

Kino als Agens sozialen Wandels

Indische Filmregisseure im antikolonialen Umbruch (1935–47)

Annemarie Hafner

Als das Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Indien Fuß fasste, hatte die britische Kolonialherrschaft der einheimischen Kultur bereits eine neue Dimension verliehen. Das Kino fand eine Situation vor, die einerseits indische Intellektuelle veranlasste, sich westliche Denkweisen anzueignen, und sie andererseits dazu bewog, ihre eigene Identität zu behaupten. Filmemacher blieben davon nicht unberührt. Sie griffen mit ihren Werken in nicht zu unterschätzendem Maße in den Prozess des Kulturwandels und der Kultursynthese ein.

Es waren Prozesse der gesellschaftlichen Transformation und des politischen Umbruchs, die die Genrepalette des indischen Kinos bereicherten. Dabei fielen den Filmgenres ganz unterschiedliche Aufgaben zu. So gab es z. B. den mythologischen Film oder den devotionalen Film, den Sensations- und den Historienfilm. Am deutlichsten zeigten sich die Veränderungen in einem neuen Genre, dem Gesellschaftsfilm oder dem *social film*, wie er auch genannt wurde.

Im Unterschied zu allen anderen Genres waren seine Sujets im Alltag angesiedelt, und sein Anliegen war es, Reformvorstellungen oder Prozesse gesellschaftlichen Wandels zu unterstützen. Er basierte „not on traditional incidents or historic tales but life as it is lived in the present time.“¹ Die in Erzählung und Bild umgesetzte Gesellschaftsbetrachtung enthielt Elemente der westlichen Moderne, knüpfte aber auch an eigenes Kulturerbe an. Damit bot der Gesellschaftsfilm Raum für eine Kulturdebatte, in der Filmemacher die moderne indische Identität verhandeln konnten.

Zwei Aspekte waren vor allem wichtig. Erstens: Prominentes Agens gesellschaftlichen Denkens und Handelns war das antikoloniale Projekt.

Und zweitens: Die kolonial-kapitalistische Entwicklung hatte zu gesellschaftlichen Verwerfungen geführt, mit deren Folgen sich Politiker und Intellektuelle – und zu den letzteren gehörten auch die Filmemacher – auseinander setzten.

In den 1930er und 40er Jahren wurde die Diskussion um Inhalte der sozialen und kulturellen Wiedergeburt Indiens mit zunehmender Intensität geführt. Ohne sich ausdrücklich mit parteipolitischen Zielen zu identifizieren, schalteten sich Filmemacher in die öffentliche Meinungsbildung ein. Mit ihren Filmen transportierten sie Vorstellungen von nationaler Identität und sozialem oder kulturellem Wandel und prägten so den „Zeitgeist“ mit.

Reformroman und Film

Die Probleme, die die Filmemacher zunächst in ihren Werken ansprachen, waren bereits von religiös-reformerischen Bewegungen fast aller Religionsgruppen im 19. Jahrhundert aufgegriffen worden. So hatten sich beispielsweise alle hinduistisch-reformerischen Bewegungen die Veränderung einzelner Aspekte der so genannten traditionellen Gesellschaft, wie die Diskriminierung der niederen Kasten, die Lage der Frauen, insbesondere der Witwen, sowie die Abschaf-

fung der Kinderheirat auf die Fahnen geschrieben. Die gesellschaftlichen Missstände blieben jedoch auch im 20. Jahrhundert ein akutes Problem, und Filmemacher sahen sich veranlasst, sie in ihren Werken ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken.

Als Bindeglied zwischen den religiös-reformerischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts und dem Filmschaffen fast ein Jahrhundert später fungierte die Literatur. So diskutierte der so genannte Reformroman traditionelle Verhaltensmuster und suchte einen Weg in die Moderne. Bekannte Romanciers dieser Art waren der Bengale Sarat Chandra Chatterjee (1876–1938), sowie der Marathe Hari Narayan Apte (1864–1919). Diese Literaten wollten mit ihren Werken nicht nur unterhalten, sondern auch erziehen und Veränderungen im Verhalten der Menschen stimulieren. Genau dieses Anliegen kam den Intentionen bestimmter Filmemacher in den 1930er Jahren entgegen. Sie brachten deshalb einige dieser Reformromane auf die Leinwand und verliehen ihnen damit eine Resonanz, die sie in diesem Maße in einem Land, in dem die Masse der Bevölkerung Analphabeten waren, niemals gefunden hätten.

