

Neue Kräfte im indischen Film

Autor(en): **Dasgupta, Buddhadev / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933080>

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.

Neue Kräfte im indischen Film

Interview mit dem indischen Regisseur Buddhadep Dasgupta

«Aus Kalkutta und Bengalen» sagen die Inder, wenn man sie fragt, woher die anspruchvollsten der 700 Filme kommen, die Indien im Durchschnitt jährlich produziert (697 im Jahre 1979). Der Umstand, dass Kalkutta unter der Kolonialmacht der Briten lange Jahre Hauptstadt des indischen Imperiums war, hat in der Tat viel zur Entfaltung des intellektuellen und kulturellen Lebens beigetragen. Dabei wurden, vor allem im 19. Jahrhundert, die Fenster Richtung Westen weit aufgesperrt. «Speak in English, think in English, dream in English» wurde den jüngeren Bengalis damals als Empfehlung mit auf den Weg gegeben... Diese Verwestlichung hat dann unter der Führung von Rabîndranâth Tagore (1861–1941) eine Rückbesinnung auf indische Werte, die sogenannte Bengali-Renaissance, zur Folge gehabt. Im Bereich des Films hat sie im Werk und in der Person von Satyajit Ray (geboren 1921 in Kalkutta) einen überzeugenden Ausdruck gefunden. Er hat mit seinem berühmten gewordenen ersten Film «Pather Panchali» (1955) dazu beigetragen, Selbstbewusstsein und Identitätsgefühl der jungen Bengali-Generation zu stärken. Zu ihr gehört unteren Buddhadep Dasgupta (1944), der in seiner engeren Heimat vor allem als Dichter bekannt geworden ist. Bei ausländischen Kritikern haben seine beiden Langspielfilme «Dooratwa» (Entfernung, 1978) und «Neem Anapurna» (Göttin der Bitternis, 1979) eine sehr positive Aufnahme gefunden. Der letztere befasst sich mit Desintegrationserscheinungen einer Familie aus dem unteren Mittelstand in der Millionenstadt Kalkutta; er wurde im «Panorama des neuen indischen Films» anlässlich des internationalen «Filmotsav 80» in Bangalore erstmals der Öffentlichkeit gezeigt. Dort hat Ambros Eichenberger das folgende Gespräch mit dem Regisseur geführt. Am Festival von Locarno wird Dasgupta voraussichtlich mit einem Film vertreten sein.

Keine andere Region Indiens ist mit dem unabhängigen Filmschaffen des Subkontinentes so eng verbunden wie Bengalen mit Kalkutta als Kapitale. Hier hat sich zuerst eine Stossrichtung gegen jene rein kommerziell orientierte Filmproduktion herausgebildet, wie sie von den Traumfabriken der Studios von Bombay und Madras dutzendweise auf den Markt geworfen wird. Mit Satyajit Rays Film «Pather Panchali», dessen 25jähriges Jubiläum in diesem Jahr gefeiert wird, ist das nationale Filmschaffen Indiens hier geboren worden. Was gibt es über die Entwicklung und die Bedeutung der bengalischen Filmszene zu sagen?

Die Anfänge der Filmtätigkeit in Kalkutta reichen in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zurück; sie startete kurz nachdem am 7. Juli 1896 durch die Cinématographe-Filmgesellschaft der Brüder Lumière in Bombay die erste Filmvorführung stattgefunden hatte. Auftrieb hat die Branche mit der Pro-

