

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

43

35. internationale
filmfestspiele berlin

TARANG

Lohn und Profit

Land Indien 1984
Produktion National Film Development Corporation

Regie Kumar Shahani
Buch Roshan und Kumar Shahani

Kamera K.K. Mahajan
Musik Vanraj Bhatia
Lyrics Raghuvir Sehay und Gulzar
Dialoge Vinay Shukla
Ton Narendra Singh

Darsteller

Rahul Amol Palekar
Janaki Smita Patil
Sethij Dr. Shriram Lagoo
Dinesh Girish Karnad
Patel Jayanti Patel
Kalyan Arvind Deshpande
Abdul M.K. Raina
Namdev Om Puri
Khola Sulabha Deshpande
Rusi Jalal Agha
Anita Rohini Hattangady
Hansa Kawal Gandhiok

Uraufführung 14. April 1984, Delhi
(s. Anm. am Ende des Blattes)

Format 35 mm, Farbe, Cinemascope
Länge 171 Minuten

Inhalt

Die Sprößlinge einer Fabrikantenfamilie, Rahul (Amol Palekar) und Dinesh (Girish Karnad), geraten aufgrund ihrer unterschiedlichen Pläne für die Zukunft ihres Industrieimperiums miteinander in Streit.

Dem alten Seth (Shriram Lagoo) ist es wichtiger, Gold und Juwelen zu horten. Dinesh, dem Neffen, sind skrupellose Methoden egal, solange er seinen Anteil erhält. Für Rahul, den Schwiegersohn, wird die rücksichtslose Steigerung der heimischen Produktion zur angemessenen Moral und zum angemessenen Stil seiner Klasse.

Rahul erkennt, daß er, um seine ehrgeizigen Pläne für eine schöne neue Welt der industriellen Demokratie zu verwirklichen, mit der Arbeiterklasse zusammenarbeiten muß. Als Janaki (Smita Patil), die Frau eines in der Fabrik verunglückten Arbeiters, in das Leben der Familie tritt, wird sie zum Zentrum, von dem aus er sein Schicksal kontrollieren kann. Rahuls Gattin Hansa (Kawal Gandhiok) ist eine distanzierte, ihrem Vater Seth völlig ergebene

Frau. Sie glaubt, sie habe ihre Pflicht getan, indem sie einen Sohn gebar – den Erben ihres Industrieimperiums. Sie drängt Janaki mit sanfter Bestimmtheit zu einem Verhältnis mit Rahul und akzeptiert seine gelegentlichen Affären mit anderen Frauen.

Selbst als Janaki sich immer tiefer in das Privatleben dieser Familie verstrickt, hilft sie ihren Freunden, den jüngeren Fabrikarbeitern, die für eine andere Gewerkschaft und bessere Arbeitsbedingungen kämpfen. Sie haben sich gegen den alten korrupten Gewerkschaftsboß Patel (Jayanti Patel) verschworen, der viele Jahre lang zwischen den Arbeitern und dem Fabrikanten vermittelte und von Seth bestochen wird. Rahul zieht es vor, den unmittelbaren Forderungen der jungen Arbeiter nachzukommen, um den industriellen Frieden und Fortschritt zu sichern. Sein Schwiegervater und dessen Neffe Dinesh machen ihm indes einen Strich durch die Rechnung.

Kontrapunktische Handlungen führen zu tragischen und gewalttätigen Ereignissen – im Haus, auf den Straßen und in der Barackenstadt, in der die Arbeiter hausen.

Janaki, die von einem Milieu ins andere geschleudert wird, ist in der ganzen Erzählung mehr als ein Leitmotiv oder Katalysator. Sie wird die Kraft, die innere Stärke einer bestimmten Lebensweise. Selbst wo sie geliebt wird, ist sie ausgebeutet – vom Einzelnen, von den Umständen.

Der Film schließt mit einer beschwörend-mythischen Note voller Poesie und Philosophie, in der sie als Göttin das Angebot von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zurückweist: „Kehre zu Deinem Schicksal zurück. Ich gehe hindurch wie der erste Strahl der Sonne. Ich bin so schwer zu fangen wie der Wind“, sagt sie (Zitat aus dem Rigweda).

