

<b>Zeitschrift:</b>	Ethnologica Helvetica
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
<b>Band:</b>	15 (1991)
<b>Artikel:</b>	Politik als Show : Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Drawidischer Bewegung und Kino in Südindien
<b>Autor:</b>	Lüthi, Damaris
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1007577">https://doi.org/10.5169/seals-1007577</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

**Politik als Show**  
**Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Drawidischer Bewegung**  
**und Kino in Südinien**

Im Jahre 1978 gewinnt der Schauspieler und Politiker M.G. Ramachandran mit seiner Partei AIADMK<sup>1</sup> die Parlamentswahlen des südindischen Bundesstaates Tamil Nadu. Er bleibt bis zu seinem Tod zehn Jahre lang Chefminister über fünfzig Millionen Tamilen.

Der Sieg kam nicht unerwartet. M.G. Ramachandran, von seinen VerehrerInnen kurz «MGR» genannt, war dank seinen unzähligen Rollen im tamilischen Spielfilm in Tamil Nadu seit vielen Jahren eine Kultfigur. Er wurde mit blumigen Ehrentiteln wie *Pon Mana Chemmal* (Grossbeherzter) oder *Puratchi Thalaivar* (Revolutionsführer) bedacht (Balachandran / Raghavasimhan 1984: 33). Nicht nur das Volk, sondern auch Regierungsmitglieder trugen Fingerringe und Broschen mit dem Bildnis ihres Idols (Sethi 1985: 21). MGR bekam für viele gar das Image, unsterblich zu sein, nachdem er mehrere lebensgefährliche Situationen anscheinend schadlos überstanden hatte: Ende der sechziger Jahre wollte ihm ein rivalisierender Schauspieler - zufällig einer, der in Filmen immer den Bösewicht spielte - mit dem Messer an den Kragen, kurz vor seiner Wahl 1977 «rettete» er sich vor einem Flugzeugabsturz, indem er instinktiv in letzter Minute die Maschine nicht bestieg. Auch während seiner Amtszeit bewies er nochmals Glück und Zähigkeit: Mitte der achtziger Jahre erholte er sich wie durch ein Wunder auf der Schwelle zum Tod nochmals von Nierenversagen und mehrtägigem Halbkoma und führte trotz bleibender Sprechbehinderung die Regierungsgeschäfte selbstbewusst weiter. Die überstandenen Gefahren steigerten das Charisma MGRs ins Unermessliche und führten jeweils zu öffentlichen Massenhysterien: Die AnhängerInnen campierten tagelang zu Zehntausenden vor den Spitäler, beteten inbrünstig zu den Göttern oder nahmen sich verzweifelt das Leben, um nach hinduistischem Denken Energien für die Genesung des Stars freizusetzen (Hardgrave 1971: 310-311; Ninan / Venkatramani 1984: 19; Sethi 1985: 23). Alles drehte sich nur noch um die Person des Chefministers, während die Ideologie der ehemals separatistischen und sozialistischen Drawidischen Bewegung mit der AIADMK vollends zur sinnentleerten propagandistischen Floskel verkam und sich höchstens noch zur Unterstützung der secessionistischen Brüder des benachbarten Sri Lanka einsetzen liess. Sozialistische Zielsetzungen wurden von MGR zu Wohltätigkeitsprogrammen uminterpretiert, die nie realisiert wurden, während der Bundesstaat wegen der Inkompotenz der Regierung in eine wirtschaftliche Krise stürzte.

Als MGR schliesslich Ende 1987 doch noch starb, hatte er durch sein Leben und Wirken nach einheimischem Verständnis bereits einen so hohen Grad an Vollkom-

<sup>1</sup> All India Anna Dravida Munnetra Kazhagam = Gesamtindische Drawidische Fortschritts-Vereinigung Annadurai.

menheit erlangt, dass sich eine reinigende Kremierung erübrigte und er als Heiliger im Sandstrand von Madras begraben werden konnte. Seite an Seite mit Annadurai, dem charismatischen Gründer und Chefminister einer andern Drawidischen Partei, der *DMK*<sup>2</sup>, manifestiert er sich dort heute noch durch ein imposantes Grabmal. Welches waren die Hintergründe dieses Starkults?

### Der Drawidische Nationalismus: Agitation für die «goldene Vergangenheit»

Die Geschichte des Drawidischen Nationalismus<sup>3</sup> begann anfangs dieses Jahrhunderts mit einer südindischen Bewegung, gegründet von bürgerlichen Grossgrundbesitzern und Intellektuellen nicht-brahmanischer Kastenzugehörigkeit<sup>4</sup>, die gegen die Überlegenheit der brahmanischen Oberschicht protestierten. Sie wehrten sich gegen die Begünstigung der Brahmanen in Wirtschaft und Administration durch die englischen Kolonialherren und grenzten sich mit ethnischen Argumenten von ihnen ab: sie seien arische Fremdlinge, die den Süden nun bereits seit über tausend Jahren kolonialisiert hätten. Die nicht-brahmanische, drawidische Identität hatten europäische Wissenschaftler des 17.-19. Jahrhunderts definiert. Sie schrieben über die Drawiden als ein Volk, das auf eine mindestens zweitausendjährige Vergangenheit zurückblicken könne, die sich in eigener Sprache, Literatur, Religion und Königstümern manifestiere (Irschick 1969: 275-310). Diese «goldene Vergangenheit» diente - eine bekannte Strategie vieler nationalistischer Bewegungen - den modernen Drawiden als antithetisches Zukunftsmodell zur sanskritisierten Gegenwart.

Die Nicht-Brahmanen bildeten 1912 die *Madras United League* (später *Dravidian Association*). 1916 entstand die *South Indian Peoples Association* mit Zeitungen in Englisch, Tamil und Telugu und kurz darauf die *South Indian Federation*, nach dem Namen ihrer Zeitung als *Justice Party* bekannt. Sie war eine zahlenmäßig noch unscheinbare, dafür umso radikalere Bewegung, die in ihrem *Non-Brahmin-Manifesto* (1916) die überproportionale Vertretung der Brahmanen in der britischen Verwaltung kritisierte und einen unabhängigen drawidischen Staat unter britischer Oberherrschaft forderte. Die *Justice Party* wählte den legalen politischen Weg und war von 1920 bis Ende der dreissiger Jahre stets in den südindischen Parlamenten vertreten. Sie wurde dominiert von Grossgrundbesitzern und Wirtschaftskadern, die für die anfänglich radikalen Anliegen bald nichts mehr übrig hatten und ihren Mitgliedern Ende der zwanziger Jahre gar empfahl, der *Congress*-Partei beizutreten.

