

Vor mageren Jahren?

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **41 (1989)**

Heft 7

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931534>

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

Vor mageren Jahren?

«Wenn du Indien verstehen willst, dann musst du indische Filme sehen. Wenn du den indischen Film verstehen willst, dann musst du Indien sehen», sagte mir Vishnu Khare, Redaktor und Filmkritiker der in New Delhi erscheinenden «Navbharat Times». Er unterstrich mit diesen Worten die kulturelle Bedeutung des indischen Films für sein Land, der dort weiterhin als das wichtigste Massenmedium eingestuft wird. Zwei indische Filme – wenig genug angesichts einer Jahresproduktion von 700 bis 900 Spielfilmen – werden dieses Jahr in schweizerischen Kinos zu sehen sein: «Salaam Bombay!», das beachtliche Debut der Filmemacherin Mira Nair, und «Halodhia choraye baodhan khai» (Die gelben Vögel) von Jahnu Barua. Das gibt Gelegenheit, sich etwas genauer mit der jüngsten Entwicklung des indischen Films auseinanderzusetzen. Der nachstehende Artikel setzt «Thema: Film in Indien» in ZOOM Nr. 8/87, Seite 2 fort.

Zwar strömen die Inder noch immer in Massen in die Kinos. 91 Millionen besuchen Woche für Woche die 12978 Filmtheater des Landes und sehen sich vornehmlich die episch angelegten Unterhaltungsfilm, Melodramen und Romanzen an. Aber die Zahl der Kinobesuche ist in einem Masse rückläufig, das der Filmindustrie zu schaden macht. Es kriselt im indischen Film. Der Gründe dafür gibt es viele.

Video-Piraterie verursacht Millionenschäden

Der Kinobesuch ist inzwischen auch in Indien ein recht teures Vergnügen geworden. Wenn sich eine Familie mit fünf Personen in New Delhi zum Kinogang entschliesst, muss sie dafür – die oft erheblichen Transportkosten eingerechnet – mit einem Aufwand von an die 100 Rupies (etwa 10 Franken) rechnen. Das ist selbst für den Mittelstand sehr viel Geld. So ziehen es immer mehr Inder vor, die Filme am staatlichen Fernsehen Door-darshan oder ab Videokassette zu sehen. Die Ausleihe eines Films in einer der zahllosen Videotheken kostet in der Regel bloss fünf Rupies. Aber man braucht nicht einmal Besitzer eines Fernsehapparates und eines Videogerätes zu sein, um zum günstigen Filmvergnügen zu kommen. Weit über 100 000 über das ganze Land verteilte Video-Parlours erfreuen sich grosser Beliebtheit, bieten sie doch zu bescheidenen Eintrittspreisen Filmprogramme an, die jenen der Kinos punkto Aktualität kaum nachstehen.

Weil es sich bei den im Handel und im Video-Verleih erhältlichen Kassetten zu einem erheblichen Teil um Raubkopien handelt – Schätzungen gemäss soll ihr Anteil etwa 85 Prozent betragen – und somit ein finan-

zieller Rückfluss an die Filmindustrie praktisch nicht stattfindet, erleidet diese Millionenverluste. Da die Video-Piraterie, gegen die trotz Androhung hoher Strafen in Indien offenbar kein Kraut gewachsen ist, so gut funktioniert, dass die Raubkopien von Filmen meist unmittelbar nach, aber mitunter auch schon vor dem Kinostart massenweise auf den Markt geworfen werden, entsteht zusätzlicher Schaden.

Die solchermassen schon arg gebeutelte Filmindustrie leidet indessen auch noch unter einem anderen Phänomen: Wie in Europa und in den Vereinigten Staaten wird die Produktion publikumsträchtiger Filme immer teurer. Dafür sorgt nicht zuletzt das Star-System, wie es in Indien noch immer gang und gäbe ist. Top-Stars wie beispielsweise Amitabh Bachchan – er gehört zu den berühmtesten und bestverdienenden des Subkontinentes – sind mit Gagen unter einer Million Franken kaum mehr zufrieden. Das ist immerhin etwa ein Viertel mehr Geld, als eine indische Spielfilmproduktion im Durchschnitt kostet.

Gut gehen kann das eigentlich nur so lange, als solchermassen teure Filme zu sogenannten Mega-Hits werden, Millionen von Zuschauern anlocken und somit ihre Kosten wieder einspielen. Das ist aber je länger je weniger der Fall. So etwa gab es 1988 nur noch gerade zwei Filme, die den hochgeschraubten Erwartungen dieser Kategorie gerecht wurden: «Tezaab» von N. Chaudra, ein actionbeladener, mit viel Showeinlagen bepackter Film der eher gewalttätigen Natur, und «Qayamat se qaiamat tak» von Mansoor Khan. Der Erfolg gerade dieses Filmes – er lief viele Wochen lang in ausverkauften Häusern – ist umso erstaunlicher, als er gerade nicht mit den



Bild: Urs Jaeggi

Auf der Suche nach dem neuen Mega-Hit: Filmmarkt anlässlich des Internationalen Filmfestivals in New Delhi.

