

## SIDDHESHWARI

Land	Indien 1989
Produktion	Infrakino Film Production Films Division, Ministry of I&B
Buch und Regie	Mani Kaul
Kamera	Piyush Shah
Schnitt	Lalitha Krishna
Ton	Rajat Dholakia
Kostüme	Anuradha Chaubal
Ausstattung	Kamal Swaroop
Ausführender Produzent	Lalitha Krishna
Darsteller Siddheshwari sowie	Mita Vasishth Ranjana Srivastava Pandit Narayan Misra Shravani Mukherjee Malviya Anoop Misra Raman Shankar Pandya Manmohan Chibber Mohar Biswas
Länge	95 Minuten
Format	35 mm, Farbe
Weltvertrieb	Mani Kaul / Lalitha Krishna Infrakino Films Pvt. Ltd. 21, Chitrakoot Altamount Road Bombay 400 026

### Inhalt

SIDDHESHWARI behandelt die Tradition der *Thumri*-Musik, die sich *Gandharva* nennt, eine Huldigung an die himmlischen Musikanten von Indras Hof. Diese Tradition geht auch auf die *Mahabharata*-Sage zurück: Urvasi liebt Arjun, der sie verstößt. Daraufhin verflucht sie ihn, so daß er, weder Mann noch Frau, als Sänger und Tänzer am Hof von Virata dienen muß. SIDDHESHWARI folgt keinem linearen Erzählmuster, sondern geht wie der *Thumri* verschiedenen Linien im Leben der Sängerin Siddheshwari nach: 'Siddhi' als junges Mädchen im Haus ihrer Tante Rajeshwari, ihre ersten Gesangsversuche, ihr leidenschaftliches und stilles Engagement beim Unterricht durch ihren Lehrer, den *Sarangi* Siyaji Maharaj. Weil sie es wagt, Fragen zu stellen, wird Siddheshwari aus dem Haus ihrer Tante in die Straßen von Benares gejagt, der großen heiligen Stadt. Im Haus ihres Lehrers findet sie Aufnahme, setzt ihren Unterricht fort und findet Anerkennung als große Sängerin. Ihre Stimme verdichtet alle Entbehrungen der Kindheit, den Schrecken und auch die Schönheit von Benares, zu einer im *Thumri* bis dahin nicht gekannten Musik. Ihr halbes Leben bleibt Siddheshwari heimatlos, singt, kocht und gibt demütig jedem, der über ihre Türschwelle tritt. Als sie stirbt, hinterläßt Siddheshwari eine Ausdruck gewordene Leidenschaft, die die Mannigfaltigkeit des Lebens feiert.

### Über Mani Kaul

Mani Kaul ist vom schöpferischen Prozeß fasziniert. Seine Dokumentarfilme suchen nach solchen Momenten. In SIDDHESHWARI DEVI (1989) versucht er die besondere Form von 'Angst' zu zeigen, aus der ihr *Thumri*-Gesang entsteht. Die bewegte Komposition der Bilder von den gewundenen Gäßchen in Benares korrespondiert mit den anmutigen Schleifen des *Thumri*-Gesanges. Kauls Sache ist es nicht, unbedeutende naturalistische Details hervorzuheben, die einen Teil der Umgebung seines Künstler-Themas ausmachen. Im Gegenteil vermeidet er beflissentlich die verkürzende Darstellungsweise angeblicher 'Authentizität'. Mani Kaul verfügt über ein hervorragendes handwerkliches Können. Er behandelt seine Filme wie magische *Mandalas*. Der Gebrauch einer falschen Brennweite bringt für ihn die Welt zum Einsturz. Seine Filme entstehen mit unendlicher Liebe, Geduld, Sorgfalt und Akribie. Er scheint selbst Techniker, deren Arbeit sonst eher durchschnittlich ist, zu inspirieren, ihr Bestes für seinen Film zu geben. Doch im allgemeinen wählt er sein Werkzeug und seine Mitarbeiter sehr sorgfältig aus. Es wäre allerdings ein Fehler, seine Sorge um die Technik für einen Selbstzweck zu halten. Sehr häufig ist eine Metapher der Schlüssel zu Mani Kauls Bildern. In seinem ersten Dokumentarfilm *Nomad Puppeteers* (1974) zeigt er Puppenspieler in einem Bus. Das Ruckeln des Busses schaukelt ihre Körper genau so, wie sie ihre Puppen führen. Die Puppenspieler werden selbst von unsichtbaren Kräften bewegt, herumgewirbelt von den Turbulenzen des modernen Indiens.