Umso stärker fiel Ende der dreissiger Jahre die *Selbstrespekt-Bewegung* (später *Dravida Kazhagam*, *DK* = Drawidische Vereinigung) auf, die mit volksnahen propagandistischen Mitteln wie Massendemonstrationen und reisenden Theatergruppen unter ihrem charismatischen Präsidenten Ramaswamy Naicker eine radikal anti-

<sup>2</sup> *Dravida Munnetra Kazhagam* = Drawidische Fortschritts-Vereinigung.

<sup>3</sup> Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf Barnett (1976), Hardgrave (1979), Kruse (1975) und Irschick (1969).

<sup>4</sup> Die Brahmanen sind das höchste «Varna» («Farbe») der indischen Kastenhierarchie, und die sog. Nicht-Brahmanen bzw. Shudras, die mehrere Kasten umfassen, stehen in der südindischen Ordnung ca. an zweiter Stelle.

brahmanische, anti-hinduistische und sozialistische Politik vertrat. Erstmals stach die Drawidische Bewegung auch durch ihre visuelle Präsenz ins Auge. Allgegenwärtiges Symbol der Bewegung war ein schwarzes Emblem mit rotem Kreis in der Mitte: schwarz für die Trauer über die Unterdrückung der Drawiden, rot für die Hoffnung auf einen eigenen Staat «Dravidasthan».

Zehn Jahre später (1949) setzten sich nach einem Autoritätskonflikt mit Naicker einige junge Kaderleute ab und gründeten unter der Leitung des Journalisten C.N. Annadurai ihre eigene Bewegung, die *Dravida Munnetra Kazhagam* (*DMK*). Nachdem sie zunächst wie die *DK* eine radikale Politik ausserhalb des parlamentarischen Rahmens betrieb, nahm die *DMK* nach der Reorganisation der indischen Bundesstaaten aufgrund linguistischer Kriterien ab 1957 als Partei mit einem gemässigten Programm auch an Wahlen teil. Zentrales Anliegen war fortan nicht mehr ein «Dravidasthan», sondern die wirtschaftliche Förderung des Südens durch die Zentralregierung.

Die vor allem im Tamilgebiet aktive *DMK* vermochte die *DK* mit ihren propagandistischen Aktivitäten noch zu übertreffen: diese reichten von tamilsprachigen Tageszeitungen über pompöse Parteiveranstaltungen bis zur sorgfältigen Produktion von Theaterstücken und Spielfilmen mit drawidischen Botschaften. Die Parteiembleme, ein quer rot-schwarz geteiltes Feld sowie ein roter Sonnenaufgang vor schwarzem Hintergrund sollten die Emanzipation der drawidischen Völker gegenüber den arischen Unterdrückern symbolisieren.

Trotz grossbürglerlicher und hochkastiger Führung vermochte die *DMK* mit ihrer süffigen Propaganda schliesslich auch die Unterstützung des Kleinbürgertums und der Unterschicht zu gewinnen und schnitt mit ihrer breiten Gefolgschaft bei Wahlen neben dem *Congress* immer stärker ab, bis es ihr 1967 schliesslich gelang, die Parlamentswahlen des Bundesstaates Madras (im selben Jahr umgetauft in *Tamil Nadu*, *Tamilland*) zu gewinnen. Die Drawidische Bewegung bestimmte fortan die tamilische Politik: zuerst als *DMK* unter Annadurai und Karunanidhi (1967-75), nach *President's Rule*<sup>5</sup> und *Emergency* (Ausnahmezustand) als *AIADMK* (1978-87) unter MGR und nach erneuter *President's Rule* seit anfangs 1989 wieder unter der *DMK* des autoritären Chefministers Karunanidhi.

Ihren Erfolg, so wird angenommen<sup>6</sup>, verdankt die Drawidische Bewegung vor allem dem geschickten Einsatz des Spielfilms als Propaganda-Gefäß. Um welche Art von Spielfilm handelte es sich dabei, und weshalb konnte der Schauspieler MGR die drawidische Symbolik schliesslich für seine persönlichen Ziele vereinnahmen?

### Der drawidische Propagandafilm: Tritt nach heiligen Kühen

Die Drawidische Bewegung, allen voran die *DMK* und *AIADMK*, war seit Ende der vierziger Jahre an der Produktion mehrerer hundert Filme beteiligt, die in der filmverrückten drawidischen Welt über fahrende Kinos auch im hintersten Winkel gezeigt wurden (Hardgrave 1971: 307). Die Filmpropaganda der Drawidischen Bewegung zeichnete sich in Widerspiegelung der politischen Inhalte anfangs (ca.

<sup>5</sup> Direktunterstellung der Verwaltung Tamil Nadus unter die Zentralregierung in Delhi.

<sup>6</sup> Vgl. David, Hardgrave, Sivathambi, Perinbanayagam.

1946-1956) durch eine system- bzw. sozialkritische Thematik aus<sup>7</sup>. Nach nationalistischem Muster diente sie der Verherrlichung einer egalitären drawidischen Vergangenheit und Kultur, während die Stratifizierung der Gegenwart als Resultat der brahmanischen Unterdrückung angeprangert wurde, der zum Beispiel auch die geschlechtliche Gleichberechtigung zum Opfer gefallen sei. Programmatisch verwendeten die Parteiideologen die im Hinduismus verbotene Wiederheirat von Witwen oder die Heirat von Paaren unterschiedlicher Kastenzugehörigkeit ohne Absegnung durch einen Brahmanen (sog. «Selbstrespekt-Heirat») als Hauptmotiv ihrer Filmgeschichten. Spezielle Sprachwahl und Wortkombinationen wie *Tamilnad* («Tamilland»), *anna* («älterer Bruder» sowie Anspielung auf Annadurai) oder *thambi* («jüngerer Bruder» bzw. Anhänger der Drawidischen Bewegung) zogen sich als roter Faden durch Dialoge und Lyrik, die oft durch Dokumentaraufnahmen von bejubelten Auftritten der Drawidischen Leader Annadurai, Karunanidhi oder Naicker unterbrochen wurden.

Da die Drawidische Bewegung den Film erst nach langer Theatererfahrung für sich entdeckt hatte, färbte der Bühnenstil zunächst stark auf das neue Medium ab: die Filme wirkten wie photographierte Versionen von Theaterstücken, waren handlungsarm sowie deklamatorisch von analytischer Parteirhetorik durchdrungen. Es waren vor allem Annadurai und Karunanidhi, die sich als Drehbuchautoren in die Spielfilmproduktion einmischten.