An dieser Stelle soll auf zwei cineastische Werke verwiesen werden, die

für die Verfilmung von Reformromanen beispielgebend waren und zu ihrer Zeit Furore machten.

Das war zum einen *Devdas*, ein Film des Regisseurs Pramatesh Chandra Barua (1903-1951) nach dem gleichnamigen Roman von Sarat Chandra Chatterjee² im Jahre 1935.³ Das Buch (geschrieben 1901, veröffentlicht 1917) war seit seinem Erscheinen in Bengalen heftig umstritten. Einerseits enthielt es eine unterschwellige Kritik an der Haltlosigkeit der feudalen Elite. Andererseits verlieh Chatterjee in ihm einem romantischen, sensiblen Menschen Gestalt, dessen Anlage zur Selbstzerstörung vor allem bei der Jugend auf Verständnis stieß. Sie interpretierte im puritanischen Bengalen jener Zeit Devdas Griff zur Flasche und sein ausschweifendes Leben nicht als Dekadenz, sondern als Zeichen von Rebellion. Das ist in gewisser Weise auch zutreffend, besteht die Botschaft dieses Films doch letztlich im Protest gegen arrangierte Heiraten sowie gegen rigide soziale Schranken. In einem Rückblick aus dem Jahre 1984 wird *Devdas* als Meilenstein in der Geschichte des indischen Tonfilms bezeichnet.⁴

Ein anderes Werk, das einen Reformroman ins Bild setzt, ist der Film *Duniya Na Mane* („Die Welt billigt es nicht“) aus dem Jahre 1937. Die Geschichte basiert auf einem Roman von Hari Narayan Apte⁵, dessen Erscheinen zu Beginn der 1920er Jahre bereits literarisches Aufsehen erregt hatte, und der von der hinduistischen Orthodoxie heftig attackiert worden war. Er erzählt vom Schicksal eines jungen Mädchens, das mit einem alten Mann verheiratet wird.

Um die Mitte der 1930er war das Thema noch immer außerordentlich provokativ. Die Ehe galt weithin als sakrosankt, der Ehemann als der unumstrittene Gebieter und der Ehestand als die vorgegebene Bestimmung einer Frau. Im Film verleiht ein junges Mädchen seinem Protest ge-

gen die Verheiratung mit einem alten Witwer dadurch Ausdruck, dass es den Vollzug der Ehe verweigert. Der Verlauf der Handlung zeigt, wie aus einem sorglosen Teenager eine selbstbestimmte Frau wird. Den Witwer dagegen führen zerstörerische Schuldgefühle schließlich in den Suizid.

Mit *Duniya Na Mane* hat der Regisseur Shantaram zweifellos indische Filmgeschichte geschrieben: Kein Film vorher hatte so vehement ein soziales Übel attackiert, das aus der Lebensweise der Orthodoxen resultierte. Kein Film vorher hatte einer Filmheldin eine derart rebellische Rolle gegeben, hatte hilflose Opfer überkommener Traditionen so eindringlich aufgerufen, sich zu wehren und ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen.

Antikoloniales Projekt und sozialpolitische Visionen

Nicht nur die geistige Nähe zu den Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts spiegelte sich in den Filmsubjets der 1930er und 40er Jahre wider, vor allem waren es die Herausforderungen ihrer realen Lebenswelten, die Autoren und Regisseure veranlassten, soziale Themen zu gestalten.

Die Bewegung für politische Souveränität hatte die Mehrheit der Bevölkerung ergriffen und mit der Zielstellung „völliger Unabhängigkeit“ und einer sozial-radikalen Perspektive eine neue Qualität gewonnen. Auch Künstler beteiligten sich im Weiteren an der Suche nach Alternativen zum kolonial-kapitalistischen Gesellschaftssystem. Indien hatte ein Stadium erreicht, wo es in eigener Verantwortung und nach eigenen Vorstellungen zu einem Einvernehmen mit der modernen Welt kommen wollte. Dieses neue Selbstbewusstsein veränderte das gesamte kulturelle Leben. Das spiegelte sich in der Literatur- sowie in der Theater- und Filmszene wider.

