Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 8

Artikel: Wachsender Einfluss des indischen Autorenfilms?
Autor: Mohapatra, Nirad N. / Eichenberger, Ambros
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932439

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: 07.01.2026

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

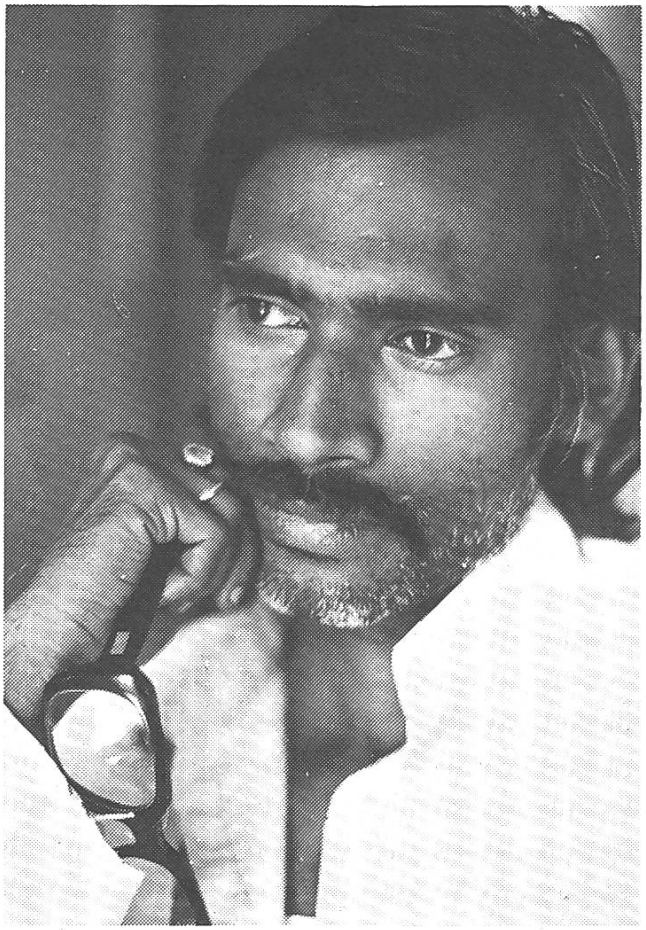
noch bist Du Mitglied des Zentralausschusses der Weltvereinigung für Kommunikation WACC, bist Mitglied der Eidgenössischen Filmkommission als Vertreter des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes, Mitglied der Programmkommission des Zentralvorstandes der SRG. Du bist Initiant gewesen für die erste Ökumenische Filmjury an verschiedenen Filmfestivals. Das alles sind nur einige wenige Hinweise darauf, wie Du geschätzt bist als Fachmann. Ich weiss aber, dass Du das alles immer als Dienst an der christlichen Gemeinde angesehen hast. Deine Geltung, die Du erreicht hast, war ja nicht zu Deiner eigenen Ehre, sondern Du wolltest der evangelischen Kirche Geltung verschaffen im Sektor der Kommunikation durch das bewegte Bild. Dafür möchte ich Dir als einfacher Vertreter der evangelischen Kirche, besser als ein einfaches Glied, sehr herzlich danken.
Ich habe nur ein sehr unvollständiges Bild Deiner breit gefächerten Tätigkeit zeichnen können. Alles, was ich aufzuzeigen versuchte, das sind nur kleine Hinweise auf unsere gemeinsamen Anliegen, die uns immer wieder zusammenführten. Und alles mündet aus in den persönlichen Dank und in den Dank der christlichen Kirchen – ich brauche bewusst diese ökumenische Formulierung – anlässlich Deines Rücktrittes. Ich freue mich mit Dir, dass Du noch einen Lehrauftrag an der Theologischen Fakultät der Universität Bern für Medien erhalten hast. Mit diesem Lehrauftrag kannst Du Dein wichtigstes Anliegen, das uns immer so sehr verband, weiter verfolgen: die theologische Verarbeitung des Mediums des «bewegten Bildes» im Dienste der Menschlichkeit, einer Menschlichkeit, die tief im Evangelium von Jesus Christus verwurzelt ist. Der Mensch darf nicht zum Sklaven werden, nicht nur zum blossen Konsumenten herabsinken, sondern soll urteilsfähig gemacht werden und urteilsfähig bleiben als von Gott geschaffene und geliebte Kreatur.
In herzlicher Dankbarkeit und mit den besten Wünschen auch im Namen des Vorstandes des Evangelischen Mediendienstes, Deiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und aller, die Deinen wichtigen Dienst schätzen, für Deinen «Ruhestand» grüsse ich Dich als

Dein Paul Frehner

Wachsender Einfluss des indischen Autorenfilms?