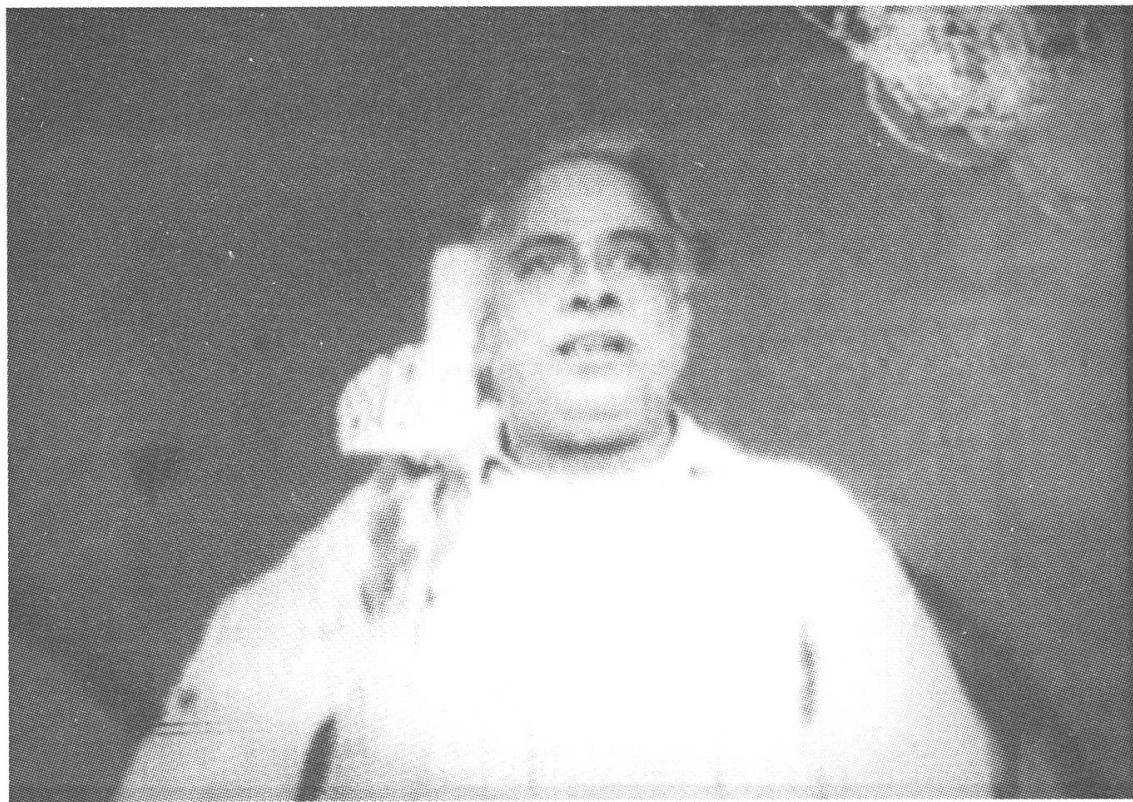
Einer der ersten Filme war *Velaikkari* («Das Dienstmädchen», 1948), nach der Vorlage eines bekannten Theaterstück von Annadurai. Ein skrupelloser Grossgrundbesitzer beutet einen armen Landarbeiter aus und treibt ihn in den Tod. Der Sohn des Landarbeiters, Anandan, rächt den Tod seines Vaters, indem er die Tochter des Landlords heiratet und diese vor den Augen ihres Vaters demütigt. Der Grossgrundbesitzer sieht schliesslich seine Schuld ein, bittet seinen Schwiegersohn um Vergebung und akzeptiert ihn als Gleichwertigen. Vor Gericht und im Tempel klagt Anandan, die traditionellen religiösen Institutionen würden als Mittel zur Zementierung der Macht der brahmanischen Landbesitzer missbraucht. Er geht für den hinduistischen Geschmack bis zum Äussersten, als er frech nach heiligen Kühen tritt (Hardgrave 1973: 291).

Der Film *Parasakthi* («Die Göttin», 1952), für den Karunanidhi das Drehbuch verfasste, klagt ebenfalls den Missbrauch der Religion sowie die Diskriminierung rechtschaffener drawidischer BürgerInnen durch ein ungerechtes Sozialsystem an. In diesem berühmten Streifen, einem der grössten tamilischen Kinoerfolge, geht es um eine tragische Familiengeschichte. Drei Brüder, Chandrasekaran, Njanasekaran und Gunasekaran, leben wie so viele andere Südinder als Gastarbeiter in Burma. Ihr Vater und die Schwester Kalyani sind in Madras geblieben. Kalyani will heiraten, und es sollte mindestens einer der Brüder zugegen sein, worauf sich Gunasekaran, der jüngste, auf den Seeweg nach Hause aufmacht. Es ist Zweiter Weltkrieg, die Japaner fallen in Burma ein, und die beiden älteren Brüder müssen kurz darauf ebenfalls in ihre Heimat zurück flüchten. Weil niemand zur Zeit eintrifft, findet die Heirat schliesslich ohne Brüder statt. Kalyani gebiert schon bald einen Sohn, verliert

<sup>7</sup> Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf Baskaran (1983), David (1983), Hardgrave (1971, 1973, 1975 und 1979), Perinbanayagam (1971) und Sivathambi (1971 und 1981a) sowie meine eigene Sichtung von Filmen.



Kalyani bittet um Nahrung (*Parasakthi*)



