

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1979)
Heft: 22

Artikel: Den Parias eine Chance geben...
Autor: Nagabharana, T.S. / Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933293>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

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

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Den Parias eine Chance geben ...

Der Kannada-Film von Karnataka (Südindien) – Ein Interview mit T. S. Nagabharana

Im Zeichen eines vermehrten Kulturaustausches mit aussereuropäischen Zivilisationen ist auch «das andere Kino» Indiens in Europa bekannter geworden. Angenehme Überraschung und Interesse hat dabei vor allem das realistisch und sozialkritisch engagierte Filmschaffen Südindiens ausgelöst. Die Qualität dieser Produktion ist neuerdings durch «*Grahana*» (Verfinsterung, 1978) von T. S. Nagabharana bestätigt worden, einem Film, der im Rahmen der Mannheimer Filmwoche gezeigt worden ist. Die dort anwesenden Juries scheinen das (nicht deutsch untertitelte) Werk zwar übersehen oder verkannt zu haben. Aber die Teilnehmer des Seminars über den Film Indiens und Südostasiens haben ihn in der Gesamtauswertung des Angebotes mit Abstand an die Spitze gestellt. «*Grahana*» berichtet von den sozialen Spannungen in der dörflichen Welt Südindiens, für die ein jahrtausendealtes, offenbar schier unveränderbares, erbliches Kastenwesen die Verantwortung trägt. Der Film besticht durch seine Ehrlichkeit, seine formale Geschlossenheit, die Leistungen der Laienspieler und das ihn tragende menschliche Engagement. Es handelt sich um den ersten Langspielfilm des erst 25jährigen T. S. Nagabharana aus Talkad (Staat Karnataka), der, vor Mannheim, seine Heimat noch nie verlassen hatte. Während der dortigen Filmwoche hat Ambros Eichenberger das folgende Interview mit ihm geführt.

Unter dem unabhängigen, regionalen Filmschaffen Indiens wird die Produktion des kleinen Südstaates Karnataka, der Kannada-Film, als «das Legendigste indische Kino» bezeichnet. Die meisten der jungen Regisseure sind vom Theater her zum Film gekommen. Ist das auch bei Dir der Fall?

Ja! Theater, auch Dorftheater, ist bei uns eine sehr volkstümliche Angelegenheit. Die unzähligen Tempelfeste, die gefeiert werden, bieten eine willkommene Gelegenheit, aufzutreten. Wie viele andere sammelte ich auch die ersten Theatererfahrungen mit einigen Schulkameraden in meinem Dorf. Diese Theaterliebe wurde zur Leidenschaft. So liess ich mich während meiner Studienzeit in Bangalore als Beleuchter und Kulissenschieber (backstage-worker) engagieren. Nach sechs Jahren versuchte ich es mit der Regie. Einige Stücke brachten recht guten Erfolg. Das ermutigte uns, neben einheimischen Autoren auch westliche Klassiker wie Shakespeare, Ibsen, Pirandello, Brecht undsoweiter zu spielen, die wir alle auf Kannada, unsere Landessprache, übersetzten. Diese Theateraufführungen fanden auch das Interesse der jungen Filmemacher unserer Region. Der bekannteste davon, Girish Karnad bot mir in der Folge die Stelle eines Assistenten an. Ich willigte ein und lernte auf diese praktische Weise, wie man Filme macht. Eine zusätzliche Ausbildung auswärts konnte ich mir nicht leisten. Jetzt haben wir in Bangalore unser eigenes kleines Studio aufgebaut. Dort gebe ich, im Teilzeitverfahren, Schauspielunterricht am Adarsha Film Institute. Die Finanzen für unsere Produktionen müssen wir uns selber zu beschaffen versuchen. Für «*Grahana*» haben mir zwei Freunde geholfen. Ebenso wichtig wie das Geld ist aber für das unabhängige Filmschaffen die Begeisterung. Man muss verliebt sein in die Filmkunst und in das Filmhandwerk. Sonst geht es nicht.

