

Puls des Lebens fühlen

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **39 (1987)**

Heft 8

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Urs Jaeggi

Puls des Lebens fühlen

Indien ist das Land mit der weltweit grössten Filmproduktion. An die 900 Filme sind allein im vorletzten Jahr entstanden. 1986 dürften es ungefähr gleich viel gewesen sein. Zu diesen abendfüllenden Spielfilmen, die täglich 12,5 Millionen Inder in die 12 000 Kinos des Landes locken, werden zudem etwa 2000 Kurz-, Dokumentar- und Unterrichtsfilme gedreht. Die Filmindustrie ist der sechstwichtigste Wirtschaftszweig des Landes. Sich eine Übersicht über die gewaltige indische Filmproduktion zu verschaffen, ist kaum möglich. Indessen ist das Indian Panorama – eine Parallelveranstaltung des alle zwei Jahre stattfindenden Internationalen Filmfestivals von New Delhi – eine gute Gelegenheit, zumindest einen teilweisen Einblick in das anspruchsvollere Filmschaffen zu erhalten, wie es im Gefolge der «New Cinema»-Bewegung entstanden ist.

Beim Grossteil der immensen indischen Filmproduktion handelt es sich um rein marktorientierte Filme, d. h. um Kino, das in erster Linie zur Zerstreung und Unterhaltung der Bevölkerung dient. Dieses Kino folgt ganz bestimmten Mustern, die vom jeweiligen Genre her gegeben sind und kaum einen Spielraum zur kreativen Entfaltung lassen. Illusionskino ist es auch, das die Funktion hat, die Filmbesucher vom nur zu oft beschwerlichen Alltagsleben abzuhalten. Die Geschichte vom Rikschafahrer, der sich täglich bis zur Erschöpfung für eine Handvoll Reis abrackert, bis er eines Tages das grosse Lotterielos zieht und nun als reicher Mann eine schöne Frau aus angesehener Kaste heiraten kann, ist in zahllosen Varianten immer wieder zu sehen.

Absetzbewegung vom kommerziellen Film

Auch unter diesen sogenannten Mainstream-Produktionen hat es indessen stets auch Filme von beachtenswert technischem, formalem und schauspielerischem Niveau gegeben. Zu erinnern wäre da etwa an die Filme des berühmten Regisseurs und Schauspielers Raj Kapoor, der es in mitunter überzeugender Art verstanden hat, Sozialsatire und Melodrama zu einer filmischen Einheit zu verschmelzen, wobei er sich sowohl an Werken Chaplins wie auch des italienischen Neorealismus orientierte (zum Beispiel der 1951 entstandene Film «Awaara» [Der Vagabund]).

Und selbstverständlich hat es schon vor, vor allem aber nach der Erlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1947 immer wieder Filme gegeben, die abseits des Mainstream entstanden. Zu denken wäre da etwa an «Do Bigha Zamin» (Zwei Hektaren

Land, 1953) von Bimal Roy, in dem mit überzeugendem Engagement der Kampf bengalischer Bauern gegen ausbeuterische Landlords (Grossgrundbesitzer) beschrieben wird. In die Reihe dieser Filme gehört zweifellos auch der 1955 entstandene «Pather Panchali» (Lied der Strasse) von Satyajit Ray, einer der ersten Filme Indiens übrigens, die in Europa Aufmerksamkeit erregten. Der Film, der am Festival in Cannes gar einen Preis errang, schildert die elende Existenz bengalischer Landbewohner unter einem feudalistischen System mit einer Sensibilität, die sich weitab von den eingespielten Normen des Mainstream-Kinos bewegt. Mehboob Khan wiederum schuf 1957 mit «Mother India» eine bildgewaltige Allegorie über den Vielvölkerstaat Indien. Sein Film wurde zu einer Art nationalem Epos zum zehnten Jahrestag der Unabhängigkeit, ohne dabei allerdings von den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten der noch jungen Nation abzulenken.

Eine eigentliche Absetzbewegung vom Mainstream-Kino erfolgte in den späten sechziger Jahren. Sie ist das Werk einer sich der gesellschaftlichen Zustände in Indien äusserst klar bewussten Elite. Die Armut und Ausbeutung sozial unterprivilegierter Bevölkerungsschichten, die zum Teil verheerende Rolle des Kastensystems, die Probleme, die das Nebeneinander vieler Völker, Sprachen und Religionen mit sich bringt, aber auch die Rolle und die Stellung der indischen Frau wurden zu wichtigen Themen der Filme. Nicht zu unterschätzen ist die Bedeutung der staatlichen Filmförderung in dieser Entwicklung. Die Gründung der Film Finance Corporation (FFC) durch die indische Regierung bewirkte, dass viele Nachwuchskräfte we-

sentliche Unterstützungsbeiträge für die Herstellung ihrer Erstlingswerke erhielten, ohne dass dabei ihre künstlerische Freiheit eingeschränkt wurde. Aber auch inhaltlich behielten die Filmemacher freie Hand. Kritische Äusserungen gegenüber der Regierung oder Gesellschaftskritik waren kein Grund, die Filmförderung durch die FFC in Frage zu stellen. Der Boden für ein neues, kritisches Kino wurde mit dieser freiheitlichen Unterstützung durch den Staat vorbereitet.

Bedeutung des regionalen Filmschaffens

Wie jede Bewegung hat auch das indische «New Cinema», wie es fortan gerne genannt wurde, seine Gründerväter. Satyajit Ray, der sich mit seinen ersten Filmen den indischen Kinokonventionen widersetzte und die Illusion durch eine scharf und aufmerksam beobachtete Wirklichkeit ersetzte, gehört ebenso dazu wie Ritwik Ghatak (vgl. dazu ZOOM 24/82, S. 2 ff.). Ghatak – innerlich tief verletzt durch die Trennung Bengalens in einen indischen West- und einen pakistanischen Ost-Teil (dieser wurde 1971 zum unabhängigen Bangladesh) – hat in seinen Filmen immer wieder das Schicksal einfacher Menschen in ihrer Konfrontation mit den oft bemühenden Lebensumständen dargestellt. Die Filme des humanistisch denkenden Regisseurs sind direkter und kämpferischer als jene von Ray. Ghataks offenkundige Sympathie zum Marxismus schlägt in einigen seiner Werke durch und hat ihm auch eine starke Gegnerschaft eingetragen.