Kritik

Mit TARANG, einer Phantasie voller Furcht und Mut, die sich auf dem Hintergrund industrieller Rastlosigkeit entfaltet, etabliert sich Kumar Shahani als einer der künstlerisch strengsten Regisseure, ein Ausbund an Paradoxa, heftig und dennoch verletzlich. Er ist der Mann des Augenblicks und zugleich der Künstler für die Ewigkeit. Nicht ein Wort von all dem ist übertrieben.

Khalid Mohamed, in: Times of India, 9. 1. 1984

Kumar Shahanis Film TARANG ist der einfühlsame und menschliche Tribut eines männlichen Filmemachers an die Macht der Frauen, der sich der stereotypen Gegenüberstellung von traditionsgebundener (und damit guter) Frau auf der einen und moderner, schlechter Frau auf der anderen Seite erfolgreich widersetzt.

Janaki (Smita Patil), die die Hoffnung der Unterdrückten verkörpert, ist den Frauen nachgebildet, die Shahani während der Dürrekatastrophe von 1973 in Maharashtra kennenlernte. Das alte Klischee vom indischen Fatalismus entlarvend, hielten diese Frauen entschlossen an ihrem Willen fest, die Katastrophe zu überwinden, selbst noch nachdem der Widerstand ihrer Männer vom Hunger und der Polizeimacht gebrochen worden war. Janaki, durch den Zwang der Umstände in die Prostitution und damit in die Arme ihres Arbeitgebers getrieben, bewahrt sich durch ihren bemerkenswerten Mut, mit den korrumpierenden Einflüssen der entfremdeten kapitalistischen Welt Rahuls (Amol Palekar) völlig zu brechen, am Ende trotz allem ihre Reinheit.

Es zeugt von Shahanis Sensibilität, daß er Rahul, den manipulierenden Industriellen wie auch seine Frau Hansa (hinreißend gespielt von der Newcomerin Kamal Gandhiok) mit großer Sympathie beschreibt. Shahani, der sich aller moralischen Urteile enthält, schil-

dert Rahul als einen Mann, der trotz aller Machtgelüste noch immer seine Frau liebt, wie beschränkt diese Liebe in ihrem Ausdruck auch ist.

Schließlich enthält TARANG eine wichtige Lektion, denn er bestätigt, daß der Kampf für die Rechte der Frauen nicht einfach bedeutet, eine Kluft zwischen den Geschlechtern zu erzeugen; er verweist vielmehr auf die Verallgemeinerung des Kampfes durch die Betonung einer menschlicheren und umfassenderen Lebensperspektive.

N.R., in: Femina, Delhi 8 - 22. 5. 1984

TARANG wirft mehr Fragen auf, als er beantwortet.

Kumar Shahanis vielschichtiger Film, 12 Jahre nach *Maya Darpan* entstanden, ist ein auf der sinnlichen, politischen, ja sogar kosmischen Ebene aufregendes Werk. Indem er bewußt lineare Interpretationen vermeidet und selbst Nebenrollen größte Sorgfalt und Aufmerksamkeit angedeihen läßt, bringt Shahani eine epische Dimension in seinen Film hinein — ein Element, das der indischen Tradition keineswegs fremd ist. Janaki z.B., die aus der Arbeiterklasse stammende Protagonistin (gespielt von Smita Patil), der ehrgeizige Industrielle Rahul (Amol Palekar) und seine zerbrechliche Frau Hansa (Kawal Gandhiok) tragen die Züge und Widersprüche von bekannten epischen Gestalten wie Krishna, Arjuna, Draupadi und anderen.

Shahanis Porträt der kapitalistischen Klasse zeichnet trotz seiner augenscheinlichen Sympathie für die Linke kein steriles, eindimensionales und plakatives Bild. Rahul wird als äußerst komplexes, hintergründiges Individuum dargestellt — bei der Arbeit skrupellos manipulierend, doch auch zu enormer Zärtlichkeit gegenüber seiner Frau fähig. Ähnlich nuanciert ist die Darstellung der Politik der Arbeiterklasse und die nachfolgende Zersplitterung der linken Kräfte im Konflikt zwischen der älteren, liberaleren, aber schwächeren Führung von Kalyan (Arvind Deshpande) und der des launischen und militanten Namdev (Om Puri).