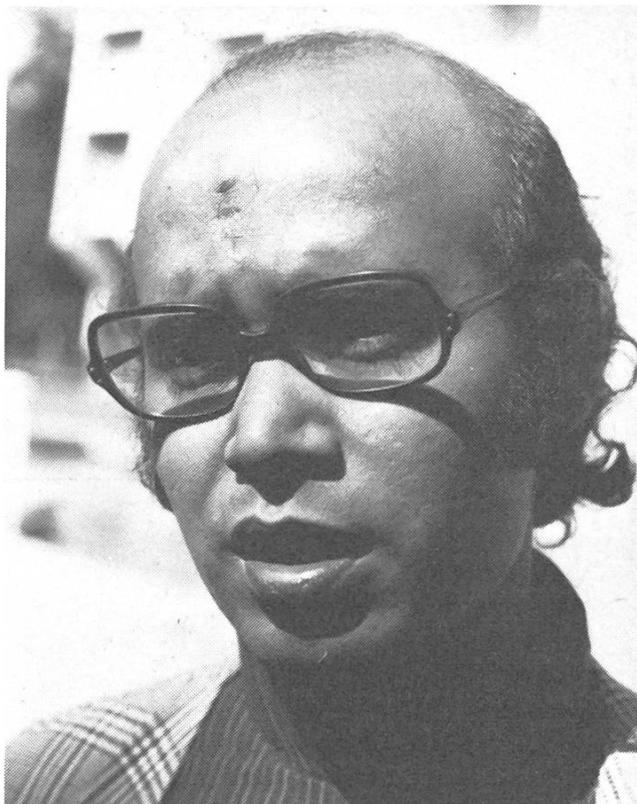
duktion des ersten bengalischen Spielfilmes «Satyawadu Raja Harischandra» im Jahre 1917 bekommen. In der Zeit von 1930 bis 1940 sind dann eine ganze Reihe von recht guten Unterhaltungsfilmern entstanden, vor allem was Drehbuch und Fotografie anbetrifft. Darunter ragt «Devadas» von P. C. Barua hervor, ein Film, der eine Anklage gegen arrangierte Heiraten zum Gegenstand hat. Wegen dem Gesellschaftsbezug seines Themas wird Barua gelegentlich als der Vater des indischen Films bezeichnet. Aber diese Ehre bleibt doch wohl Satyajit Ray vorbehalten, der, mit seinen Ausenaufnahmen für «Pather Panchali» (1955) in einem bengalischen Dorf, die indische Realität stärker zu artikulieren vermochte. Diesen realistischen Einblick in das alltägliche Dorfleben mit seinen Personen, Geschichten und Konflikten war neu: Rays erster Film hatte den Durchbruch geschaffen und die Möglichkeiten für ein indisches Kino offenbart.

Neben Ray ist Ritwick Ghatak (geboren

1926 in Bengalen) zu erwähnen. Er hat vor allem mit «Nagarik» (Der Bürger, 1952) und «Ajaantrik» (Keine Maschine, 1958) bedeutende Werke geschaffen, die, wie Ghatak selbst, viel zu wenig bekannt geworden sind. Als dritter hat Mrinal Sen (geboren 1923 in Kalkutta), der auf Umwegen zum Film gekommen ist, die Filmszene von Westbengalen mitgeprägt. Nach einem Debut mit sehr mittelmässigen Filmen – der Ausdruck, sein erster Film «Raat Bhore» (Das Ende der Nacht, 1956) sei «ein schlechtes, romantisches Machwerk», stammt von ihm selbst – konnte er seit «Baishey Sharvanar» (Der 22. Shavranar, 1960) wachsende Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. – Ray, Ghatak und Sen würde ich als die drei Väter des Bengali-Films bezeichnen. Sie haben seinen Ruf weit über die Grenzen unseres Bundesstaates hinausgetragen.

Von der unterschiedlichen Art ihrer Filme und ihres Filmverständnisses her allerdings auf verschiedene Weise.