Begegnung und Gespräch mit Nirad N. Mohapatra

Der regionale indische (Autoren-)Film, der, ganz anders als die zahlreichen Produktionen des alles beherrschenden kommerziellen «Big Hindi Film», die Nähe zu den Kulturen, Traditionen, Sprachen und Problemen der einzelnen Unionsstaaten und damit zum «realen» Indien sucht, hat sich in den gut 20 Jahren seiner Existenz, trotz aller Schwierigkeiten, zu einem ernstzunehmenden sozialen, kulturellen und politischen Faktor entwikkelt. Den ersten pionierhaften und exemplarischen Vorstössen in Richtung eines Filmschaffens «rooted in life» und nicht nur in «dreams», die Mitte der fünfziger Jahre von Kalkutta aus unternommen worden sind («Pather Panchali» von Satyajit Ray wurde 1955 fertiggestellt), ist anfangs der siebziger Jahre eine verheissungsvolle «neue Welle» von Autoren und Werken in den Südstaaten, vorab aus Karnataka (Girish Karnad, Pattabhi Rama Reddy, M. S. Sathyu) und Kerala (Adoor Gopalakrishnan, G. Aravindan) gefolgt. Sie hat zur Zeit an künstlerischer Potenz allerdings etwas eingebüsst.
Wird der junge indische Autorenfilm, der sich seit gut 20 Jahren unentwegt, wenn auch unter grossen Schwierigkeiten, so weit emporgearbeitet hat, dass er heute auf der internationalen Filmszene einen festen Platz einnimmt, nun «commercial»? Es gibt Anzeichen (Filme und Autoren) und – nicht zuletzt – eine (staatliche) Förderungspolitik, die solche Befürchtungen aufkommen lassen.
Es gibt aber auch neue und unverbrauchte Kräfte, die sich diesem florierenden Flirt zwischen Kunst und Kommerz widersetzen, warten können, um



Nirad N. Mohapatra.

weniger, aber bessere Filme zu machen. Filmisch unbelastetere Mitgliedstaaten der indischen Union, wie zum Beispiel Gujarat, Andhra Pradesh, Assam, Manipur haben in der Zwischenzeit mit Qualitätsfilmen von sich reden gemacht. So hat sich *Nirad N. Mohapatra* aus dem filmisch bislang total unbekannten ostindischen Orissa mit seinem Erstling *«Maya miriga» (Das Trugbild, 1983)* im Rahmen des diesjährigen «Indian Panorama» in Bombay vorgestellt. Der Film wird – zu seinem grossen Erstaunen – bald auch im «Westen», zuerst in Cannes und später in Mannheim, zu sehen sein.

Das Interview mit ihm möchte nicht nur den Regisseur mit den Hintergründen zu seinem Film vorstellen, sondern allgemeiner – nicht zuletzt im Vorfeld der UNO-Debatte – für «mehr Weltoffenheit» durch kulturellen Austausch mit Ländern und Kulturschaffenden der sogenannten Dritten Welt plädieren.

Orissa, diese ostindische, am Golf von Bengalen gelegene Region, dürfte zu den allerneuesten filmkulturellen Entdeckungen gehören, offenbar weil dort bis anhin keine eigenen «Oriya-Filme» produziert worden sind, obwohl der Staat über 22 Millionen Einwohner zählt und über ein sehr reiches kulturelles Erbe verfügt?