Die wenigen Filme, die an dieser Stelle vorgestellt werden können, stehen paradigmatisch für eine indische Version engagierten Kinos. Die Schöpfer dieser Streifen benutzten die Kunstform Film, um soziokulturelle Probleme entsprechend ihrer persönlichen Ideale zu gestalten. In seiner indischen Variante synthetisierte engagiertes Kino in den Jahren zwischen 1935 und 1947 Visionen von *swadeshi* (Eigenständigkeit) und kultureller und sozialer Erneuerung.

Eine Reihe von Filmen reflektierte die unterschiedlichen sozialen Spannungen in der indischen Gesellschaft. Indem sie z. B. auf die Ungleichheit der hinduistischen Kastengesellschaft hinwiesen, griffen sie die Aufforderung Mahatma Gandhis und anderer reformerischer Kräfte auf, der Diskriminierung der ausgegrenzten Gruppen entgegenzutreten.

Ein herausragendes cineastisches Ereignis war in diesem Zusammenhang der Film *Achut Kanya*⁶ („Das unberührbare Mädchen“) des Filmstudios *Bombay Talkies* aus dem Jahr 1936. Millionen von Kinobesuchern in ganz Indien vergossen Tränen der Sympathie für ein schönes Mädchen, das der Kastengruppierung der Unberührbaren angehörte (die sich heute selbst *Dalits*, d.h. Unterdrückte, nennen) und ein Opfer von Fanatismus und Intrige wurde.

Die künstlerische Leitung der *Bombay Talkies* hatte Himansu Rai (1892-1940) inne. Er brachte als prägendes Element sein soziales Engagement ein. Das Studio war für sein egalitäres Ethos bekannt. Kastenvorschriften wurden bei der Arbeit nicht berücksichtigt.⁷ Rais Bestreben war es, den Film als Vehikel sozialer Inhalte zu benutzen.⁸

Auch dem Regisseur V. Shantaram lag die soziale Botschaft seiner Produktionen am Herzen. Es war vor allem die Frauenfrage, die ihn um die Mitte der 1930er Jahre stark be-

schäftigte. In seiner Autobiografie legte er dar, von welchen Gründen er die Forderung nach gesellschaftlicher Gleichstellung von Frauen und Männern nachdrücklich unterstützte: „Einige Frauen begannen, die Berufe der Medizinerin, Professorin und Anwältin auszuüben, manche – wie etwa Sarojini Naidu und Kamala Nehru – gingen sogar in die Politik, dennoch wurden die Vorstellungen von der Befreiung der Frauen in jener Zeit keinesfalls von der Gesellschaft akzeptiert. Insofern war es ausgesprochen schwierig, Erfolg mit einem Film zu haben, der so moderne Forderungen artikuliert, wie etwa nach der ‚Befreiung der Frau aus der Versklavung durch den Mann.‘“⁹

Diese Gründe bewogen ihn, im Film *Amar Jyoti* („Die ewige Flamme“, 1936) einen historischen Hintergrund zu wählen, der dennoch sein Anliegen deutlich werden ließ. Doch mit *Duniya Na Mane* ließ er das historische Genre hinter sich. Und in *Admi* („Der Mann“, 1939) behandelte er die Beziehung zwischen einer Prostituierten und einem Polizisten. Obwohl auch in diesem Film – wie in *Devdas* – die Liebe an überkommenen gesellschaftlichen Normen und den Vorurteilen der Mitmenschen scheitert, wird hier nicht Verzweiflung zelebriert, sondern bewusst Lebensbejahung vermittelt.

Ein Film, den Shantaram als letzten für das Studio *Prabhat* gedreht hat, war der Streifen *Padosi* („Nachbarn“, 1941). Als dieses Werk entstand, war in Indien die Stimmung der Kolonialmacht gegenüber bitter und kämpferisch. Bedrohlich waren allerdings auch die Spannungen zwischen Hindus und Muslimen, die von Eiferern auf beiden Seiten angeheizt wurden. In dieser aufgeladenen Atmosphäre wollte Shantaram auf die wahren Hintergründe von kommunistischen Streitigkeiten aufmerksam machen, die seines Erachtens in erster Linie im Macht- und Profitstreben und nicht in den religiösen Unterschieden lagen.

Am Beispiel des Muslim Mirza und des Hindu Thakur zeigte er, wie Hindus und Muslime in Indien in zahllosen Dörfern und Städten friedlich zusammenlebten. Die Ursache für den Zwist zwischen ihnen wurde von außen herangetragen. Der Zank endete im tragischen Finale des Films, der beide Männer wieder zusammenführte. Sie starben vereint, als der Damm, der zum Stein des Anstoßes geworden war, brach.