Vor allem aber ist TARANG eine Hommage an die Macht der Frauen. Shahanis Janaki verkörpert die Erdmutter, einst Symbol der Fruchtbarkeit und Kraft, jetzt schwach und zum Objekt verkommen. Gleichwohl wird Janaki, die sich den entfremdenden kapitalistischen Einflüssen widersetzt, ihr Volk aus der Knechtschaft befreien. Auch Hansa wird unterdrückt, von ihrem Vater wie von ihrer Klasse, doch sie kann sich nicht selbst befreien.

Auf diese Weise demonstriert Shahani, der die heikle Balance zwischen 'Kosmischem und Konkretem' herstellt und zur Tradition greift, um Tradition zu zerstören, daß die Bedeutung des Kampfes sich nicht allein auf die Scheidung von Gut und Böse beschränkt; sie muß viel weiter gehen, um sie zu überwinden.

Nalini Rajan, in: Economic Times, Bombay, 25. 3. 1984

... der Film spielt im Industriemilieu von Bombay, im Widerstreit zwischen der lärmenden Betriebsamkeit seiner kapitalistischen Wirtschaft und den übervölkerten Wohngebieten der Arbeiterklasse. Ausgehend von dieser zeitgenössischen Milieubeschreibung entfaltet er sich zu einem Werk von solch epischer Breite, wie ich sie im indischen Film bisher nie gesehen habe.

Der Film verfolgt in der Haupthandlung die Entwicklung dreier Figuren — Rahul (gespielt von Amol Palekar), seine Frau Hansa (dargestellt von Kawal Gandhiok) und Janaki, eine Frau aus den Slums (Smita Patil). Für Rahul, der in eine Industriefamilie eingetraget hat, ist die Welt eine Bühne, auf deren Brettern er den Lauf der Ereignisse bestimmt. Er wehrt sich gegen die überholten feudalen Instinkte seines Schwiegervaters und dessen Absicht, ausländische Maschinen zu importieren — was seinem Neffen Dinesh zugute käme, der die Kompradorendeologie repräsentiert — und trifft Vorkehrungen, um den alten Mann ermorden zu lassen. In seinem Tun wird er von Janaki unterstützt, einer Frau aus den Slums, die später im Hause Rahuls eine Anstellung findet und Kinder mädchen wird.

Eine im ersten Teil weitgehend episodische Handlung wird später

vorherrschend: die Gegenüberstellung von Hansa, der Ehefrau, und Janaki. Die frigide Hansa, ihrem Vater völlig ergeben, zieht sich immer mehr in sich zurück und wird mehr und mehr zu einer nahezu gespenstisch anmutenden Gestalt. Hier gibt es eine außergewöhnliche, das weibliche Prinzip beschwörende Sequenz, in der Hansa Janaki mit Juwelen behängt.

Innerhalb dieser Bewegungen wächst die komplexe Erzählung mit der Einführung mehrerer genau gezeichneter Nebenfiguren. Rahul eliminiert skrupellos alle seine Gegner, doch es gelingt ihm nicht, die Anerkennung seiner Frau zu gewinnen. Janaki wiederum breitet ihren Schutzmantel aus — sie ist die beschützende Kraft im beginnenden Kampf der Arbeiter, später die Kraft, die auch Rahul zu respektieren lernt, und zuguterletzt beschützt sie sogar den schurkischen Gewerkschaftsführer Patel, gegen den sich der von ihr organisierte Widerstand der Arbeiter ursprünglich richtete.

Beide Bewegungen enden in der Zerstörung — Rahuls Größenwahn beginnt die Züge von Gangsterbossen in Hollywoodfilmen zu spielen, als er nunmehr Anstalten trifft, Dineshs Gefolgsmann, der einen internationalen Waffenschmuggler organisiert, auf offener Straße umlegen zu lassen. Er sieht sich inzwischen vor die Wahl gestellt, diesen Weg weiterzugehen oder sein anderes Leben mit seinem Sohn und seiner Frau zu akzeptieren. Hansa schließlich verübt Selbstmord, Rahul, der die Dualität seiner Identität nicht länger beibehalten kann, wirft Janaki aus dem Haus.