Es ist kein Zufall, dass sowohl Ghatak wie Ray aus Bengalen stammen, und ein dritter wichtiger Exponent des indischen «New Cinema» ebenfalls aus

diesem Gliedstaat kommt: Die Rede ist von Mrinal Sen, einem Freund des 1976 verstorbenen Ghatak. Sens frühe Filme trugen wie jene von Ghatak und Ray wesentlich zum Aufbruch bei. Das bengalische Kino – gestützt von der Regierung dieses Gliedstaates, die wesentlich mithalf, dass die Dreharbeiten zu «Pather Panchali» aus finanziellen Gründen nicht vorzeitig abgebrochen werden mussten – leistete für das neue indische Kino nicht nur wichtige Hebammendienste, sondern leitete in einem gewissen Sinne auch die Aera des regionalen Filmschaffens als eine Alternative zum mehr zentristisch ausgerichteten Hindi-Film mit seinem Zentrum in Bombay ein. Im Süden Indiens, vor allem in den Staaten Kerala, Karnataka und Tamil Nadu entwickelten sich in der Folge ähnliche Bewegungen, aber auch im Filmzentrum Bombay machten sich Regisseure wie Mani Kaul oder Shyam Benegal für ein regionales Kino stark.

Seine Kraft schöpfte das regionale Filmschaffen vor allem aus seiner viel direkteren Verwurzelung in der Volkskultur, aber sicher auch in seiner Auseinandersetzung mit den Problemen des täglichen Daseins. Einschränkend bleibt allerdings zu sagen, dass dem indischen «New Cinema» niemals ein nur annähernd ähnlicher Publikumerfolg beschieden war wie dem Mainstream-Kino. Andererseits ist es erstaunlich, wie viele Menschen – auch solche ohne intellektuellen Hintergrund – in den jeweiligen Regionen diese Filme gesehen haben und auch über sie sprechen und diskutieren. Es ist keineswegs so, dass die einzige Chance dieser zum Teil bedeutenden und auch im Ausland hochgeachteten Werke allein in der Ausstrahlung durch das indische Fernsehen «Door-

darshan» liegt, wie kürzlich im renommierten Magazin «India Today» zu lesen war.

Indien darstellen, wie es ist

Doch trotz manchen Teilerfolgen und internationalem Ansehen fristet das «New Cinema» oder das «Parallel Cinema», wie es heute treffender genannt wird, ein Schattendasein. Denn nach wie vor beherrscht das Mainstream-Kino die Szene – nicht nur in Indien selber, wo es noch immer die grossen Zuschauermassen anlockt, sondern auch im Exportgeschäft: In über 100 Länder werden heute die Mainstream-Produktionen exportiert, vorwiegend in Staaten der Dritten Welt in Asien und Afrika, aber auch in die Sowjetunion beispielsweise. Viele Autoren des «Parallel Cinema» beklagen sich denn auch darüber, dass der Staat heute das meiste Geld in Filme populären Zuschnitts investiert. Der einstige Elan, das neue Filmschaffen zu unterstützen und engagierten Autoren bei der Realisierung ihrer Filme behilflich zu sein, scheint etwas verfliegen zu sein. Regisseure, die sich ernsthaft mit Zeitproblemen auseinandersetzen und Filme ausserhalb der grossen Strömungen produzieren, beklagen sich denn auch, dass ihnen nur noch kleine und kleinste Budgets zur Verfügung stünden.

Diese für das engagierte Filmschaffen gegenüber den letzten Jahren etwas verschlechterte Situation prägt die neuste Entwicklung des «Parallel Cinema» nachhaltig. Viele Regisseure suchen neue Wege, indem sie versuchen, anspruchsvolle Themen aus sozialen, politischen und kulturellen Bereichen mit den Versatzstücken des unterhaltenden, ja trivialen Films zu koppeln, um so

Gegensätze am Filmfestival von New Delhi: Im modernen Kino Uphaar werden drei Filme des «Indian Panorama» gezeigt. Gleich neben den Festivalkinos die Armut.



Foto: Urs Jaeggi

an ein grösseres Publikum heranzukommen. Dem in Indien stets latenten Sprachproblem wird ausgewichen, indem auch Filme in Hindi gesprochen werden, die eigentlich in andern Sprachregionen spielen.