Wer nicht in einem der drei ganz grossen (Film-)Zentren wie Bombay, Kalkutta oder Madras tätig ist, verfügt ganz allgemein über viel geringere Möglichkeiten landesweiter Publizität. Hinzu kommt, dass unser ökonomisch noch zu wenig entwickelter Staat, der an Westbengalen grenzt und viel mit ihm gemeinsam hat, stark im Schatten von Kalkutta steht, einer Stadt, die von den Briten während der Kolonialzeit bekanntlich zu einem bedeutenden politischen und kulturellen Zentrum ausgebaut worden ist. Diese Präsenz hat Ost-West-Kontakte, Ausbildungsmöglichkeiten im englischen Schulsystem und anderes mit sich gebracht, von dem wir erst viel später erfahren und profitieren konnten. Mit grosser Verzögerung sind deshalb in Orissa auch Bestrebungen unternommen worden, die regionale Identität mit ihrem reichen literarischen, volkskulturellen und architektonischen (Tempel-)Erbe in der Welt der Medien zum Ausdruck zu bringen. Noch immer wird der Kinomarkt bei uns (es gibt nur etwa 120 Kinos in der ganzen Region) grossenteils von Plagiaten aus den Hochburgen des kommerziellen Hindi-Films überschwemmt. Darunter befinden sich viele «Mythologicals», weil sie den religiösen Vorstellungen und Bedürfnissen, die in der Bevölkerung noch sehr stark verankert sind, entgegenkommen.