Mani zwingt uns seine Metaphern nicht auf. Er bringt uns lediglich zu einem physisch spürbaren Punkt, an dem sich der gemeinsame Nenner der Phänomene zur Metapher schließt. Manche Regisseure machen Filme, um eine These aufzustellen und sie zu illustrieren. Ihre Behauptungen oder Slogans bleiben abstrakt und erreichen selten greifbare Qualität. In seinem Film über Gastarbeiter in Bombay, *Arrival* (1979), greift Mani Kaul das Thema 'Nahrung' auf. Er zeigt uns tausend konkrete Beispiele dafür: was, wie und wo man essen kann, auf welche Weise Nahrungsmittel gelagert werden können. Jedes einzelne Bild führt uns zu einer anderen Bedeutung des Wortes 'Nahrung', als im Wörterbuch aufgeführt. Die Bilder treffen uns, sie beeindruckt nicht nur unser Sehen, sondern auch das Gehör, den Tast- und Geruchssinn. Der Geruch von erhitztem Öl steigt uns in die Nase. Das Geräusch von essenden Menschen ist konkrete Musik in unseren Ohren, wenn die Handkamera über ihre Teller fährt. Mani läßt die Leute ins Objektiv sehen, er will keine vorgetäuschte Natürlichkeit, so als gäbe es keine Kamera. Dieser Blick ist kein einfacher Entfremdungseffekt wie bei Brecht oder Godard. Er läßt zu, daß die Menschen aufbrausen und ihre Aggressionen herauslassen können. In dem Moment beginnen sie sich selbst zu verraten. Hilflosigkeit, das Gefühl, in der Falle sitzen, gespielte Gleichgültigkeit, unterdrückte Erregung: All das kommt dann heraus.

Manis Metaphern können so weit ausgebaut sein wie die Farbe blau in SIDDHESHWARI, einem Film, der die Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm verwischt. Die Bilder dieses Films, der Filmmaterial aus Siddheshwaris Leben mit darstellendem Spiel verbindet, sind in blaues Licht getränkt, kommen und vergehen in blau. Krishna, der blaue Gott, ist überall - im Wasser und am Himmel, auf den Mauern und in den Straßen. Er bändigt

flackernde orangene Flammen und gibt zitternden Menschenleibern Halt in seiner mitfühlenden, blauen Unendlichkeit. Jahrhunderte indischer Miniaturmalerei und Jahrtausende indischer Musik können sich in den 90 Minuten dieses Films entfalten. Vivan Sundaram beschreibt SIDDHESHWARI als einen Film, der (dank der Farbabstufung von Kameramann Piyush Shah) unter Wasser gedreht sein könnte.

Mani schafft Bilder, die einen glauben machen, man sei ein auserwählter Betrachter, nicht nur des Schauspiels der Natur, sondern auch ihres Entstehens. Man spürt die physische Nähe zu der Stelle, wo das Wasser entspringt, in einem Strom zusammenfließt, sich an einem Felsen bricht. Man ist zugegen, wenn sich das Licht in dunklen Gewässern widerspiegelt - dieses namenlose Licht, das die Sonne oder der Mond sein könnte. Vielleicht ist es die Vor-Sonne oder der Vor-Mond - das Licht, das zum ersten Mal die Welt erblickt. Gerade wird ihm ein Name gegeben.

Arun Khopkar, in: Cinema in India, Oktober/November 1989

## Über die Musik, die Zeit und ihre Folgen für eine Frau

Es gibt eine Tradition in der klassischen indischen Musik, die von einer bestimmten Vorstellung der Zeit ausgeht. Man glaubt, daß die Struktur der auf verschiedenen Linien verlaufenden Zeit vorgegeben ist. Sagen wir: in Phrasierungen, wie sie für den *Raga* typisch sind. Ein Konzert, das in dieser Tradition steht, ist darum nicht mehr als eine Paraphrasierung, Vertauschung und Kombination dieser Phrasen. Sie führen die unterschiedlichen Linien, die eine solche Konzeption bestimmen bzw. von ihr bestimmt werden, auf einer Klangebene, zu einer Stimme zusammen. Siddheshwaris *Thumri*-Gesang stellt diese hergebrachten Konzeptionen in Frage. Die Linien werden plötzlich durchschnitten, eine von der anderen getrennt. Jede Linie löst sich auf, geht in einen Zustand der Abwesenheit ein.

Der Zustand der Abwesenheit in diesem Film ist natürlich die Abwesenheit von Siddheshwari selbst, die oft gesagt hat, sie wisse nicht, wer da singt! Dieser Zustand eröffnet einen Zugang zur Lust, was sowohl der Sängerin als auch der Schauspielerin Mita Vasishth gestattet, Siddheshwari zu spielen. Gestik und Posen der Schauspielerin sind nicht an ein Vorbild geknüpft. Jede Geste wird improvisiert und in Trance fortgeführt. Und weil dieser Zustand in der Vergangenheit nicht vorkam, kann es auch für die Schauspielerin keine nachahmenswerten Muster geben. Darum kann sie nur spielen. Das Authentische des Spiels in diesem Film entsteht durch die verblüffende Fähigkeit dieser Schauspielerin, sich nicht in einen herkömmlichen Ausdruckskanon zu flüchten, der Armut mit der häuslichen Misere, ein Fest mit Tanz und Singen assoziieren läßt. Jede einzelne Linie ihres Tanzes durchbricht den vorgegeben Rahmen, jenes Verbot, das beiden, Schauspielerin und Sängerin, den direkten Zugang zu ihrem Körper, zu Sexualität und Lust untersagt.