üblichen Rezepten der Mega-Hits arbeitet. Weder der Regisseur noch die Darsteller verfügen über jenen Popularitätsgrad, der üblicherweise die Voraussetzung für einen Box-Office-Erfolg ist. Und das Budget war vergleichsweise klein. Mansoor Khan hat einen anderen Weg gesucht. Er hat die Herzen vor allem jugendlicher Zuschauer mit einem ebenso frischen wie populären Stil erobert, und sein Werk – durchaus kommerziell angelegt und mehr oder weniger frei von sozialer Botschaft und politischem Engagement – wurde zu einer Art Kultfilm. Der Erfolg von «Qaiamat se qaiamat tak» ist gleichzeitig ein Bruch mit dem Mythos, nur mit Stars besetzte und aufwendig produzierte

Filme hätten eine Chance, zu Mega-Hits zu werden.

Ansonsten säumen fast lauter Flops den Weg des sogenannten Mainstream-Cinemas, jenes Films, der auf die Massen ausgerichtet ist und zumeist anspruchslose Kinounterhaltung anbietet. Viele der Filme haben nicht einmal mehr ihre Herstellungskosten eingespielt, und so ist es nicht verwunderlich, dass über einigen Produktionsgesellschaften bereits der Pleitegeier schwebt. Die Bedingungen für den kommerziellen Hindi-Film sind in den letzten zwei, drei Jahren wesentlich härter geworden. So etwa hat sich ergeben, dass rund 75 Prozent der möglichen Einkünfte in den ersten acht Wochen nach dem Start eingespielt werden müssen. Dass dies nur noch wenigen Filmen gelingt, mussten die Produzenten von Manmohan Desais «*Ganga Jamuna Saraswati*» erfahren. Obschon der Film gleich zwei der Top-Stars In-

diens – nämlich Amitabh Bachchan und Mithun Chakraborty – vereinte, mit ungeheurem Aufwand produziert und in 270 Kinos zugleich gestartet wurde, fiel er beim Publikum durch und hinterliess ein finanzielles Desaster.

Erfolgreiche TV-Serials

Während sich die Kinos zunehmend leeren, feiert das staatliche indische Fernsehen Door-darshan seit einiger Zeit wahre Triumphe. Das hängt mit einer gewissen Öffnung – von manchen Kritikern als eine Art Glasnost bezeichnet – zusammen. Bisher scheinbar Unmögliches wurde, zumindest vorübergehend, Realität: So erschien, seit langem zum ersten Mal, die Opposition am Bildschirm, und es wurde die Verstrickung hoher Beamter in die Bofors-Affäre gezeigt und diskutiert. Serials wie «*Ramayan*» von Ramanand



Kritische Bewältigung einer schwierigen Vergangenheit: «Tamas» (Finsternis) von Govind Nihalani.

Sagar und «Mahabharat» von B. R. Chopra – beide beruhen auf indischen Nationalepen mit religiös-hinduistischem Hintergrund – wurden zu eigentlichen Strassenfegern. Bis zu 50 Millionen Haushalte soll die 78teilige Serie «Ramayan» jeweils erreicht haben, und als sie nach fast 18 Monaten Laufzeit mit der Krönung von Lord Rama ein (vorläufiges) Ende fand, fühlten, laut «Hindustan Times», viele Inder ein Gefühl der Leere.

Umstrittener als die beiden recht anspruchsvoll inszenierten Serials war der Fünfteiler «Tamas» (Finsternis) von Govind Nihalani, der nun in unveränderter Form auch als fünfstündiger Kinofilm gezeigt wird. «Tamas» beschäftigt sich mit den historischen Ereignissen im Vorfeld

der Trennung Indiens und Pakistans im Jahre 1947, die von Streitigkeiten zwischen den politischen Parteien, aber auch erbitterten religiösen Auseinandersetzungen zwischen Hindus, Muslims und Siks geprägt waren. Wie auch in westlichen TV-Serien üblich, wird Geschichte mit einem Rückgriff auf fiktive und exemplarische Individualgeschicksale und Identifikationsfiguren fassbar gemacht.

Nihalani, der mit dem dramaturgischen und semantischen Instrumentarium des grossen Kinofilms arbeitet, erzählt episodenhaft und verknüpft in geschickter Weise verschiedene Geschichten und Schicksale. Als roten Faden dient ihm die Figur jenes Gerbers, der für Medikamente für seine schwangere Frau dringend Geld braucht und deshalb – widerwillig zwar nur – jenes Schwein schlachtet, das am nächsten Morgen auf der Treppe der Moschee liegt. Dieser Vorfall löst in

der kleinen Stadt im Punjab eine Unrast aus, die schliesslich zum offenen Bürger- und Religionskrieg ausartet und für Tausende Not und Verderben bringt.

Govind Nihalanis «Tamas» ist allerdings bedeutend mehr als bloss eine sorgfältige Rekonstruktion jüngster indischer Vergangenheit auf fiktiver Basis. Dass der Film einen starken Gegenwartsbezug hat, lässt schon das Motto ahnen, das ihm vorangestellt ist: «Wer aus der Geschichte nichts lernt, wird erneut alle bitteren Erfahrungen durchlaufen müssen.» Parteienzwist und Auseinandersetzungen zwischen den Religionsgemeinschaften kennzeichnen Indiens Gegenwartsgeschichte seit der Unabhängigkeit in einem starken Masse. Die jüngsten Auseinandersetzungen im Punjab, die Wahlen in Tamil Nadu oder die Reaktionen der Moslems in Bombay auf Salman Rushdies «Satanische Verse» zeigen nur zu drastisch,

wie labil das politische und religiöse Gleichgewicht in Indien auch heute noch ist.