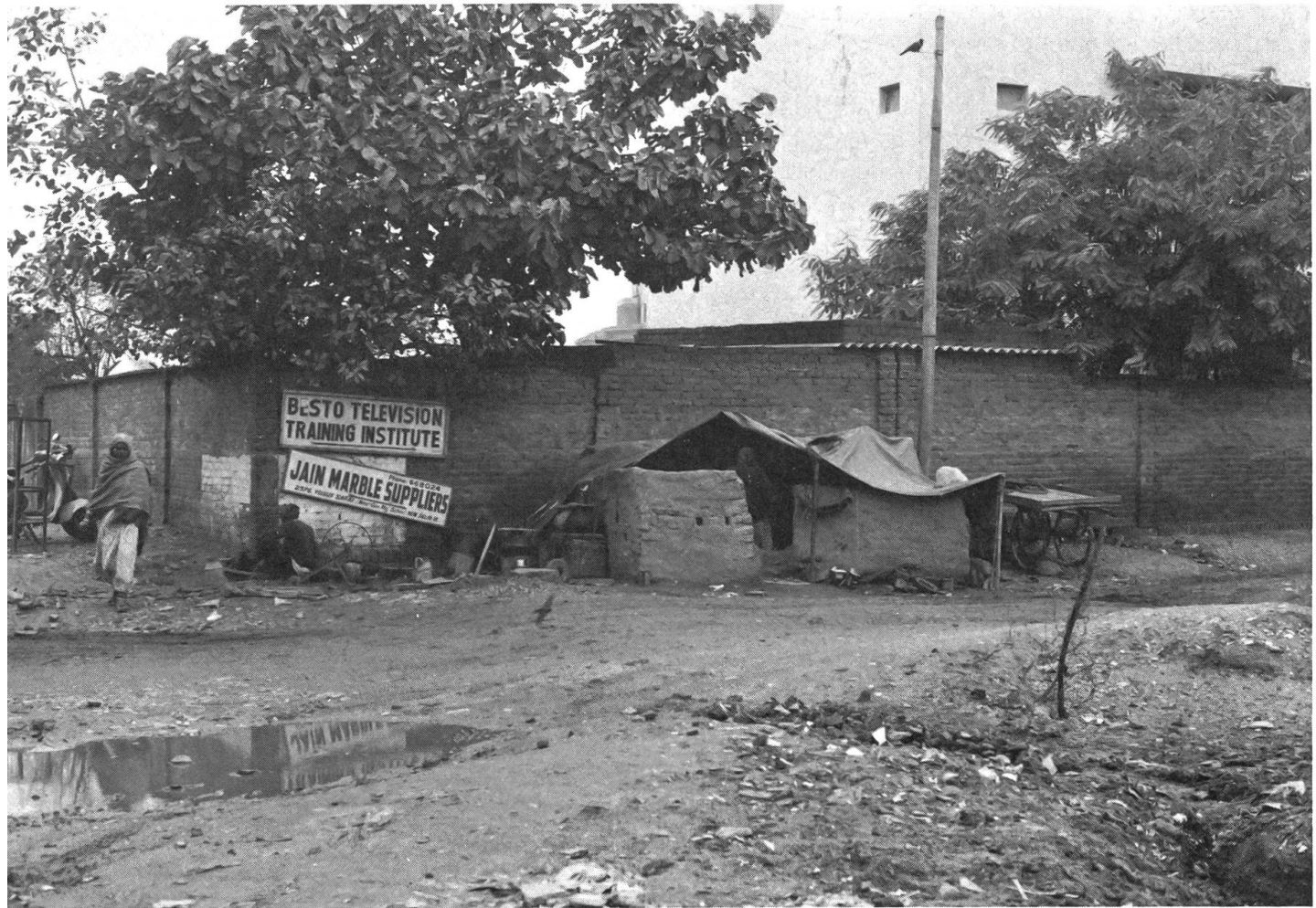
Konzessionen sind das gewisse, aber sie weisen keinesfalls nur negative Aspekte auf. Das «Parallel Cinema» – das in mancher Beziehung nun wirklich kein «New Cinema» mehr ist, weil es in seiner Form eher wieder zum Konventionellen neigt – verfügt nach wie vor über eine Kraft, die immer wieder von neuem erstaunt. Und geblieben ist auch die Tendenz der Autoren, sich mit Themen des indischen Lebens auseinanderzusetzen, am Puls des indischen Lebens zu fühlen. Dazu Sudhir Mishra, ein junger Regisseur aus Lucknow, der im Indian Panorama seinen ersten Spielfilm vorstellte: «Während der europäischen Film – so weit ich das beurteilen kann – sehr persönlich, d. h. auf das Individuum bezogen ist, muss der indische Film immer allgemeine Gültigkeit haben. Deshalb ist er fast

immer problembezogen. Auch wenn er ein individuelles Schicksal zeigt, bleibt der indische Film des 'Parallel Cinema' immer ein Modellfall für eine bestimmte Situation. Unsere Filme wollen Indien zeigen, wie es ist: eine Nation der grossen Gegensätze, die durchaus moderne Züge hat – wer weiss denn schon, dass Indien die fünftgrösste Industrienation der Welt ist – und die Unabhängigkeit von den Machtblöcken anstrebt.»

Kritische Haltung auch in unterhaltenden Filmen

Indien so darstellen, wie es ist: Das ist in der Tat das grosse Thema des «Parallel Cinema». Diese Darstellung ist nicht nur äusserst vielseitig, sondern auch überaus kritisch. Selbst dann, wenn Filme in erster Linie unterhalten wollen, d. h. ein grosses Publikum anzusprechen versuchen, werden Missstände oft schonungslos offengelegt. Zwei Beispiele, beide befassen sich mit der Ausbeutung von

sozial benachteiligten Menschen durch eine korrupte Ober- und Führungsschicht, mögen dies belegen: «*Irakal*» (*The Victims/Die Opfer*) von K. G. George (Kerala) mischt sozialkritisches Engagement mit Elementen des Horror-Films: Baby, der Sohn reicher Eltern und Besitzer einer grossen Gummibaumplantage, wird aus dem College gewiesen, weil er einen Mitschüler mit einem Elektrodraht beinahe erwürgt hat. Der Regisseur lässt im weiteren Verlauf des Filmes keine Zweifel offen, dass Baby, der auf die bereits erwähnte Weise einige weitere Morde begeht, ein Produkt – wenn auch nicht unbedingt ein Opfer – der sozialen Zustände in seiner Familie ist. Diese ist in sich selber zutiefst zerstritten. Der Vater ist ein asozialer Patron, der auf seiner Plantage die Arbeiter rücksichtslos ausbeutet und jeden Widerstand gegen sein diktatorisches Regime mit brachialer Gewalt unterbindet. Diese Dreckarbeit verrichtet für ihn ein ihm scheinbar höriger Verwalter, der nun aber wiederum die



offensichtliche Unfähigkeit seines Chefs ausnützt, um sich hinterrücks zu bereichern. Die Familie des Plantagenbesizers lebt in einem Zustand der Anarchie, in der jede und jeder nur auf seine eigenen Vorteile bedacht ist. Ethische und moralische Überlegungen werden in diesem ständigen Intrigenspiel, bei dem jeder den andern in egoistischer Absicht zu übertölpeln versucht, beiseitegeschoben.

«Irakal» ist gewiss nicht frei von mitunter fast plakativer Schwarzweiss-Malerei, und die Zugeständnisse ans unterhaltende Element – hier vor allem durch zum Teil eher billige Horror-Effekte und eine etwas an den Haaren herbeigezogene Liebesgeschichte erzeugt – sind dem künstlerischen Gesamteindruck eher abträglich. Dennoch erstaunt, wie hart und kompro-

misslos George die Kritik an einer in Indien nach wie vor existierenden Oberschicht formuliert, die eigensinnig und ohne jedes menschliche Verantwortungsbewusstsein darauf bedacht ist, ihren Reichtum zu mehren.

