

## PHOTO WALLAHS

|                        |  |
|------------------------|--|
| Land                   | Australien 1991  |
| Produktion             | Fieldwork Films (Canberra)<br>La Sept (Paris)  |
| Regie                  | David und Judith MacDougall  |
| Kamera                 | David MacDougall   |
| Ton                    | Judith MacDougall  |
| Schnitt                | Dai Vaughan  |
| Produktionsassistenten | Raja M. Dass, David Aurora   |
| Tonmischung            | Phil Heywood   |
| Labor                  | Atlab Australia  |
| Uraufführung           | 21. Mai 1991, Sydney<br>Sydney Film Festival   |
| Format                 | 16 mm, Farbe   |
| Länge                  | 60 Minuten   |
| Weltvertrieb           | Fieldwork Films<br>12 Meehan Gardens<br>Griffith ACT 2603<br>Canberra, Australia<br>Tel - (61) 062-2952002<br>Fax - (61) 062-2952002 |

Hergestellt mit Unterstützung der Australian Film Commission, der Australian Broadcasting Corporation und des Indian National Trust for Art and Cultural Heritage (INTACH)

### Inhalt

PHOTO WALLAHS erkundet die kulturelle und persönliche Bedeutung von Photographien anhand der Begegnung mit der Photographie in einem Bergdorf Nord-Indiens. Die *photo wallahs* sind die einheimischen Photographen von Mussoorie, einem Ort im Vorgebirge des Himalaya, das einst wohlhabende indische Prinzen und britische Gesandte angezogen, heute aber vor allem von Touristen aus der indischen Mittelschicht besucht wird. Mittels der Photographen und deren Kunden, einheimischen Besitzern alter Photographien und dieser Photographien selbst zeigt der Film das Metier als Kunst und als Geschäft, als Medium der Phantasie, der Realität, der Erinnerung und des Verlangens.

### Interview mit David MacDougall

*Frage:* Wie kamen Sie auf die Idee zu diesem Film?

*D.M.:* Der Film wurde aus der Faszination für Photographie geboren. Erst später entschieden wir uns, den Film in Indien zu machen. Anfangs wollten wir nur einige Ideen über die Photographie untersuchen - welche persönliche Bedeutung Photographien für die Menschen haben, wie sie gesellschaftliche Belange reflektieren, wie die Menschen sie benutzen, um ihre Identität zu

festigen, und so weiter. Wir nahmen zufällig an einer Filmkonferenz in Jodhpur

teil, und einige indische Freunde regten uns an, den Film in Indien zu drehen. Wir waren von dieser Idee sehr angetan, weil wir, obwohl wir vorher niemals in Indien gearbeitet hatten, das ganze Umfeld visueller Symbolik und die dort praktizierten Techniken des Photographierens außerordentlich ergiebig fanden.

Bereits unmittelbar nach Erfindung der Photographie gab es in Indien Photographen. Der erste indische Photo-Club wurde 1854 gegründet, und seit den 1860er Jahren gab es in den größeren Städten Photostudios. Die Photographie wurde zu einer der Künste des höfischen Lebens in den indischen Staaten. Der Maharadscha von Jaipur war ein begeisterter Amateurphotograph, war ausgestattet mit der modernsten Kamera und einer Dunkelkammer und machte faszinierende Portraitaufnahmen. Die britische Kolonialregierung begann, Photographie als Dokumentations-technik zu benutzen, und so wurde sie allmählich ein Instrument der Macht. Das kann man noch heute am fast obsessiv bürokratischen Umgang mit der Photographie in Indien beobachten: Tatsächlich erfordert jede Bewerbung um einen Job, einen Schulplatz, jede Anmeldung für den Führerschein oder eine Prüfung drei bis fünf Paßbilder.

Obwohl diese Geschichte sehr interessant ist, wollten wir uns mehr darauf konzentrieren, den aktuellen Umgang mit Photographie in Indien zu filmen. Zum Beispiel sind Inder aus der Mittelschicht seit langem in Photoateliers gegangen, aber erst neuerdings haben sie ihre eigenen Kameras. Viele indische Landbewohner sind vielleicht erst einmal in ihrem Leben photographiert worden. Für sie ist ein Photo von sich selbst oder einer geliebten Person noch immer etwas besonderes. Außerdem vermischt sich in Indien die Photographie mit anderen Arten der Bildkunst, so wie sich die Volkskunst mit der klassischen Kunst verbindet, und das Weltliche mit dem Religiösen.