Der starke, unverkennbare Gegenwartsbezug des Filmes war es denn auch, der bei der Ausstrahlung im Fernsehen heftige Kontroversen auslöste. Insbesondere der regierenden Kongresspartei passte die Aussage, dass sie sich zwar als Volkspartei ausbebe, aber einseitig nur die Interessen der Hindus vertrete, gar nicht in den Kram. Sie bezog die von einer Filmfigur in der Mitte der vierziger Jahre geäusserte Bemerkung offensichtlich auf die Gegenwart und reagierte mit dem pauschalen Vorwurf, in «Tamas» kämen die Hindus zu schlecht, die Muslims dagegen zu gut weg.

Unabhängige Filmschaffende produzieren für Doordarshan

Nun erschöpfen sich die Leistungen von Doordarshan, eines Fernsehens, das seines staatlichen Status' wegen als Regierungstreu, wenig offen und nur in geringem Masse zur Ausstrahlung von Konflikten fähig gilt, für den Film keineswegs nur in der Ausstrahlung anspruchsvoll, wenn immer auch mit einem Blick auf ein grosses Publikum inszenierter Serials. Für das Parallel Cinema – den künstlerisch hochstehenden sowie sozial und politisch engagierten Film also – wurde neuerdings zu guter Sendezeit am Sonntagnachmittag eigens ein Sendegefäss eingerichtet, das sich einer grossen Nachfrage erfreut. Das ist für dieses Filmschaffen, das nach wie vor ein marginales Dasein fristet, ein bedeutsamer Schritt. Es wird nun landesweit zur Kenntnis genommen und findet Verbreitung nicht mehr nur in jenen Gliedstaaten, wo es entstanden ist. Regisseure, die für ihre Filme

einen dieser wöchentlichen Termine zugeteilt erhalten, dürfen mit einem Millionenpublikum rechnen. Das bedeutet, dass die Filme des Parallel Cinema inskünftig eine viel grössere Beachtung finden als bis anhin.

Aber das ist noch nicht alles: Wie die italienische RAI und der britische Channel Four tritt Doordarshan seit kurzer Zeit auch als Filmproduzent auf, der unabhängigen Filmschaffenden Aufträge für die Herstellung von Filmen ihrer eigenen Wahl erteilt. Diese werden vom Fernsehen erst nach ihrer Auswertung in den Kinos gesendet. Die ersten Ergebnisse liegen bereits vor und konnten in Nebenveranstaltungen zum Indian Panorama anlässlich des 12. Internationalen Filmfestivals von New Delhi begutachtet werden: So beispielsweise der neue Film von Mrinal Sen, der mit Doordarshan-Geld entstanden ist. «Edin Achanak» erzählt die fast ausschliesslich in einer Wohnung spielende Geschichte um eine Familie, die in einem schmerzlichen Prozess erkennen muss, dass ihr verschwundenes Oberhaupt nicht der brillante Universitäts-Professor war, den zu sein er immer vorgab, sondern vielmehr ein ziemlich mediokrer, von seiner Vergangenheit zehrender Akademiker.

Bestimmt wird die Dramaturgie dieses zweifellos genial inszenierten Films durch die Ungewissheit über den Verbleib dieses Mannes, der während eines heftigen Unwetters über Calcutta verschwunden ist: eine Ungewissheit, die – je mehr Mosaiksteine sich zusammenfügen – doppelbödig wird. Da ist plötzlich nicht mehr nur die Angst um den Verbleib des Professors und Familienvaters, sondern da schleicht sich mit zunehmendem Erkenntnisstand auch die Angst vor der Wahrheit ein; vor Enthüllungen, die das bisher so traute Familienbild zu

zerstören drohen. «Edin Achanak» folgt in überaus konsequenter Manier den Gesetzen des klassischen Dramas, indem die Einheit von Handlung, Ort und Zeit stets gewahrt wird. Aber zu kammerspielartig, zu ausschliesslich auf den Dialog aufgebaut und wohl auch etwas zu akademisch gibt sich dieses Werk, als dass es in Indien über intellektuelle Kreise hinaus grössere Beachtung zu finden vermöchte.

