

Kurze Geschichte des indischen Films

Die Frühzeit 1896-1912

Die erste Filmvorführung in Indien fand am 7. Juli des Jahres 1896 in Watson's Hotel in Bombay statt. Der Vorführer bei dieser Premiere war kein geringerer als der Kameramann der Gebrüder Lumière, Marius Sestier. Die ersten regelmäßigen, täglichen Filmvorführungen begannen nur ein Jahr später, ebenfalls in Bombay, im Projektionsraum des Fotostudios Clifton & Co.

Wer die schnelle Ankunft und die sich anschließende erfolgreiche Ausbreitung der neuen Technologie der bewegten Bilder im von Europa immerhin sechseinhalbtausend Kilometer entfernten indischen Subkontinent betrachtet, sollte die damalige britische Präsenz in diesem Teil der Welt berücksichtigen. Indien war zu dieser Zeit einer der zentralen Teile des Empires und verfügte aus diesem Grund über beste internationale Anbindungen.

Der erste indische Film wurde von Harischandra S. Bhatvadekar, gemeinhin bekannt als Save Dada, realisiert. Seinen Erstling *THE WRESTLERS* produzierte er 1899. Gezeigt wurde der reale Kampf zweier Ringer in den ‚Hanging Gardens‘ in Bombay. Mit dieser Zelluloidreproduktion eines realen Ereignisses blieb Bhatvadekar nicht lange allein. 1900 veröffentlichte F. B. Thanawala die Filme *SPLENDID NEW VIEW OF BOMBAY* und *TABOOT PROCESSION*. Der erste zeigte einige markante Ansichten der Stadt Bombay, während der zweite eine jährlich stattfindende Muslimprozession dokumentierte.

Es waren die über das Land verteilten Großstädte, in denen das neue Medium zuerst Fuß fasste. Nach Bombay waren es die Menschen in Kalkutta und Madras, die in den Genuss der laufenden Bilder kamen. Neben der dokumentarischen Präsentation realer Ereignisse waren es bald die Zusammenschnitte von Theatervorführungen, mit denen die Zuschauer in das Dunkel der Vorführräume gelockt wurden. Hiralal Sen, der mit seiner Firma ‚Royal Bioscope‘ ab 1901 regelmäßige Filmvorführungen in Kalkutta abhielt, bediente sich dieser Form des Theaterrecyclings, die es erlaubte, eine fiktionale Handlung mit geringst möglichem Aufwand auf die Leinwand zu bringen. Ebenfalls in Kalkutta war es J. F. Madan, der mit Filmvorführungen in einem Kinozelt den Grundstein für sein späteres Vorführ- und Vertriebsimperium legte. Der geschickte Geschäftsmann erkannte als erster das volle Marktpotential der neuen Tech-

nologie. Auf die Massenattraktivität des neuen Mediums setzend, baute er das erste indische Kinoimperium auf. 1907 eröffnete er mit dem ‚Elphinstone Picture Palace‘ in Kalkutta das erste Lichtspielhaus seiner späteren Kinokette. Er war dabei so erfolgreich, dass seine Aktivitäten sich zeitweilig bis nach Burma und Sri Lanka erstreckten und seine Firma zur dominierenden Größe der indischen Stummfilmära wurde. Im Zuge seiner vielfältigen Unternehmungen war er in späteren Jahren auch der erste, der ausländische Schauspielerinnen nach Indien brachte, da Indierinnen, unabhängig vom sozialen Status, anfänglich nicht bereit waren, vor der Kamera zu agieren.

Die Filme, die in diesen frühen Jahren an immer mehr Orten im Land zur Vorführung gelangten, waren – trotz der indischen Produktionen – überwiegend Werke, die aus dem Ausland stammten. Man geht davon aus, dass zirka 85 Prozent der gezeigten Filme importiert waren. Eine Tatsache, die deutlich macht, dass die Stummfilmzeit gewissermaßen ein Paradies für die Filmvertriebe war. Die natürlich auch damals existenten Sprachbarrieren zwischen Ländern und Kulturen waren für das Medium des Stummfilms schlicht irrelevant.

Der indische Kontinent diente aber nicht nur als Absatzmarkt für Filme. Westliche Filmemacher entdeckten schnell das exotische Potential, das Indien als Filmsujet zu bieten hatte. In Filmen wie COCONUT FAIR (1897), OUR INDIAN EMPIRE (1897), A PANORAMA OF INDIAN SCENES AND PROCESSIONS (1898) und POONA RACES’98 aus dem gleichen Jahr wurde das ferne und exotische Indien auf Celluloid gebannt, um in anderen Teilen der Welt Menschen in das Dunkel der Vorführräume zu locken.

1904 nahm die ‚Touring Cinema Co.‘ von Manek D. Sethna in Bombay ihren Betrieb auf. Sie zeigte den zwei Filmrollen langen Spielfilm THE LIFE OF CHRIST, der einige Jahre später zur entscheidenden Inspiration für den ersten indischen Spielfilm werden sollte. Die Bezeichnung ‚Touring Cinema‘ beschreibt die Beschaffenheit dieses Kinos sehr gut, da es sich um eine mobile Filmvorführstätte handelte. Die Tradition dieser reisenden Kinos hat sich in Indien bis heute gehalten. Landauf landab sind es auch heute noch mehrere tausend dieser Unternehmungen, die speziell in den entlegenen Regionen die Menschen mit ihren Vorführungen in den Bann ziehen. Dies geschieht mitunter in Zelten, häufig aber auch nur in einem durch Sichtschutz abgetrennten Areal, das sich nach Einbruch der Dunkelheit in ein Open-Air-Kino verwandelt.