Die in jenen Jahren weithin bekannte Zeitschrift *Filmindia* besprach diesen Streifen mit ungewöhnlich enthusiastischen Worten. Sie bezeichnete *Padosi* als Indiens größten Film und als Shantarams persönlichen Triumph.¹⁰ Rückblickend äußerte sich die Filmzeitschrift *Star & Style* im Jahre 1970 zum Stellenwert dieses Werkes in der indischen Filmgeschichte: „From among the old films of Prabhat directed by V. Shantaram, one that has been holding topical significance for the country all these years and more than ever in the present times, is *Padosi*. . . It is not merely that its story (by Vishram Bedekar) was about Hindu-Muslim unity, or that it preached the message of communal harmony in an effective manner. The whole film was a depiction of Hindus and Muslims living together as neighbours, as they actually do in the countless villages, towns and cities of India.“¹¹

Auch dem Regisseur Pramatesh Chandra Barua gelang es, in der Öffentlichkeit heiß diskutierte soziale Themen filmkünstlerisch so umzusetzen, dass er den Nerv seiner Zeitgenossen traf. Er setzte eine Erfolgsserie mit Filmen in Gang, die melancholische Liebesgeschichten erzählten und die bengalische Oberschicht kritisch porträtierten. In ihnen warf er wiederholt das Problem der individuellen Freiheit auf. Damit berührte er ein Thema, das für wohlhabende und gebildete Bengalen in einer im wesentlichen vom Gemeinschaftsethos der Kaste oder Großfamilie geprägten Gesellschaft auf

dem Weg zur Moderne von außerordentlicher Relevanz war. In seinem Streifen *Mukti* („Befreiung“, 1937), in dem ein Mann seiner Ehefrau die gewünschte Scheidung gewährt, wird das Dilemma zwischen Selbstverwirklichung und Konformität durch Verzicht und Tod gelöst. P.C. Barua scheute sich nicht, geltende Konventionen in seinen Filmen zu verletzen. So plädierte er z. B. in *Zindagi* (Leben, 1940) für eine nicht-eheliche Beziehung zwischen Mann und Frau.

Ein Film, der unbedingt erwähnt werden muss, wenn es um engagiertes Kino in Indien um die 1940er Jahre geht, ist *Dharti Ke Lal* („Kinder der Erde“, 1946). Mit diesem Werk verwirklichte der Journalist, Filmkritiker und Literat Khwaja Ahmad Abbas (1914-1987) sein Credo als Filmemacher: „The tradition of social realism – the truthful depiction of society – which, according to my way of thinking, is the final essence and ultimate purpose of the film art.“¹²

Der Streifen zeigt eine Familie, die zusammen mit anderen Dorfbewohnern nach Kalkutta geht, um dort Arbeit zu suchen. Die Bedingungen, die sie in der Stadt vorfinden, sind menschenunwürdig. Dennoch endet der Film hoffnungsvoll. Einige der Bauern entschließen sich, ins Dorf zurückzukehren. Sie gründen eine Genossenschaft und bringen mit vereinten Kräften eine gute Ernte ein. Abbas machte in diesem Film die Ursachen für die Hungersnot in Bengalen deutlich. Sie war nach seiner Ansicht nicht nur die Folge einer Dürreperiode, sondern auch der Geldgier der indischen Großhändler und der Gleichgültigkeit der britischen Kolonialmacht geschuldet.

Es war eine spezifische historische Situation, die den indischen Gesellschaftsfilm der 1930er und 40er Jahre hervorgebracht hatte und seine Schöpfer in den Rang von „Stars“ erhob, die die Bevölkerung ins Kino zogen. Es war eine Zeit, in der der Film Aus-

druck der Persönlichkeit seines „Machers“ war. Diese Streifen hoben den Unterschied zwischen populärem und Kunstfilm auf. Sie erbrachten den Beweis, dass sich Qualität und kommerzieller Erfolg nicht ausschlossen.

Zur Autorin

Dr. Annemarie Hafner, Indologin/Historikerin; war an der Akademie der Wissenschaften der DDR und später am Zentrum Moderner Orient in Berlin tätig. Sie hat zu Problemen der indischen Sozial- und Kulturgeschichte Indiens im 19. und 20. Jahrhundert und dabei insbesondere zu Arbeiter- und Filmgeschichte geforscht.