«Grahana» spielt nicht nur auf dem Dorf, sondern buchstäblich auch mit dem Dorf. (Zu Recht sind die «grossartigen Leistungen aller Beteiligten» – vgl. ZOOM-FILM-

BERATER 21/79, Seite 10 –, sie wurden lediglich durch vier jüngere Berufsschauspieler aus Bangalore ergänzt, hervorgehoben worden.) Wie war es möglich, Menschen, die in keiner Weise über irgendwelche Photo- oder Kameraerfahrung verfügten, eine solch überzeugende Gesamtwirkung abzugewinnen?

Da ich selber auf dem Dorfe aufgewachsen bin und dort, bis zum Universitätsstudium bei meinen Eltern wohnte, sind mir die Probleme, mit denen sich die Leute auf dem Lande auseinandersetzen haben, von innen her vertraut. Ich reagiere sozusagen instinktiv darauf. Diese spontane Beziehung zum Dörflichen und zur Dorfkultur hat sich natürlich auch auf unsere Dreharbeiten ausgewirkt. Sie wurde durch abendliche Besuche und Gesprächsrunden zu Hause bei den Leuten noch vertieft. So ist es zwischen Filmteam und Dorfbewohnern zu einem sehr freundschaftlichen Verhältnis gekommen. Wir durften, beinahe uneingeschränkt, ihre Zeit, ihre Felder, ihren Dorfplatz, ihre Häuser, «ihren» Tempel in Anspruch nehmen. Als wegen ungünstiger Witterung die Dreharbeiten während mehrerer Tagen unterbrochen werden mussten, wurden wir spontan und kostenlos gepflegt. Beim Abschied gab es nicht nur Tränen, es bildete sich ein langer Zug, der uns auf einer fünf Kilometer langen Strecke begleitete.

Einige Jahre zuvor hatte ich als freiwilliger Helfer, im Rahmen einer Studentenaktion für südindische Dorfentwicklung, sechs Monate auf dem Lande zugebracht, um ein Alphabetisierungsprogramm in die Wege zu leiten. Was diese Dorfentwicklung für den ganzen indischen Subkontinent bedeutet, der sich zu 95 Prozent aus Dörfern und nur zu fünf Prozent aus Städten und Städtchen zusammensetzt, hat bereits Mahatma Gandhi nachdrücklich zum Ausdruck gebracht.

Das religiöse Leben und Denken in Indien ist stark von mythologischen Elementen durchsetzt. Das soziale Engagement des Hinduismus tritt dabei in den Hintergrund und ist im Westen so gut wie unbekannt. Deine Aufmerksamkeit scheint sich aber vor allem auf diese sozialen Aspekte zu konzentrieren.

In der hinduistischen Religion sind mythologische und soziale Elemente stark ineinander verzahnt. In meinem Film habe ich mich eindeutig für die letzteren interessiert. Dem Tempelfest, das als Rahmenhandlung dient, liegen zwar ebenfalls mythologische Motive zu Grunde. Sie werden zu Beginn, im Vorspann, mit einem längeren Text auch ausdrücklich erwähnt. Im nachfolgenden optischen Teil habe ich dann allerdings auf die Darstellung des Mythologischen gänzlich verzichtet. Mythologische Filme, die mit grossem Aufwand und in allen Farben fabelhafte Götterwelten auf die Leinwand zaubern, gibt es nämlich bei uns genug. Sie erfreuen sich grosser Beliebtheit und finden deshalb ein Massenpublikum. Mein Anliegen besteht weder darin, mythologische Zusammenhänge aufzuzeigen, noch, im aufklärerischen Sinne, Tradition zu entmythologisieren. Ich möchte auch keineswegs die Religion angreifen oder die Berechtigung von religiösem Brauchtum in Frage stellen. Das alles spielt eine wichtige Rolle in unserem Leben, auch im sozialen, weil die verschiedenen Kasten durch den Vollzug religiöser Riten zusammengehalten werden. Ich selbst bin gläubig und suche bei Gelegenheit die Stille eines Tempels auf. Das wirkt erfrischend auf Seele, Leib und Geist. Viele unserer religiösen Bräuche, die früher dem Volke dienlich und nützlich waren, sind heute aber leider ihres ursprünglichen Sinnes verlustig gegangen und wurden ausgehöhlt. Religion verkehrt sich in ihr Gegenteil. Sie wird von den höheren Kasten dazu missbraucht, die niederen unter Druck zu setzen und damit gefügig zu machen. Also Ausbeutung und Aberglaube. Solche Zustände dürfen aber nicht widerspruchslos hingenommen werden.