In sehr konventionellem, wenn auch stilvollem Rahmen bewegt sich Shyam Benegals neuer Film: «*Susman*» (*The Essence/Der Kern*) befasst sich mit nahezu dokumentarischer Akribie mit den berühmten Saree-Webern von Ponchampalli, deren kunstvolles Handwerk durch Industrialisierung und Computer-Design arg gefährdet wird. Die Weber können mit der maschinellen Konkurrenz nicht mehr mithalten und erzielen keine fairen Preise mehr für ihre Arbeit. Die Zwischenhändler nutzen diese Situation kaltblütig aus, indem sie bei Mitgliedern

der Webergemeinschaft intrigieren, was zur Uneinigkeit unter den dermassen Betroffenen führt. Dass Benegal die Not der gebeutelten Weber in gar zu schöne Bilder kleidet und damit die sozialen Aspekte seiner Geschichte etwas zudeckt, haben ihm vor allem Exponenten einer jüngeren Filmemacher-Generation zum Vorwurf gemacht. Sie neigen mehr zu einer harten Auseinandersetzung mit sozialen Problemen und suchen filmische Formen, mit denen sie der Versuchung zum Ästhetizismus ausweichen können.

Frauen ausserhalb der gesellschaftlichen Norm

Ein Film, der in dieser Richtung operiert, aber dennoch die Tradition des klassischen kommerziellen Kinos nicht negiert, ist

«Anjuman» von Muzaffar Ali: Erzählt wird die Geschichte einer schönen, jungen Frau, die in zweierlei Beziehung gegen gesellschaftliche Konventionen verstösst. Anjuman verdient ihr Geld mit «chikan», dem Motiv-Sticken auf Sarees, wie es in Lucknow eine lange Tradition hat. Auf Anregung einer Augenärztin hin gründet sie eine Stickerinnen-Gewerkschaft, welche die Frauen von den ausbeuterischen Machenschaften der Händler schützen soll. Sie zieht sich damit den Zorn einer Männerwelt zu, die das Bestimmen und Entscheiden als ihre ureigene Domäne versteht und auf das emanzipatorische Verhalten der sich solidarisierenden Stickerinnen erst mit äusserster Argwohn, dann aber auch mit unverholener Gewalt reagiert.

Doch das ist nicht alles: Anjuman verstösst auch auf einer anderen Ebene gegen festgefügte gesellschaftliche Normen: Sie schlägt den Heiratsantrag eines schmierigen, aber wohlbetuchten Mächtigenpoeten aus, obschon ihre Eltern diesen als Bräutigam akzeptieren. Sie macht damit sich selber und ihre Familie gesellschaftlich unmöglich, dies umso mehr, als der Mann, den sie wirklich liebt – und der ihre Liebe ebenfalls wider alle Gepflogenheiten erwidert – aus aristokratischem Hause stammt und einer höheren Kaste angehört. Dass der reiche und angesehene Sajid, für den seine verwitwete Mutter eine standesgemässe Ehe vorgesehen hat, sich mit der Arbeiterin in ihrem Kampf gegen die Ausbeutung der Stickerinnen solidarisiert, grenzt zwar schon ans Märchenhafte, zeigt aber deutlich, wie Ali sich vom kommerziellen Mainstream-Film absetzt, wiewohl er sich dessen Elemente bis hin zu den Gesangseinlagen und den romantischen Liebesszenen bedient. Wo der traditionelle Film die

herkömmlichen Gesellschaftsformen und Konventionen eher zementiert, weil er sich ja in keinem Fall mit seinem Publikum anlegen will, nimmt Ali Partei für die unterdrückte Frau und sympathisiert mit ihrer Emanzipation.

Dennoch ist «Anjuman» kein agitatorischer Film. Muzaffar Ali verzichtet auf alle spekulativen und gewalttätigen Szenen, aber auch auf die Verkündung sozialer Parolen. An ihre Stelle setzt er einerseits Zärtlichkeit und Poesie, andererseits die überzeugende Kraft einer soliden, an den Fakten orientierten Argumentation. Damit setzt dieser begabte und überaus stilischere Regisseur bemerkenswerte Akzente zu zwei grossen Themen des indischen «Cinema Parallel»: die Ausbeutung der ohnehin schon Armen durch eine machthungrige und habgierige Oberschicht und die Stellung der Frau in der indischen Gesellschaft.

In ähnlicher Weise wie Muzaffar Ali verstösst auch Kalpana Lajmi mit «*Ek Pal*» (*A Moment*) gegen scheinbar unumstössliche gesellschaftliche und filmische Gesetze. Dieser Film spielt nun allerdings nicht im Milieu der Armen und Unterdrückten, sondern in einer gehobenen Gesellschaft. Erzählt wird die Geschichte einer Frau aus dem Bildungsbürgertum, die nach ihrer Heirat mit einem ganz in seiner Arbeit aufgehenden Betriebsingenieur in einem goldenen Käfig sitzt und ihre Fähigkeiten nirgendwo einsetzen kann. Die ständige und langfristige Absenz ihres Mannes treibt die Frau schliesslich in die Arme ihres früheren Freundes, von dem sie prompt ein Kind erwartet.

Was sich nun in «*El Pak*» ereignet, sprengt alle Formen herkömmlicher indischer Verhaltensweisen in einem solchen Fall: Pryiam versucht nicht, das

Unglaubliche durch eine Abtreibung rückgängig zu machen und zu vertuschen; sie will vielmehr das Kind austragen, fühlt sie sich doch erstmals in ihrem Leben erfüllt. Sie kann mit dieser schweren Entscheidung zu ihrem Vater gehen und findet bei ihm Verständnis, auch wenn er an der Schuld seiner Tochter beinahe zerbricht. Und der Ingenieur schliesslich verstösst wider alle Erwartungen weder Frau noch Kind, sondern nimmt sich der beiden – einmal über den ersten Schock hinweggekommen – liebevoll an.

Kalpana Lajmi schildert das Ungewöhnliche, diesen mehrfachen Bruch mit gesellschaftlichen Regeln nicht als gefälliges und deshalb billiges Happy-End, sondern als eine Alternative menschlicher Art zu den herrschenden Sitten, die eine Frau wie Pryiam in den allermeisten Fällen zur gesellschaftlich Ausgestossenen machen. Zu bedauern bleibt allein, dass der Film vor allem in seiner Exposition schwach und über weite Strecken in der Charakterisierung der Personen flach bleibt. Das beraubt ihn ein Stück weit seiner Glaubwürdigkeit.