Was im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf den Leinwänden der anwachsenden Zahl von Kinos in Indien fehlte, waren Spielfilme aus

eigener Produktion. Es war der schon erwähnte Film *THE LIFE OF CHRIST*, eine Verfilmung der Leidensgeschichte Jesu Christi, der den entscheidenden Anstoß gab, um diese Lücke zu schließen. 1910 sah Dadasaheb Phalke im *America-India Cinema* von P. B. Mehta diesen Film. Die Idee, die ihn ab diesem Zeitpunkt nicht mehr losließ, war, dass man, genau wie über das Leben Jesu, auch über das Leben Krishnas einen Film machen könnte und sollte. Genau wie die Bibel sei die indische Mythologie ein geradezu idealer Stoff, um eine große Zahl von Zuschauern anzuziehen – und dies umso mehr, da es sich in diesem Fall um eine Erzählung handelt, die ihre Wurzeln in der eigenen Kultur hat.

Stummfilm 1913-1930

Am 21. April 1913 war es soweit, dass mit Dadasaheb Phalkes *RAJA HARISHCHANDRA* der erste indische Spielfilm vor einem ausgewählten Publikum uraufgeführt wurde. Ab 3. Mai lief der fünfzigminütige Film im ‚Coronation Cinematograph‘ in Bombay für die Öffentlichkeit an und begründete das bis zum heutigen Tage erfolgreiche Genre des mythologischen Films. Gegenstand dieses Erstlings war eine Erzählung aus dem Leben von Lord Krishna, der indischen Gottheit, die für das Gute auf der Erde kämpft. Anzumerken ist, dass in diesem Film keine Frauen auftraten. Phalke war es nicht gelungen, Theaterschauspielerinnen oder auch Prostituierte dazu zu bewegen, vor der Kamera zu agieren. Später im gleichen Jahr gelang es ihm jedoch für seinen Film *MOHINI BHASMASUR*, die Theatertänzerin Kamala zu einer Tanzdarbietung zu überreden.

Mit Dadasaheb Phalke hatte sich genau der Richtige gefunden, um die nun nicht mehr ganz neue Technik der Filmproduktion im Kontext der indischen Kultur fruchtbar zu machen. Phalke, der sich auf der einen Seite sehr für Literatur, Schauspiel und Zauberei interessierte, war auf der anderen Seite ein vorzüglicher Kenner der damals neuesten Technologie. Seine filmischen Kenntnisse hatte er in London erworben, wo er auch die Ausrüstung erstand, um seine Pläne in die Tat umzusetzen. Phalke bediente sich in seinen Filmen zahlreicher Spezialeffekte, um Wunder und göttliches Wirken in Szene zu setzen. 1914 schon zeigte Phalke seine ersten drei Filme, *RAJA HARISHCHANDRA*, *MOHINI BHASMASUR* und *SATYAVAN SAVITRI* in London. Besonders erwähnenswert ist, dass Phalke schon 1917 mit dem Film *HOW FILMS ARE PREPARED* der Öffentlichkeit einen Einblick in das Entstehen der so beliebten Leinwandspektakel bot. Ein Jahr später, 1918, gründete Phalke seine Firma, die ‚Hindustan Cinema Films Co.‘.

Nach dem Ersten Weltkrieg bildete sich auch in Indien ein Studio-system heraus, das weitgehend die Arbeitsweise Hollywoods kopierte, jedoch in Bezug auf die Inhalte eigene Wege ging. Jedes Studio verfügte über fest angestellte Schauspieler, Regisseure, Kameraleute und Techniker, die exklusiv für die hauseigenen Produktionen arbeiteten. Dabei versuchte jede dieser Produktionsstätten, sich durch einen eigenen und möglichst unverwechselbaren Stil auszuzeichnen und so zu einem Markenartikel mit Wiedererkennungswert zu werden. Nicht Schauspieler oder Regisseure dienten als Garanten für gute Unterhaltung, sondern das Studio, das hinter einem Film stand.

Dass Indien als Absatzmarkt zu dieser Zeit im internationalen Kinosgeschäft eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukam, wird durch die Tatsache unterstrichen, dass Universal Pictures bereits 1916 ein eigenes Büro auf dem Subkontinent eingerichtet hatte. Neben ‚Major Playern‘ aus Hollywood fanden aber auch eine große Zahl von Produktionen aus Europa und Russland ihren Weg in die indischen Kinos.

Obwohl Bombay seit den frühen Tagen des Kinos das Zentrum des Filmgeschehens in Indien war, dauerte es nicht lange, bevor auch in anderen Teilen des Landes Spielfilme produziert wurden. 1916 kam mit KEECHAKA VADHAM (R. Nataraja Mudaliar) der erste in Südindien entstandene Film in die Kinos. Wie schon bei Phalke wurde auch hier die Mythologie als Vorlage verwendet und eine Episode aus dem ‚Mahabharata‘ für die Leinwand umgesetzt.

Mit dem Jahr 1918 endete die verwaltungstechnisch unreglementierte Zeit des indischen Kinos. Die Behörden verabschiedeten den ‚Indian Cinematograph Act‘, der sich zur Gänze am administrativen Vorbild der staatlichen Filmkontrolle in Großbritannien orientierte. Durch ihn wurde sowohl die Zulassung von Filmen zur öffentlichen Vorführung als auch die Vergabe von Kinolizenzen geregelt. Dabei lag das besondere Augenmerk dieser Maßnahme darauf, jegliche negative oder rufschädigende Darstellung der Kolonialmacht Großbritannien und ihrer Vertreter zu unterbinden. Im gleichen Jahr sahen die Kinos mit RAM VANVAS (Rams Waldexil, Patankar) die erste Serie – eine sowohl erzählerische aber mehr noch eine vermarktungstechnische Innovation. Neben dem Studioimage sollte jetzt zusätzlich ein schon bekanntes und erfolgreiches Handlungsszenario die Zuschauer fester an die Werke einer Produktionsstätte binden.