Hat das mythologische Kino Südindiens im Zeichen des unaufhaltsamen Säkularisierungs- und Industrialisierungsprozesses nichts an Beliebtheit eingebüsst oder entsprechende Entwicklungen mitgemacht?

Unsere Leute, vor allem die einfacheren, wollen die klassischen Göttergeschichten unserer Tradition, das «Ramayana» oder das «Mahabhârata»-Epos zum Beispiel nicht nur hören, sondern auch sehen. Der Zulauf zu Filmen, die derartige Stoffe zur Darstellung bringen – ein Beispiel dafür ist «Sitas Hochzeit» von Baby – ist daher nach wie vor enorm. Es gibt welche, die sich 200 Tage lang in einem Kino halten können. Das wissen die Produzenten. Sie zögern daher nicht, die nötigen Finanzen dafür bereitzustellen. Die Hoffnung, dass sie das Geld doppelt oder dreifach zurückbezahlt bekommen, wird selten enttäuscht. Auch dann nicht, wenn die zaubernden Götter und Helden dieser überirdischen Märchen- und Kostümfilme durch ihr Aussehen und Gebaren etwas menschlicher werden, wie das in der letzten Zeit immer häufiger der Fall zu sein scheint.

Dieser alten Welle der Popularität und des Konformismus mythologisch inspirierter Filme gegenüber hat die neue Welle des sozial-engagierten südindischen Films, von dem das Kannada-Kino der lebendigste Zweig zu sein scheint, keinen leichten Stand?

Das kann man wohl sagen. Es ist tatsächlich nicht leicht, die mythologischen Inhalte durch soziale zu ersetzen. Und doch ist dieser – neorealistische – Trend zu einem ernstzunehmenden Faktor im kulturellen Leben unserer Region herangewachsen. Angefangen hat es vor etwa sieben Jahren mit dem Film «Samskara» (Bestattungsriten, 1970) von T. Pattabhi Rama Reddy (Regie) und Girish Karnad (Buch). Seither sind jedes Jahr etwa vier «Sozialfilme» von ganz unterschiedlicher Qualität entstanden. Einer davon, «Chomas Trommel» von B.V. Karanth, wurde sogar am deutschen Fernsehen gezeigt. Allmählich kam die Gattung in Gefahr, sich in Klischees festzufahren. Auch beim Publikum stellten sich Ermüdungserscheinungen ein. «Ihr erneuert euch ja gar nicht mehr», war der Vorwurf, den wir immer öfter zu hören bekamen. Das bedeutete für uns eine Herausforderung. Wir haben sie angenommen, indem wir zu zeigen versuchten, dass wir auch etwas anderes machen können. Daraus ist beispielsweise «Ondanondu Kaladaeli» (Es war einmal) von Girish Karnad hervorgegangen, ein «Kriegsfilm» aus dem mittelalterlichen Karnataka, der im Rahmen des Mannheimer Seminars über den indischen und südostasiatischen Film gezeigt worden ist. Hier werden nicht soziale Zustände der Gegenwart beschrieben, sondern es wird, in einem samurai-ähnlichen Stil die Geschichte mittelalterlicher Kriegskünste aus dem 14. Jahrhundert in historischer Aufmachung erzählt. Dabei hat das Publikum aufgemerkt, und der Beweis für die Vielfalt und die Lebendigkeit des Kannada-Films war erbracht.

