. Doch selbst Jahre nach dem historischen *Chandrawal* hat es noch kein anderer Film vermocht, ähnlichen Ruhm zu erlangen. Darüberhinaus ist die gleichgültige Haltung der Landesregierung gegenüber ihrer Filmindustrie nicht nur sehr verwunderlich, sondern vor allem entmutigend. Die Produzentin Usha Sharma und der Regisseur Devi Shankar Prabhakar haben zwei weitere Filme, *Laddo Basanti* und *Phool Badan*, vorgestellt, aber obwohl sie sehr gelobt wurden, brachten sie nicht den erwarteten kommerziellen Erfolg.

Madhur Mittal, in: Cinema in India, New Delhi, Januar 1987

VERSCHIEDENES

Sporadisch werden auch Filme in anderen Sprachen produziert. Mehr als 10 Tonfilme wurden bisher jeweils in Tulu, Englisch, Rajasthani, Konkani und Bhojpuri hergestellt.

Paul Willemen, in: BFI-Dossier, No.5, London 1980

DIE GATTUNGEN DES INDISCHEN FILMS

Ashish Rajadhyaksha

1. Der Mythenfilm

Die Gattung 'Mythenfilm' stellt vor allem den Versuch dar, die traditionelle Erzählkunst religiösen Charakters den Massenmedien anzupassen. Verbunden damit war das Bestreben, religiös-erbauliche Stereotypen in die Richtung eines größeren Naturalismus zu drängen.

"Im Vollzug des Betrachtens eines *pata* oder einer Schriftrolle (der traditionellen Form der volkstümlichen Malerei) bewegt sich das Auge über das Gemalte, das allmählich entrollt wird. Die Bewegung entspricht dem Erkennen der Episoden, die in vertikaler oder horizontaler Reihenfolge angeordnet sind. Die komplizierteren wie der große *Pabuli no pad* werden einem Publikum gezeigt, während eine Tänzerin, eine Lampe in der Hand, nacheinander die Episoden, die von einem *bhopa* oder Erzähler hergesagt oder gesungen werden, verdeutlicht. In diesem Fall scheinen die improvisierten Bewegungen des Tanzes das wirre Geflecht der narrativen Struktur zu entwirren. (...)

Bei vielen Mythenfilmen bestand die eigentliche Aufgabe darin, diesen Erzählungen eine chronologische Ordnung zu geben und mit Hilfe von Gestik, Musik und Tanz einen logischen Faden für die Ausarbeitung zu erfinden. (...)

Der Mythenfilm, in verschiedener Hinsicht das tägliche Brot des Tamil- und Telugu-Films, ist eine der wichtigsten Gattungen des indischen Films gewesen. Der derzeitige Premierminister von Andhra Pradesh, N. 'Tiger' Rama Rao, gründete seine Rechtspartei (Telugu Desam) und gewann die Wahlen nur mit Hilfe seiner (Leinwand-) Rolle als Gott Krishna, die er bis zum Überdruß gespielt hatte. In Wahrheit stellte sich nicht mehr der Mensch zur Wahl, sondern es war der Gott selbst.

2. Der Ausstattungsfilm

Die Tradition des Ausstattungsfilms leitet sich, was bei der Gestik (den Tanzbewegungen) und der Musik ganz deutlich wird, von einigen Momenten der Überlieferung her, und nur in einem geringen Ausmaß kommt der Einfluß Hollywoods zum Tragen. Bewegung und Musik erscheinen nur in Form von 'Einlagen', die im Umgang mit Proportionen keinerlei Kunstverstand erkennen lassen.

Der 'Flächencharakter des Bildes' (eine Nebenvariante der Frontalaufnahme) hat zu unterschiedlichen 'Bewertungen' von Natur und Schönheit geführt. Abanindranath Tagore, der 'Revival'-Maler aus der Schule von Bengalen - die später durch die Arbeiten von P.C. Barua im Film Aufnahme fand - schrieb 1914 einen Essay 'Über die Anatomie in der indischen Kunst' und analysierte die en face betrachtete Schönheit entsprechend den Linien der klassischen Skulptur. Tagore ging auf alle 'natürlichen' Formen des Linienverlaufs beim Menschen ein; die Stirn hat die Form eines Bogens, die Augenbrauen ähneln zwei Blättern des Baumes *neem*, die Augen entsprechen den länglichen Formen von Fischen, das Kinn gleicht dem großen Kern der Mangofrucht, usw. Heute noch wird im indischen Film die weibliche Schönheit durch das Ätherische in der Natur ausgedrückt, was indes mehr der männlichen Projektion vom Weib als der 'Transzendenz' des Weiblichen entspricht.

Die Tradition des 'flachen' Bildes wurde von den 'eklektischen' Malern der bengalischen Schule wie Gaganendranath Tagore und Girish Gosh fortgesetzt und fand unmittelbar Eingang in viele Filme, die von 'New Theatres' produziert wurden. (...)

Wie in der Malerei geht das Moment der 'Ausstattung im Film' direkt auf das Theater zurück, wobei kein Unterschied zwischen dem städtischen und dem volkstümlich-traditionellen Theater besteht. Bestimmte Formen des

Volkstheaters wie das *jatra* (Bengalen), das *tamasha* und das *lavani* (Maharashtra), das *nautanki* (Zentralindien) und das *yakshagana* (Karnataka) erlangten unversehens aus verschiedenen Gründen eine große Bedeutung. Zunächst, weil das städtische Theater mit der Entwicklung der Metropolen sich an einer modernisierten Version der Formen ländlicher Folklore zu orientieren suchte und parallel zum Film wuchs. Hunderte von Filmen konnten sowohl in Maharashtra wie in Bengalen direkt aus dem Repertoire des 'verstädterten' Volkstheaters (*tamasha* und *jatra*) übernommen werden. Außerdem wurden diese Formen aus politischen Überlegungen für die Propaganda eingesetzt. (Ein Beispiel: IPTA, 'Theatervereinigung des Volkes').(...)

Wenn es um eine für das städtische Publikum geeignete Unterhaltung ging, hingen die Filme von diesen Theaterformen ab. Aber ziemlich schnell geriet diese neue Art von Tradition in der Malerei und im Film in eine Krise. Die für Ausstattungsfilme typische Frontalaufnahme wurde von einem komplizierten Spiel von Bildausschnitten und von einer Bewegungstradition mit größerer Lebendigkeit verdrängt. Der Film verpflichtete viele namhafte Tänzer. Der legendäre Dada Indurikar trat im Marathi-Film z.B. in einigen Produktionen auf, bevor er in Vergessenheit geriet und starb. Dada Kondke, die größte Berühmtheit des marathisprachigen Films, und Nilu Phulm sind beide aus dem *lokmatya* (einer Tanzgattung), wie er in Städten gepflegt wurde, hervorgegangen. (...) Mit dem Aufkommen des kommerziellen Films wurde später auch die Idee der Choreographie aus Hollywood, vor allem aus den Musicals der MGM, übernommen. Das war kein ausschließlich positiver Einfluß, aber es gab auch Filme, die sich bei älteren Formen wie dem *quawali* Anregungen holten.

Die Musicals

Um einen Eindruck von der Geschichte der Orchestrierung von Filmmusik zu vermitteln, scheint es mir wichtig, einige Abschnitte aus der Autobiographie von Kashavrao Bhole zu zitieren:

"Zwischen 1919 und 1930 habe ich in Bombay im Capitol (dem ehemaligen West End) und im Opera House einige schöne Filme gesehen. Vor dem Vorhang war nach Art der englischen Orchester eine große Musikerformation aufgebaut. Die einzelnen Instrumente setzten die Gefühle, die sich dem Zuschauer auf der Leinwand darboten, in Musik um. Die Orchesterdirigenten waren ausnahmslos Berufsmusiker. Die *Kameiendame*, *Faust*, *Scaramouche*, *Goldrausch*, *Lichter der Großstadt*, *Der Blaue Engel* waren einige der Filme, die ich durch live-Musik verstärkt gesehen habe. Damals konnte ich nicht ahnen, wie weit ich von dieser Qualitätsmusik beeinflusst sein würde. Nicht im Traum hätte ich geglaubt, eines Tages selbst Musikpartituren für Theater und Film zu schreiben. Die Klangfarbe und die besondere Stimmung dieser Musik hinterließen bei mir einen nachhaltigen Eindruck. In den Pausen ging ich näher an diese großen Instrumente heran, um sie besser sehen und hören zu können. Wie sie verschiedene Töne spielen konnten, in unterschiedlichen Tonlagen, ohne an Klangfülle einzubüßen, blieb mir ein Geheimnis. Die Notenblätter voller Federstriche schienen den Spielern anzuzeigen, wann sie innehalten sollten, um anderen Instrumenten Platz zu machen. Ich war entsetzt; denn bei uns gilt die Regel, daß alle den gleichen Ton spielen, wenn man gemeinsam musiziert oder im Chor singt... In dieser Musik war alles ganz anders! (...) In einem Kiosk in Bombay fand ich eines Tages ein Buch, aus dem ich die Geschichte der abendländischen Instrumente und die Regeln ihrer Benutzung lernen konnte. Trotz dieser ersten Einsichten fiel es mir schwer zu verstehen, wie einzelne Instrumente zusammenspielen können, um ganz neue Klangwirkungen zu erzeugen. Ich experimentierte weiter und probierte neue Arrangements aus: mit Klavier, Geige und Hawaiigitarre, die ich damals gerade entdeckte. Dabei benutzte ich unser System der *ragas* und setzte *sarangi*, *sitar*,

veena, ein Cello und andere Instrumente ein ..." (Keshavrao Bhole, 'Mazhe sangeet').

Auch R.C. Boral (New Theatres) übte einen großen Einfluß aus, wenn auch seine Erfahrungen auf formaler Ebene nicht so weit reichten wie die von K. Bhole (der für die Filmgesellschaft 'Prabhat' arbeitete). Die New Theatres produzierten vor allem in der Zeit von P.C. Barua Filme mit 'gesellschaftskritischeren' Themen, als es bei der 'Prabhat' üblich war. Es gab also eine Bestrebung, auch dem Unterhaltungsfilm einen politischen Inhalt zu geben. Ihre Musik mußte sich von den 'volkstümlichen' Produktionen der 'Prabhat' unterscheiden.

Boral dirigierte den Sänger Kanal Devi in dem Film *Mukti*, den Barua 1937 fertigstellte. Das Lied 'Na jane kya hai dil ka raaz' markierte einen wichtigen Einschnitt, denn der Anfang mit einer Solostimme, die drei Strophen singt, bevor sie einem eindeutigen Rhythmus folgt, stellt eine Technik dar, die von S.D. Burman mehrmals wiederholt wurde. In *Kaagaz ke phool* von Gur Dutt geht z.B. der anfängliche Kehrreim in ein Crescendo des Chors über, wobei gerade diese Technik benutzt wird, um die besonders dramatischen Momente hervorzuheben.(...)

Einen vergleichbar großen Einfluß hatte Punkai Mullick. Er war Sänger und musikalischer Leiter bei 'New Theatres'. Mullick war noch weit mehr der Tradition Rabindranath Tagores verhaftet, die durch immer einfacher werdende Rhythmen und Kehrreime charakterisiert werden kann. Der Musikwissenschaftler Mukund Lath äußerte sich gegenüber dieser Tendenz sehr kritisch, denn er behauptete, sie habe von der abendländischen Musik nur die Strenge übernommen, die Improvisation und die solistischen Partien aber, die der indischen Tradition entsprechen, abgelehnt.(...)

Ab 1950 hat sich parallel zum Aufkommen einer neuen Art von Unterhaltungsfilmen eine neue Generation von 'musikalischen Leitern' etabliert. Die wichtigsten sind Naushad, S.D. Burman, Khayyam, Madan Mohan und Salil Choudhury gewesen. Zweifellos stellt die Arbeit dieser Musiker eine der größten Errungenschaften des volkstümlichen indischen Films dar. Die außergewöhnliche Schaffenskraft von Salil Choudhury, die sich sowohl bei seinen Orchestrierungen wie bei der Verarbeitung fremdländischer Traditionen zeigt (er macht Anleihen bei der Big Band Music wie bei Mozart, bei der Musiktradition Osteuropas wie bei den Formen der italienischen Folklore) brachte eine Synthese von ganz neuer Qualität hervor.

Mit dem Duo Shankar/Jaikishen, Künstlern, die über 30 Jahre für Raj Kapoor komponiert haben, ist der indische Musical-Film in seine 'Schlager'-Periode getreten. Alle indischen Komponisten haben sich mit dieser Art Musik durchzusetzen vermocht. Es gab aber auch Momente, wie im Fall von Khayyam und O.P. Nayyar, wo es gelang, die volkstümliche Gattung auf das Niveau seltener Kreativität zu heben. (...)

Ashish Rajadhyaksha, in: *Le avventurose storie del cinema indiano*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Bd.1, Pesaro, Juni 1985

MUSIK, TANZ UND VOLKSTÜMLICHER FILM: INDISCHE PHANTASIEN UND INDISCHE REPRESSIONEN

Sanjeev Prakash

Jeder wenig informierte Betrachter wird von der Musik und dem Tanz im volkstümlichen indischen Film dermaßen überschwemmt, daß jeder Versuch, einzelne Gattungen, thematische Entwicklungen und Stilnuancen zu studieren, zunichte gemacht wird. Trotzdem muß anerkannt werden, daß Filmmusik und Filmtanz wegen ihrer Funktion, wenn schon nicht wegen der Art und Weise ihrer Verwendung, wesentliche Bestandteile einer modernen Kultur sind, die immer komplexer wird. Unzutreffend wäre die Behauptung, daß

klar definierte Gattungen und eine Vielzahl von Handlungen zur Personencharakterisierung in der Grundform des volkstümlichen Films, dessen wesentliche Bestandteile Musik und Tanz zu sein scheinen, nicht anzutreffen wären.

Warum haben die üblichen 'Musik- und Tanzfilme' trotz ihrer Wiederholungen und Klischees weiterhin einen so großen Erfolg? Wie kommt es, daß wir sie in allen spezifischen Formen des volkstümlichen Films in Indien, in der Boulevardkomödie wie im sentimental Melodrama, im Abenteuerfilm und im Film mit religiösem und mythischem Inhalt antreffen?

Ich denke, das erklärt sich aus dem Umstand, daß in einer Gesellschaft mit strengen und traditionsverhafteten Regeln, die alle romantischen, abenteuerlichen und gefühlsbezogenen Elemente des Lebens zu kontrollieren sucht, der Zugang zu diesen Filmen jung und alt eine Fluchtmöglichkeit eröffnet, nach der sie sich sehnen - ein sehr eigentümlicher Moment, in dem man seinen Phantasien freien Lauf und damit die reale Welt hinter sich lassen kann. Auf der ganzen Welt bietet das volkstümliche Kino die Möglichkeit zum Träumen - und wovon das indische Publikum träumt, spiegelt umgekehrt die reale Unterdrückung wider. In diesem Zusammenhang kommt den 'Musik- und Tanzfilme' wesentliche Bedeutung zu, deren Handlung aus dem Leben gegriffen zu sein scheint, während die Musikeinlagen sich stärker an den Träumen orientieren.

Für die große Masse der indischen Zuschauer gehen die traditionellen Gepflogenheiten und Gewohnheiten, die ihr Leben organisieren helfen, rasch verloren. Die tägliche Frustration aber bleibt, und sie wird immer stärker.

Der Massenfilm ist unter verschiedenen Gesichtspunkten wirklich der einzige Moment zum Aufatmen. Für die städtische Arbeiterklasse ist er auch - abgesehen von gelegentlichen Hochzeitsfeiern und religiösen Festen - das einzig mögliche Gemeinschaftserlebnis. Der Inhalt des Films mag uneinheitlich und voller Brüche sein, aber so ist das Leben des Arbeiters auch. Ob es sich nun um Hochzeiten handelt, um Familienfeste oder um eine Filmvorführung, immer werden mit großer Wahrscheinlichkeit Filmlieder zu hören sein.

Die Versuche, jede ernstgemeinte Analyse der Musik und des Tanzes im Film mit dem Argument, es handele sich nicht um 'rein indische' oder 'hybride' Phänomene, zu Fall zu bringen, sind so alt wie der Tonfilm selbst. Diese Kritiken begehen von vorneherein den Fehler, Hochkultur und volkstümliche Kultur gleichzusetzen, wobei doch die eine wie die andere notwendigerweise für verschiedene Ziele verschiedene Mittel einsetzt. Mit Hilfe von Musik und Tanz bringt der volkstümliche Film einen Teil des modernen Lebensgefühls zum Ausdruck und, mag es auch bequem erscheinen, diesen Aspekt unseres Alltags zu ignorieren, auf der Leinwand und in den Radioprogrammen kommt ihm ein fast uneingeschränktes Interesse zu. Wie jeder, der in Indien gereist ist, bestätigen kann, genießt die Filmmusik im ganzen Land hohes Ansehen, und sie ist allgegenwärtig wie eine Gottheit. Es geht hierbei, einmal abgesehen von der Qualität dieser Musik, nicht um etwas, was man mit Leichtigkeit abtun könnte. Wie in der Oper scheinen im volkstümlichen Film Musik und Lieder den Handlungsverlauf weniger zu unterbrechen, als ihn vielmehr zu verdeutlichen und voranzutreiben. Sie geben zusammen mit der Handlung dem Film erst seine Daseinsberechtigung. Vanraj Bhatia, der als Musiker sowohl die klassische Tradition der westlichen Welt wie die Filmindustrie Bombays gut kennt, versichert, daß der volkstümliche Film in erster Linie musikalisches Melodrama ist. Er weist auf die Tatsache, daß die Momente gesteigerter dramatischer Intensität in diesen Filmen "oft jene sind, in denen die Handlung stillsteht und der Gesang, der jede Nuance von Gefühlsveränderung ausdrückt, und dem dies viel wirkungsvoller gelingt als dem gesprochenen Wort oder der ausgesuchten Geste, die ganze Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt".

Die Vokalmusik steht in Indien in der Hierarchie der Künste oberster Stelle. Warum? Das läßt sich am besten anhand einer vielzitierten Geschichte verdeutlichen, derzufolge ein König einst einen großen Weisen bat, ihn in der Kunst der Bildhauerei zu unterweisen. Der Weise erwiderte: "Jemand, der die Gesetze der Malerei nicht kennt und beherrscht, wird nie die Gesetze der Bildenden Kunst verstehen." "Dann", sagte der König, "sei so nett und lehre mich die Gesetze der Malerei." Der Weise gab ihm zur Antwort: "Es ist schwer, die Gesetze der Malerei zu verstehen, ohne die Technik des Tanzes zu kennen. Die wiederum läßt sich ohne genaue Kenntnis der Grundlagen der Instrumentalmusik nicht begreifen." "Bitte, erkläre mir die Grundlagen der Instrumentalmusik!" "Aber", sagte der Weise, "diese setzen eine genaue Kenntnis von der Kunst der Vokalmusik vor aus." Der König verneigte sich zustimmend. "Wenn die Vokalmusik Quelle und Ziel aller Künste ist, dann bitte, offenbare mir die Gesetze der Vokalmusik."

Auszug aus: Music and Cultural Change in India, in: Cultures UNESCO Vol. 1., Nr. 3, 1974

Historisch betrachtet, kann man sagen, daß die Filmmusik dem Volkstheater und dem erzählenden Monolog (auch wenn andere indische und ausländische Einflüsse hierbei eine Rolle gespielt haben) sehr viel verdankt. Der Musikwissenschaftler Ashok Ranade vertritt die Meinung, daß in dieser Art von mündlicher Tradition der Einsatz der Stimme sich nicht auf die zwei Möglichkeiten: Gesprochenes Wort/Gesang beschränkt. Vielmehr geht es hier in einem ständigen Wechsel von freier Rede zu rezitiertem Vers, zum rezeptativen Gesang bis zum Einsatz von Musik und freier Stimmführung. Diese Erklärung findet ihre Bestätigung in der Beschaffenheit der ersten Tonfilme *made in India*, von denen man sagte, sie enthielten unzählige 'Lieder' (offenbar enthielt *Indrasabha*, 1932, mehr als 70). In Wirklichkeit waren viele dieser sogenannten 'Lieder' nur Abwandlungen des normalerweise Gesprochenen, mit denen die Eintönigkeit aufgelockert wurde. Sie hatten eine mit dem gesprochenen Wort vergleichbare Erzählfunktion. Wollten wir eine Einteilung nach dem Kriterium Story/Lied vornehmen, müßten wir diese Stücke der ersten Kategorie zuordnen, obwohl sie in der Mehrzahl der Fälle mit musikalischer Begleitung ausgestattet waren.

Man mag diese Auffassung teilen oder nicht, festzuhalten ist, daß die Musik und insbesondere die Gesangsnummern in Indien immer, schon von den ersten Anfängen an, zum Tonfilm gehörten. Die ersten Themen, die behandelt wurden - man könnte von der ersten Filmgattung sprechen - waren vorwiegend Mythen. Im Verlauf der Geschichte ist in fast jeder Kultur die Musik immer Sprache des Mythos gewesen. Ranade schreibt: "...als anthropologische Erkenntnis kann die Tatsache angesehen werden, daß in allen Kulturen der Musik die Aufgabe zufällt, mit dem Übernatürlichen, auf das die Mythologie sich stützt, in Verbindung zu treten."

In Indien besteht folglich eine originäre Verbindung zwischen Film und Musik. Weil in diesem Land auch die Vorrangstellung der Vokalmusik offenkundig ist, ergibt sich die Bedeutung des Liedes fast automatisch. Bei der nahezu einhelligen Begeisterung der Inder für Musik, muß sie für die ersten Filmemacher in Indien eine geradezu unwiderstehliche Versuchung gewesen sein.

In einem Land, in dem verschiedene Sprachen und Kulturen nebeneinander existieren, und entsprechend zahlreiche Formen von musikalischem Volkstheater, ist es verständlich, wenn in den volkstümlichen Erzählformen dem Gesang und der Musik eine überragende Bedeutung zukommt.

Betrachten wir die Verwendung des Tons ganz allgemein, so überrascht, wie undifferenziert die meisten Filme in diesem Bereich sind. Auch als der Tonfilm längst erfunden war, beschränkte man sich lange Jahre auf die Sprache und die Lieder mit Musikbegleitung.

Wer dies verstehen will, muß zum volkstümlichen und rituellen indischen Theater und zu seinem typischen Gebrauch der Stimme und der Musik zurück-

kehren. In ihm ist die Musik vor allem erzählerisches Moment, nicht Verschönerung oder eine für sich allein bestehende Größe. Demgemäß waren in den ersten Tonfilmen Musik und Ton vorhanden, um als solche gehört zu werden, nicht, um eine bestimmte Atmosphäre oder eine Gemütsverfassung hervorzurufen.

Bis auf den heutigen Tag ähneln die Tonspuren im indischen Volkskino - ob es nun Gesang gibt oder nicht, auch wenn inzwischen eine Vielzahl akustischer Effekte Anwendung finden - den Bemühungen eines etwas eigenwilligen Mechanikerlehrlings.

An dieser Stelle sei erwähnt, daß der Einsatz von akustischen Mitteln zur Kennzeichnung bestimmter Atmosphären in der indischen Tradition keineswegs unbekannt ist. In der klassischen Musik gibt es ein breites Repertoire von Stimmungen, die an einzelne musikalische Stücke gekoppelt zu sein scheinen, und es ist die uneingestandene Absicht des Interpreten, das Publikum so zu fesseln, daß die beabsichtigte Wirkung eintritt.

Daß es diesem so komplexen und Oberschichtenspezifischen System nicht gelungen ist, in die Formen des Volkskinos einzudringen, ist gewiß nicht verwunderlich. Dennoch muß der Umstand bedauert werden, daß es in der ganzen Geschichte des indischen Films nur einen Filmemacher, Ritwik Ghatak, gab, für den der Ton wirklich ein Material der unbegrenzten Möglichkeiten war, jedenfalls geeignet, den Film mit neuen Sinnbezügen zu versehen, was ihn von Grund auf bereicherte.

Allgemein kann man sagen, daß in den ersten Jahren des Tonfilms die gesungenen Passagen viel stärker dem klassischen Repertoire der indischen Musik entstammten als heute. Inzwischen ist dieser Einfluß fast nicht mehr nachweisbar. Bei der Suche nach einem für alle annehmbaren Stil fanden die ersten Filmemacher es leichter, einige wenige Elemente aus der klassischen Hindu- und Karnatak-Tradition zu erneuern, statt auf die Hunderte von lokalen Traditionen, die jenseits der eigenen Grenzen oft gänzlich unbekannt waren, zurückzugreifen. Obwohl die Volksmusik einen Haupteinfluß ausübte, war es wahrscheinlich leichter, bei einem bereits vorhandenen System von Begriffen und Strukturen (wenn nicht gar einem ganzen ästhetischen Apparat) Anleihen aufzunehmen und auf die klassische Struktur der 'Oberschichten'-Musik zurückzugreifen. Die Anzahl der Filme, bei denen der klassische Tanz eine besondere Rolle spielte, war begrenzt. Unter ihnen sticht insbesondere *Kalpana* (1948) hervor, der von dem berühmten Tänzer Uday Shankar geleitet und getanzt wurde. In diesem Film spürte man den Einfluß des Stils von Shankar. Es handelte sich um eine Mischung aus klassischen und modernen Elementen, neu, eklektisch und darüberhinaus von einer äußerst persönlichen Form. Die Tanzentwicklung im volkstümlichen Film sollte aber ganz andere Wege einschlagen.

Eine andere Leistung des klassischen Tanzes im Volkskino war *Jhanak jhanak payal baje* (1955), ein großer Kassenerfolg mit Gopi Krishna, dem berühmten Vertreter des *khatak*, einer der wichtigsten Formen des klassischen Tanzes.

Man sagt, ein anderer intermedialer Einfluß auf den volkstümlichen Film sei von dem sogenannten *parsi* Theater ausgegangen. Fast eine Institution von nationaler Bedeutung, wie es später das Volkskino geworden ist, war diese Form selbst eine Mischung aus europäischen Einflüssen und indischem Volkstheater. Mit seinen typischen theatralischen Mitteln, mit prunkvoller Ausstattung, Gesängen und Tänzen, gefälligem Humor und abgehobenen Themen bildet es eine Gegenposition zum Volkskino. Kurze Zeit nach dem Aufkommen des neuen Mediums setzte sein Verfall ein.

Viele der ersten Stars des indischen Films kamen aus dem *parsi* Theater. Daß sein melodramatischer Stil den frühen indischen Film mitgeprägt hat, steht außer Zweifel.

Erst Ende der 40er Jahre wird die Verwendung von Musik und Tanz im volkstümlichen Film der gegenwärtigen Situation vergleichbar. Es zeigten sich

eine Anzahl wichtiger Veränderungen, die insgesamt über den weiteren Gang der Entwicklung des Volkskinos entschieden.

Zunächst begann eine Blütezeit für Filmmusik-Komponisten, die im Filmschaffen seither eine gleich große (wenn nicht sogar noch größere) Rolle gespielt haben wie die Regisseure. Später erfolgte dann die Verbreitung des Playback-Gesanges, was zum Verschwinden des Schauspieler-Sängers führte, weil nunmehr eine begrenzte Anzahl von Stimmen die Lieder in allen Filmen zu übernehmen vermochte. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Filmmusik eine Angelegenheit der Spezialisten. Der kommerzielle Erfolg eines jeden Films hing immer mehr von der Fähigkeit der Musik ab, die Massen anzulocken. Noch heute ist der Erfolg eines Films zu einem großen Teil an die Beliebtheit seiner Musik gebunden. Schon Monate vor der Erstaufführung des Films wird sie im Radio übertragen und auf Schallplatten verkauft. Ein Film hat Erfolg, wenn seine Melodien, zumeist mit Hindi-Texten, von Leuten gesungen werden, die diese Sprache überhaupt nicht verstehen, weil ihre Muttersprache Marathi, Tamil oder Bengali ist. Der Erfolg ist da, wenn man auf der Straße einen Jungen die Tanzschritte wiederholen sieht, auch wenn er nicht imstande ist, zwischen *Bharata natyam* und *tamasha*, einer der wichtigsten Formen des klassischen Tanzes, zu unterscheiden.

Als eigene Form hat das Volkskino seinen angestammten Platz auf dem Markt, nicht in den Tempeln oder in den Palästen. Vielleicht liegt hier der Grund, warum es in unserer Zeit überlebt und weiter blüht.(...) Es muß aber gesagt werden, daß der beständigen Abwanderung in die Städte, infolge der beschleunigten Veränderungen im gesellschaftlichen Umfeld und der gezielten Einwirkung der Massenmedien die Musik im Leben der Leute nicht mehr die Bedeutung hat wie früher. Der Musikwissenschaftler kann bestätigen, daß unter rein musikalischem Gesichtspunkt die echte Volksmusik in Indien oft einförmig wirkt. Was sie interessant werden läßt, das sind die kollektiven psychologischen Mechanismen und rituellen Bedeutungen, die dem Spieler wie dem Zuhörer eine besondere Form von Anteilnahme gestatten. Heute engagieren die staatseigenen Massenmedien Musikergruppen, damit sie eine große Anzahl von Musiken aus dem volkstümlichen Repertoire spielen, und ohne Zeit zu verlieren (mit der Geschwindigkeit einer Striptease-Tänzerin) werden Orte, Sprachen und Instrumente gewechselt - im Radio, auf der Bühne und bei allen möglichen Gelegenheiten macht sich die Nachfrage nach musikalischem Ersatzmaterial bemerkbar. Natürlich kommt dieser Aufführungsweise überhaupt keine kulturelle Bedeutung zu. Es handelt sich um Darbietungen, die sich mit Filmmusik gar nicht vergleichen lassen. Es sind ausgesprochene Erzeugnisse für die Massenmedien, programmiert zu dem Zweck, allen zu gefallen. Infolgedessen imitieren die neuen 'volkstümlichen' Musiker oft nur noch die relativ brillante Form und die inhaltliche Banalität von Filmmusiken. Mit der Hereinnahme der Volksmusik in die Massenmedien sind die Verantwortlichen, ohne sich dessen bewußt zu werden, dem Beispiel der Schöpfer der Filmmusik gefolgt.

Das Ergebnis ist, daß die eigentliche Beschaffenheit dieser Musik sich radikal verändert hat. Statt ein leicht zugängliches Ersatzmittel für die Musik in der mündlichen Tradition zu sein, ist sie eine häßliche Kopie von Filmkompositionen geworden. Heutzutage ist es in Indien schwierig geworden, an einen anderen Typus von wirklicher Volksmusik zu denken als an Filmmusik.

Es war daher vielleicht vorhersehbar, daß auch der 'Neue Film' bei seiner Suche nach einer Alternative zu den Standards des Volkskinos seinem Einfluß nicht entgehen konnte. Dies scheint besonders deutlich bei der Auswahl bestimmter Muster. Wenn z.B. auf der Leinwand jemand stirbt, wird oft das gleiche klagende Crescendo der Instrumentalmusik gewählt, das sich das volkstümliche Kino für diesen Anlaß zur Pflicht gemacht hat. In den Arbeiten des 'Neuen Film' sind die Aufnahmen nur weniger lautstark. Weil neue Regisseure oft mit Berufsmusikern zusammenarbeiten, die in der

Industrie des volkstümlichen Films ihren Lebensunterhalt verdienen, ist es schwierig für sie, sich von derartigen Einflüssen freizuhalten. Fünfzig Jahre nach der Erfindung des Tonfilms blüht und gedeiht das indische Volkskino mit seinem Bestand an Liedern und Tänzen und daneben beginnt ein 'alternativer' Film langsam Formen anzunehmen und sich eigene Räume zu schaffen. Es gibt keinen Grund, warum das volkstümliche Kino in absehbarer Zeit untergehen sollte. Ob es von ausschließlich indischen Quellen beeinflusst wird oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Wegen der Allgemeinheit seiner gesellschaftlichen und psychologischen Bedeutung ist es Bestandteil von Indien, und darauf kommt es an.

Die jüngste Entwicklung der Filmmusik ist gekennzeichnet von einer größeren Komplexität der Melodieführung und der Orchestrierung, so daß die einzelnen Motive weniger eingängig sind. Vielleicht entspricht das der immer komplexeren (aber nie zu eigentlicher Beteiligung führenden) Beschaffenheit des Lebens, das die Masse der Zuschauer bei ihm unverständlichen bürokratischen Kontrollen, bei der Ausbreitung der Korruption, unerschwinglichen und ständig weiter steigenden Preisen führt. Wenn diese Entwicklung sich bestätigen sollte, könnte sie nachhaltig Einfluß nehmen auf den prinzipiell 'offenen', zur Teilnahme einladenden Charakter, der die Zugkraft der Filmmusik samt ihren Wiederholungen und ihrer Eingängigkeit ausmacht. Dies könnte zu einer Veränderung des Publikumsgeschmacks führen.

Bis jetzt zeigen sich noch keine realen Alternativen zur Vormachtstellung dieser Erzeugnisse, bleibt abzuwarten, was aus dem Strudel noch auftaucht.

Sanjeev Prakash, in: Les avventurose storie del cinema indiano, Bd.1, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Juni 1985

Meine Schuhe sind aus Japan Meine Hose stammt aus England Die Mütze kommt aus Rußland Doch mein Herz schlägt indisch Lied aus Shree 420 (Regie: Raj Kapoor)

FILMCLUBS UND FILMZEITSCHRIFTEN

Aruna Vasudev/Philippe Lenglet

Die Reihe der Filme durchzugehen, die in irgendeiner indischen Stadt an irgendeinem Tag laufen, ist äußerst entmutigend für jemanden, dem der Film etwas bedeutet. Dutzende von Hindi-Filmen preisen ihren eigenen Schau- und Unterhaltungswert an. In Fettdruck sticht der Name des für die Musik Verantwortlichen unter den Gesichtern der Stars hervor. Deren Namen sind so bekannt, daß es überflüssig wäre, sie zu nennen. Sogar die Filmtitel, die normalerweise aus einem einzigen Wort bestehen (*Shaan*, *Bazar*, *Kranti*, *Ashanti*) wirken gleichförmig und rufen nur den frustrierenden Eindruck eines déjà vu hervor.

Matinee-Veranstaltungen mit Filmen in den einzelnen Regionalsprachen, besonders in Tamil, in Malayalam oder in Bengali sind Zugeständnisse an diejenigen, die aus wirtschaftlichen Gründen ihre Heimatregion verlassen mußten.

Eine verlorene Schar ausländischer Filme bilden die Kassenerfolge aus den USA und Großbritannien (Gesellschaftskomödien, Thriller, Horror- und Katastrophenfilme), unter die sich gelegentlich ein sowjetisches Pendant mischt. Für das Durchschnittspublikum bleibt das Kino weiterhin die prak-

tischste und billigste Unterhaltung. Daß es auch etwas anderes darstellen könnte, scheint völlig fremd und unbekannt zu sein.

Viele Anstrengungen sind in den letzten Jahren unternommen worden, um die Filmkultur zu fördern. Nicht alle Versuche waren vergebens. Den jungen Leuten sollte das Beste der Weltfilmproduktion gezeigt werden, damit sie ihre eigenen Kräfte daran messen könnten. Aber nichts ist unternommen worden, damit das breite Publikum Meisterwerke des Films erkennen und schätzen lernen kann. In den öffentlichen Bildungseinrichtungen werden Kurse in Filmkritik nicht angeboten. Mit einigem Zögern hat man damit begonnen, 'gute' Filme regelmäßig ins Programm zu nehmen. In Bombay steht hierfür ein Saal der Rundfunkstation zur Verfügung und in Delhi kann ein Raum im Gebäudekomplex der Handelsmesse genutzt werden. Publikationen und Schriften über den Film sind noch sehr selten.

Aber für alle, denen ein Kinobesuch eine besondere Erfahrung bedeutete, hat es seit 45 Jahren die Filmclubs gegeben.

Die ersten dieser Vereinigungen entstanden - was niemanden überraschen dürfte, - in Bombay: 1937 die 'Amateur Cine Society' und 1943 die 'Bombay Film Society'. Es handelte sich allerdings nur um kleine Vereine. Sie waren von Leuten gegründet und unterstützt worden, die selbst ein Interesse daran hatten, gute Filme zu sehen. Weiterreichende Ziele, etwa eine Bewegung ins Leben zu rufen oder ein neues Filmbewußtsein zu schaffen, bestanden nicht. Dieser Weg wurde von der 1945 durch Satyajit Ray, Chidananda Das Gupta und anderen gegründeten 'Calcutta Film Society' eingeschlagen. Von diesen Leuten arbeitete zu jener Zeit niemand an Filmen. Ihre Begeisterung und ihre Liebe für den guten Film waren aber so groß, daß sie sich mit anderen austauschen wollten. Diskussionen, Analysen und Informationen waren wesentliche Punkte ihres Programms. Sie eröffneten eine Bibliothek mit Spezialliteratur und Zeitschriften und druckten ihr eigenes Mitteilungsblatt. In der ersten Nummer aus dem Jahr 1951 erklärten sie: "In Indien hat der Film unter einem fast vollständigen Mangel an Reflexion und Theorie gelitten. Die Bewegung der Filmclubs ist vielleicht das einzige Terrain, auf dem eine neue Kultur des indischen Films entstehen kann."

Als die ersten Filmclubs entstanden, hatten wenige Inder, selbst unter den in der Branche anerkannten, eine genauere Vorstellung davon, was Film auf Weltniveau eigentlich bedeutete. Sprachprobleme waren die Ursache dafür, daß von den ausländischen Produktionen nur englische Versionen in den kommerziellen Vertrieb kamen. Die Zensoren ihrerseits vergewisserten sich, daß unter diesen Filmen nichts war, was zum Nachdenken angeregt oder Diskussionen ausgelöst hätte. Aber keiner dieser Gesichtspunkte fand bei den Filmclubs Anwendung.

Dort verlangte man nach mexikanischen, tschechoslowakischen, japanischen, italienischen und französischen Filmen. Renoir wurde den Mitgliedern vorgestellt. Man zeigte seine Filme und lud ihn ein, über seine Auffassung vom Film zu sprechen. Dasselbe geschah mit Pudowkin, Arne Suksdorff und Roberto Rossellini. Als 1952 das erste internationale Filmfestival organisiert wurde, hatten die Filmclubs bereits das Publikum herangezogen, das sie brauchten.

Zu den weiteren Zielvorstellungen sagte Chidananda Das Gupta: "Die Calcutta Film Society vertrat die Auffassung, daß die Vertrautheit mit guten ausländischen Filmen entscheidend ist, sollten sich Vorbehalte gegen das niedrige Niveau und die geringe Qualität der indischen Produktion weiter ausbreiten. Es war wichtig, eine Bewegung zu stärken, die zu einem selbständigen nationalen Film hinführte."

Bevor die Nationale Kinemathek ihre Vorführungen für angehende Filmemacher aufnahm, vor der Zeit der Jahrbücher des Internationalen Filmfestivals und der Filmotavs konnte, wer in der Branche arbeitete, nur mit den

Filmclubs rechnen. Andere, die nie daran gedacht hatten, Filme zu machen, wurden durch die Kino-Erlebnisse an den Film herangeführt.

Als Mrinal Sen 1964 gerade mit den Aufnahmen zu *Akash Kusum* beginnen wollte, geriet er zufällig in die Aufführung von *Jules et Jim*. Was er sah, beeindruckte ihn dermaßen stark, daß er alle Vorbereitungen unterbrechen ließ, um sein Drehbuch umzuschreiben. Der Einfluß der französischen *nouvelle vague* wurde deutlich sichtbar an seinem häufigen Gebrauch des elliptischen Schnitts und stehender Bilder.

Auch wenn er mit der Zeit immer weniger Stilmittel dieser Art gebrauchte, so besteht doch kein Zweifel, daß seine Begegnung mit den Filmen der *nouvelle vague* sein Regiekonzept in eine völlig neue Richtung lenkte.

Basu Chatterjee war ein erfolgreicher Karikaturist, bis er eines Tages eine Serie tschechischer Filme sah. Er stellte fest, daß es sich dabei um ein Medium handelte, das seinem besonderen Talent viel besser entsprach. Seine leichten und ironischen Komödien entstanden unmittelbar aus dieser Erfahrung. G. Aravindan war Maler und Karikaturist. Die Erlebnisse im Filmclub beeinflussten seine Entwicklung zu einem feinfühligem, poetischen Filmautor. Shyam Benegal gehört zu den wenigen hervorragenden Filmemachern, die ihr Wissen den guten Filmen verdanken, die zu einem großen Teil nur in den Filmclubs zu sehen waren.

Der Verband der Filmclubs wurde in den 50er Jahren gegründet (Satyajit Ray und Frau Gandhi haben bis heute den Vorsitz bzw. die Vizepräsidentschaft inne). Die Aufnahmegehalte stiegen. Parallel mit der Anerkennung der Filmclubs seitens der Presse, der Regierung und selbst der Filmindustrie setzten kleinere finanzielle Unterstützungsmaßnahmen ein. Es gab Kinosteuererlasse und mehr Zensurfreigaben. Die Botschaften begannen Filme zu importieren, die sie den Filmclubs zur Verfügung stellten. Wenn sich langsam eine Kinokultur auszubreiten begann, dann hatten die von den Filmclubs herausgegebenen Zeitschriften daran einen nicht unbeträchtlichen Anteil. Auch die Diskussionen und Seminare, deren Zahl beständig anwuchs, trugen mit dazu bei.

Als in den 60er Jahren die Zensur teilweise aufgehoben und gleichzeitig der europäische Film immer freizügiger wurde, stieg auch die Zahl der Mitglieder, die unter anderen Bedingungen wohl nie ein Interesse an anspruchsvollen Filmen gezeigt hätten. Für Inder, die sich den Verboten einer viktorianischen Moral unterworfen sahen, handelte es sich um eine günstige Gelegenheit, die man sich nicht entgehen lassen konnte. Da mittlerweile viele seriöse Filme ebenfalls Sexszenen enthielten, war es unmöglich geworden, eine scharfe Trennungslinie zu ziehen. Wachsende Unkosten zwangen außerdem die Filmclubs, eine größere Anzahl von Mitgliedern aufzunehmen. Dies hat zu einer unerfreulichen Veränderung im Stil und bei den Aktivitäten der Filmclubs geführt. Diese Tatsache ist aber heute weniger wichtig, da es das internationale Filmfestival gibt, das alljährlich veranstaltet wird. Außerdem steigt die Zahl der öffentlichen Vorführungen ausländischer Filme. Die Organisation liegt sowohl bei den Botschaften wie bei der Leitung der Filmfestivals. Zudem beginnen die Arbeiten der Filminstitut-Absolventen ihren Markt zu finden.

Ganz allmählich, doch immer eindeutiger beginnt sich der Publikumsgeschmack zu wandeln. Die Wertschätzung für Filmqualität beginnt allmählich auch Veränderungen im Ton und in der Struktur des indischen Erfolgskinos selbst zu bewirken. Den Filmclubs kommt das Verdienst zu, diese Bewegung ausgelöst zu haben. Gegenwärtig fragt man sich nach den Perspektiven der Filmclubs und sorgt sich, welche Aufgabe sie in den

großen Städten eigentlich übernehmen könnten. In gewisser Weise haben sie ihren Zweck erfüllt und müssen sich nun eine neue Funktion suchen.

Aruna Vasudev/ Philippe Lenglet, in: Indian Cinema Superbazaar, New Delhi, 1983

DAS INDISCHE "NEW CINEMA": EINE BEWEGUNG MIT ZUKUNFT?

Chidananda Das Gupta

"Definiert das 'New Cinema'", fordern seine Gegner, die Verteidiger einer uneingeschränkten Marktorientierung des Kinos. Vor Jahren hat André Bazin die Frage 'Was ist Kino?' glänzend beantwortet. Heute müssen wir in Indien auf eine neue Frage antworten: Was ist das 'New Cinema'? (...)