Neben reputierten Regisseuren wie Sen oder Aravindan – er hat ebenfalls mit Fernsehgeld «Marattam» (*Maskerade*), einen Film über die Wechselbeziehung von Wirklichkeit und Illusion in der Tradition des südindischen Tanz-Theaters gedreht – gibt Doordarshan auch Nachwuchsfilmen eine Chance. So etwa bekam Sudhir Mishra nach seinem beachtlichen Erstlingswerk «Yeh Woh Manzil To Nahin» (s. ZOOM 8/87, S. 8) die Gelegenheit, in Bombay «Main Zinda Hoon» (*Conversation With Father*) zu realisieren. Mishra greift ein zentrales Thema des indischen Alltags auf: die Stellung der Frau in einer Familie, die sie sich nicht selber ausgesucht hat, sondern in die sie ohne Mitspracherecht eingekerkert wurde. Als Beena, spätestens nach dem Verschwinden ihres Mannes erkennt, dass über ihrer Ehe kein guter Stern steht und dass sie von der Familie nur ausgebeutet wird, lehnt sie sich in ganz unüblicher Art gegen ihr Schicksal auf. Sie nimmt Arbeit an und verliebt sich in einen anderen, ihr gutgesinnten Mann. Als sie von den konventionellen gesellschaftlichen Normen eingeholt wird, reagiert Beena mit Verweigerung und einer Flucht in ihr Inneres, die zu einer starken Bewusstseinsbildung führt und die Grundlage für einen Neubeginn bildet.

Sudhir Mishra verbindet in

«Main Zinda Hoon», was ungefähr mit «ich lebe» oder «ich existiere» zu übersetzen wäre, Beenas Prozess der langsamen Selbstfindung und Emanzipation mit einer sehr lebendigen, realitätsnahen Milieuschilderung jener Gesellschaftsschicht in Bombay, die weder obdachlos ist noch über gar keine Mittel verfügt, aber doch in sehr bescheidenen Verhältnissen und immer am Rande des Existenzminimums lebt. Er tut dies überaus lebendig, präzise und in der Form jenes spezifisch indischen sozialen Realismus', der so viele Filme prägt, die sich mit den sozialen Gegebenheiten des Landes auseinandersetzen und sich gegen überkommene gesellschaftliche Normen auflehnen. Erzählt wird mit den Mitteln des klar strukturierten, narrativen Films eine Alltagsgeschichte, die sich immer wieder ereignet. Aus dieser Beziehung zur Alltäglichkeit schöpft der Film Kraft und Glaubwürdigkeit, nicht zuletzt auch deswegen, weil er nicht allein Beschreibung einer Misere ist, sondern das Zusammenleben in räumlich und materiell beengten Verhältnissen sowohl als Ausgangspunkt für Konflikte als auch als eine Chance zur Förderung zwischenmenschlicher Beziehungen und Solidarität sieht. In diesem Optimismus steht er dem Spielfilmerstling von Mira Nair, «Salaam Bombay!», sehr nahe, der in Indien einen grossen Erfolg hatte und nun den Weg auch in die Schweizer Kinos gefunden hat (ausführliche Besprechung in dieser Nummer).

Direktes politisches Engagement ist verpönt

Es hat im Vorfeld des Internationalen Filmfestivals von New Delhi und des Indian Panorama nicht an Stimmen gefehlt, die



im Zuge der latenten Krisensituation des indischen Films auch gleich den Tod des Parallel Cinema verkündeten. In der Tat: Wo das Publikum seine Gunst selbst den auf leichte Unterhaltung zugeschnittenen Filmen verweigert, tut sich anspruchsvolles Filmschaffen doppelt schwer. Immer schwieriger wird es, für die Produktion künstlerisch wertvoller Filme, die zum vornherein nur wenig Einnahmen versprechen, die notwendigen Finanzen zu finden. Nur gerade noch in den Gliedstaaten Kerala und Bengalen – sowie ansatzweise noch in Karnataka –, wo das Parallel Cinema schon eine längere Tradition aufweist, scheint die Produktion von Filmen dieses Genres noch mit ei-

ner gewissen Kontinuität weiterzugehen. Im Gegensatz dazu hat etwa die Assamese Film Development Corporation ihre Filmförderung für begabte Regisseure wie etwa Jahnu Barua – der Regisseur von «Halodhia choraye baodhan khai» arbeitet heute in Bombay – einstellen müssen, da die gewährten Darlehen nicht zurückbezahlt werden konnten.

Erschwerend kommt hinzu, dass die National Film Development Corporation (NFDC) die den wertvollen Film mit staatlichen Geldern unterstützt, restriktivere Auflagen macht als auch schon. Das bekommen insbesondere jene Filmschaffenden zu spüren, die politische Themen kritisch reflektieren. Be-



Prozess einer langsamen Selbstfindung und Emanzipation: «Main Zinda Hoon» von Sudhir Mishra.

ben, ihre arbeitenden Landsleute noch schlechter behandeln als ihre Vorgänger, ist die delikate, aber durch viele Beispiele belegte Aussage dieses Werkes, das im übrigen historisch genau und auf reale Fakten zurückgreifend die Entstehung gewerkschaftlicher Aktivitäten der Arbeiter auf den Gummipflanzungen Keralas beschreibt. Zwar vermag der mit viel freiwillig geleisteter Arbeit zustandegewordene Film in seiner konventionellen Machart wegen formal nicht restlos zu überzeugen, doch wird dies durch das politische und soziale Engagement mehr als nur wettgemacht.