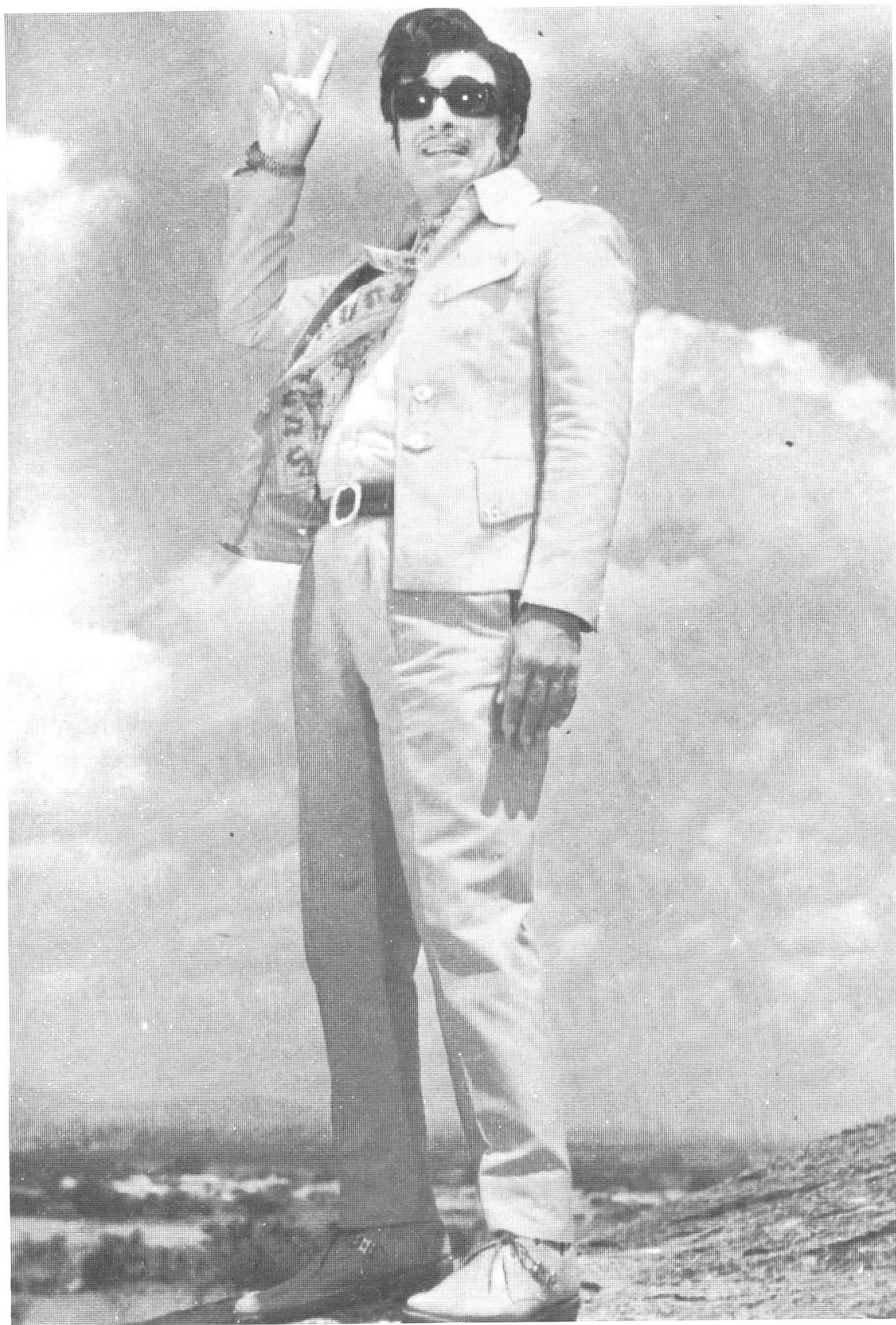
Dokumentareinschub in *Parasakti*: Annadurai

jedoch gleichentags ihren Mann - er wird von einem Auto überfahren -, und steht plötzlich als geächtete Witwe allein und mittellos auf der Strasse, nachdem auch ihr Vater vor Schreck über ihr Schicksal gestorben ist. Als Gunasekaran endlich in Madras eintrifft, raubt ihm eine Prostituierte sein ganzes Geld und Gepäck, und er ist wie seine Schwester gezwungen, sich bettelnd auf der Strasse durchzuschlagen. Als er Kalyani endlich findet, schämt er sich so sehr, dass er sich ihr nicht zu erkennen gibt. Kalyani hat es nicht leicht. Jeder noch so demütigende Job auf einem Bauerngut oder in einem Teeladen bedeutet zugleich sexuelle Ausbeutung. Als sie Zuflucht in einem Tempel sucht, macht sich sogar ein *Pujari* (Tempeldiener) an sie heran. Mit Betteln kommt sie nicht mehr durch, so dass sie sich schliesslich samt Kind zum Selbstmord entschliesst. Sie wirft ihren Sohn nachts in den Fluss und will hinterherspringen, wird aber im letzten Moment von der Polizei daran gehindert. Wegen Kindsmord und Selbstmordversuch muss sie sich vor Gericht verantworten und bittet die Richter verzweifelt um Verständnis für ihre tragische Lebensgeschichte. Zufällig ist der Richter ihr älterer Bruder Chandrasekaran, der plötzlich mit Entsetzen realisiert, wer vor ihm steht, und in Ohnmacht fällt. Später trägt auch Gunasekaran seine eigene Version der Geschichte vor, die er in den Kontext des ungerechten südindischen Sozialsystems stellt. Während er noch spricht, betritt eine junge Frau mit einem Kind auf den Armen die Szene: sie bringt Kalyanis Sohn, den sie aus dem Fluss gefischt hat. Kalyani ist entlastet und die Familie wieder glücklich vereint, bis auf Njanasekaran, der nun Mitglied der *DMK* ist und bei einer Sammelaktion zufällig bei seinen Angehörigen an die Türe klopft. Nun wird allen klar, welches die politische Bewegung ist, die ihre Anliegen vertritt, und die Familie nimmt gemeinsam an der nächsten Parteiveranstaltung teil. Dort treten als krönender Abschluss des Films die drei drawidischen Koryphäen Naicker, Annadurai und Karunanidhi auf.

### «Action» statt Sozialkritik: Drawidischer Held MGR und Sonnenaufgänge

Ab Mitte der fünfziger Jahre nimmt mit der Mässigung der Anliegen der Drawidischen Bewegung auch die Radikalität der Filminhalte ab. Stilistisch treten ausserdem rhetorische Stellungnahmen mehr und mehr in den Hintergrund zugunsten von mehr handlungsimmanenter Gesellschaftskritik, ergänzt durch im richtigen Moment eingeblendete *DMK*-Symbolik.

Hauptdarsteller ist gewöhnlich ein nicht-brahmanischer Held, der meist von M.G. Ramachandran dargestellt wird. Dieser besiegt in den nächsten rund 20 Jahren seiner Karriere in ca. 130 Filmen als armer, tiefkastiger und edler Drawidenjüngling im Alleingang seine hochkastigen Widersacher, steigt jeweils gesellschaftlich auf und sichert sich das Eheglück mit Töchtern höchster Abstammung. Der Held handelt instinktiv und vertraut seiner Muskelkraft zur Verbesserung seiner persönlichen Situation mehr, als dem Sinn grundlegender gesellschaftlicher Veränderung. Die Filme betreiben kaum mehr generelle Gesellschaftskritik, dafür umso deutlichere Propaganda für die *DMK*. Jedes zweite Wort ist nun *Tamilnad* oder *anna* und wird vervollständigt durch visuelle Zeichen wie die Parteiembleme, vor allem natürlich im Farbfilm. Im Vorspann der *Emjeeyar*-Produktionen (von MGR produzierten Filmen) erscheint die *DMK*-Flagge. Filmtitel und zentrale Einstellungen haben als Hintergrund die rot-schwarzen Partefarben, und Held oder Helden sind bei Gelegenheit in diese Farbkombinationen gekleidet. Hat der Held Erfolg, geht wie beim *DMK*-



MGR als jugendlicher Held im Film. Mit der Hand bildet er das AIADMK-Symbol, zwei Keimblätter.

Emblem unverzüglich die Sonne auf, und das Ereignis wird von den ProtagonistInnen lyrisch besungen. Damit die Parteirhetorik trotzdem nicht ganz vernachlässigt wird, liest gelegentlich ein traditioneller drawidischer Monarch als Regierungserklärung ein *DMK*-Manifest wörtlich vor, und dokumentarische Einschübe von Auftritten der *DMK*-Kaderleute gehören nun zum Inventar jeder Produktion.