Das stimmt. Zwar zeichnen sich alle drei durch eine bewusste Hinwendung zu den Problemen, Geheimnissen und Widersprüchen der indischen Gesellschaft aus. Aber bei Ray, dessen ganzes Werk von einer humanistischen Grundhaltung («humanist outlook») getragen wird, ist dieses Engagement den gesellschaftlichen Konflikten gegenüber viel distanzierter geblieben als etwa bei Ghatak (er ist 1976 eines frühen Todes gestorben), dessen soziale und politische Wahrnehmung durch seine kommunistische Erziehung geschult worden war. Er hat sich unmittelbar auf die brennenden Probleme und Leiden seines Volkes und seines Landes, zum Beispiel die Teilung Bengalens und das damit verbundene Flüchtlingselend, eingelassen. Vieles davon hat er am eigenen Leib erlebt; deshalb verraten seine Filme eine persönliche Betroffenheit, die Nichtbengalis kaum in gleicher Weise mitvollziehen können. Die regionale Eingrenzung seiner Themen ist mit ein Grund, weshalb sein Werk – bis jetzt – international weniger bekannt geworden ist als dasjenige von Ray. Ghataks



Dichter und Regisseur: Buddhadeb Dasgupta.

Einfluss auf die jüngere Cineasten-Generation in Indien, die durch seine Lehrtätigkeit am Filminstitut von Poona noch verstärkt worden ist, darf man aber keineswegs unterschätzen. Viele junge Talente, darunter Mani Kaul, Kumar Shahani und andere haben von ihm entscheidende Impulse für ihr Schaffen bekommen und verehren ihn deshalb als einen der bedeutendsten Filmemacher Indiens. Mrinal Sen hat sich dann vor allem auch filmpolitisch grosse Verdienste erworben, als er im Frühjahr 1968 den Vorsitz des «New Cinema Movement» übernahm, das junge Filmemacher aus allen Teilen des Landes zusammenschloss, um die Interessen des unabhängigen nationalen Filmes besser zu vertreten.

Für diesen Zusammenschluss der neuen Kräfte im indischen Film haben die Filmklub-Bewegungen, die in Indien, wo es viele Filme, aber wenig Kinos gibt, gute Vorarbeit geleistet?

Ja, denn Filmklubs spielen in Indien als wichtigste Abspielstellen für ernstzu-

nehmende Filme tatsächlich eine bedeutende Rolle. Mit dem Filmklub von Kalkutta, der 1947 von Satyajit Ray und Chidananda Dasgupta gegründet wurde, hat die Bewegung in Indien Fuss gefasst. Hier wurden nicht nur Filme aus aller Welt konsumiert, sondern man fing an, sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Dadurch entwickelten sich die ersten Ansätze für eine ernstzunehmende Filmkritik und Filmkultur in unserem Land. Wie oft haben wir hier zum Beispiel die Werke von Eisenstein und Orson Welles gesehen und dabei unheimlich viel gelernt. «Citizen Kane» allein habe ich mir sicher über die zwanzig Male angeschaut.

Frustrierend war, dass wir nicht mehr neue *indische* Filme zu sehen bekamen, weil es offensichtlich an Nachwuchs fehlte. Zwei bis drei anspruchsvolle Filme pro Jahr, immer wieder von denselben Autoren, fiel auch im Blick auf die kommerzielle Produktion, die sich munter fortentwickelte, kaum ins Gewicht. Die Erneuerungsversuche erwiesen sich als zu individuell. Aus der neuen Richtung, die Ray ausgelöst hatte, war keine kollektive Bewegung geworden. Er blieb letztlich eine einsame Grösse am Horizont. Zur eigentlichen Bildung einer «Schule», wie sie zum Beispiel der Neorealismus unter de Sica in Italien hervorgebracht hat, ist es in Indien nie gekommen. Dazu hätte es einer besseren Einbettung des Filmschaffens in die sozialen und politischen Entwicklungsprozesse des Landes bedurft.

Dieser «Sitz im Leben» konnte in der Zwischenzeit aber von den Nachwuchskräften eingenommen werden?