Es gibt hier nicht die scharfe Trennlinie, die im Westen die Photographie von der Malerei und anderen Arten visueller Darstellung unterscheidet. In der Hindi-Sprache wird oft dasselbe Wort für ein Photo wie für ein Bild benutzt, und Bilder werden manchmal als 'Photos' bezeichnet. Das wies uns auf den Unterschied zwischen der indischen Auffassung von Photographie als einer Art Ikone und unserem westlichen indexikalischen Verständnis davon - unsere Tendenz, Photographien anekdotenhaft in Bezug zu bestimmten Momenten im Leben der Menschen zu sehen. (...)

*Frage:* Was veranlaßte Sie, die Photographie mit den Mitteln des Films zu beschreiben?

*D.M.:* Wir waren uns immer darüber bewußt, daß wir ein photographisches Medium benutzen, um ein anderes zu beschreiben. Das schafft Verwicklungen, aber es gibt auch Gelegenheiten, die Unterschiede zwischen beiden genau zu untersuchen. Ganz klar wurde uns zum Beispiel der Unterschied zwischen dem Posieren für ein Photo, bei dem man sich für ein einziges, augenblickliches Bild vorzubereiten hat, und dem Posieren vor einer Film- oder Videokamera, was anscheinend irgendeine Art von Darstellung erfordert. Das ist einer der Gründe, weshalb wir den Film mit der Sequenz beendet haben, in der wir uns selbst vorstellen - als Reflexion über den Film selbst, und als Andeutung des Kontrasts zwischen Standphotographie und der ganz anderen Welt von Film und Video.

*Frage:* Ist PHOTO WALLAHS ein ethnographischer Film?

*D.M.:* Der Film soll auf verschiedenen Ebenen wirken, und nur auf einer davon kann er unserer Ansicht nach ethnographisch genannt werden. Zuerst einmal, und vielleicht vor allem ist dies ein Film über die Vielzahl der Bedeutungen, die Photos für Menschen haben können, und das betrifft viele Kulturen. Es gibt bezeichnende Unterschiede zwischen Photographie in Indien und anderswo, aber es ist wichtig, sie nicht überzubewerten. Es wäre falsch, indische Kultur wie auch indische Photographie als isoliertes und einförmiges Phänomen zu betrachten. Photographische Stilvarianten, die charakteristisch für Indien zu sein scheinen, kann man auch im Westen finden, und sicherlich beeinflusst der westliche Stil die indische Photographie.

*Frage:* Wie sind Sie bei der Strukturierung des Films vorgegangen?

*D.M.:* Die Entstehung des Films war ein Prozeß des Suchens und Entdeckens, und wir wollten das auch zeigen. Wir wollten, daß das Publikum ihn als eine Folge von Windungen, Drehungen und Enthüllungen sieht. Wir wollten in jedem Winkel des Films neue Ideen zeigen. Gleichzeitig sollten die Verbindungen innerhalb dieses Rahmens Parallelen und Verbindungen aufzeigen. Und wir hatten die Hoffnung, daß dies alles zusammengenommen einige allgemeinere Betrachtungen zur Natur der Photographie ergeben würde.

Als wir anfangen, versuchten wir möglichst viele Photographen möglichst verschiedener Richtungen kennenzulernen. Oft passierten während des Drehens Dinge, die unser Denken in eine andere Richtung führten und neues Material erforderlich machten. Wir führten eine Liste mit Sequenzen, die wir im Film haben wollten, basierend auf dem, was wir gesehen hatten. Jede dieser Sequenzen warf ein neues Licht auf die Photographie oder warf eine bestimmte Frage auf. (...)

Der Film besteht aus drei Teilen, oder 'Bewegungen'. Ihnen geht ein einführender Abschnitt voraus, der andeutet, daß Photographie alles sein kann, von vergessenen Gegenständen in Schubladen bis hin zu Kunstwerken, und daß man sie mit allem in Beziehung setzen kann, von der Malerei bis zu Geschichte und Religion.

Obwohl die drei Teile des Films keine Titel tragen, kann der erste vielleicht 'Das Gewand der Götter' genannt werden, als eine Art Referenz zum letzten Abschnitt von Basil Wrights 'Song of Ceylon'. Es geht in ihm um Photographie und Phantasie, oder wenn man so will, um innere und äußere Existenz. Zum Mittelstand gehörige Inder schauen in Spiegel und ziehen sich Kostüme an, in denen sie Photographien werden sollen. Die Kostüme erwecken vielfältige Eindrücke, den eines idealisierten Landlebens, oder von der Macht der Gesetzlosigkeit, oder den einer städtischen Weltklugheit. (...) Einer der Photographen sagt, er glaube, die Kostüme holten die wahre Identität des einzelnen aus seiner gesellschaftlichen Rolle hervor - was sehr vielsagend sein kann in einem Land, in welchem soziale Mobilität dermaßen eingeschränkt ist

Im Gegensatz dazu stehen die nüchternen Schwarzweiß-Portraits, die ein anderer Photograph, R.S. Sharma, von verhältnismäßig armen Leuten in seinem engen Studio auf dem Markt, genannt 'Glamour Studio', macht. Diese schlichten Portraits besitzen gleichwohl eine formale Erhabenheit. Schließlich werden alte Familienphotos einer früheren indischen Prinzessin gezeigt, die einmal für Cecil Beaton Modell gestanden hat. Auf diesen Photos verkleiden sich die Leute ebenfalls, allerdings ist das in diesem Fall ein normales Element des höfischen Lebens und der Adelsgesellschaft.