Aber die Situation hat sich teilweise bereits verändert. Mit Hilfe der neugegründeten «Orissa Film Development Corporation», die 1983 die Produktion von drei Filmen mitfinanzierte, wird sich die Zahl der Oriya-Filme bald vermehren lassen. Dafür ist in der Nähe der Hauptstadt Bhubaneswar auch ein gutausgerüsteter Studiokomplex errichtet worden. Last but not least ist das Team von jüngeren Filmschaffenden in Rechnung zu stellen,

dem auch ich als «Senior» angehöre, die alle am Institut in Poona eine gute berufliche Ausbildung erhalten haben, sich untereinander gut verstehen und infolgedessen bereit sind, miteinander Pferde zu stehlen ...

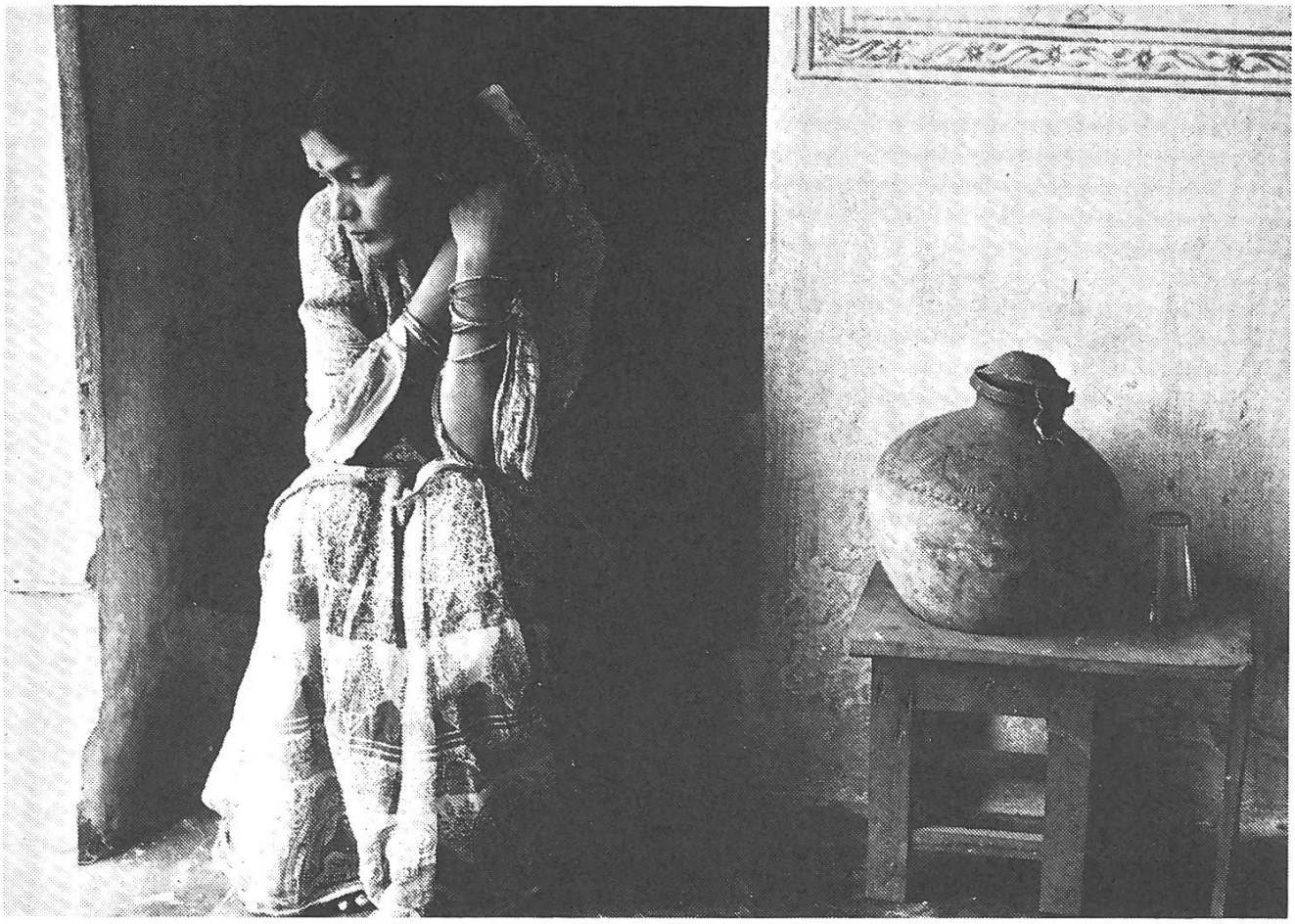
Damit ist auf die Bedeutung hingewiesen, die das 1961 gegründete staatliche Filminstitut von Poona – ab 1971 «Film- and TV-Institut of India» (FTII) – für die Entwicklung und Förderung des indischen Autorenfilms in Anspruch nehmen kann. Seit Abschlussarbeiten von Studenten in Form von Kurzfilmen auch in die Programme von filmkulturellen Veranstaltungen im Westen aufgenommen und ausgezeichnet werden (zum Beispiel in Oberhausen), ist diese Institution, an der übrigens nicht nur Inder, sondern auch andere Asiaten studieren, hierzulande nicht mehr ganz unbekannt. Da Du selbst Absolvent von Poona bist und dort bei Gelegenheit noch immer eine Dozententätigkeit ausübst, wirst Du aus eigener Erfahrung mehr darüber sagen können.