Das indische 'New Cinema' ist das Werk einer intellektuellen Elite, die sich mit äußerster Klarheit der gesellschaftlichen Zustände in Indien bewußt ist. Nicht alle Hauptfiguren des 'New Cinema' sind gleichermaßen um die Probleme bemüht, die mit der Armut und der Vereinnahmung der Früchte der Arbeit durch die Reichen verbunden sind; aber selbst jene, die ihre Filme nicht direkt darauf aufbauen, verlieren diese Mißstände nie aus dem Blick. Als Mitglieder der privilegierten Klasse tragen die Intellektuellen tief in ihrem Innern ein Schuldgefühl in sich. Alle, vom offenen Marxisten bis hin zum in Natur und Unschuld schweigenden Poeten, teilen diese humanistische Grundhaltung. In einem Land wie Indien muß der aufmerksame Filmemacher einfach ein Mensch von Gewissen sein. Für die meisten von ihnen sind die Voraussetzungen des Filmemachens die gleichen, die auch sakraler Kunst zugrunde liegen; es existiert eine vorgegebene Anzahl von Themen, die fortwährend illustriert werden müssen: Armut, Aberglaube, Kastensystem und Ausbeutung. Das protzige Gehabe der Reichen, die Bewegungsabläufe gesellschaftlicher Veränderungen, die Ängste von Minderheiten, die neu ins Bewußtsein gelangenden Menschenrechte, die Unsicherheit der Machthaber, die Brutalität von Grundbesitzern und der Polizei - das sind in der Mehrzahl der Fälle die Themen der neuen Filmemacher. Unter diesen Voraussetzungen hat l'art pour l'art natürlich den Geruch des Obszönen an sich. Das 'New Cinema' büßt die Schuldgefühle des modernen Indien wegen der bleibenden Erblast seiner Privilegien ab. Damit ist sowohl eine Ursache für das Entstehen dieses eindringlichen und energiereichen Kinos genannt, als auch seine Aufgabe beschrieben.

Die Themen des 'New Cinema' sind nicht neu; sie sind nicht nur über Jahre hinweg in den vielen Regionalliteraturen Indiens, sondern auch bis zu einem beträchtlichen Grad vom Kino vor (und zu Beginn) der Unabhängigkeit bearbeitet worden. Der Unterschied zu damals liegt in der größeren Intensität und Tiefe, mit der sie heute mittels eines neuen Instruments - dem Verständnis der Filmsprache - untersucht werden.

Hervorgebracht wurde dieses Verständnis durch eine ganze Reihe von Faktoren, die es im Indien vor der Unabhängigkeit noch nicht gegeben hatte. Plötzlich öffneten sich die Türen zum internationalen Kino; Filmproduktionsfirmen schossen aus dem Boden; Regisseure wie Renoir, Pudowkin, Capra, Rossellini und Huston besuchten Indien; internationale Filmfestivals wurden von der Regierung veranstaltet, die auch in schneller Folge eine Einrichtung zur Herstellung von Dokumentarfilmen, Filmpreise, eine Filmschule, Filmarchive und - beachtlicherweise - die 'Film Finance Cororation' (FFC) begründete. Die westbengalische Regierung bewahrte Satyajit Rays ersten Film *Pather Panchali* (Lied der Straße, 1955) vor dem mitten in den Dreharbeiten drohenden Abbruch. Die Regierungen vieler anderer Unionsstaaten boten Filmemachern finanzielle Hilfen an, richteten Filmpreise ein und gewährten Steuerbefreiungen.

Binnen zweier Jahrzehnte war der Boden für ein neues Kino, das 'New Cinema', vorbereitet. In kaum einem anderen Land der Welt hat die Regierung eine derartige Hebammenrolle bei der Hervorbringung talentierter Filmemacher gespielt wie in Indien. Und doch machte die FFC künftigen Filmemachern, wenn sie ihnen Geld zur Verfügung stellte, niemals Vorschriften; sie ließ ihnen volle künstlerische Freiheit. Nirgends ist es für einen Anfänger einfacher, sein Erstlingswerk anzufertigen, als in Indien; und nirgends kann er dabei mit weniger Einmischung von außen rechnen. Nicht nur Gesellschaftskritik, sondern auch ganz direkte Kritik an der Regierung wird manchmal von dieser Regierung gefördert und sogar mit staatlichen Auszeichnungen bedacht. Unglücklicherweise war das Konzept der Filmfinanzierung nicht von einem entsprechenden Programm zur Entwicklung von Filmkunsttheatern begleitet. Während also einerseits die Öffnung zum internationalen Kino, die Schulung der Filmemacher und eine vernünftige Finanzierungspolitik Filme entstehen ließen, waren andererseits eben diese Produkte nicht in der Lage, angemessene Vorführstätten zu finden und mußten mit den unter hohen Kosten und viel Aufwand hergestellten 'soap-operas' in Filmtheatern konkurrieren, in denen sich ein Publikum drängte, das darauf getrimmt worden war, nur eine Art von Unterhaltung zu erwarten. Diese Situation dauert bis heute an. Das Leben eines 'New Cinema'-Machers ist also nicht so rosig, wie es zunächst scheinen könnte.

Die neuen Filmemacher und ihre Filme

Satyajit Ray verkörpert den Ursprung des 'New Cinema' und ist selbst für seine Gegner dessen verbindlicher Bezugspunkt. Sein vorbildlicher Mut beim Durchbrechen aller traditionellen indischen Kinokonventionen, die aufmerksame Wahrnehmung von Armut, Aberglaube und auch kleinster Veränderungen in seinen Filmen und die vollkommene Beherrschung der Filmsprache machten ihn zum Guru. Die ihm entgegengebrachte Bewunderung ist jedoch nicht frei von Vorbehalten gegenüber seiner abgehobenen Distanz, seinem fehlenden Zorn und der einseitigen Konzentration auf die Psychologie des Individuums und den Prozeß des gesellschaftlichen Wandels im Großen, zu deren Gunsten die hier und jetzt brennenden Probleme vernachlässigt werden. Sogar seine formale Perfektion und der langsame, sehr indische Rhythmus seiner Filme werden ihm vorgeworfen. Die jüngeren Filmemacher spüren zudem die Notwendigkeit, aus dem Schatten des Großen hervorzutreten und etwas auf eigene Faust zu machen, um zu mehr Eigenständigkeit zu gelangen.

Der herausragende Filmemacher Bengalens und Indiens hinter Ray, Ritwik Ghatak, wurde auf der Suche nach Andersartigem manchmal zum Gegen-Guru erhoben. Viele wurden durch Ghataks marxistische Äußerungen daran gehindert, dessen klassisch-humanistischen Ansatz, den er mit Ray teilte, zu erkennen. Seine Filme handeln von Kämpfen des Kleinbürgertums und sind von nostalgischer Sehnsucht nach einem ungeteilten Bengalen erfüllt, Sehnsucht ganz besonders nach Ostbengalen, das nach der Unabhängigkeit Indiens zu (Ost-) Pakistan wurde, und später zu Bangladesch. Es ist weniger der Marxismus als Ghataks Kraft des Gefühls, dessen unvermittelter Ausdruck und seine wunderbar persönliche, wenn auch unstete Vorgehensweise, die seine Filme unverwechselbar machen. *Nagarik* (Der Bürger, 1952), sein erster Film, war ein ernstlich bemühtes, aber unausgereiftes Werk; erst nachdem er Rays *Pather Panchali* (Lied der Straße, 1955) gesehen hatte, fand er mit *Ajantrik* (Der Vagabund, 1958) zu einer äußerst individuellen Sichtweise. Die eindrucksvolle Geschichte von der Beziehung eines Taxifahrers zu seinem Fahrzeug stellt, ganz unten an der Basis angesiedelt, die Fabel von der Begegnung des modernen Indien mit dem Maschinenzeitalter dar. Drei seiner Filme handeln von kleinbürgerlichen Flüchtlingen aus Ostbengalen nach der Aufteilung Britisch-Indiens: *Meghe Dhake Tara* (Wolkenbedeckte Sterne, 1960), *Komal Ghandar* (E-Moll, 1961) und *Subarnarekha* (Der Fluß Subarnarekha, 1962). Der erste von ihnen ist der kraftvollste: Ein eindringliches Portrait

einer jungen Frau, deren Leben frühzeitig zerrinnt, weil sie die Last ihrer Eltern und Geschwister auf sich nimmt. "Ich will leben!" hallt am Ende ihr gequälter Schrei von den Bergen wider, wohin sie gegangen ist, um dort an Tuberkulose zu sterben. Ghatak vermochte niemals, wütende marxistische Filme über die Lage der Industrie- und Landarbeiter zu drehen. Als ein Gefangener der klassischen Tradition fühlte er sich wahrscheinlich unfähig, sich an diesen Themen zu versuchen. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob dies der innere Widerspruch war, der ihn zum Alkoholismus und in den Tod trieb, aber unwahrscheinlich ist es gewiß nicht.

Mrinal Sen besaß niemals den Nimbus eines Guru, aber er hatte mit seinem Freund Ghatak die marxistische Weltanschauung und den gesellschaftlichen Hintergrund gemeinsam. Sein erster Film *Raat Bhore* (Im Morgengrauen, 1956), war wie der Ghataks unbedeutend. Erst langsam zeigte sich seine Begabung, und nach einer etliche Jahre dauernden Suche nach seinem individuellen Stil, während der er sich handwerklich kompetent, weltanschaulich aber unsicher zeigte, fand er seine Identität schließlich in der Kombination von marxistischem Inhalt und einer innovativen Form, die von der französischen 'Nouvelle Vague' angeregt worden war. In Filmen wie *Matira Manisha* (Zwei Brüder, 1966), *Bhuvan Shome* (Mr. Shome, 1969) und *Calcutta '71* (1971) lassen sich die Spuren seiner Wandlung verfolgen; er verfestigte seinen Ausdruck zu größerer Sicherheit in *Oka Oorie Katha* (Die Außenseiter, 1977), *Ekdin Pratidin* (Tag für Tag, 1979) und *Akaler Sandhane* (Recherchen über eine Hungersnot, 1980). Seine neueren Filme sind durch eine größere Schärfe und eine stärkere persönliche Betroffenheit über die gesellschaftlichen Zustände gekennzeichnet; sie gehen über die innovative Spielfreude und den plakativen Marxismus der mittleren Periode hinaus. Das wechselseitige Verhältnis zwischen der Realität und ihrem filmischen Abbild in *Akaler Sandhane* in Mrinal Sens Film über einen Film, ist nicht nur faszinierend, sondern gleichermaßen bewegend.

Die frühen Filme von Ray und Ghatak trugen viel zu einer Aufbruchstimmung innerhalb des gesamten Bengali-Kinos bei. Aber die meisten Hoffnungen dieser Zeit wurden noch innerhalb des gleichen Jahrzehnts enttäuscht, und die Filmemacher, deren Werk sie hervorgerufen hatte, verfielen entweder in routinemäßige Filmherstellung oder in Schweigen. Ins Gedächtnis kommen dabei die Namen von Rajen Tarafdar (*Ganga*, Fluß, 1959), Partha Pratin Chowdhury (*Chhaya Surya*, Sonne und Schatten, 1963) und Barin Saha (*Tero Nadir Paray*, über 13 Flüssen, 1960). Tapan Sinha, Tarun Mazumdar und Asit Sen gehörten zu denen, die den Stil ihrer hauptsächlich routinemäßig gedrehten Kommerzfilme mit Elementen des 'New Cinema' belebten, aber kaum genug Originalität erreichten, um seine Fesseln abzuwerfen. In den späten sechziger Jahren waren die Hoffnungen auf ein fortgesetztes Wachstum eines guten bengalischen Kinos schon dahingeschwunden.

In den siebziger Jahren gelang es einer entschlossenen Anstrengung der linksgerichteten Regierung Westbengalens, die Glut aufs Neue zu entfachen. Frische in der Empfindung und im Ansatz zeigten Buddhadeb Das Guptas Filme *Dooratwa* (Ferne, 1978) und *Neem Annapurna* (1979). Besonders der zweite Film besitzt eine mächtige, unmittelbare Kraft innerhalb des gut durchkonstruierten Gerüsts. Eine möglicherweise noch vielversprechendere Begabung, wenn auch mit weniger Selbstdisziplin, ist Goutam Ghose, der mit seinem Dokumentarfilm *Hungry Autumn* (1975) eine erste Probe davon ablegte. In *Ma Bhoomi* (Mutter Erde, 1979), einem Film, der auf den historischen Ereignissen des Aufstandes gegen die unter dem Nizam von Hyderabad bestehende feudale Willkürherrschaft beruhte, schien der Einfluß eines dogmatischen Marxismus seine Energie etwas zu lähmen. In *Dakhal* (Die Besetzung, 1981), einer ziemlich uneinheitlichen Geschichte über einen Nomadenstamm, die von einem gerissenen Grundbesitzer entzweit und ausgebeutet wird, blitzt stellenweise Ghoses außerordentliche Begabung auf. Ähnliche Vorlieben wie dieser läßt auch Utpalendu Chakraborty in seinem einigertmaßen verworrenen, aber doch grundsätzlich beachtlichen Film *Moyna Tadanta* (1980) erkennen. Biplab Roy

Chowdhury, dessen *Shodh* (Die Suche, 1981) trotz der ebenso diffusen Form (ein bei neuen Filmemachern scheinbar verbreiteter Fehler) einen starken Eindruck hinterließ, lockerte in *Mahaprithvi* (Große Erde, 1981) seinen Zugriff auf die formale Gestaltung des Materials noch weiter. Purnendu Patrea besitzt als ausgezeichnete Grafiker auch eine besonders feine Sensibilität, die er aber mit seiner Vorliebe für das nur Hübsche und Sentimentale selbst relativiert. Alles in allem hat diese spätere Generation weniger geleistet als man von ihr erwartet hatte, hauptsächlich weil sie ihre Ziele bezüglich der künstlerischen Integrität zu niedrig angesetzt hatte; und so begannen sie bereits bei mäßigem Erfolg, sich selbst fremd zu werden.

Die neue Bewegung in Bombay

Als die bengalische Welle abebbte, gewann in Bombay, dem Mekka des Kommerzfilms, eine neue Bewegung an Kraft. Zum Hauptantrieb eines erneuten Versuchs, die Wesenszüge eines neuen Kinos für Indien zu entdecken, wurde die Politik der 'Film Finance Corporation' (FFC) aus dem Rahmen des Üblichen fallende Filmemacher durch die Vergabe günstiger Kredite zu fördern. Angekündigt wurde diese Politik mit einem Fanal, der Vergabe einer ersten Anleihe ohne Sicherheitsleistung zugunsten Mrinal Sens hindi-sprachigem Film *Bhuvan Shome* (Mr. Shome, 1969). Obwohl nicht gerade ein Meisterwerk, hatte der Film doch eine Frische und eine *joie de vivre*, eine kraftvolle Technik (die stark von der französischen 'Nouvelle Vague' beeinflusst war) und einen Humor, der das relativ breite Publikum, das der Film auf Hindi zu erreichen vermochte, in seinen Bann schlug. Der Film ist nach einem verknöcherten Eisenbahn-Funktionär betitelt, der sich auf einen Ausflug zur Vogeljagd begibt. Dieser selbstgerechte Mensch, ein 'hohes Tier' im viertgrößten Eisenbahnsystem der Welt, wird durch die Begegnung mit der ländlichen Alltagswirklichkeit und der bezaubernden Frau eines sehr bestechlichen Untergebenen, gespielt von der Anfängerin Suhasini Mulay, auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt.

Der Erfolg von *Bhuvan Shome* ermutigte die FFC, eine große Zahl weiterer Filmemacher finanziell zu unterstützen, von denen viele ihren ersten Film drehten. Das Ergebnis war eine Flut neuer Filme, bemerkenswert vor allem M.S. Sathys *Garm Hawa* (Heiße Winde, 1974), der einen lebendigen Einblick in das Leben und die Probleme der großen mohammedanischen Minderheit gibt. (In Indien lebt die zweitgrößte mohammedanische Bevölkerungsgruppe der Welt.) Die einfühlsame und mutige Arbeit zu einem außerordentlich umstrittenen Thema hatte anfangs Schwierigkeiten, in ganz Indien zur Aufführung zu gelangen. Weil der Film leidenschaftlich und realistisch, aber nicht einseitig parteiisch war, ließ er sowohl große mohammedanische Gruppen als auch Hindu-Gruppen unzufrieden. Ein weitsichtigeres Publikum aber reagierte mit Zustimmung. Ängste und Frustrationen der Mohammedaner, die den Subkontinent mehr als fünfhundert Jahre lang beherrscht hatten, aber seit dem Rückzug der Briten auf ein Inseldasein inmitten eines Meeres von Hindus verwiesen waren, sind sehr eindringlich herausgearbeitet worden.

Leider sind die späteren Filme dieses talentierten Filmemachers nicht im gleichen Ausmaß von persönlicher Betroffenheit getragen. Zwar ist auch *Bara* (Die Hungersnot, 1981) meisterhaft gestaltet und schildert eindringlich das schwer zu durchschauende Widerspiel der Kräfte in Politik und Verwaltung, aber der Film ist zu sehr um die Ereignisse bemüht und kümmert sich zu wenig um einzelne Menschen, um eine durchschlagende Wirkung ähnlich der seines ersten Filmes zu erzielen. Aufstieg und Fall eines vollkommen andersartigen individuellen Talents, hervorgebracht durch die Begeisterung der Filmgesellschaft und die Förderung der FFC, können an Basu Chatterjees Karriere verfolgt werden. Sein Film *Sara Akrash* (Der ganze Himmel, 1969) behandelt das Thema der Entfremdung zwischen Ehepartnern. Der optisch reichhaltige Film ließ

exzellente Kompositionen und einen Blick für Lokalkolorit erkennen, zeigte aber noch keine Anzeichen des Witzes, der Leichtigkeit und der scharfen Beobachtungsgabe, die dieser Regisseur später in seinem außerordentlich umfangreichen Werk entwickelte. Chatterjees prompter Erfolg bei den hindisprachigen Intellektuellen war für seine mit geringen Kosten gedrehten Filme ausreichend, auch Gewinne einzuspielen; das Interesse der Film-Magnaten wurde mit *Rajnigandha* (Nachthyazinthen, 1974) geweckt. Dem Publikum machte es Vergnügen, sich selbst in dem bescheidenen Helden des Films in alltäglichen und komischen Situationen wiederzuerkennen. Chatterjees Werk hatte von Anfang an nicht den Anspruch hoher Ernsthaftigkeit. Seine Volkstümlichkeit, die eine zeitlang von seinem individuellen Stil aufrechterhalten worden war, unterwarf sich zunehmend dem Geschmack des Massenpublikums. Möglicherweise gingen ihm infolge seiner überwältigenden Produktivität, die Ideen aus, so daß er nicht nur seine eigenen, sondern auch die Erfolge anderer zu imitieren anfang.

Auch in dem einzigen Film, den Awtar Kaul vor seinem frühzeitigen Tod drehte, *27 Down* (1974), wurde flüchtig ein individueller Stilwille erkennbar. Der in diesem Film allgegenwärtige Zug, Metapher einer sinnlosen Reise, steht symbolisch für das Leben des jungen Helden und wird zu einem Begleitmotiv seines entfremdeten Daseins, das dem Ganzen eine düstere Färbung gibt.

Einen anderen Strang dessen, was die Freigiebigkeit der FFC hervorgebracht hat, repräsentieren Mani Kaul und Kumar Shahani, deren Filme für einige zum Gegenstand der Verehrung wurden, für andere aber in Verruf gerieten, da kein Verleiher sie aufführen lassen wollte. Beide Absolventen der Filmschule und beide im Bann Robert Bressons, konnten sie nicht weiter entfernt sein von Benegal, Chatterjee oder Sathyu. Mani Kauls lange Schweigepausen in *Uski Roti* (Sein Brot, 1970) werden von einer denkwürdigen Bildersprache getragen und teilen eine innere Spannung mit, verlangen aber einen Grad der Teilnahme, zu dem nur das konzentrierteste Publikum fähig ist. Die anfänglich am klassischen Vorbild orientierte Intention von Kauls *Ashad Ka Ek Din* (Ein Tag in der Regenzeit, 1974) verwandelt sich nach den ersten zwanzig Minuten in eine tour de force, die weit vom bezwingenden Erkenntnisinteresse in Bressons Werk, dessen einförmiger Sprache und Abwesenheit von offener Dramatik entfernt ist. Die lebendigen Farben und Töne von *Duvidha* (Unentschlossenheit, 1973) schwanken unentschieden zwischen Innerlichkeit und Klischee. Ebenso auf der Suche nach innerer Spannung, die durch einen nicht-erzählhaften Stil mit lebhaften Bildern und in strenger Monotonie vorgetragenen Dialogen ausgedrückt wird, ähnelt Kumar Shahanis *Maya Darpan* (Spiegel der Illusion, 1972) Kauls Werk. Die bisherige Produktion dieser beiden Regisseure stellt vielleicht eine extreme Reaktion auf die Kommerzialisierung Bombays dar, die möglicherweise durch eine etwas zu plötzliche Begegnung mit den besten internationalen Filmen ausgelöst wurde. Im Inhalt zwar indisch, aber fremdartig im Stil, sind diese Filme subjektiv bis zum vollständigen Ausschluß des breiten Publikums.

Unter den nachfolgenden Regisseuren, die von der FFC unterstützt wurden, sind besonders zwei Brecht-Anhänger hervorgetreten, die ebenfalls beide Absolventen der Filmschule sind. Saeed Mirza, der vielleicht bewußtere Marxist, konnte mit dem hindisprachigen *Albert Pinto Ko Gussa Kyon Ata Hai* (Warum Albert Pinto wütend wurde, 1981) einen Erfolg verbuchen, besonders mit dessen erster Hälfte, das heißt, solange er nicht den Fehler begeht, seinem harten Realismus ein Musical im Stile der 'West Side Story', voll von Schlagworten, aufzupropfen. Das Experiment hätte theoretisch gelingen können, schlug aber doch fehl. Trotzdem beweist der Film zur Genüge die Begabung und Originalität seines Regisseurs sowie das Können und die Vielseitigkeit von Naseeruddin Shah, dem engagiertesten Hauptdarsteller des 'New Cinema'. Ketan Mehtas gujaratisprachiger Film *Bhavni Bhavai* (Ein Volksmärchen, 1980) erzielt eine einzigartige Mischung aus überschwenglichem Humor, derber Volksüberlieferung und einer betont gesellschaftsbezogenen Thematik. Obwohl die Montagetechnik die recht

ungezügelter Liebe des Regisseurs zu seinem Bildmaterial verrät, zeigt der Film doch seine zweifellos vielversprechende Begabung. Eine ganz andersartige, eher malerische Art von Talent wird im Marathi-sprachigen *22nd June, 1897* (22. Juni 1897, 1979) sichtbar, einer gemeinsamen Arbeit des Ehepaars Patwardhan. Obwohl der Film visuell ausgezeichnet konzipiert und in der Charakterzeichnung sehr dicht ist, verdeutlicht die straffe filmische Darstellungsweise des Mords an einem britischen Beamten durch religiöse Fanatiker nicht, daß übergeordnete nationalistische Bestrebungen hinter dem individuellen Gewaltakt stecken. Schlimmer noch, der Film hat mit seinem offensichtlichen Eintreten für die Erneuerung des Hinduismus Zündstoff zum Feuer der mancherorts vorkommenden Gewalttätigkeiten hinzugefügt.

Die beherrschende Figur des 'New Cinema' in Bombay aber kam von außerhalb des Einflusses der FFC, Shyam Benegals erster Film *Ankur* (Der Setzling, 1974) wurde von einer Verkaufagentur für Kinowerbung finanziert. Trotzdem muß auch Benegal als Teil der Bewegung betrachtet werden, die vom Förderungsprogramm der FFC wesentliche Impulse erhielt. *Ankur* ist eher Satyajit Ray verwandt als Benegals eigenem späteren Werk, in dem er mit kraftvolleren und direkteren Aussagemitteln arbeitet. *Ankur's* langsamer und gleichmäßiger Rhythmus, sein Understatement, die Scheu vor der Darstellung des Sexuellen, das doch für die Handlung von zentraler Bedeutung ist, all das erinnert an Ray. Es ist die sorgfältige, bis ins Kleinste durchstrukturierte Arbeit einer sicheren Regie, mit einer großartigen schauspielerischen Leistung von Shabani Azmi und Anant Nag. Das Thema vom tyrannischen Landbesitzer, der seine weiblichen Angestellten ausnutzt, kehrt später mit grollenderen Tönen in *Nishant* (Ende der Nacht, 1975) wieder. Von da an setzt Benegal Handlungssequenzen direkt ins Zentrum seiner Entwürfe und geht sie frontal an. Ohne zu zögern ergreift er Partei und unterteilt seine Charaktere deutlich in Unterdrücker und Unterdrückte. Gleichzeitig faszinieren ihn Vorgänge, bei denen sich Feigheit oder Widersprüche offenbaren; er glaubt nicht blindlings an den Erfolg von Revolutionen. Die offenkundige Niederlage des Reformers in *Manthan* (Butter machen, 1976) ist mit Hoffnung durchsetzt; in *Bhumika* (Die Rolle, 1977) schwankt die Heldin, eine Schauspielerin, zwischen dem Anspruch auf Selbstbestimmung und dem Bedürfnis, sich an einen Mann zu binden. Der Gottmensch in dem telugusprachigen Film *Kondura* (Die Gunst, 1978) wird von Zweifeln über die Wahrheit seiner Visionen gequält. Benegals Betonung der Gegensätze und seine augenscheinlich einfachen Lösungen, gepaart mit der professionellen Glätte seiner Filme, haben es ihm erleichtert, das breite Publikum zu erreichen. Das gilt besonders für *Junoon* (Wahnsinn, 1978), der auf John Ruskins Erzählung vom Aufstand gegen die Briten im Jahr 1857 beruht. Benegal läßt hier alle Zwischentöne weg und konzentriert sich, etwa nach der Art von *Gone with the Wind*, ganz auf Dramatik und Handlung. Govind Nihalani, Benegals Kameramann, brachte kürzlich *Aakrosh* (Schrei der Verwundeten, 1980), sein kraftvolles Erstlingswerk voller Dramatik, heraus. Das vom Bühnenautor Tendulkar geschriebene Drehbuch läßt den Film in vielleicht einzigartiger Weise extrem konstruiert erscheinen, aber einige Szenen sind mit Überzeugungskraft ausgeführt. Im Mittelpunkt der Handlung stehen eine Familie von Stammesangehörigen und ein junger Rechtsanwalt, der, vor allem weil es sein erster Fall ist, verzweifelt eines ihrer Mitglieder zu retten versucht. Die Stammesangehörigen sind dauerndes Gesprächsthema, aber sie selbst reden während des ganzen Films nie. Damit umgeben sie sich mit einem äußeren Anzeichen von Macht und verleihen dem Film so eine beträchtliche Spannung. Tendulkar und Nihalani konzentrieren sich aber zu Lasten des Gesamtwerks auf einzelne Höhepunkte und erzeugen damit eher theatralische Kraft als, was dem Medium Film besser entspräche, Verständnis.

So bewegte sich also die neue Welle aus Bombay in drei verschiedene Richtungen: Die eine tendiert zu einem hochwertigen kommerziellen Kino (Chatterjee, Benegal, Bhattacharya), die andere zu einem extrem

subjektiven Kino (Mani Kaul und Kumar Shahani); die dritte, marxistische Richtung (Saed Mirza, Ketan Mehta), die wie die erste ein breiteres Publikum zu erreichen suchte, erwies sich dafür als etwas zu schwer verständlich. Zweifellos geschah das meiste davon aufgrund des Anstoßes, den die FFC gegeben hatte.

Der Süden erwacht

Weil das Hauptquartier der FFC, wie auch das aller anderen zentralen Einrichtungen zur Entwicklung des indischen Films, in Bombay lag, war die Auswirkung ihrer Aktivitäten auch am stärksten dort zu spüren. Die vier südlichen Unionsstaaten, die ebenso wie Bombay in der Zwangsjacke der kommerziellen Traditionen gefangen waren, begannen eine selbständige Entwicklung, die zu einem beträchtlichen Teil vom 'Film Institute' in Pune ins Leben gerufen wurde. Dort absolvierten etliche Filmemacher aus dem Süden erfolgreich ihr Studium. Zu einem anderen Teil ist der Anstoß dem Beispiel Bengalens und Bombays, sowie dem Aufkommen der Filmproduktionsfirmen zu verdanken.

Es begann mit Realismus: Ramu Kariats *Chemmeen* (1966) liegt ein Roman über Fischer an der am arabischen Meer gelegenen Küste von Kerala zugrunde. Von weit aufregenderer Originalität war aber Pattabhi Rama Reddys *Samskara* (Bestattungsriten, 1970), der von der problematischen rituellen Bestattung des Leichnams eines abtrünnig gewordenen Brahmanen handelt. Diese vollkommene, packende Geschichte war das Werk dreier Köpfe, die alle ihre Bildung im Ausland erhalten hatten und die alle heftig nach gesellschaftlicher Veränderung in ihrer Heimat drängten - etwa in der Art der bengalischen Renaissance im 19. Jahrhundert. Der Film basiert auf einem Roman von U.R. Anantamurthy, die Hauptrolle wurde von Girish Karnad gespielt (die beide ein Studium der Literatur in Oxford absolviert haben), für Drehbuch und Regie war Pattabhi Rama Reddy verantwortlich, der an der von Tagore begründeten Universität von Shantiniketan sowie an der Columbia University in New York studiert hatte. Die Kamera führte der Australier Tom Cowan, und vertrieben wurde der Film (teilweise) von seinem Landsmann Steve Cartow. *Samskara* stellt eindringlich die Konflikte innerhalb der repressiven Brahmanenkaste dar. Diese grundlegende Ausgangssituation ist mit einer im indischen Film seltenen dramatischen Klarheit herausgearbeitet; der Film hat dadurch alle Voraussetzungen eines klassischen Werks und ist an einzelnen Stellen Bergman oder Kurosawa durchaus ebenbürtig. Aber die filmhandwerkliche Unausgeglichenheit verhindert, zusammen mit den technischen Mängeln, daß der Film in seiner vollen Größe zur Geltung kommt. Karnads erster Film *Vamsa Vriksha* (Der Stammbaum, 1971), bei dem er gemeinsam mit B.V. Karanth Regie führte, ist ein gewichtiges oder gar episch breites Dokument über die traditionelle Brahmanenfamilie und ihre Konflikte und Widersprüche. Die unter den Teppich gekehrten Probleme aber führen die hochgesteckten Ansprüche ihrer gelehrten Patriarchin ad absurdum. Auch *Kaadu* (Der Wald, 1973) ist von Karnads Interesse am bäuerlichen Leben und seinen Werten bestimmt, ist aber in einer übertrieben dramatischen Weise realisiert. In *Ondanondu Kalladalli* (Es war einmal, 1978) weicht Karnads Vorliebe für theatralische Dramatik einer dem Film mehr angepaßten kontinuierlich fließenden Erzählweise. Diese Hommage an Kurosawa drehte er bezeichnenderweise nach seiner Tätigkeit als Leiter des 'Film Institute' in Pune.

"Ich war viel eher Student als Direktor", sagt er, "es war meine erste Gelegenheit, die Kunst des Filmemachens systematisch zu erlernen, Filmklassiker zu sehen und Filmtheoretikern zu begegnen." Karnads Partner über lange Zeit, B.V. Karanth, ein Bühnenautor und Schauspielregisseur, drehte mit *Chomana Dudi* (Chomanas Trommel, 1975) seinen ersten selbständigen Film. Im Mittelpunkt dieser kraftvollen Arbeit steht ein mit seiner Armut hadernder zorniger alter Mann, der seiner Enttäuschung mit der Trommel Ausdruck verleiht: er schlägt sie, um eine unsichtbare

Macht anzurufen. Mehr als die anderen Arbeiten kann aber *Samskara* als Musterbeispiel des neuen Films in Kannada gelten, vertieft in die Probleme der sich hartnäckig auch im städtischen Indien haltenden religiösen Orthodoxie (die Hauptstadt Karnatakas, Bangalore, ist eines der größten neuen Industriezentren Indiens.).

Es gelang Rama Reddy aber nicht, die mit *Samskara* geweckten Erwartungen zu erfüllen; mit der für ihn charakteristischen Ruhelosigkeit vertauschte Karnad den Beruf des Filmregisseurs mit dem des Schauspielers, und Karanth kehrte zu seiner ersten Liebe, dem Theater, zurück. Das alles geschah zu einer Zeit, als der neue Kannada-Film kurz davor zu sein schien, den großen Sprung nach oben zu machen. Einzelne verdienstvolle Filme wurden weiterhin gemacht, wie etwa Girish Kasaravallis *Ghatashradda* (Das Ritual, 1977), eine beeindruckende Studie über brahmanische Orthodoxie nach einem Buch von U.R. Ananthamurthy, oder *Grahana* von Nagabharana, einer weiteren Arbeit über ländlichen Aberglauben. Die hoffnungsvollen Anzeichen für das Entstehen einer neuen Bewegung in Karnataka waren aber bald dahingeschwunden.

Die produktive Filmindustrie Keralas, die bisher hauptsächlich für ihre Soft-Pornos bekannt gewesen war, wurde im Jahr 1972 durch Adoor Gopalakrishnans *Swayamvaram* (Die eigene Wahl, 1972) plötzlich aus ihrem Schlaf geschreckt. Mit seinem einfühlsamen Essay über die Liebe eines auf der Flucht befindlichen Paares, das unerbittlich in die Zerstörung getrieben wird, machte sich der Absolvent des 'Film Institute' zum Vorreiter eines hochentwickelten Kinos in Kerala. Seine zweite Arbeit, *Kadoyettam* (Aufstieg, 1977), beschäftigte sich mit einem vollkommen anderen Thema: das Erwachen des Verantwortungsgefühls in einem Dorf-Taugenichts. Durch die Gründung einer Filmkooperative versorgte Gopalakrishnan das durch sein Beispiel angeregte 'New Cinema' von Kerala auch mit einer Führung (innerhalb der Kooperative kam es allerdings später zu Auseinandersetzungen, wobei Mitglieder gerichtlich gegeneinander vorgingen.). Der Journalist und Prosaist M.T. Vasudevan Nair gelangte mit seinem zwar romanhaften, aber kraftvollen Film *Nirmayalam* (Reinheit, 1973) zum Kino; seinem Beispiel folgten viele andere, unter ihnen der Schriftsteller P. Padmarajan, der mit *Peruvazhiambalam* einen hervorragenden Film machte. Doch als die ganz besondere Persönlichkeit des Malayalam-Kinos erwies sich G. Aravindan. Er verkörpert die vielleicht radikalste Abkehr von der Gesellschaftskritik, die das bisher grundlegende Anliegen des 'New Cinema' gewesen war. Seine Filme versetzen den Zuschauer in eine subjektive, außergewöhnliche Phantasiewelt. *Kanchana Sita* (Die goldene Sita, 1977), der auf dem Ramayana-Epos basiert, hat weniger das Erzählen einer Geschichte zum Anliegen als die Frage nach dem Menschen und der Natur. Die Rollen spielen Mitglieder einer Stammesgruppe aus Andhra Pradesh, die sich selbst als Abkömmlinge Ramas betrachten. *Thampu* (Das Zirkuszelt, 1978) spürt den Lebensgeschichten von Artisten eines kleinen ländlichen Zirkus mit einem seltenen poetischen Reiz der dokumentarischen Beobachtung nach. *Esthappen* (1979) erzeugt ein Phantasiegewebe rund um eine christusähnliche Figur, die Legenden der Fischer von Kerala entstammt. Mit der Vision des Dichters als wahnsinnigem in *Pokku Veyil* (Zwielicht, 1981) erreicht Aravindans Kunst eine bemerkenswerte Tiefe und läßt eine unvergeßliche Bildsprache entstehen.

Aber mit dem Zusammenbruch von Gopalakrishnans Filmkooperative und der wachsenden Beliebtheit der Soft-Pornos (das Werk von I.V. Sasi, dem Hohepriester des Genres, ist seiner mitfühlenden Darstellungsweise von Frauen und einiger filmischer Raffinessen wegen von Interesse.) bleibt von der neuen Bewegung in Kerala nicht mehr viel übrig.

Vielleicht bleibt kein neues Kino für längere Zeit eine 'Bewegung'; im ersten enthusiastischen Aufblühen werden viele von der Hoffnung mitgerissen und bleiben später auf der Strecke. Was bleibt, sind begabte Einzelpersonlichkeiten und nicht die 'Bewegung'. In Bengalen, in Bombay

und im Süden sind auf einer breiten Front Hoffnungen geweckt worden, aus denen sich schließlich eine kleine Zahl talentierter Filmregisseure herauskristallisiert hat. Aber wo in den fünfziger Jahren nur von zwei oder drei Regisseuren die Rede sein konnte, sind es heute schon ein Dutzend oder mehr - und das ist eine bedeutende Verbesserung. Es ist auch bezeichnend, daß einige Filmemacher einen Weg gefunden haben, Kassenerfolge zu erzielen, und daß andere, ohne ihre Individualität ganz aufzugeben, nach ihrem Weg dorthin suchen. In Kerala und Karnataka ist das 'New Cinema' in der Lage, private Geldgeber (neben den relativ geringen staatlichen Förderungsmitteln) zu finden. In Bombay hat sich Shashi Kapoor zu einem urteilsfähigen und konsequenten Produzenten entwickelt, der Shyam Benegals *Junoon* und *Kalyug* (Unser Zeitalter, 1980) sowie Aparna Sens *36, Chowringhee Lane* (1981) finanziert und sich eines Films von Govind Nihalani mit einem solchen Ruf wie *Aakrosh* angenommen hat. Die Regierung erhält, was seine Richtigkeit hat, die Rolle desjenigen, der den ersten Anstoß gibt. Das Fehlen von Filmkunsttheatern hat die Regisseure des 'New Cinema' gezwungen, ihr Publikum auf dem Markt, außerhalb des Elfenbeinturms zu suchen - und das muß nicht unbedingt von Nachteil sein. Diese Entwicklung kann einen Wandel beim kommerziellen Kino in Gang bringen, das schon jetzt andersartigen Filmen Platz einzuräumen beginnt. Der verhältnismäßig gute Kassenerfolg von Rabindra Dharmajaras *Chakra* (Das Rad), Aparna Sens *36, Chowringhee Lane* und Sai Paranjpyes *Chashme Buddoor* - jeweils im Jahr 1981 - bringt die neue Spezies des Filmemachers dem breiten Publikum näher. Die Möglichkeit einer Zukunft wird aufgezeigt, in der die gegenwärtige Kluft zwischen Kunst und Kommerz im Kino überbrückt, wenn nicht sogar vollständig geschlossen werden kann, und in der es selbst möglich wäre, Meisterwerke hervorzubringen, die auch an der Kinokasse erfolgreich sind.

Aus: Chidananda Das Gupta/Werner Kobe: Kino in Indien, Freiburg i. Breisgau 1986

NEW INDIAN CINEMA

Buddhadeb Dasgupta

Seit Mitte der 70er Jahre hat der neue indische Film sich kontinuierlich weiterentwickelt. Dieser anspruchsvolle neue Film beschränkt sich nicht länger auf das Kino Westbengalens, wie dies in früherer Zeit der Fall war, als der anspruchsvolle indische Film nahezu vollständig von Kalkutta, der Stadt Rays, Ghataks und Sens und einiger anderer wie Tapan Sinha, Rajen Tarafder u.a. repräsentiert wurde. Im Gegensatz dazu ist der neue indische Film ein allindisches Phänomen. Eine ganze Reihe Filmemacher aus den verschiedenen Landesregionen trugen zum gesunden Wachstum und zur Entwicklung des neuen indischen Films bei.

Mir scheint, daß dieser neue indische Film seine Inspiration neben dem Kino Europas und dem anderer Dritte Welt-Länder vor allem aus verschiedenen einheimischen Quellen bezieht. Diese neuen indischen Filmemacher sind von großem sozialen Engagement, wie sich dies auch in den sozial relevanten Filmen der 40er und frühen 50er Jahre widerspiegelte, z.B. in den Filmen von Dharti Ke Lal (K.A.Abbas), Achchhut Kanya (Himangshu Rai), Neecha Nagar (Chetan Anand), Duniya Namane (V.Shantaram), Udayer Pathe, Do Bingha Jamin (Bimal Roy) und Chkinnanmul (Nemai Ghosh). All diese kurz vor oder nach Indiens Unabhängigkeit gedrehten Filme waren von sozialem Bewußtsein und reformerischem Eifer getragen. Doch von weitaus größerem Einfluß für diese neuen Filmemacher war mit Sicherheit die kinematographische Vision und Filmsprache eines Ray oder Ghatak, an denen es den oben erwähnten Filmen bei allem sozialen Engagement leider fehlte.

Als die neuen Filmemacher in den 70er Jahren ihre ersten Arbeiten vorstellten, waren die vielfach publizierten Ideale und Bestrebungen, wie sie für die Zeit nach der Unabhängigkeit bestimmend waren, zusehens verblaßt. Die Situation, die die jungen Filmmenthusiasten vorfanden, bot ihnen keinen Stoff für Träume, eher Konfliktstoff, nahmen sich doch Anstoß an der anämischen und anachronistischen Realität dieser Zeit, die sie in ihren Filmen zu sezieren suchten. Es war insgesamt eine Periode der Ernüchterung und Desillusionierung. Die Jugend ging durch eine Krise - eine Krise des Glaubens an die Gegenwart und Zukunft des Landes. Wohltönende Verfassungsproklamationen oder vollmundige Versprechungen seitens der nationalen Führer - all das hatte sich als unwirksam und unproduktiv erwiesen. Es war eine ringsum hoffnungslose Situation - ökonomisch, politisch, sozial, kulturell und auch geistig.

Diese Hoffnungslosigkeit war so allumfassend und universell, daß selbst ein so optimistischer und humanitärer Künstler wie Ray keinerlei Hoffnungsstrahl mehr sah. Rays Anklage der Gesellschaft wurde in dieser Zeit zunehmend bitterer. Seine berühmte schwarze Komödie Jana Aranya war ein Wendepunkt in seiner Film Laufbahn und markierte einen Wandel in seiner Sozialphilosophie. Ritwik Ghatak gelang es trotz seiner Krankheit den letzten Film noch fertigzustellen, Jukti Takka Goppo, in dem er sich mit der revolutionären Jugend auseinandersetzte. In dieser Zeit wurde Mrinal Sen zum profiliertesten und entschiedensten Rebell gegen das etablierte sozio-politische System des Landes. Wer jedoch die philosophische und psychologische Entwicklung des neuen indischen Films zurückverfolgen will, der muß die Zeit und die sozio-politische Realität in Rechnung stellen, in der dieser neue Film seinen Ursprung hat. Die Jugend betrachtete die überkommenen Normen und Werte mit immer größerer Skepsis. Ein wichtiger Punkt, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, ist, daß die neuen Filmemacher einen sozialwissenschaftlichen Ansatz verfolgten. Es ist kein Zufall, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil dieser neuen Filmmenthusiasten (einschließlich ich selbst) Studenten der Soziologie waren, und als solche fühlten sie sich intellektuell von den revolutionären Sozialphilosophien Marx' und späterer Marxisten angezogen. Manche darun-

ter sympathisierten aktiv mit der revolutionären Bewegung jener Zeit. Hierin liegt die Stärke wie auch die Schwäche des neuen indischen Films. Eine neue Art Stereotype begann sich so herauszubilden. Heute, Ende der 80er Jahre, zeigt der neue indische Film nicht mehr die kraftvolle Vitalität der 70er Jahre. Es ist ein großes Problem, daß mit der Institutionalisierung des neuen indischen Films der kreative Trend bis auf wenige Ausnahmen offenbar in den Hintergrund zurückgedrängt worden ist. Die sogenannte 'Indiana' in dieser Art Kino, die von in- und ausländischen Kritikern aufgebracht und genährt wurde, hat oftmals zu einer unsäglichen Mittelmäßigkeit und unglaublichen Farblosigkeit geführt, zu einem Mangel an visionärer Kraft und damit einhergehend zu der beharrlichen Weigerung, sich den Herausforderungen zu stellen. Gegenwärtig sind wir Zeuge einer unmoralischen Vernunfttöte zwischen dem im Unterhaltungsfilm vorherrschenden kommerzialisierten Wertesystem und dem schändlichen Opportunismus des sogenannten künstlerischen Films. Was es heute bedarf, ist eine Rückkehr zu den Wurzeln des echten Gefühls und der kreativen Vision, wie sie in den Werken der großen Meister des Weltkinos zum Ausdruck kommen.