Dass es zur Zeit in Indien kaum möglich ist, konkrete politische Filme zu drehen, bestätigt auch der bereits eingangs zitierte Journalist Vishnu Khare. Keine Partei, meint er, insbesondere aber nicht die regierende, wolle in einem Film in einem schlechten Licht erscheinen. Deshalb sei es immer schwierig, einen konkreten politischen Vorfall aufzugreifen oder gar bestimmte Personen kritisch darzustellen. Wer nicht riskieren will, dass sein Film verboten oder zumindest von der Zensur mit Schnittauflagen belegt wird, müsse zum Mittel der Ambiguität greifen oder Kompromisse schliessen, welche die Wahrheit oft vertuschen. Er sehe den Tag noch nicht, an dem in Indien ein wirklich kritischer politischer Film gedreht werden könne. Ähnlich äussert sich auch der Regisseur Sudhir Mishra. Darauf hin befragt, ob in Zusammenarbeit mit Doordarshan auch ein politischer Film entstehen könnte, antwortete er: «Ich möchte es in Zukunft einmal versuchen. Zur Zeit aber ist es so, dass man wohl politische Filme machen kann, aber keine Filme über die Politik und ihre Führer.»

Das Parallel Cinema lebt dennoch

Mishras etwas schlitzohrige Antwort ist ein Hinweis darauf, dass vor allem jüngere indische Filmschaffende keineswegs darauf verzichten, in ihren Filmen politische und soziale Probleme aufzugreifen und auch kritisch zu hinterfragen. In «Piravi» beispielsweise, dem ersten Spielfilm des als Kameramann tätigen Shaji aus Kerala, kehrt der Sohn schon betagter Eltern, der in Trivandrum studiert, entgegen seinen Ankündigungen in einem Brief nicht zum vereinbarten Zeitpunkt nach Hause zurück. Vergeblich wartet der Vater auf ihn an der Busstation. Später, es ist schon Nacht, steigt er zum ruhig dahinfließenden Fluss hinab, lässt sich vom Fährmann ans andere Ufer bringen und geht dann zu Fuss nach Hause. Der tägliche Gang zum Fluss, die Überfahrt, das Warten auf den Bus, die Enttäuschung und die Heimkehr bestimmen fortan den Rhythmus dieses eigenwilligen Filmes, und die Ungewissheit um den Verbleib des Sohnes, der die Hoffnung der Familie ist, wird zur unerträglichen Spannung. Indem er die Hoffnung in Verzweiflung umschlagen und den Verlust des Sohnes zur Gewissheit werden lässt – Recherchen des Vaters und der Tochter bringen es an den Tag – wird der Film ganz unterschwellig, aber dennoch deutlich genug zur Anklage gegen das brutale Vorgehen von Regierung und Polizei anlässlich von Studentenunruhen in Kerala, deren Opfer der Sohn offensichtlich geworden ist.

Und «Kadaltheerathu» (*On the Seashore*) von Rajeev Nath, ebenfalls ein Film aus Kerala, ist – ähnlich wie Krzysztof Kieslowskis «Ein kurzer Film über das Töten» – ein bewegendes Plädoyer gegen die Todesstrafe,

treffen davon ist beispielsweise Ravindran aus Kerala, der einen Beitrag an seinen Film «Orathoval pakshikal» (*Vögel mit gleichen Federn*) erst erhalten soll, wenn sein Film die Einladung eines internationalen Filmfestivals erhält. «Vögel mit gleichen Federn» ist tatsächlich einer der ganz wenigen Filme der gegenwärtigen Produktion, die ein sozialpolitisches Thema direkt aufgreifen. Dass indische Landlords, die das koloniale Erbe der Briten angetreten ha-

die in Indien nach wie vor zur Anwendung gebracht wird und die gerade zu Jahresbeginn nach der Hinrichtung der beiden Mörder Indira Ghandis heftig diskutiert wurde. Auch in «Kadaltheerathu» kehrt ein Sohn nicht mehr nach Hause zurück. Diesmal, weil er einen hinterhältigen Überfall auf seinen Vater blutig gerächt hat und von der Justiz zum Tod durch den Strang verurteilt wurde. Beide Filme, «Piravi» wie auch «Kadaltheerathu», thematisieren übrigens die Bedeutung der Söhne für die indische Familie. Da in ihnen die ganze Hoffnung auf eine bessere Zukunft ruht, sie

auch entsprechend gefördert werden, bedeutet ihr Verlust – zumal wenn es sich um die einzigen handelt – eine bittere Katastrophe. Davon berichtet, wenn auch in viel leichter Art und mit einem Schuss Rührseligkeit «*Oru minnaminunginte nurungu vettom*» (*Glimpse of Light of a Flying Fireball*) von Bharathan. Zwar ist es hier nicht der eigene, sondern der Pflege-sohn, der einem pensionierten und kinderlosen Lehrerehepaar einen neuen Lebensinhalt gibt und bei seinem Wegzug – der Vater, der in den USA arbeitet, holt ihn eines Tages ab – Leere und Verzweiflung hinterlässt.