Der zweite Teil konzentriert sich auf einige ältere Studiophographen, deren Arbeitsweise längst von den modernen Kameras und der 'Schnappschuß-Photographie' überholt worden ist. Sie glauben an eine Tradition der Portraйтkunst, die ein hohes Maß an

Perfektion erreichen will - um ein überdauerndes Bild dessen, der Modell sitzt, zu schaffen, das zusätzlich durch Retuschierung und Einfärbung verschönert wird. Einer der Studiophographen sagt "Mit der Farbphotographie erhält man nicht die wahren Farben eines Mannes, in einer Schwarzweiß-Photographie aber kann man sie erkennen." Auf einem Treffen des ansässigen Photo-Clubs, der sich hauptsächlich mit Landschaftsaufnahmen in der Tradition der Malerei beschäftigt, diskutieren die Teilnehmer, auf welche Art man 'Kunst'-Photographien in der Dunkelkammer herstellen kann. Sie besprechen Fragestellungen wie Realismus oder Schönheit und die der Beziehung zwischen Photographie und Malerei.

Der dritte und letzte Teil behandelt Photographien als Zeugen von Leben und Tod - Dokumente, die die Spuren von Menschen überliefern, die manchmal dazu benutzt werden, diese Menschen zu identifizieren, und die gelegentlich deren Platz einnehmen. Produktionsmitteilung

#### Kritik

(..^Entsprechend auch früheren MacDougall-Produktionen, gibt es in PHOTO WALLAHS keinen Sprecher, nichts wird erklärt - aber es gibt, wie immer, eine interessante Diskussion und theoretische Erörterungen zwischen den Auftretenden ("Photographie ist eine Möglichkeit, innere Gefühle zu wecken..."). Unvoreingenommen und elegant. PHOTO WALLAHS kann als ethnographische Selbstkritik verstanden werden, gestaltet als eine Meditation über mechanische Reproduktion, oder er kann genossen werden als ein exzentrischer Reisebericht über einen der photogensten Subkontinente der Welt

Jim Hoberman, The Village Voice, New York, 1. Oktober 1991

#### Biofilmographie

Judith Ann MacDougall, geb. 28. Mai 1938 in den USA. Studierte Kunst am Beloit College in Wisconsin. Von 1961-63 an der Iowa State University und von 1963-64 an der University California in Los Angeles. Danach studierte sie Film und promovierte 1969 an der UCLA zum M.F.A. Seit 1975 ist sie Filmemacherin am Australian Institute of Aboriginal Studies.

David Cooke MacDougall, geb. 12. November 1938 in Keene, New Hampshire, USA. Studierte Englische Literatur an der Harvard University, promovierte 1969 zum M.F.A. an der University of California. Er ist Autor zahlreicher Artikel über ethnographische und dokumentarische Filme. Seit 1975 ist er Leiter der Filmabteilung am Australian Institute of Aboriginal Studies. Das Ehepaar Judith und David MacDougall arbeitet bei nahezu allen Filmen als Team.

#### Filme (u.a.):

- 1967-72 *Indians and chiefs* (J.M.: Regie, Schnitt; D.M. Kamera)  
*J. City Drum* (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ton)
- 1968/70 *Nawi* (D.M.: Regie, Kamera; J.M.: Ton,  
Co-Produzentin)
- 1968/73 *To live with herds* (D.M.: Regie, Kamera; J.M. Ton,  
Co-Produzentin)
- 1968/74 *Under the men's tree* (D.M.: Regie, Kamera; J.M: Ton)
- 1970 *Man looks at the moon* (D.M.: Buch, Regie)
- 1975-77 *Good-bye old man* (D.M.: Regie, Kamera)
- 1977-78 *To get that country* (D.M.: Regie, Kamera)
- 1980 *Familiar places* (D.M.: Regie, Kamera; Ton: J.M.)
- 1980 *The House-Opening* (J.M.: Regie, Ton; Kamera: DAI.)
- 1974-81 *A wife among wives* (Regie: J.M. und D.M.)
- 1982 *Three Horsemen* (Regie: D.M. und J.M.)
- 1991 PHOTO WALLAHS