Im Jahre 1920 kam es mit NALA DAMAYANTI (Eugenio de Liguoro) zur ersten internationalen Koproduktion, die in Zusammenarbeit mit italienischen Partnern umgesetzt wurde. In späteren Jahren kam es über

diese Internationalisierung der kinematographischen Produktion auch zu einer intensiven Kooperation mit Deutschland, wobei besonders der Regisseur Franz Osten¹⁴ zu nennen ist. Die Zahl der originär indischen Filme stieg in den 20er Jahren rapide an. Wurden 1920 erst 18 Spielfilme hergestellt, so wuchs diese Zahl schon im darauf folgenden Jahr auf 40 Filme und verdoppelte sich bis 1925 auf 80 Filme. Die beiden Genres, aus denen sich dieses Angebot zusammensetzte, waren der bereits erwähnte mythologische Film und sein mehr weltlich orientiertes Pendant, der Historienfilm. Dabei dienten vor allem die beiden großen Epen, ‚Mahabharata‘ und ‚Ramayana‘, als nahezu unerschöpfliche Steinbrüche zur Konstruktion von Filmhandlungen. Dass der Film und das Kino sich um diese Zeit zu einer festen Größe im Leben Indiens entwickelt hatten, lässt sich auch am Erscheinen der ersten Zeitschrift ‚Mouj Majah‘ erkennen, die sich ausschließlich diesem Medium widmete.

Trotz der männlichen Dominanz in der indischen Gesellschaft betrat Mitte der zwanziger Jahre mit Fatma Begum die erste Produzentin und Regisseurin die Bühne des Filmgeschehens. Ihr erster Film, der von ihrer eigenen Firma produziert und von ihr selbst in Szene gesetzt wurde, kam mit dem Titel BULBUL-E-PARASTAN (Bulbul von Parasthan) 1926 in die Kinos. Um diese Zeit herum lassen sich auch die ersten Anfänge eines weiteren Genres ausmachen, das in der Publikumsgunst zu einem wahren Magneten wurde: der Stuntfilm. In den Filmen dieses Typus diente die Handlung dazu, eine möglichst große Zahl tollkühner und wagemutiger Einlagen miteinander zu verbinden. Der Grundstein für diese Entwicklung und damit auch für den eigenen wirtschaftlichen Aufstieg wurde von dem Studio ‚Sharda Film‘ gelegt.

Im Jahr 1928 veröffentlicht das ‚Indian Cinematograph Comitee‘ nach einjähriger Arbeit einen Report zur Situation von Film und Kino. Ursprünglich eingesetzt, um den Importen amerikanischer Filme mit Zensurmaßnahmen entgegen zu wirken, weigerte sich das Gremium jedoch, britischen Filmen eine vorrangige Behandlung zukommen zu lassen. Stattdessen wurde ein Maßnahmenkatalog vorgelegt, der dazu dienen sollte, den indischen Film zu fördern. Dazu gehörten finanzielle Anreize für Produzenten, die Abschaffung der Steuer auf unbelichtetes Filmmaterial und die Reduzierung der Unterhaltungssteuer, die schon damals auf alle Filmvorführungen erhoben wurde.

14 Koch, Gerhard: ‚Von der ‚Münchener Lichtspielkunst‘ zu den ‚Bombay Talkies‘: Franz Osten‘, in: Das Gupta, Chidananda und Kobe, Werner: *Kino in Indien*, Freiburg 1986, S. 125-144.

Die zu dieser Zeit existierenden Pläne großer amerikanischer Studios, Indien nicht nur als Absatzmarkt, sondern auch für die Produktion zu nutzen, wurden mit dem Wall Street Crash von 1929 und der sich anschließenden Weltwirtschaftskrise begraben. Kurz darauf endete mit der Erfindung des Tonfilms die Stummfilmära. Insgesamt wurden 1.313 Filme vor dieser Technologiewende in Indien produziert. Von dieser imposanten Zahl an Filmen ist so gut wie Nichts erhalten – eine bedauerliche Tatsache, die zum einen mit den klimatischen Bedingungen zusammenhängt, zum anderen aber auch mit dem Umstand, dass der Film von den politischen und gesellschaftlichen Verantwortungsträgern lediglich als kurzweilige Unterhaltung, nicht aber als Kunst oder bewahrenswerte Kultur betrachtet wurde.

Die Talkies 1931-1947

Der erste indische Tonfilm war ALAM ARA (Ardeshir Irani, 1931), der in Hindi gedreht wurde. Es war ein opulenter Kostümfilm mit viel Musik, der einen umwerfenden Erfolg beim Publikum hatte. Mit der Erweiterung des visuellen Erlebnisraums Kino um die auditive Dimension öffnete sich das Tor zum noch heute charakteristischsten Element des indischen Kinos: den Gesangs- und Tanzsequenzen. Der Film INDRASABHA (Der Hof der Indra, J. J. Mandan, 1932), der nur ein Jahr später veröffentlicht wurde, enthielt 70 Songs – ein absolutes Maximum, das in der weiteren Filmgeschichte nicht wieder erreicht wurde. Als Mittelwert kristallisierte sich in der Folge die viel bescheidenere Zahl von sechs bis acht dieser Musikeinlagen heraus. Wie sehr das indische Kino und seine Zuschauer auf den Ton gewartet hatten, um sich der kulturellen Vorliebe für Gesang und Tanz hingeben zu können, wird deutlich, wenn man die Zeit ins Auge fasst, die verstreichen musste, bis der erste musik- und gesangsfreie Film den Weg auf die Leinwand fand. Erst 1937, volle sechs Jahre nach Einzug des Tonfilms, war es J. B. H. Wahia, der mit NAUJAWAN (Junger Mann, H. Aspi) zum ersten Mal einen Film in die Kinos brachte, der es wagte, auf diese Ingredienz zu verzichten.