Nein, das Parallel Cinema lebt trotz schwierigen Zeiten durchaus weiter. Vor allem dort, wo es sich mit politischen und sozialen Gegebenheiten des Landes auseinandersetzt und auf seine kulturellen Wurzeln besinnt, entwickelt es weiterhin starke Kräfte und bringt immer wieder Werke hervor, die zum Bewegendsten gehören, was der Film hervorzubringen vermag. Im diesjährigen Indian Panorama nahm zweifellos «*Kolahal*» (*Der Aufruhr*) des 57jährigen Schriftstellers und Film-schaffenden Bhabendra Nath Saikia aus dem Gliedstaat Assam eine solche Stellung ein. In tragendem Rhythmus erzählt er die Geschichte von Kiron, einer noch jungen Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde und nun zusammen mit ihrem kleinen Sohn Moti ein hartes Leben in einer patriarchalisch ausgerichteten Dorfgemeinschaft fristet. Als Moti von Reissäcken, die von einem liederlich bepackten Transporter herunterfallen, erschlagen wird – erneut spielt der Verlust des Sohnes als Träger der Hoffnung für eine bessere Zukunft eine bedeutsame Rolle –, bricht in Kiron eine Welt zusammen. Nach anfänglicher Resignation fängt sie sich indessen auf und setzt ihrem Le-

ben neue Massstäbe, ungeachtet der ihrem Verhalten abseits des üblichen Rollenverhaltens entgegengebrachten Kritik der Nachbarn.

Ohne kämpferische Töne, aber mit einer eindrucklichen Beharrlichkeit setzt sich Saika mit der Rolle der indischen Frau auseinander und engagiert sich für ihr Recht ein, das Schicksal in die eigenen Hände nehmen zu dürfen. Dabei vergisst der Regisseur indessen nie, dass die Entwicklung eines neuen Selbstwertgefühls und eines neuen Bewusstseins von Dauer nur sein kann, wenn es auf der Basis der kulturellen und gesellschaftlichen Identität aufbaut. «*Kolahal*» ist deshalb denn auch eingebettet in den Alltag indischen Alltagslebens abseits der grossen Städte und ihrer Hektik und zeigt eindrucklich, wie Widerstände eines über Generationen übertragenen Brauchtums abgebaut werden müssen, um zu einem neuen Bewusstsein der Stellung der Frau in der indischen Gesellschaft zu kommen. Das Mass der Zeit spielt dabei eine entscheidende Rolle und prägt den Rhythmus dieses Films, der – wie schon Sudhir Mishras «*Main Zinda Hoon*» – Veränderungen durchaus für möglich erachtet und sie als eine Hoffnung erkennt.

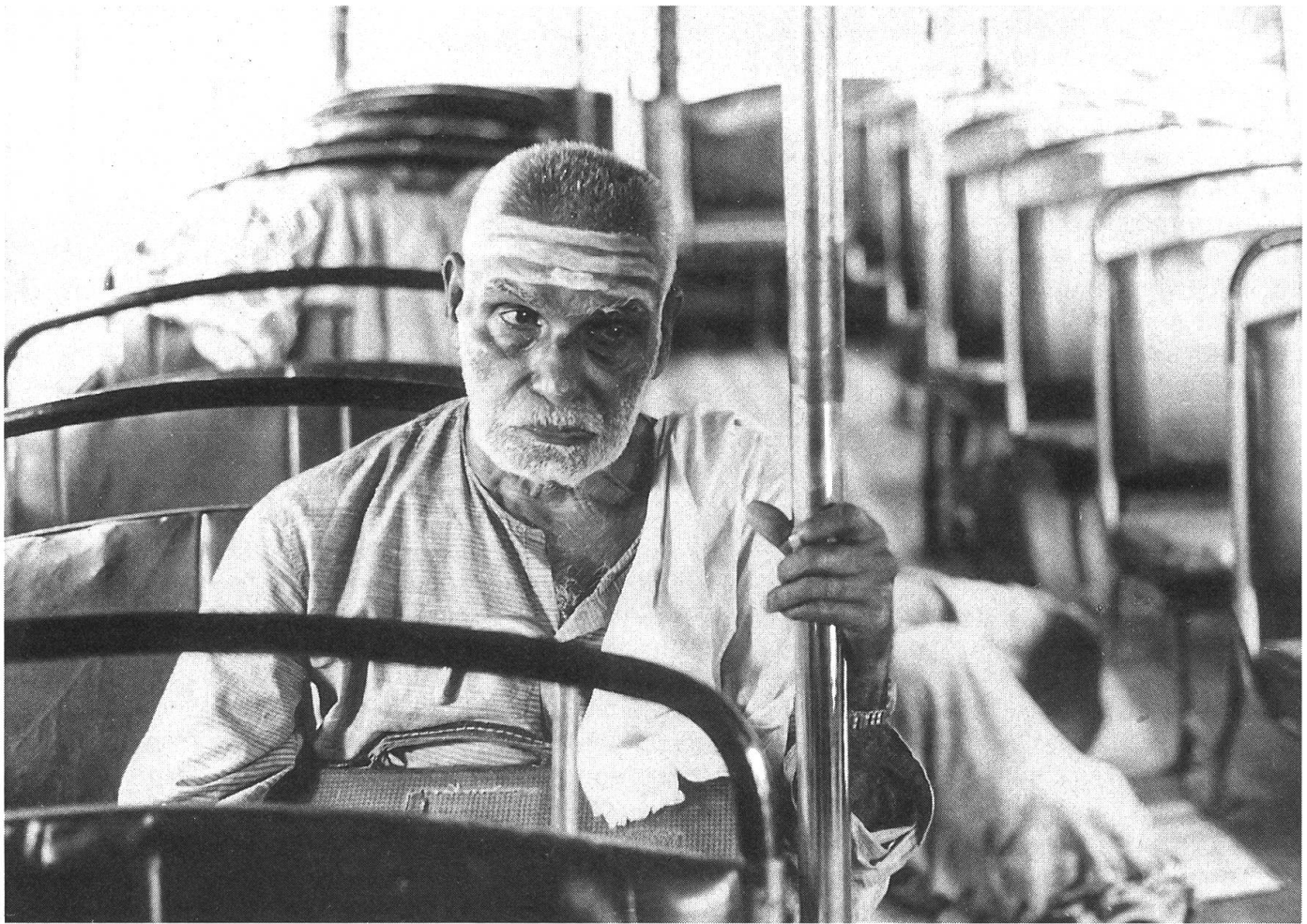
Annäherung von Mainstream und Parallel Cinema