Buddhadeb Dasgupta, Filmemacher und Schriftsteller, geb. 1944 in Anara, einem Dorf des Purulia-Distrikts in Westbengalen. Studium der Ökonomie. Abschluß mit einem M.A. Von 1968 bis 1976 Dozent in Ökonomie an der Universität von Kalutta.

Einer der wichtigsten Schriftsteller der modernen bengalischen Literatur. Schreibt regelmäßig in bengalischen und englischen Zeitschriften über Film. Er drehte einige Dokumentarfilme (u.a. *Dholiya Raja*) und Kurzfilme. *Dooratwa* (Distance, 1978) ist sein erster Spielfilm.

Filme:

- 1978 *Dooratwa*
- 1979 *Neem Annapurna*
- 1982 *Grihajuddha*
Sheet Grishmer Smirti
- 1987 *Phera*

REGIERUNGSZUSCHÜSSE FÜR DEN NEUEN FILM: PROBLEME UND MÖGLICHKEITEN

In einer arbeitsintensiven, kapitalarmen Wirtschaft wie der indischen ist die Beschaffung von finanziellen Ressourcen, vor allem für einen Sektor von niedriger Priorität wie die Filmindustrie, mit Schwierigkeiten verbunden. Vor allem, wenn der Filmemacher eine sehr persönliche oder ungewöhnliche Arbeit abliefern möchte. Die folgende Diskussion konzentriert sich auf die Rolle, die die Filmförderung durch die Regierung spielt: Die 1960 gegründete Film Finance Corporation (FFC), später in National Film Development Corporation (NFDC) umbenannt, hat zumindest einige Bedürfnisse der Filmemacher der 'Neuen Welle' befriedigt.

An der Diskussion nehmen teil: Hrishkesh Mukherjee, Drehbuchautor, Herausgeber, Filmemacher und bis vor kurzem Vorsitzender des NFDC; B.K. Karanjia, bekannter Filmjournalist und 5. Vorsitzender der FFC; und Malati Tambay-Vaidya, geschäftsführender Direktor in der NFDC. Die Diskussion wurde von Sanjit Narwekar, dem Nachrichtenredakteur von 'Screen' koordiniert.

Sanjit Narwekar: Beginnen wir mit der Diskussion darüber, wie die Filme finanziert wurden, bevor die Film Finance Corporation (FFC) entstand, aus

der später die National Film Development Corporation (NFDC) wurde...natürlich wird der Mainstream-Film immer noch so finanziert.

Hrishikesh Mukherjee: Im Grunde gibt es drei Wege, um Geld für einen Film des Mainstream-Kinos aufzutreiben. Die etablierten Produzenten - ein kleiner Prozentsatz - die ihre Filme mit ihrem eigenen Geld drehen, leihen sich nicht gern Geld von außerhalb. Dann gibt es Produzenten, die Geld von ihren Verleihern leihen, die wiederum Geld von den Kinobesitzern leihen. Es ist ein komplizierter Prozeß - aber er funktioniert! Der Produzent kommt mit einem attraktiven Vorschlag zu den Verleihern der verschiedenen Landesteile, für die der Film in Frage kommt. Jeder Verleiher zahlt einen Vorschuß, während der Film 'in Produktion' ist, und den Rest, wenn er die Kopien bekommt. Ein Produzent kann 40-50% seiner Produktionskosten auf diese Art aufbringen, den Rest muß er sich von Freunden oder Filmfinanziers leihen. Die meisten indischen Filmproduzenten arbeiten so. Und schließlich gibt es den 'World Rights Controller'. Der zahlt im allgemeinen den größten Teil der Produktionskosten voraus und bekommt dafür die Weltvertriebsrechte des Films. In diesem Fall ist der Produzent auf den Status eines Produktionsleiters beschränkt, da das Recht, Geschäfte zu tätigen, beim World Rights Controller liegt.

B.K. Karanjia: Der springende Punkt wurde, glaube ich, vom Film-Untersuchungsausschuß unter S.K. Patil herausgebracht: Die von den privaten Finanziers verlangten Zinssätze sind viel zu hoch.

H.M.: Schrecklich hoch...Und es sind nicht nur die 40% Zinsen. Wenn ein Produzent, sagen wir, 100.000 Rupien von einem privaten Finanzier zu 40% Zinsen leiht, werden ihm die Zinsen für das erste Jahr gleich abgezogen, so daß er schließlich 40.000 Rupien Zinsen für einen Kredit von 60.000 Rupien zahlt.

S.N.: Aber gab es denn keine institutionelle Finanzierung, bevor die FFC eingerichtet wurde? Haben die Regierungen der einzelnen Bundesstaaten Filme finanziert?

H.M.: Es gab ein paar Fälle dieser Art. Es gab, außerhalb der Industrie, von den verschiedenen Bundesstaaten eingerichtete 'Film Development Corporations' oder verschiedene Subventionsprogramme, aber sie waren nicht sehr vorteilhaft. Nur die Regierung von Westbengalen hat eine lange Tradition in der Förderung der Filmproduktion, die schon mit Satyajit Rays Pather Panchali begann. Die Subventionsprogramme der anderen Staaten wie z.B. Maharashtra nützen dem Produzenten erst, nachdem er den Film gedreht hat. Davon abgesehen vergaben einige Banken - bevor sie verstaatlicht wurden - Geld an Filmproduktionen, aber das geschah gewöhnlich aufgrund persönlicher Beziehungen und weniger aufgrund einer politischen Entscheidung.

Sie sehen, das Problem mit der institutionellen Finanzierung von Filmen war so, daß das Rohmaterial (Celluloid) nicht viel wert war...in jedem anderen Industriezweig kann zur Not das Rohmaterial (ob in Form von hergestellten Waren oder Maschinen) verkauft werden, um wenigstens 60-75% des Darlehens zurückzugewinnen. In der Filmproduktion ist das nicht der Fall. Wenn ein Film, der für 5 Mio Rupien gedreht worden ist, kein Geld einbringt, läßt sich das Rohmaterial (das Zelluloid) für gerade Rs. 2.500 verkaufen.

Malati Tambay Vaidya: Banken haben eine grundsätzliche Schwierigkeit bei der Finanzierung von Filmen. Sie halten das Filmemachen für hochriskant, für ein Glücksspiel.

S.N.: Ist das im Westen anders?

B.K.K.: Keine Bank wird ohne Nebensicherung einen Film finanzieren, und der Produzent in Indien ist nicht in der Lage, Sicherheiten anzubieten. Wenn im Westen ein Film nach einem Bestseller gedreht wird, werden die Rechte am Buch als Sicherheit verpfändet. Man nehme also einen Fall wie Harold Robbins, seine Bücher haben einen so großen Markt, daß keine Bank

zögern wird, einen Film nach seinem Buch zu finanzieren. Oder der Produzent kann seinen Landbesitz als Nebensicherheit verpfänden.

S.N.: Aber Filmproduzenten im Westen haben auch die Verleihrechte als Sicherheit verpfändet, um einen Bankkredit für einen Film zu erhalten. Sobald der Film fertig ist, hat die Bank einen Anspruch auf alle Einkünfte, bis das Darlehen zurückgezahlt ist - hier ist die Nebensicherheit der hypothetische Marktwert des Films. Warum kann man dieses System in Indien nicht übernehmen?

H.M.: Das System funktioniert im Westen, weil die Industrie dort organisiert ist. Hier in Indien ist das nicht so... Wir haben eine 'fließende' Anzahl von Produzenten. Wie viele der alten Produzenten sind heute (noch) aktiv? Außerdem sind hier die Produktionsbedingungen anders. Wir wissen nicht mehr, wie viele der begonnenen Filme fertig werden und wie viele der fertigen Filme das Licht der Projektionslampe erblicken! Vor der Unabhängigkeit gab es feste Studios, die regelmäßig Filme drehten, und deshalb hatten sie selten Probleme. Ihre Glaubwürdigkeit war etabliert. Wenn 'Bombay Talkies' oder 'New Theatres' heute noch existierten, würden die Banken, glaube ich, nicht gezögert haben, sie zu finanzieren.

S.N.: Als der Gedanke einer institutionellen Finanzierung zum erstenmal erörtert wurde, was waren damals die Kriterien, die man für die Finanzierung von Filmen wählte?

B.K.K.: Als die FFC entstand, finanzierte sie zunächst hauptsächlich kommerzielle Filmemacher. Aber wegen der begrenzten Mittel, über die sie verfügte, konnte sie niemals hoffen, den Wettlauf um die Gunst des Publikums zu gewinnen... Als wir (das Gremium, dessen Vorsitzender ich war) gebeten wurden, die Sache zu übernehmen, war der uns zur Verfügung stehende Etat fast verbraucht.

H.M.: Ich gehörte damals auch zu den Leitern der FFC, und ich erinnere mich an unser 'Erbe' an gewährten Krediten, die noch zurückgezahlt werden mußten, es lag bei Rs. 80 Lakhs (8 Mio Rupien). Wir baten die damalige Premierministerin, Frau Indira Gandhi, diese alten Schulden zu erlassen, so daß wir noch einmal neu anfangen konnten. Vorher hatte das Gremium nämlich alle möglichen kommerziellen Filme finanziert, und alle möglichen Probleme waren entstanden. Wenn nicht die gesamten Beträge abgeschrieben wurden, so mußten doch ziemlich große Summe als verloren gelten. Manche Filme liefen so schlecht, daß die Produzenten nichts hatten, um den Kredit zurückzuzahlen.

B.K.K.: Damals beschlossen wir, eine dreifache Bedingung einzubauen. Erstens: nur Low-Budget-Filme zu finanzieren. Zweitens: nur talentierte, vielversprechende Neulinge zu finanzieren, die nirgendwo sonst Geld bekamen. Und drittens wollten wir diese jungen Leute ermutigen, die Werke unserer Schriftsteller zu verfilmen - ob in Hindi oder in anderen Regionalsprachen. Und diese Politik machte sich mit drei Filmen bezahlt: mit Bhuvan Shome von Mrinal Sen, Sara Akash von Basu Chatterji, beide in Hindi, und Kanku von Kantilal Rathod in Gujarati. Die Erfolge dieser und anderer Filme bewirkten eine ziemliche Aufregung; die Presse war außerordentlich hilfreich, und die Regierung hat diese Erfolge gewürdigt.

H.M.: Die Idee war: Wenn ein Produzent einen Film mit einer Starbesetzung, Liedern, Tänzen, Sex und Gewalt drehen wollte, konnte er das Geld auf die übliche Art aufbringen; wenn aber ein Produzent etwas wirklich Wertvolles drehen wollte, konnte er das nicht, weil die kommerzielle Lebensfähigkeit automatisch suspekt war. Hier kam die FFC herein... Dann gab es da die Absolventen des Film Institute, die von Ideen für eine andere Art von Film überströmten, und damals hingen sie mit der Finanzierung völlig von der FFC ab.

S.N.: Welches waren die Kriterien für die Annahme oder Ablehnung eines Vorschlags?

B.K.Karanjia: Die Kriterien waren einfach. Da viel von dem Script abhing, das uns vorgelegt wurde, versuchten wir herauszufinden, ob es visuelle Stärken, dramaturgische Reize, Konflikte, eine Stimmung besaß. Durch Interviews und persönliche Begegnungen versuchten wir die Absichten des Bewerbers herauszubekommen, ob er es wirklich ernst meinte mit dem Drehen

des Films, ob er in der Lage war, ihn innerhalb einer gewissen Zeit und mit dem Budget zu beenden. Wir hatten einen technischen Berater, Herrn Shidore, der überwachte, ob das für einen bestimmten Zweck bewilligte Geld auch dafür ausgegeben wurde. Wir hatten ein einigermaßen gut funktionierendes System..

H.M.: ..das sogar noch heute, beim NFDC, funktioniert. Es gibt einen Drehbuch-Ausschuß, der die Scripts der Kreditbewerber sorgfältig durchgeht. Dann prüfen noch einmal die Gremiumsmitglieder, vor allem die mit dem Prozeß des Filmemachens vertrauten, das Drehbuch, den Filmemacher und sogar sein ganzes Team. Der Hintergrund des Filmemachers wird geprüft - ist es jemand mit einem Drang, Filme zu machen, oder jemand, der einige Filmerfahrungen besitzt; das heißt nicht, daß der Filmemacher bekannt sein muß, das heißt nur, daß er etwas vom Filmemachen verstehen muß. Natürlich ist der Inhalt des Drehbuchs der wichtigste Aspekt.

B.K.K.: Das Budget wird auch sehr genau geprüft... Manche Leute tendieren dazu, die Ausgaben zu gering anzusetzen und dann, wenn sie mit dem Film halb fertig sind, noch einmal Geld zu verlangen.

H.M.: Natürlich sind wir in manchen Fällen in bezug auf das Script nicht sehr strikt, zum Beispiel wenn Satyajit Ray einen Film für uns dreht...

S.N.: Es ist in der Vergangenheit oft vorgekommen, daß ein vom NFDC abgelehntes Script anderswo eine Finanzierung gefunden hat und daß daraus ein hervorragender Film geworden ist. Irgendwelche Kommentare?

H.M.: Wenn schon! Es könnte sein, daß das Script schlecht geschrieben war - oder daß der NFDC ein Fehler unterlaufen ist, das ist durchaus möglich.

S.N.: In dem Fall - sollte das Script der entscheidende Punkt bei der Frage der Gewährung eines Kredits sein? Sehr gute Filmemacher könnten sehr schlechte Scripts vorlegen.

H.M.: Wie ich schon an anderer Stelle gesagt habe: Bei einem erprobten Filmemacher ist das Drehbuch nicht das entscheidende Kriterium, da er sich schon ausgewiesen hat, bei einem unerfahrenen Filmemacher aber - welchen Wertmaßstab sollten wir denn sonst anlegen? Außerdem - sollte nicht ein gewissenhafter Filmemacher seine Papierarbeit sorgfältig, in allen Einzelheiten perfekt, ausführen? Das Script ist schließlich ein Anhaltspunkt dafür, was für ein Film es werden wird.

S.N.: Hat sich die Funktion der NFDC seit den Tagen der FFC sehr verändert?

Malati Tambay-Vaidya (NFDC): Wir haben gewiß von der Struktur profitiert, die die FFC schon aufgebaut hatte, aber es gibt immer einen Entwicklungsprozeß. Ich glaube, der wichtigste Beitrag der NFDC außer dem Darlehensmodell war die Einführung der 100%igen Finanzierung. Man dachte damals so: Selbst wenn ein Kredit für 75% der Produktionskosten gewährt wird, muß der Filmemacher immer noch hinter den restlichen 25% herjagen. Wir beschlossen, den Filmemacher von seiner ganzen finanziellen Bürde zu befreien, damit er sich ganz auf seinen Film konzentrieren kann.

Bei 100%iger Finanzierung gehört das Produkt, der Film, der NFDC. Der Filmemacher ist der Regisseur und die NFDC ist die Produzentin, aber mit dem Unterschied: Die NFDC teilt sich den Gewinn mit dem Regisseur und dem Drehbuchautor. Der Regisseur bekommt 7,5%, der Drehbuchautor 2,5% vom Profit. Dann beschlossen wir, weitere 40% des Gewinns an die Künstler des Films zu verteilen. Die NFDC behält nur 50% der Gewinne für sich. Da wir ein neues Konzept einführten, haben wir es ziemlich streng überwacht. Zuerst nahmen wir auch Projekte von jungen, unerprobten Regisseuren an, aber später beschlossen wir, nur erfahrene Filmemacher zu unterstützen. Der Auswahlprozeß ist im wesentlichen schon beschrieben. Wir versuchen dafür zu sorgen, daß das Endergebnis ein gut gemachter Film ist, der so gut wie möglich laufen sollte. Natürlich ist die Gängigkeit des Films das zweite Entscheidungskriterium.

H.M.: Persönlich finde ich, daß hier eine moralische Frage eine Rolle spielt. Wenn die NFDC ein Darlehen gibt, geschieht das ohne Bedingungen. Die NFDC prüft das Script, den Filmemacher und sein Team...es schlägt sogar Veränderungen im Script vor, wenn sie erforderlich sind. Sobald diese Vorbedingungen erfüllt sind, gewährt die NFDC den Kredit. Wenn der Film

nun nach alledem an der Kinokasse durchfällt, welches moralische Recht hat die NFDC, Geld zurückzuverlangen? Wenn ein Film Erfolg hat, schlägt das für die NFDC und den Filmemacher zu Buche. Wenn er durchfällt, sollten wir dann unser Geld zurückverlangen?

Dann gibt es gewisse 'schwierige' Arten von Film, die Filmemacher und Produzenten nicht gern in Angriff nehmen. Es ist wichtig, daß die NFDC in diesem Fall als Produzent einspringt und das gesamte Risiko trägt. Wir hatten z.B. noch nie einen Film in Sanskrit, unserer Muttersprache, hergestellt, und darum haben wir das veranlaßt. Dann entdeckten wir, daß Satyajit Rays erstes Filmprojekt, das er schon vor Pather Panchali konzipiert hatte, noch immer auf dem Papier stand, obwohl er schon 25 Filme gedreht hatte... so beschlossen wir, es zu produzieren, und so ist GHARE BAIRE entstanden. Und dann hatten wir dieses Jahr die Erfolge MIRCH MASALA und Massay Sahib...

Als Filmemacher mit 42 Jahren Berufserfahrung weiß ich, wie schwer es für einen kreativen Künstler ist, einen Film zu drehen bei all den routinemäßig auftretenden administrativen Problemen wie der Finanzierung, der Rückzahlung von Zinsen, der Bezahlung des Teams, Überwachung der Verwaltungskosten, Unterzeichnung von Schecks.

Die NFDC dachte, um mit dem Script und dem Filmemacher redlich umzugehen, sollten wir die Bürde der Produktion übernehmen, aber wir haben uns auch schon die Finger verbrannt. Wir sind nicht die übliche Art von Filmproduzenten, und wir haben nicht die Infrastruktur, die man braucht, um Filme zu drehen. So haben wir vorläufig beschlossen, jeden Film 100%ig zu finanzieren.

M.T.V.: Genauer, wir haben jetzt beschlossen, mit diesem Programm nur ausgewiesene Filmemacher zu finanzieren, und nicht mehr auf Bewerbungen zu warten, sondern Filme in Auftrag zu geben. Das heißt, die Initiative bleibt beim Gremium.

S.N.: Frau Tambay-Vaidya sagte gerade, die Gängigkeit sei das 2. Kriterium. Sogar bei einer Bank braucht man einen Marketing-Plan, bevor irgendein Darlehen gewährt werden kann. War es bei der FFC auch so?

B.K.K.: Nicht wirklich, denn, sehen Sie, wir mußten uns zunächst um andere Dinge kümmern. Wir mußten zuerst eine Fülle von Filmen schaffen, die wirklich indisch waren, die das Leben zeigten, wie wir es leben. Das war das Hauptziel. Erst später, als wir feststellten, wie schwierig es war, diese Filme im Verleih unterzubringen, beschlossen wir, eine Kette von Kunstfilmtheatern zu schaffen. Herr Gujral, der damalige Informations- und Rundfunkminister, war von der Idee sehr begeistert, aber irgendwie klappte es nicht. Nun hat die NFDC es aufgegriffen.

S.N.: Die FFC wurde in der Presse heftig kritisiert, sie habe das Pferd falsch aufgezümt.

H.M.: Das war unfair. Denn hätte die FFC damals zuerst die Kinokette eingerichtet, dann wären diese Kinos, um zu überleben, auch auf kommerzielle Filme angewiesen gewesen, denn es gab keine anderen nicht-kommerziellen Filme, die man hätte zeigen können. Man hätte uns auf jeden Fall kritisiert. Da nichts vorhanden war, mußten wir sowohl das Produkt, als auch die entsprechende Infrastruktur schaffen. Es kam nun einmal so, daß die Filme zuerst entstanden. Außerdem ist das leichter gesagt als getan. Man darf nicht vergessen, daß die Kinos in privater Hand sind, und es hätte wohl einer Verfassungsänderung bedurft, um sie zu bewegen, solche Filme zu zeigen.

Wir mußten den Kinobesitzern erst einmal zeigen, daß es ein Publikum für solche Filme gab.

In den letzten 20 Jahren wurden Zuschauer für solche Filme gewonnen... In Manipur, in Haryana, in Ostindien gibt es eine neue Begeisterung für nichtkommerzielle Filme, heute kennen alle Aravindan und Adoor Gopalakrishnan und möchten ihre Filme sehen. In den letzten 20 Jahren hat die NFDC nicht nur eine Reihe von wertvollen Filmen, sondern auch ein Publikum für solche Filme geschaffen.

M.T.V.: Hinsichtlich der Absatzmöglichkeiten muß man bedenken, daß der Film kein Produkt wie z.B. Seife ist, wo es ziemlich einfach ist, eine

Marktstrategie zu entwickeln, weil es ein etabliertes und notwendiges Produkt ist. Bei Filmen ist das nicht ganz so einfach, weil es keine lebensnotwendigen Artikel sind. Aber die Zeiten haben sich geändert und damit auch die Verhältnisse. Ich glaube, die NFDC kam genau zum richtigen Zeitpunkt. Aus den Zahlen geht hervor, daß die Lage sich gebessert hat. Von insgesamt 11 von der NFDC produzierten Filmen haben 4 schon die Gewinnzone erreicht und die Produktionskosten eingespielt, 2 nähern sich dieser Grenze, und 2 weitere haben schon fast 60% ihrer Produktionskosten eingespielt. Das ist, glaube ich, eine ungeheure Leistung - es ist sogar ein besserer Durchschnitt als beim Mainstream-Kino. Und ein Film wie MIRCH MASALA hat schon seine Gesteuerungskosten in Indien eingebracht, bevor er kommerziell verliehen wurde. Er hat auch ein enormes Exportpotential. Und dann ist MIRCH MASALA mit Rs. 24.5 lakhs (2,45 Mio Rupien) auch der teuerste Film, den die NFDC je finanziert hat. Von den 38 auf NFDC-Kosten finanzierten Filmen haben schon 10 ihre Kredite zurückgezahlt.

S.W.: Ich glaube nicht, daß wir uns darüber streiten, daß gute Filme dank der NFDC gedreht werden oder wurden, oder daß sie die Produktionskosten wieder einbringen. Die Frage ist: Warum gibt es nach so vielen Jahren nicht einmal einen Ring von Kunstfilmtheatern?

H.M.: Der neue Film, der innovative Film, ist, da werden Sie mir zustimmen, grundsätzlich ein städtisches Phänomen, die Kinobewegung muß deshalb in den städtischen Gebieten anfangen. Dann sind die Grundstückskosten in großen Städten zu hoch. Wir hatten die Regierung gebeten, uns in Bombay ein Grundstück zu geben, aber keine Antwort bekommen. Es ist eine Entwicklungsarbeit und jetzt Sache der Staatsregierung, uns zu helfen. Die NFDC mit ihren beschränkten Mitteln kann nicht viel tun. Überall wo uns die Staatsregierung ein Grundstück zur Verfügung stellte, haben wir Kinos gebaut, so in Manipur, Kerala und Orissa. Die Kredite für den Kinobau wurden zu sehr niedrigen Zinsen gewährt, nämlich für nur 6%, während die Banken bis zu 18% verlangen. Überall wo die Regierung eines Staates kulturell bewußt ist, war es möglich, das zu tun. In Westbengalen hat die Regierung selbst ein wunderschönes Kunstzentrum mit drei schönen Kinosälen - 'Nandan' - gebaut.

S.W.: Aber brauchen wir das alles wirklich? Was ist denn schließlich wichtig: ein Raum, ein Projektor, eine Leinwand...

H.M.: Wenn Sie eine gewisse Filmkultur, eine gewisse Ambiance schaffen wollen, müssen Sie spezielle Kunstfilmtheater schaffen, wo das Publikum weiß, daß es etwas Neues, etwas anders zu sehen bekommt. Und wenn die verschiedenen Staatsregierungen sich nicht ihrer kulturellen Verantwortung bewußt werden, sehe ich keine Zukunft. Warum sind Kerala und Bengalen führend im guten Film und nicht die anderen Staaten? Jede Region Indiens hat eine reiche Kultur, eine literarische Tradition, und doch, wenn es um den Film geht, haben Staaten wie Gujarat und Maharashtra nichts aufzuweisen. Trotz ihrer reichen Kultur hat seit Jahren keiner dieser Staaten einen der nationalen Filmpreise gewonnen. Ich bedauere sagen zu müssen, daß die meisten Staaten sich ihrer kulturellen Verantwortung nicht bewußt sind. Die Staaten nehmen zig Millionen an Unterhaltungssteuern ein, doch was sie ausgeben, ist kümmerlich.

Offengesagt glaube ich, daß wir eine Entwicklungsförderung übernommen haben. Die NFDC ist eine Entwicklungsbehörde. Warum sollte die NFDC sich Sorgen machen, wenn sie durch die Finanzierung von Filmen Geld verliert, was doch nur ein Aspekt ihrer vielen Aktivitäten ist, von denen die meisten Steuern einbringen? Warum sollte sie in der Defensive sein? Und was verliert sie im Jahr? Höchstens Rs. 40 lakhs (4 Mio Rupien) beim Finanzieren von 20 guten Filmen; nebenbei - eine Zeit wird kommen, in 5 oder 10 Jahren, in der es einen Markt für solche Filme geben wird.

S.W.: Glauben Sie, daß die FFC oder NFDC irgendeine Auswirkung auf die Produktionsbedingungen oder das Endprodukt des Mainstream-Films gehabt haben?

H.M.: Gegenüber den über 900 Filmen der Mainstream-Industrie produziert die NFDC lediglich 10-15 Filme, und die Industrie ist nur verärgert, weil

diese Filme alle wichtigen Preise einheimen. Aber es tut mir leid zu sagen, daß die NFDC die Industrie nicht angeknabbert hat.

B.K.K.: Stimmt es, daß es unsere Absicht war, als eine Art Gärstoff zu wirken? Aber ehrlich gesagt glaube ich nicht, daß das funktioniert hat.

S.N.: Wie sehen Sie die Bedingungen für staatlich finanzierte Filme in der Zukunft?

H.M.: Herr Karanjias Vorschlag hat mir sehr gut gefallen: Man finanziere einen Filmemacher einmal und lasse ihn dann auf eigenen Füßen stehen. Es ist die Praxis in Frankreich und in einigen anderen Ländern. Die Tatsache, daß dieselben Personen bei uns immer wieder finanziert werden, zeigt ganz einfach, daß es einen Mangel an guten Filmemachern und guten Drehbüchern gibt. Wenn wir, im Vergleich zur Industrie, scheinbar auch nur wenige Filme finanzieren, so liegt das nicht nur an unseren beschränkten Mitteln, sondern auch an diesem Mangel an guten Filmemachern. Ich kann kategorisch feststellen, daß wir unsererseits kein gutes Projekt aus Mangel an Geldmitteln abgelehnt haben.

In Zukunft, hoffe ich, wird die NFDC in der Lage sein, ihre Zinsraten weiter zu senken. Im Augenblick verlangen wir für Filmproduktionen 15% bzw. 12%, wenn der Kredit innerhalb von 14 Monaten zurückgezahlt wird.

B.K.K.: In Zukunft können wir den Filmemachern hoffentlich größere Beträge geben, damit sie nicht herumbetteln müssen, um die Differenz zwischen dem, was wir geben, und dem, was der Film kostet, zu bezahlen.

M.T.V.: Die NFDC hofft bessere Absatzmöglichkeiten für ihre Produkte sowohl in Indien als auch in nicht-traditionellen Exportländern zu entwickeln. Wir hoffen mit unseren eigenen Videokassetten auf den Markt zu kommen. Und natürlich hoffen wir, von Medien wie 'Cinema in India' Gebrauch zu machen, um eine neue Filmbewußtheit beim Publikum zu schaffen.

Cinema in India, New Delhi, April 1987.

DIE ZENSUR - EINE EINFÜHRUNG

Ashish Rajadhyaksha

Die ganze Frage der indischen Zensur ist, besonders wenn man sie historisch betrachtet, eine außerordentlich komplexe Angelegenheit mit vielen Widersprüchen. Auch jetzt, in einer Zeit, in der sie systematisch unter Verletzung des Rechts auf freie Meinungsäußerung eingesetzt wird, konzentriert sich die Auseinandersetzung letztlich auf die Darstellung von Sex und Gewalttätigkeit im kommerziellen Film. Die Diskrepanz zwischen der Begründung für die Zensurgesetze und der üblichen Art ihrer Anwendung war nie größer als heute.

Während des Ausnahmezustands, als jeder Film verboten wurde, in dem nur im entferntesten politische Kritik zu erkennen war, erhielten verschiedene Hindi-Filme, die in kommerzieller Absicht gedreht waren, die Aufhebung der Zensurbeschlüsse, weil das damalige Staatsoberhaupt seinen Einfluß unmittelbar geltend machte. Es kommt fast nie vor, daß der Produzent eines sehr kostenträchtigen Films bestraft wird, weil die wirtschaftlichen Interessen, die auf dem Spiel stehen, zu groß sind, als daß die begrenzten Machtbefugnisse des Zensors sich ihnen in den Weg stellen könnten.

Die Zensur hat eine lange und wechselhafte Geschichte. Ursprünglich eine Einrichtung der Engländer in Indien, war es ihr Auftrag, den indischen Markt vor ausländischen Filmen zu schützen. "Ein typisches Beispiel war 1927 *Orphans of the Storm*, ein Film von D.W. Griffith. Er war in Bengalen verboten worden, weil er Szenen der Französischen Revolution enthielt: den Sturm auf die Bastille, die Guillotine und die Verkündung der Republik. Der gleiche Film konnte in Punjab gezeigt werden."

Genauso war der *Panzerkreuzer Potemkin* von dem Polizeipräsidenten von Bombay in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Zensurkommission verboten worden. Er schrieb: "Der Film weist eindeutige Propagandatendenzen auf, er rechtfertigt insbesondere die bolschewistische Revolution in Rußland und plädiert generell für den Sturz der Autorität."

Mit dem Erstarken des indischen Nationalismus hatte sie sich schnell auch auf indische Filme ausgewirkt, wie Aruna Vasudev den 1921 aus politischen Gründen verbotenen Film *Bahkta Vidur* schreibt: "Er ist durch die Distriktverwaltung von Karachi verboten worden (nachdem er der Kommission von Bombay vorgeführt worden war) und von der Polizei des Staates Bombay; denn er hätte Feindseligkeiten gegen die Regierung entfachen und das Volk zu einem Boykott aufrufen können", zumal der Film als eine kaum verhüllte Berichterstattung über die politischen Ereignisse in Indien angesehen wurde. Vidur habe mit seiner Kopfbedeckung und seiner Kleidung aus *khaddar* an die Rolle von Gandhi erinnert. Zielsetzung des Films war es, Haß zu schüren und feindselige Gefühle gegen die Regierung zu wecken.

Während der Unabhängigkeitsbewegung gab es einen fast pausenlos listenreichen Kampf zwischen Filmemachern und Zensoren. Ein umfangreicher Symbolismus war eingeführt worden, um die strengen Vorschriften zu umgehen. Ein *charkha* war unverkennbar ein Zeichen für den Kongreß. Safran und Grün wurden vom indischen Publikum als Hinweis auf die Fahne der Nationalpartei verstanden. Szenen wie die mit dem eher belanglosen Kampflied 'Door Hato Ai Duniya Walon' in *Kismet* (Regie: Amiya Chakravorty) waren geheimnisumwoben. Waren sie nun als Anspielungen auf die Engländer oder auf die Birmanen im Krieg zu verstehen?

Trotzdem ist die Zensur erst in der Zeit nach der Unabhängigkeit dazu gekommen, die Fragestellungen zu formulieren, die heute noch ausschlaggebend sind. Die Verordnung des Jahres 1960, eine Ausführungsbestimmung zum

'Cinematograph Act' des Jahres 1952, behielt viele der strengsten Vorschriften bei, die die Engländer erlassen hatten.

Einige wichtige Regeln lauteten:

"Die geltenden Gesetze werden nicht lächerlich gemacht, damit kein Vorwand zur Verletzung besagter Gesetze entsteht."

"Die Verschärfung der Klassenunterschiede oder das Schüren des Klassenhasses (sind zu tadeln)";

"Was auch immer geeignet erscheint, die häusliche Harmonie zu stören oder das Vertrauen der Kinder in ihre Eltern zu untergraben..."

Derartige Formulierungen, wie deutlich geworden sein dürfte, konnten den Zensoren praktisch alles erlauben. Zwangsläufig hing sehr viel von subjektiven Interpretationen ab, die ihrerseits in der Tendenz konservativ waren. Es lohnt sich vielleicht, an dieser Stelle an die Auseinandersetzungen zu erinnern, die Khawaja Ahmad Abbas mit den Zensoren vor dem Obersten Gerichtshof geführt hat.

Abbas, seinerzeit Mitglied des 'G.D. Khosla Committee on Film Censorship', hatte 1969 einen Kurzfilm mit dem Titel *A Tale of Four Cities* gedreht. Dieser Film zeigte die grauenvollen Unterschiede zwischen Reichen und Armen in den vier größten Städten Indiens. Nachdem sein Film wie gewöhnlich die Empfehlung 'Für Erwachsene' erhalten hatte, legte er vor dem Obersten Gerichtshof Widerspruch ein.

Als der Generalstaatsanwalt ihm die allgemeine Zulassung angeboten hatte, modifizierte Abbas seinen Einspruch, um die Existenzberechtigung einer präventiven Zensur des Rechts auf Freiheit des Wortes und der Meinungsäußerung selbst in Zweifel zu ziehen. Er betonte, "wenn es eine legitime Einschränkung dieser Freiheit gäbe, müßte sie auf der Grundlage von klaren Prinzipien, die willkürliche Entscheidungen ausschließen, ausgeübt werden."

Vielleicht lohnt es sich, einen Auszug der Begründung des Höchsten Gerichts zu zitieren; und damit stellt sich das Problem, für das bis heute keine Lösung gefunden werden konnte:

"Was uns der wahre Fehler der Gesamtheit der gesetzlichen Vorkehrungen zu sein scheint, ist die völlige Abwesenheit eines Kriteriums, das geeignet wäre, Kunst zu schützen und ihr zu nützen. Der künstlerische Wert der Darstellung einer jeglichen Episode nimmt ihr die Vulgarität und Schädlichkeit, ein Sachverhalt, der vollständig vergessen zu werden scheint. Künstlerische und nichtkünstlerische Darstellungen können in der gleichen Art behandelt werden, genau wie das, was gesellschaftlich positiv und hilfreich sein kann und das, was diesem Anspruch nicht gerecht wird." Als Anmerkung sei noch hinzugefügt, daß seit diesem Zeitpunkt verschiedene Definitionen von Kunst vorgelegt wurden, gerade in der Absicht, eine derartige Unterscheidung zu unterlaufen. Hier handelt es sich jedoch um eine Frage, die an anderer Stelle behandelt wird.

Die derzeit gültigen Regeln für die Information, verglichen mit den Gesetzen von 1960 beträchtlich verbessert, sind wesentlich kürzer und selbstverständlich weitaus dehnbarer für die jeweilige Auslegung. Man kann auch darauf verweisen, daß der kommerzielle Film mit einer suggestiven und symbolträchtigen Sprache fast regelmäßig den größten Teil der Bestimmungen umgeht. Es gibt wenige Filme, die nicht z.B. die Vorschrift verletzt, daß "Bilder oder Texte, die Frauen in entwürdigender Haltung von Servilismus gegenüber Männern zeigen und derartige Haltung als lobenswerte Tugend von Frauen anpreisen, zu verbieten sind", (Absatz 2 (IV), 1979) verletzen.

Die Zensur bleibt eine ausgesprochen politische Entscheidung. Dies nicht so sehr, weil sie sich gegen ein politisch engagiertes indisches Kino richtete, von dem es kaum eine Spur gibt, als vielmehr, weil sie sich die Rolle eines Schiedsrichters in der Frage zuspricht, was die Moral eines

Volkes zu sein habe, welche 'etablierten' Normen zu bewahren und welche Versuche, diese zu überwinden, abzuweisen sind.

Ashish Rajadhyaksha, in: L'avventurose storie del cinema indiano, Bd.2, Mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Juni 1985

*

Allgemeine Richtlinien der Zentralkommission für Filmzulassung. (Neueste Fassung vom 9.3.1964). Auf Grund von Absatz 2. Paragraph 5 B der Filmgesetzgebung 37 des Jahres 1952, legt die Zentralregierung hiermit fest, daß die Kommission für Filmzulassung sich bei der Beurteilung von Filmen, die zur öffentlichen Aufführung bestimmt sind, von folgenden Grundsätzen leiten lassen soll:

I. Die Ergebnisse der Überprüfung sollen sicherstellen, daß

1. der Film verantwortungsbewußt und sensibel bleibt gegenüber den Werten und Normen der Gesellschaft;
2. der künstlerische Ausdruck und die schöpferische Freiheit nicht über Gebühr eingeschränkt werden;
3. die Zensur dem gesellschaftlichen Wandel Rechnung trägt.

II. Um die genannten Ziele zu erreichen, wird die Zulassungskommission sich vergewissern müssen, daß

1. keine gesellschaftsschädlichen Aktivitäten wie Gewalttätigkeit verherrlicht oder gutgeheißen werden;
2. die Handlungen von Kriminellen nicht gezeigt werden, oder Darstellungen bzw. Dialoge, die zum Begehen irgendeiner Straftat auffordern könnten;

III.1. Daß keine Gewaltszenen, keine Grausamkeiten oder unnötige bzw. vermeidbaren Greuelthaten gezeigt werden;

2. daß keine Szenen gezeigt werden, die Alkoholmißbrauch gutheißen;

V. Daß menschliches Empfinden nicht beleidigt wird durch Vulgarität, Obszönität oder Lasterhaftigkeit;

IV a. Daß weder Szenen gezeigt noch Dialoge benutzt werden, die Frauen in unwürdiger Haltung von Servilismus gegenüber dem Manne zeigen oder derartigen Servilismus als vorteilhaft für Frauen anpreisen.

V. Daß keine rassischen, religiösen oder andere Gruppierungen durch Bild und Wort beleidigt werden;

VI. Daß die Souveränität und Einheit Indiens nicht in Frage gestellt werden;

VII. Daß die Sicherheit des Staates weder bedroht noch beeinträchtigt wird;

VIII. Daß die freundschaftlichen Beziehungen zu anderen Staaten nicht gefährdet werden.

IX. Daß die öffentliche Ordnung nicht bedroht wird;

X: Daß das Oberste Gericht weder in Bild noch in Wort diffamiert wird;

3. Die Zulassungskommission wird außerdem sicherstellen müssen, daß der Film

- a) in seiner Gesamtheit unter dem Gesichtspunkt seiner zentralen Aussage beurteilt wird;
- b) daß der Film nach gültigen Kriterien des Landes und des Publikums, an das er sich wendet, beurteilt wird;

4. Filme, die den obigen Kriterien entsprechen, aber als ungeeignet für die Aufführung vor Minderjährigen eingeschätzt werden, erhalten die beschränkte Zulassung 'Für Erwachsene';

5. Die Bekanntmachung der Regierung von Indien, Ministerium für Information und Telekommunikation, Nr. G.S.R. 168 vom 6. Februar 1960, ist damit aufgehoben.

VERFRÜHT IN DIE SACKGASSE - DAS DILEMMA DER INDISCHEN FILMEMACHER

Pankaj Butalia

Der indische Film befindet sich heute in einem desolaten Zustand. Die großen Bemühungen und der Einsatz der Filmemacher, die es einmal gab, sind leider nicht mehr erkennbar. Seit geraumer Zeit gibt es anscheinend außer einer Handvoll Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme nur wenig, was uns begeistert oder anregt. Und dies in einem Land, wo täglich zwei Filme fertiggestellt werden, wo Millionen in die Kinosäle drängen und der Tagesumsatz der Kinoindustrie über eine Million Dollar beträgt.

Natürlich ist die bloße Existenz einer großen Kino-Industrie allein noch keine Garantie für Qualität. Bekanntlich wird die indische Filmindustrie im Produktions- und Distributionsbereich so stark vom kommerziellen Mainstream-Kino beherrscht, daß es fast unmöglich ist, anspruchsvolle Filme herzustellen oder zu zeigen. Dennoch haben entschlossene Filmemacher allen Widrigkeiten zum Trotz immer wieder verstanden, ihre Filme zu machen, ohne Kompromisse einzugehen. Herausragendes Beispiel dafür sind die beiden führenden indischen Filmemacher der fünfziger und sechziger Jahre: Ritwik Ghatak und Satyajit Ray. In ihren Filmen kommt eine Sichtweise und ein Verständnis ihrer Zeit wie auch des Mediums selbst zum Tragen, die trotz aller Widerstände Auftrieb für neue Filme gaben.

Obwohl diese Filme den Prüfungen ihrer Zeit standhielten, gelang es ihnen nicht, neue Kreativität freizusetzen. Ghatak ist schon lange tot und Ray zu krank, um Filme zu machen. Die Arbeit dieser zwei Filmemacher ist um Meilen denen voraus, die versuchen, ihrem Vorbild inhaltlich oder stilistisch zu folgen. Aus unerfindlichen Gründen scheinen die Filmemacher heute nicht die Kraft zu haben, ein tragendes, in sich geschlossenes Werk zu schaffen, das seinem Thema gerecht wird. Das heißt nicht, daß in der jüngsten Zeit keine guten Filme mehr entstanden sind, sondern daß die Filme weder ein Engagement der Filmemacher zeigen, noch die Vielfältigkeit der indischen Gesellschaft in irgendeiner Weise reflektieren.

Es ist nicht übertrieben, zu behaupten, daß die indische Gesellschaft eine der heterogensten und vielschichtigsten der Erde ist - eine Welt voller absurder Gegensätze und offen zutage tretender Ungleichheiten. Neben einer riesigen modernen Infrastruktur existiert eine primitive Form der Landwirtschaft, die nur dem unmittelbaren Konsum dient. Auf der einen Seite blüht der aufwendige Lebensstil der Reichen, auf der anderen Seite lebt mehr als ein Drittel der Bevölkerung unterhalb der Armutsgrenze. Ironischerweise bleibt Englisch die wichtigste Verkehrssprache in einer Gesellschaft, die über mehr als 15 Schriftsprachen, mehr als 30 gesprochene Sprachen und 1000 verschiedene Dialekte verfügt. So werden mehr als dreiviertel der Bevölkerung, für die Englisch eine Fremdsprache ist, aller Chancen beraubt, in der indischen Gesellschaft wichtige Positionen einzunehmen. Das traditionelle hinduistische Kastensystem schafft zusätzlich zu den ökonomischen auch soziale Unterschiede. Die Religion, die in Indien eine große Rolle im Leben der Menschen spielt, trägt ihren Teil dazu bei, die Menschen untereinander zu spalten. Die extrem unausgewogene industrielle Entwicklung, in deren Mittelpunkt die Entwicklung der Schwerindustrie und der landwirtschaftlichen Großgüter stand, zerstörte den historisch gewachsenen Lebensstil und die alten gesellschaftlichen Strukturen, ohne dafür einen Ersatz zu bieten. Hinzu kommt, daß ein korruptes bürokratisches Kontrollsystem, das Vermächtnis der britischen Kolonialherrschaft, die letzten Tropfen aus der unterdrückten Bevölkerung preßt. Die Formen der Gewaltanwendung, die die Polizei in den ländlichen Gegenden ausübt, gleichen aufs Haar der früher ausgeübten Repression durch die Klasse der Grundbesitzer...Die Liste kann endlos fortgesetzt

werden, ohne auch nur im Ansatz das Wesen und die Vielfältigkeit des Lebens in Indien zu vermitteln.