Endnoten

¹*Bombay Chronicle*, 27. Oktober 1951.

²In fast allen seinen Romanen prangert Sarat Chandra Chatterjee die Unterwerfung der Frau in der patriarchalisch-bengalischen Gesellschaft an.

³Devdas, der Sohn eines Großgrundbe-

sitzers, und Parvati, die Tochter des armen Nachbarn, sind seit ihrer Kindheit befreundet und verlieben sich ineinander. Ihr unterschiedlicher sozialer Status sowie Kastendifferenzen stehen jedoch einer Eheschließung im Weg. Devdas wird zum Studium nach Kalkutta geschickt, während Parvati an einen alten, reichen Witwer verheiratet wird. In der Stadt nimmt der Held eine Beziehung zu Chandramukhi, einer mitfühlenden Prostituierten auf. Seine Skrupel bekämpft er mit Alkohol. Schließlich kehrt er aufs Land zurück und stirbt vorm Haus seiner Jugendliebe.

⁴*Filmotsav 84*, Indian Retrospective; *Homage to 5 Masters*, New Delhi o. J.

⁵Hari Narayan Apte veröffentlichte insgesamt 21 Romane, von denen zehn soziale Themen behandelten. Sie waren im marathischen Mittelklassemilieu angesiedelt und reflektierten insbesondere die Betroffenheit des Autors über die Lage der Frauen in der Hindugesellschaft.

⁶Der Film erzählt die unglückliche Liebes-

geschichte zwischen der Unberührbaren Kasturi, der Tochter eines Weichenstellers, und dem Brahmanen Pratap, dem Sohn eines Händlers. Anfangs wird deutlich, wie Gerüchte und Gewalt inszeniert werden, um eine „traditionelle“, grausame Moral aufrecht zu erhalten. Nachdem die beiden Protagonisten sich gefügt und den jeweils für sie ausgewählten Partner geheiratet haben, stiften boshafte Bemerkungen wiederum böses Blut. Handgreiflichkeiten sind die Folge, denen ein herannahender Zug ein tragisches Ende setzt.

⁷Vgl. Burra, Rani (Hg.) 1981: *Film India; Looking Back 1896-1960*. New Delhi.

⁸Kak, Siddhart, *The Colossus and the Little Flower from India*: In: *Cinema Vision India*, 1(1980)2, S. 71

⁹Shantaram, Vankudre, 1987: *Shantarama*, Bombay, S.199

¹⁰*Filmindia*, Bombay, 7(1941)2, S. 62f.

¹¹*Star & Style*, Bombay, 19(1970)16.

¹²Abbas, K.A., *Film and Society*. In: *Yojana*, 18(1974)18, S. 4.

Die Südasienswissenschaften in Berlin

Steht ihr Ende bevor?

Maria Framke

Die Region Südasiens erfuhrt in den letzten Jahren seitens der deutschen Politik und Wirtschaft sowie in den Medien einen erheblichen Bedeutungszuwachs. Nicht erst seit dem Besuch der Bundeskanzlerin Angela Merkel im Oktober 2007 in Indien wird dem Subkontinent, und dabei insbesondere Indien, eine Zukunft als neue Weltmacht des 21. Jahrhunderts attestiert. Forderungen wurden und werden laut, an diesem Aufstieg auch von deutscher Seite aus zu partizipieren. Im scharfen Gegensatz zu dieser Wahrnehmung der gestiegenen globalen Bedeutung Südasiens steht die gegenwärtige Hochschulpolitik. Sie nimmt diese Entwicklung kaum wahr und ist mancherorts verantwortlich für die Schließung südasienskundlicher Fächer. Jüngstes Beispiel hierfür ist Berlin.

Die Beschäftigung mit dem südasiatischen Subkontinent setzte in Berlin früh ein. So wurde bereits im Jahr 1821 an der Berliner Universität ein Lehrstuhl für Indologie eingerichtet. Er war der zwei-

te seiner Art deutschlandweit. In den folgenden Jahrzehnten erbrachte die Berliner Indologie unter Größen wie Franz Bopp, Albrecht Weber, Richard Pischel und Heinrich Lüders Pionierleistungen in der Erforschung der

Sprachen und Kulturen des Alten Indiens. Nach 1945 und aufgrund der Teilung Deutschlands in die DDR und die BRD entstanden in Berlin zwei getrennte Indologien. So fand die Indische Philologie an der neu