Dein Film hat auch eine politische Dimension. Indem er den unterprivilegierten Klassen zeigt, dass und wie sie von den Oberschichten ausgebeutet werden, könnte er für letztere sogar gefährlich werden. Nun haben diese aber beim Entstehen des Films selbst mitgewirkt. Ist das problemlos über die Bühne gegangen?

Politische Fragen stehen im Raum und zu politischen Fragestellungen wird der Film auch Anlass geben. Allerdings habe ich bewusst keinen Slogan- oder Thesenfilm gemacht. Auf der ersten Ebene wird der Hergang des traditionellen «Hebbaramma Festivals» erzählt, während dessen 14tägiger Dauer, einem uralten Brauch gemäss, einer Gruppe von ausgewählten Unberührbaren (Parias) der Aufstieg in die höchste Kaste der Brahmanen, mit allen dazugehörigen Privilegien, gestattet wird. Soweit wussten alle Mitspieler und alle Dorfbewohner Bescheid. Das genügte, um sie zum Mitmachen zu bewegen. Nachher konnte man sich auf die einzelnen Sequenzen konzentrieren, ohne dass der ganze Zusammenhang klar dargestellt zu werden brauchte. Hätte ich das getan und beispielsweise preisgegeben, dass Puttaswamy, der Sohn eines angesehenen Dorfnotabeln, diese Tradition des «Brahmin auf Zeit» als Alibiübung entlarvt und in Frage stellt, wären Stellungnahmen von Seiten derer, die im Dorf das Sagen haben, nicht ausgeblieben. Sie hätten das ganze Vorhaben vereiteln können.



Verwendet den Film als Mittel der Bewusstseinsänderung: T. S. Nagabharana.

Wie haben die Leute auf die Vorführung des fertiggestellten Films reagiert?

Anfänglich hatte ich Angst, die Aufführung des Films könnte von der Zensur überhaupt verboten werden. So organisierte ich die erste Visionierung für die Dorfbewohner beinahe heimlich eines frühen Morgens in einem Zelt. Angst war denn auch die erste Reaktion, die einen Grossteil der Zuschauer, vor allem aus den untersten Schichten, überkam. Sie fürchteten sich nicht nur vor einer möglichen Rache durch die Brahmanen, sondern auch davor, im nächsten Leben – nach dem Dharma-Gesetz – bestraft zu werden, falls ihre Zustimmung zu einer Änderung der Verhältnisse, wie sie im Film empfohlen oder doch wenigstens angedeutet wird, zu offenkundig sein würde. Die jüngere Generation, die Veränderungen begrüsst und sich danach sehnt, hatte keine Schwierigkeiten mit dem Film. Im Gegenteil.

Die objektiven Veränderungen, für die der Film plädiert, haben demnach die subjektiven Veränderungen im Bewusstsein der Zuschauer zur Voraussetzung?

Ja. Zu diesem Prozess der Bewusstseinsveränderung kann das Medium Film seinen entwicklungspolitischen Beitrag leisten. Er besteht darin, den Leuten zu helfen, ihre eigene Realität zu sehen und besser zu verstehen. Gedanken darüber, ob und wie die gezeigten Probleme angegangen werden können, müssen sich die Zuschauer selber machen. Viele Reaktionen auf meinen Film haben mir gezeigt, dass er in diesem Sinn nicht wirkungslos geblieben ist. «Du hast recht, die Verhältnisse im Film entsprechen genau denjenigen in der Realität; eigentlich müssten wir zusammenstehen und etwas gegen diese Ungerechtigkeiten tun.» Wenn junge Arbeiter, die auf den Feldern – der Grossgrundbesitzer – so hart zu arbeiten haben wie jene im Film, zu solchen Schlussfolgerungen kommen, dann weiss ich, dass der Film verstanden worden ist; mindestens von denjenigen, für die er primär gemacht worden ist.