Was ist die Position des Filmemachers in einer solchen Gesellschaft? Man könnte erwarten, daß die offensichtlichen gesellschaftlichen Widersprüche auch in irgendeiner Weise in den Filmen ihren Ausdruck finden. Man könnte erwarten, daß die Filme aus Indien nicht nur die Vielfältigkeit und Gegensätzlichkeit des Landes, sondern auch die Betroffenheit der Filmemacher zeigen. Leider ist bei dem sogenannten anspruchsvollen indischen Film das Gegenteil der Fall.

Betrachtet man die Filme der letzten Jahre näher, erkennt man, daß viele sich explizit mit politischer oder sozialer Unterdrückung auseinandersetzen, aber nur wenige in der Lage sind, dem Zuschauer ein lebendiges Bild der Situation zu vermitteln oder die Realität der alltäglichen Erniedrigung und Verzweiflung dem Zuschauer nahezubringen. Trotz aller Aufrichtigkeit fehlt ihnen ein wichtiges Element, das einen Film erst zu einem wertvollen Zeitdokument macht - das unmittelbare Beteiligtsein des Filmemachers an dem, was er darstellt. Nicht zufällig ist der beste Film der jüngsten Zeit, der die Wirklichkeit der ausbeuterischen Verhältnisse getroffen hat, *Bombay, unsere Stadt* von Anand Patwardhan, kein Spielfilm, sondern ein Dokumentarfilm. Der Film wird seinem Thema nicht zuletzt dadurch gerecht, daß alle, die in dem Film mitwirkten, unmittelbar betroffen waren.

Gerade dieses Moment lassen die meisten anspruchsvolleren indischen Filme vermissen. Meiner Ansicht nach liegt dies an der Situation der neuen städtischen Mittelschicht, die als einzige über Mittel verfügt, Filme zu produzieren. Im Gegensatz zu anderen Ländern ist in Indien diese neue Mittelschicht von der übrigen Gesellschaft völlig entfremdet. Speziell von dem Teil der Gesellschaft, deren Lebensumstände sie ständig zu schildern versucht. Neben dem großen Abstand, der sich zwangsläufig aus der materiellen Situation ergibt, besteht vor allem eine große kulturelle Distanz, bei der die Sprache eine sehr wichtige Rolle spielt. Der vorwiegende Gebrauch des Englischen trennt sie nicht nur von den Menschen aus der gleichen Gegend, sondern auch von den Menschen aus anderen Gebieten Indiens. Englisch als Verkehrssprache und als Sprache, die mit Macht verknüpft ist, vermindert zwangsläufig die Bedeutung der verschiedenen Regionalsprachen. Dazu kommt, daß die Sprache einen Lebensstil prägt, der die westliche Gesellschaft imitiert. So entsteht eine Hierarchie, in der die Beherrschung des Englischen und die Orientierung am westlichen Vorbild ausschlaggebend ist. Macht und Geld können nur wenige erlangen. Der Weg dazu führt über Sprache und Kultur. Ist dieser Weg einmal eingeschlagen und der Aufstieg gelungen, kann die Entfernung zu Randgruppen der Gesellschaft nur größer werden. Daraus ergibt sich, daß die indische Mittelschicht, die diesen Aufstieg geschafft hat, ihre Position auf die einzig mögliche Art schützt, indem sie die Distanz zu anderen gesellschaftlichen Schichten aufrechterhält. Der indische Filmemacher, der aus dieser Mittelschicht stammt, sieht sich in einem Dilemma: sein schlechtes Gewissen erlaubt ihm nicht, Filme über seine eigene Gesellschaftsschicht zu machen, sondern zwingt ihm den Wunsch auf, in seinen Filmen die gesellschaftliche und politische Wirklichkeit, die ihn umgibt, zu beschreiben. Die Darstellung einer Welt, in der er selbst nicht lebt, kann nur dann gut werden, wenn er gewillt ist, sich intellektuell und emotional auf diese Welt einzulassen. Das sollte auf eine Weise geschehen, die seine eigene Existenz in Frage stellt. Da diese unbequeme Herausforderung eine große Bedrohung seiner jetzt schon fragwürdigen Position ist, stellen sich viele Filmemacher dieser Entscheidung nicht und ziehen es vor, das Beste daraus zu machen: Sie leben in der einen Welt und drehen über die andere Welt Filme. Ich habe nicht vor, das moralisch zu verurteilen, sondern ich will damit zeigen, daß eine sorgenfreie Existenz dazu führt, oberflächliche Filme zu machen, Filme, die sorgfältig gemacht und ernst

gemeint sind, aber unzulänglich, weil ihnen eine der wesentlichen Triebkräfte der Kunst fehlt.

Es ist nicht nur das schlechte Gewissen, das den indischen Filmemacher daran hindert, seinen Stoff aus der eigenen gesellschaftlichen Situation zu wählen. Es ist auch das Fehlen einer autobiographischen Erzähltradition, das eine Auseinandersetzung mit persönlichen oder existenziellen Problemen erschwert. Es gibt nur wenige Ausnahmen. Die Filme von Adoor Gopalkrishnan, G. Aravindan und in mancher Hinsicht die von Mani Kaul und Kumar Shahani, geben eine tiefempfundene persönliche Problematik wieder. Damit will ich nicht sagen, daß Kunst nur aus einer bestimmten Position heraus entstehen kann, oder daß nur eine bestimmte Art von Filmen gemacht werden sollte. Ich will sagen, daß der Künstler oder der Filmemacher neben einem Gefühl für Ästhetik auch eine gesellschaftliche Perspektive haben sollte, die seinem Stoff Struktur gibt. Erst sein Beteiligtsein, seine thematische Betroffenheit, verleiht seinem Werk den individuellen Charakter, durch den es sich von der Massenware unterscheidet. Traurigerweise ist es gerade das, was dem indischen Film seit einiger Zeit fehlt.

Pankaj Butalia, geb. 9.1.1950, Studium der Ökonomie in Delhi, Abschluß 1971; Lehrtätigkeit an der Delhi University 1971-1983. Seit 1977 Mitglied des Regionalrats des Filmclubverbandes in Indien. Projektleiter beim IN-SAT 1B Educational TV Project in New Delhi seit Januar 1984; Mitglied und Koordinator der Sichtungskommission FFSl zur Beantragung von bestimmten Filmfreigaben seitens der Regierung; Koordinator und Vorsitzender des Auswahlkomitees des Ersten Allindischen Amateur-Kurzfilmfestivals 1981; von 1979-81 Herausgeber der Filmzeitschrift IFSON und Filmikon (1977-78); Verfasser zahlreicher Filmartikel und eines Buches über den indischen Film.

GEGEN DIE ARCHETYPEN - FRAUENBILDER IM INDISCHEN KINO

Bindu Batra

Das Kino Indiens steht in einer Tradition formaler Konventionen, die den Menschen als Individuum nicht anerkennen. Als erste ist die Konvention oder Theorie der *rasa* zu nennen, deren Ästhetik Kunstwerke zum symbolischen Schlüssel einer 'Vision der Einheit' macht. Diese Theorie widmet sich vor allem solchen Zuständen, in denen die Belange des Einzelnen nicht zählen. Um das Ziel der traditionellen indischen Kunst - *ananda* oder 'Glückseligkeit' hervorzurufen - zu erreichen, erzeugt der Künstler schematische Bilder, die zeitlos und ewig wirken.

Eine andere wichtige Rolle in der Tradition des indischen Filmes spielt das Hollywood-Kino, das in Indien, wie überall in der Welt, um seines verführerischen Glanzes willen geschätzt wird. Das Hollywood-Kino bezieht zwar äußere Merkmale des Realismus mit ein, führt aber mit seinen stilistisch starren Mitteln ebenfalls fort von der Betrachtung individueller Problematik. Die Hauptaufgabe sieht es darin, den Forderungen des Marktes zuvorzukommen und durch Standardisierung der Produktion die Bedürfnisse einer Massen-industrie zu befriedigen.

Diesen formalen Strukturen entsprechend, war auch das Bild der Frau in den Filmen kaum mit individuellen Merkmalen ausgestattet. Im Gegenteil, es war den Zwängen einer patriarchalen Kultur verhaftet, in der die Frau nur im Verhältnis zum Mann überhaupt wahrgenommen wurde. So entstanden zwei bedeutende archetypische Frauenbilder: die Frau als 'Erlöserin' (sorgende Mutter/liebende Ehefrau) und die Frau als 'Verführerin' (Kurtisane/Vamp). In beiden Erscheinungsformen spielt die Frau eine passive und statische Rolle und ist dem Mann ein schützender Hafen in einer unsicheren und sich schnell ändernden Welt.

Konflikte können nur bei Filmen entstehen, in denen die Frauenrollen von beiden Archetypen abweichen oder diesen entgegenstehen. Im 'Mainstream-Kino' sind das die Rollen der 'eigensüchtigen Frau' (nichtsorgende Mutter/willenstarke Ehefrau) oder schlimmer noch der 'bedrohenden Frau' (unabhängige Karrierefrau/fordernde Geliebte), die das Gleichgewicht der Männerwelt durcheinander bringen. Beide müssen 'gezähmt' werden und in die ihnen angemessene unterwürfige Rolle zurückfinden. Das heißt, die Mutter wird wieder zum sorgenden Mutter-Ideal (*Thodisi Bewafai*), die Karrierefrau wird verheiratet (*Doosra Aadmi*) und die Geliebte findet sich mit ihrem Single-Status ab (*Umrao Jaan*), sucht einen Ausweg im Tod (*Chetna*) oder findet eine Existenz in künstlerischer Betätigung (*Doosri Dulhan*). Diese Scheinlösungen sind ein Produkt der einengenden traditionellen Erzählweise. Sie verhindern nur die Möglichkeit, zwischen den beiden vorherrschenden weiblichen Stereotypen und den Frauenrollen, die von diesen Stereotypen abweichen oder ihnen entgegenstehen, klar zu unterscheiden. Dort wo ein Unterschied gemacht wird, ist er nur schematisch und künstlich. Er verstärkt nur die Vorurteile gegen Frauen im Film und im Leben.

Im 'parallelen' Kino dagegen gab es schon immer Versuche, Frauen positiver darzustellen. Der Anstoß dazu kam nicht von einer feministischen Bewegung, wie es im Westen gesehen wird, sondern von demokratischen Initiativen, die die traditionelle indische Gesellschaft in die moderne Zeit hinüberzuführen suchten. Die erste Initiative dieser Art war die von Mahatma Gandhi angeführte Befreiungsbewegung, dessen Vision eines freien Indiens weit über das politische Ziel der Befreiung von der kolonialen Herrschaft hinausging. Sie beinhaltete eine Gesellschaft, die frei von feudalen Werten war und unter anderem auch die Stellung der Frau neu bestimmen sollte. Dies hatte zur Folge, daß in einigen Filmen das Frauenbild neu interpretiert wurde.

Ein bemerkenswertes Beispiel hierfür ist das junge Mädchen in dem Film *Duniya na Maane* (Die Gesellschaft wäre damit nicht einverstanden, 1937). Sie wird durch eine List mit einem alten Witwer verheiratet und wehrt

sich erfolgreich gegen die Ungerechtigkeit ihrer Situation. Sie weigert sich, mit ihrem Ehemann zu leben, obwohl sie weiter mit ihm unter einem Dach wohnt. Um keine Mißverständnisse entstehen zu lassen: Vadravuke Shantaram, der Regisseur des Filmes, hat diese junge Frau mit allen Eigenschaften einer guten Ehefrau ausgestattet. Letztendlich zeigt der Film aber das Bild einer Frau, die sich mehr für soziale Reformen einsetzt, als für das Recht, ihr eigenes Schicksal zu bestimmen. Doch auch dort, wo ihr Widerstand auf Befremden und falsche Verdächtigungen stößt, gelingt es ihr, Achtung und Respekt zu erringen. Ihr Mann begeht Selbstmord, als er das Ausmaß seines Irrtums begreift. Er hinterläßt ihr einen Brief, in dem er sie bittet, erneut zu heiraten. Ob dies im Indien der dreißiger Jahre für eine Witwe möglich war, sei hier offen gelassen. Doch da das Recht auf seiten der Frau ist, regt der Film an, neu über diese Fragen nachzudenken.

Gandhis Beitrag zur Befreiung der Frauen, die radikale Philosophie der IPTA (Vereinigung des indischen Volkstheaters) und das tagoreanische Ideal einer ästhetischen Synthese zwischen Ost und West hätten eigentlich größere und weitergehende Veränderungen des Frauenbildes im Film zur Folge haben müssen. Doch Unmengen von Schwarzgeld überschwemmt während des Zweiten Weltkrieges die Industrie und bewirkten eine Umkehrung dieser Entwicklung.

Zugleich leistete die traumatische Erfahrung der Teilung wieder konservativen Tendenzen Vorschub. Um zum Idealismus der Gandhi-Jahre zurückzufinden, bedurfte es eines neuen Anstoßes. Als 1950 die sozialistische Philosophie und die demokratischen Ideale von Jawaharlal Nehru ihren Ausdruck in der indischen Verfassung fanden, schien dieser Zeitpunkt gekommen. Chancengleichheit für jeden, ungeachtet seiner Rasse, seines Geschlechts oder seiner Herkunft, waren das Fundament, auf dem die neue Republik ihre Zukunft aufbauen wollte.

Das wirkte sich positiv auch auf die Arbeit der Filmemacher des kommerziellen Kinos wie auch des 'parallelen' Kinos aus. Satyajit Ray wurde als einer der großen Humanisten des Filmes berühmt. Seine Filme repräsentieren die 'tagoreanische Synthese' in vollendeter Form. Er charakterisiert Frauen in einer Weise, die von der Objektivität des Neorealismus geprägt ist und trotzdem das traditionelle indische Kunstideal bewahrt. Seine Frauenportraits sind mit einer solchen Hingabe gezeichnet, daß sie vom Glauben des Regisseurs an die Frau als autonomes Wesen überzeugen. Dies trifft auf alle seine Filme zu, doch wird sein Anliegen am deutlichsten in den Filmen *Mahanagar* und *Charulata*. In *Mahanagar* wird zum ersten Mal im indischen Film gezeigt, wie eine Frau ihr eigenes Schicksal in die Hand nimmt. In *Charulata* handelt es sich um ein weniger deutliches, aber ähnlich ausdrucksstarkes Porträt einer Frau, der ganz allmählich bewußt wird, daß ihr Ehemann ihr Bedürfnis nach einer liebevollen Kameradschaft nicht erfüllen kann.

Nicht zuletzt durch das Beispiel Satyajit Rays setzte sich auch bei Regierungsinstitutionen die Erkenntnis durch, daß es notwendig war, den Film als Kunstform zu fördern. Dies führte zu einer Bewegung, die in den späten sechziger Jahren als 'Neues Kino' bekannt wurde. Diese Bewegung wurde, im Gegensatz zu anderen, nicht so sehr von einem klar definierten Glaubensbekenntnis oder ästhetischen Programm geleitet, sondern schien allgemein anerkannt als Ausweg aus dem Opportunismus und der Geschmacklosigkeit des kommerziellen Films.

Nur mit einigen Ausnahmen haben sich die neuen Regisseure der realistischen Erzählweise bedient. Obwohl sich ihre Filme oft gegen gesellschaftliche Mißstände (wie z.B. *Samskara*, *Aakrosh*, *Paar*) oder gegen fragwürdig gewordene Wertsysteme richten (wie z. B. *Elippathayam*, *Ekdin Pratidin*, *Vamsa Vriksha*), sind die Frauenbilder durchweg positiver, weil authentischer. Uns interessieren hier besonders die Filme, die die Lage der Frauen zum Thema haben.

Der Film *Ghatashraddha* von Girish Kasaravalli klagt die Barbarei einer Gesellschaft an, deren Aberglaube dazu führt, daß eine junge Witwe bei lebendigem Leib begraben wird, während die gleichen gesellschaftlichen

Konventionen einem alten Witwer erlauben, ein blutjunges Mädchen zu ehelichen. In Prema Karanths *Phaniyamma* fragt sich eine traditionell erzogene Frau nach dem Sinn des Lebens, das zu führen sie gezwungen war. Nach dem Tod ihres Mannes unterstützt sie die Revolte ihrer Tochter, die sich weigert, dem Vorbild ihrer Mutter zu folgen. In Jabbar Patels *Umbartha* findet eine Frau Befriedigung in ihrer Arbeit, wenngleich auf Kosten ihres Mannes und ihres Kindes. Mahesh Bhatt's *Arth* schildert eine Situation, in der eine unverheiratete und eine verheiratete Frau aus einer unglücklichen emotionalen Situation ausbrechen, um ihr Glück bei sich selbst zu finden. In *Bhumika* von Shyam Benegal ist eine erfolgreiche Schauspielerin auf der Suche nach einer sinnvollen menschlichen Beziehung. Doch als sie erkennt, daß sie Glück nur auf Kosten ihrer Selbstachtung haben kann, hat sie den Mut, dieses Glück aufzugeben. Obwohl es sich bei diesem Film um einen der schönsten Frauenfilme des 'Neuen Kinos' handelte, wurde ihm kein Erfolg zuteil (ganz zu schweigen von einem Filmpreis für die Schauspielerin Smita Patil). Er kam um einige Jahre zu früh. Der Verband des Hindi-Films, einer der größten und konservativsten Indiens, überflutete den indischen Filmmarkt zu dieser Zeit mit männerorientierten Filmen, die Amitabh Bachchan zum Superstar machten. Da blieb wenig Raum für die Anerkennung von Filmen, die den Mut hatten, ungewöhnliche Frauen zu zeigen, deren Rolle nicht mit den überkommenen Stereotypen übereinstimmte. Und doch, jetzt da der Stern der Bachchan gesunken ist, sind es genau die Filme mit dem etwas abweichenden Frauenbild, deren Erfolg im Kino von Dauer ist.

Es gibt viele Gründe für Veränderungen, die Bedrohung der Filmindustrie durch Video-Piraterie und den Siegeszug des Fernsehens. Aber es gibt auch viele Anzeichen eines feministischen Bewußtseins, die für den Erfolg solcher Filme wie *Umbartha* und *Arth* sprechen. Es gilt abzuwarten, ob dieses Bewußtsein stark genug sein wird, eine große Bewegung zu tragen.

Bindu Batra, in: Indian Cinema 1980-1985, Festival of India, USA 1985/86

"WAS IST IHRE VORSTELLUNG VON EINER SCHÖNEN FRAU?"

Satyajit Ray: "Meine Filme beantworten diese Frage am besten. Ja, ich finde intelligente Frauen am schönsten. Ich will damit sagen, daß die Schönheit einer Frau mehr in ihrer geistigen Ausstrahlung als in ihrer körperlichen Anziehung liegt. Was ich an Frauen bewundere, ist Anmut, Geist und Intelligenz. In meinen Filmen sind nicht alle Frauen gebildet oder gut angesehen. Denken sie zum Beispiel an Gulabi in *Abhijan* (Die Expedition) oder an Simi in *Aranyer Din Ratri* (Tage und Nächte im Wald). Die beiden sind weder gebildet noch besonders geistvoll, aber ihre Antworten sind einzigartig und sie sind außergewöhnlich empfindsam für Güte, Liebe und Haß. Das ist es, was ich schön finde. Die Schönheit der Frauen liegt auch in ihrer Geduld und Ausdauer, mit der sie eine Welt ertragen, in der die Menschen allgemein verletzlicher werden und immer mehr eines Halts bedürfen. Die Schönheit einer Frau wie Charulata ist die Schönheit ihres Geistes. Ich habe versucht, den Reichtum ihres Geistes zu zeigen. In Charulatas Verhalten, besonders in der Art, wie sie sich ihrem jüngeren Schwager annähert, enthüllen sich die Nuancen eines empfindsamen Geistes.

Aus: Indian Cinema 1980-1985, Festival of India, USA 1985/86

Teil II:

AJANTRIK

Indien 1958, Produktion: L & M Films International; Regie, Buch: Ritwik Ghatak, nach einer Geschichte von Subodh Ghosh; Kamera: Dinen Gupta, Ton: Mrinal Guha Thakurta, Satyen Chatterjee; Musik: Ali Akbar Khan; Ausstattung: Ravi Chatterjee; Schnitt: Ramesh Joshi; Darsteller: Kali Bannerjee (Bimal), Ganesh Mukherjee, Satindra Bhattacharya, Gangapada Basu
Originalfassung (Bengali) mit deutschen Untertiteln
Format 35 mm, Schwarzweiß
Länge 102 Minuten

Inhalt:

Bimal ist ein Taxifahrer in einer kleinen Provinzstadt des Staates Bihar. Bei seinen Fahrten lernt er Menschen und Landschaften kennen. Er sieht die durch Bergbau und Industrie sich allmählich verändernde Landschaft und die Natur der Dinge mit anderen Augen als andere. Bimal's einzige Freundin, Gefährtin und Ernährerin ist Jagaddal, seine Droschke - ein bejahrtes, unökonomisches Gefährt. Bei einer seiner Überlandfahrten entdeckt er eine sonderbare Parallele zwischen seiner animistischen Weltanschauung und den Stammesritualen der Oraon: seine Autohupe klingt wie ein Oraon-Horn. Aber der Wandel, ausgelöst durch den Vormarsch der Maschinerie, ist unaufhaltsam und unerbittlich. Die Natur weicht vor den Bulldozern zurück; die Stammesangehörigen geraten miteinander in Streit, und sein Gefährt gibt den Geist auf. Am Ende zerstört er es aus Verzweiflung und verkauft die Einzelteile an einen Schrotthändler. Doch die Hupe, die ein Kind im Staub der Straße findet und mit der es spielt, läßt den Ruf der Oraon ertönen, der eine andere Zukunft zu verheißen scheint.

Der zweite Film von Ritwik Ghatak, einem Pionier des neuen indischen Kinos.

Einige Anmerkungen zu AJANTRIK

Ritwik Ghatak

Zwölf Jahre lang habe ich über das Thema von AJANTRIK nachgedacht. Schon vor der Verfilmung hatte mich die Geschichte fasziniert. Als ich sie zum ersten Mal hörte, hatte ich gerade das Studium beendet, und die goldenen Jugendtage waren für mich nicht bloß eine Erinnerung. Aber das Auftauchen von AJANTRIK war zufällig und un-

verhofft. Zehn Tage lang dachte ich unaufhörlich an AJANTRIK.

Über diese 'Frage' nachzudenken, bedeutete für mich nicht etwas Neues. Ich hatte es früher bereits getan, aber die Idee hatte noch keine Form angenommen. Es waren nur bruchstückhafte Dialoge ohne Zusammenhang. Die tiefere Philosophie der Geschichte hatte mich sehr verstört. Außerdem spürte ich, daß die Geschichte in dem literarischen Basar unseres Landes eine andere Bedeutung annehmen würde. Jene Geschichte enthüllte eine Wesensart und eine Sprache, die uns bis dahin unbekannt waren. Von unserer Literatur wird der Konflikt, der im Verhältnis von Mensch und Maschine liegt, nie behandelt. Im engen Kreis der Familie gab es keinen Platz für diesen Konflikt. In den heiligen Texten unserer Literatur haben die Maschinen nur eine Bedeutung: Sie sind unmenschliche Schöpfungen.

Die enge Assoziation der Maschinen mit den negativen Werten des Lebens hat uns stets daran erinnert, daß eine mechanistische Kultur nur innere Leere und Verzweiflung bedeuten kann. Die Spannungen, die zwischen den Maschinen, unserer Vergangenheit und den Systemen des heutigen Lebens bestehen, haben die Ausmaße eines grundsätzlichen Konflikts angenommen.

Natürlich bin ich kein Soziologe und kann daher den Problemknoten nicht lösen. Aber es sieht so aus, als hätten wir Maschinen mit absoluter Gleichgültigkeit und wissenschaftsfeindlich betrachtet, weil sie in unserem Land von den westlichen Kolonisatoren benutzt worden sind. Die Leere des westlichen Lebens hat eine entsprechende Reaktion in unseren Köpfen hervorgerufen. Indiens Gegenwart und Zukunft können aber nicht einer derart defensiven Haltung verhaftet bleiben. Wir müssen die technologischen Erneuerungen mit unserem traditionellen Wissen verbinden und darum sollten wir über das Verhältnis von Mensch und Maschine nachdenken.

Die Struktur der Geschichte, ihr Stil der Beschreibung vermitteln uns eine überraschend vertraute Welt. Eine Wirklichkeit hat sich der Ethik unseres Landes vollständig anverwandelt.

Doch das ist nicht alles. Die Geschichte basiert auf einer tiefen Wahrheit des Lebens. Für mich lebt jede einzelne Zeile. Ich habe Personen wie Bimal im täglichen Leben kennengelernt, und darum schien mir jede seiner Erfahrungen plausibel. Die Stärke der Geschichte beruht auf ihrer Authentizität.

Als sich mir die Gelegenheit bot, den Film zu drehen, griff ich sofort zu. Die ganze

Angelegenheit war sehr amüsant, und sie ist es immer noch, denn der Film ist kein Spekulationsobjekt.

Ich hatte gute Gründe, den Film zu drehen. Zuerst einmal stellt die Geschichte Personen eines Gebietes vor, das uns praktisch unbekannt ist. Das Tal von Chotanagpur bot sich uns in seiner ganzen Vielfalt an. Warum, fragte ich mich, sollte man nicht mit diesem Reichtum der Natur etwas anfangen? Die Leute der Flußniederung werden diese Sprache einer neuen Welt zu schätzen lernen.

Außerdem hat uns das Leben der *adivasis* (Ureinwohner) immer interessiert. Der Film handelt von den eigentlichen Herren dieses Gebietes. Sie herauszunehmen, würde die Bedeutung der Geschichte, die sehr einfach ist, verkürzen. Wer außer einem Exzentriker kann glauben, daß eine von Gott verlassene Maschine, ein Auto, ein eigenes Leben führt? Wer kann so etwas für wahr halten?

Sie nicht und ich nicht. Kinder können das glauben, einfache Bauern und *adivasis* mit ihrem Geisterglauben. Für uns Stadtbewohner sind solche Legenden belanglose Dummheiten. Außerdem gelten die Vorbehalte in erster Linie den Autos, das ist das Problem. Es hätte keine Schwierigkeiten bereitet, wenn wir die Geschichte einer Kuh oder eines Elefanten erzählt hätten. Oder die eines Flusses. Wir aber sprechen von einem Fahrzeug, einem Auto. Und hier begannen die Einwände.

Für die einfachen Ureinwohner sind diese Fragen unwichtig. Sie verarbeiten in jedem Augenblick etwas Neues. Wenn man das Leben dieser Menschen betrachtet, stellt man fest, daß es aus einem steten Verschmelzungsprozeß von Altem und Neuem besteht.

Für die Urbevölkerung Zentralindiens ist dieser Vorgang ganz eindeutig. Ich wollte das anhand des Lebens der Oraon aufzeigen. Ich hatte, als ich einen Dokumentarfilm drehte, bereits einmal fünf Jahre unter ihnen gelebt. Ich kannte sie gut, ich war vertraut mit dem Ausmaß und der Kraft ihres Widerstandes. Sie hatten keine Schwierigkeit, Bimal zu verstehen.

Es besteht sogar eine Entsprechung zwischen ihrer Einstellung zur äußeren Welt und der Mentalität von Bimal, folglich waren sie für den Film unverzichtbar. In den Filmaufnahmen habe ich ihre Art zu leben und zu denken gezeigt. Ich habe ihre *baikaris*, ihre hohen Fahnen, aus verschiedenen Blickrichtungen aufgenommen. Sie vermitteln einen Eindruck von ihren künstlerischen Vorstellungen, auch wenn diese Symbole keineswegs universelle Wahrheiten geworden sind. Vielleicht hätte eine größere Beach-

tung dieser Symbole ihnen erlaubt, über ihre 'angestammten' Grenzen hinaus mit neuen Bedeutungen eine größere Wirkung zu erzielen.

Ein dritter Gesichtspunkt war, daß eine der Hauptpersonen der Handlung ein kaputtes Auto ist. Schon die Anwesenheit dieser Figur bietet viele Möglichkeiten. In *AJANTRIK* habe ich gezeigt, wann Jagaddal, das Auto, kaputtgeht und wann es plötzlich stirbt.

Viertens, ich mußte mit einer veralteten Ausrüstung arbeiten. Jeder Augenblick war wie eine Herausforderung. Ständig flüchte ich über mich und zugleich kamen mir viele Einfälle.

Alle diese Beweggründe veranlaßten mich, den Film zu drehen, und darum nutzte ich die erste Gelegenheit, um damit zu beginnen.

Ich spürte ein starkes Verlangen, von diesen Leuten, von dieser Berglandschaft und von diesem wunderbaren Auto zu erzählen. Was ich zu sagen hatte, habe ich gesagt. Danach bleibt nur noch das Schweigen.

Heulich habe ich eine Weile vor einem Kino gewartet, in dem gerade *AJANTRIK* lief. Zu Werbezwecken hatte man auf der Straße Jagaddal auf einem Lastwagen aufgebaut. Als ich ihn mir ansah, bemerkte ich, wie ein winziger Sperling mit einem kurzen Ast im Schnabel versuchte, sich auf das Steuerrad zu setzen. Ich ging still fort. Ich wünschte mir, daß der Vogel sein Nest in Jagaddal bauen würde, ich hätte es nicht ertragen können, wenn mein Anliegen nicht erhört worden wäre. Es hätte mich unglücklich gemacht, wenn ich hätte sehen müssen, wie der Sperling auf einen Fenstersims oder eine Regenrinne fliegt, um dort sein Nest zu bauen, das hätte mir weh getan.

In der letzten Szene habe ich von Dauer gesprochen, von Kontinuität, als Bullake die Beständigkeit des Alten als Behaltnis des Neuen vergißt. Grausam ist die Szene, in der das Kind mit einem Rest der Hupe spielt und über Bimal lacht. Die Beständigkeit des Lebens flüchtet immer vom Neuen zum Aller-neuesten. In Jaggadals letzten Tagen wird das unklar und geht durcheinander. Damals, als ich in jenen anstrengenden Sommernächten mehrere Meilen fahren mußte, um nach Hause zu kommen, dachte ich viel an Jagaddal. Ich erinnerte mich auch meiner toten Mutter. Die Ähnlichkeit beider Erinnerungen werde ich nie erklären können.

Aus: *The Film and I*, in: *Filmfair*, Bombay 1967, zitiert nach: *Les aventureuses storie del cinema indiano*, Bd.2, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Juli 1985

Kritik:

Obwohl Ritwik Ghatak erst 1958 mit *AJANTRIK* berühmt wurde, liegen seine Anfänge sogar noch weit vor Satyajit Ray, dem Pionier des modernen indischen Films. Unglücklicherweise wurden seine beiden ersten Filme, darunter *Nagarik*, zu Lebzeiten nicht aufgeführt. Als Kritik der industriellen Kultur hat mich die Geschichte von *AJANTRIK* beim ersten Lesen sehr beeindruckt. Unsere modernen Schriftsteller haben Schwierigkeiten, eine dramatische Geschichte aus der aufregenden Beziehung zwischen Mensch und Maschine zu entwickeln - eine Beziehung voller Widersprüche. Ich war jedoch der Meinung, daß man sie mit Erfolg in einen Film verwandeln konnte. Kritiker sahen in *AJANTRIK* eine Studie menschlicher Besessenheit und sogar Elemente von Satire. Meiner Meinung nach haben sie seine grundlegende soziale Bedeutung nicht erkannt. Für mich war *AJANTRIK*, diese Studie über den allmählichen Übergang einer vornehmlich agrarischen Gesellschaft zur Industriegesellschaft, eine reiche Erfahrung. Der Film behandelt sein Thema mit großer Zärtlichkeit und mit Humor, der aus der künstlich übertriebenen Vermenschlichung der Maschine resultiert. Nur ein Regisseur, der mit der Filmsprache umzugehen weiß, kann so etwas im Kino möglich machen.

Ritwik konnte mit dieser scheinbaren Unwirklichkeit zu Rande kommen, indem er die Geschichte auf dem Land mit seinen kindlichen und primitiven Mythen spielen ließ. Er versuchte durch die verschiedenen Episoden des Films anzudeuten, daß die Maschine sich loyaler verhält als die Menschen. Auch die letztliche Tragödie ist das Resultat des Verrats eines Menschen. Der Tod der Maschine ist nicht das Ende. Er ist nur der Anfang; das Leben geht weiter, wenn auch auf einer anderen Ebene, da der Junge mit der abmontierten Hupe des zerstörten Autos spielt. Auch wenn Ritwik menschliches Leiden und Tod, sogar gewaltsamen Tod, in den Mittelpunkt seiner Filme stellt, ist er kein Pessimist. Fast jeder seiner Filme endet mit dem Gefühl, daß das Leben weitergeht. "Durch Verfall hindurch sehe ich Leben. Ich glaube an die Kontinuität des Lebens."

AJANTRIK behandelt das zweite Lieblingsthema Ritwiks - die Entfremdung, die aus dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft entsteht, besonders in West-Bengalen nach der Unabhängigkeit. Dies ist der persönliche Ausdruck seiner eigenen Entfremdung, die ihn praktisch außerhalb der Gesellschaft treten ließ. Dieses Thema

taucht verstärkt in seinen späteren Filmen auf, genau wie seine tiefe Anteilnahme an den verheerenden Auswirkungen der Teilung auf das gesamte soziale Gefüge seines Heimatlandes, dem Thema seiner wichtigen Filme *Meghe Dhaka Tara* und *Suvarna Rekha*. Beide Filme behandeln das Flüchtlingsproblem und die Schwierigkeiten nach der Abtrennung von Ost-Bengalen, dem heutigen Bangladesh.

Rani Burra, in: *Indian Cinema 77/78*, zitiert nach: *Der Film Indiens und Südasiens*, XXVIII Internationale Filmwoche Mannheim, 1979

Biofilmographie:

Ritwik Ghatak, geb. 1926 in Dacca/Bengalen. Studium der Theaterwissenschaft. Mitarbeit beim "Indian People's Theatre Movement"; Mitglied der CPI. Übersetzer von Brecht in Bengali. Er schrieb Theaterstücke (u.a. "Dalili" und "Galileo"), inszenierte und trat in seinen Stücken auch selbst auf. Mitglied der Kommunistischen Partei. 1947 Trennung vom IPTA. Regieassistent von Bimal Roy. 1951 erster Spielfilm *Bedani*, der bis heute nicht aufgeführt wurde. Schrieb die Drehbücher aller seiner Filme. Drehbuchautor und Schauspieler anderer Filme. 1965 für ein Jahr stellvertretender Direktor des "Film and T.V. Institute of India" in Poona. Neben seinen Spielfilmen drehte er auch einige Dokumentarfilme. Alkoholkonsum und eine offene Tuberkulose trugen 1976 zu seinem frühen Tod bei.

Filme:

- 1951 *Bedani*
- 1952 *Nagarik* (The Citizen)
- 1958 *AJANTRIK*
- 1959 *Rari Thekey Paliye* (The Runaway)
Kato Ajanarey
- 1960 *Meghe Dhaka Tara* (The Cloud-Capped Star)
Koma? Gandhar (The Soft Ga of the Sargam)

1963 *Snissors*, Dok.film
1964 *Suvarnarekha*
1965 *Rendezvous*, Dok.film
Fear, Dokumentarfilm
1967 *Scientists of Tomorrow*,
Dokumentarfilm
1973 *Titas Ekti Nadir Naam*
(A River Named Titas)
1974 *Jukti, Takko Aar Gappo*
(Reason, Debate and a
Tale)

als Drehbuchautor:

1955 *Musafir* (Regie:
Hrishikesh Mukherji)
1956 *Madhumati* (Regie: Bimal
Roy)
1961 *Svarajipi* (Regie: Ashit
Sen)
1962 *Kumari Mon* (auch
Darsteller, Regie:
Chitranath)
1963 *Dwiper Nam Teeya Raag*
(Regie: Guru Bagchi)
1965 *Raj Kanya* (Regie: Sunil
Banerjee)

aufgegebenes Projekt:

1964 *Bagalar Banga Darshan*

GHARE-BAIRE (Das Heim und die Welt)

Indien 1984; Produktion: National Film Development Corporation of India (NFDC);
Regie, Buch: Satyajit Ray, nach der gleichnamigen Novelle von Rabindranath Tagore; Musik: Satyajit Ray; Kamera: Soumendu Roy; Ton: Robin Sen Gupta, Jyoti Chatterjee; Ausstattung: Ashoke Bose; Maske: Ananta Das, Schnitt: Dulal Dutt; Darsteller: Soumitra Chatterji (Sandip), Victor Bannerji (Nikhil), Swatilekha Chatterji (Bimala), Gopa Aich (Schwägerin), Jennifer Kapoor (Miss Gilby), Manoj Mitra (Rektor), Indrapramit Roy (Amulya), Bimal Chatterji (Kulada)
Originalfassung (Bengali) mit deutschen Untertiteln
Format: 35 mm, Farbe
Länge: 140 Minuten

Inhalt:

Der indische General-Gouverneur Lord Curzon schlägt im Jahre 1905 vor, Bengalen in zwei getrennte Verwaltungsbereiche zu teilen. Damit verfolgt er konsequent eine Kolonialpolitik, die sich primär als 'Teile und Herrsche' versteht.

Curzons Politik widersetzen sich daher große Teile der Mittelklasse-Intelligenz. Man beginnt mit terroristischen Aktivitäten und boykottiert die Einfuhr britischer Waren. Sandip Mukherji ist ein Führer dieser politischen Bewegung und kommt nach Suksayar, dem Landsitz seines Freundes Nikhil Choudhury. Er hat die Absicht, seine politische Botschaft weiterzuverbreiten.

Nikhil ist ein gebildeter Mann mit liberalen, modernen Ansichten. Er möchte, daß seine Frau Bimala sich aus ihrer orthodoxen Abgeschlossenheit löst und ungezwungener im Umgang mit seinen Freunden wird. Bimala hat sich lange Zeit dem Wunsch ihres Mannes widersetzt, willigt jedoch endlich ein, Sandip zu treffen.

Bimala ist verwirrt und tief beeindruckt von Sandips charismatischer Erscheinung und seinem lebendigen Charme. Dies alles ist ein krasser Gegensatz zur festen Abgeklärtheit ihres Mannes. Sandip ist ebenfalls beeindruckt von Bimala und macht Suksayar zum Zentrum seiner politischen Aktivitäten. Er lebt als Gast in Nikhils Haus. Obgleich Nikhil ein unerbittlicher Kritiker der Politik Curzons ist, glaubt er, daß der Boykott nur den armen Leuten schadet, da es

kaum angemessenen Ersatz für die boykottierten Waren gibt.

Nikhil erkennt, daß seine Frau sich in Sandip verliebt hat und daß die politische Situation zusehends gespannter wird. Er könnte Sandip zwingen, das Haus zu verlassen. Er weiß vor allem, daß Sandip weniger ein echter Patriot als vielmehr hungrig nach Macht ist. Aber er erkennt gleichzeitig, daß dies ihn seiner Frau nicht wieder näher bringen wird, da sie Sandips Maske erst noch durchschauen muß.

Erst im letzten Augenblick erkennt sie, daß sie von einem Mann geblendet wurde, dem es ausschließlich um die eigenen Interessen ging. Sie lehnt ihn ab und kehrt zu ihrem Mann zurück. Aber es ist zu spät. Aufstände sind ausgebrochen. Sandip entkommt, Nikhil bricht in die Nacht auf, dem feindlichen Mob entgegen...

Produktionsmitteilung

Der schönste Kuß

Es war ein langgehegter Traum von Satyajit Ray, 'Ghare Baire' von Rabindranath Tagore, dem Literaturnobelpreisträger von 1913, für den Film zu adaptieren. Nun hat sich der Traum erfüllt. Der Film ist erschütternd. Und zweifellos der schönste des Festivals.

Im Jahre 1915 macht Lord Curzon nach dem alten politischen Prinzip des 'Teile und herrsche' den Vorschlag, die beiden muslimanischen und hinduistischen Bevölkerungsteile Bengalens zu trennen und gegeneinander auszuspielen. Curzons Politik stößt seitens der nationalistischen Bewegung auf heftigen Widerstand. Sandip Mukherji, ein Führer der nationalistischen Bewegung, kommt nach Suksayar, auf die Ländereien seines Kindheitsfreundes Nikhil Choudhury. Sandip ruft zum Boykott englischer Waren auf, provoziert die Revolte der muslimanischen Bevölkerung und macht sich dann aus dem Staub, während sein Freund Nikhil, der mit der aufgebrauchten Menge verhandelt, dabei den Tod findet.

Aber die ideologische Gegnerschaft der beiden Freunde, die Nikhil wie einen Konservativen erscheinen läßt, verstärkt sich noch durch beider Rivalität um die Liebe einer Frau. Nikhil, ein fortschrittlicher Gelehrter, möchte, daß seine Frau Bimala sich aus der den hinduistischen Frauen auferzwungenen Abgeschlossenheit löst. Er möchte auch, daß sie Englisch lernt; schließlich stellt er sie Sandip vor. Fasziniert von der Schönheit Bimalas und ihren intellektuellen Fähigkeiten, verliebt

sich Sandip in sie. Hingerissen von seiner rhetorischen Begabung verschreibt sich Bimala der Sache Sandips und erklärt sich bereit, die Bewegung finanziell zu unterstützen, ohne zu sehen, daß sich dahinter Sandips persönliche Interessen verbergen. Als sie seine Habgier entdeckt (beim Anblick eines Säckchens mit Goldstücken schlägt es ihm buchstäblich die Sprache), findet sie zu ihrem Mann zurück (ein erschütternder Moment und Anlaß für den schönsten Kuß des Festivals von Cannes 1984). Aber es ist zu spät, der Aufruhr läßt sich nicht mehr ersticken.

Bimala erzählt die Geschichte wie außerhalb der Zeit, in der sich zwei Momente ineinanderschieben: als der Leichnam Nikhils zurückgebracht wird und als das Begräbnis stattfindet. Sie ist vor den Pfeilern einer Arkade fotografiert, in mehreren, geschickt miteinander verbundenen Nahaufnahmen. In der letzten trägt sie wie ihre Schwägerin den weißen (Witwen-)Schleier. Der Film folgt dem Bekenntnis der Frau in Zeit und Bewegung, was die räumliche und zeitliche Verschiebung des Auftretens und Verschwindens der Personen erklärt, das keineswegs mit ihrer Bedeutung im Drama übereinstimmt. Zu Beginn sagt Bimala, daß sie ihren Mann hätte lieben müssen, aber nachdem er sie Sandip vorgestellt und ihm seinen Platz überlassen hatte, taucht erst wieder am Schluß auf, als er Sandip zum Gehen auffordert. Anders gesagt: eine Person schiebt die andere von der Bildfläche aus. Nikhil glaubt an seine Überzeugungen, handelt danach und bleibt ihnen treu, wie hoch auch der Preis sein mag, den er dafür entrichten muß. Als er seine Frau aus den traditionellen Fesseln befreit, verliert er sie auch. Er ist ein Heiliger. Darum zieht Nikhil sich auch in dem Augenblick zurück, als es für ihn keinen Platz mehr gibt, wo er den Schritt vollzieht, der seinem Universum ein Ende bereitet. Draußen in der Welt herrscht Bürgerkriegsklima.