Die Wende hat, meiner Ansicht nach, vor allem Mrinal Sens «*Bhuvan Shome*» (1969) gebracht, ein Film, der sich erstmals mit sozio-ökonomischen Problemen auseinandersetzt, indem gezeigt wird, wie Leute vom Land mit ihren Ochsenkarren Produkte in der Stadt, die bereits von der Maschine und ihren Produktionsmethoden beherrscht wird, abzusetzen versuchen. Dieser neue, frische Zugang und die soziale Haltung,

die dahinter steckt, hat Bewegung in die Filmszene Bengalens gebracht und sowohl ein junges Publikum wie auch jüngere Regisseure, etwa Goutam Ghose und mich selbst, zu faszinieren vermocht.

Auf dieser Linie des gesellschaftlichen, sozialen und politischen Engagements im Bezugfeld der Gegenwart liegt also auch Deine eigene filmische Philosophie?

Ich bin der Auffassung, dass der Film zwar von persönlichen Anliegen und Fragestellungen ausgehen kann, aber in das Feld der Zeit- und Gegenwartsproblematik vorzustossen hat («*expose your society*»). Niemand macht Filme nur für sich selbst. Wenn ich mir als Nachkomme einer bengalischen Mittelklasse-Familie über meine Zwiespälte und Identitätsprobleme Klarheit zu verschaffen suche, kann das auch ändern für ihre eigene Standortbestimmung nützlich sein. Schliesslich hat jeder innerhalb seiner Kultur, seiner Gesellschaft, seines Systems einen Platz zu finden, man kann nicht draussen stehen bleiben. Mit derart engagierten Filmen machen wir zwar keine Revolution. Aber sie können soziales und politisches Bewusstsein wecken, wobei ich für unsere Verhältnisse, die ja nicht die gleichen sind wie in Lateinamerika, das sich in einem revolutionären Gärungszustand befindet, den Nachdruck vorderhand auf die sozialen Komponente legen möchte.

Nun verfügt aber gerade im roten Kalkutta der politische Film über eine besonders ausgeprägte Anhängerschaft...

Bei uns in Bengalen wird tatsächlich viel darüber diskutiert, wann ein Film politisch ist und ob er politisch sein soll oder nicht. Für mich schießt diese – theoretische – Debatte vielfach leicht am Ziel vorbei. Wir sollten lieber von der sozialen und moralischen Verantwortung der Filmemacher reden. Unser Volk will in erster Linie zu essen haben, über eine menschenwürdige Unterkunft verfügen, frei sein von sozialen Tabus