Am Ende kommt es zur historischen Konfrontation, Shahani hat diese Geschichte in den legendären Mythos von Pururawa und Urwaschi gekleidet, ausgehend von ihrer ersten Begegnung bis zur endgültigen Trennung, als sie ihn verläßt. In Kalidasas Drama ist Pururawa ein dämonischer König, der in seiner Wut alles vernichtet. Die Geschichte handelt von seiner Beziehung zu Urwaschi, die in ihrer Weigerung gipfelt, ihn weiterhin zu akzeptieren, sowie von seiner Erkenntnis, daß sie nicht dort zu finden ist, wo er sie sucht, sondern 'schwerer noch zu fangen ist als der flüchtige Wind'.

Wir sehen in TARANG die in Stahl und Beton gegossene Dämmerung, die über dem Thana aufzieht, dessen Ufer Strommasten und Hochspannungsleitungen säumen, während Urwaschi-Janaki langsam zum Wasser hinabgeht. Als sie Rahul zur Umkehr auffordert, nimmt der Mythos eine überraschende Wende. Er zeigt die nunmehr offen zutage tretende Armseligkeit der Geschichte, die Rahul zeit seines Lebens zu kontrollieren suchte. Er beginnt dieser blutarmen Geschichte, die von unseren Progressiven oftmals als einzig gültige Form anerkannt wird, wieder die epische Weltsicht seiner Gattung einzuhauchen, damit sie auferstehe und diese Sinnlichkeit annehme ...

Shahani standen ausgezeichnete Schauspieler zur Seite. Auch K.K. Mahajans Kameraführung ist bemerkenswert. Der Film bedient sich oftmals einer Verfremdungstechnik, mittels derer die äußere Handlung wiederholt den Gang der Erzählung unterbricht — Ansichten von Passanten, von Lastwagen, die sich die Gebirgspässe hochwinden —, und Mahajans Kamera erzeugt eine Fülle von Bildern, die durch diese Technik der Verfremdung die gefühlsmäßige Identifikation noch intensiviert. Mahajan selbst sieht in diesem Film seine bislang beste Arbeit.

Ein weiterer Meilenstein ist die Musik von Vanraj Bhatia. Die Instrumentierung lehnt sich größtenteils an das westliche symphonische System an; von der indischen Musik jedoch entlehnt sie die Verbindung zwischen den einzelnen Instrumenten. Der Einsatz von Viola und Cembalo, 'sarangi' und 'pakhavaj' ermöglicht ihm Dimensionen von wahrlich epischer Breite, die dem Film wesentlich ist.

Ashish Rajadhyaksha, in: Business Standard, Kalkutta, 1.1.1984

Aus einem Gespräch mit Kumar Shahani

Frage: TARANG, zwölf Jahre nach *Maya Darpan* entstanden, ist als Film offener und zugänglicher als der erste. Liegt das an der epischen Struktur?

Shahani: Selbst in *Maya Darpan* gab es Ansätze einer epischen Struktur. Doch als ich *Maya Darpan* drehte, hatte ich noch nicht die Möglichkeit gehabt, mich systematisch mit der epischen Form zu befassen. Das Anliegen ist bei beiden das gleiche. TARANG ist natür-

lich viel umfassender. Der Film zögert nicht, volkstümliche Vorstellungen zu benutzen, die eine lange Tradition haben, und in denen heute noch eine Menge Vitalität steckt. Doch während ich sie in *Maya Darpan* auf abstrakter Ebene benutzte, setzte ich sie in *TARANG* oftmals in ihrer Rohform ein. Die epische Denkweise ist in unserer Gesellschaft stets präsent gewesen.

Frage: Trotz des Erfolgs von Filmen wie *Sant Tukaram* und *Ram Shashtri* faßte der epische Film nicht Fuß im Land.

Shahani: Es hätte sich eine Tradition des epischen Films entwickeln können, doch leider geriet Prabhat unter den Einfluß des deutschen expressionistischen Films.

Frage: Und wie steht es mit dem heutigen realistischen Hindi-Film?