Und drinnen, im Haus, hat die Frau, die Hüterin des Feuers, einen Fremden aufgenommen, hat auf die Bitte ihres Mannes ihre Gemächer verlassen (eine wunderbare Einstellung, wie Mann und Frau gemeinsam diesen Ritus des ersten Schrittes vollziehen.) Aufgenommen in einer Art Schaukelbewegung, die ihm weder drinnen noch draußen einen Platz zugesteht, ist Nikhil unrettbar verurteilt.

Als seine Schwester sowie sein Lehrer und Meister ihn bitten, etwas zu unternehmen, antwortet Nikhil nicht. Wir sehen ihn in einer sehr schönen Einstellung in einem

locker fallenden Gewand, eingeschlossen in sein Schweigen, als hätte er zwischen sich und der Welt einen Schleier gespannt. Seine Ansichten aber, seine Gefühle, überstehen diese Probe unbeschadet. Ray verdeutlicht in dieser Großaufnahme des Schweigens höchst subtil die Gleichgültigkeit gegenüber dem äußeren Aufruhr, was zugleich die Stärke dieser Person ausmacht, diese innere Kraft, die ihn allein noch aufrechterhält, ihn, der nicht die Hilfe des anderen beansprucht, der, von allen verlassen, sich auf eine Idee zu beschränken, sich darin eingesponnen zu haben scheint, aus Treue zu sich selbst, so wie man sich in ein Kloster zurückzieht nachdem man die Macht über sein Königreich abgetreten und den weltlichen Dingen entsagt hat. Wenn man sich in die Einöde zurückzieht, die nicht mehr menschlich ist, sondern die Ferne der Geschichte kennzeichnet. Gleich einer Phantomgestalt, die ihre historische Rolle überdauert, für die sie gemacht worden war. Bei Ray sterben Welt (die symbolische Ordnung der Welt) und Individuum stets zusammen, aber nicht genau zur gleichen Zeit. Das symbolische Ende der Welt geht - ein wenig zeitversetzt - dem Tod des Erben voraus. Genau so viel, daß er gleich dem Herrscher aus *Jalsagh* in seinem Haus wie in einem Phantompalast umherirren kann, um dort wie ein um seinen Lebensgrund gebrachtes Wesen zu verlöschen. Rays Phantome kehren beharrlich wieder - um die Vergangenheit heimzusuchen.

Yann Lardeau, in: Cahiers du Cinéma, Paris, No. 360, Sommer 1984

Biofilmographie

Satyajit Ray, geb. 2.5.1921 in Kalkutta. Sein Vater Sukumar Ray war ein bekannter bengalischer Schriftsteller, Maler und Photograph. Studium der Ökonomie am Presidency College der Universität von Kalkutta. Mit neunzehn B.A. in Ökonomie. Von 1940 - 1942 Studium der Malerei und Graphik unter Rabindranath Tagore an der Universität von Santiniketan. Von 1942 bis 1956 bei einer englischen Werbefirma angestellt, seit 1946 als ihr künstlerischer Direktor. 1947 gründete er zusammen mit seinem Arbeitskollegen Chidananda Dasgupta den ersten indischen Filmclub, die 'Calcutta Film Society'. 1950 Aufenthalt in London. Vittorio de Sica's *Ladri Di Bicicletta* (Fahrraddiebe - 1968) wird der Kernfilm seines Lebens. Angeregt durch den italienischen Neorealismus und

die Bekanntschaft mit Jean Renoir, der 1951 in Indien *The River* (Der Strom) drehte, beginnt er 1952 mit den Arbeiten zu *Pather Panchali*. Er ist Drehbuchautor aller seiner Filme. Seit *Teen Kanya* schreibt er auch die Musik zu seinen Filmen selbst.

der einer internationalen Universität. Seine Novelle 'Das Heim und die Welt' wurde im Jahre 1915 veröffentlicht.

Filme:

- 1955 *Pather Panchali* (Lied der Straße)
- 1956 *Aparajito* (Die Unbesiegtten)
- 1957 *Parash Pathar* (Der Stein der Weisen)
- 1958 *Jalsaghar* (Das Musikzimmer)
- 1959 *Apur Sansar* (Die Welt des Apu)
- 1960 *Devi* (Die Göttin)
- 1961 *Rabindranath Tagore*,
Dokumentarfilm
Teen Kanya (Drei Töchter)
Portrait of a City,
Dokumentarfilm
- 1962 *Kanchenjunga*
Abhijan (Die Expedition)
- 1963 *Mahanagar* (Die Großstadt)
- 1964 *Charulata* (Die einsame Frau)
- 1965 *Kapurush-O-Mahapurush*
(Der Feigling und der Heilige)
- 1966 *Nayak* (Der Held)
- 1967 *Chiriakhana* (Der Zoo)
- 1969 *Goopy Gyne Bagha Byne*
(Die Abenteuer von Goopy und Bagha)
- 1970 *Pratidwandi* (Der Widersacher oder
Siddharta und die Stadt)
Aranyer Din Ratri
(Tage und Nächte in den Wäldern)
- 1971 *Seemabaddha*
(Gesellschaft mit beschränkter
Haftung)
- 1973 *Ashani Sanket* (Ferner Donner)
- 1974 *The Inner Eye*, Dokumentarfilm
Sonar Kella (Die goldene Feste)
- 1975 *Jana Aranya* (Der Mittelsmann)
- 1976 *Bala*, Dokumentarfilm
- 1977 *Shatranj Ke Khilari*
(Die Schachspieler)
- 1978 *Jai Baba Felunath* (Der
Elefantengott)
- 1980 *Hirok Rajar Deshe* (Das Königreich
der Diamanten)
- 1981 *Sadgati* (Erlösung)
Bala
- 1981 *Pikoo's Day*
- 1984 GHARE BAIRE

Rabindranath Tagore (1861-1941) gewann im Jahre 1913 den Nobel-Preis für Literatur für seinen Gedichtband 'Gitanjali'. Er war Dichter, Schriftsteller, Essayist, Liederkomponist, Maler, Philosoph und der Begrün-

SATYAJIT RAY

Indien 1985. Produktion. Films Division;
Regie. Buch: Shyam Benegal. Kamera: Govind
Nihalani; Schnitt: Bhanudas Divkar
Originalfassung (Englisch) mit deutschen
Untertiteln
Format. 35 mm, Farbe
Länge: 150 Minuten

Eine dokumentarische Untersuchung über Satyajit Ray, den größten Filmemacher Indiens, sein Werk, seine Entwicklung und seine Arbeitstechnik: gedreht von Shyam Benegal, der selbst ein renommierter Spielfilmregisseur ist.

Vor und nach Ray

"...Es ist eine Ironie des Schicksals, daß Indiens reiche kulturelle Tradition von Literatur, Tanz, Bildhauerei und Architektur, die seit drei Jahrhunderten besteht, gegenwärtig am besten durch einen Künstler repräsentiert wird, der in einem kaum hundert Jahre alten Medium arbeitet."

Sumit Mitra, India Today, 1983

*

Die herausragende Qualität der Filme von Satyajit Ray liegt nicht nur an seinem reichen Erfahrungsschatz, seinen vielfältigen Interessen und seinem Engagement für das Medium Film, sondern vor allem an der Art und Weise, wie er den indischen Film beeinflusst und bereichert hat. In drei Jahrzehnten verlieh er dem indischen Film eine Form, die den Blick für bestehende Strukturen und Inhalte permanent erweiterte und neuformulierte. Mit dem für das Detail und das wesentliche geschärften Auge eines Klassikers hat er den indischen Film erneuert. Die Grundregeln unserer Wahrnehmung, die von den Konventionen und dem Schema des populären und kommerziellen Films geprägt waren, sind von ihm neu gefaßt worden. Dabei verlor er nie sein Publikum aus dem Auge und paßte sich keinem modischen Ästhetizismus an.

*

Ein wirklich ernsthafter, sozial verantwortlicher Filmemacher darf nicht in der Welt der Phantasie verweilen. Er muß die Herausforderungen der zeitgenössischen Wirklichkeit annehmen, die Fakten prüfen,

forschen und durchdringen und sich daraus das Material suchen, das den Stoff seines Filmes abgibt.

Satyajit Ray, in: Our Films, Their Films, 1963

*

Der Regisseur über seinen Film:

Man kann den indischen Film in zwei Zeitperioden einteilen - vor Ray und nach Ray. Satyajit Ray ist viel mehr als ein Gesellschaftskritiker, denn er machte Erfahrungen, die über die Gegenwart hinausweisen, zum Allgemeingut. Seine Bedeutung als Gesellschaftskritiker zeigt sich in seinem Bezug zur Zeit. Satyajit Ray sprach Dinge an, die immer Gültigkeit haben. Große Kunst ist zwar einfach, aber nie gewöhnlich.

In vieler Hinsicht wirkte Satyajit Ray bahnbrechend für den indischen Film... und diente einer ganzen Generation von Filmemachern als Vorbild und Quelle der Inspiration. Ich wollte einen Film über ihn machen, weil ich sein Werk sehr schätze - und ich bewundere seine Arbeit, seitdem ich Filme mache... Ich habe versucht, einen aussagekräftigen Film über Ray zu machen und nicht nur ein paar Eindrücke wiederzugeben.

Shyam Benegal, in einem Interview mit 'Gentleman', 1984

*

Zum 25jährigen Jubiläum von Satyajit Ray als Filmemacher drante Shyam Benegal den Dokumentarfilm SATYAJIT RAY. Nicht zufällig beginnt der Film mit einer Szene, die S. Ray bei den Dreharbeiten zu GHARE BAIRE in Zusammenarbeit mit mehreren Personen zeigt. Man glaubt einer Großfamilie bei der Arbeit zuzuschauen. Von Anfang an sind mehr als zwei Filmemacher in die Dialog- und Action-Regie einbezogen: Regisseur Shyam Benegal und Govind Nihalani, Kameramann und Regisseur, Victor Banerjee, der ebenfalls Regisseur ist und aufgrund seiner Leistungen in GHARE BAIRE bei David Leans *A Passage to India* mitwirkte; die Schauspielerin Jennifer Kendall, die in Rays *Teen Kanya* die Hauptrolle spielte, und nicht zuletzt der am meisten in Anspruch genommene Satyajit Ray, der die Szenen selbst ausleuchtet (er ist ein meisterhafter Techniker), die Requisiten aussucht (er ist sein eigener Ausstatter), die Dialoge mit den Schauspielern probt (er schreibt seine Drehbücher selbst), die Musik auswählt (er komponiert

die Musik zu seinen Filmen), und selbst Kamera führt. Es gibt nur wenige Filmemacher, die ihr Handwerk so von Grund auf gelernt haben und beherrschen, daß sie in jeder Hinsicht die Kontrolle über ihr Material haben.

Satyajit Ray hat noch viel mehr Talente und Fähigkeiten. In seinen Dokumentarfilmen ist er typographischer Gestalter, Illustrator, Maler und Zeichner. Außerdem ist er ein sehr erfahrener Kinderbuchautor mit einer Vorliebe für Science-Fiction.

Er war indes auch immer mehr als nur der indische Filmemacher per se - den größten Teil unserer Kenntnisse der Filmkultur verdanken wir ihm. Er ist kein Theoretiker, sondern ein Praktiker, der es verstanden hat, uns sein Handwerk nahezubringen, der zwischen verschiedenen Kulturen Brücken bauen konnte. Er schuf sich einen eigenen Bereich, und seine Porträts waren getreue Abbilder seiner Zeit, in der gesellschaftliche Veränderungen und die Gefühle der Menschen zum Ausdruck kamen.

Seine Dokumentarfilme enthalten Anspielungen auf Filme, die Ray bewundert hat. Anspielungen auf große Regisseure wie Ford, Hawks und Renoir überraschen uns nicht, denn wir wissen, daß Rays Liebe zum Film aus der Zeit stammt, in der die ersten Filmclubs entstanden. Er selbst gründete mit Freunden den ersten Filmclub in Kalkutta:

...Wir widmeten uns freiwillig der Aufgabe, innerhalb der Schicht der Intellektuellen die Filmkultur zu verbreiten. ...Ich beschloß dann, unsere Thesen einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Ich schrieb in einer der führenden Tageszeitungen Kalkuttas einen Artikel über die Filme Bengalens. Ich hoffte, mit meinem brisanten Artikel die Grundfesten des bengalischen Films zu erschüttern und eine grundlegende Umorientierung bei den Filmern zu erreichen. Nichts dergleichen geschah. (a.a.O.)

Mit seinem Film *Pather Panchali* erreichte Satyajit Ray 1955 endlich, was er mit seinem Artikel beabsichtigt hatte. Seine darauffolgenden Filme der Apu-Trilogie: *Aparajito* und *Apu Sansar*, verstärkten diese Wirkung. Mit kleinen Budgets an Originalschauplätzen gedreht, brachen sie mit den Konventionen des etablierten populären Films. Der Schlüssel zu Rays Filmen liegt in seiner tiefen Verwurzelung in der Tradition Bengalens, aus dessen Literatur er die Stoffe für seine Filme bezieht. (Viele seiner Drehbücher beruhen auf Kurzgeschichten und Romanen aus Bengalen, sein letzter Film,

GHARE BAIRE, basierte auf einer Novelle von Tagore.)

"Die Menschen hinter der Kamera und die Menschen vor der Kamera waren voneinander sehr verschieden. Satyajit Ray konnte mit allen umgehen und alle motivieren. Seine Art, sich das Thema des Films anzueignen, unterschied sich von allen anderen. Der Film *Pather Panchali* hatte eine durchschlagende Wirkung und schuf besonders in Bengalen ein Klima, das viele Filmemacher motivierte, mit den Konventionen des traditionellen Kinos zu brechen und eine neue Art von Filmen zu schaffen (Mrinal Sen, Filmemacher und Cutter).

Die heutigen Filmemacher, die die von Satyajit Ray aufgezeigte Perspektive weiterverfolgen - daß der neue Film nämlich eine Erweiterung der Syntax von Bild und Struktur darstelle - suchen vielleicht gewalttätigere gesellschaftliche Realitäten zu schildern, die andere Gesellschaftsschichten umfassen und ansprechen, aber viele wurden Shyam Benegal beipflichten, der den indischen Film mit einem Satz charakterisiert: "Vor Ray und nach Ray."

Das letzte Wort will ich Satyajit Ray selbst überlassen: "Wenn mich jemand fragte, warum ich Filme machen, fiel mir die Antwort nicht leicht. Nicht weil es keine guten Gründe zum Filmemachen gäbe, sondern weil es so viele Gründe gibt. Die einzige wahre Antwort auf diese Frage ist, daß ich Filme mache, weil ich es liebe, Filme zu machen."

aus: Indian Cinema 1980-85, Festival of India, USA 1985/86

Biofilmographie

Shyam Benegal, siehe SUSMAH

AMMA ARIYAN (Bericht für eine Mutter)

Indien 1986; Produktion: Odessa Movies;
Regie, Buch Script: John Abraham; Kamera:
Venu; Ton: Krishnanunni; Musik: Sunitha;
Lieder: klassische indische Lieder,
gesungen von Umbai und Nazim; Ausstattung:
Ramesh; Schnitt: Beena; Regieassistent:
Praksh Menon; Kostume: Ramachandran;
Darsteller: Joy Mathew (Purushan), Maji
Veniketsh (Paru), Nilamboor Balan
(Balettan), Harinarayanan (Hari),
Kunhulakshmi Amma (Purushans Mutter),
Iringal Narayani (Haris Mutter), Nazim
(Satyajit), Ramachandran Mokeri
(Ramachandran), Kallai Balan (Rajettan),
Thomas (Thomas), Sobhndran, Venu C. Menon,
Ramesh, Sasi, Sathyan, Ayyappan,
Chandrababu, Anil Kumas, Iyyakku, Moosa,
Roghu, Soorjith, Rasheed, Azeez, Rajan,
Zuhaib, Stella, Venu, Rajappan

Originalfassung (Malayalam) mit englischen
Untertiteln

Format: 35mm, Schwarzweiß
Länge: 115 Minuten

Inhalt

'Niemand ist eine Insel' - das ist der rote Faden, der sich durch die vielsagende Erzählung von AMMA ARIYAN zieht. Der Film, in der Form eines offenen Briefes, den ein Sohn an seine Mutter schreibt, verwebt Fakten, Fiktion und Fragmente der Erinnerung miteinander. Der Protagonist sucht die Identität und Herkunft eines ihm seltsam vertraut erscheinenden jungen Mannes zu eruiieren, der sich umgebracht hat. Die Nachforschungen führen den jungen Studenten Purushan von den nördlichen Hochebenen Keralas bis zur südlichen Hafenstadt Cochrin. Purushan geht von zu Hause fort und verspricht seiner alten Mutter, ihr regelmäßig zu schreiben. Unterwegs trifft er Paru, eine Freundin, die gerade ihre Doktorarbeit über den Begriff der Muttergöttin schreibt. (Dieses Thema wird erneut von Purushans Mutter aufgegriffen, die Passagen aus der *Devi Bhagavatam* vorliest, einer heiligen Schrift zum Lobe der Muttergöttin in ihren gütigen und destruktiven Aspekten. Unterwegs wird Purushans Jeep von der Polizei zum Abtransport der Leiche des jungen Mannes beschlagnahmt, die sie in einem Baum hängend gefunden haben. Um die Identität des jungen Mannes herauszufinden, der ihm seltsam bekannt erscheint, und die Gründe,

die ihn zum Selbstmord veranlaßt haben, gibt Purushan seine Reise nach Delhi auf.

Ein befreundeter Journalist bringt ihn zu einem Arzt ins Krankenhaus, dessen Personal sich aus Protest gegen die Privatisierung der medizinischen Ausbildung im Streik befindet. In Begleitung der beiden trifft Purushan mit Balettan zusammen, einem alten Kommunisten. Ein Hinweis führt zum nächsten. Balettan glaubt, daß der junge Mann ein *mrindagam*-Spieler ist, der den Gitarri- sten Satyajit immer zu begleiten pflegte. Satyajit erkennt seinen Freund Hari augenblicklich wieder. Als die Gruppe nach Cochrin aufbricht, um die Mutter des toten Jungen zu benachrichtigen, schließen sich ihnen unterwegs immer mehr Menschen an. Überall, in Calicut, Beypore, Crannangore, Trichur, Kottapuram, Vypin und schließlich Fort Cochin stoßen sie auf Leute, die Hari gekannt haben. Durch ihre Erinnerungen und Reminiszenzen kommt Licht in seine etwas trübe Vergangenheit. Die krausen Überzeugungen, das rätselhafte Engagement, die politisch-anarchistischen Phantasien eines jungen Mannes, der sich am Ende umbringt, werden eingewoben in die zeitgenössische Sozialgeschichte Keralas. Der Film stellt persönliche Meinungen und Gedanken neben dokumentierte zeitkritische Themen, wichtige Ereignisse und wirkliche Menschen (den Streik der Steinbrucharbeiter z.B.), vermittelt Einblicke und Erkenntnisse in die historische Vergangenheit des Landes, das sie durchfahren und stellt Querverbindungen zur Mikrostruktur der globalen Wirklichkeit her.

Während die jungen Männer auf Haris Mutter warten, versuchen sie die Ereignisse zu analysieren. Sie diskutieren und gestehen die Fehler und romantischen Fluchtphantasien der extremistischen Bewegung ein.

Das Geld für diesen Schwarzweißfilm stammt von Tausenden von Menschen, die zwei oder zehn Rupien gezahlt oder Anteile in Höhe von 100 Rupien gezeichnet hatten. Das Anliegen der Produzenten, Odessa Movies, ist es, eine Volksbewegung für den guten Film zu initiieren. AMMA ARIYAN ist Odessas erstes Filmprodukt für die Bewegung - von der Bewegung.

Aus: Indien Cinema, New Delhi, 1986

*

"Selbst wenn ich hungern und sterben muß, ich werde nie kommerzielle Filme drehen. Ich habe dieses Medium gewählt, um mit dem Volk zu kommunizieren. Ich habe nicht einmal ein Dach über dem Kopf. Ich weiß, was

es heißt zu hungern. Aber ich will die Art von Filmen drehen, die mir gefallen."

John Abraham

Aus: Cinema in India, Bombay, Juli/Sept. 1987

*

John Abraham über AMMA ARIYAN

Dieser Film ist eine Analyse der extremistischen Bewegung in Kerala Ende der 70er Jahre. Viele meiner engsten Freunde aus dieser Extremistengruppe begingen in jener Zeit Selbstmord. Sie waren hochintelligent, sensibel und hatten einen hochentwickelten Sinn für Ästhetik. Ihr Tod ließ mir keine Ruhe und veranlaßte mich, diesen Film zu drehen.

Ich meine, Filme sollten das Volk ansprechen - und das Volk sollte durch den Film eine Stimme bekommen. Die filmische Erfahrung und das Filmerlebnis sollte das gesellschaftliche Bewußtsein des Publikums vergrößern. Durch Odessa werde ich meine Filme dem Volk zeigen. Wenn sie kein Geld haben, zeige ich sie umsonst.

AMMA ARIYAN ist der offene Brief eines verwöhnten Kindes an seine Mutter; er ist auch ein Brief all jener aus meiner Generation, die sich mitteilen können. Ich schreibe in ihrem Namen an Mutter.

Aus: Indian Cinema; New Delhi, 1986

Kritik:

(...) Der Film hat keine lineare Erzählstruktur. Er reflektiert den Zynismus, die Hoffnungen und Bestrebungen der heutigen Jugend. Man kann sehen, daß der Film in hohem Maße von den Werken früherer Meister wie Godard und Fellini beeinflusst ist. Es gibt darin lange Passagen des Schweigens, das, wie John sagt, durchsetzt ist mit musikalischen Noten. Die Musik, die wir hören, sind Auszüge aus den Werken von Mozart und Bach, gespielt von Yehudi Menuhin. John sagt von seinen Filmen, es seien 'filmische Filme'. ("Nicht literarischer, theatralischer oder kommerzieller Film. Es ist wirklich filmischer Film.")(...)

Der Film hält die Auseinandersetzungen der 70er Jahre ebenso fest wie manche der heutigen Unruhen. Der Streik der Granitarbeiter in Irgalpara, die Unruhen in Kodupuram gegen das Zurückhalten von Lebensmitteln,

der Frauenkampf im Matanchery, den Ausstand der Mediziner gegen die Privatisierung des Medizinstudiums, die Alkoholtragödie in Vypen und der Todesschrei der im Hof des Gerichts gemordeten unschuldigen Fischer, all das wird in dem Film gezeigt. Auch die Brutalität der Polizei und die Korruption.

Undatierter Artikel aus einer indischen Zeitung, 1986

*

(...) Jener Geist und jene Gesinnung, die den jungen Protagonisten bewegen, haben ihren Ursprung in dem unbedingten Glauben an die Macht der Mutter und die Macht des Marxismus.

Der Titel selbst ist eine Beschwörung der Mutter. Wie auch die Technik des ungenannten Erzählers, dessen dokumentarischer Kommentar einen bekenntnishaften Ton annimmt. In der Anfangseinstellung sieht man, wie Purushan, nach seiner Rückkehr von der täglichen rituellen Waschung, Abschied nimmt von seiner Mutter. Viele der jungen Männer, die ihn auf seiner Reise zu Haris Mutter begleiten, verabschieden sich auf gleiche Weise von ihren Müttern. Diese nie sentimental, ja sogar emotionslosen Abschiedsszenen sind geprägt von der reinen Schlichtheit einer schicksalhaften Trennung. Daher kommt das Ende nicht als Überraschung, sondern als schicksalhafter Vollzug (Haris Mutter erhält die Nachricht vom Tode des Sohnes und fragt die Freundesgruppe: "Selbstmord, nicht wahr?").

John Abraham ergreift nicht Partei. Die dokumentarische Methode distanziert den Zuschauer und verleiht dem Film selbst dort eine Brechtsche epische Qualität, wo Orte und Ereignisse aus historischer Sicht dargestellt werden, wie z. B. bei den Verweisen auf die phönizischen Händler und auf Vasco da Gama. Daß er darüber hinaus die turbulenten Ereignisse der 70er Jahre in Kerala aufgreift, verleiht den Distanzierungstechniken umso größere Wirkung. Es ist die penible Handhabung dieser Methode, die es Abraham ermöglicht, alle Widersprüche zu einem zusammenhängenden Ganzen zu verweben. Es gibt kaum einen Trick des Gewerbes, den Abraham nicht anwendet: Toneffekte (die Ironie des Schreies des Neugeborenen, als Purushan Nachforschungen über den toten Sohn anstellt); eingängige Symbolik (die kleine Puppe, die an den Haaren aufgehängt hinter der Windschutzscheibe eines Autos hängt, während im Dialog von Jugendlichen die Rede ist, die sich aufhängen); Musik (die Raserei der Trommeln, die sakrosankte

Edakkai, die Sinnlichkeit der Hindustani-Lieder); Understatement (Marxisten folternde Polizisten), aber vor allem Bilder voller Gemächlichkeit, hinter der sich die wachsende Unzufriedenheit der sensiblen Jugendlichen verbirgt.

Der Film ist eine Art neuzeitlicher 'Pilgrim's Progress' und vermittelt die große Ernsthaftigkeit und den großen Glauben derer, die die Pilgerfahrt unternahmen.

T.M.P. Hedugadi, in: Cinema in India, Bombay, Januar 1987

Die Bewegung breitet sich aus

Amrit Gangar im Gespräch mit John Abraham

Frage: Welche Erinnerung haben Sie an die Zeit mit Ritwik Ghatak am Filminstitut von Poona?

J. Abraham: Als ich ans Institut kam, war Ritwik nicht mehr dort. Er hatte das Institut bereits verlassen. Später bin ich ihm in Delhi und an anderen Orten begegnet, und wir sind Freunde geworden.

Frage: Aber bekanntlich gibt es drei Schüler oder *chellas* von Ritwik Ghatak: Kumar Shahani, Mani Kaul und John Abraham.

J. Abraham: Ich mag Ritwiks Filme. Ich meine, die Art, wie sie gemacht sind, seine Herangehensweise.

Frage: Gibt es Leute, die Ghataks Schülern manchmal den Vorwurf machen, daß sie einen anderen Ansatz als er verfolgen?

J. Abraham: Warum sollten sie? Das ist doch nicht notwendig. Ich glaube, ich bin von allen großen Filmemachern beeinflusst, wie Ozu, Kurosawa, Buñuel, Antonioni, Fellini; ja, bestimmt bin ich das. Aber man sollte sich nicht beeinflussen lassen, um sie zu imitieren. Ich muß mein 'eigenes' Werk hervorbringen. Ich muß einen eigenen Ansatz entwickeln. Ich kann durch alles mögliche beeinflusst werden. Durch jeden Film. Es kommt darauf an, seine eigene Form, seine eigene Herangehensweise zu finden. Das ist meine Meinung.

Frage: AMMA ARIYAN hat, wie man feststellen konnte, einige technische Mängel. Dennoch besitzt der Film eine eigentümliche Stärke, die auch in Ritwiks Arbeit vertreten ist, z.B. in *Jukti Takko Ar Gappo*. Ich persönlich

fand eine Menge von *Jukti*... in AMMA ARIYAN wieder.

J. Abraham: Ich wollte einen mit einer politischen Bewegung in Zusammenhang stehenden Zwischenfall schildern. Ein Selbstmord geschieht, und ein Junge berichtet seiner Mutter von seinem Erlebnis. Viele Dinge ereignen sich während dieser Reise. So habe ich den Film aufgebaut. Ich glaube nicht, daß es Brüche in der Erzählung gibt; die Struktur ist so angelegt. Sie folgt keiner chronologischen Ordnung.

Frage: Ja, ich verstehe. Es ist keine lineare Erzählung.

J. Abraham: Das ist richtig.

Frage: Im Film gibt es einige Fotos, Aufnahmen von der Armut in Afrika oder anderswo. Versuchten Sie damit einen globalen Kontext herzustellen?

J. Abraham: Die kommen an einer Stelle vor, als der Junge etwas über ein Buch sagt. Als seine Mutter sich die Zukunft des Sohnes weissagen läßt. Sie macht sich große Sorgen um seine Zukunft - an dieser Stelle tauchen die Fotos auf. Ihr Sohn sitzt still mit dem Buch da, und die Fotos sind Bestandteil dieses Buches.

Frage: Vielleicht um den Idealismus zu kontrastieren. Wie würden Sie die Tatsache interpretieren, daß alle Mütter ihre Söhne ziehen lassen, ausgenommen den einen?

J. Abraham: Um den macht sie sich mehr Sorgen, denn er hat einen Charakter, den er von ihr geerbt hat. Er kennt nur das eine Ziel.

Frage: Es gibt Fotos von Skulpturen - Henry Moores 'Liegende Gestalt'.

J. Abraham: Auch 'Mutter und Kind'.

Frage: Eine Weile glaubte ich, Sie hätten Materialprobleme gehabt, denn ich hatte den Eindruck, daß die Fotos sich nicht in den Film einfügten. In Tarkowskij's Film *Serkaic*

gehen die Fotos direkt in die Emotionalität des Films ein.

J. Abraham: Wir müssen das im Zusammenhang mit dem Jungen sehen, der ein bestimmtes Buch liest.

Frage: Es ist nicht der Charakter, aber als Regisseur kann man genauso von diesen Bildern hingerissen sein - war das Absicht?

J. Abraham: Es ist ein Dialog mit Marx.

Frage: Wenn ich sage, daß dieser Film kein politischer Film ist, wie würden Sie reagieren?

J. Abraham: (lacht) Dies ist ein politischer Film - die skizzierte Geschichte ist politisch. Ich habe in Kerala sehr viel mit Politik zu tun. Ich kenne zahlreiche politische Arbeiter.

Frage: Lassen Sie uns auf Ihren Film *Agraharathi? Kazhuthai* zu sprechen kommen. Haben Sie in diesem Film irgendein politisches Bewußtsein gehabt?

J. Abraham: Ich glaube, jeder Film ist ein politischer Film. Alles was mit der Gesellschaft oder mit Menschen zu tun hat, ist politisch. Entweder verkohlt man die Leute oder man klärt sie auf. Alles ist politisch.

Frage: Der Leichnam in *AMMA ARIYAN* ist eine Art Allegorie - ein Gleichnis für die Sackgasse, in die die radikale Jugend Keralas geraten ist, und die daraus resultierende Selbsttötungsmanie, die sie erfaßt hat.

J. Abraham: Es ist die Desillusionierung, die sie zur Selbsttötung treibt; es hat in dieser Bewegung viele Selbsttötungen gegeben. Aber sie sind ernsthaft in dieser Bewegung engagiert. Es gibt diesen Zorn, dieses Gefühl, das sich nichts bewegt.

Frage: Aber liegt das daran, weil mit der Bewegung etwas nicht stimmt, oder weil mit den Personen etwas nicht stimmt?

J. Abraham: In meinem Film stimmt mit der Person etwas nicht. Es ist nicht die Bewegung. Er ist ein Romantiker, ein Spitzenmusiker. Unversehens gerät er in die Politik. Er lernt die Schriften von Che Guevara und Karl Marx kennen; er macht einen Wandel durch. Er ist arbeitslos, er versteckt sich; es passieren Dinge ohne sein Zutun.

Diese Bombe beispielsweise. Das ist ein Akt der Dummheit und des Wahnsinns.

Frage: Sie haben also in gewisser Weise in diesem Film Stellung gegen das politische Abenteuerertum bezogen?

J. Abraham: Ja.

Frage: Das möglicherweise schließlich zum Selbstmord führt.

J. Abraham: Ja... Zur Selbsttötung. Das hat nichts mit Politik zu tun, das ist nicht der richtige Weg, um Leute zu politisieren.

Frage: Um das 'politische Argument' weiter voranzutreiben; wie würden Sie Tarkowskij's Filme einschätzen? *Stalker* zum Beispiel? Würden Sie ihn als politischen Film bezeichnen?

J. Abraham: Es ist ein politischer Film ganz anderer Art. Darin steckt Leiden. Ich liebe diesen Film, weil ich spüre, daß darin ein persönliches Leiden an der Gesellschaft steckt.

Frage: Ein anderer interessanter Aspekt in *AMMA ARIYAN* sind die Tonaufnahmen - das Erdhafte der keralitischen Perkussionsinstrumente, wie der *chenda*, *mrindagam*, usw., aber plötzlich hört man ein *ghaza!* (ein Liebeslied). Warum haben Sie für diese Art von Struktur, wie Sie sie benutzt haben, ein *ghaza!* genommen?

J. Abraham: Wir haben in Kerala den Einfluß des *ghaza!* - selbst westliche Musik gibt es hier.

Frage: Aber das *ghaza!* ist weich, romantischer, und Sie stellen es dem mächtigen Klang der *chenda* gegenüber; auch die von Ihnen geschaffenen Bilder werden strukturell gesehen gegen Ende des Films weicher, so weich wie ein *ghaza!*.

J. Abraham: Es gibt auch Bach.

Frage: Ja, in der Kirche.

J. Abraham: Es gibt noch ein anderes Musikstück. Das ist der in Kerala existierenden Einfluß - westliche Musik, *ghaza!* und

unsere eigene klassische Musik, die Musik der *edakka*.

Frage: Ich hatte den Eindruck, als würden Sie gegen Ende den Ton und die Figuren etwas zurücknehmen.

J. Abraham: Es ist eine lange Reise - die Intensität auf emotionaler Ebene läßt ebenfalls nach; sie sind auf dem Weg. Ihre Kräfte lassen nach... Ich reagiere lediglich emotional.

Frage: Ich empfand das Licht im Film als schwankend.

J. Abraham: Das liegt an der Projektion.

Frage: Wenn Sie mehr Zeit und Geld gehabt hätten, glauben Sie, der Film wäre besser geworden?

J. Abraham: Ich glaube nicht. Ich habe den Film nach dem verfügbaren Etat geplant. In einer anderen Situation hätte ich etwas anderes auf andere Weise geplant und anders aufgenommen.

Frage: Mit anderen Worten, die Finanzierung ist das Entscheidende beim Filmmachen?

J. Abraham: So ist es.

Frage: Aber Sie sagten, Kino solle sein wie *Kathakali*, die Tradition der Künste ist nicht auf Geld aus - aber hier bestimmt das Geld die Gestalt des Films.

J. Abraham: Kino kostet Geld. Ich habe gesagt, ich nehme kein Geld von den Leuten. Wir haben diese Tradition.

Frage: Aber dann braucht *Kathakali* solche finanziellen Investitionen auch nicht. Wie

wollen Sie genug Geld aufreiben, um einen neuen Film zu drehen?

J. Abraham: Ich unserer Bewegung sammeln wir Geld von Leuten, die es uns freiwillig geben.

Frage: Glauben Sie, das reicht?

J. Abraham: Ja, unsere Bewegung breitet sich aus.

Frage: Sie haben unter anderem auch gesagt, daß die einfachen Leute, die Dorfbewohner, ein Filmverständnis haben.

J. Abraham: Ja, sie verstehen gute Filme. Ich gehe zu den Leuten. Ich stehe mit ihnen in direkter Verbindung. Aber sie kennen die Filme nicht, sie haben keinen Zugang dazu. Nur wenige Filmclubs zeigen solche Filme. Das andere Kino beutet das Volk aus, aber vor allem das Volk ist an guten Filmen interessiert. Wenn wir ihnen gute Filme zeigen, werden sie sie verstehen. Sie können dazulernen. Nun arbeite ich gegen die Leute, die ein Interesse an schlechten Filmen haben.

Frage: Was halten Sie vom Fernsehen? Geographisch gesehen hat es sich enorm verbreitert.

J. Abraham: TV ist eine absolut schlimme Sache. Wieder die gleiche Art von kommerziellem Zeug. Aber nicht alle haben einen Fernseher. Das ist was für Leute, die sich das leisten können. Einfache Leute können keine Fernseher haben, dazu fehlen ihnen die Mittel, besonders der Arbeiterklasse.

Frage: Aber sie sehen sich die Fernsehprogramme an.

J. Abraham: Ja. Aber das Fernsehen ist keine Gemeinde und schafft keine Gemeinschaft. Angenommen, ich bin in meinem Haus, mein Neffe spielt irgendwas, ich sehe fern, und ein anderer macht etwas anderes. Dann kommt jemand aus der Nachbarschaft herein, meine Schwester sieht sich vielleicht ein *rajani*-Programm an, jemand wirft einen flüchtigen Blick darauf.

Frage: Glauben Sie, daß das Fernsehen das Kino beeinträchtigt?

J. Abraham: Niemals. Kino ist wie eine Kommune. Da treffen sich die Leute. Sie gehen nicht nur ins Kino, um einen Film zu sehen,

sondern auch wegen des Gemeinschaftserlebnisses.

Frage: Aber der technische Fortschritt fragmentiert die Gesellschaft.

J. Abraham: Das Kino nicht. Es ist, als ginge man in einen Tempel.

Frage: Angenommen, man böte Ihnen an, eine Fernsehserie zu drehen. Würden Sie annehmen?

J. Abraham: Vielleicht. Ich brauche Geld.

Frage: Wollen Sie durch Ihre Bewegung, durch Odessa, nur ein Bewußtsein für den guten Film schaffen oder auch für die Mechanismen des Systems, in dem die Menschen leben?

J. Abraham: Das primäre ist die Betrachtung guter Filme. Dann kommt alles andere. Das ist eine Sache für politische Arbeiter.

Frage: Was halten Sie vom Gebrauch von Symbolen?

J. Abraham: Symbole sind nicht notwendig. Wenn ich etwas nicht direkt sagen kann, benutze ich Symbole, ansonsten wird alles reduziert auf Symbole.

Frage: Die Arbeit der Sozialarbeiter, der politischen Arbeiter, ist nicht die eines Künstlers - wollen Sie damit sagen, daß Sie mit dem Film nicht auch eine Botschaft vermitteln wollen?

J. Abraham: Ich will ihnen durch gutes Kino Kultur bringen.

Frage: Das heißt durch Ihre Bewegung, aber nicht durch Ihr Kunstwerk.

J. Abraham: Durch mein Kunstwerk werden sie ihr Leben begreifen. Sie müssen das Leben sehen, wie es ist, reagieren, aber nicht dem Eskapismus verfallen. Ich will nicht, daß sie phantasieren - Fluchtphantasien entwickeln. Ich will, daß sie das Leben besser verstehen - das ist meine Haltung zum Kino.

Frage: Eine andere Behauptung, die gemacht wurde, war, daß die Leute sich keine künst-

lerischen Filme ansehen, und darum gelten sie (die Filme) als elitär.

J. Abraham: Es ist sinnlos, Filme zu drehen und sie in Dosen aufzubewahren.

Frage: Aber das ist nicht die Schuld der Filmemacher. Nicht alle Filmemacher können solche Aktivisten sein wie Sie.

J. Abraham: Darum mache ich ihnen ja auch gar keinen Vorwurf und lehne sie nicht ab. Es ist ihre Entscheidung. Ich habe meine Entscheidung getroffen; sie machen das auf ihre Weise, es ist ihre Haltung. Meine Haltung und Einstellung ist anders - das ist alles. Ich habe ihnen nichts vorzuwerfen.

Frage: Ist die Kommunikation eines der Probleme?

J. Abraham: Ja.

Frage: Was ist mit dem Kino der Mitte?

J. Abraham: Sie machen das gleiche auf andere Weise, das ist alles. Ihr Ansatz ist der gleiche - sie machen den gleichen Fehler. Sie lösen das Problem, sie regen niemanden auf. Tarkowskij ist anders - er verstört, greift an, provoziert.

Frage: Vielleicht, weil er gegenüber sich selbst ehrlicher war?

J. Abraham: Ja, darum. Ich drehe keine Filme, um den Leuten zu gefallen oder um bei ihnen anzukommen oder um sie glücklich und zufrieden zu machen. Wir haben vor zwei Jahren die Odessa-Bewegung begründet, machten Vorführungen für die Leute, die Filme (*Neem Annapurana*, *Samskara*) gefallen ihnen, und sie sehen sie - bis zum Ende.

Aus: Indian Cinema, Directorate of the India Film Festival, 1987

Nachruf auf John Abraham (1937-1988)

Für alle, die John Abraham gekannt haben, war die Nachricht über seinen Tod am letzten Samstag in Calicut ein Schock. John war nicht nur ein hervorragender Regisseur, sondern ein Mensch, den man einfach nicht übersehen konnte. Er war ein Bilderstürmer, ein Träumer, Poet, Intellektueller und Außenseiter, alles in einer Person. Aber vor allem war er ein Mensch, der viel Ver-

ständnis zeigte, in einer Welt, die ihn oftmals mißverstand.

Er hatte das, was ein französischer Filmkritiker einmal 'Brillanz aus Gründen der Selbstverteidigung' nannte. Er besaß wenig Respekt gegenüber dem Establishment. Er war kein Freund von Produzenten und Verleihern. Er hat seine Verachtung gegenüber pseudointellektuellen Filmkritikern sehr offen gezeigt. Er war nicht auf Publicity aus und so starrköpfig und stur, daß die Leute den Umgang mit ihm als schwierig empfanden. John lebte und arbeitete an Projekten, die viele für aussichtslos hielten. Aber John brachte sie immer erfolgreich zu Ende.

Seine letzte Arbeit ist dafür ein gutes Beispiel. 1978/79 sprach John immer wieder davon, eine Filmbewegung zu begründen, an der die Masse der Landbevölkerung beteiligt sein sollte. Er sagte, daß sein nächster Film ein vom Volk finanzierter sein würde. "Ich werde von Dorf zu Dorf ziehen und Geld sammeln", erzählte er immer seinen Freunden. Niemand glaubte ihm. Nicht einmal, als die Zeitungen darüber berichteten, wie John eine Trommel schlagend von Dorf zu Dorf wanderte und Geld sammelte. Nach sechs Jahren produzierte er AMMA ARIYAN. Er und seine Freunde gründeten Odessa, eine Filmbewegung im Dienste der Massen, die dem Volk gute Filme vorführte und noch vorführt. John war einfach ein Mann mit unglaublicher Kraft und Energie.

Über Johns frühe Jahre ist wenig bekannt, denn er sprach kaum über sich. Er wurde im Juni 1937 in einem Dorf in Kuttanand geboren und machte seinen Abschluß in Wirtschaftswissenschaften an einem College nahe Kottayam. Seine Mutter starb, als er noch sehr jung war, und John wuchs bei seinem Großvater auf, der ihn in seiner frühen Liebe zum Kino bestärkte, indem er ihm erlaubte, häufig ins Kino zu gehen und ihm bereits in jungen Jahren eine Filmkamera schenkte.

Nach dem College wurde John kaufmännischer Angestellter bei einem Versicherungsunternehmen in Bellary, der Life Insurance Corporation. Aber die kreative Seite in ihm ließ sich nicht unterdrücken. Ende der 60er Jahre quittierte er die Arbeit bei der LIC und ging zusammen mit Freunden zum Studium nach Poona, an das Film and Television Institute of India (FTII). 1969 machte er dort als Jahrgangsbester, ausgezeichnet mit einer Goldmedaille, seinen Abschluß. Kurze Zeit später beteiligte er sich an zwei Filmen. Er assistierte Mani Kaul bei *Uski Roti* und arbeitete als Regieassistent an dem Malayalam-Film *Trisandhya*, der nie in den Verleih kam. John spielte sogar in die-

sem Film mit, der in Bombay abgedreht wurde, und zwar verkörperte er einen Wahrsager.