Persönliche Verantwortung übernehmen

Sehr viel geschlossener und auch komplexer nimmt sich ein anderer Film aus, der sich ebenfalls die Stellung der Frau zum Thema gemacht hat. In «*Panchagni*» (*Five Fires/Fünf Feuer*) beschreibt der aus Kerala stammende Filmschaffende Hariharan die Geschichte einer Frau, die sich selber nicht verleugnen kann und, weil sie das Gesetz des Handelns in die Hand nimmt, schwer zu leiden hat. Indira, Tochter einer Frau, die in der indischen Unabhängigkeitsbewegung offenbar eine führende Rolle gespielt hat, sitzt im

Gefängnis. Sie hat, nachdem sie mitansehen musste, wie ein Landlord seine Bluthunde auf ein Diener-Ehepaar hetzte, nur weil sich dieses nicht alle Demütigungen gefallen liess, zur Waffe gegriffen. Lebenslänglich lautet das Verdikt des Gerichts; wohl nicht nur des «Mordes» wegen, den Indira beging, sondern wohl auch wegen ihrer Vergangenheit als Aktivistin in einer oppositionellen Jugendbewegung.

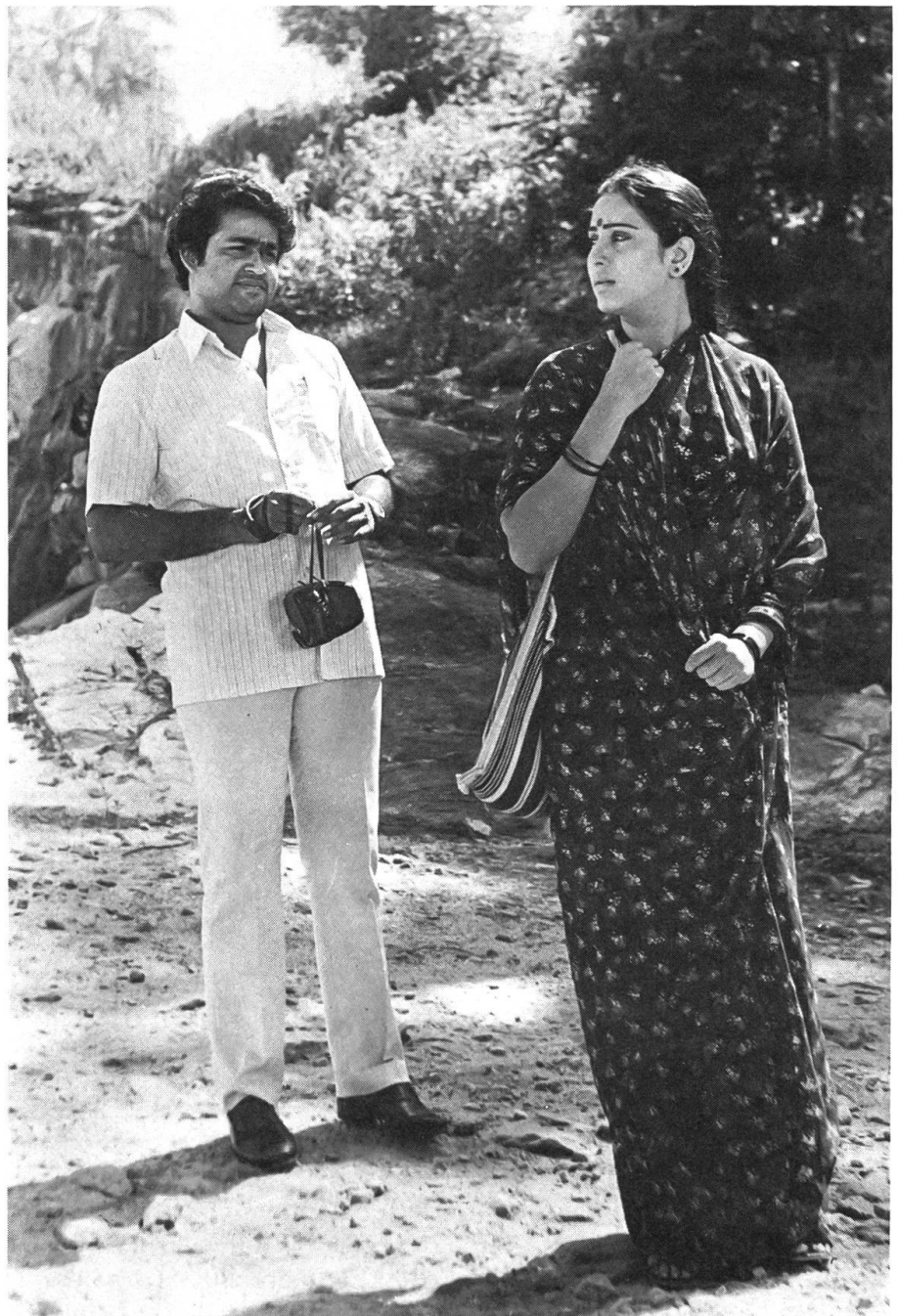
Die Dinge kommen ins Rollen, als Indira nach acht Jahren Gefängnis einen Urlaub kriegt, um ihrer sterbenden Mutter den letzten Beistand zu leisten. Zwei Journalisten nehmen sich ihrer Geschichte an und bewirken – nicht ohne selber zum Mittel der politischen Ranküne zu greifen – Indiras Entlassung. Das Happy-End, das sich anzubahnen beginnt, zerstört Hariharan in geradezu brutaler Weise. Erneut wird Indira Zeugin des Unrechts, das rücksichtslose Landlords einer jungen Frau antun, und erneut greift sie zur Waffe...

Hariharans «Panchagni» ist mit der unausweichlichen Konsequenz einer griechischen Tragödie inszeniert. Perfekt und bildgewaltig inszeniert, steuert die Geschichte auf einen Abgrund zu, vor dem es kein Entweichen gibt. Das Engagement der Frau, die sich gegen soziales und menschliches Unrecht wehrt, zieht eine Passion nach sich, aus der sie zwar zutiefst gedemütigt und verwundet, aber doch geläutert hervorgeht. Sie hat ihren Weg gefunden, ihren Auftrag erkannt und – was wichtiger ist – auf diesen Weg andere Menschen mitgenommen. Das allein zählt letztlich.