Obwohl ich die dreijährige Ausbildung in Poona schon 1971 abgeschlossen habe, bin ich dem Institut bis heute dankbar verbunden geblieben, denn die Erfahrungen, die ich dort sammeln konnte, waren «great». Zuerst einmal, weil meine etwas naive Filmfaszination, wie sie in Indien häufig anzutreffen ist, bald einer heilsamen Korrektur Platz gemacht hat. Die Einsicht, dass das Medium auch eine ernsthafte, bewusstseinsfördernde und nicht bloss unterhaltende Angelegenheit sein kann, ist vor allem durch die Auseinandersetzung mit grossen Werken aus der internationalen Filmgeschichte gefördert worden, die man uns dort erschlossen hat. Diese Analysen haben mich derart interessiert, dass ich in der Folge selber in den Fächern Filmgeschichte und Filmtheorie Unterricht erteilte, abgesehen von filmpublizistischen Tätigkeiten und einem vollen Zweijahrespensum im Fach Regie.

Gibt es Regisseure aus der Gegenwart oder aus der Vergangenheit, die Dich und Dein filmkünstlerisches Schaffen auf besondere Weise beeindruckt und beeinflusst haben?

Es sind vor allem der 1975 im Alter von erst 51 Jahren verstorbene Ritwick Ghatak, den ich noch persönlich kannte, weil er in Poona vorbeikam, und der Japaner Yasujiro Ozu, die mich derart zu fesseln vermochten, dass Kenner ihrer Werke wohl ohne allzugrosse Mühe Spuren ihres Einflusses in meinem eigenen Film «Maya miriga» zu entdecken vermögen. Bei Ghatak, der neben Satyajit Ray und Mrinal Sen zu den (verkannten) Schlüsselfiguren für die Entwicklung des parallelen Kinos in Indien gehört, hat mich vor allem die Leidenschaft betroffen gemacht, mit der er die Kunst (er war ja auch ein Mann des Theaters) in den Dienst seiner durch die Teilung Bengalens zerrissenen Volksgemeinschaft stellte. Das Medium Film hat ihm, nach seinen eigenen Worten, in allererster Linie dazu gedient, «meine Wut und die Trauer über das Leiden meines Volks aufzuzeichnen und hinauszuschreien». Er hat es mit einer derart anrührenden Aufrichtigkeit getan, dass man ihm gelegentliche Steigerungen ins Melodramatische gerne verzeiht. Im Unterschied dazu steht Ozu, den ich für einen der ganz grossen Meister halte, mit seinem asketischen Stil für Abgeklärtheit, innere Reinheit und Reife, Grossmütigkeit und Toleranz. Seine Zen-Philosophie, von der bei ihm ja auch die Kamera gesteuert wird (zum Beispiel dadurch, dass sie das Aussergewöhnliche im ganz Gewöhnlichen zu suchen und zu finden vermag, ohne auf «action»-Elemente oder «special effects» angewiesen zu sein, um im Zuschauer Spannung und Betroffenheit zu erzeugen), steht mir als Asiaten persönlich sehr nah. Näher zum Beispiel als die mehr christlich untermauerte Askese eines Robert Bresson, obwohl ich seinen Filmen mit ihrer stilistischen, formalen Kompromisslosigkeit und Geschlossenheit ebenfalls eine ganze Menge abzugewinnen vermag.

Die spürbare Zurückhaltung und Toleranz in Bezug auf die Beurteilung der Personen aus verschiedenen Generationen, die Du in Deinem Film «Maya miriga» über den Zersetzungsprozess ei-



Aus «Maya miriga» (Das Trugbild) von Nirad N. Mohapatra.

ner indischen Grossfamilie im Rahmen des gesellschaftlichen und sozialen Wandels zeigst, könnte demnach als «Ozu-Element», beziehungsweise als dessen asiatische, indische, hinduistische oder buddhistische Grundkomponente betrachtet und bezeichnet werden?

Insofern Ozu von seiner japanischen Philosophie her jedes Lebewesen mit Anteilnahme zu akzeptieren versucht, statt Menschen und Tiere, wie es üblich ist, vorschnell in «Gute» und «Böse» einzuteilen, kann auf eine geistige Verwandtschaft hingewiesen werden, falls der Vergleich mit ihm überhaupt gestattet ist. Die tieferen Verbindungen zwischen der Philosophie des Zen und der Meditation, wie sie Hinduisten und Buddhisten pflegen, scheinen tatsächlich in einer Art «östlicher Weisheit» begründet zu sein, die vielfach mit dem etwas pathetisch klingenden Begriff «Mitleid» (compassion) umschrieben wird. Diese Mitleidshaltung dem Leben und seinen Schicksalsschlägen gegenüber darf nicht mit Passivität verwechselt werden. Sie drückt eher eine Art Gleichmut aus, die durch ein ganzheitlicheres Erfassen der Abläufe von Werden und Vergehen, von Leben und Tod, die durch den einzelnen Menschen ja kaum verändert werden (können), ermöglicht ist. Diese «compassion» halte ich persönlich für die wertvollste, menschlichste und tiefste «Lebenseinstellung» und «Weltanschauung», weil sie den Hass und die Antipathie auch «Feinden» oder Egoisten gegenüber zu überwinden vermag.

Folgerichtig werden in meinem Film nicht die Standpunkte der einen, zum Beispiel der älteren Generation, gegen diejenigen der anderen, jüngeren ausgespielt und – je nachdem – als progressiv oder konservativ gelobt oder lächerlich gemacht. Der Versuch besteht vielmehr darin, jeden Charakter von seinen eigenen Voraussetzungen und Situationen her zu verstehen

und darzustellen. Daher gibt es am Schluss weder Sieger noch Besiegte, weder Helden noch Hexen wie zum Beispiel im kommerziellen Hindi-Film, wo ein Bösewicht oder Sündenbock, despektierlich und dem Alkohol ergeben, noch immer unerlässlich scheint. Sowohl die traditionellen Werte wie Familiensolidarität und Opfersinn, die der alternde Vater geltend macht, wie auch «neue Werte», sprich Leistungsdenken, ökonomische Sicherheit, persönliche Freiheit, die von seinen ihn verlassenden Kindern beansprucht werden, lassen sich vertreten. Sie müssen als Folge eines sozialen Wandels oder eines sozialen Immobilismus verstanden werden. Diese beobachtende, leicht distanzierte, aber keineswegs teilnahmslose (Kamera-)Haltung wird filmtechnisch dadurch unterstrichen, dass ich auf Nahaufnahmen verzichtet habe.