Von einer aufregenden Entwicklung des indischen Films, die auch ein Zeichen des Umbruchs ist, bleibt schliesslich noch zu berichten. War das Parallel Cinema, früher auch New Indian Cinema genannt, ursprünglich als künstlerische und sozial engagierte Alternative zum Unterhaltungs- und Illusionskino des Mainstream Cinema gedacht (siehe dazu den Artikel in ZOOM 8/87, Seite 2), so gibt es

KURZ NOTIERT

Aktuelle Fassung RTVG

afk. In der neuen Ausgabe publiziert «BABYLON», das Bulletin der Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationskultur (AfK), die bislang bloss intern bekannte aktuelle Fassung des Radio- und Fernsehgesetzes (RTVG), wie es sich nach den Beratungen in der Nationalratskommission präsentiert. Sämtliche Änderungsvorschläge der Kommission werden im Wortlaut dokumentiert und dem bundesrätlichen Entwurf gegenübergestellt. Die Debatte im Nationalrat soll nach Möglichkeit in der Juni-Session stattfinden. Die AfK, die erstmals 1986 mit einer breit unterzeichneten «Medien-erklärung» an die Öffentlichkeit getreten ist, hat sich an der Diskussion über die Ausgestaltung des Rundfunks in der Schweiz aktiv beteiligt. Ihr Modell «SRG PLUS» schlägt einen inhaltlichen Wettbewerb ohne Kommerzialisierung vor. (Bezugsquelle: AfK, Jungstrasse 9, 8050 Zürich)



heute Filmschaffende, die in der scharfen Abgrenzung kaum mehr eine Zukunft sehen. Dass sich soziale und politische Botschaften durchaus auch mit den Mitteln des unterhaltenden Films transportieren lassen und dadurch sehr wahrscheinlich ein wesentlich grösseres Publikum erreichen, ist vor allem die Überzeugung einer jüngeren Filmemacher-Generation.

Sudhir Mishra etwa erachtet die Trennung zwischen Mainstream und Parallel Cinema als von der Filmkritik künstlich herbeigeführt und letztlich unfruchtbar. Er selber beispielsweise mache Filme nach seinen Vorstellungen, ohne darauf zu achten, ob sie nun dem Mainstream oder dem Parallel Cinema zugeordnet werden. Wichtig ist für ihn allein, dass seine Werke die Wurzeln und die kulturelle Identität nicht verleugnen. Andere junge Regis-

seure gehen da noch einen Schritt weiter. Sie verleugnen keinen Augenblick, dass der Einfluss des westlichen, vor allem des amerikanischen Kinos auch vor dem indischen Film nicht Halt macht. «*Raakh*» (*Asche zu Asche*), das Erstlingswerk von Aditya Bhattacharaya, macht daraus keinen Hehl. Offensichtlich von Melville, aber auch von amerikanischen Regisseuren beeinflusst, entwickelt er in seinem Film die indische Version vom Menschen, der durch verhängnisvolle Ereignisse auf den falschen Weg geleitet und nun seinerseits zum Kriminellen wird. Er tut dies vor dem realen Hintergrund der zunehmenden Kriminalität in Indiens Grossstädten. Bhattacharaya bemüht sich dabei, nicht nur den äusseren Ablauf der Handlung zu inszenieren, sondern in atmosphärisch dichten Bildern auch die fortschreitende

Vergebliches Warten auf den Sohn: aus «*Piravi*» von Shaji.

seelische Verkümmern und die innere Vereinsamung seines Antihelden darzustellen. Verlöre sich der auf Action ausgelegte Film nicht in allzu vielen Nebenlinien, Exkursen, Details und repetitiven Elementen, hätte er durchaus die Chance, auch in westlichen Ländern als ein «dirty movie» zum Kultfilm zu werden.