Abrahams erste eigene Regiearbeit war *Vidhyarthigale Ithile Ithile* (Hier entlang, Studenten!), die 1970 herauskam. Der Film erhielt einen nationalen Filmpreis für das beste Buch. Dann kam *Agrharathile Kazuthai* (Ein Esel in einem Brahmanen-Dorf, 1978), der phantastische Kritiken bekam und John über Nacht bundesweit bekannt machte. Nach Aussage von Freunden wurde John zu diesem Film inspiriert, als er einmal riesige Plakatwände von Schauspielern in Madras sah. "Wenn sie Helden werden können, werde ich aus einem Esel einen Superstar machen", soll John gesagt haben. Und dann begann die Jagd nach dem Esel.

Das war typisch für John Abraham. Viele seiner damals exzentrisch wirkenden Taten und Projekte sind heute legendär. Als er seinen dritten Film drehte, *Cheriyachente Kroora Kritiyangal* (Die bösen Taten des Cheriyachente, 1979), veranlaßte er Adoor Bhasi, einen malayalamischen Filmkünstler reiferen Alters, auf eine hohe Kokospalme zu steigen, entfernte dann die Leiter und forderte ihn auf - sehr zu Bhasis Leidwesen - nun wieder herunterzuklettern. Schließlich tat der Schauspieler, was er von ihm verlangte - es blieb ihm nichts anderes übrig - , weil John sich weigerte, ihm die Leiter bereitzustellen. Bhasi wurde für seine schauspielerische Leistung in diesem Film ausgezeichnet.

Etwas Ähnliches geschah, als John während der Dreharbeiten an diesem Film das Rohmaterial ausging. Mit viel Mühe beschafften Freunde 1000 Fuß Filmmaterial. Das Team wartete. Die Schauspieler warteten. Es ist schwer zu sagen, was John an diesem Tag tat - auf dem Weg zum Drehort sah er jedenfalls einen Teich mit Enten. Er belichtete die 1000 Fuß Material und sagte die Dreharbeiten ab!

In den 70er Jahren war John in Trivandrum - dort, wo er sich immer wieder befand - auf der Straße. Obwohl er ein sehr gefragter Mann war. Die Leute machten sich seine einfache Lebensweise zunutze. Er gab den Filmclubs seine Filme zur Vorführung, die ihm häufig dafür nur ein Trinkgeld bezahlten. Er stellte seinen Namen für linksgerichtete Publikationen zur Verfügung, deren Herausgeber sich am Ende als kommerzielle Geschäftemacher entpuppten. Er pflegte oft zu sagen, daß er einfach nicht glauben könne, wie 'roh' manche Leute seien. Jah-

relang wurde John ausgebeutet. Schließlich zog er nach Calicut.

Vielerlei Dinge hat man über Johns allzu große Vorliebe für Alkohol gesagt. In der Tat war dies eine Schwäche, die ihn bis zu seinem Tode quälte. John war Schnapstrinker; Rum war sein Lieblingsgetränk, obwohl er auch Arrak nicht verschmähte. Er sprach jeder Art von Hochprozentigem zu. Seine Trinkerei brachte ihm häufig Scherereien ein. Er wurde mehrmals wegen 'Erregung öffentlichen Argernisses' festgenommen. Die Polizei mochte nicht glauben, daß der Mann, den sie verhaftet hatten, der Regisseur John Abraham war. Er hielt wichtige Verhandlungen nicht ein, und in den 70er Jahren war ein Stadium erreicht, in dem kein Produzent mehr bereit war, seine Filme zu finanzieren.

Aber er stand seine Pechsträhne durch, engagierte sich in der Odessa-Bewegung und war jahrelang nahezu im Untergrund. John Abraham verschwand einfach. Das nächste, was man von ihm hörte, war, daß er am Strand von Fort Cochin ein Straßenstück aufgeführt hatte. Seine Darsteller waren die Zuschauer. Kunst muß das Volk miteinbeziehen, pflegte John stets zu sagen.

Als er dieses Jahr zur Vorführung von AMMA ARIYAN nach Bombay kam, empfanden es die Journalisten als sehr sonderbar, daß er sehr wenig über sich und seinen Film erzählte.

"Schreiben Sie nicht über mich, schreiben Sie über Odessa, die Filmbewegung. Die ist wichtig, nicht John Abraham", sagte er ihnen.

Johns Besuch in Bombay war wie eine Wiedervereinigung mit seinen Freunden und Förderern aus den Tagen des Filminstituts. Viele boten Odessa ihre Hilfe an. Die NFDC (National Film Development Corporation) versprach, Johns nächsten Film zu finanzieren. Das Blatt hatte sich für John zum Besseren gewendet, als er starb.

Sein Tod war sonderbar. Er war am Freitagabend mit Freunden zusammen; sie hatten getrunken, und dann hatte er den Vorschlag gemacht, auf das Dach eines Gebäudes zu klettern. Mühsam erklommen sie das Dach und setzten ihr Trinken fort. John rezitierte gerade ein Gedicht, als er "einfach abstürzte". Er wurde mit schweren Schädelverletzungen ins Krankenhaus eingeliefert. Am frühen Samstagmorgen erlag er einem Herzanfall.

Johns Tod ist ein sehr schwerer Schlag für den Malayalam-Film. Man kann nur hoffen, daß Odessa, die Filmbewegung, mit der er so eng verbunden war, weiterleben wird und die

von John Abraham inspirierte gute Arbeit fortführt.

Ajit Pillai, in: The Sunday Observer, Juni 1987, zit. nach: Katalog des Filmfestivals von Trivandrum, 10.-24. Januar 1988

Filme:

- 1978 *Vidhyarthigale ithile ithile* (Hier entlang, Studenten), s/w, National Award für das beste Drehbuch. Ein an die Adresse von Studenten gerichteter Film über die Sinnlosigkeit gewaltsamer Aktionen.
- Agrharathile Kayudai* (Ein Esel in einem Brahmanen-Dorf), s/w, Nationaler Filmpreis als bester Tamil-Film von 1978, Satire über einige Aspekte brahmanischer Bigotterie und bramahnischen Aberglaubens
- 1983 *Cheriyachente Kroora Krityangal* (Die bösen Taten des Cheriyen), s/w, Auszeichnung für den Hauptdarsteller Adoor Bhasi als besten Schauspieler des Staates.
- 1986 AMMA ARIYAN

ORIDATHU (Es war einmal...)

Indien 1986; Produktion: Suryakanti
Filmmakers, Trivandrum; Regie, Buch, Musik,
Script: G. Aravindan; Kamera: Shaji; Ton:
Devdas; Ausstattung: Padma Kumar; Schnitt:
Bose; Darsteller: Nedumudi Venu (Aufseher),
Screenivasan (Kuttan), Thilakan (Manager),
Vineet (Jose), Krishnankutty Nair (Freund),
Chandran Nair (Lehrer)
Originalfassung (Malayalam) mit englischen
Untertiteln
Format: 35mm, Farbe
Länge: 112 Minuten

Inhalt:

Das Leben auf dem Dorf ist überall voll von Lachen, Schmerz, Verwirrungen, Politik, Sexualität und Alltagsdramen. Das südindische Dorf in Aravindas Film macht da keine Ausnahme. Der achte Film Aravindas ist ein weiterer Meilenstein in seiner Karriere. Er spielt in der Mitte der fünfziger Jahre und entwirft eine satirische Tagikomodie, ein liebenswürdiges Portrait von Personen und Geschichten. Er erzählt vom kommunistischen Schneider, der ständig feurige Reden hält, vom idealistischen Schullehrer, vom tyrannischen Aufseher, von Jugendlichen, die in ihre ersten erotischen Abenteuer verwickelt sind, von einem Arzt, der es sehr verlockend findet, obwohl er verheiratet ist, eine zweite Frau zu ehelichen, bis dann seine frühere Frau und sein Sohn auftauchen; von der jungen schwangeren Frau, die nicht verheiratet ist. Als eine neue Technik, der elektrische Strom, das Dorf erobert, bleibt nichts mehr so, wie es war.

Sheila Whitaker, in: NFT programme notes, London, 21.11.87

Kritik:

Führt uns der technische Fortschritt wirklich aus dem Dunkeln zum Licht? Wenn ja, auf welche Kosten? ORIDATHU stellt diese Frage mit sanftem Humor in einer Erzählung von überraschender Schärfe. Eine Satire auf unsere Zeit, erzählt mit entwaffnender Offenheit und trügerischer Schlichtheit. Die Geschichte spielt in der Mitte der fünfziger Jahre, als die indischen Staaten neu geordnet wurden. Der Ort der Handlung, ein abgelegenes Dorf in Kerala. Als der 'Panchayat' des Dorfes, angestiftet von dem brahmanischen Hausbesitzer, den Entschluß faßt, diesen zurückgebliebenen Ort mit den

Vorzügen des elektrischen Stroms zu beglücken, herrscht große Aufregung. Wir lernen im Verlauf der Geschichte eine Reihe von Persönlichkeiten des Ortes kennen...den kommunistischen Schneider, der leidenschaftliche, feurige Reden schwingt, gespickt mit Zitaten; den autoritären Verwalter des Hausbesitzers; Kuttan, den Gelegenheitsarbeiter, der sich sein Glück von den einflußreichen Neuankömmlingen verspricht; den weisen Schullehrer; den heranwachsenden Jungen und das Mädchen; den prahlerischen Aufseher... Familien und Gruppen sind gut getroffen, mit dem scharfen Auge des gelernten Karikaturisten gezeichnet. Jede Gruppe hat ihre eigene Geschichte, die in eigenständigen, dennoch zusammenhängenden Episoden erzählt wird.

Das 'Vela', das Fest des Tempels ist ein Symbol für die Harmonie, die im Dorf in den Zeiten herrschte, als es noch keinen elektrischen Strom gab.

Nachdem der ausführende Ingenieur der Behörde für Elektrizität die Ortlichkeiten mit gezielter Ernsthaftigkeit untersucht hat, herrscht nervöse Geschäftigkeit. Der Aufseher, von den Dorfbewohnern fälschlicherweise und schmeichlerisch 'Ingenieur' genannt, hat ein besonderes Auge für Frauen. Kuttan, der Gelegenheitsarbeiter, wird getrauer Diener des Aufsehers. er überredet die junge Frau, die er heiraten will, eine Arbeit bei den Elektrizitätswerken anzunehmen. Ein Arzt, der sich im Zuge der Elektrifizierung im Dorf niederläßt, macht eine Apotheke auf. Kuttan entscheidet sich, für ihn zu arbeiten, da er glaubt, daß der neue Arbeitgeber ihm zu mehr Ansehen verhilft.

Schnell gewinnen die Dorfbewohner Vertrauen zu dem Inspektor. Dieser offenbart eine Vorliebe für die schönen Künste und für das 'Theater'. Er gründet eine Laienspielgruppe und beginnt mit Proben zu einem romantischen Theaterstück über die Trennung zweier Liebender. Der junge Jose übernimmt die Rolle der Heldin. Er ist ein kluger, ehrgeiziger Junge, der das Dorf verlassen will, um außerhalb von Kerala zu arbeiten, wenn das Fest vorüber ist.

Die Elektrizität verliert allmählich ihren Zauber. Die Befestigung der Elektromasten hat alte Freunde und Nachbarn auseinander gebracht. Schauerhafte Omen, Vorzeichen des Todes treten auf. Zuerst werden Krähen durch einen elektrischen Schlag der Stromleitung getötet, dann fällt eine Kuh in einen Graben. Der Tod kommt auch zu Kuttans Freundin, die schwanger ist. Kuttan hat nicht die Mittel, um sie zu unterstützen,

und eine Abtreibung scheint unausweichlich...Am nächsten Morgen wird ihr Leichnam im Teich des Tempels gefunden. Der Arzt, der die Verhandlungen über eine Heirat mit der Tochter des Managers erfolgreich abgeschlossen hat, entpuppt sich als Schwindler, obendrein als Bigamist. Kuttans Vertrauen in den Inspektor wird enttäuscht, dieser hat seine Schwester verführt. Bevor es zu der größten Tragödie kommt, wird der Laternenpfahl des schönen alten Tempels vergraben, dessen Docht feierlich jeden Abend angezündet wurde. Sein sanfter Schimmer wird nun durch das grelle elektrische Licht ersetzt. Die Geschichte bewegt sich ihrem Höhepunkt zu. Jedes Jahr legt Kuttan auf dem Tempelfest zu Ehren der Schwarzen Kali, der Rachegöttin, die traditionellen Gewänder an. Dabei beschließt er, sich an dem Inspektor, den er für die Ursache allen Unglücks im Dorfe hält, zu rächen. Doch bei dem Handgemenge stirbt der junge Jose an einem elektrischen Schlag. Der Schrei des unschuldigen Opfers geht im blendenden Schein des festlichen Feuerwerks unter...Ein Gleichnis für den nuklearen Holocaust? Der Film endet mit dem eingefrorenen Schlußbild einer kopfüber herunterschwebenden Puppe, die Arme ausgestreckt als wäre sie gekreuzigt.

Aus: Indian Cinema, New Delhi, 1986

Der Regisseur über seinen Film:

Der Film ORIDATHU kann als eine Fortführung meines früheren Filmes *Thamphu* und meiner Serie von Karikaturen 'Der kleine Mann und die große Welt' gesehen werden. Dem Thema des Filmes ist eine karikaturistische Behandlung angemessen. Mein Film wendet sich nicht gegen die moderne Technik. Ich versuchte vielmehr, die Veränderungen im Leben der Dorfbewohner darzustellen. Meine Angst ist, daß eines Tages die Technik alles bestimmen wird.

Ich wurde in einem winzigen Dorf geboren und hatte, bis ich zehn Jahre alt wurde, kein elektronisches Licht gesehen. Mit Sehnsucht denke ich an die Zeiten zurück, in denen die Menschen noch brennende Lichter durch die Nacht trugen. Als der elek-

trische Strom eingeführt wurde, gingen diese Lichter aus.

Aus: Indian Cinema, New Delhi, 1986

*

ORIDATHU beschreibt, wie sich das Leben der Dorfgemeinschaft durch diesen Fortschritt verändert. Aravindan tut es mit leiser Ironie und einem scharfen Blick fürs Detail. Aber immer schwebt ein Hauch von Poesie über allem und stets auch ein wenig beißender Witz. Nein, ORIDATH ist kein Film gegen den Fortschritt, aber er zeigt, wie der Fortschritt zur Falle für den Menschen werden kann. Denn nicht jede Veränderung, welche die Modernisierung mit sich bringt, ist gut; vor allem, wenn die Veränderungen die Menschen ohne entsprechende Vorbereitung überraschen und allerhand Profiteure und Hasardeure die vermeintliche Gunst der Stunde nutzen. Daß die Elektrifizierung Panchayats in einem Feuerwerk apokalyptischen Ausmaßes endet, kann gewiß als ein Warnsignal an alle Zauberlehrlinge dieser Welt verstanden werden. Aber die Schlußbilder sind auch Ausdruck eines Mannes, der gerne mit den Bildern spielt und seine Beobachtungen mit dem Esprit des Karikaturisten festhält.

Urs Jaeggi, in: Zoom Nr.8, Zürich, 1987

Biofilmographie

G. Aravindan, geb. 1935 in Kottayam, der Bezirkshauptstadt Keralas, dem Herkunftsland von Gewürzen und Gummi, wuchs in einem kleinen Nachbarort von Kottayam auf. Er bedauert sehr, daß aus diesen kleinen, für Kerala so typischen Ortschaften Städte geworden sind. Zum ersten Mal kam er als Biologiestudent am University College von Trivandrum mit Film in Berührung. Er erinnert sich, Kurosawas *Rashomon* mehrere Male gesehen zu haben. Damals gab es keine Filmhochschulen, die sein Interesse hätten fördern können. So wurde er Maler und Karikaturist. Gleichzeitig arbeitete er bei einer Volkstheatergruppe mit.

Nach seinem Examen war er bei einer Regierungsabteilung tätig, die für die Gummiherstellung zuständig ist. Zu dieser Zeit entstanden seine bekannten karikaturistischen Serien. In 'Der kleine Mann und die große Welt' werden Leben und Leiden eines idealistischen jungen Mannes aus der Mittelschicht beschrieben. Sie erschienen in der bekannten malayalamischen Wochenzeitschrift

'Mathrubhumi', deren Cartoon-Seite er 16 Jahre lang betreute. Sein Zeichentalent hatte er von seinem Vater, einem großen Humoristen, geerbt. Über Jahre hinweg zeichneten sich seine Karikaturen durch scharfe Gesellschaftskritik, ein Gefühl für persönliche Realitäten und einen scharfen Sinn für Besonderheiten aus. Dies setzte er in kompromißlosen Filmen fort, die stilistisch radikal mit allen alten Traditionen brachen. Seine vielfach ausgezeichneten, preisgekrönten Filme bestechen durch sachliche Reinheit und dichterische Leidenschaft. *Uttarayanam* (1974) erhielt zwei nationale und sechs staatliche Auszeichnungen. *Sita* (1977) und *Thampu* (1978) gewannen den nationalen und staatlichen Preis für die beste Regie. *Thampu* erhielt neben der nationalen Auszeichnung als bestem regionalen Film, den Preis der indischen und staatlichen Kritik. *Esthappan* (1979) bekam den staatlichen Preis für den besten Film und die beste Regie, darüberhinaus noch 4 andere Preise. *Kummatty* (1979) wurde zum schönsten Kinderfilm des Jahres gewählt. *Pokkuveyil* (1981) brachte ihm einen Preis für die beste Regie und einen nationalen Preis ein. *Chidambaram* (1985) erhielt von der Kerala-Regierung den Preis als bester Film, den Preis für die beste Regie und für den besten Schauspieler, zugleich die nationale Anerkennung als bester Film (*Swarna Kama*). G. Aravindan, aktives Mitglied der Filmclubbewegung Keralas seit ihren Anfängen, Dramaturg und Maler, hat auch fünf Jahre lang die hindustanische klassische Musik (Nordindien) studiert, ist gleichermaßen bewandert in der klassischen Musik Karnatakas (Südindien), und hat die Hintergrundmusik zu dem experimentellen Malayalam-Spielfilm *Yaro oral* komponiert. Zusammen mit Adoor Gopalakrishnan gehört er zu den wichtigsten unabhängigen Filmemachern in Kerala, die in Malayalam drehen.

Filme:

- 1974 *Uttarayanam* (Sommersonnenwende)
 - 1977 *Kanchana Sita* (Die Goldene Sita)
 - 1978 *Thampu* (Das Zirkuszelt)
 - 1979 *Kummatty* (Der schwarze Mann)
 - 1980 *Esthappan* (Stephen)
 - 1981 *Pokkuveyil* (Zwielicht)
 - 1985 *Chidambaram*
 - 1986 *Swarna Kama*
- ORIDATHU

SUSMAN (Der Kern)

Indien 1987; Produktion: Association of Co-operation/Apex Society of Handloom-Sahyadri Films Production; Regie, Produzent: Shyam Benegal; Buch: Shama Zaidi; Kamera: Ashok Mehta; Ton: S.W. Deshpande; Musik: Sharang Dev, Vanraj Bhatia; Ausstattung: Nitish Roy; Kostüme: Sushama; Schnitt: Bhanudas Divkar; Regieassistent: Joy Roy; ausführender Produzent: S.K.Misra; Darsteller: Om Puri (Ramulu), Shabana Azmi (Gauramma), Neena Gupta (Mandira) sowie Kulbhushan Kharbanda, Mohan Agashe, K.K.Raina, Annu Kapoor, Harish Patel, Ila Arun
Originalfassung (Hindi) mit englischen Untertiteln
Format: 35 mm, Farbe
Länge: 140 Minuten

Inhalt:

'Ikat' (binde und färbe) ist eine der ausgeklügeltsten Webetechniken in Indien. In SUSMAN erleben wir die Freuden und Leiden einer Familie von 'Ikat'-Webern, die in Pochampally (einem führenden Zentrum dieser Kunst) in Andhra Pradesh lebt. Die Familie besteht aus Ramulu, dem Vater, Gauramma, der Mutter und ihren beiden Kindern Chinna, einem Mädchen im heiratsfähigen Alter und Parshuram, einem Schuljungen. Bei ihnen leben Ramulus jungerer Bruder Laxmayya und seine Frau Janaki.

Obwohl Ramulu ein ausgebildeter Weber ist, ist er nicht unabhängig, sondern an den 'Meister-Weber' Narashima, seinen entfernten Onkel, gebunden. SUSMAN zeigt verschiedene Hintergründe aus dem Leben dieser Charaktere.

Kritik:

Vor zehn Jahren drehte Shyam Benegal *Manthan*, einen Film über eine Milch-Kooperative, finanziert von Mitgliedern dieser Kooperative. Nun hat er mit SUSMAN einen ähnlichen Film vorgestellt, für dessen Herstellungskosten die Handwebstuhl-Weber im Staate Andhra Pradesh aufkamen. Wieder einmal ist es Benegal gelungen, die Probleme, denen seine Geldgeber sich gegenübersehen, objektiv zu beleuchten. Das Resultat: ein weiterer glänzender Film dieses durch und durch interessanten Regisseurs.

Die zentrale Figur ist Ramulu (Om Puri), ein Webemeister, dessen Seidendesigns wunderbare Kunstwerke sind; es gereicht diesem

ausgezeichneten Schauspieler sehr zum Vorteil, daß er mit dem Webstuhl umgeht, als hätte er sein Leben in diesem Beruf verbracht. Als Resultat eines verwickelten und manchmal verwirrenden Machtspiels in der Kooperative arbeitet Ramulu jetzt für den ehemaligen Sekretär der Gesellschaft, der sich selbst in seine Position erhoben hat.

Als eine ehrgeizige Regierungsangestellte ins Dorf kommt, um nach den besten Designs für eine Pariser Ausstellung zu suchen, ist sie beeindruckt von Ramulus Arbeit und gibt seinem Arbeitgeber den Auftrag für die Seidenstoffe. Die Entscheidung führt zu Eifersüchteleien bei den Mitgliedern der Kooperative.

Die Situation wird weiter kompliziert, als Ramulus Frau ihn überzeugt, gegen sein eigenes Gewissen einen Teil der kostbaren Seide für den Hochzeitssari ihrer Tochter beiseitezuschaffen. Der Betrug wird entdeckt, und Ramulu fällt in Ungnade. Die Tochter heiratet und zieht in eine nahegelegene Stadt, wo ihr gefühlloser Ehemann an einem modernen mechanischen Webstuhl arbeitet; aber die Bedingungen dort sind furchtbar, das verheiratete Paar muß einen Raum in einer Blechhütte mit anderen Arbeitern teilen, und die Unruhe unter den Arbeitern führt zu Straßenaufständen.

Trotz der Bestechungen, Betrügereien und dem Diebstahl, die in der Handwebeindustrie fast selbstverständlich sind, arbeitet Ramulu in der traditionellen Weise weiter, um schließlich in Paris auf die Fragen eines französischen Journalisten zu antworten.

Benegals Thema ist: der traditionellen Kunsthandwerker muß nicht nur überleben, sondern auch würdig leben können; denn es ist der Webemeister, der 'den Kern seiner Seele' in sein Gewebe gibt.

DER KERN ist am schönsten in den Sequenzen, in denen wir einfach den Protagonisten bei der Arbeit beobachten, aber Benegals Expose über die untergründigen Machenschaften in der Handwebeindustrie werden das westliche Publikum faszinieren. Der Film ist ein wenig lang, aber in schöner, klarer Farbe aufgenommen und kann sich starker Darstellungen rühmen.

Aus: Variety, New York, 17.6.87

Biofilmographie

Shyam Benegal, geb. 14.12. 1934 in Hyderabad (Andhra Pradesh); Studium an der Osmania University von Hyderabad; M.A. in Ökonomie.

Begründer des Cine-Clubs von Hyderabad; von 1959 bis 1973 als Assistent und Ideenlieferant, dann als Regisseur bei verschiedenen Werbefirmen tätig. In vierzehn Jahren dreht er über 600 Werbefilme und 26 Dokumentarfilme. 1969 Dozent am Film and Television Institute of India (FTII) in Poona und Dozent für Massenkommunikation am Bhavan College. Aufenthalt in Amerika und England. In Boston Koproduzent der Fernsehstation WGBH, in New York Mitarbeit am 'Children's Television Workshop'. Mit seinen dortigen Erfahrungen drehte er 1974 in Indien fünf Vorschulprogramme für Kinder. Shyam Benegal gehört zu den wichtigsten Vertretern des indischen 'New Cinema'. Mit seinem ersten Spielfilm, *Ankur* (Der Setzling, 1974), und einigen darauffolgenden Filmen schuf er eine Art Trilogie der Unterdrückung. Die meisten seiner Filme waren ökonomisch sehr erfolgreich, obwohl sie soziale und politische Konflikte zum Thema haben. Durch sie wurden auch einige indi-

sche Kinostars erst bekannt. Bis auf eine Ausnahme sind alle seine Filme in Hindi.

Dokumentarfilme (Auswahl):

- 1967 *A Child of the Streets*
Close to Nature
- 1968 *Indian Youth: An Exploration*
Sinhasta Or the Path to Immortality
Poovanam (Der Blumenweg)
- 1969 *Horoscope for a Child*
- 1971 *Pulsating Giant*
Steel: A Whole New Way of Life
Thala and Rhythm
Sruti and Graces of Indian Music
Raga and the Emotions
- 1972 *Power to the People*
Foundations of Progress
- 1974 *The Quiet Revolution*
Bal Sansar
- 1976 *Tomorrow Begins Today: Industrial Research*
Epilepsy Epilepsy
- 1982 *Satyajit Ray, Filmmaker*
Jawaharlal Nehru

Spielfilme:

- 1973 *Ankur* (Der Setzling)
- 1975 *Charandas Chor* (Charandas, der Dieb)
Nishant (Ende der Nacht)
- 1976 *Manthan* (Butter machen)
- 1977 *Bhumika* (Die Rolle),
Eine Filmschauspielerin versucht ihr Leben in die Hand zu nehmen
- 1978 *Kondura* (Der Talisman)/*Anugraham* (=Telugu-Version), Die Zerstörung einer jungen Frau durch religiöse Unterdrückung
Junoon (Besessen),
- 1980 *Kalyug* (Das Maschinenzeitalter)
- 1982 *Arohan* (Aufstieg)
- 1983 *Mandi* (Der Marktplatz)
- 1985 *Trikal*
- 1987 *SUSHAN*

CIRCLE OF GOLD (Kreis aus Gold)

Großbritannien/Indien 1987; Produktion:
Lambeth Arts/ GLAA/British Film Institute
(BFI); Regie, Buch, Kamera, Ton: Uday
Bhattacharya; Musik: Talvin Singh; Schnitt:
Baljinder Rihal, Uday Bhattacharya
Originalfassung (Englisch)
Format: 16 mm, 1:1.33
Länge: 52 Minuten

Inhalt:

Ein subjektiver Dokumentarfilm über Kalkutta und seine Beziehungen zum Westen.

Der Regisseur über seinen Film:

Indiens Beziehung zum Westen, speziell zu England, liefert immer wieder neuen kulturgeschichtlichen Stoff. Mir, und wie ich glaube, auch anderen Indern fehlen bei der Darstellung dieser Beziehung wesentliche Elemente. In der Sichtweise der Europäer tauchen nur Bruchstücke unserer Geschichte auf. Sie hinterläßt das ungute Gefühl, daß mir etwas genommen wurde. Von entscheidender Bedeutung ist für mich und alle Inder, die im Westen leben, daß unser Leben in seiner Vielfältigkeit verstanden wird. Um das zu erreichen, sind reichere und komplexere Schilderungen unseres Heimatlandes notwendig.

Bevor ich meinen Film drehte, sah ich Chris Markers Film *Sans Soleil*. Ich fand bei ihm eine bei Filmen nur selten verwendete Technik: die Bilder waren so montiert, daß ihre Aufeinanderfolge erst durch die Erzählung Bedeutung gewinnt und gerechtfertigt wird. Diese Form brauchte ich, um meinem Ziel näherzukommen. Andere werden vielleicht noch mehr Ähnlichkeiten zwischen den beiden Filmen entdecken. Für mich endet hier der Vergleich.

Die meisten Filme zeigen Bilder von der Armut, von der Gegensätzlichkeit der Menschen oder der Schönheit Indiens. Sie lassen aber nie die Atmosphäre oder den 'Geruch' des Landes spürbar werden. Sie zeigen die exotische Schönheit, aber nicht das lebendige Chaos und bunte Treiben am Rande. Kalkutta ist für mich eine einzigartige Stadt, nicht, weil sie meine Geburtsstadt ist, sondern wegen der Kraft und Vitalität ihrer Bewohner, die überall spürbar ist. Der spezielle 'Geruch' der Stadt kommt zum Beispiel in den vielfältigen Geräuschen und

Klängen zum Ausdruck. Viele Tonaufnahmen habe ich im Vorübergehen gemacht. Manchmal ging ich nur aus, um die Töne einzufangen, die die Freude, die ich bei einem Spaziergang mit Freunden durch die Nacht empfand, wiedergeben.

Die Bilder im Film sind ein Zeugnis dafür, wie sehr ich Kalkutta verbunden bin. Viele Szenen kamen nur durch die Hilfe der Leute dort zustande. Ich glaube nicht, daß die Bilder das gleiche Gefühl vermittelten oder genauso aussähen, wenn ich mit einem großen Team gefilmt hätte. Armut ist nicht mit Unwissenheit gleichzusetzen. Viele Leute, die in dem Film vorkommen, wissen sehr gut, wie Indien und Kalkutta in den Filmen des Westens dargestellt werden. Solche Bilder von sich haben sie bisher in keinem Film gesehen. Sehr oft stehen ich oder meine Familie in einem nahen Bezug zu den Menschen in dem Film: der Blumenverkäufer ist der Junge, der meiner Tante jeden Morgen vor ihrem Tempelbesuch Blumen verkauft. Bevor ich im Tempel drehte, hatte ich gerade dort gebetet. Die Frau, die Hülsenfrüchte mahlt, bereitet die Mischung zu, die meine Großmutter für mein Frühstück verwendet und so weiter.

Als Inder, der in Europa aufgewachsen ist und aus einem Land mit kolonialer Vergangenheit stammt, einer Vergangenheit, die die Gesellschaft auf vielfältige Weise beeinflusste, fühle ich mich von den Worten Dubois' angezogen: "Es ist ein sonderbares Gefühl, dieses zwiespältige Bewußtsein, diese Empfindung, sich mit den Augen eines anderen zu betrachten und seine Seele mit dem Maßband einer Welt zu messen, die amüsiert auf Dich herabsieht."

Dieses Gefühl ist ein wesentlicher Teil meines Filmes. Es führte dazu, Indien als eine unterschiedliche, aber auch als eine gleiche Realität darzustellen, jedenfalls anders, als es die Menschen im Westen zu sehen gewohnt sind.

Manchmal meine ich, es sei ein Glück und ein Vorzug, in Europa aufgewachsen zu sein, während ich in der Denkweise, den Traditionen meines Geburtslandes verhaftet bleibe. So fühle ich mich, als ob ich innerhalb und außerhalb von zwei Welten lebe. Bei dem Versuch, die Geschichte der Beziehung Indiens zum Westen zu verstehen, ergibt sich daraus eine interessante Perspektive. Ich meine, daß trotz der Unabhängigkeit Indiens der Westen versucht, seine allumfassende Zivilisation auch dem indischen Subkontinent aufzuzwingen.

Ich fühle mich wie ein seltsamer Reisender durch die Zeiten. In meinem Film gibt es dafür ein Beispiel. Es ist die Montage der

'Harpic' Werbung mit Bildern von Menschen, die im Ganges für ihre Vorfahren beten. Die Rationalität dieses Fortschrittssymbols könnte das Ende der andersartigen und komplexen Wechselwirkung zwischen den Menschen und dem Fluß bedeuten. Ich hoffe und glaube aber, daß eine fruchtbare Verbindung dieser Kulturen und Systeme möglich ist. Der Grund für diese idealistische und utopische Denkweise liegt nicht nur in meiner Art, die Dinge zu sehen, sondern auch in der Beziehung Indiens zur Welt, die auf 'Überleben' ausgerichtet ist.

Die Art und Weise, wie sich das Leben von Indien und Kalkutta gegenseitig beeinflussen, stellt unseren westlichen Fortschritt und unsere technologischen und städtischen Ideale, deren Vernunftdenken zu einer politischen, sozialen und kulturellen Entmenschlichung beiträgt, in Frage. Da Kalkutta den Gegensatz zum herkömmlichen Stadt-Ideal verkörpert, könnten die Schlußfolgerungen daraus interessant sein.

Der Film war für mich ein Anfang, nicht nur weil es mein erster ist, sondern weil er die Anfänge für viele neue Filme in sich birgt. Wie Menschen in ein Bild hereinkommen und wieder herausgehen, die Dinge, die sie tun, die Gesten, die sie machen, daraus lassen sich Charaktere entwickeln.

Der wichtigste Grund, warum Kalkutta etwas Besonderes für mich ist, liegt darin, daß es meine Heimatstadt ist. Das englische Wort 'home' bedeutet nicht ganz das, was ich damit meine. Das deutsche Wort 'Heimat' kommt dem näher. Wie viele andere auch, könnte ich nicht mehr für immer in dieser Stadt leben. Kalkutta bedeutet für mich: Bilder, Gesichter, Bewegungen, die jeden Sommer von neuem auftauchen und Erinnerungen an Ereignisse und Beziehungen auslösen, die mein Leben grundlegend beeinflusst und geformt haben.

Uday Bhattacharya, Januar 1988

Biofilmographie

Uday Bhattacharya, geb. 1963 in Kalkutta, aufgewachsen und ausgebildet in Großbritannien und Indien. Zwischen Schulabschluß und Studienbeginn fuhr er für einige Monate nach Indien und besuchte einige ihm unbekannte Landesteile und verbrachte lange Zeit in Kalkutta. Diese Reise nach Indien war in mancherlei Hinsicht der Anfang seines Filmes CIRCLE OF GOLD.

Nach seiner Rückkehr studierte er Philosophie; anschließend arbeitete er als Photograph von Stilleben. In dieser Zeit hielt

er mit seiner Kamera den asiatischen, afrokaribischen und 'red light'-Distrikt in Southampton fest, wo er lebte. Als er nach London zurückkehrte, studierte er Bildhauerei und Zeichen und lehrte Englisch als Fremdsprache. Abschluß eines Film- und Fotostudiums. Uday Bhattacharya hat CIRCLE OF GOLD aus eigenen Mitteln finanziert.

FRAME WITHIN THE FRAME
(Bild im Bild)

Indien 1987; Produktion: Films Division
Ministry, Government of India; Regie,
Buch: Yash Chaudhary; Berater: P.K. Nair;
Kamera: P.D. Bhisma; Musik: Ragunath Seth;
Ton: H.P. Srivastava; Regieassistent: Sham
Satwe; Sprecher: Luka Sanyal;

Trickaufnahmen: R.R. Sarami, B.Khosla, Ms.
Gangadhar, Ms. Patwari; Beleuchtung: Asleem
Ahmed, N.B. Katkade, U.S. Naiksatam, T.K.
Dalvi; Schnitt: Sham Satwe, Prakesh
Achrekar; Schnittassistent: Murudhar
Bhosle, A.M. Bangowalla, Raman Patel;
Produktionsleitung: S.P. Pethe, Nafis Khan
Afidi, Kaleem-Ul-Haque; Produzent: Vuay B.
Chandra; Titel: Girish Rao;

Mit Dank an: Arashu Kumar, Bangalore; Aruni
Verma, Bombay; A.V. Damile, Poona; Mrs.
Bimal Roy, Bombay; B.R. Chopra, Bombay;
Diup Sircar, Calcutta; F.C. Mehra, Bombay;
Gul Awand, Bombay; G.P. Sippy, Bombay; G.N.
Vellimani, Madras; Hemmard, Calcutta; Mrs.
Janaani Diwan, Bombay; Jabbar Patel; D.V.
Rao, Bombay; J.K. Kopar, Bombay; Mrs.
Mehtab Mali, Bombay; Madan Mahila, Bombay;
M.S. Sathyu, Bombay; M.T. Vasudevan Nair,
Calicut; Pattabhi Rama Reddy, Bangalore;
Prakash Jhia, Bombay; R.D. Bansal,
Calcutta; Rai Kapoor, Bombay; Ramesh Behl,
Bombay; Roop K. Shorey, Bombay; Rai Khosla,
Bombay; Suresh Jindal, New Delhi; Sohahlal
Kanwar, Bombay; Guru Dutt, Bombay; V.
Shantaram, Bombay; Vinci Wadia, Bombay;
Yusuf-Ali Kacherry, Calicut; Phannidra Rao,
Madras; Blaze Enterprise PVT. Ltd, Bombay;
Diamond Pictures, Bombay; Film & Television
Institute of India, Poona; General
Pictures; Gujarat Milk Cooperative, Awand;
Gemini Pictures Circuit PVT. Ltd., Madras;
Gouvernement of West Bengal, Calcutta;
National Film Archive of India, Poona; Neo
Films, Bombay; Nadiadwala Film, Bombay;
Rajshri Pictures PVT Ltd., Bombay; Rose
Movies, Bombay; Ritwik Memorial Trust,
Calcutta; Sarvodaya Pictures, Bombay; Vahni
Pictures, Madras;

Originalfassung (Englisch)

Format: 35 mm, Farbe

Länge: 160 Minuten

Inhalt:

Ein Abriss der indischen Filmgeschichte von
den Anfängen der Stummfilmzeit bis zur
Gegenwart mit zahlreichen Filmausschnitten
und Aussagen von Regisseuren, der sowohl

dem Kommerzkino und dem 'Mainstream' wie
dem Autorenkino Rechnung trägt.

Zusammengestellt und moderiert vom Leiter
des indischen Filmarchivs in Poona, P.K.
Nair.

UPPU (Das Salz)

Indien 1986; Produktion: Erandan Films
(K.M.A. Rahim); Regie: Pavithran; Buch,
Script: K.M.A. Rahim; Kamera: Madhu Ambat;
Musik: Sarath Chandra Maratte; Ausstattung:
Sithara; Ton: Devdas; Schnitt: Venugopal;
Darsteller: Mohammed (Abu), Vijayan
Kottarathil (Meleri Moosa), Sree Raman
(Abdul Rahiman Musaliar), Madhavan
(Moidutty Muthalali), Sidiq (Salim),
Mullanezhi (Nanu Nair), Jayalitha (Amina),
Renu Nair (Jasmine), Bharati (Khadeeja),
Vaisala Menon (Mariambi)
Originalfassung (Malayalam) mit englischen
Untertiteln

Format: 35 mm, Farbe

Länge: 117 Minuten

Inhalt:

In Begleitung seiner Tochter Amina und de-
ren Mann setzt Melli Moosa, früher einmal
ein reicher Mann, mit dem Rest ihrer Habe
zum anderen Ufer des Flusses Barapuzha
über. Der Priester des Ortes am anderen
Ufer hilft den Neuankömmlingen und stellt
ihnen Moidutty Madalali vor, der ihnen eine
Unterkunft besorgt. Moidutty ist nicht nur
reich, sondern auch religiös und außerdem
großzügig. Aber er ist enttäuscht von sei-
ner Frau, die fromm ist, aber nicht liebe-
voll. Moidutty verliebt sich auf der Stelle
in Amina und ist entschlossen, sie zu hei-
raten. Da dies von den Gesetzen ihrer Reli-
gion nicht verboten wird, geben ihm der
Priester und Moosa ihre Einwilligung. Ami-
nas Ehemann Abu versucht eine Trennung von
Amina zu verhindern. Aber die Gesetze des
Geldes und der Religion sind stärker -
Amina und Abu werden getrennt.

- Zwanzig Jahre später: In einem Landhaus
lebt Amina einsam mit ihrem alten Vater.
Ihr Mann ist gestorben, ihr Sohn ein Trun-
kenbold und Schürzenjäger und ihre Tochter,
ihr einziger Trost, ist mit einem Chauffeur

davongelaufen. Eines Abends geht Amina fort...

Aus dem Katalog 'Festival des trois continents', Nantes 1987

Der Regisseur über seinen Film:

SALZ ist ein wenig bitter - die Wahrheit ist immer bitter. Die religiösen Gesetze werden von den Menschen, oft ohne es zu wissen, mißbraucht und wenden sich gegen diejenigen, die sich den Gesetzen oder dem gesellschaftlichen Druck beugen. Meine Absicht bestand nicht darin, die religiöse Gemeinschaft der Moslems anzugreifen oder lächerlich zu machen. Warum sollte ich? Im zweiten Teil des Films zeigen wir eine Nair Familie, die ein Stundenhotel betreibt, es aber mit ihren Gebeten sehr genau nimmt. Es sind nicht die Religionen, die schlecht sind, sondern die, die sie mißbrauchen.

K.M.A. RAHIM (Drehbuchautor und Produzent):

Das "Übel" in dem Film ist die verzerrte Wahrnehmung des Privatrechts der Moslems. Als ich das Drehbuch schrieb, hatte ich vor, mein Bestes zu geben, um die Realität, wie ich sie sehe, auf die Leinwand zu bringen. Deswegen wirkt der Film nicht didaktisch. Wir hatten nicht vor, die Menschen zu belehren. Die Wirklichkeit selber ist provozierend genug.

'Muslim Socials' - und 'Muslim Socials'

UPPU kann in gewisser Hinsicht als 'moslemisch' oder 'Muslim-Social' bezeichnet werden. Seine Hauptfiguren sind Moslems, ihre Ansichten bestimmen die dramatische Entwicklung und auch die Lösung des Films. Eine Anmerkung: in Indien steht der Ausdruck 'Muslim-Social' seit Jahren, von *Najma* bis *Nikah*, für eine bestimmte filmische Realität: die von 'qawalis, mujras, begums und nawabs', von unschuldigen, dahinwelkenden Huren, von Liedern, angefüllt mit dekadenten Metaphern. In den Filmen der jüngsten Zeit sind Charaktere wie in Rajinder Singh Badis *Dastak* oder in M.S. Sathys *Garm Hava* nur sehr selten.

In UPPU sind die Figuren vor allem Menschen, nur beiläufig Moslems. Der Film schildert die Geschichte von Moslems aus Kerala, die sich in einer schwierigen Lage

befinden. (Uppu ist das malayalamesische Wort für Salz. Ein Zusammenhang zwischen Titel und Thema des Filmes läßt sich nicht klar herstellen.)

Die Moslem-Gemeinschaft Indiens bildet kulturell keine Einheit. Ihre Verschiedenartigkeit kommt besonders in Kerala zum Tragen, wo sowohl Islam als auch Christentum seit Jahrhunderten ein untrennbarer Teil der örtlichen Kultur sind. Ein Beispiel hierfür ist das Wort 'moplah', wie man in Kerala einen Moslem nennt. Es leitet sich von dem tamilischen/malayalamischen Wort 'mappilai' ab und bedeutet 'Schwiegersohn'. Trotz der Feindseligkeit der Politiker ist die kulturelle Identität so stark, daß die Gesellschaft Keralas einen Kathakali-Musiker wie Hyder Ali hervorbringen kann, einen Dichter wie Yusuf Ali, der Gedichte in Sanskrit schreibt oder N.P.Muhammad, dessen großer gleichnishafter Roman *Hiranyakshipu* - eine Satire auf die zeitgenössische Gesellschaft - auf genauer Kenntnis der hinduistischen Mythologie beruht. Man muß diese einzigartige gesellschaftliche Struktur kennen, um den Film UPPU (uraufgeführt im 'Indischen Panorama' des XI. Internationalen indischen Filmfestivals) nicht als 'Muslim-Social' mißzuverstehen und ihn richtig zu beurteilen.