Von der Thematik her gesehen, scheint sich Deine Aufmerksamkeit bis jetzt vor allem auf das spannungsgeladene Gegenüber von Tradition und Moderne zu beziehen und auf die Folgen und den Wertwandel, die der gegenwärtige Veränderungsprozess für die Struktur der indischen, beziehungsweise ostindischen Grossfamilie nach sich zieht?

Der Wandel von der Tradition zur Moderne, von der Agrar- zur Industriegesellschaft und – demzufolge – auch vom Dorf zur Stadt ist heute ein Stück der indischen Wirklichkeit und beschäftigt daher eine ganze Anzahl von jenen Filmschaffenden, die diese zur Darstellung bringen wollen. Der Wandlungsprozess, in dem wir uns befinden, ist nicht aufzuhalten, gehört also zum Schicksal, das dem Menschen heute, auch in Indien, aufgegeben ist. Mein Film zeigt, wie eine Grossfamilie aus dem Mittelstand äusserlich und innerlich davon betroffen und auseinandergerissen wird. War es früher der Landbesitz, der zu den Statussymbolen einer solchen Familie gehörte, läuft die Mittelklassenideologie heute eher auf die Suche nach gehobenen und gesicherten beruflichen Positionen hinaus. So will zum Beispiel ein Sohn der Familie «nach Dehli gehen», um eine Funktion im Staatsdienst zu bekleiden. Solche Ambitionen setzen eine erstklassige Ausbildung allermindestens in einer «english medium school» voraus. Das wiederum kostet eine Menge Geld, für das die ältern Geschwister, nun auf ihr eigenes Fortkommen bedacht, nicht mehr wie früher aufkommen wollen. Es sammelt sich eine Menge Konfliktstoff an, dessen Entwirrung nicht selten von einem leisen Bedauern begleitet wird, dass Geborgenheit, Hilfsbereitschaft, Solidarität, Bindungen wie sie in einer «joint-family» zum Tragen kommen (können), wie vieles andere auf dieser Welt auch nur auf Zeit zu haben sind...

Von diesem Prozess des Wandels bleibt die Frau und ihre Stellung in Familie und Gesellschaft nicht ausgeschlossen. Jedenfalls zeigst Du im Film nicht nur indische Frauen in traditionellen Rollen, sondern auch solche, die, vor allem nach dem Tod der Grossmutter, Initiativen zur «Emanzipation», etwa mit der Gründung einer «Kleinfamilie», ergreifen.

Mit Rücksicht auf die untergeordnete, oftmals unterwürfige Stellung der Frau unter den Mann in der indischen Tradition, wo sie dadurch oftmals die eigene Identität verliert («wie der Fluss ins Meer einfliesst, so schliesst sich die Frau dem Ehegatten an») oder gar nicht erst finden kann, halte ich die Darstellung dieses Themas, das im jungen indischen Film ja auch vertreten ist, tatsächlich für besonders notwendig und wichtig. Noch eingehender als in «Maya miriga», wo jüngere Frauen auf die Entscheidungen ihrer Männer bereits Einfluss nehmen, steht das Thema im Mittelpunkt meines nächsten Projektes. Dort geht es allerdings um unverheiratete, aber erwerbstätige Frauen. Es handelt sich um eine Charakterstudie, die vorwiegend dem Studium des Zusammenhanges zwischen dem Zivilstand und dem Phänomen emotionaler Stabilität und Sicherheit gewidmet ist.

Dein – erster – Film überzeugt vor allem auch deshalb, weil er sowohl von der Atmosphäre, vom Rhythmus, von der Ausstattung wie vom Verhalten der

Darsteller, von den Dialogen und vom Ton her stimmt und der Versuchung zur «Europäisierung» oder zur europäisierenden Psychologisierung widersteht. Es wird eine dokumentarische Authentizität erreicht, die sich auch auf die innere Ebene bezieht, durch ihre humane und symbolhafte Dichte diesen Rahmen zugleich aber bei weitem sprengt. Wie ist diese ausserordentliche sensible Teamleistung möglich gewesen?