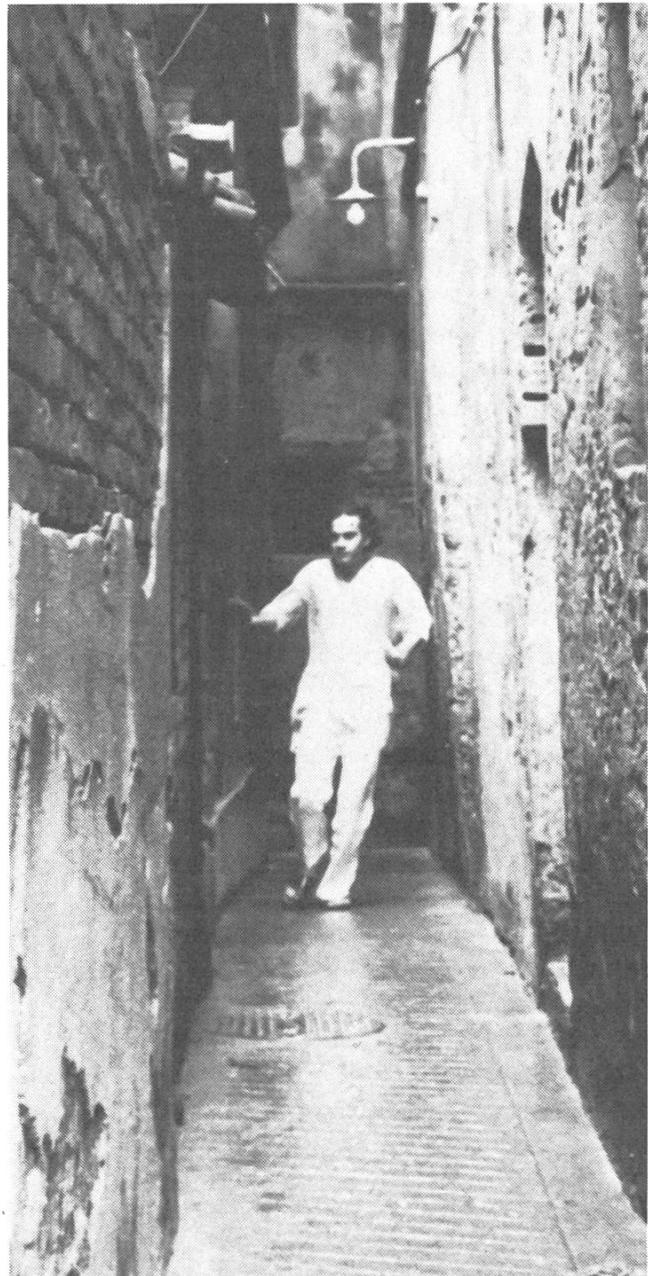
(Kastenwesen); es kümmert sich kaum um die Politik, auch nicht um jene der kommunistischen Partei. Diese Erfahrungen, Leiden und Konflikte ehrlich einzufangen und zu analysieren, um sie bewusster und dadurch überschaubarer zu machen, das halte ich für eine Aufgabe, die dem kulturellen Schaffen eines Entwicklungslandes gestellt ist. Das liegt aber vorwiegend in der Hand einer privilegierten Schicht; ihre Vertreter malen, schreiben, komponieren, dichten, filmen leider allzuoft an den echten Problemen des Volkes vorbei. Vor allem dort, wo die Ambition vorherrscht, westliche Modelle und Techniken zu imitieren, wie das bei Filmemachern der Dritten Welt immer noch häufig der Fall zu sein scheint. Das halte ich für falsch. Statt zu imitieren, müssen wir uns fragen, welche Filme *unsere* Gesellschaft braucht. Das werden, im gegenwärtigen Indien, beispielsweise kaum jene von Jean-Luc Godard sein. Sein Stil und seine Themen liegen nämlich weit weg von dem, was uns bedrängt. Von Godard oder einem anderen westlichen Regisseur kann man zwar einiges lernen, man kann sogar Elemente übernehmen, wenn man es auf eigene Art und Weise tut. Ein Inder muss lernen, was gut ist im Westen, und ein westlicher Mensch muss lernen, was gut ist in Indien. Aber Truffaut wird keinen «*Pather Panchali*» machen können, und wäre er noch so beeindruckt davon. Das Werk ist aus einem anderen geistigen und sozialen Klima und Kontext herausgewachsen. Gleiches gilt für Satyajit Ray im umgekehrten Sinn.

Seit den Zeiten des berühmten Tagore mit der sogenannten bengalischen Renaissance (1861–1941) verfügt Bengalen über eine beneidenswerte literarische und künstlerische Tradition. Du selbst schreibst Gedichte und wirst als einer der wichtigsten Schriftsteller der modernen bengalischen Literatur anerkannt. Welchen Einfluss übt diese Tätigkeit auf dein Filmschaffen aus?

Dichter bin ich, trotz meiner Regietätigkeit, im Innersten meiner Seele geblieben. Das ist sozusagen meine erste Lei-

denschaft. Aber das verbale und das visuelle Vorstellungsvermögen können sich, in ihrer Verschiedenheit, gegenseitig befruchten. Beidemale handelt es sich ja um kommunikative Vorgänge. Ein Poet muss wissen, wie er mit Wörtern umgeht, was auf den Zeilen und was bloss zwischen den Zeilen zu stehen hat, um Effekte zu erzielen. Ähnliche Regeln gibt es im Bereich der audiovisuellen Sprache. So hat mir das Dichten für das Filmen viel geholfen. Ähnlich sind aber auch die Grenzen, die wir im Bereich der Literatur und des

Soziales und politisches Bewusstsein wecken: «*Dooratwa*» (Entfernung) von B. Dasgupta.