Das erste Kino, das Tonfilme zeigen konnte, war der ‚Elphinstone Picture Palace‘ in Kalkutta. Die Studios in den verschiedenen Landesteilen machten sich die neue Technik schnell zu Eigen. Der erste Tonfilm in Tamil war KALIDAS (H. M. Reddy, 1931)¹⁵, der erste in Telugu BHAKTA PRAHLADA (Der fromme Prahlada, H. M. Reddy, 1931) und in

15 Baskaran, S. Theodore: *The Eye of the serpent*, Madras 1996, S. 88.

Bengali JAMAI SASTHI (Amar Choudhury, 1931). All diese Werke bedienten sich für ihre Handlungen entweder der Mythologie oder historischer Szenarios. Die schnelle Adaption des Tonfilms in mehreren Sprachen des Subkontinents zeigt, welche Durchdringung der indischen Gesellschaft das Kino erreicht hatte. Zum anderen gibt die begeisterte Aufnahme dieser Innovation auch einen Hinweis darauf, wie sehr diese Möglichkeit den kulturellen Präferenzen des Publikums in Indien entgegenkam. Bis heute trifft man immer wieder auf Kinobesucher, die sich einen Film nur deshalb noch einmal ansehen, weil sie die Songs noch einmal hören wollen. So wurde mit Aufkommen des Tonfilms auch das so genannte ‚Song-Booklet‘ zum Film üblich. Zwar hatte es auch vorher schon Begleithefte gegeben, in denen die Handlung zusammengefasst wurde und Bilder der Schlüsselszenen zu sehen waren, aber die gedruckten Liedtexte wurden für viele Zuschauer zum unverzichtbaren Bestandteil ihres Kinoerlebnisses.

Die neue Technik forderte jedoch auch Opfer. ‚Madan Theaters‘, die in der Stummfilmzeit bedeutendste Kino- und Produktionskette, war außer Stande, die notwendigen Umrüstungen zu bezahlen und musste den Betrieb einstellen. Es waren jedoch nicht nur die Kinos, die durch gezielte Investitionen den Sprung in die neue Zeit schaffen mussten, sondern auch die Produktionsstätten. In der Stummfilmzeit war zumeist außerhalb der eigentlichen Studios, also vor Ort, gedreht worden. Die Notwendigkeit, nun nicht nur das Bild, sondern auch den Ton zu kontrollieren, führte dazu, größere Teile der Dreharbeiten in der besser beherrschbaren Umgebung der Studios stattfinden zu lassen.

Es ist aber auch der Beginn des Tonfilms, der die Weichen dafür stellte, dass bis in die jüngste Vergangenheit populärer indischer Film gleichzusetzen ist mit hindisprachigem Film. Zwar war damals das um Delhi herum gesprochene Hindi die am weitesten verstandene Sprache des Landes, dass es dann zur wichtigsten Sprache des Films wurde, ist dennoch etwas überraschend, da Bombay weit außerhalb dieses Verbreitungsgebietes liegt. Grund hierfür war die große Population von Muslimen, die dort ansässig war, und die sich sowohl des Hindi als auch der nahe verwandten Sprache Urdu bedienten. Beide waren Hauptsprachen in dieser schon damals beeindruckend großen Stadt.

Es war aber nicht nur die Sprache Hindi, die von Bombay aus ihren Einzugs in das Medium Film hielt. Es war vielmehr die nordindische Kultur des ‚Punjab‘, die auf Grund dieses Umstandes zur dominierenden Einflussgröße in der Welt der bewegten Bilder wurde. Der nordindische Hindu wurde zum Standardcharakter der Leinwandhandlung. Seit dieser

Zeit sind die meisten männlichen Filmstars Punjabis, deren hoher Wuchs und helle Haut dem nordindischen Schönheitsideal entsprechen. Die Kultur des Punjab ist auf diese Weise zu einer Art indischer Nationalkultur geworden.

Dabei darf man die Tatsache, dass sich das Bollywood-Kino stets der Sprache Hindi bediente, nicht mit einer Nischenexistenz anderssprachiger Filme gleichsetzen. Die herausgehobene Rolle der Produktionen, die auf Hindi als Dialogsprache setzten, ergab sich daraus, dass diese als einzige landesweit vermarktbare waren. Filme in anderen Sprachen blieben in ihrer Verbreitung stets auf einzelne Regionen begrenzt. Die sprachliche Vielfalt des Landes fand sich jedoch von Anfang an auf der Leinwand wieder. Die 27 Tonfilme, die 1931 in Indien produziert wurden, bedienten sich vier unterschiedlicher Sprachen: Hindi, Bengali, Tamil und Telugu. 1932 entstanden der erste Marathi und der erste Gujarati Tonfilm. Bis 1938 kamen darüber hinaus noch Produktionen in den Sprachen Assamesisch, Punjabi und Malayalam dazu.¹⁶ Eine Strategie, mit dieser Vielfalt umzugehen, bestand darin, dass viele Filme gleichzeitig in zwei verschiedenen Sprachen gedreht wurden – wobei sich zumeist eine Version des Hindi bediente.

Die Premiere des Farbfilms folgte nur kurz nach Beginn der Tonfilmära. 1933 wurde mit SAIRANDHRI (V. Shantaram), der in Deutschland entwickelt und vervielfältigt wurde, der erste indische Film in Farbe produziert. Zum Standard wurde diese technische Option jedoch erst drei Jahrzehnte später.

Als weitere Innovation, der jedoch von Anfang an ein sagenhafter Erfolg beschieden war, wurde 1935 von Dhoop Chaon der Playbackgesang als zukünftiges Standardelement des indischen Films eingeführt. Er ermöglichte es, das Beste aus den beiden sensorischen Dimensionen des Films miteinander zu kombinieren. Die schönsten Schauspielerinnen und Schauspieler und die aufwändigsten und ästhetischsten Tänze konnten nun mit den anmutigsten Stimmen gepaart werden. Eine Verbindung, die bis zum heutigen Tage hält.

Dass aber nicht nur die Musik, sondern auch die Dialoge ein eminent wichtiger Bestandteil des populären Leinwandschauspiels waren, wird durch die große Zahl der Fans deutlich, die Dialoge gleich Gedichten auswendig lernten. Eine Vorliebe, die dadurch unterstützt wurde und wird, dass man die Wortwechsel der Heroen und ihrer Gegenspieler anfangs gedruckt oder in späteren Jahren auf Tonträger kaufen konnte.