Im Film *Ayiratil Oruvan* («Einer von tausend», 1965) beispielsweise erscheint im Vorspann der Filmtitel vor rot-schwarzem Hintergrund. Dem von MGR in den rot-schwarzen Parteifarben gespielten Leibeigenen gelingt es, die Tochter seines Chefs und Grossgrundbesitzers vor einem fallenden Baum zu retten und sie so für sich zu gewinnen. Zusammen mit andern Schicksalsgenossen schafft er es, auf dem Seeweg zu fliehen. Bald wird das Schiff jedoch von Piraten überfallen und die Leibeigenen werden in die Mannschaft integriert. MGR und seine Kollegen aber behalten die Beute der Raubzüge, an denen sie sich beteiligen müssen, nicht für sich, sondern geben sie selbstlos an die arme Bevölkerung weiter. Bei einem Überfall nimmt der Piratenchef die Tochter des MGR-Grossgrundbesitzers gefangen. MGR kauft sie frei, nimmt sie zur Frau, bezwingt die Piraten und kämpft nun mit ihnen gegen seinen Schwiegervater. Nachdem dieser nicht nur besiegt, sondern auch zum Guten bekehrt ist, lässt sich MGR bei Sonnenaufgang und Versöhnungsfest von seinen jubelnden Anhängern zum politischen Leader erküren.

Dieser Filmstil führte dazu, dass die *DMK*-Filme meist Kassenschlager waren. Bald setzten auch Filmproduzenten, die nichts mit der Drawidischen Bewegung zu tun hatten, die gewinnbringende Symbolik ein. Als wichtigster Symbolträger bestätigte sich der Schauspieler M.G. Ramachandran, der sich so sehr mit seiner Rolle identifizierte, dass er *DMK*-Parteimitglied wurde. Auch das breite, eher tiefkastige Publikum setzte das positive Leinwand-Image des Stars mit seinem Privatleben gleich, umso mehr als MGR gelegentlich durch medienwirksame philanthropische Aktivitäten, wie beispielsweise die Verschenkung von Regenmänteln an monsungeplagte Rikshafahrer, von sich reden machte (Balachandran / Raghavasimhan 1984: 23). Von den sechziger Jahren an wies MGR eine riesige Fan-Gemeinde auf, die scharenweise in die *DMK* eintrat. Im breiten Publikum galt diese gar als «MGR-Partei», und Parteiveranstaltungen mit Auftritten des Stars zogen bis zu 50'000 Leute an (Sivathambi 1981a: 39).

### **Ein Schauspieler als Parteigründer: DMK-Symbolträger MGR spielt die Wirklichkeit**

So ist es nicht weiter erstaunlich, dass der ehrgeizige M.G. Ramachandran, der 1972 aus der *DMK* ausgeschlossen wurde - nachdem er gegenüber der Regierung, die ihm keinen Ministerposten zugestehen wollte, Korruptionsvorwürfe erhoben hatte -, kurzerhand seine eigene Partei mit Namen *ADMK*<sup>8</sup>, bzw. später *AIADMK*, gründete. Mit einem der *DMK* und dem *Congress* verwandten Programm, das nicht mehr einen unabhängigen Staat, sondern nur mehr eine gemässigte Dezentralisierung, Anti-Hindi-Anliegen sowie Wohltätigkeit vertrat und sich in seiner Personenorientiertheit

<sup>8</sup> *Anna Dravida Munnetra Kazhagam* = Drawidische Fortschrittsvereinigung Annadurai.



MGR und Freundin bei Gesang und Tanz in *Naalai Namadhe*



Gangsterboss Ravjit in *Naalai Namadhe*

zudem auf den 1969 verstorbenen Annadurai berief, gelang es MGR wie bereits erwähnt 1977 tatsächlich, die Wahlen für sich zu entscheiden.

Auch visuell griff die AIADMK auf die bekannte Symbolik zurück: das Parteiemblem blieb schwarz-rot, vervollständigt durch ein Porträt Annadurais. Ein anderes Zeichen war das Bildnis MGRs, eingerahmt von Partefahne und zwei Keimblättern.

Trotz des Rückzugs aus dem Filmbusiness, wie es das Amt des Chefministers erforderte, blieb MGR im Kino weiterhin Publikumsfavorit, ja Reprisen seiner Filme wurden noch Ende der achtziger Jahre mit grossem Erfolg gezeigt. Einer der letzten und zugleich einer der erfolgreichsten MGR-Filme ist der Film *Naalai Namadhe* («Die Zukunft gehört uns», 1975). Kurz nach der Gründung der AIADMK gedreht, gebrauchte ihn M.G. Ramachandran unverfroren als Plattform für seine Parteipropaganda und zur Diffamierung des - ohne Zugpferd MGR - in die Defensive gedrängten DMK-Chefs und Gegners Karunanidhi. Bereits im Vorspann des Streifens ist MGR als *Makal Tilakam*, «bester Volksführer», aufgeführt, und die Kleidung der HeldInnen ist meist in den Parteidräzen rot, schwarz und weiss. Der «Action»-Film handelt von einer Familientragödie: eine Familie mit drei Söhnen wird von Gangstern überfallen. Der Gangsterboss Ranjit ermordet die Eltern. Die Kinder und eine Dienerin indessen können fliehen. Sie verlieren sich auf der Flucht aus den Augen und wachsen schliesslich in unterschiedlichen Verhältnissen auf: Der älteste Bruder, - von MGR in einer Doppelrolle verkörpert und im Film als Anspielung auf Annadurai andauernd mit «anna» angesprochen -, entwickelt sich zum gutmütigen Räuber, der nur stiehlt, um seine Beute an Waisenhäuser zu verschenken. Vijayan, ebenfalls von MGR gespielt, erlebt seine Kindheit als Adoptivsohn des Dieners eines Grossgrundbesitzers, und der jüngste Sohn wird unter der Obhut der Dienerin ein bekannter Rocksänger. Als Erwachsene versuchen die Geschwister sich gegenseitig ausfindig zu machen und gleichzeitig den Mörder ihrer Eltern zur Rechenschaft zu ziehen. Als wichtige Nebenhandlung zeigt der Film die Romanze zwischen Vijayan und einer hochkastigen Frau namens Rani, der er den Sohn aus gutem Hause vorspielt. Die Brüder treffen zu guter Letzt zufällig im Hauptquartier der Gangster, das sich hinter den schicken Fassaden eines Erstklasshotels befindet, aufeinander. Sie erkennen sich gegenseitig wegen des Titelsongs *Naalai Namadhe* wieder, eines Liedes, das sie bereits als Kinder immer gesungen haben, und das sich als roter Faden durch den Film zieht. Hier nun gibt es der Rocksänger-Bruder in der Bar des Hotels in einer modernisierten Version zum besten. Nach einer dramatischen Geiselnahme von Rani, deren Familienschmuck die Gangster erpressen wollen, kommt es zu Verfolgungsjagden und Kämpfen zwischen Brüdern und Gangstern. Die Frau wird befreit und die Gangster getötet bis auf Gangsterboss Ranjit, der davonrennt, nur um sich beim Überqueren einer Eisenbahnschiene den Fuss in einer Weiche einzuklemmen. Der Zug naht, aber Vijayan möchte Ranjit lieber vor Gericht bringen, als sterben sehen und will ihn aus der Schiene befreien. Als er merkt, dass seine Bemühungen umsonst sind, hält er dem an Karunanidhi gemahnenden Typen noch schnell einen Vortrag über das Schicksal korrupter Menschen. Ranjit wird zerfetzt, und die drei Brüder ziehen samt Rani geeint über eine Wiese davon, das Lied *Naalai Namadhe* trällernd.