Die Geschichte ist schnell erzählt. Amina, die hübsche Tochter Moosas, eines verarmten Adeligen, und Abu, ihr aus demselben Orte stammender Ehemann, müssen sich scheiden lassen, um dem Verlangen des reichen Moidutty entgegenzukommen. Moidutty wird vom gutgläubigen 'Kazi', der ehemals von der Freigebigkeit Moosas abhängig war, unterstützt. Als Moidutty Amina heiratet, kehrt seine frühere, etwas unscheinbare Ehefrau zu ihren Eltern zurück, obwohl Moidutty ihr weiter Fürsorge und Unterhalt anbietet. So weit der erste Teil des Filmes. Der zweite handelt von der verwitweten und hilflosen Amina und ihren beiden eigensinnigen, launischen Kindern, ihrem Sohn und ihrer Tochter. Moosa residiert über Haushalt und Moiduttys Besitz, aber er ist als Patriarch zu alt und zu schwach. Es stellt sich heraus, daß die Kinder für Amina kein Trost sind. Zu spät trifft sie die Entscheidung, ihr Landhaus zu verlassen und zu Abus einsamer Hütte zu gehen. Eine letzte lange Einstellung der Hütte, und alles geht in Flammen auf.

Bei einer Vorschau des Filmes in Bombay schlug ein wichtiger Filmkritiker vor, den Film, um Mißverständnisse zu vermeiden, zuerst einigen moslemischen Führern zu zeigen. Es ist wahr, daß eine Kurzgeschichte

in Bangalores 'Deccan Herald' und ein Stück, das in Bomdays Prithvi Theatre aufgeführt worden war, in dem Ramleela mit Shakespeare verglichen wurde (Ramleela war ein Stück über Christus aus Kerala, inspiriert von Kazantzakis Roman), den Zorn der religiösen Führer entfachte, egal ob sie Moslems, Hindus oder Christus waren. Sie schienen nur darauf zu warten, oder wollten sogar verletzt werden. Ihre zarten Gefühle brauchen allerdings die Wirkung dieses Filmes nicht zu fürchten. Das Drehbuch macht niemanden zum Bösewicht, weder den 'Kazi' noch den reichen Moidutty. Sie sind Menschen mit den besten Absichten, die ihrer religiösen Moral entsprechend handeln. Bräuche und Sitten, die in früheren Jahren von der Religion vorgeschrieben wurden, können zu einem anderen Zeitpunkt, in einem anderen Zusammenhang, ihren rationalen Kern verlieren. Früher dachte man, zwischen Gut und Böse sei einfach zu unterscheiden. Doch können diese Begriffe unbestimmt und vage werden oder sogar zu unbegründeten Vorurteilen führen. Gerade dies wurden die Voraussetzungen für die dramatische Spannung im ersten Teil des Filmes. Unter der scheinbar glatten Oberfläche der einfachen Geschichte von Scheidung und Wiederheirat werden Sprünge sichtbar. Leider wird die Spannung, die hier aufgebaut ist, im zweiten Teil des Filmes nicht durchgehalten. Hier sieht man die üblichen abgedroschenen Szenen über reiche, verwöhnte Kinder und vaterlose Familien. Selbst die vorzügliche Kameraarbeit von Madhu Ambat kann den Zuschauer nicht darüber hinwegtäuschen, daß Pavithran die platten Dialoge von K.M.A. Rahim buchstabengetreu inszeniert hat. Das würde man bei diesem Regisseur, der doch früher zweimal Preise für Regie erhalten hatte, nicht vermuten.

Auch die Musik des Filmes von Saratchandra Marathe steht in keinem Verhältnis zur klar erkennbaren ethnischen Färbung des Filmes. Sie basiert auf klassischen Hindustani-ragas. Ihr Einsatz bezieht sich in keiner Weise auf die erzählerischen Notwendigkeiten. Die Musikstücke lenken ab.

T.M.P. Hedungadi, in: Cinema in India, New Delhi, April 1987

Biofilmographie

Pavithran alias Vattaparambil Krishnan Pavithran, geb. 1950 in Kandanissery-Guruvayoor im Bezirk Trichur, Kerala. Ausbildung an der Mattom High School, Mattom; am

Christ College, Iringalakuda, am Maharajas College, Cochin, und am Law College, Poona. Nach seinem Examen wollte Pavithran am Film Institute in Poona studieren. Nachdem er zum zweiten Mal abgelehnt worden war, nahm er ein Studium an der rechtswissenschaftlichen Fakultät in der Nähe des Film-Instituts auf. Doch anstatt Rechtswissenschaften zu studieren, verbrachte er seine Zeit im Film-Institut, wo er die Klassiker des Films sah und lernte, wie Filme gemacht werden.

Während des Ausnahmezustands drehte er *Kabandi Nadi Chuvannappal* (Als sich der Fluß rot färbte), einen Film über die extremistische Bewegung, die verboten wurde. Der Film gewann einen Preis für die beste Regie.

1978 inszenierte er *Yaro Orat*. Dieser Film handelt von einer Identitätskrise, hervorgerufen durch das Leben in der Großstadt. Er erhielt Preise für die beste Regie, Schnitt und Kamera. Pavithran komponierte auch die Musik zu *Krishnan Kutty*, einem Film in Malayalam. Nach einer längeren Pause inszenierte er UPPU.

K.M.A. Rahim, der Drehbuchautor, ist von Beruf Rechtsanwalt.

Filme:

- 1975 *Kabani Nadi Chuvannappal* (Produzent)
- 1978 *Yaro Orat* (Musik: G. Aravindan)
- 1980 *Krishnan Kutty* (Musik)
- 1986 UPPU

KYA HUA ISS SHAHAR KO?
(Was geschah mit dieser Stadt?)

Indien 1986; Produktion: Deccan Development Society, Hyderabad; Regie: Deepa Dhanraj; Buch, Kommentar: Keshav Rao Jadav; Kamera, Musik: Navroze Contractor; Sprecher: Sushma Ahuja, Shankar Naag; Ton: G.V. Somashekar; Schnitt: Maniam
Originalfassung (Hindi) mit deutschen Untertiteln
Format: 16 mm, Farbe
Länge: 90 Minuten

Inhalt:

Eine Untersuchung über die Gegensätze zwischen islamischer und hinduistischer Bevölkerung in der Stadt Hyderabad und die Unruhen, die sich dort 1984 abspielten, als die Regierung von N.T. Rama Rao gestürzt und später wieder eingesetzt wurde. Eine Analyse der politischen Mechanismen, die zur Explosion von Gewalt führen und deren Opfer die Angehörigen der ärmsten Schichten sind. Der Film enthält hautnah gefilmte Bilder vom Alltag einer indischen Großstadt.

Lokale Aufstände und Unruhen sind seit Anfang 1978 ein ständig wiederkehrendes Phänomen in Hyderabad, einer Stadt mit einer über 800jährigen gemeinsamen Geschichte von Hindus und Moslems. Ungefähr zehn Wochen lang, vom 22. Juli bis Ende September 1984, wurden weite Teile Hyderabads von einer Woge der Gewalt erschüttert. Der Ausnahmezustand wurde ausgerufen. Es gab 41 Tote und 230 Verletzte; Geschäfte wurden geplündert und niedergebrannt, unzählige Menschen verloren ihre Existenzgrundlage.

Aus dem Katalog des 11. Internationalen Film Festivals Indien, New Delhi, Januar 1987

Kritik

Man hat diese Bilder noch vor Augen, wenn der Film KYA HUA ISS SHAHAR KO? lange schon zu Ende ist: wie Salauddin Owaisi, der Führer der Majlis-e-Ittehad-ul-Muslimeen (MIM) gleich einem König der Nacht auf einer glanzvollen Versammlung spricht. Wohin das Auge auch blickt, es sieht einen von strahlend weißen Lichtern gepunkteten Baldachin oder Himmel aus bunten Flecken, darunter ein ganzes Meer von Gesichtern, die zu ihm aufblicken, und auf den Dias sieht man ihn in Großaufnahme; wir sehen sein Profil,

seinen Hals, seine schmalen Augen hinter der Brille, während er seinen Zuhörern in fließendem Urdu erklärt, die Geschichte habe jenen, die ihr Haupt vor dem Islam gebeugt hätten, gezeigt, daß die Welt sich ihnen habe beugen müssen. In bewegten Worten schildert er die schlimme Lage der Nawali-Moslems in Hyderabad zur Zeit der Teilung des Landes (nach der Unabhängigkeit), ihren Niedergang und wie sie aus Angst, erkannt zu werden, ihre Gesichter verhüllen mußten und nachts nur Rikschas fahren konnten. "So war unsere bemitleidenswerte Lage", ruft er, bis die MIM entstanden sei als eine Partei, die um politische Macht zu kämpfen begann. "Viele Leute hatten etwas dagegen", erzählt er seinen Zuhörern. "Sie sagten, Arbeitsplätze seien unser Problem, nicht politische Macht. Aber noch jede Gemeinschaft hat um politische Macht kämpfen müssen."

Oder man denkt an das Bild des 'Tigers' Narendra, N.T. Rama Rao, des hinduistischen Führers der BJP (Baharat Janata Partei), der in den letzten Jahren zu einem Helden Hyderabads geworden ist. Hoch oben auf der Bühne stehend drängt er die verkrampten, verwirrten und hysterischen Teilnehmer der riesigen Ganesh-Prozession, doch ja weiterzugehen, faltet die Hände und fleht sie an - hysterisch auch er: "Bitte, geht weiter, wir müssen den Tempel erreichen. Ich bin hier bei Euch, keiner kann Euch etwas tun - *Kiski majaa hai jo hame roke.*" Die Teilnehmer wissen: Ein paar Meter hinter ihnen ist ein Krawall ausgebrochen. Und während er sie fortwährend ermahnt, setzt eine Gruppe ein Geschäft in Brand, indessen die Polizei, mit Schilden in der Hand und bewaffnet, zusieht und grinst.

Die Taktik der beiden Demagogen ist die gleiche. Nur daß Owaisi viel sanfter ist, während 'Tiger' Narendra seine Zuhörer anbrüllt. Ähnlich sind auch ihre Umzüge: grell prunkend und aggressiv (der Umzug der fanatisierten Hindus), ein riesiger, häßlicher, vulgärer Ganesh (Gott), der sich auf einer Schaukel räkelt. Daneben ein anderer mit einem blutigen Brustkorb wie Hanuman. Bei den Moslems wurden statt der traditionellen Pankhas ('Federn') richtige Zimmerdeckventilatoren beim Umzug mitgeführt. Aber der Film macht deutlich, was ihnen beiden die Religion bedeutet: man kann die Macht in den Gesichtern dieser beiden Männer förmlich sehen, wie auch in Owaisis langsamem Gang zu seinem Wagen inmitten der durcheinanderwirbelnden Menschenmenge, seinem Verharren vor der geöffneten Wagentür, bevor er einsteigt und davonfährt, einen Berg Girlanden zurücklassend.

KYA HUA ISS SHAHAR KO? ist ein 90minütiger Dokumentarfilm über die lokalen Unruhen, die Hyderabad kurz vor der Amtsenthebung 'Tiger' Narendras im August 1984 erfaßten und sich bis zu seiner neuerlichen Machtübernahme Ende September hinzogen. Sie kosteten 41 Menschen das Leben. Der Film zeigt zwei Umzüge: die Pankha-Prozession der Moslems, gefolgt von der Ganesh-Prozession der Hindus. Die Kamera steht genau neben den beiden Führern, so daß man sie hautnah zu spüren vermeint. Der Rest des Films enthält einzelne Interviews mit den beiden Politikern und mit Opfern der Unruhen; er zeigt immer wieder, wie die Bewohner der Altstadt leben, die hunderterlei Beschäftigungen, denen sie nachgehen, und schließlich die massiven Behinderungen, denen sie wegen des Ausgehverbots ausgesetzt sind.

Während die sanfte Stimme des Rundfunksprechers von den turbulenten Szenen im Abgeordnetenhaus zwischen den Parteigängern Nandendra Bhaskar Raos und den Leuten des 'Tigers' Narendra berichtet, raucht ein magerer alter Mann auf seinem Balkon in der Altstadt eine Zigarette, patrouillieren Polizeijeeeps in den verlassen schmalen Gassen und scheuchen Polizisten mit Trillerpfeifen und hölzernen Schlagstöcken Frauen, die in den Türen stehen, in die Häuser zurück. Drinnen spielen kleine Mädchen ein Spiel mit Kieselsteinen, um der Langeweile in den engen Wohnungen zu enttrinnen. "Dieses Ausgehverbot ist schlimmer als ein Jailkhava, ein Gefängnis", sagt ein junger Mann, der nicht hinaus gehen, Geld verdienen und somit Frau und Kind ernähren kann. "Ich habe nie mit irgendwem gekämpft. Ich interessiere mich nicht einmal für all das, aber trotzdem bin ich hier eingesperrt. Ich bin losgegangen, als das Ausgehverbot aufgehoben wurde, aber bevor ich zurückkommen konnte, war es plötzlich wieder in Kraft, so schnappte mich die Polizei und schlug mich."

Manche Opfer wirken ebenso stark wie die politischen Führer. Eine alte Frau erzählt leise auf Telugu, wie man ihren Ehemann und ihren Sohn angegriffen hat und wie sie den Leichnam ihres Sohnes fand. "Yeh raha Narsimhu", sagte ihr Nachbar zu ihr, der sie ins Leichenschauhaus mitnahm, so erzählte sie - "Das ist er, das ist Narsimhus Gesicht". Die Kamera verweilt auf ihrem gramvollen, sanften Antlitz.

Dann ist da dieser erschütternde alte Mann, der wild mit den Händen in der Luft herumfuchtelt, fast als wolle er gegen sie ankämpfen. "Moslems dürfen hier nicht leben", sagt er auf Englisch. "Wir sind hier nicht

sicher. Ich hatte Ihnen gesagt, hier sei alles friedlich. Aber plötzlich kamen sie an und erstachen meinen Schwiegersohn." Die Kamera schwenkt zu einer Blutlache auf dem Küchenfußboden und zu einem blutdurchtränkten Hemd. Der Mann bricht zusammen. "Er war wie mein Sohn. Ich habe das Gefühl, alles verloren zu haben." Dann kräftigt sich seine Stimme wieder, und er spricht von 'diesen Bettlern', die es getan haben. "Ich kenne diese Bettler. Sie sind immer hergekommen und haben mich angebettelt, und ich habe ihnen immer gegeben, was ich konnte; sogar für Ganesh habe ich ihnen gegeben." Die Filmbilder lassen das lebendig werden, was im Kommentar gesagt wird - daß die Alte Stadt in den letzten Jahren zu einer Arena geworden ist, in der politische Kämpfe ausgetragen werden, und daß deren Bewohner den Preis für die Ambitionen der politischen Rivalen bezahlen.

Der Film endet mit einem Gedicht des verstorbenen Dichters Sarveshwar Dayal Saxena. "Nichts ist größer als das Leben eines Menschen, nicht Gott, nicht die Wahlen, nicht die Verfassung", heißt es darin. "Vergebt niemals einem Mörder", sagt der Dichter: *Chaahe ho woh tumhara yaar, dharm ka thekedar chaahe loktantra ka pehredar.*

Der Film wurde bisher erst einmal privat gezeigt. Die Zensurbehörde hat ihn noch nicht freigegeben, öffentliche Vorführungen sind deshalb nicht erlaubt. Den Filmemachern hat man gesagt, der Film müsse erst noch vom Sichtungskomitee der Zensurbehörde geprüft werden: Gründe hat man keine angegeben. Bei den Vorführungen in Bombay haben die Zuschauer eine Reihe von Fragen gestellt: Was haben die Filmemacher dort getan, außer daß sie den Film gedreht haben? Das ewige Dilemma des Dokumentarfilmers - die Frage nach dem Verhältnis, das er/sie zu seinem/ihrem Thema hat, wird hier mit Jadhavs Engagement beantwortet: der Film stellt nur eine der Aktivitäten von Ekta dar. Deepa und Nevroze haben außerdem zwei Monate bei den Leuten in diesem Gebiet verbracht, um sie kennenzulernen. Deshalb konnten sie mit ihrer Kamera in die Häuser hinein und die während des Ausgehverbots darin gefangenen Bewohner aufnehmen, die ihre Hilflosigkeit damit zum Ausdruck bringen, daß sie still und stoisch dasitzen, beinah ohne Notiz von der Kamera zu nehmen. Die andere Frage, die viele Leute beunruhigte, war die Rolle, die 'Tiger' Narendra bei den Unruhen spielte. Owaisi und Nandendra - die akzeptierte man ohne weiteres als Schurken. Aber 'Tiger' Narendra? Vor allem im Zusammenhang mit seiner zweiten Amtszeit, der ruhmreichen 'Wiederherstel-

lung der Demokratie'? Auf der einen Seite standen die allindische Kongreßpartei und die moslemische MIM, auf der anderen 'Tiger' Narendra und alle Oppositionsparteien. Von ihnen war Narendras BJP eine der stärksten in Hyderabad, und sie kämpfte diesen Kampf in Form von religiös motivierten Aufständen, einer Methode, der sich auch 'Tiger' Narendras Gegner bedienten. Im Laufe des Films macht Narendra diese Verbindung in einer Wahlrede noch deutlicher: "Jede Stimme für die Kongreßpartei ist eine Stimme für Owaisi (die Moslem-MIM). Stimmt nicht für die BJP, wenn Ihr nicht wollt, stimmt für irgendeine andere Oppositionspartei. Aber macht nicht den Fehler, die MIM zu stärken." Und bei 'Tiger' Narendras triumphaler Rückkehr an die Macht wehen die roten Fahnen der CPI und der CMP neben den safrangelben Flaggen der BJP und der Telugu Desam.

Eine Gefahr, die diesem Film droht, ist seine mögliche Indienstnahme durch eine der beiden fanatisierten Religionsgemeinschaften. So wie die Führung beider Bewegungen bloßgestellt wird, so werden auch die Leiden der einfachen Leute in beiden Lagern gezeigt.

Bevor KYA HUA ISS SHAHAR KO? die Zensur nicht passiert hat, kann der Film seinen Zweck nicht erfüllen: Hyderabad Ekta kann ihn nicht den unmittelbar Betroffenen zeigen; er kann ihnen nicht das wahre Gesicht ihrer Führer und die Wirkung ihrer Politik enthüllen.

Jyoti Punwani, in: The Sunday Observer, 3. 8. 1986

Aus dem Film:

If one room in your house/
Wenn ein Zimmer Deines Hauses/
is on fire/brennt
Can you sleep in the other room?/Kannst Du
im andern schlafen?
If one room in your house/Wenn ein Zimmer
Deines Hauses
has a corpse in it/einen Leichnam birgt
Can you sing in the other room?/Kannst Du
im andern singen?
If one room in your house/Wenn im Zimmer
deines Hauses
has corpses rotting in it/Leichen verwesen
Can you pray in the other room?/Kannst du
im andern beten?
If you can/Wenn du das kannst
Then I have nothing more to say to
you./Habe ich dir nichts mehr zu sagen.

In this world/In dieser Welt
Nothing has more value than human life/hat
nichts größeren Wert als das Leben eines
Menschen
not god/nicht Gott
not knowledge/nicht Wissen
not elections/nicht Wahlen
not the constitution./nicht die Verfassung.
In their names/In ihrem Namen
Any commandment written on paper/Kann jedes
geschriebene Gebot
Can be torn and buried/Zerrissen und begraben
werden
In the depths of the earth/In der Tiefe der
Erde
Remember/Vergiß nicht
One child's murder/Der Mord an einem Kind
One woman's death/Der Tod einer Frau
One man's bullet ridden body/ Der von
Kugeln zerfetzte Leib eines Mannes
Is not only in the province of one
state/Ist nicht nur in der Provinz eines
Staates zu finden
But the whole country/Sondern im ganzen
Land
The last word/Das letzte Wort
Absolutely clear/Vollkommen klar
Never forgive a murderer/Vergib niemals
einem Mörder
Even if he is/Selbst wenn er
Your friend/Dein Freund ist
A priest/Ein Priester
Or an upholder of democracy/Oder ein
Bewahrer der Demokratie
Never forgive/Vergib niemals
A murderer./Einem Mörder.

Sarveshwar Dayal Saxena

(...) leider ist das Medium Film in Indien nur wenig freier als das Fernsehen und der Rundfunk. Zwar werden Filmemacher selten daran gehindert, einen Film zu drehen (außer durch ökonomische Zwänge, die hier allerdings nicht zur Debatte stehen), aber oft daran, ihn zu zeigen. Die Films Division - der größte Dokumentarfilmvertrieb - ist eine staatliche Behörde und funktioniert deshalb genauso wie Doordarshan und All India Radio. Unangenehme Wahrheiten sind nicht erlaubt. Wer die Films Division zu umgehen und unabhängige Verleihe zu nutzen sucht, bekommt es mit der Zensurbehörde (Censor Board) zu tun, ohne deren Genehmigung kein Film öffentlich gezeigt werden darf. Unter welchen politischen Bedingungen die Zensurbehörde arbeitet, ist daraus zu ersehen, daß Spielfilme von höchst zweifelhaftem Gehalt und mit Gemeinplätzen aller

Art (nicht nur über Frauen, sondern auch über soziale Klassen und Religionsgemeinschaften, selten jedoch über politische Parteien) zu Hunderten freigegeben werden, während man Dokumentarfilmen, die unangenehme Wahrheiten über unser Staatswesen enthalten, unendlich lange behindert oder sie gleich ein für allemal verbietet.(...) Weit davon entfernt, Öl in die Flammen des religiösen Fanatismus zu gießen, ist KYA HUA ISS SHAHAR KO? vielmehr geeignet, sie zu ersticken, indem er die wahren Schurken und die eigentlichen Opfer zeigt. Das ist genau die Art Film, die man sowohl in religiösen Spannungsbereichen als auch anderswo zum Schutz vor dem Virus des religiösen Fanatismus vorführen sollte, der heute die Einheit und die geistige Gesundheit der Nation bedroht. Stattdessen setzt er Staub im Büro der Zensurbehörde an.

Ammu Joseph, in: Indian Express, Daily Newspaper, 6.6.1986

Biofilmographie

Deepa Dharaj dreht seit 1981 Dokumentarfilme. Als Mitglied des 'Yugantar Filmkollektivs' hat sie drei mit Frauenthematik sich befassende Dokumentarfilme hergestellt. *Molkarin* (1981) beschäftigt sich mit dem Kampf der Hausangestellten in Poona, *Tambaku Chakila Oobali* (1982) mit dem der Tabakarbeiterinnen in Nipani, *Idi Katha Matramena* (1982) mit der Gewalt in der Familie. *Sudasha* (1983), Teil eines internationalen Programms mit dem Titel 'Wie Frauen es sehen', dokumentiert die Chipko-Bewegung aus dem Blickwinkel einer Aktivistin dieser Bewegung und wurde beim Leipziger Dokumentarfilmfestival von 1984 mit einem Preis ausgezeichnet. Deepa Dhanraj hat weitere Filme für das westdeutsche Fernsehen gedreht.

Navroze Contractor, Absolvent des Film and Television Institute of India in Poona, fotografierte Mani Kauls Film *Duvidha*, Nachiket und Jayoo Patwardhans *22. Juni 1897* und Vishnu Mathurs Film *Pahala Adkay*. Mitglied des 'Yugantar Filmkollektivs', Kameramann bei drei Dokumentarfilmen von Deepa Dhanraj, außerdem bei zahlreichen Dokumentarfilmen in Frankreich, Kanada, den USA und der Bundesrepublik, die er oftmals auch inszenierte. Vor kurzem ist er aus China zurückgekehrt, wo er einen abendfüllenden Dokumentarfilm, *Jung sein in China*, für das westdeutsche Fernsehen gedreht hat.

Keshav Rao Jadhav, ein bekannter Sozialist und Herausgeber, Dozent für Englisch an der Universität Osmania, aktives Mitglied des

Forums 'Hyderabad Ekta', das dem religiösen Fanatismus in Hyderabad mit 'weltlichen' Mitteln entgegenzuwirken versucht. 'Ekta' besteht aus einer Gruppe von Leuten, die in der Altstadt seit nunmehr zwei Jahren tätig ist. Keshav Rao Jadhav hat auch den Kommentar des Filmes verfaßt, in dem bis zu ihrem Ursprung die Feindschaft zwischen Hindus und Moslems in Hyderabad zurückverfolgt wird. Der Film wurde bisher erst viermal privat vorgeführt.

DHARAMTALLA KA MELA

(Markt in Dharamtalla)

Indien 1984; Produktion: *Steaming Rice*,
Regie: SHAPE (Abhijay Karlekar, Satyajit
Raychoudhuri, Rashmi Katyayan, Amitananda
Das, Arnab Roy, Ahmed Hussein); Kamera:
Ranajit Ray; Musik: Dilip Balakrishnan;
Ton/Musikaufnahmen: Anup Mukherjee;
Sprecher: Probir Ghosh (Englisch), Rashmi
Katyayan (Hindi), Schnitt: Satyendra
Mohanty
Originalfassung (Englisch, Hindi) mit
englischen Untertiteln
Format: 35 mm, Farbe, 1.1.37
Länge: 60 Minuten

Inhalt:

Dharamtalla heißt der kosmopolitische Stadtbezirk im Zentrum Kalkuttas, in dem jeden Sonntag ein Markt stattfindet, der seit fünfzig Jahren Anziehungspunkt für die ganze Stadt und die Bewohner der Umgebung ist. Etwa 10.000 Zugewanderte leben dort. Der Film präsentiert Beobachtungen vom Geschehen auf diesem Markt, zeigt die Händler und Kleindarsteller, die Musiker, Zauberer, Heilpraktiker und Akrobaten. Ein hervorragendes Beispiel für den indischen Dokumentarfilm, produziert von der Gruppe SHAPE ('Kollektiv des kochenden Reistopfes').

DHARAMTALLA KA MELA versteht sich als volkstümlicher Film. Er sollte ein Spiegel und Vehikel der Marktgeschehnisse sein. Das war im wesentlichen eine Frage der Form. Der Film versucht deshalb drei Formen miteinander zu verbinden: Ethnographie - weil sie den Prozeß, das 'Bewußtsein' und die Bedeutung der Rückbesinnung auf heimische Mittel und Bräuche inmitten der Großstadt zu identifizieren sucht; Cinéma vérité - weil es vor allem darum ging, den objektiven Ablauf und die offene Struktur des Marktes (*mela*) einzufangen - damit die Realität, der Stoff selbst hervortreten und der Betrachter sie selbst sehen, hören und fühlen kann; Ballade - weil sie die in der *mela*-Kultur vorherrschende Form des Erzählens und des Lobgesangs ist. Der Kommentar stellt Idee und Information nebeneinander, indem er das *mela*-Idiom benutzt und ihn wie Poesie rezitiert.

Produktionsmitteilung

Kritik:

(...) In diesem Film vermischt sich das Bild der Gesellschaft mit dem Porträt menschlicher Wesenszüge. Auf der einen Ebene setzt sich der Film mit dem Meer der billigen Arbeitskräfte auseinander, die vom Land in die Stadt gezogen sind und einen großen Teil der Bevölkerung ausmachen. Er zeigt Rikschafahrer und Lastenträger, Betreiber von Tee- und Zigarettenbuden, Straßenküchen und andere Dienstleistungsarten. Wie z.B. einen auf der Straße praktizierenden Mediziner, der wie ein Quacksalber vom Land böses Blut zur Ader läßt, indem er es mit Hilfe von Tierhörnern aussaugt und die Wunde mit einem mittelalterlichen Antiseptikum - Schießpulver nämlich - versorgt. Man sieht auch einen Zahnarzt, der die in feudalen Wohngegenden üblichen hochtechnisierten Zahnarztpraxen ad absurdum zu führen scheint, wenn er im Freien, inmitten des Rummels einer Varieté-Vorführung in wenigen Minuten den kranken Zahn eines Patienten mit Spritzen betäubt und zieht. Auf einer anderen Ebene beschäftigt sich der Film mit den Menschen, die mit ihrem unterschiedlichen Hintergrund, ihren Fähigkeiten und ihrem Können im Zentrum der geschäftigen Großstadt ein Auskommen zu finden suchen, einem Gebiet, in dem man den Komfort von 5-Sterne-Hotels ebenso findet wie Modeboutiquen, die neuesten Zelluloid-Freuden Hollywoods ebenso wie den berauschenden Ausblick auf die Metro.

Die wissenschaftliche und technologische Revolution scheint die grundlegende Volkstradition des Marktes (*mela*) nicht berührt zu haben, auf dem Zauberer und Mediziner, junge Sängerinnen und Trapezkünstler, Astrologen und Geschichtenerzähler sowie eine Vielzahl von Kleindarstellern und Unterhaltern ihre eigene Kultur, ihre Sitten und Gebräuche wiederauferstehen lassen. Das gibt dieser Untersuchung Substanz und Leben. Die Kamera ist wunderbar mobil und fängt die einzelnen Tätigkeiten und Momente in all ihren komplizierten und aufregenden Details ein. Doch von noch größerem Interesse als die objektive Wirklichkeit ihres Kampfes um den Lebensunterhalt ist die manchmal beunruhigende Wirklichkeit einer entwurzelten Kultur. Die Darbietenden auf dem Markt haben ihre Sitten und Gebräuche mitgebracht. Sie stehen in offenem Widerspruch zu der urbanen Umgebung, in der sie leben. Diesen Konflikt mit dem Wesenscharakter der Stadt macht der Film deutlich, wenn er sich der dringenden Aufgabe zuwendet, das schwere Los der unglücklichen Menschen zu erforschen.

Das Porträt ist im wesentlichen menschlich und sympathisch gezeichnet. Die Filmemacher (...) bieten nicht nur vielsagende Nahauf-

nahmen von einzelnen Akten und Akrobaten auf dem Markt, sondern sie schauen auch hinter die Kulisse, fahren zu ihren schäbigen Unterküften in den Slums im anderen Teil der Stadt, um sich ein genaueres Bild von den Kämpfen und Spannungen jedes einzelnen zu machen.

Da gibt es einen jungen, sehr männlich wirkenden Mann, der das Publikum mit Zitatensammlungen aus freizügigen Literaturwerken unterhält - ungeachtet der Gefahr, daß er von der Polizei erwischt und weggebracht wird. Da gibt es ein erzwungenermaßen frühreifes Kind, daß turbulente Szenen und obszöne Sequenzen aus Hindi-Filmen nachspielt, um die Menge zu unterhalten, doch unser Mitgefühl und Mitleid erregt, sobald die Vorführung beendet und es mit dem Teller herumgeht.

Mitgefühl und Mitleid sind in der Tat der Schlüssel dieser Untersuchung über das Schicksal der Arbeitsimmigranten. (...)

Die Botschaft, die sie auf bewegende Weise übermittelt, ist die große Kraft und Bedeutung menschlichen Strebens.

Aus: Screen, Bombay, 2.9.1983

Interview aus dem Film:

"Ich bin vor 17 Jahren hierhergekommen; ich war 20. Meine Eltern waren gestorben, und ich litt Not. Ich fand eine Beschäftigung in einer Apotheke. 7 Tage die Woche - für wenig Geld. Manchmal lag ich nachts wach und fragte mich, ob mein Leben immer so weiter geht. Ich nahm mir sonntags einen halben Tag frei und begann, Waren auf der Straße zu verkaufen. Heute verdiene ich genug, um meine 8 Kinder zu ernähren und zur Schule zu schicken, damit sie einmal auf eigenen Füßen stehen können. Aber ich sehe keine Möglichkeit, mehr zu tun. Ich habe keine Ersparnisse. Ich muß auch meine Tochter und meine Schwägerin verheiraten. Danach werde ich ein spezielles Zahnpulver machen und mich mit Mikrophon und Warenproben auf die Straße stellen. Es wird schwere Arbeit sein, aber wie heißt es doch: Hilf Dir selbst, dann hilft Dir Gott."

Ghulam Rabbani

Biofilmographie

SHAPE ist eine siebenköpfiges Film- und Graphiker-Kollektiv mit Sitz in Kalkutta. Sie arbeiten an der Dokumentation und Ent-

wicklung menschlicher Mittel, Möglichkeiten und Umgebungen.

SHAPE arbeitet eng mit 'Calcutta Social Project' (CSP) zusammen, einer Organisation zur kommunalen Entwicklung. SHAPE betreut das CSP eigene Ausbildungszentrum für erwerbstätige Kinder in Ostkalkutta - 'A School Anywhere'.

Steaming Rice ist die Förderabteilung von SHAPE.

MIRCH MASALA (Das Gewürz)

Indien 1986; Regie, Buch: Ketan Mehta; nach einer Erzählung von Chunilal Madia
Darsteller: Smita Patil, Naaserudin Shah, Suresh Oberoi
Originalfassung (Hindi) mit englischen Untertiteln
Format: 35 mm, Farbe
Länge: 120 Minuten

Inhalt:

1940 kommt ein *subedar*, ein Steuereintreiber in das Dorf Saurashtra im Staat Gujarat. Der autoritäre Machthaber hat es auf Sonbai abgesehen, eine verheiratete junge Frau, die sich seinen Nachstellungen jedoch entzieht, indem sie sich in eine Chili-Fabrik flüchtet. Der Steuereintreiber droht, die Fabrik und das ganze Dorf niederzubrennen, wenn man ihm die Frau nicht ausliefere. Der Dorfälteste und die anderen Männer sind bereit, mit dem Steuereintreiber einen Handel abzuschließen; sie versprechen ihm, Sonbai zu ihm zu bringen, wenn er dafür dem Dorf keinen Schaden zufüge. Auch manche der Frauen in der Chili-Fabrik werfen ihr vor, daß sie den Dorfbewohnern unnötige Probleme bereite. Nur der Wächter der Gewürzfabrik und die Frau des Dorfvorstehers ergreifen Sonbais Partei. Diese hat in ihrem Leben viel Unrecht und Unterdrückung gesehen und trommelt eine kleine Schar Frauen zusammen, um ihren Protest vorzubringen. Doch man bringt sie zum Schweigen. Die Fabrik hat sich inzwischen in eine Art Festung verwandelt. Draußen stehen der Steuereintreiber und seine Anhänger; drinnen die Frauen. Sonbai will lieber sterben, als sich ergeben. Zwischen diesen beiden feindlichen Lagern agiert ein alter, aber mutiger Wächter, der die Eingänge verbarrikiert und die Frauen beschützt.

Kritik

MIRCH MASALA, Ketan Mehtas jüngster Film, hat bei der Kritik große Beachtung gefunden. Mehta kam über das Theater zum Film, für das er noch immer großes Interesse hegt. Seine Filme stellen meiner Ansicht nach eine sehr interessante Mischung aus Film und Theater dar. In seinem ersten Film dieser Art, *Bhavani Bhavai*, der sich mit dem Problem der Unberührbaren auseinandersetzte, machte er mit großem Geschick und viel Phantasie Gebrauch vom Gujarati-Volksdrama *Bhavai*. Sein zweiter Film, *Ho Ji*, handelt von der Gewalt und Brutalität bei Col-

lege-Studenten in Indien. Er übt vehemente Kritik am indischen Ausbildungs- und Sozialsystem, das diese Gewalt hervorbringt. Auch hier findet sich die einfallsreiche Mischung von theatralischen und filmischen Idiomen, mit denen er subtile künstlerische Wirkungen erzielt. Charakteristisch für den Film sind seine langen Einstellungen; er enthält nicht mehr als 40 Sequenzeinstellungen bei einer Gesamtlänge von etwa 140 Minuten.

Auch Ketan Mehtas dritter Film, MIRCH MASALA, trägt seine unverwechselbare filmische Handschrift. Die Geschichte spielt in einem einsamen Dorf in Gujarat Anfang der 40er Jahre. (...)

Er ist vorzüglich aufgenommen und zeigt, wie ein ehemals friedliches, in Eintracht lebendes Dorf äußeren Einflüssen zum Opfer fällt und Zwietracht, Disharmonie und Mißtrauen gesät werden. Herausragend in diesen Wirren und gegenseitigen Antipathien ist vor allem die Gestalt der Sonbai, überzeugend porträtiert von der verstorbenen Smita Patil.

Ein bestimmendes Element des Films ist sein Gespür für das Melodrama. Das Melodrama ist ein Bestandteil der indischen Volkskunst - im Volksdrama, in Liedern, Erzählungen und im volkstümlichen Film. Viele Kritiker und andere selbsternannte Richter des guten Geschmacks sehen auf es herab. In MIRCH MASALA macht sich Ketan Mehta das Melodrama für ernsthafte künstlerische Absichten zunutze, ähnlich wie Brecht, der die bei Theaterkritikern höchst verspotteten und verpönten Formen der Volkskunst aufgriff und ihr vielschichtige künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten abgewann.

Ketan Mehta sagt: "Ich glaube, unsere Furcht vor dem Melodrama ist völlig unangemessen, weil wir in Indien doch viel mehr auf das Melodrama reagieren als auf karge Erzählungen. Doch es hat sich eine sehr arrogante Haltung gegenüber dieser weit entwickelten indischen Tradition herausgebildet, die der Vitalität des indischen Films mehr geschadet als genützt hat."

Mehta ist ein innovativer Filmemacher, der soziale Brennpunkte mit filmischen Mitteln zu erforschen sucht - Unberührbarkeit, Gewalt auf dem Campus, und die Würde der Frauen. Seine Filme schließen niemanden aus; sie sind nicht elitär. Er will mit seinen Filmen ein möglichst breites Publikum erreichen, und macht sich dafür künstlerische Konventionen wie die im traditionellen und volkstümlichen Bewußtsein verwurzelten Formen der Sensibilität geschickt zunutze. Es ist in der Tat interessant zu beobachten, wie Ketan Mehta, ein prominenter Regisseur des neuen indischen Films,

die Beschäftigung mit sozialen Brennpunkten mit einem aus der einheimischen Kultur hervorgegangenen volkstümlichen und unterhalt-samen Stil verbindet.

Wimal Dissanayake, in: The 1987 Hawaii In-ternational Film Festival, Katalog

Aus einem Interview mit Ketan Mehta

Frage: Ihr Film MIRCH MASALA basiert auf einer Erzählung des Gujarati-Schriftstel-lers Chunilal Madia. Haben Sie die Ge-schichte in irgendeiner Weise abgewandelt?

K. Mehta: Zweierlei habe ich verändert. Meine Geschichte hat einen anderen Schluß, und die Originalerzählung handelt von Ta-bak, nicht von roten Chillies.

Frage: Was hat Sie auf die Idee mit dem roten Chili gebracht?

K. Mehta: Er hat in unserer Kultur eine große Bedeutung. Er ist Bestandteil jeder Zeremonie und jedes Rituals. Er verkörpert Sinnlichkeit, Macht, Farbe, Würze. Er ist zugleich eine der ältesten gebräuchlichen Waffen.

Frage: Man munkelt, daß die Aufnahmen von den Feldern mit rotem Chili Rs. 2 Lakhs (200.000 Rupien) gekostet haben.

K. Mehta: Keineswegs. Für Low budget-Filmer wie uns ist ein solcher Luxus undenkbar. Wir suchen uns die Drehorte, die wir brau-chen, und nehmen dort auf. Dieses Chili-feld, daß Sie erwähnten, haben wir ent-deckt, nicht nachgestellt.

Frage: Geschichte und Aufbau von MIRCH MA-SALA lassen vermuten, daß er für ein großes Publikum gemacht wurde. Geschah das in der Absicht, die dem 'parallel cinema' gesetz-ten Grenzen in bezug auf das Publikum zu überwinden?

K. Mehta: Das sind künstliche Begriffe. Diese Art Kategorisierung ist kontraproduk-tiv. Es hat keinen Sinn, einen Film zu dre-hen, der nicht gesehen wird. Mit Sicherheit zielt der Film nicht auf die städtische Bildungselite ab. Die Konzentration auf solche Zuschauerschichten hat zur Margina-lisierung des neuen Films geführt.

Frage: MIRCH MASALA ist ein buchstäblich höchst farbenfroher Film.

Er hat die Lebendigkeit von Kutchi-Gemäl-den. Doch die Farben negieren die Wirklich-keit, indem sie uns das Gefüge eines Ge-schichtenbuchs vorführen.

K. Mehta: MIRCH MASALA und sogar *Bhavni Bhavai* ranken sich um Folklore und Allego-rie, in denen der Realismus nicht zwingend vorgeschrieben ist. Farben tragen noch dazu bei. Ich habe das Ganze mit kühnen Strichen

skizziert. In Indien sehen wir die Farben anders. Wir sind viel farbenfroher, vor al-lem in Wüstengegenden, wo die Umgebung ein-farbig ist.

Die sich wandelnde Haltung der Frauen

Frage: Um auf die Figuren im Film zu spre-chen zu kommen: in der Rolle des *mukhi* scheint eine Art Zwiespalt angelegt zu sein. Obwohl er der *mukhi* des Dorfes ist, hat er zu Hause eine rebellische, aufsäs-sige Frau. In Anbetracht der Zeit, in der der Film spielt, überrascht eine solche In-fragestellung seiner Autorität.

K. Mehta: Die Frau spiegelt eine Haltung wider. Sie beugt sich nicht. Der Film ist in den 40er Jahren angesiedelt, und zu je-ner Zeit war die *Swaraj*-Bewegung bereits bis in das Dorf vorgedrungen. Die Frau des *mukhi* will eine Ausbildung für ihr Kind. Sie repräsentiert das wachsende Bewußtsein auf der 'Graswurzel'-Ebene. Auch der Leh-rer, der ins Dorf kam, hat mit dazu beige-tragen. Ich glaube, Frauen haben sich immer engagiert, selbst auf Dorfebene, und haben Greuel-taten zu verhindern gesucht.

Frage: Zwei der stärksten Figuren im Film sind Frauen, und sie wurden beinahe wie Iko-nen gebraucht. Die eine ist die sinnliche Sonbai und die andere Saraswati.

K. Mehta: In dem allegorischen Stil, den ich benutzte, sind sie Symbole des Wider-stands gegen die vom ganzen Dorf gezeigte Unterwerfung. Sonbai wird im Film auch als *Kali* dargestellt. Die Frauen tragen die Na-men von Göttinnen, womit der Widerspruch in unserer Einstellung gegenüber Frauen betont werden soll.

Frage: Was genau steckt als Idee hinter der Figur des *subedar*?

K. Mehta: In einer geschlossenen Gesell-schaft ist er der Repräsentant der fremden Macht. Er ist auch ein Symbol des raschen Wandels in der Gesellschaft. Er stellt die Macht der Technologie, der Magie dar. Ich habe Stereotypen aufzugreifen versucht, de-ren Assoziationen größer waren als die na-turalistischen Typen. Leider sind solche Figuren bis zu einem solchen Maße verderbt, daß sie ihre Substanz verloren haben. Ich versuche, die Vitalität dieser Charaktere wieder zu re-implantieren, zusammen mit dem Spektrum von Erinnerungen, die sie durch ihre Vielschichtigkeit und Vielfältigkeit hervorbringen. Der *subedar* sollte also ein gemeiner Tyrann sein, aber zugleich auch ein sensibler Mann, der Musik, Possenreißer oder ein schutzloses Kind gleichermaßen liebt.. Diese Vielgestaltigkeit gibt es auch bei den anderen Figuren.

Frage: Musik spielt in MIRCH MASALA eine wichtige Rolle.

K. Mehta: Ich habe auf drei Ebenen Musik benutzt. Einmal die Volksmusik aus Westindien. Dann gibt es da die Anfänge der populären Filmmusik der späten 30er und frühen 40er Jahre und schließlich die Hintergrundmusik, die ausgeht von den Toneffekten. Jede davon hat ihre Rolle zu spielen und das Erleben zu verstärken.

Eine Mischung verschiedener Methoden und Techniken

Frage: MIRCH MASALA hat den magischen Realismus von Salman Rushdie's *Midnight's Children*, Marquez' 'Hundert Jahre Einsamkeit' und lehnt sich eng an die lateinamerikanische Erzähltradition an.