16 Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema*, Oakhill 1998, S. 22.

Durch die Möglichkeit, unter Einbeziehung des Tons subtilere Zusammenhänge darstellen zu können, wandelten sich die Handlungen, die den Zuschauern geboten wurden. Jetzt konnten soziale Probleme und komplizierte wechselseitige Beziehungen dargestellt werden. Das Medium verfügte nun über die notwendigen narrativen Mittel, um die Probleme des Alltags – wenn auch in modifizierter Form – auf die Leinwand zu bringen. Durch dieses Mehr an Komplexität erschloss sich dem Kino auch eine neue Klientel: Neben den unteren Klassen der indischen Gesellschaft, die bis dahin vornehmlich angesprochen wurden, fand nun auch die Mittelklasse mehr und mehr Gefallen am Film.

Im Zuge dieser Entwicklung rückte das zentrale Charakteristikum der indischen Gesellschaft in den Fokus der Filmschaffenden: das Kastenwesen. „Nur zwei Dekaden nachdem der erste indische Film gemacht worden war, wurde das Kastenwesen zu einem zentralen Gegenstand filmischer Untersuchungen.“¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist der Film *ACHUT KANYA* (Das unberührbare Mädchen, Franz Osten, 1936), der an Hand einer Liebesbeziehung die Zwänge und Restriktionen aufzeigt, die die traditionelle hinduistische Sozialstruktur dem einzelnen Individuum zumutet.

Die zweite Hälfte der 30er Jahre entwickelte sich aber auch zur Blütezeit des Stuntfilms. Der Actionstar dieser Jahre war überraschender Weise eine Frau: Nadia, genannt ‚fearless Nadia‘. 1935 begann mit ihrem Film *HUNTERWALI* (Die Lady mit der Peitsche, Homi Wadia) eine Hochzeit für dieses beim Publikum sehr beliebte Genre. Heldin der Geschichte war eine Prinzessin, die maskiert für Gerechtigkeit stritt. Vor allem die ‚Wadia Movietone Studios‘ waren es, die dieses Segment der indischen Filmwelt zum Big Budget und Big Business ausbauten. Nadia, die Hauptakteurin in einer ganzen Reihe dieser Filme, war die Tochter eines britischen Vaters und einer griechischen Mutter. Ihr wurde mit dem Film *FEARLESS! THE HUNTERWALI STORY* (Riyad Vinci Wadia, 1993) in den 90ern ein filmisches Denkmal gesetzt.¹⁸

Im Bereich des Mythos und der Mysterien wurden um diese Zeit neue Stoffe erschlossen. Viele der singenden Heiligen des Mittelalters, deren Biographien in Form von volkstümlichen Erzählungen oder Liedern vorlagen, wurden jetzt zu Leinwandakteuren gemacht. Der aus dieser Quelle schöpfende Film *SANT TUKARAM* (Der heilige Tukaram, V. Damle und S. Fattalal, 1936) wird als einer der Meilensteine des indischen Kinos betrachtet. Er zeigt das Leben eines einfachen, aber vom

17 Gokulsing und Dissanayake 1998, S. 8.

18 Wenner, Dorothee: *Zorros blonde Schwester*, Berlin 1999.

Göttlichen berührten Mannes, der sich trotz Anfeindungen und Schwierigkeiten durch nichts vom rechten Weg abbringen lässt und letztendlich sein Seelenheil findet. SANT TUKARAM nimmt auch deswegen eine besondere Stellung in der indischen Filmgeschichte ein, weil es der erste Film war, dem internationale Anerkennung in Form eines Preises zuteil wurde. Bei der fünften internationalen Filmausstellung in Venedig, im Jahre 1937, wurde er als bester Film des Jahres ausgezeichnet. Dabei ist er jedoch nur einer von vier Filmen, die in den 30er Jahren im Rahmen des Festivals von Venedig der westlichen Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Andere waren AMAR JYOTI (Die unsterbliche Flamme, V. Shantaram, 1936), der 1936 gezeigt wurde und KUNKU/DUNIYA NA MANE (Das Unerwartete, V. Shantaram, 1937), der 1938 gezeigt wurde. In letzterem war eine junge Frau in einer arrangierten Ehe mit einem älteren Witwer gefangen. Als dieser nach vielen Wirrungen einsah, dass er diese Frau unglücklich gemacht hatte, nahm er sich das Leben, um ihr die Möglichkeit zu einer neuen Verbindung zu geben. Keiner dieser indischen Filme fand einen europäischen Verleih.

Im Jahre 1937 schließen sich zum ersten Mal die Fans des nun nicht mehr ganz neuen Mediums Film formal zusammen. In Bombay kommt es zur Gründung der ‚Amateur Cine Society of India‘. Ein Jahr später, 1938, kommt es zu einer ganz anderen Premiere: ‚Bombay Talkies‘, eines der großen Studios, dreht für den Konzern Lever den ersten offiziell in Auftrag gegebenen Werbefilm Indiens, und zwar für ‚Dalda Cooking Oil‘.

Ab dem darauf folgenden Jahr, 1939, steht auch in Indien das Leben unter dem Zeichen des in Europa tobenden Weltkrieges. Die Kolonialmacht England erklärte Deutschland den Krieg – und das auch gleich im Namen Indiens. Ein Vorgehen, das den unmittelbaren Protest vom damals zu den Köpfen der Unabhängigkeitsbewegung zählenden späteren Premierministers Jawaharlal Nehru nach sich zog. Auch er sei gegen Faschismus und Imperialismus, aber Indien könne nicht ungefragt zum Akteur in einem Krieg werden. Ein unabhängiges Indien würde selbstverständlich seinen Teil zu diesem Kampf beitragen.