Wie wir sahen, war die Propaganda im Spielfilm, insbesondere der Schauspieler M.G. Ramachandran, wichtig für den Durchbruch der Drawidischen Bewegung. Mit ihren einfachen visuellen Botschaften gelang es ihr, auch die mehrheitlich nicht-

alphabetisierte städtische und ländliche Unterschicht anzusprechen<sup>9</sup>, die bei der geringen Verbreitung des Fernsehens über das Kino am ehesten zu erreichen ist.

Man kann deshalb wohl behaupten, dass nicht intellektuelles Verständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse oder die Inhalte der Parteiprogramme zur breiten Unterstützung für die Drawidische Bewegung führte, sondern die Überzeugungskraft der allgegenwärtigen *DMK*-Symbolik sowie die Identifikation des Publikums mit den MGR-Rollen, deren Image sich auf den Schauspieler selbst übertrug.

Dies sind meiner Ansicht nach jedoch nicht die einzigen Gründe für den durchschlagenden Erfolg des Spielfilms als propagandistisches Medium. Visuelle Zeichen und MGR konnten nur im Kontext eines speziellen ästhetischen, religiösen und politischen Bewusstseins ihre einschneidende Wirkung entfalten. Auf diese drei Aspekte möchte ich hier näher eingehen.

### Südindisches Tanztheater: *Kuluva Natakam* und *Komali*

Der Aufbau des drawidischen Spielfilms unterscheidet sich kaum von demjenigen des durchschnittlichen südindischen Unterhaltungsfilms. Thematisch handelt es sich dabei meist um Sozialdramen, die sich als grossangelegte Spektakel über zwei bis drei Stunden hinziehen. In unregelmässigen Abständen wird die Handlung von musikalischen Sequenzen unterbrochen, in denen ein bis zwei, seltener mehrere der HeldenInnen die Handlung tanzend besingen. Während die frühen Filme oft bis sechzig solcher Einschübe aufwiesen (Hardgrave 1971: 307), sind es heute noch durchschnittlich deren sieben, oft abwechselnd mit der Einblendung von Sketches bekannter Komiker.

Wie aus den Studien Perumals (1981) und Sivathambis (1981b) zur südindischen Theatertradition hervorgeht, war in ähnlicher Art auch das traditionelle tamilische Theater aufgebaut. Zahlreich seien die Zeugnisse zur Existenz des heute - ausser dem *Bharata Natyam* - mehrheitlich als niedrige Kunst geltenden Tanz- und Gesangstheaters. Die Einheit von Tanz und Theater kommt auch in den alten drawidischen Schriften zum Ausdruck, die keine sprachliche Unterscheidung machten zwischen den beiden Ausdrucksformen. *Kuttu* bzw. *ata* besassen beide Bedeutungen und bezeichnen die tänzerische Darstellung einer Geschichte durch einen bis mehrere DarstellerInnen, begleitet von vokaler und/oder instrumentaler Musik.

Das Tanztheater war in der Vergangenheit eine Beschäftigung der Tiefkastigen (Sivathambi 1981b: 405). Stücke wie *Pallu*, *Kuravanci*, *Nonti Natakam* und *Kuluva Natakam* boten eine unterhaltsame Mischung von romantischen, komischen, religiösen und erotischen Elementen. Typisierte, Clown-ähnliche Figuren wie *Komali Vikatan* oder *Toppaiikkuttati* belustigten das Publikum zwischen den Szenen mit Verkleidungen, Wortspielen und Parodien (Perumal 1981: 130). Für die hohen Kästen existierte der gepflegte Tempeltanz *Sadir Nac* - Grundlage für den heute zur hohen Kunst erhobenen Nationaltanz *Bharata Natyam* - bei dem eine einzelne Tänzerin nacheinander verschiedene Charaktere darstellte (Schechner 1983: 184-186).

<sup>9</sup> Rund 60 Prozent der Bevölkerung sind des Lesens und Schreibens unkundig, ca. 70 Prozent leben auf dem Land (vgl. David 1983: 21).

Keine Angaben gibt es laut Sivathambi (1981b: 405) zur Existenz eines Sprechtheaters im europäischen Sinn. Es ist keine alte Theaterliteratur in drawidischer Sprache vorhanden, dafür Abhandlungen zu den Techniken der Darstellenden Kunst. Erst Ende des 19. Jahrhunderts schufen südindische Dramatiker die ersten reinen Sprechstücke, neben denen das traditionelle Tanz- und Gesangstheater seinen Platz behielt (Baskaran 1981: 21, 30).

Gesangs- und Tanzeinschübe sowie komische Intermezzi im tamilischen Film sind somit meiner Meinung nach auf die spezielle einheimische Theatertradition zurückzuführen und entsprechen auf ideale Weise dem ästhetischen Empfinden eines mittel- bis tiefkastigen Publikums.

### Die Bedeutung der Religion: Krischna und Tiriyanasamandar

Ein anderer Aspekt, der den Spielfilm zum idealen Massenmedium macht, ist die formale und inhaltliche Anlehnung der Geschichten an traditionelle hinduistische Mythen. Neue Inhalte präsentieren sich in bekannten Rahmenthemen, die für das religiös gebildete Publikum mühelos verständlich sind. Im Film *Naalai Namadhe* beispielsweise gibt es eine Sequenz, in welcher der von MGR verkörperte Held junge Frauen beim Baden unter einem Wasserfall beobachtet. Als sich die Frauen anziehen wollen, sind ihre Kleider verschwunden. Sie entdecken den Voyeur und fordern, dass er die Kleidungsstücke zurückgebe, bis sie in den Bäumen einen Affen entdecken, der damit herumspielt. Jedermann ist klar, dass diese Episode eine Anspielung auf eine *Krischna*-Legende ist, die erzählt, wie der junge Gott den *Gopis* (Schäferinnen) beim Baden zuschaut und ihre Kleider versteckt.