Grundsätzlich hat mitgeholfen, dass ich bis jetzt keine Kompromisse eingegangen bin, obwohl ich mehrmals Gelegenheit gehabt hätte, sogenannte «Formula-Filme» zu drehen und damit nicht wenig Geld zu verdienen. Stattdessen zog ich es vor, nach dem Abschluss in Poona 12 lange Jahre zu warten, bis der erste lange Film in Angriff genommen wurde. Dann kenne ich das im Film gezeichnete Milieu natürlich sehr gut, weil es mein eigenes ist. Ohne den Rückhalt in einer Grossfamilie mit Gütergemeinschaft, in der ich heute noch lebe, hätte ich den Film ja gar nicht drehen können. Um grösstmögliche Natürlichkeit in schauspielerischen Belangen zu erreichen, sind nur Laiendarsteller angeheuert worden. Allerdings mit grosser Sorgfalt: Ihr Äusseres musste den inneren Charaktereigenschaften möglichst genau entsprechen. Aus ähnlichen Gründen bekamen sie an Stelle eines ausgefeilten, detaillierten Drehbuches nur Stichworte und eine Szenenskizze in die Hand. So war ein Freiraum für die Improvisation der Dialoge da, der von allen auch in Anspruch genommen wurde. Oft so intensiv, dass mein Rohentwurf und mein Zeitplan über den Haufen geworfen wurden, was aber eher stimulierend wirkte. Schliesslich war dem Teamgeist und damit der Gesamtleistung förderlich, dass wir alle während mehrerer Wochen im gleichen verlassenen, leeren Haus in der Nähe von Puri am Strand wohnen konnten, wo die Dreharbeiten stattgefunden haben. Auch die Ausstattung besorgten wir selbst: Einige malten, Nachbarn und Verwandte schleppten Hunderte von authentischen Gegenständen herbei ...

Die Qualitäten Deines Films, der zu den Entdeckungen beim diesjährigen «Indian Panorama» am Internationalen Festival von Bombay (Filmotsav, Januar 84) gehörte, sind von vielen westlichen Kritikern gewürdigt worden. Das Werk wird demzufolge an verschiedenen internationalen Veranstaltungen zu sehen sein. Inwiefern können solche Anerkennungen der Promotion von guten Filmen in Indien selbst nützlich sein, denn es kommt ja in erster Linie darauf an, dass sie dort ihr Publikum finden, wenn sie die beabsichtigte bewusstseinsbildende und entwicklungspolitische Funktion erfüllen sollen?

Natürlich sind die Produktionen des jungen indischen «Parallel Cinema», die zur Hauptsache ja auch in einer der 15 offiziellen (regionalen) Sprachen hergestellt werden, in erster Linie für das einheimische Publikum bestimmt.
Aber gerade damit sie dort bekannt(er) werden und ein entsprechendes Echo finden, können internationale Anerkennungen und gute Kritiken sehr hilfreich sein. Das ist besonders deshalb der Fall, weil viele unserer Leute, die in der Regel das Ausland bewundern, eine einheimische Leistung erst dann für gut und grossartig finden, wenn sie den Segen von «auswärts» bekommen hat. Trotz wachsen-

---

Peter Achten geht zurück zur Tagesschau

fip. Peter Achten, der am 1. Januar 1984 die Leitung der Sendung «DRS-aktuell» übernommen hat, wird Anfang Juni 1984 in die Redaktion der *Tagesschau* zurückkehren. Peter Achten hat in den vergangenen Wochen Vorbereitungsarbeiten für ein neugestaltetes regionales Nachrichtenmagazin des Fernsehens DRS ausgeführt, das live aus dem Redaktionsstudio A ausgestrahlt wird. Die Rückkehr in die *Tagesschau* ist notwendig, da Peter Achten in dieser Informationssendung Moderations- und Produzentenaufgaben übernehmen wird. Wer die Nachfolge als Leiter der Sendung «DRS-aktuell» übernehmen wird, steht noch offen.

dem Selbstbewusstsein in der sogenannten Dritten Welt ist das Vertrauen in das eigene Urteilsvermögen immer noch gering. Erst wenn ein (kleiner) indischer Film in London, Paris oder Berlin gross herausgekommen ist, «muss» man ihn auch bei uns gesehen haben. Das ist schon bei «Pather Panchali» der Fall gewesen, ein Film, der in Indien bekanntlich erst durch die Preisverleihung in Cannes zum Gesprächsthema geworden ist. Wir haben es diesbezüglich mit einer «eigentümlichen» Psychologie zu tun, die sich aber relativ leicht als Überbleibsel aus der Kolonialzeit, wo das Eigene häufig als minderwertig eingestuft wurde, erklären lässt.