Im Verlauf des Krieges kam es zu Engpässen bei der Versorgung mit Filmmaterial. Der permanente Mangel führte 1942 zu einer Rationierung. Nur anerkannte Produzenten konnten bis zu 11.000 Fuß (ca. 3.300 m) für einen Spielfilm und 400 Fuß (ca. 120 m) für einen Trailer erhalten. Bevorzugt wurden darüber hinaus Filme, die die Kriegsanstrengungen unterstützten. In der Folge kam es zu einem Boom an Kriegsfilmen.

In den 40er Jahren kollabiert auf Grund der Kriegsauswirkungen das bis dahin so effizient funktionierende Studiosystem. Grund hierfür waren die großen Mengen an Schwarzgeld, die in der ersten Hälfte des Jahrzehnts durch illegale Geschäfte entstanden. Die Filmindustrie bot ideale Bedingungen, um diese Gelder wieder in den normalen Zahlungsverkehr einzuschleusen, da niemand die Geldquellen der Filmproduktionen kontrollierte. Die neuen finanzkräftigen Akteure, die auf diese Weise in die Filmbranche kamen, überboten die Gagen der etablierten Studios. So kam es dazu, dass sich das gewissermaßen auf Angestelltenverhältnissen beruhende Studiosystem nicht mehr behaupten konnte gegenüber Einzelprojekten, für die bis dahin nie da gewesene Summen bereit standen.

Diese Umbruchphase der 40er Jahre ist auch die Geburtsstunde des indischen Starsystems. Die Aufmerksamkeit der Kinogänger richtete sich nun nicht mehr primär darauf, von welchem Studio ein Film stammte, sondern orientierte sich daran, wer in einem Film zu sehen war. In dem Gagenpoker um die zugkräftigsten Schauspieler und Schauspielerinnen wurden die Summen, um die es sich handelte, immer weiter nach oben getrieben. Zum ersten Mal existierte ein dynamischer Markt, auf dem vor allen Dingen etablierte Mimen ihre Bekannt- und Beliebtheit gegen Höchstgebot verkaufen konnten.

Stilistisch hatten sich zu dieser Zeit die verschiedenen Studios und Produzenten trotz ihrer wirtschaftlichen Konkurrenz stillschweigend auf eine Erfolgsformel für massentaugliche Filme geeinigt. Unverzichtbare Bestandteile eines solchen Werkes waren Gesang, Tanz, Spektakel, pointierte Dialoge, fantastische Elemente, eine Liebesgeschichte und eine Prise Action. Dabei konnten diese Elemente, je nach Rahmenhandlung, unterschiedlich gemischt werden.

Der Zweite Weltkrieg führte neben den Auswirkungen, die er auf die Produktion von Filmen hatte, auch zu direkten Änderungen für die Zuschauer. Durch eine Erweiterung des ‚Defence of India Acts‘ im Jahre 1943 wurde es für die Kinobetreiber obligatorisch, die ‚Indian News Parade‘ im Vorprogramm zu zeigen. Was die Kinobesitzer vermutlich deutlich mehr berührte war, dass sie diese von offizieller Seite erstellten wochenschauartigen Informationsfilme auch bezahlen mussten.

1945, nach dem Ende des Krieges, wurden die Restriktionen für Filmmaterial fallen gelassen. Neben den bewährten Melodramen wurden nun aber auch Filme gemacht, die die Erfahrungen und Probleme der vergangenen Jahre aufgriffen. So erzählt DHARTI KE LAL (Kinder der Erde, K. A. Abbas, 1946) die Geschichte der Hungersnot in Bengalen im

Jahr 1943, die dadurch entstand, dass Lebensmittel zu den britischen und amerikanischen Truppen an der burmesischen Front umgeleitet wurden.

Das Goldene Zeitalter des indischen Kinos 1947-1969

Das Jahr 1947 ist ein für Indien und seine Bewohner einschneidendes Datum. In diesem Jahr wurde das Land sowohl unabhängig von der bisherigen Kolonialmacht England als auch durch die Spannungen zwischen Hindus und Moslems blutig in Pakistan und Indien geteilt.

Das sich anschließende Jahrzehnt war eine Zeit, in der filmisch nach Antworten auf die Frage gesucht wurde, was Indien ist und was es heißt, indisch zu sein. Unumstrittener Star dieser Jahre war der Produzent, Schauspieler und Regisseur Raj Kapoor. Sein Ruhm reichte weit über die Grenzen Indiens hinaus nach Süd- und Südostasien, Ostafrika, den mittleren Osten und bis in die Sowjetunion. Die Verehrung seiner Person auch außerhalb seines Heimatlandes ging so weit, dass ihm von der sowjetischen Regierung der Ehrentitel Genosse verliehen wurde. Er und Nargis, seine Partnerin in vielen Filmen, waren das Kinotraumpaar in den jungen Jahren des unabhängigen Indiens. Sogar das Logo seines Studios entstand aus der Modifikation eines Plakates, das sie beide zeigt: Er, der in *BARSSAT* (Regen, Raj Kapoor, 1949) einen Musiker spielte, hält eine Geige in der einen Hand und umschließt mit dem anderen Arm ein Mädchen, das das Bewusstsein verloren hat.

In seinem Film *AWARA* (Der Tramp, Raj Kapoor, 1951) stellte er die Frage danach, welche Freiheiten ein Mensch in seiner persönlichen Entwicklung hat, wie sehr ihn die Umstände seiner Geburt bestimmen und in wie weit man sein Leben aus eigener Kraft gestalten kann. Genau diese Fragen waren es auch, die Indien auf der politischen Ebene beschäftigte: Wie kann ein Land, das auf einer Jahrtausende alten agrarischen Tradition fußt, sich verändern und zu einer von Humanität bestimmten Heimat für so viele verschiedene Menschen, Sprachen und Religionen werden?