Shahani: Wenn wir in Indien realistisch sagen, meinen wir vielleicht expressionistisch – zumindest hat es den Anschein im Hindi-Film, sei es in anspruchsvolleren oder in Unterhaltungsfilmen. Ich glaube nicht, daß sie etwas enthalten, was dem Realismusbegriff auch nur annähernd gerecht würde. Die realistische Kunst in der ganzen Welt sucht die bestehende Ordnung zu zerstören, die repressiv geworden ist. In der Renaissancemalerei z.B. bestand das Diktat des christlichen Symbolismus, eine völlig repressive Form. Was die Maler der Renaissance aber tatsächlich studierten, waren Natur und Perspektive, und damit führten sie eine Änderung herbei. Im italienischen Neorealismus bekämpften sie die faschistische Ordnung. In der buddhistischen Kunst gab es die unverhoffte Suche nach der Würde des Menschen. Jedesmal erhoben die Künstler ihre Stimme gegen die herrschende Ordnung.

Bei uns wurde der Realismus nicht von einer neorealistischen Schule abgelöst, wie es eigentlich hätte der Fall sein sollen. 1951 fand das 1. Internationale Filmfestival statt, das Bimal Roy bekannt machte. Kurz darauf machte Satyajit Ray mit *Pather Panchali* von sich reden, in dem zweifelsohne ein Verständnis von Realismus sichtbar wurde. Und natürlich Ritwick Ghatak, *Nagari*, der sich dem sozialistischen Realismus verpflichtet sieht.

Aber es gab nicht genügend Diskussionen zur Frage des Realismus und seiner Entwicklung. Mit der Folge, daß er alsbald zu einer dekorativen oder expressionistischen Realismusvariante verkam – diese Kraft, eine repressive Ordnung zu bekämpfen, ist nicht vorhanden.

Frage: Was beinhaltet ein Studium der epischen Form?

Shahani: Obwohl ich mich schon früher mit der epischen Form auseinandergesetzt habe, gab mir erst das zweijährige Stipendium Gelegenheit, hier systematisch vorzugehen. Die Epen bergen in sich jahrhundertalte Erkenntnisse, und so las ich im ersten Jahr das Mahabharat, allerdings nur die ersten sechs Kapitel. Ich studierte die Betrachtungen der indischen Ästhetik über 'kavya' und 'natya'. Viele, was sie geschrieben haben, zählt eigentlich zur lyrischen oder dramatischen, nicht jedoch zur epischen Dichtung. Die epische Dichtung geht häufig über das Gesetz der lyrischen und dramatischen Dichtung hinaus – das allein weist darauf hin, woraus der Unterschied zwischen 'kavya', 'natya' und 'itihās' besteht. Das war die Grundlage, die ich herauszuarbeiten versucht habe.

Im zweiten Jahr reiste ich durch Indien und zeichnete die Geschichten auf, wie sie die Dorfbewohner in Koodiyattam und Kathakali, im Marionettentheater erzählen. Und dann studierte ich die visuelle Umsetzung – das Narrative in der Bildhauerei. Hier finden sich nur wenige Episoden aus dem Mahabharat. Demnach mußte man zu anderen Geschichten greifen, um eine Vorstellung von der Ausprägung von Raum und Zeit in vorgeschichtlicher Zeit zu bekommen. Anschließend ging ich nach Ungarn, wo Jancso an der epischen Form arbeitet. Dort traf ich einige Gelehrte der lukretischen Tradition. Danach besuchte ich das Eisensteinmuseum in Moskau. Nach Schweden ging ich, weil sie dort eine große Tradition der vergleichenden Mythologie haben. Schließlich ging ich nach New York und sah mir im Museum of Modern Art die frühen amerikanischen Filme an, die epischen Filme von Chaplin, Ford, Griffith.

Frage: Was ist das Anliegen von *TARANG*?

Shahani: Die Realität zu zeigen. Wir müssen erkennen, daß wir nichts kampflos gewinnen, ohne innere Kämpfe oder Widersprüche. Wenn im Film die Arbeiterklasse gespalten ist, so auch die kapitalistische Klasse. Auf sehr vielen Ebenen gibt es Zerfallerscheinungen, auf der Klassenebene und auf der Kastenebene.