Der Film *Parasakthi* lehnt sich an die *Nallatanka*-Legende an, die erzählt, wie eine Frau sich und ihre sieben Kinder aus Verzweiflung ertränkt. Kalyani rechtfertigt mit dieser Erzählung denn auch vor Gericht ihren Kindsmord und weist ausserdem darauf hin, dass ihr Sohn halt nicht *Tiriyanasamandar* - die Figur einer weiteren Legende - sei, der nur zu schreien brauche, damit ihm die Göttin zu essen bringe. Der Erzählung zufolge geht nämlich ein Vater mit seinem Sohn *Tiriyanasamandar* in den Tempel, um im Tempelteich ein Bad zu nehmen. Er setzt das Kind auf der Treppe ab, wo es auf ihn warten soll. Schon bald ist *Tiriyanasamandar* durstig und ruft nach seiner Mutter. Die Göttin *Madavi* hört ihn und bringt ihm Milch. Als der Vater zurückkommt, fragt er seinen Sohn, warum er einen weiss verschmierten Mund habe, und der Knabe erzählt ihm mit einem Lied sein Erlebnis.

Die grossen Epen der Sanskrit-Tradition jedoch waren nach Auffassung der Drawidischen Bewegung Zeugnisse des arischen Imperialismus. Im Film *Neethi Thevan Mayakkam* («Die Verleitung des gerechten Königs»), einer von Annadurai umgeschriebenen Version des *Ramayana*, ist es nicht *Ravana* sondern *Rama*, der als Bösewicht dargestellt wird, und der tamilische Dichter *Kamban*, der das Epos in Tamil übersetzte, wird vor Gericht beschuldigt, den grossartigen Drawiden *Ravana* fälschlicherweise als Dämon porträtiert zu haben.

Nicht nur die Leinwandgeschichten, sondern auch das Verhalten des Publikums während den Vorstellungen kann als im weitesten Sinne religiös bezeichnet werden. Bei meinen zahlreichen Kinobesuchen von Reisen alter *DMK*-Filme fiel mir auf, dass die Leute temperamentvoll mit der ihnen längst bekannten Handlung mitfeiern, das Geschehen auf der Leinwand lauthals kommentieren und bei Schlüsselszenen

von ihren Sitzplätzen aufspringen. Zu Beginn der Vorstellung zünden die Fans oft feierlich Kerzen an, die vor der Leinwand gleichsam als improvisierte Altardekoration angeordnet sind. Die Jünger, die stolz mit den abgeschaute MGR-Schmachtlocken einherstolzieren, identifizieren den Schauspieler mit seinen Heldenrollen und verehren ihn wie einen Heiligen.

### Tamilisches Politikverständnis: Versteckte Vorliebe für Monarchen

Der drawidische Spielfilm unterstützte einen Personenkult, der Barnett (1976: 166, 184) zufolge einem starken südindischen Bedürfnis entspricht. Ihre Forschung zum politischen Verhalten und zu den Erwartungen der TamilInnen ergab, dass diese trotz grundsätzlicher Befürwortung von demokratischer Mitbestimmung einen politischen Führungsstil autoritärer und charismatischer Art bevorzugen.

Dieses Resultat sowie der heutige südindische politische Alltag lassen zudem vermuten, dass es eine enge Beziehung zur überlieferten südindischen Regierungspraxis gibt: äußerlich wurde den indischen Bundesstaaten zwar im Zuge von Kolonialisierung und Unabhängigkeit ein demokratischer Mantel umgehängt, während die Gesellschaft darunter dem traditionellen hierarchischen Weltbild und Gesellschaftsstruktur treublieb. Dies begünstigte einen geradezu monarchistischen Führungsstil, verkörpert in den charismatischen Chefministern Annadurai, Karunanidhi und MGR, den neuen «Monarchen» des alten drawidischen Königreichs.

Dass der Film in Südinien und speziell in Tamil Nadu als wirksames Propagandainstrument dienen konnte, wurde daher durch folgende Faktoren begünstigt: Die Drawidische Bewegung reduzierte politische Inhalte auf ein leicht verständliches, akustisches und visuelles Zeichensystem, knüpfte an die ästhetische Überlieferung des traditionellen drawidischen Tanz- und Gesangstheaters sowie an religiöse Inhalte der hinduistischen Mythen und die Vorliebe für religiösen und politischen Personenkult an. Bei einer zu zwei Dritteln aus AnalphabetInnen bestehenden, armen Bevölkerung, für die ein Kinobesuch zu den seltenen erschwinglichen Vergnügungen gehört<sup>10</sup>, wirkten so vor allem MGR-Filme mit ihren unkomplizierten Inhalten als ideale Gehirnwäsche.

### Bemerkungen zur Methodik

Ein Spielfilm ist neben einer individuellen Kreation immer auch zu einem gewissen Grad eine Reflexion der kulturellen Inhalte, die den/die AutorIn geprägt haben. Er kann deshalb von der Forschung durchaus als historisches Dokument begriffen werden<sup>11</sup>: dieses gibt sowohl die Perspektive des Filmemachers wieder und lässt zugleich einen Teil der Alltagswirklichkeit analytisch erschliessen. Kassenschlager sind meist diejenigen Produkte, die auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene den durchschnittlichen Publikumsgeschmack treffen. Nach Silbermann (1980: 20) macht

<sup>10</sup> Vgl. Sivathambi 1981a: 44, zit. aus P.S.R. 1980. «MGR - A sociological approach». *Irai iyal Malar*, Vol.7, June, p.26, Madurai.

<sup>11</sup> Vgl. Leroi-Gourhans (1948) «film de milieu» als «reines Dokument» einer Gesellschaft.

der Film gleichzeitig gesellschaftliche Anliegen sichtbar und unterbreitet ideale Verhaltensweisen, so dass von den enthüllten sozialen Inhalten Rückschlüsse auf die Wirklichkeit gezogen werden können.

Ethnographische Untersuchungen nicht-westlicher Spielfilme blieben bisher selten, so dass auf diesem Gebiet noch keine spezielle Methodik entwickelt wurde. Erste Forschungen erfolgten während des Zweiten Weltkriegs durch US-AmerikanerInnen als sogenannte «Anthropologie auf Distanz»: als Mittel, über die psychischen Motivationen der am Krieg beteiligten Staaten etwas zu erfahren, ohne dort traditionelle Feldforschungen betreiben zu müssen (Mead/Métraux 1953). Auch heute noch gilt Gregory Batesons damalige Analyse des deutschen Films *Hitlerjunge Quex* als vorbildlich. Weitere, eher psychologische als ethnologische Studien befassten sich mit dem japanischen (Benedict), chinesischen (Weakland), sowjetischen (Erikson) und französischen Film (Wolfenstein und Leites)<sup>13</sup>.