AWARA stellt diese Frage anhand des jungen Mannes Raj. So wie der Gott Rama seine Frau Sita verstieß, weil diese im Haus eines anderen Mannes gewelt hatte, so ergeht es seiner Mutter in diesem Film. Ihr Mann, ein Richter, glaubt nicht, nachdem sie drei Tage von dem Verbrecher Jagga entführt war, dass das Kind in ihrem Bauch von ihm und nicht von Jagga ist und wirft sie aus seinem Haus. Seinen Vater nicht kennend wächst Raj zur rechten Hand Jaggas auf, der sehr wohl um dessen Herkunft weiß. Weil der Richter ihn, Jagga, einst – obwohl er unschuldig

war – verurteilt hatte, will er beweisen, dass das Weltbild des Richters falsch ist. Für diesen gilt der Grundsatz: Die Kinder guter Menschen werden anständige Leute, die Kinder von Verbrechern werden das, was schon ihre Eltern waren. Durchmischt mit einer Liebesgeschichte wird in der Rückschau vor einem Gericht der Werdegang Rajs aufgerollt. Die Botschaft am Ende ist, dass der junge Mann, der es bis zum versuchten Mord gebracht hat, sehr wohl hätte anders entwickeln können, wenn er die Chance dazu gehabt hätte – die Chance, die ihm einst sein Vater durch das fehlende Vertrauen zu seiner Mutter genommen hatte. Niemand ist von sich aus böse, ist das Credo dieses Films, es sind die Zwänge und Umstände, die Menschen auf den Weg des Verbrechens führen. Gleichwohl tritt Raj am Ende des Films, nachdem sich sein Vater zu ihm bekannt hat, die Gefängnisstrafe für seine Taten an.

Die meisten Filmhistoriker, die sich mit indischem Film beschäftigen, sehen die fünfziger Jahre als das goldene Zeitalter des indischen Kinos. Auch eine neuere Befragung indischer Regisseure ergab, dass diese die bedeutendsten Filme ihrer Heimat zumeist in den 50ern finden.¹⁹ Dabei waren es aber nicht ausschließlich die Erzeugnisse, die aus Bombay und Umgebung kamen, die ihren Weg in die Herzen der Zuschauer fanden. Der Film CHANDRALEKHA (S. S. Vasan) von 1948 war der erste Film eines tamilischen Studios, der auf ganz Indien als Verbreitungsgebiet zielte. Das dafür auch in einer Hindiversion produzierte Historienepos bot als besondere Attraktion einen Tanz, der auf mannshohen Trommeln stattfand, und den längsten Schwertkampf der indischen Filmgeschichte.

Mitte der fünfziger Jahre entwickelte sich das Arteinema, das untrennbar mit dem Namen des Bengalischen Filmemachers Satyajit Ray²⁰ verbunden ist. Sein Film PATHER PANCHALI (Das Lied der Straße) aus dem Jahr 1955 machte international auf das indische Kino aufmerksam. Der Film gewann den Preis für das „best human document“ im Jahr 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes. Ray war beeinflusst vom italienischen Neorealismus. 1949 hatte er den französischen Regisseur Jean Renoir bei dessen Dreharbeiten zum Film THE RIVER (1951) in Bengalen getroffen.²¹ Sein Film PATHER PANCHALI gilt zusammen mit APARAJITO (Der Unbesiegte, Satyajit Ray, 1956) und APUR SANSAR (Die Welt von Apu, Satyajit Ray, 1959), die als die Apu-Trilogie bezeichnet werden, als

19 Deb, Sandipan: „Usher in the light“, in: *Outlook*, 12. May 2003, S. 42-91.

20 Nyce, Ben: *Satyajit Ray*, New York 1988.

21 Ray, Satyajit: *Our Films Their Films*, Calcutta 1976, S. 111.

„Meilenstein des internationalen Kinos“.²² Ray wurde in späteren Jahren der Lifetime-Award in Hollywood verliehen und die Mitgliedschaft in der Ehrenlegion durch den französischen Präsidenten zuteil. Mit seiner Person geht die Geburt des New Cinema einher, die Entstehung einer am Realismus orientierten filmischen Auseinandersetzung mit den Problemen des Lebens in Indien. Der damit entstandene Gegensatz zwischen dem populären und dem künstlerisch ambitionierten Film besteht bis heute fort (siehe auch Teil 6).

Auf dem internationalen Parkett kam es nach der Unabhängigkeit zu einer Annäherung und schließlich auch intensiven Zusammenarbeit mit Russland. Als kulturelles Gegenstück zu den wirtschaftlichen Beziehungen der beiden Ländern fand auch ein reger kultureller Austausch statt. So reisten 1951 Pudovkin und Cherkassov mit einem umfangreichen Programm sowjetischer Filme durch Indien. Jedoch erst 1957 kam es mit dem Film PARDESI (Der Fremde, K. A. Abbas) zur ersten Koproduktion der beiden Länder. Ganz im Gegensatz dazu waren die Beziehungen zum noch jungen Nachbarn Pakistan alles andere als gut. Um den kleineren Staat gegenüber der Flut von Filmen aus dem Nachbarland abzuschirmen, verhängte Pakistan einen Zoll von einer Rupie je Fuß importierten indischen Filmes.

Die 50er sind die Zeit, in der die Filmindustrie langsam einen institutionellen Rahmen erhält. 1952 wird das erste ‚Internationale Film Festival of India‘ von der ‚Films Division‘ in Bombay, Madras und Kalkutta abgehalten und ein Jahr später, 1953, führt die Zeitschrift ‚Filmfare‘ ihre jährlich zu vergebenden Preise ein. Dabei sollte jedoch nicht unterschlagen werden, dass Staatspräsident Nehru keineswegs ein Freund des Kinos war. Er war sich jedoch der Nützlichkeit gerade der Popularität von Raj Kapoor bewusst und hielt aus diesem Grund gute Verbindungen zur Filmwelt. Diese auf Nutzen ausgerichtete Beziehung zur Filmwelt von Seiten der Politik hatte zur Folge, dass das Kino zumeist nur als lukrative Quelle für Steueraufkommen und nicht als Teil des kulturellen Geschehens gesehen wurde.