Siddheshwari entzieht sich dem perversen, übermächtigen Gefühl von Schuld und Scham, das mit dem Beruf einer singenden Frau und der *Thumri*-Tradition verbunden ist. Damit war Siddheshwari eine der ersten Sängerinnen, die der Abwesenheit Stimme verlieh und somit feierlich die abgeschnittenen Enden ihrer gesellschaftlich verpönten Lust miteinander verknüpfte. Weil sie die Fähigkeit besitzt, in Trance zu verfallen, befreit ihre Stimme ihren Körper aus dem starren Blick der anderen, holt sich in den Tanzsälen ihre Sexualität und in den vertraulichen Hinterstuben ihre Lust an der Verführung und die verschwiegenen Begierden zurück. Sie löst sich aus der verschobenen religiösen Vorstellung des *Thumri*, die den Gönner zum Gott erklärt. So kann sie frei die Straßen hinuntergehen, in *Mandirs* und *Ghats* singen, im heiligen Fluß schwimmen, ohne um Absolution bitten zu müssen, und zu guter Letzt einen Gott anrufen, ohne festen Glauben, aus purer Lebensfreude und um die Vielfalt ihrer Zeit zu feiern.

Siddheshwaris Lebenslinien durchlaufen verschiedene Phasen: Sie sind mal anwesend, mal abwesend. Wie die Schauspielerin, so ist auch die Kamerabewegung von keiner Subjektivität gebunden. Sie widersteht der traditionellen Neigung zum Realismus, einem Schauspieler zu folgen oder auf einem für die Erzählung relevanten Gegenstand auszuruhen. Subjektivität tritt zurück, stattdessen wird Siddheshwari in verschiedenen Erscheinungen durch die Schauspielerin verkörpert: als Spionin in einer Geschichte aus der Kindheit, als Urvashi, als Ganges, als Lernende, als Erwachsene, als Sängerin, und schlußendlich als Schauspielerin, die Siddheshwari spielt - ihr Bild entwirft. Die Kamera fährt durch den bunten Tanzsaal und über seine Kerzenleuchter hinweg, über die Seidenkissen, die mondweißen Segel, die über die Boote für die Musiker ausgebreitet liegen, über die Saris und Rituale von Benares, über die prächtige Natur der Höfe, aus Mauern und Treppen sprießend, über die tote Wüste und die Geier über dem Ganges. Sie vollzieht die Trancezustände der echten, sehnsuchtsbeladenen und mystifizierten Siddheshwari nach, um am Ende entgegen dem Verbot das Lebende mit dem Toten kurzfristig zu verbinden - das Bild löst sich auf, ist erdichtet, und das Tote lebt im Schatten der Fotografien, in den flackernden Punkten auf dem Fernsehbildschirm fort.

Anup Singh

## Biofilmographie

**Mani Kaul**, geboren am 25. Dezember 1942 in Jodhpur, Rajasthan in Indien. Zwischen 1963 und 1966 war Kaul als Student an der Filmhochschule in Poona eingeschrieben, anschließend arbeitete er drei Jahre lang als Assistent bei indischen Werbefilmproduktionen in Bombay. Nebenbei begann er mit der abstrakten Malerei und schrieb ein Buch über Filmästhetik. Alle seine Filme sind von der klassischen indischen Musik und durch Studien zur indischen Ästhetik inspiriert.

## Filme

- 1966 Yatrik (Der Reisende), Kurzfilm
- 1969 *Uski Roti* (Eines Tages Brot)
- 1971 *Ashad Ka Ek Din* (Am Vortag der Regenzeit)
- 1973 *Duvidha* (Zwei Gesichter)
- 1974 *The Nomad Puppeteers* (auch: Puppeteers of Rajasthan, Marionettenspieler aus Rajasthan), Kurzfilm
- 1975 *Historical Sketch of Indian Women*
- 1976 *Ghashiram Kotwal*, Co-Regie mit Krishnan Harimaran
- 1977 *Chitrakathi* (Bildgeschichten), Kurzfilm
- 1980 *Arrival* (Ankunft), Kurzfilm
- Satah Se Utaha Admi* (Der Mensch jenseits der Oberfläche)
- 1981 *The Desert of a Thousand Lines*
- 1982 *Dhruvad*
- 1985 *Mati Manas* (Der Mensch aus Ton)
- 1988 *Before My Eyes*, Kurzfilm
- Aangan Birha*
- Nazar*, Fernsehfilm
- 1989 SIDDHESHWARI

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)

Druck: graficpress

Redaktion dieses Blattes: Sabine Seifert