Der Weg zum Recht und zur Gerechtigkeit ist lang und beschwerlich. Indira hat ein erstes Wegstück unter die Füsse genommen. Dort, wo ihr Schicksal ihr Einhalt gebietet, nehmen andere den Stab auf und setzen die Wanderschaft fort.

Wenn nun «Panchagni» auch in erster Linie ein Film über die Stellung der Frau in Indien ist, so spielt das politische Moment darin doch eine wesentliche Rolle. Indira ist wie ihre Mutter eine Exponentin des Widerstandes gegen jene Mächte, die

nicht das Wohlergehen des Volkes, sondern die Mehrung des Reichtums und der persönlichen Vorteile als erstes Ziel anvisieren. Das kann im Grossen wie im Kleinen geschehen. Aber immer ist in solchen Fällen die Verantwortung des einzelnen angesprochen. Dieses Thema nimmt der bengalische Film «Atanka» (*Terror*) von Tapan Sinha auf. Darin wird ein pensionierter Lehrer, der zu nächtlicher Stunde von einem Privatschüler heimkehrt, Zeuge eines politischen Mordes, an dem ei-

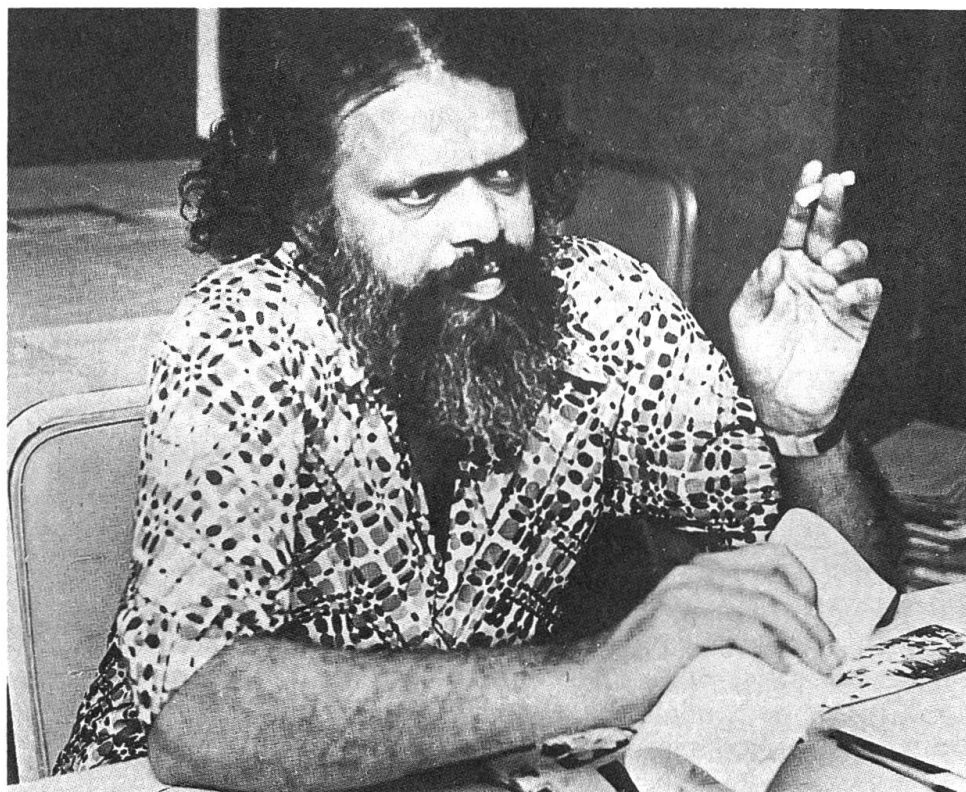


Eine Frau nimmt das Gesetz des Handelns in die Hand: «Panchagni» (Fünf Feuer) von Hariharan.

ner seiner ehemaligen Schüler beteiligt ist.

Von der asozialen politischen Gruppe, die hinter dem Verbrechen steht, massiv unter Druck gesetzt, wagt es der Lehrer nicht, sich als Zeuge bei der Polizei zu melden. Das Wissen um den Mord aber macht ihn physisch und psychisch krank, was seinen beiden erwachsenen Kindern nicht entgeht. Die Unentschlossenheit und Verzagttheit des alten Mannes hat gravierende Folgen: Die ganze Familie wird vom rechtsradikalen Polit-Clan unter Druck gesetzt, der Sohn halb zutode geprügelt, das Gesicht der Tochter durch Salzsäure entstellt. Auch wenn die Mörder, nachdem sich der Vater endlich ein Herz gefasst hat, ihrer gerechten Strafe zugeführt werden, so bleiben doch unutilgbare Spuren zurück. Die Familie des Lehrers ist zerstört.

«Atanka» ist einerseits eine massive Anklage gegen eine Politik, die Macht mit allen – auch illegalen – Mitteln anstrebt und in kleinen Schmierenpolitikern willige Instrumente findet. Der Film beruft sich dabei auf wirkliche Vorkommnisse während der letzten Kommunalwahlen in Calcutta. Andererseits macht Tapan Sinha mit aller Konsequenz deutlich, dass sich keiner aus der Politik verabschieden kann und dass es keinen Dispens von der persönlichen Verantwortung gibt. Der pensionierte Lehrer wird mitschuldig, weil er aus Angst seine Zeugenaussage verweigert, bis es zu spät ist. Aufgeworfen ist in diesem mit geringen Mitteln zustande gekommenen Film das Thema der Schuld durch ein aus Angst bestimmtes Handeln. Es erfährt seinen Ausdruck in der Zerstörung der Persönlichkeit des Lehrers, der sich unter dem Eindruck seines Wissens verändert und schliesslich als moralischer Krüppel endet.