Damit sind die Probleme mit dem Verleih dieser engagierten Filme in Indien allerdings noch nicht gelöst. Die Unmöglichkeit, sie über die normalen Kinokanäle unter das Volk und nicht nur unter die Mitglieder der Film-Societies zu bringen, ist mit ein Hauptgrund dafür, dass der neue indische Film beim breiteren Publikum noch wenig oder gar keinen Rückhalt gefunden hat. Oder stimmt es, dass dieses breitere indische Publikum solche «Art-Filme», «die nicht viel anderes zu erzeugen vermögen, als Probleme, Hoffnungslosigkeit und Introspektion», wie ein Kinobesitzer abschätzig behauptete, dieses andere, ernstere Gesicht der indischen Filmproduktion gar nicht zur Kenntnis nehmen will?

Die Sachlage ist komplex. Vom Publikum her gesehen sind Bereitschaft und Neugierde, auch anspruchsvollere Filme zu sehen und sich damit auseinanderzusetzen, in letzter Zeit ohne Zweifel grösser geworden. Auch die Qualität der Filme hat sich verbessert. Anders lässt sich der wachsende Erfolg – auch an der Kasse – von Werken wie «Aakrosh» von Govind Nihalani (1983), «Bhavni bhavai» von Ketan Mehta (1983) oder «Albert Pinto» von Saeed Mirza (1982) und anderen nicht erklären. Aber es stimmt, dass das kommerzielle Verleihsystem von Leuten gemanagt wird, die überhaupt kein Interesse daran haben, dass derartige Filme vermehrt in Umlauf kommen. Nicht nur, weil das finanzielle Risiko dabei an sich grösser ist, mehr noch, weil sie Angst haben, das eingespielte System mit den dazu gehörigen populären «Evergreens» könnte längerfristig ernsthafte Konkurrenz erhalten, wenn die Zuschauer sich an substantiellere Kost gewöhnen. Der unerwartete Grosserfolg von Nihalanis «Ardh satya» (Die halbe Wahrheit) über Korruptionserscheinungen im Polizeisystem, der mit Hilfe der «National Film Development Corporation» (NFDC) finanziert worden ist, gibt Anlass zum Weiterdenken. Er zeigt unter anderem, dass gute Filme jetzt auch in Indien gute Kasse machen können. Da es sich in der Regel um «low-budget»-Produktionen handelt, absolut nicht vergleichbar mit dem Aufwand eines Hindi-Films, wären die Unkosten auch relativ bald wieder eingespielt. Jetzt reichen die Mittel oft nicht einmal mehr aus, um mit Fotos und Posters eine minimale Werbung zu betreiben. Die Situation würde sich aber schon wesentlich verbessern, wenn es in jedem Staat nur je *ein* Studiokino für alternative Filme gäbe. Indien ist so gross und bevölkerungsdicht, dass es, finanziell gesehen, für diese Art von Filmen schon genügen würde, wenn auch nur *ein* Prozent der Einwohner vor der Leinwand sässe. (Realistische) Träume, die sich mit gezielten Massnahmen für das «good Cinema» auch von Regierungsseite (zum Beispiel mit der Hilfe beim Bau von Filmtheatern) vielleicht schon bald verwirklichen lassen ...

Interview: Ambros Eichenberger

Fernsehen DRS verfilmt Bachs Johannes-Passion

fip. Zum Bach-Jahr 1985 realisieren der Westdeutsche Rundfunk Köln, der Sender Freies Berlin und das Schweizer Fernsehen DRS gemeinsam die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Das Werk von Bach wird von Werner Düggelin als Spielfilm gestaltet. Die Aufnahmen finden von Juni bis November im Schweizer Jura und in verschiedenen Städten Italiens statt. Die musikalische Leitung übernimmt Armin Brunner. Der Film wird am Karfreitag 1985 erstmals ausgestrahlt.