Aber gerade eine solche Solidarisierung der Unberührbaren findet im Film nicht statt, indem Puttaswamy, der für die Emanzipation der Ausgestossenen kämpft, von diesen selbst zusammengeschlagen wird, weil Feigheit, Angst und Aberglaube stärker sind als die Kraft und der Wille zur Veränderung. Also eine sehr pessimistische Prognose?

Nein, das wäre eine zu vordergründige Interpretation meines Films. Ich bin nämlich zutiefst davon überzeugt, dass die Kräfte der Veränderung im Sinne von mehr sozialer Gerechtigkeit, wie sie von der Hauptfigur verkörpert werden und im Volk lebendig sind, langfristig gesehen, den Durchbruch schaffen werden. Aber noch sind die Zeiten für derartige gesellschaftliche Veränderungen noch nicht reif. Das kommt im Film dadurch zum Ausdruck, dass der Befreier der Parias von aussen, von einer anderen, höheren Schicht herkommt. Daher hat er noch keine Aussicht auf Erfolg. Diese wird erst dann eintreten, wenn die Parias aus den eigenen Reihen Führungskräfte zu stellen vermögen, die für soziale Aufbrüche die Verantwortung übernehmen können. Das ist ihnen durchaus zuzumuten. Erfahrungen, die ich selber machte, bestätigen es mir. Alles hängt davon ab, dass man ihnen eine Chance gibt. Das geschieht aber in den seltensten Fällen. Als in meiner Theatergruppe neu-lich ein Schauspieler krankheitshalber nicht spielen konnte, fragte ich einen kasten-losen Hilfsarbeiter, ob er einspringen könne. Er tat es. Mit Erfolg. So bekam er immer verantwortungsvollere Rollen. Und mir selbst hat er unzählige Impulse gegeben.

Interview: Ambros Eichenberger

Gdańsk '79: Polens Jungfilmer auf der Suche nach Moral und Authentizität

Eine neue Generation polnischer Filmer

In Gdańsk, das vor Hitlers Krieg Danzig hiess, ziehen Polens Filmer seit sechs Jahren auf einem nationalen Spielfilmfestival Bilanz über Soll und Haben ihrer jeweils aktuellen Arbeit. Diesmal luden sie erstmals auch Kritiker aus «Ost» und «West» hinzu, die so zu Zeugen ihrer ausserordentlich freimütig engagierten Debatten wurden und mit denen zusammen sie auf einem FIPRESCI-Seminar unter Leitung von Andrzej Wajda eine ästhetische und gesellschaftliche Ortsbestimmung der jüngsten polnischen Filmentwicklung versuchten.

Der Zeitpunkt war äusserst günstig gewählt. Denn gerade jetzt vollzieht sich ein bemerkenswerter Generationswechsel, der allen Anzeichen nach nicht nur neue Regisseursnamen und -handschriften erbringt, sondern auch eine «Welle», zumindest einen «Trend» relativ neuer thematischer und stilistischer Affinitäten und Funktionen einzuleiten scheint. Erinnern wir uns: Die berühmte «Polnische Schule», die in den Jahren 1955–1961 mit Filmen wie Andrzej Wajdas «Asche und Diamant» («Popiol i diament, 1958), Andrzej Munks «Eroica» (1957), Jerzy Kawalerowicz «Mutter Johanna von den Engeln» («Matka Joanna od agniolów»), «Wojciech Has» «Das gemeinsame Zimmer» («Wspolny pokój», 1960) und anderen gerade dadurch eine so tiefgehende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart Polens führen konnte, weil sie dabei auf Gedanken und Bilder zurückgriff, die der Kriegs- und Nachkriegsgeneration vertraut waren, geriet Anfang der sechziger Jahre in eine Krise latent monologisches Arbeitens, da sich die Wirklichkeit inzwischen nachhaltig verändert hatte, und eine neue Generation eine Auseinandersetzung mit ihren spezifischen, neuen Problemen forderte. Hierauf antwortete der sogenannte «Junge polnische Film», dessen Hauptwerk – Polanskis «Messer im Wasser» («Nóż w wodzie») – an die Stelle literarisch-symbolischer Orientierung einen