Films insofern schmerzlich erfahren, als die Reichweite beider Ausdrucksmittel bei uns eingeschränkt bleibt auf jenes Publikum der unteren und der oberen Mittelklasse, dem sie entstammen. Die unteren Schichten, die viele von uns, auch von der gewählten Thematik her, erreichen möchten, können nicht lesen, haben kein Kino zur Verfügung oder kein Geld, um ins Kino zu gehen. So bleiben wir Kulturschaffende Gefangene unserer Herkunft und unseres Milieus. Das sind Widersprüche, unter denen wir leiden, mit denen wir aber vor derhand in der indischen Gesellschaft zu leben haben. Frage mal die Bewohner eines Dorfes, wie viele von ihnen «*Pather Panchali*» kennen oder sogar gesehen haben...

Nun wurden aber gerade auch in ländlichen Gegenden wertvolle Filmexperimente mit Dorfbewohnern durchgeführt. Ich denke zum Beispiel an das «Festival des Weltkinos», das vor kurzem im Dorf Heggodu im Staat Karna-

taka von einer lokalen Kulturgruppe organisiert worden ist.

In Südindien gibt es tatsächlich Filmklubbewegungen, die mit 16mm-Filmen in dörflichen Gegenden operieren. Den Auftakt dazu hat Adoor Gopalakrishnan vor einigen Jahren in Kerala gemacht. Der Bevölkerung wurden anspruchsvolle Filme, darunter viele Klassiker, mit Erfolg gezeigt. Dabei sind die spontanen Reaktionen bisweilen wohl auch damit zu erklären, dass viele Leute zum ersten Mal einen Projektor sehen... Auch wir in Nordindien wollen nicht, dass unsere Filme nur in den Städten gesehen werden, wo die Filmklubs ihre Zentren haben. Wir müssen mehr für unsere (500 000) Dörfer tun und, parallel zu dem, was es in den Städten gibt, alternative und mobile Vorföhrmöglichkeiten für das Land entwickeln, damit die engagierten unabhängigen Filme jenes Publikum erreichen, dem sie am nützlichsten sind.

Interview: Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

American Gigolo

(Ein Mann für gewisse Stunden)

USA 1979. Regie: Paul Schrader
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/185)

Vom steilen Aufstieg, vom grossen Fall und von der Errettung aus der Not handelt der nach «*Blue Collar*» und «*Hardcore*» dritte selber inszenierte Film des amerikanischen Drehbuchautors und Filmregisseurs Paul Schrader. Dem dies widerfährt, ist ein gutaussehender, junger Mann namens Julian Kay (Richard Gere), der sein hübsches Äusseres geschickt in Szene setzt und davon lebt, dass andere ihn bewundern. Doch der *American Gigolo* ist kein billiger Papagallo der Westküste, der sich mit bescheidenen Erfolgen zufrieden gibt. Als

Seelentröster meist schon ein wenig älterer, aber dafür umso wohlhabenderer Damen aus der gehobenen Gesellschaft kommt er ans ganz grosse Geld. Massgeschneiderte Anzüge und ein schwarzes Mercedes-Sportcoupé sind seine Standessymbole.

Julians vermeintliche Stärke ist das strikte Auseinanderhalten von seinem Arbeitsfeld und der privaten Sphäre. Er verkauft seine Gefühle, die in Wirklichkeit gar keine sind, gezielt und marktgerecht. Wer ihn als Chauffeur oder Dolmetscher engagiert, darf seiner Diskretion gewiss sein. Dass nichts von seinen wirklichen Dienstleistungen an die Öffentlichkeit dringt, ist vor allem den frustrierten Gattinnen angesehener Politiker und bedeutender Geschäftsleute ein grosses Anliegen. So ist es Julian gar nicht recht, dass die von ihrem Mann,