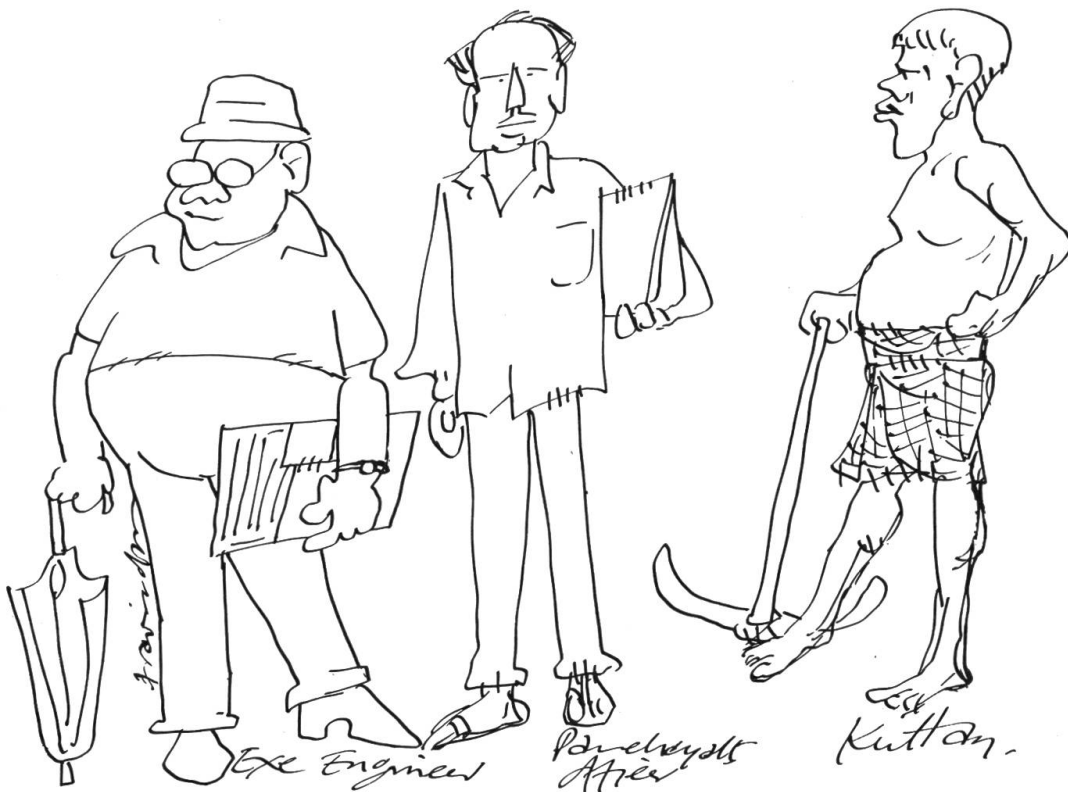
Politthriller mit kritischem Ansatz

«Atanka» ist ein überaus konsequenter und harter Film, der keine Kompromisse eingeht. In seiner einfachen, gradlinigen Gestaltung und in seiner klaren und engagierten Haltung ist er ein Beweis dafür, wie auch ein «armer» Film in seiner Aussage reich werden kann. Von ähnlicher politischer Kompromisslosigkeit ist auch der erste Spielfilm von Sudhir Mishra: «*Yeh Woh Manzil To Nahin*» (*Destinations/Ziele*) ist eine Auseinandersetzung mit den Studentenunruhen an der Universität Rajpur, nachdem dort in einem Industrieunternehmen – angeblich als Folge eines Unfalls – fünf Arbeiter verbrannt sind. Augenzeugen allerdings bestreiten diese Unfalltheorie. Sie behaupten, der Tod der Arbeiter sei bewusst herbeigeführt worden, um einen Streik zu brechen.

Als Ausgangspunkt zu seinem Film wählte Mishra die Reise von drei inzwischen ergrauten und auf dem Abstellge-

leise des Lebens gestrandeten ehemaligen Studenten der Uni zu den Feierlichkeiten des 100-Jahr-Jubiläums der akademischen Bildungsstätte. In Rajpur werden sie – mehr ungewollt als bewusst – Zeugen der Studentenunruhen und damit an ihre eigene Jugendzeit erinnert. In Rückblenden erfährt der Zuschauer, dass die drei während ihrer Studienzeit politische Aktivisten waren und für die Unabhängigkeit Indiens kämpften, unter anderem mit dem Plan eines Attentats auf den britischen Protektor.

Der Film spielt in der Folge auf drei Ebenen: Einerseits zeigt er den Fortgang der Studentenunruhen, wobei der gemässigte Rohit eine zentrale Rolle spielt. Er versucht, den Weg der Vernunft einzuschlagen und seine Kommilitonen von Gewalttaten abzuhalten. Er setzt sich damit in einen gewissen Gegensatz zur Mehrheit, die eine Auseinandersetzung mit der korrupten Polizei sucht. Rohit wird schliesslich das Opfer einer vom Sohn des Fabrikdirektors



Als ehemaliger Cartoonist zeichnet G. Aravindan auch die Charaktere seiner Filme mit prägnantem Strich: Werkskizze zu «Oridath» (... und da war ein Dorf).

angeführten Gang, die ihm zu Unrecht einen Polizistenmord in die Schuhe schiebt und ihn auf der Flucht erschiesst.

Auf der zweiten Ebene wird in Schwarzweiss-Bildern in die Vergangenheit zurückgeblickt. Der politische Aktivismus der drei alten Männer entlarvt sich dabei als eine moralisch-menschliche Pleite. Aus lauter Angst haben die drei im entscheidenden Augenblick ihren Kameraden erst im Stich gelassen und später verleugnet. (Dass sie in der Gegenwarts-ebene versuchen, den von der Polizei und der Schlägertruppe des Industriellen verfolgten Rohit in Sicherheit zu bringen, ist ein Akt der Selbstbefreiung aus der belastenden, unerträglichen Vergangenheit.)

Die dritte Ebene ist die der Frauen. Sie bilden so etwas wie das Gewissen der Männer. Zur wichtigen Identifikationsfigur wird eine junge Journalistin, die im Auftrag ihrer Zeitung Recherchen zum angeblichen Unglücksfall anstellt, schliesslich aber nicht mehr an ihrem Artikel

interessiert ist, sondern um jeden Preis der Wahrheit auf die Spur kommen will.