Ungeachtet dessen, ob die Figur sympathisch ist oder nicht, habe ich versucht, die Würde der Person nicht zu verletzen. Janaki, die Heldin, hat zeit ihres Lebens die Hölle auf Erden zu erliden, trotzdem verkörpert sie den spirituellen Inhalt des Films. Sie akzeptiert die Wirklichkeit mit der gleichen unerschrockenen Haltung wie die Draupadi im Mahabharat, die die Wirklichkeit annimmt und sich auf ihre Weise zur Wehr setzt. Janaki fordert die Wirklichkeit heraus und verkehrt sie gewissermaßen zum eigenen Nutzen. Sie weiß, was sie will.

Rahul, der Industrielle, besitzt trotz all seiner Machenschaften eine gewisse Würde. Und der Fabrikarbeiter muß selbst noch in seiner verzweifelten Lage als handelnde Person zu erkennen sein, die das Zeug zum Helden hat und heroisch handelt. Das hängt letztlich mit der Art zusammen, wie ein Schauspieler spielt, wie Du die Aufnahme komponierst, wie die Schauspieler ihre Dialoge sprechen, so daß am Ende die spirituelle Realität die physische Wirklichkeit überwindet.

Frage: Hansa, Rahuls Frau, behängt Janaki mit Juwelen und streichelt sie später fast einmal.

Shahani: Hansa ist unfähig, sich einem Mann sexuell hinzugeben. Sie hätte es vielleicht bei ihrem Vater vermocht, doch die Verbote und Tabus einer inzestuösen Beziehung sind zu stark. In dieser Szene (in der sie Janaki mit Juwelen behängt) versucht sie, ihre sinnliche Existenz als Frau zu begreifen.

Frage: Hansa trägt die Züge von Ophelia. Aus welchem Grund?

Shahani: Ich will sogar für Hansa Sympathie erwecken. Als Einzelne sind die Menschen anders als die Klasse, der sie angehören. Was vermutlich in den Beinahe-Epen von Eisenstein und den Werken Jancsos fehlt, ist diese Individualisierung. Ich will das Individuum nicht auslöschen, wie schlecht seine Taten auch sein mögen. Man denke nur an Jean Genet, den großen Schriftsteller und Verfechter homosexueller Praktiken, den Taschendieb, der gleichwohl Arbeiten von solch spiritueller Qualität hervorbrachte. Warum also nicht eine Person wie Hansa oder Rahul? Auch sie haben ihre Größe und Spiritualität. Die Verbindung zu Ophelia ergab sich organisch – da ist ihre Liebe zu ihrem Vater, der von Rahul getötet wird, ihr Tod durch Ertrinken, all das verdichtet sich, und ich mache es sichtbar. Sie ist Ophelia.

Frage: Ihre Kamera schwenkt oft zum Fenster hinaus und bleibt auf dem Wasser ruhen.

Shahani: Ich will nie isolieren. In der Epik kehrt man zum Besonderen zurück, um nicht nur zum Allgemeinen, sondern zur Entwicklung des ganzen Universums vorzustoßen. Das ist Teil unseres Glaubens in der hinduistischen und buddhistischen Tradition – die fundamentale Einheit des Lebens. Und Wasser ist in aller großen Literatur ein großes Thema.

Frage: Warum enden Ihre Filme in diesen Phantasie- und Tanzbewegungen?

Shahani: Das würde ich selbst gerne wissen. Ein Grund dafür ist, daß sie den Betrachter sofort in eine andere Sphäre führen. Der Tanz gibt allem, was man sagt, großes Gewicht. Im Film geht es um Bewegung, jedenfalls in meinen. Sie scheint aus der Art der Choreographie einer Aufnahme zu fließen, die gar nicht choreographiert wirkt. Ich glaube, sie ist auch von einer bestimmten Form von Dichtung beeinflusst, in der die letzten beiden Verszeilen das Ganze aufsprengen.

Frage: Halten Sie das derzeitige Klima für diese Art von Filmen günstig?

Shahani: Ich halte diese Filme für absolut lebensfähig. Die Menschen reagieren auf die epische Form, weil sie aus der Tiefe kommt. Wenn wir es von dieser Seite aus betrachten, und die Menschen nicht nur als ein Publikum verstehen, auf das man einen jeweiligen Film zuschneiden muß, wenn man die Menschen also als Gemeinschaft versteht und den Film als Ausdruck ihrer Lebensgestaltung

und -form, werden sie ihn dann ablehnen?