In den vierziger Jahren postulierte die US-Amerikanerin Hortense Powdermaker (1947) einen funktionalistischen Ansatz: Spielfilme sollten als Spiegelbild der Gesellschaft auf ihre Funktion und historische Stellung hin untersucht werden. Medium wie auch Publikum und Produktionsbedingungen sollten gleichermaßen erfasst werden. Dieses Konzept erprobte sie jedoch nie anhand des nicht-westlichen Spielfilms.

Pfleiderer und Lutze (1985) wiederum plädierten in den achtziger Jahren für eine semiotische Analyse von Spielfilmen und Publikumsverhalten.

Die angebotenen Untersuchungsmethoden schienen mir für meinen Gegenstand einerseits unzureichend (Powdermaker 1947), anderseits waren sie in Nachbarwissenschaften der Ethnologie entwickelt worden, von denen ich nur mangelhafte Kenntnisse besass (Germanistik, Psychologie, Semiotik). Sie waren deshalb für mich nicht auf eine ethnologische Studie umsetzbar.

Bisherige wissenschaftliche Publikationen zum Gebiet Film und Politik in Südindien (Barnouw/Krishnaswamy, Baskaran, David, Hardgrave, Perinbanayagam und Sivathambi) konzentrierten sich vor allem auf die deskriptive Darstellung der historischen Ereignisse. Mit meiner Untersuchung wollte ich versuchen, die Zusammenhänge zu erfassen, die zum einzigartigen Erfolg dieser Symbiose führten.

Deshalb entwickelte ich für meine Studie folgendes Vorgehen: ich beschränkte mich bei der Sichtung der drawidischen Spielfilme auf eine Auswahl von zwanzig Werken, die den gesamten Zeitraum von 1949 bis 1986 abdeckten, machte Interviews mit Politikern der Drawidischen Bewegung sowie mit Schauspielern, begleitete und sprach mit MGR-Fans, vertiefte meine Beobachtungen durch Presseartikel und ethnologische Literatur zum Thema und bezog assoziativ weitere Themenbereiche, die zum Teil von anderen Wissenschaftszweigen bearbeitet werden, in die Untersuchung mit ein. Bei diesen Betrachtungen erwies sich als «ethnologischer» Aspekt für mich vor allem das Aufzeigen von sozialen und kulturellen Zusammenhängen zwischen Spielfilm und südindischer Gesellschaft.

<sup>13</sup> Alle in Mead/Métraux (eds.) (1953).

## Zusammenfassung

Seit den fünfziger Jahren setzt die südindische Drawidische Bewegung extensiv den Spielfilm zur Verbreitung ihrer Propaganda ein. Angepasst an traditionelles ästhetisches, religiöses und politisches Empfinden erwies sich das moderne Medium mit seinen visuellen Möglichkeiten zur Verpackung von Analysen und Schlagworten als sehr effizient, um an ein mehrheitlich analphabetisches Publikum heranzukommen.

## Résumé

Depuis les années cinquante, le mouvement dravide du sud de l'Inde se sert extensivement du film de fiction pour sa propagande. Adapté aux sentiments esthétiques traditionnels, religieux et politiques, ce médium moderne, par sa faculté de dissimuler visuellement des analyses et des slogans, s'avère très efficace pour atteindre un public en grande partie analphabète.

## Literatur

BALACHANDRAN P. K. and T. E. RAGHAVASIMHAN

1984. «Tamil Nadu: The Challenges ahead». *The Herald Review*, September 30, p. 30-35.

BARNETT Marguerite Ross

1976. *The Politics of Cultural Nationalism in South India*. New Jersey.

BARNOUW Erik and S. KRISHNASWAMY

1980. *Indian Film*. New Delhi.

BASKARAN S. Theodore

1983. *The Message Bearers. The Nationalist Politics and Entertainment Media in South India 1880-1945*. Madras.

DAVID C. R. W.

1983. *Cinema as Medium of Communication in Tamilnadu*. Madras.

HARDGRAVE Robert L. Jr.

1971. «The Celluloid God. M.G.R. and the Tamil Film». *South Asian Review*, Vol.4, Nr.4, p. 307-314.

1973. «Politics and the Film in Tamil Nadu: The Stars and the DMK». *Asian Survey*, Vol.13, March, p. 283-305.

1979. *Essays in the Political Sociology of South India*. New Delhi.

HARDGRAVE Robert L. Jr. and Anthony C. NEIDHART

1975. «Films and Political Consciousness in Tamil Nadu». *Economic and Political Weekly*, 10, 1/2, p. 27-35.

- IRSCHICK F. Eugene  
1969. *Politics and Social Conflict in South India*. Bombay.
- KRUSE Hans-Stefan  
1975. *Regionalismus in Südinidien. Die Dravidische Bewegung*. Hamburg.
- LEROI-GOURHAN André  
1948. «Cinéma et sciences sociales: le film ethnologique existe-t-il?»? *Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie* 3, p. 42-50.
- MEAD Margaret and Rhoda METRAUX (eds.)  
1953. *The Study of Culture at a Distance*. Chicago.
- NINAN T. N. and S. H. VENKATRAMANI  
1984. «Tamil Nadu: An Uncertain Future». *India Today*, Nov. 15, p. 18-27.
- PERINBANAYAGAM R. S.  
1971. «Caste, Politics and Art». *Drama Review*, Vol. 15, 3, p. 206-211.
- PERUMAL A. N.  
1981. *Tamil Drama. Origin and Development*. Madras.
- PFLEIDERER Beatrix and Lothar LUTZE (eds.)  
1985. *The Hindi Film. Agent and Re-Agent of Cultural Change*. New Delhi.
- POWDERMAKER Hortense  
1947. «An Anthropologist looks at the movies». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254, Nov., p. 77-80.
- SCHECHNER Richard  
1983. *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila*. Calcutta.
- SETHI Sunil  
1985. «Return of the Hero». *India Today*, Feb. 28, p. 18-23.
- SILBERMANN, Alphons (Hrsg.)  
1980. *Filmanalyse. Grundlagen - Methoden - Didaktik*. München.
- SIVATHAMBI Karthigesu  
1971. «Politicians as Players». *Drama Review*, Vol. 15, 3, p. 212-223.  
1981a. *The Tamil Film as a Medium of Political Communication*. Madras.  
1981b. *Drama in Ancient Tamil Society*. Madras.
- WEAKLAND H. John  
1975. «Feature Films as Cultural Documents». *Principles of Visual Anthropology*. P. HOCKINGS (ed.), The Hague, p. 231-251.