Den Versuch, ein aktuelles Problem mit den Mitteln des populären Films darzustellen, unternimmt auch Balu Mahendra aus Madras (Tamil Nadu) mit «*Veedu*» (*Das Haus*). Das «International Year of Shelter for the Homeless», das «Jahr des Schutzes für die Obdachlosen», das 1987 begangen wurde, war ihm Anlass für eine bitterböse, aber keineswegs humorlose Sa-

tire, die nicht nur die latente Wohnungsnot in den Grossstädten Indiens aufs Korn nimmt, sondern sich auch mit der Bürokratie, der Korruption und dem Betrug im kleinen wie im grossen Stil auseinandersetzt und dabei rücksichtslos aufdeckt, wie gering die Möglichkeiten des Durchschnittsbürgers sind, sich gegen die Mächenschaften der Bürokratie und der gesellschaftlichen Hierarchie zur Wehr zu setzen. Hervorragend gespielt und zügig inszeniert, steht «Veedu» als Beispiel für jenen sozialen Realismus im indischen Filmschaffen, der sich sehr bewusst nicht nur an ein intellektuelles Publikum richtet, sondern in allgemein verständlicher Weise einerseits und über die Emotionen andererseits aktuelle Gegenwartsfragen thematisiert.

Noch ist indessen nicht gewiss, ob die versuchte Annäherung von Parallel Cinema und Mainstream ein gangbarer Weg ist, dem indischen Filmschaffen wirklich innovative Impulse zu verleihen. Neben einigen geglückten Versuchen einer Symbiose gibt es zu viele Werke, die allzu oberflächlich und gelegentlich mit billiger Kompromissbereitschaft mehr zur Verwässerung oder gar Verniedlichung indischer Alltagsproblematik beitragen, als dass sie zur notwendigen Reflexion in breiten Schichten etwas Konkretes beizusteuern vermögen. Wenn der Film im Sinne Vishnu Khares tatsächlich das Schlüsselmedium zum Verständnis der komplexen kulturellen, religiösen, gesellschaftlichen und politischen Struktur Indiens bleiben soll, bedarf er möglicherweise eben nicht der Annäherung der verschiedenen Genres, sondern der Bewahrung seiner oftmals verwirrenden Vielfältigkeit. ■

Thema:

Filmfestival Saarbrücken

Beat Glur

Schweizer Film im deutschsprachigen Raum: nicht im Kino

«Der Film will heute seiner Sache sicher sein. Und das ist seine Krise. Früher, als er noch unsicher war und noch gefährlich, war er noch nicht gefährdet. Heute versucht er, ein erprobtes Unterhaltungsmittel zu werden, das sich seine Konventionen zurechtbaut, auf die es sich verlassen kann, ängstlich Rückschau hält nach erprobten Rezepten, statt Ausschau nach dem Geheimnisvollen, von dem noch niemand etwas weiss.»

Diese Worte stammen nicht etwa von einem Filmkritiker, der den Trend der Zeit zu erkennen glaubt, sondern sind bereits im Jahre 1956 vom grossen Filmregisseur Max Ophüls zu Papier gebracht worden. Dass sie gerade heute wieder aktuell sind und gerade in Zusammenhang mit dem Filmfestival, das seinen Namen trägt, ist wahrscheinlich Zufall. Und doch trifft Ophüls' Aussage exakt den Kern der gegenwärtigen Situation im deutschsprachigen Filmschaffen: Man setzt auf sichere Werte, will unterhaltend sein und orientiert sich an Vorbildern der Vergangenheit. Trotzdem fristet der deutschsprachige Film immer noch ein Schattendasein an Festivals, Filmtreffs und in Studiokinos: Im normalen Kino ist er leider kaum zu sehen.

Wenn hier vom deutschspra-

chigen Film die Rede ist – und nicht vom Schweizer Film – dann hauptsächlich aus zwei Gründen: Erstens sollten wir Deutschschweizer lernen, über die nationalen Grenzen hinauszusehen und unsere Kulturzeugnisse in jenen Raum stellen, zu dem wir kulturhistorisch gehören, nämlich den deutschsprachigen Raum; und zweitens sollten wir akzeptieren, dass die Romandie zwar ein Teil der Schweiz, aber eben dem französischen Kulturraum zugehörig ist, dass also mithin die dort entstehenden Filme nicht ohne weiteres mit dem Deutschschweizer Filmschaffen zu vergleichen sind. Der Deutschschweizer Film hat sich – wenn überhaupt – mit dem Filmschaffen im deutschsprachigen Raum, also den Filmen aus der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik und Österreich zu messen. Die kulturelle Einheit der Schweiz bleibt, sooft sie, etwa im Hinblick auf 1991, auch heraufbeschworen wird, reine Fiktion.

Ein idealer Ort, den Stand des Filmschaffens im deutschsprachigen Raum zu beobachten, bietet sich jeweils Ende Januar in der südwestdeutschen Landeshauptstadt Saarbrücken. Seit nunmehr zehn Jahren findet dort das Max-Ophüls-Festival statt, welches das neue deutschsprachige Nachwuchsfilmschaffen vorstellt. Nach den Filmfestivals in Berlin und in Hof ist Saarbrücken das wichtigste internationale Forum für den Deutschschweizer Film im deutschsprachigen Raum. Bereits dreimal ging der begehrte Max-Ophüls-Preis an Schweizer Produktionen, zuletzt im vergangenen Jahr an «Wendel» von Christoph Schaub. Und vor drei Jahren verpasste «Höhenfeuer» von Fredi M. Murer den Hauptpreis nur deshalb, weil die Jury nicht gewillt war, den Film als