Frage: Die kommerziellen Filmemacher hingegen glauben, das Publikum bevorzuge Träume.

Shahani: Und was ist mit den Träumen dieser Leute? Sollte man nicht versuchen, die zu verstehen, statt ihnen die eigenen Träume aufzuzwingen? Zudem ist dies nicht einmal der Traum eines gebildeten Menschen. Es ist nur der Traum eines gerissenen Operateurs, der den Menschen als eigener aufoktroyiert wird.

Shalini Pradhan, in: *Filmfare*, Bombay, 16. - 30. 4. 1984

Aus einem Interview mit Kumar Shahani

Frage: Was war der Ausgangspunkt für TARANG?

Shahani: Es gab eine Zeit in meinem Leben, da ich uns alle nur als Gebrauchsgegenstände sah: man behandelte uns, als könnte man uns kaufen und verkaufen.

Ein anderer Grund, den Film zu machen, war die Zersplitterung der Linksparteien im Lande. Ihre Debatte über die Definition der herrschenden Klasse, was zu tun sei, warum man wem entgegenzutreten müsse, gab mir das Gefühl, daß die Wirklichkeit so reich ist, daß keine Ideologie sie erfassen kann. Als Filmemacher habe ich eine Ideologie. Doch die muß ich infragestellen, um weiterzukommen.

Frage: Welche Antworten gab Ihnen TARANG?

Shahani: Er warf noch mehr Fragen auf. Ich bin betroffen, niedergeschlagen, frage mich, warum die Linke so weitermachen sollte. Ich wünschte, es gäbe mehr Zusammenhalt. Gleichzeitig weiß ich, daß das nicht so einfach ist.

Unter den gegebenen Umständen können die Sympathien nur bei den Unterdrückten sein. Frauen sind natürlich am meisten unterdrückt. Das kann man anhand der Arbeitsteilung zurückverfolgen. Frauen haben die Agrikultur erfunden. Mit der Technologie ersetzte der Pflug die Hacke, der mehr Muskelkraft verlangte. Die Männer übernahmen das Ruder, die Frauen wurden unterworfen. Früher war die Frau die Apsara, ein Symbol der Fruchtbarkeit und Nahrungsspenderin. Heute ist die Apsara erotisiert, ein Sexsymbol.

Frage: In Ihrem Film heißt es einmal: „Männer verstehen Frauen nicht“, eine Minute später: „Frauen verstehen Männer nicht“. Warum dieses Ausbalancieren?

Shahani: Weil ich daran glaube. Oftmals ist auch der Mann unterdrückt, wird dazu getrieben, eine Rolle zu spielen, weil man es von ihm verlangt.

Frage: Wie sehen Sie Ihre Heldin Janaki?

Shahani: Als Erdmutter, als weiße Göttin, als Apsara, als die Elemente der Natur. Sie ist die Hoffnung, die die Menschen aus ihren Fesseln befreien wird. Janaki ist den Frauen nachgestaltet, denen ich während der Dürrekatastrophe von 1973 in Maharashtra begegnete. Ich drehte einen Dokumentarfilm und wurde inspiriert von der Entschlossenheit der Frauen, die Katastrophe zu überwinden.

Auch vor der Dürre kämpften sie jeden Tag. Sie schickten ihre Männer und Söhne aus, um mit den Vermietern und der Polizei zu kämpfen, bis die Männer von den Schlägen physisch gebrochen waren oder verrückt wurden. Das wird im Film erwähnt. Die Frauen hatten die ganze Last des Haushalts zu tragen und mußten mit einer Handvoll 'channa' auskommen, nachdem sie den ganzen Tag lang Steinplatten auf dem Kopf getragen hatten. Ich fühlte mich völlig am Boden zerstört; ihre Misere ist unvorstellbar. Als ich dies sah, erkannte ich, daß all diese Bücher über den indischen Fatalismus, geschrieben von braunen und wirklichen Sahibs, absoluter Käse sind.

Frage: Um zu Janaki zurückzukehren, warum gibt sie den teuren Ring und die Kleider zurück, als sie von den Reichen aus dem Haus geworfen wird?