K. Mehta: Irgendwo wurde die Art naturalistischer Tradition, die wir aus dem Westen geborgt hatten, unnötig. In den 30er und 40er Jahren vollzog sich in Indien eine sehr interessante filmische Synthese, die einen größeren Bereich an Folklore, Magie und Religion abdeckte. *Sant Tukaram* und die frühen Shantaram-Filme standen nicht in der naturalistischen Tradition, und selbst heute ist es für uns nicht natürlich und selbstverständlich, den Realismus in der Weise anzuwenden, wie er in den 50er Jahren in Europa angewendet wurde. Das ist uns fremd. Wir haben viel mehr mit der lateinamerikanischen Tradition gemein.

Frage: Warum haben Sie in MIRCH MASALA zum Mittel der Distanzierung gegriffen?

K. Mehta: Der Film versucht, die Logik eines Epos auf die Struktur eines Happenings zu übertragen. Wie bei einem Verkehrsunfall oder jedem anderen Krisenmoment treten Haltungen kristallklar zum Vorschein. Ähnliches habe ich in MIRCH MASALA versucht, indem ich ein eindringliches, explosives Happening kreierte, das einen Zusammenstoß von Ideen und Haltungen bewirken sollte. Der Prozeß der Reflektion ist im Fluß des Films mit enthalten. Brecht benutzte dieses Distanzierungstechnik, um die Menschen zum Nachdenken zu bringen, nicht um ihre Sinne zu kitzeln. Das ist grundlegend für seine Arbeit gewesen, und das ist sie auch für die Arbeit, die ich versuche. Ich will, daß die Leute den Film mit nach Hause nehmen. Die Synthese muß sich im Kopf der Zuschauer vollziehen, nicht im Film. Der Film muß die Kraft haben, die Leute zum Nachdenken anzuregen.

Frage: Einige der im Film choreographierten Bewegungen, vor allem die Szenen mit den Pferden am Wasser, erinnern an den ungarischen Regisseur Jancso.

Frage: Jancso spielt mit dem Mythos und der Geschichte seines Landes. Ich mache das gleiche, indem ich Allegorien und folkloristische Momente miteinbeziehe. Wir versuchen beide die Geschichte neu zu interpretieren.

Frage: Wie kommt es, daß immer wieder die selben Schauspieler und Schauspielerinnen verwendet werden? Gibt es außer Naseeruddin Shah, Om Puri und Smita Patil keine anderen Talente?

K. Mehta: Sie gehören zu den besten Schauspielern des Landes und sogar der Welt. Meine Beziehung zu ihnen ist sehr gut. Ich bewundere ihre starke Hingabe an den Film, aber vor allem ist es ein großes Vergnügen, mit ihnen zu arbeiten.

Frage: Wenn man bedenkt, daß Sie alle große Stars sind - wie lange haben Sie für die Dreharbeiten gebraucht?

K. Mehta: Ich brauchte 20 Tage bis einen Monat. MIRCH MASALA wurde in 30 Tagen abgedreht.

Frage: Da das Fernsehen ein wichtiges Medium geworden ist, haben Sie irgendwelche Pläne für eine Fernsehserie?

K. Mehta: Ich werde eine Serie drehen, die auch auf einem Roman von Madhu Rai in Gujarati beruht. Es ist eine Satire und wird 13 Teile haben; ein Teil der Dreharbeiten wird in den USA stattfinden. Die Geschichte heißt 'Kimble Ravens Wood'.

Rafique Baghdadi/Rajiv Rao, in: Cinema India-International, Nr. 1, 1987

Biofilmographie

Ketan Mehta, geb. 1952, graduiertes Wirtschaftswissenschaftler, studierte am Film and Television Institute of India in Poona, arbeitete von 1975-76 in der Raumforschung (Indian Space Research Organisation/ISRO; Space Application Centre/SAC; Satellite Instruction Television Experiment/SITE); ab 1977 am Fernsehzentrum in Ahmedabad, wo er eine Reihe von Filmen u.a. für das Kinderprogramm inszenierte. Er schrieb mehrere preisgekrönte Stücke in Englisch und Gujarati und war u.a. als Regieassistent für Feroze Chinoy, Kumar Shahani und Muzaffar Ali tätig.

Filme:

1975 *Madya Surya* (Die Mittagsonne), Dokumentarfilm, s/w, 26 Min.
(Der Film beschreibt anhand der Geschichte eines Händlers, der nach einem vergrabenen Schatz

sucht, wie durch Habgier
und Furcht Menschlichkeit zerstört
wird.)

Coolies at Bombay Central
(Kofferträger im Hauptbahnhof
Bombay), 35 mm, s/w, 10 Minuten

1977 *Experience India*, 16 mm, Farbe
(Dokumentarfilm im Auftrag der Air
India über Jugendfestivals und andere
kulturelle Ereignisse in bestimmten
Landesteilen Indiens)

1981 *Bhavni Bhavai* (Ein Volksmärchen),
35 mm, Farbe, 135 Minuten
("Der Film ist Asait Thakore
gewidmet, der im 14. Jh. die
Geschichte des Bhavai, einer
aussterbenden Form des Volksdramas im
Staate Gujarat, schrieb. Er ist
zugleich eine Widmung an Brecht, der
sich umfassend mit der epischen
Struktur des No- und Kabukitheaters
auseinandergesetzt hat.
Wäre er nach Indien gekommen, so
hätte er feststellen können, daß das
Bhavai aufgrund seiner größeren
Gestaltungsfreiheit diesen sogar noch
überlegen ist." Ketan
Mehta); in Gujarati
Internationales Forum des Jungen
Films 1982

1984 *Holi* (Das Frühjahrsfest), über das
Leben von Studenten in Wohnheimen;
in Hindi

OM DAR B DAR

Indien 1988; Produktion, Regie, Buch: Kama Swaroop; Kamera: Ashwini Kaul; Darsteller: Aditya Lakhia, Laxmi Narayan, Sastri, Gopi Desai, Anita Kanwar, Manish Gupta, Lai und Lalit Tiwari
Originalfassung (Hindi) mit englischen Untertiteln
Format: 35mm, Farbe
Länge: 90 Minuten

Inhalt:

Ein humoristisches Märchen über die Schwierigkeiten im Leben eines jungen Mannes, der mit seinem autoritären, wunderlichen Vater konfrontiert ist und in der Schule nicht recht vorankommt. Der Film überschreitet immer wieder die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit, bedient sich überraschender Montagen und entwickelt einen geradezu dadaistischen Witz. Ein für Indien ungewöhnlicher Experimentalfilm.

Om ist der Sohn eines Regierungsbeamten, der in eine Betrugsaffäre verwickelt und von der Arbeit suspendiert wird, weil er bestimmten Leuten eine gefälschte Bescheinigung über ihre Kastenzugehörigkeit hatte zukommen lassen. Um seinen Lebensunterhalt zu fristen, wird er Astrologe. Om ist Student und interessiert sich sehr für Magie und Religion. Sein Wissen und Können beschränkt sich jedoch auf die Fähigkeit, für lange Zeit den Atem anhalten zu können. Eines Tages erscheint er nicht zum Examen, in der irrigen Annahme, daß man ihn von der Schule verwiesen habe. Er träumt, er sei durchgefallen, und am Tag, an dem die Zeugnisse verteilt werden, reißt er von zu Hause aus und flüchtet sich nach Pushkar. Diese Stadt ist in Wirklichkeit ein Satellit, der für fünf Tage im November auf die Erde kommt. Ansonsten ist die Stadt das ganze Jahr über ein Schatten des Satelliten. Om nimmt dort verschiedene Jobs an. Er arbeitet als Münzprägler, Froschverkäufer und schließlich als Modell für eine vollautomatische, wasserdichte Uhr. Die Werbefirma, die einen Film über die Uhr dreht, will eine Einstellung in dem Film haben, in der der Junge tot aus dem Wasser an Land getrieben wird, woraufhin die Uhr anfängt zu ticken. Da der Junge seinen Atem für lange Zeit anhalten kann, manipuliert die Werbefirma das Ganze derart, daß sie ihn töten lassen, um die perfekte Aufnahme zu kriegen. Inzwischen hat sein Vater die Diwali-Feuerwerksfrösche in richtige Pistolen verwandelt und aus dem Tag der Diwali wird ein Weltkrieg.

Biofilmographie

Kama Swaroop, geb. 28.6.1952 in Srinagar/Jammu und Kashmir; Absolvent des Film and Television Institute of India in Poona, inszenierte die Kurzfilme *Shelter*, *Clothing*, *Herberium*, *System and Interaction* und den Fernsehfilm *Raja Poonchidiwala*. Kama Swaroop hat die Dialoge zu den Filmen *Arvinb desai ki ajeeb dastan* und *tarang* geschrieben. Arbeitete als Regieassistent an dem Film *Gandhi* (1981/82) von Richard Attenborough.

INDIA, MATRI BHUMI (Indien, Mutter Erde)

Frankreich/Italien 1957; Produktion: Aniene Film, Rom/Union Générale Cinématographique, Paris, mit Unterstützung des Indian Films Development (Jean Bhowbhagari); Regie: Roberto Rossellini; Buch: Roberto Rossellini, Sonali Senroy DasGupta, Fereydoun Hoveyda; Kamera: Aldo Tonti; Schnitt: Cesare Cavagna; Musik: Philippe Arthuys; indische Volksmusik (bearbeitet von Alain Danielou); Regieassistenz: Jean Herman, Giovanni (Tinto) Brass.
Format: 35 mm, Farbe
Länge: 83 Minuten

Zu diesem Film:

Godard hat 1959, nach der ersten Aufführung von INDIA, MATRI BHUMI in Cannes, geschrieben, daß dieser Film "der Gegenpol zum normalen Kino ist: das Bild hier ist die Ergänzung des Gedankens, der es hervorruft. INDIA ist ein Film von absoluter Logik, sokratischer noch als Sokrates. INDIA umfaßt das Weltkino, wie die Theorien von Riemann und Planck die klassische Geometrie und die Physik umfassen". Und Francois Truffaut hat behauptet: "In sechs Monaten hat er in Indien alles gesehen und INDIA mitgebracht, einen in seiner Einfachheit und Intelligenz außerordentlichen Film, der keine ausgewählten Landschaften und Ereignisse zeigt, sondern eine globale Sicht der Welt gibt und eine Meditation über das Leben, über die Natur und die Tiere bildet. INDIA ist weder zeitlich noch örtlich festgelegt; außerhalb von Zeit und Raum stellt er ein freies Poem dar, nur zur vergleichen mit der Meditation über die vollkommene Freude, den 'Fioretti' des heiligen Franz von Assisi."

Rossellini, der zwei Jahre lang keinen Film mehr gemacht hatte, war am 10.12.1956 in Bombay angekommen. Zehn Monate später, am 22.10.1957, war er nach Paris zurückgekommen, wo er den Film geschnitten und fertiggestellt hat. Er hat zuerst den Fernsehfilm L'INDIA VISTA DA ROSSELLINI auf 16 mm-Material gedreht, "um sich Indien zu nähern, um diesen Film vorzubereiten." INDIA, MATRI BHUMI ist in 35 mm gedreht (obwohl er aufgeblasene 16 mm-Szenen enthält wie z.B. die Bilder von dem Tiger). "Was ich versucht habe auszudrücken, ist das Gefühl, das Indien in mir ausgelöst hat, die innere Glut, die die Menschen in Indien haben."

INDIA, MATRI BHUMI (Indien, Mutter Erde) ist völlig anders als alles, was Rossellini bisher gemacht hat. Es ist kein Dokumentarfilm und kein Spielfilm. Es ist auch kein Film-Essay. Es geht darin nicht um die Darstellung von Wirklichkeit. Rossellini erzählt, obwohl er zu Geschichten greift, keine Geschichte. So wie in einem Gedicht der Gegenstand des Gedichts (das, wovon das Gedicht handelt) nie etwas Außerliches ist, sondern immer das lyrische Ich, so ist dieser Film ein Gedicht. Es geht nicht um Indien, sondern um Rossellinis Gefühl von Indien. Man kann dem Film also nicht vorwerfen, daß er diesen und jenen Aspekt des Landes nicht zeigt, so wie das Mario Verdones tut, der Rossellinis Film mit seiner eigenen Erfahrung des Landes vergleicht.

Es fällt von den ersten Einstellungen an auf, daß Rossellinis Kamera fast ununterbrochen in Bewegung ist (es gibt eine kurze Zoomfahrt in Bombay); sie schwenkt über Gebäude und Straßen, Landschaften, Skulpturen, sie folgt Menschen und ganz besonders auch - Tieren. Da diese Bewegungen nicht völlig planlos sind, sondern einem inneren Rhythmus folgen, bzw. diesen Rhythmus erst erschaffen, entsteht im Zuschauer ein schwebendes Gefühl, so als fliege man schwerelos durch eine wunderbare Welt, in der alles, Menschen, Tiere und Pflanzen, aber auch die vom Mensch erschaffene Technik, eine nicht trennbare Einheit bilden.

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß die Menschen - in den vier Geschichten, die innerhalb des Films erzählt werden - gar nicht aus ihrer Umgebung hervortreten und daß der Held der letzten Geschichte gar kein Mensch, sondern ein Affe ist.

INDIA, MATRI BHUMI beginnt in Bombay, zeigt die Straßen, Gebäude, Menschen - vielleicht, weil Rossellini hier seine Reise begonnen hat. Doch er verläßt die Stadt sehr schnell und zeigt das Land: das "wahre Indien", das sind die Dörfer. Er zeigt das Leben der Arbeitselefanten. Es geht auch um eine Liebesgeschichte zwischen einem Mahout, einem Elefantenführer, und der Tochter eines Schattenfigurenspielers, aber die Elefanten sind Rossellini im Grunde wichtiger. Das Klingeln der Glocken, die die Mahouts ihnen umgehängt haben, liegt über der gesamten Episode und gibt ihr etwas ganz und gar Unwirkliches (ich bin versucht zu sagen: etwas Außerirdisches). Es wird gezeigt, was und wieviel die Elefanten fressen - etwa 800 kg Blätter täglich. Und dann sehen wir unseren Mahout an einem Baum die Zweige mit einem Buschmesser abhacken,

von dem aus er das Mädchen sehen kann. Ein paar Tage später ist der riesige Baum kahl geschlagen. Kein Wunder, daß bei soviel Liebe die beiden schließlich heiraten. Die Arbeit der Elefanten darf immer nur wenige Stunden dauern, dann müssen sie im Fluß von ihrem Mahout gebadet, massiert und geschrubbt werden. Auch das dauert Stunden.

In der zweiten Episode zeigt Rossellini einen Mann mit Frau und Kind, der fünf Jahre lang mitgeholfen hat, den Staudamm von Mirakud zu bauen, und der jetzt, nachdem sein Bruder bei der Arbeit den Tod gefunden hat (165 Arbeiter sind während des Baus umgekommen), zurück in seine Heimat geht. Die Leiche des Bruders wird verbrannt. Er kratzt eine Inschrift in einen Stein, badet in dem See, der durch den Damm entstanden ist, und nimmt Abschied.

Die dritte Episode wird durch Affen, die von Baum zu Baum springen, eingeleitet. Sie spielt im Dschungel. Sie zeigt einen achtzigjährigen Mann, der jeden Tag die beiden Kühe seiner Familie in den Dschungel treibt, damit sie dort fressen können. Wir sehen seinen Alltag, wir sehen ihn beim Essen mit seiner Frau, mit seinen Kindern. Dieser Alltag wird unterbrochen durch die Ankunft zweier Lastwagen. Ihnen entsteigen Prospektoren mit allerlei Geräten, die nach Erzen suchen. Sie verscheuchen die Tiere, so daß der Tiger, der im Dschungel lebt, weil er nichts mehr zu fressen findet, plötzlich Menschen tötet. Die Prospektoren jagen den Tiger. Aber der alte Mann zündet ein Feuer an, um den Tiger zu vertreiben und zu retten.

Die letzte Geschichte handelt von einem Affen. Sein Herr, ein Gaukler, der von Dorf zu Dorf zieht und mit den Kunststücken, die er seinem Affen beigebracht hat, seinen Lebensunterhalt (und den des Affen) bestreitet, ist in einer verdorrten Steppenlandschaft vor Durst ohnmächtig geworden und zu Boden gesunken. Der Affe, der Kleider und eine Kette trägt, versucht ihn wieder aufzuwecken. Die ersten Geier kommen und warten in einiger Entfernung. Doch der Mann wacht nicht mehr auf. Er ist tot. Es finden sich immer mehr Geier ein, sie werden aufgeregter, fliegen hin und her. (Das Geräusch ihres Flügelschlags liegt über dieser Episode wie in der ersten das Geräusch der Elefantenglocken.) Der Affe scheucht die Geier mit Drohgesten davon. Aber er merkt, daß sein Herr tot ist, und er geht. Er kommt in ein größeres Dorf. Auf den Straßen gibt es Schlangenbeschwörer, ein kleines Mädchen tanzt vor Zuschauern, sein

Vater macht Musik dazu. Der Affe setzt sich auf einen Tempel und übernachtet dort. Andere, wild lebende Affen tauchen auf. Sie wollen nichts mit ihm zu tun haben. Sie jagen ihn davon. Auf der Straße tut er das, was ihm sein toter Herr beigebracht hat: er macht Kunststücke und Faxen. Die Menschen werfen ihm Geldstücke hin. Er sammelt sie ein, aber er weiß nicht, was er damit anfangen soll. Zuletzt wird er von Menschen, die bereits einen dressierten Affen haben, aufgenommen.

Ganz ungewöhnlich ist die Musik des Films. Sie stammt nicht von Rossellinis Bruder Renzo (wie sonst immer), sondern von Philippe Arthuys: eine extrem moderne Musik, die mit der ebenfalls im Film verwendeten indischen Musik und den Geräuschen (der Film ist mit Originalton gedreht) sehr viel zu dem Gefühl des Außergewöhnlichen beiträgt, das der Film vermittelt.

Rudolf Thome, Kommentierte Filmografie Roberto Rossellini. In: (Versch. Autoren), Roberto Rossellini, Reihe Film 36, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1987

Teil III:

CHRONOLOGIE DES INDISCHEN FILMS

- 1896 7. Juli, erste Filmvorführung durch die 'Cinematographe'-Filmgesellschaft der Brüder Lumière in Bombay (Hotel Watson)
- 1897 Erste Filmvorführungen in Kalkutta und Madras; *Coconut Fair*, erster in Indien registrierter Film
- 1899 Harishchandra Sakharan Bhatvadekar dreht den ersten indischen Kurzfilm, einen Boxkampf in Bombays hängenden Gärten
- 1900 Errichtung eines ständigen Kinos in Madras
- 1901 Hiralal Sen dreht den ersten bengalischen Film für die 'Royal Bioscope' mit Ausschnitten aus populären Theaterstücken
- 1905 Ein politisches Ereignis - eine Demonstration des 'Bengal Partition Movement' wird von Jyotish Sarkar gefilmt. Teilung Bengalens. Boykott britischer Waren
- 1906 Gründung der Muslim-Liga
- 1907 J.F. Madan eröffnet in Kalkutta den Elphinstone Palace, das erste Kino in einer Reihe ständiger Filmtheater
- 1912 *Pundalik*, erste Bühnenverfilmung von Dada Torney und N.G.Chitre
Dhundiraj Govind Phalke kehrt mit einer kompletten Filmausrüstung aus London zurück (Williamson-Kamera)
- 1913 *Raja Harishchandra* von Dhundiraj Govind Phalke (genannt Dadasaheb Phalke) gelangt am 2.4. in Bombay zur Aufführung. Erster indischer Spielfilm nach einer berühmten Geschichte aus der Mahabharata. D.G. Phalke errichtete in der Folge sein eigenes Studio und drehte über 100 Stummfilme, darunter einen Film über das Filmemachen (*How Films are Prepared*). Die meisten seiner Filme sind nach Hindu-Epen mit stark mythologischen Elementen gedreht: *Mohini Bhasmasur*, (1914), *Satyavan Savirti* (1914), *Lanka Dahan* (1917), *Kalia Mardan* (1919). Er starb 1944 in völliger Armut. Mit *Raja Harishchandra* schuf Phalke den mythologischen Film, ein Genre das für das indische Kino so typisch ist wie der Western für Hollywood.
- 1917 *Satyawadi Rajha Harishchandra* (Regie: J.F. Madan); erster Bengali-Spielfilm
- 1918 'Indian Cinematograph Act' nach dem britischen Modell verabschiedet, der das Zensursystem und die Vergabe von Kinolizenzen regelt. Rechtliche Anerkennung der Industrie. *Exile of Shri Rama* (Regie: S.N. Patanker), erster Serienfilm in Indien. Spaltung des Nationalkongresses, Bildung des Bundes der Liberalen
- 1919 *Keechaka Vadham* (Regie: Nataraj Mudaliar), erster südindischer Film (in Tamil), in Madras uraufgeführt. Gandhis erste 'Satyagraha'-Kampagne
- 1920 Verfassungsreform (Montagu-Chelmsford). Der indische Nationalkongreß beschließt auf einer Sondersitzung in Kalkutta, die Zusammenarbeit mit der britischen Besatzungsmacht einzustellen. Zwischen 1920-31 beschränkt sich die Filmproduktion fast ausschließlich auf Bombay und Kalkutta; noch keine fest etablierte Filmindustrie
- 1920-22 Gandhis Nichtzusammenarbeit und Khilafat-Agitation der Muslims
- 1921 *England Returned* (Regie: Dhiren Ganguly), erste sozialkritische Satire über den westlichen Einfluß in Indien; Ganguly drehte vor allem Komödien und 'mythologicals' in Hyderabad (Andra Pradesh) unter dem Schutz eines der reichsten und mächtigsten moslemischen Prinzen Indiens; *Sant Tukaram* (Regie. D.G.Phalke)

- 1922 Einführung der Vergnügungssteuer in Kalkutta und Bombay. Gründung der Tajmahal Film Company in Kalkutta durch eine Gruppe von Anwälten und Schauspielern unter Führung von B.K.Ghose. Filmadaptationen von bengalischen Literaturklassikern (S.C. Chatterjee und R. Tagore). Gründung der Lotus Film Company in Hyderabad durch Dhiren Ganguly
- 1923 Über 150 Kinos in Indien (ein Drittel gehört zur Kette von Madan). Tod von Madan
- 1924 D. Ganguly, der in Hyderabad einen Film über die Liebe einer muslimischen Königin zu einem Hindi-Untertan zeigt, wird vom Nizam, dem muslimischen Herrscher über 16 Mio Menschen, davon 13 Mio Hindus, des Staates verwiesen. Phalke dreht eine zweite Version dieser Geschichte, *Savitri*, die erste Koproduktion mit einer italienischen Firma; *Saradame* (Regie: Gubbi Veeranna), Kannada
- 1925 *Sankari Pash* (Baburao Painter), sozialkritischer Film über die Ausbeutung der Bauern; Fatma Begum, die erste Produzentin/Regisseurin im indischen Film; Beginn des Starsystems (Gohar, Jahan Ara Kajjan, Devika Rani, Zubeda, Mehtab)
- 1926 *Prem Sanyas* (Light of Asia; Regie: Himansu Rai und Franz Osten) wird ein großer Erfolg im Ausland, eine Koproduktion zwischen Great Eastern Corporation/Delhi, und Emelka Film/München; 85 Prozent aller in Indien gezeigten Filme werden (überwiegend aus den USA) importiert
- 1927 Einsetzung des 'Indian Cinematograph Committee' zwecks Importbeschränkung und Förderung der einheimischen Filmproduktion
- 1928 *Vigada Kumaran* (Regie: J.C. Daniel, erster Malayalam-Spielfilm; Nehru-Report (indischer Entwurf einer Dominion-Verfassung)
- 1929 Gründung der Prabhat Film Company in Kolhapur und der Ranjit Film Company in Bombay; Präsentation des ersten Tonfilms in Kalkutta: *Melody of Love* (Regie: A.B. Heath; Produktion: Universal); *A Throw of Dice* (Regie: Franz Osten), erster Tonfilm mit indischem Sujet
- 1930 Die unter britischer Kontrolle stehende nationalisierte Rundfunkanstalt 'All India Radio' nimmt ihre Arbeit auf; Gandhis 'Salzmarsch' (Civil Disobedience)
- 1930 Einfluß der Weltwirtschaftskrise; die Agrarpreise fallen um die Hälfte
- 1931 *Alam Ara* (Regie: Ardeshir M. Iran), erster indischer Tonfilm (in Hindi) wird am 14. März in Bombay uraufgeführt. Er enthält 12 Lieder; *Jamai Sashti* (Regie: Amar Chowdhury), erster Bengali-Tonfilm; *Bhakta Prahlada* (Regie: H.M.Reddi), erster Telugu-Tonfilm; *Kalidasa* (H.M.Reddi), erster Tamil-Tonfilm
- 1932 Der Filmverleih wird systematisch aufgebaut und etabliert sich als Spezialzweig der Filmindustrie; Gründung der Motion Picture Society
- 1932-33 Wiederaufnahme der Kampagne des bürgerlichen Ungehorsams
- 1933 Produktion von 75 Hindi-Filmen; *Karma* (Regie: Himansu Rai), teilweise in London gedreht, wird in London uraufgeführt. Dieser in zwei Versionen (Hindi und Englisch) hergestellte Film macht die Hauptdarstellerin Devika Rani zum Superstar.
- 1934 Gründung der Bombay Talkies durch Himansu Rai und seine Frau Devika Rani, die sich bald darauf ganz der Leitung der Gesellschaft widmet. *Dhruva Kumar*, erster Kannada-Tonfilm; *Seeta* (Dr. Bose) auf dem Filmfestival von Venedig

- aufgeführt. Verbot der Kommunistische Partei Indiens (CPI) nach einer Reihe von Streiks
- 1935 *Devdas* (Regie: P.C.Barua, Kamera: Bimal Roy), eine Anklage gegen die arrangierte Heirat; Versionen in Hindi und Bengali; Errichtung von Filmstudios in Madras, Salem und Coimbatore. Verfassungsreform (Government of India Act)
- 1936 *Acchut Kanya* (Regie: Franz Osten), Auseinandersetzung mit dem Thema der Unberühmbaren; *Amar Jyoti* (Regie: V. Shantaram) in Venedig aufgeführt; *Sant Tukaram* (Regie: V. Damle/S. Fathelal), Film in Marathi, lobende Erwähnung durch die Jury des Film Festivals Venedig; Gründung der United Artists Corporation in Madras durch K. Subramanyam und S.D. Subbalakshmi; Niederlassung der Bengal Motion Picture Association in Kalkutta, der Indian Motion Picture Association in Bombay. Wahlen der Provinzlandtage, Wahlsiege des Kongresses
- 1937 *Navjawan* (Regie: J.B.H. Wadia), erster Film ohne Lieder und Tänze; *Kisan Kanya* (Regie: M.B. Gidwani), erster indischer Farbfilm; Bildung von Kongreßregierungen in sieben Provinzen
- 1938 *Balan*, erster Malayalam-Tonfilm
- 1939 Kriegsausbruch und Rücktritt der Kongreßregierungen; die indische Filmindustrie feiert ihr silbernes Jubiläum
- 1940 Shantaram verläßt die Prabhat Studios und gründet seine eigene Gesellschaft, was das Ende des Studiosystems und die Ära des 'unabhängigen' Produzenten einläutet, der noch heute in der indischen Filmindustrie vorherrschend ist
- 1941 von 1931-1941 Konsolidierung der Filmindustrie; die Spielfilmproduktion steigt in diesem Zeitraum von 38 Filmen im Jahr 1931 auf 145 jährlich
- 1942 Gründung des ersten Filmclubs (Film Society) in Bombay. Der Kongreß lanciert die 'Quit India'- Bewegung gegen die Briten;
- 1943 Gründung der 'Information Films of India' und der 'Indian News Parade'. Durch Kriegsgewinnler, die in Reis und anderen Grundnahrungsmitteln spekulieren, verursachte Hungersnot in Bengalen
- 1944 Tod von D.G. Phalke;
- 1946 *Dharti Ke Lal*/Die Kinder der Erde (Produktion, Regie: Khwaja Ahmad Abbas), Film über die große bengalische Hungersnot und zugleich der erste indische Film, der von der UdSSR (1949) angekauft wird ; Auflösung der 'Information Films of India'. Gründung einer Gewerkschaft für Studio- und Kopierwerksarbeiter; Einführung eines kommerziellen 16 mm-Verleihs durch MGM, hauptsächlich für mobile Kinos; Wahlen zur verfassungsgebenden Versammlung; starker Stimmzuwachs für die Muslim-Liga; große Unruhen in Kalkutta; Interimsregierung mit Jawaharlal Nehru als Premierminister
- 1947 Unabhängigkeit und Teilung: Dominion Pakistan 14. August, Dominion India 15. August, Beginn des Kashmirkonfliktes; Hindus und Sikhs strömen aus Pakistan nach Indien; indische Moslems flüchten nach Pakistan; Gründung der 'Calcutta Film Society', des ersten indischen Filmclubs durch Satyajit Ray und Chidananda Das Gupta
- 1948 Gründung der 'Films Division' der indischen Regierung zur Herstellung von Dokumentarfilmen, die die Politik der Regierung und ihrer Führer propagieren. 30. Januar: Ermordung Gandhis; erster indisch-pakistanischer Krieg. Absingen der indischen Nationalhymne nach jeder Filmvorführung wird zur Pflicht
- 1949 Zentralisierung der Filmzensur durch eine regierungsnahe Behörde; Regelung der Altersgrenze für den Filmbesuch
- 1950 *Le Fleuve* (Regie: Jean Renoir) wird in Kalkutta gedreht;

- Begegnung von Satyajit Ray und Jean Renoir. Verfassung der Republik Indien verabschiedet. Staatspräsident Dr. Rajendra Prasad; Premierminister Jawaharlal Nehru
- 1951 Studie des 'Film Enquiry Committee' zur Situation des indischen Films und Empfehlung zum Aufbau eines Filminstituts, eines Nationalarchivs und einer Filmförderungsanstalt (Film Finance Corporation). Erst nach Satyajit Rays internationalem Erfolg wird diesen Empfehlungen entsprochen; Gründung der 'Film Federation of India'; die Zeitschrift 'Screen' erscheint erstmalig
- 1952 Erstes Internationales Filmfestival in Bombay, Madras, Delhi und Kalkutta; erste allgemeine Wahlen; Erfolg der Kongreßpartei
- 1953 *Do Bigha Zamin* (Regie: Bimal Roy), Preis der Jury in Cannes 1954; Auszeichnung in Karlovy Vary
- 1954 *Munna* (Regie: K.A. Abbas), der zweite Film ohne Lieder seit der Einführung des Tonfilms, aufgeführt beim Edinburgh Film Festival 1955;
- 1955 *Pather Panchali* (Regie: Satyajit Ray), Welturaufführung im Museum of Modern Art, New York, im Rahmen der offiziellen Eröffnung der Indienaustellung; macht mit einem Schlag den indischen Film im Ausland bekannt; erst nach diesem Erfolg wurden seine in Bengali gedrehten Filme mit englischen Untertiteln in anderen Landesteilen gezeigt; Programmbeitrag zum Panorama des neuen indischen Films 1979, Berlin. Festival of Indian Cinema in London unter den Auspizien der Asian Film Society. Bericht der 'States Reorganisation Commission': Bundesstaaten= Sprachprovinzen
- 1956 *Jagte Raho* (Regie: Raj Kapoor), Gewinner des Hauptpreises in Karlovy Vary; *Aparajito* (Regie: Satyajit Ray), Gewinner des Goldenen Löwen von Venedig 1957; Rossellini beginnt die Arbeit zu seinem Spielfilm *India '57*. Obwohl ihm großzügige Unterstützung seitens der Regierung zugesagt worden war, wurde der Film nie beendet
- 1957 *Do Ankhen Barah Haath* (Regie: V. Shantaram); *Mother India* (Regie: Mehboob Khan), populärster Film Indiens; *Pyasa* (Regie: Guru Dutt), Geschichte eines Dichters, der gegen die Gesellschaft rebelliert und anarchistisch-sozialistische Lieder singt. Die KP kommt in Kerala an die Macht; zweite allgemeine Wahlen; Erfolg der Kongreßpartei
- 1958 AJANTRIK (Regie Ritwik Ghatak)
- 1959 Satyajit Ray beendet mit *Apur Sansar* die Apu-Trilogie; *Kaagaz ke Phool* (Regie: Guru Dutt), erster Cinemascope-Film Indiens; *Bhuvan Shome* (Regie: Mrinal Sen), Panorama des neuen indischen Films 1979
- 1960 *Mughal-e-Azam* (Regie: K. Asif), Indiens teuerste Großproduktion; Gründung der 'Film Finance Corporation' und eines regierungseigenen Herstellungsbetriebes für Schwarzweiß-Negativ-Film (Hindustani Photo Film Manufacturing Company). Beginn der offenen Konfrontation Indien-China
- 1961 Offizielle Eröffnung des 'Film Institute of India' in Poona in den alten Prabhat Studios. Seit 1974 zusätzlicher TV-Studiengang und Änderung des Namens in 'Film and Television Institute of India'; *Ganga Jumna* (Produzent: Dilip Kumar), signalisiert den Aufschwung des regionalen Films; drastischer Rückgang von Rohfilmimporten
- 1962 Niederlage im Grenzkrieg mit China; Pakistan verbietet alle indischen Filme, was besonders den Bengali-Film trifft; Zweites Film Festival of India
- 1963 *Mahanagar* (Regie: S. Ray) Gewinner des Goldenen Bären (Berlin); Gründung der Indian Motion Picture Export Corporation (IMPEC)

- 1964 *Charulata* (Regie: S.Ray) Gewinner des Goldenen Bären (Berlin). Spaltung der KP Indiens. *Haqqeequat*, erster Film, der sich direkt mit dem Krieg auseinandersetzt. UNESCO-Bericht über den indischen Film von Jerzy Toeplitz, damals Präsident der FIAF. Tod Nehrus
- 1965 Zweiter indisch-pakistanischer Krieg seit der Teilung. Einführung des Fernsehens in New Delhi. Ausbruch von Hungersnöten, die zwei Jahre andauern. Hindi wird zur offiziellen Nationalsprache per Regierungsdekret, dem sich der südliche Teil des Landes massiv und gewaltsam widersetzt
- 1966 20 Mio Arbeitslose in Indien; Abwertung der Rupie unter dem Druck der Weltbank. Sonderausgabe der Zeitschrift 'Montage' über Satyajit Ray; Ritwik Ghatak wird Professor am Film Institute Poona
- 1967 *Matira Manisha* (Regie: Mrinal Sen). Bauernaufstand in Westbengalen und Formierung von bäuerlichen Guerrilla-Bewegungen in Andhra Pradesh. Drastische Verluste der regierenden Kongreßpartei bei den Nationalwahlen; in Westbengalen übernimmt die CPI die Regierungsverantwortung
- 1968 Manifest der 'New Cinema Movement' von Mrinal Sen und Arun Kaul in Bombay, einer Gruppierung unabhängiger Filmmacher unter Vorsitz von Mrinal Sen, die den staatlich geförderten Autorenfilm fordert; *Suvarnarekha* (Regie: Ritwik Ghatak)
- 1969 *Bhuvan Shome* (Regie: Mrinal Sen), der erste Film der 'Neuen Welle', finanziert von der FFC. Spaltung des Nationalkongresses durch Indira Gandhi
- 1970 *Samskara* (Regie: P.R.Reddy), signalisiert das Erstarren des Kannada-Films und der regionalen Filmproduktion im Süden
- 1971 *Vamsha Vriksha* (Regie: Girish Karnad/B.V.Karant). Invasion Indiens in Pakistan; Ausrufung Bangla Deshs. Indien wird mit 432 Filmen jährlich der größte Filmproduzent der Welt (1979: über 700 Filme). Indira Gandhi zieht die Bundeswahlen vor und erringt einen großen Wahlsieg; *Interview* (Regie Mrinal Sen), Internationales Forum des Jungen Films 1979
- 1972 *Maya Darpan* (Regie: Kumar Shahani); Errichtung einer zweiten Fernsehanstalt in Bombay; die FFC eröffnet das erste Haus der Kunst/Filmkunsttheater
- 1973 *Swayamvaram* (Regie: Adoor Gopalakrishnan; *Duvidha* (Regie: Mani Kaul), Internationales Forum des Jungen Films 1975); *Garm Hava* (Regie: M.S. Sathiyu); *Ashani Sanket* (Regie: Satyajit Ray); *Bobby* (Regie: Raj Kapoor)
- 1974 *Ankur* (Regie: Shyam Benegal); *Chorus* (Regie: Mrinal Sen), Internationales Forum des Jungen Films 1975; *Jukti Taako Aar Gappo* (Regie: Ritwik Ghatak), Panorama des neuen indischen Films 1979. Hindustani Photo Films nimmt die Produktion von Positivmaterial in Farbe auf. Brutale und blutige Niederschlagung des Eisenbahnerstreiks
- 1975 *Chomana Dudi* (Regie: B.V.Karant). Indira Gandhi wird nach Verhängung des Ausnahmezustandes des Wahlbetrugs beschuldigt; die FFC gibt ihre Arbeit nahezu auf; ihr Komitee tritt aus Protest gegen das korrupte Informationsministerium, von dem es abhängig ist, zurück; *Kissa Kursi Ka* (Regie: Amrit Mahata), eine politische Satire. Der Film wird unterdrückt, das Negativ von politischen Anhängern Sanjay Gandhis gestohlen und vernichtet; *Mrigaaya* (Regie: Mrinal Sen), eine Allegorie auf den Ausnahmezustand; Satyajit Ray veröffentlicht eine Sammlung von Essays, 'Our Films, Their Films; *Chomana Dudi* (Regie: B.V.Karant), Internationales Forum des Jungen Films 1978)
- 1975-77
Die FFC stellt die Kreditvergabe ein; das einzige Kunsthaus/Filmkunsttheater in Bombay muß schließen

- 1976 *Chatrabhang* (Regie: Nina Shivdasani); *Manthan* (Regie: Shyam Benegal); *Mrigayaa* (Regie: Mrinal Sen), Panorama des neuen indischen Films 1979
- 1977 *Shatranj Ke Khilari* (Regie: Satyajit Ray); *Oka Dorie Katha* (Regie: Mrinal Sen), Panorama des neuen indischen Films 1979; *Ghashiram Kotwal*, ein Film der Yukt-Filmkooperative, einer Gruppe von Absolventen des FTII; *Anugraham* (Regie: Shyam Benegal), *Bhumika* (Regie: Shyam Benegal), *Kodiyettom* (Regie: Adoor Gopalakrishnan), Panorama des neuen indischen Films 1979; Veröffentlichung von Mrinal Sens Buch 'Views on Cinema', Kalkutta. S. Gandhi erpreßt Filmstars, damit sie sich an seinem Wahlkampf beteiligen; Aufhebung des Ausnahmezustandes nach der Wahlniederlage Gandhis. Die FFC nimmt ihre Arbeit unter einem neuen Vorsitzenden wieder auf; *Shatranj Ke Khilari*, Satyajit Rays erster Film in Hindi
- 1978 *Ja Baba Felunath* (Regie: Satyajit Ray); *Parashuram, Dooratwa* (Regie: Buddhadeb Dasgupta), *Arvind Desai Ki Ajeeb Dastaan* (Regie: Saeed Akhtar Mirza), *Prisoners of Conscience* (Regie: Anand Patwardhan), Panorama des neuen indischen Films 1979; Überschwemmungen in Bengalen; Satyajit Ray wird Vorsitzender eines Hilfskomitees zugunsten der lokalen Filmindustrie. Die Linksregierung Bengalens finanziert elf Filme, darunter Mrinal Sens *Parashuram*; *Ghashiram Kotwal* (Regie: Mani Kaul, Krishnan Harimaran), Internationales Forum des Jungen Films 1979
- 1978-79
Boom in der Filmproduktion, insbesondere im Süden; 'Schwarzgeld'-Verleiher und -Produzenten machen Gewinne von 120 Prozent
- 1979 Gründung der National Party, der viele Filmstars angehören. **Panorama des neuen indischen Films, Berlin**
- 1980 Mrinal Sen Retrospektive in London
- 1981 *Elippathayam* (Regie: Adoor Gopalakrishnan), *Sadgati* (Regie: Satyajit Ray); *Bahvni Bhavai* (Regie: Ketan Mehta), Internationales Forum des Jungen Films 1982; *Chaalchitra* (Regie: Mrinal Sen); *Dakhal* (Regie: Goutam Ghose); *Pokkuvayil* (Regie: G. Aravindan); Sonderausgabe des Journals für asiatische Literatur, Washington, über den indischen Film; 1981/82 *Gandhi* (Regie: Richard Attenborough)
- 1982 *Chokh* (Regie: Utpalendu Chakraborty), Internationales Forum des Jungen Films 1983; *Arohan* (Regie: Shyam Benegal); *Kharij* (Regie: Mrinal Sen); *Grihajuddha* (Regie: Buddhadeb Dasgupta); *Phaniyamma* (Regie: Prema Karanth); *Umbartha* (Regie: Jabbar Patel)
- 1983 Filmstar M.G.Ramachandran wird Premierminister von Tamil Nadu; N.T. Rama Rao, Schauspieler in über 300 Filmen, übernimmt die Macht in Andhra Pradesh; *Dhrupad* (Regie: Mani Kaul), Internationales Forum des Jungen Films 1984
- 1984 *GHARE BAIRE* (Regie: Satyajit Ray); *Utsav* (Regie: Girish Karnad); *Mandi* (Regie: Shyam Benegal); Retro 'Geschichte des indischen Films in 120 Filmen', Centre George Pompidou, Paris; *Man versus Man* (Regie: Sashi Anand), Großer Preis von Oberhausen; *Kharji* (Regie: Mrinal Sen); ; *Tarang* (Regie: Kumar Shahani); *Hamara Shahar* (Regie: Anand Patwardhan), Internationales Forum des Jungen Films 1985
- 1985 *Damul* (Regie: Prakash Jha), *Mati Manas* (Regie: Mani Kaul), Internationales Forum des Jungen Films 1986; *Khandar* (Regie: Mrinal Sen); *Andhi Galli* (Regie: Buddhadeb Dasgupta); *The Music of Satyajit Ray* (Regie: Utpalendu Chakraborty); SATYAJIT RAY (Regie: Shyam Benegal)
- 1986 *MIRCH MASALA* (Regie: Ketan Mehta); *ORIDATHU* (Regie: G.Aravindan); *AMMA ARIYAN* (Regie: John Abraham); *KYA HUA ISS SHAHAR KO?* (Regie: Deepa Dhanraj)

1987 SUSMAN (Regie: Shyam Benegal); *Tabaranakathe* (Regie: Girish;
Phera (Regie: Buddhadeb Dasgupta); FRAME WITHIN THE FRAME
(Regie: Shri Yash Chaudhary
1988 OM DAR B DAR (Regie: Kama Swaroop)

DIE INDISCHE FILMPRODUKTION VON 1982-1986

Sprache	1982	1983	1984	1985	1986
Telugu	154	134	170	198	192
Hindi	148	132	165	187	159
Tamil	141	128	148	190	154
Malayalam	117	112	121	137	130
Kannada	51	72	81	69	59
Bengali	49	49	35	28	47
Gujarati	39	27	30	22	13
Marathi	24	20	25	16	17
Punjabi	6	19	10	8	7
Oriya	9	12	14	17	17
Bhojpuri	3	11	9	6	19
Assamesisch	5	4	5	10	11
Rajasthani	3	4	2	3	-
Urdu	7	4	1	2	1
Manipuri	-	3	2	-	1
Nepali	2	2	4	4	-
Englisch	1	1	2	1	-
Haryanvi	-	-	4	10	7
Bodo	-	-	-	-	2
Andere	4	7	5	4	4
Gesamt	763	741	833	912	840

Aus: Cinema in India, Bombay, April 1987

SPRACHEN IN INDIEN