Sich auf reale Fakten stützend, erzählt Sudhir Mishra diese Geschichte sehr realistisch und mit einer stark emotional wirkenden Parteinahme für jene, die sich für die Wahrheit und die Gerechtigkeit einsetzen. Die fiktive, d. h. frei erfundene Story der drei alten Studienfreunde erweist sich als ein geschickter Schachzug, die es dem Regisseur erlaubt, indische Gegenwart mit der Vergangenheit zu konfrontieren und Parallelen zu ziehen. Galt der gerechte Kampf früher dem Ziel, sich vom Joch der britischen Kolonialmacht, also von fremdem Einfluss zu befreien, so geht heute die Bedrohung von den eigenen Reihen aus. Die Feinde eines demokratischen Zusammenlebens in Gerechtigkeit rekrutieren sich aus dem Kreise einer rücksichtslosen, einzig an ihre materiellen Vorteile denkenden Oberschicht. Diese Botschaft, die der engagierte indische Film in unzähligen Variationen ver-

kündet, kleidet Mishra in einen raffinierten Politthriller mit einem für Indien geradezu atypischen Tempo. Diese Form gibt dem spannenden, für einen Erstling erstaunlich dichten Film eine agitatorische Note. «Yeh Woh Manzil To Nahin» beschreibt nicht einfach einen Zustand, sondern er ruft zum aktiven Widerstand gegen ihn auf.

Der Gefahr, zum Verkünder platter linkspolitischer Parolen zu werden, weicht Sudhir Mishra geschickt aus: Sein kritischer Ansatz gilt nicht nur der ausbeuterischen Oberschicht und den korrupten Politikern und Beamten, sondern auch deren Opponenten. Die sind keine verklärten Helden, sondern Menschen voller Unzulänglichkeiten, die oftmals nicht mehr den Regeln der Vernunft folgen, sondern in ihrer Wut und Ohnmacht ihre Zielsetzung vergessen und zum rasenden Mob werden, der zu den gleichen Mitteln greift wie der politische Gegner und damit Verrat an der Sache begeht. Und wie eine Warnung begleitet das Schicksal der drei alten

Männer den Film: kämpferische Idealisten einst, die im entscheidenden Augenblick kläglich versagten, um zu überleben, und dabei ihr wirkliches Leben verloren haben.

Abgeklärte Reife

Gehört Sudhir Mushir einer jungen, kämpferischen Filmemacher-Generation an, die manchmal ungeduldig und aufmüpfig wirkt, so muss der aus Kerala stammende Aravindan eher als ein Vertreter des literarisch-poetischen Films gelten. Das will nun keineswegs heissen, dass die Filme dieses begabten Regisseurs deswegen weniger engagiert sind. Aber sie sind von einer abgeklärten Reife getragen. Fast ist man versucht, bei Aravindan von der Weisheit des Alters zu sprechen, die sein filmisches Schaffen prägt. Doch der zierliche, feingliedrige Mann ist noch nicht viel über vierzig, auch wenn ihn seine grauen Haare und sein langer Bart älter erscheinen lassen. Der ehemalige Cartoonist, der auch in seinen Filmen die Charaktere mit prägnantem Strich und fast immer auch ein wenig überhöht darstellt, wartet in seinem neuesten Werk mit einer vordergründigen und dennoch tief in das Leben der Betroffenen eingreifenden Geschichte auf: In Panchayat, einem kleinen Dorf in Kerala, wird in den fünfziger Jahren die Elektrizität eingeführt.

«Oridath» (...And There Was a Village/...und da war ein Dorf) beschreibt, wie sich das Leben der Dorfgemeinschaft durch diesen Fortschritt verändert. Aravindan tut es mit leiser Ironie und einem scharfen Blick für's 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.

Auch «Madhvacharya» von G. V. Iyer aus Bangalore (Karnataka) lässt sich mit Poesie und abgeklärter Reife in Verbindung bringen. Aber in diesem Film ist damit nicht das Leichte, Schwebende, der spielerische und doch beherrscht rhythmische Umgang mit Bildern und Beobachtungen gemeint, sondern die getragene Strenge des Versmasses, die absolute Disziplin der Inszenierung: Der Film zeichnet mit fast dokumentarischer Akribie die Biografie eines Asketen auf, der seinem Meister Madhvacharya auf seinen ausgedehnten Reisen durch das Indien des 13. Jahrhunderts folgt. Ziel dieser Pilgerzüge ist es, das Volk in den neuen Lehren des Hinduismus zu unterrichten. Interessant ist dieser Film vor allem durch seine Verquickung einer Spiritualität, die sich an den Dingen und an der Natur orientiert, mit einer Intellektualität des Denkens und Philosophierens über den Sinn und den Zweck der Dinge und des Lebens.

Auch wenn sich dem Europäer, der mit der Lehre des Hinduismus nur oberflächlich ver-

traut ist, in diesem Film vieles verschlossen bleibt, so eröffnet sich ihm doch ein ebenso erregender wie packender Einblick in die östliche Geisteswelt und Philosophie. Überdies scheint mir, dass Iyer mit diesem Film etwas gelungen ist, was man in «Der Name der Rose» zum Beispiel vergeblich sucht: geistigen Gehalt – auch wenn er kompliziert und bildhaft kaum darzustellen ist – zu vermitteln. Der Film über Madhvacharya und den ihn begleitenden Asketen bleibt nicht nur vordergründig biografisch, klammert sich nicht ausschliesslich ans greifbare Äusserliche, sondern setzt Geisteshaltung, Religiosität und Philosophie in zum Teil überwältigende Bilder um. Er wird damit zu einem weiteren Beispiel der Vielseitigkeit des künstlerisch und inhaltlich engagierten Filmschaffens in Indien. ■

KURZ NOTIERT

OCIC-Preis am Festival von Ouagadougou

pdm. Am 10. Panafrikanischen Filmfestival von Ouagadougou (Burkina Faso) hat die Jury der Internationalen Katholischen Film- und AV-Organisation (OCIC) «Yam daabo» (*Le choix*) von Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) mit ihrem Preis, der mit einem namhaften Geldbeitrag verbunden ist, ausgezeichnet. Der Film, der auch den «Prix du 7^e Art» der (offiziellen) Internationalen Jury erhalten hat, schildert die Odyssee einer Familie, die aus dem von der Dürre heimgesuchten Norden des Landes flieht, um sich im fruchtbareren Süden niederzulassen. Die OCIC-Jury setzte sich aus Repräsentanten verschiedener katholischer Organisationen im Bereich des Films und der audiovisuellen Kommunikation in Afrika zusammen.