Shahani: Sie will das beste beider Welten. Aber diese Illusion, von einem Platz zum anderen zu wechseln, die in unseren Köpfen existiert, ist geplatzt. Wenigstens hat sie soviel Selbstachtung, um mit allem zu brechen. Die Unterschicht bekommt immer gesagt, wenn ihr euch wohlverhaltet, Familienplanung betreibt, dann

habt ihr den Himmel auf Erden. Und die Mittelschicht gelüftet es stets nach immer mehr Produkten, mehr Toilettenseife als Mittel zum Glück.

Frage: In welcher Weise unterscheidet sich die epische Erzählung von einer konventionellen Erzählung?

Shahani: In einer herkömmlichen, für einen Film adaptierte dramatische Erzählung werden Polaritäten aufgebaut, der Kampf des Bösen gegen das Gute, der Tradition gegen die Moderne. Selbst Mann und Frau werden wie Ungleiche gezeichnet. Die Geschichte wird eine Kette von Ursache und Wirkung. Doch man lese nur Ionesco oder Beckett – obwohl inzwischen alte Hüte – sie trennten sich von solcherlei dualem Denken.

Frage: Welche Einflüsse finden sich in Ihrer Arbeit?

Shahani: Ritwick Ghatak und Prof. D.D. Kosambi, der Historiker. Beide unterrichteten mich am Filminstitut in Poona. Eines der vielen Dinge, die ich von Kosambi lernte, war, daß es für einen Historiker oder Künstler unmöglich ist, in der organisierten Politik zu arbeiten.

Khalid Mohamed, in: *Times of India*, Bombay, 12. 2. 1984

Biofilmographie

Kumar Shahani, studierte bis 1966 am Institut für Film und Fernsehen in Poona. 1968 Stipendiat der französischen Regierung in Paris. Ritwick Ghatak, seinerzeit Dozent in Poona, sowie Robert Bresson in Paris waren die beiden Schlüsselfiguren in der Entwicklung von Kumar Shahanis sehr persönlicher Sicht des Films. Er zählt zu den anerkanntesten Intellektuellen und Theoretikern des indischen Films. 1974 erhielt er das Homi Bhabha Stipendium, um das Verhältnis von epischer Form und Film zu studieren. Aus dieser Beschäftigung mit Stücken und Texten, für die er, um sie im Original lesen zu können, Sanskrit lernte, entstand das Drehbuch zu TARANG, das auf dem Mahabhârat basiert. Er drehte eine Reihe von Dokumentarfilmen und 1972 seinen ersten Spielfilm. Zahlreiche Veröffentlichungen über Mythos und Film sowie über Ritwik Ghatak.

Filme:

1972 *Maya Darpan*

1984 TARANG

in Vorbereitung: *A memoir of the future* (nach einer Idee des Psychoanalytikers Wilfred Bion)

Kalidasa, Diener der Göttin Kali (um 450 - 500 n. Chr.). Der größte Dichter Indiens, Inbegriff klassischer Vollendung in Lyrik, Epik, Drama. Drei Dramen gehen auf ihn zurück, darunter 'Urwaschi', die durch König Pururawa im Götterauftrag den Dämonen entrisene Nymphe, die, in den Himmel zurückentrückt, Wischnus Namen 'Purushotama' mit 'Pururawa' verwechselt; sie wird erneut von Indra auf die Erde geschickt, wo die Liebenden sich finden.

Mahabhârat = das Große von Bhârata: Epos der Nachkommen Bhâratas: Kampf der Söhne des Kuru und des Pandu. Weisheitsbuch Indiens, 'Lehrbuch der Könige', 90.000 Verse.

Anmerkung zur Uraufführung des Films:

Als offizielle Uraufführung des Films wird die Vorführung im Rahmen des 'Indischen Panoramas' auf den Filmfestspielen in Delhi (3. - 17. Januar 1985) genannt. Der Film wurde jedoch bereits am 14. April 1984 auf einer Veranstaltung der 'Alliance Francaise de Delhi' sowie im Mai 1984 auf den Filmfestspielen von Cannes im Film-Markt gezeigt. Der Kinostart des Films in Indien ist für den März 1985 in Kalkutta geplant.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31