Das filmische Erfolgsrezept, auf das sich Regisseure und Produzenten nach wie vor verließen, war die bewährte Mischung aus Handlung mit Musik, Gesang und Tanz, aber auch Komik und Attraktionen. Auffällig an den Produktionen der 50er ist, dass eine große Zahl von Filmen in der gesellschaftlichen Oberschicht angesiedelt ist. Die Häuser und Inneneinrichtungen, die dem Zuschauer in dieser Zeit präsentiert werden, verbreiten ein Ambiente, das man als visualisierten Reichtum beschrei-

22 Dissanayake, Wimal: *Cinema and cultural identity*, Lanham 1988, S. 93.

ben kann. Rachel Dwyer spricht in diesem Zusammenhang von „conspicuous consumption“²³ auf der Leinwand. Dieser demonstrative Konsum²⁴, zu dem unter anderem die unglaubliche Weitläufigkeit der Wohnungen und die monumentalen Ausmaße der Treppen zählen, dient dazu, eine Welt zu kreieren, in der Wohlstand und Geld in paradiesischer Fülle erreichbar sind.

In vielen Filmen bediente man sich auch exotischer Drehorte, um die Handlung zu bereichern. Zumeist dienten diese dazu, dem Liebespaar einen Ort frei von den sozialen Zwängen der gewohnten Umgebung zu schaffen. Im schon erwähnten AWARA war dies ein Strand mit Palmen. In vielen anderen Filmen waren es aber auch die Berge von Kaschmir, die diese Art der romantischen Entrückung ermöglichten. In den 60ern wurden diese Zufluchtsplätze für Zweisamkeit, beginnend mit SANGAM²⁵ (Vereinigung, Raj Kapoor, 1964), um bekannte Stätten in Europa erweitert. Zum Kristallisationspunkt der filmischen Europakarte indischer Regisseure entwickelten sich dabei die Bergregionen der Schweiz.

1957 kommt MOTHER INDIA²⁶ von Mehboob Khan in die Kinos, ein Film der ganz im Gegenteil zu der so viel bemühten Welt des Wohlstands die Freuden, aber viel mehr noch die Härten des bäuerlichen Dorflebens zeigt. Mehboob Khan schuf mit diesem Film eine der Ikonen indischer Filmkultur. Dabei bediente er sich als einer der Ersten des Farbfilms, der erst in den 60er Jahren zum Standard wurde. Sein Kollege Guru Dutt war es, der 1959 mit KAAGAZ KE PHOOL (Papierblumen) den ersten Film in ‚CinemaScope‘ fertig stellte.

Der Historienfilm erreichte mit MUGHAL-E-AZAM (K. Asif, 1961) seinen Höhepunkt. Die Produktion dieses Filmes hatte insgesamt neun Jahre in Anspruch genommen und ihn zum bisher teuersten Werk des indischen Films gemacht. Angesiedelt ist die Handlung in der Mogulenzeit, die häufig als eine Art goldenes Zeitalter des Miteinanders der Religionen gesehen wird – eine Vorstellung, die den angestrebten Zielen des unabhängigen Indiens sehr nahe kam. Im Zentrum des Films steht die Liebesgeschichte zwischen einem moslemischen Prinzen und einer hinduistischen Tänzerin – eine Verbindung, in die der Vater des Prinzen nicht bereit ist einzuwilligen, woraus der Film seine Spannung bezieht.

23 Dwyer und Patel 2002, S. 71.

24 Ein Terminus und ein Konzept, das von dem Ökonomen Thorstein Veblen in seinem Klassiker *Theorie der feinen Leute* geprägt wurde. Für eine umfassende Darstellung des Themas siehe Uhl, Matthias und Volland, Eckart: *Angeber haben mehr vom Leben*, Heidelberg 2002.

25 Siehe Teil 3.

26 Siehe Teil 3.

Ein in vielen indischen Filmen erscheinender Topos ist das adoptierte Kind. *RAM AUR SHYAM* (Ram und Shyam, Tapi Chanakya, 1967) konstruiert unter Zuhilfenahme dieses Standardelements eine Geschichte, in der es um Zwillinge geht, die als Babys getrennt wurden. Der selbstsichere Shyam, der bei einer Pflegemutter aufwuchs, tritt durch Zufall an die Stelle seines schüchternen und vom Onkel furchtbar unterdrückten und misshandelten Bruders Ram. Beide finden schließlich im Lebensbereich des Anderen die Frau ihres Herzens. Nachdem unter etlichen Komplikationen der skrupellose und gewalttätige Onkel besiegt wurde, endet der Film mit einer Doppelhochzeit. Dilip Kumar ist hier in einer Doppelrolle zu sehen, die viel des Reizes des Films ausmacht. Dieser Film ist auch ein Beispiel für die Strategie des Hindi-Mainstreamkinos, Erfolge der regionalen Filmproduktionen als Vorlage zu verwerten. Die Idee des Films war zuvor sowohl in der Telugu-Produktion *RAMUDU BHEEMUDU* (Tapi Chanakya, 1964) als auch in dem Tamilischen Film *ENGA VEETU PILLAI* (Tapi Chanakya, 1965) verwandt worden. Besonders bemerkenswert ist es, dass alle drei Umsetzungen dieses Stoffes vom gleichen Regisseur in Szene gesetzt wurden.

Im Zeichen von Rache und zornigen jungen Männern 1970-1989

Die Entwicklung vom Ende der 60er bis zu den ausgehenden 80er Jahren lässt sich als ein relativ krasser Genrewechsel darstellen. Mitte der 70er Jahre endete die Phase des melodramatischen Song-and-Dance-Films, um einer Fülle von action- und gewaltreichen Thrillern zu weichen, die für die nächsten eineinhalb Jahrzehnte die Leinwand dominierten.

Dabei wurden zum Teil auch Konzepte und Ideen aus westlichen Produktionen benutzt. In *JUGNU* (Pramod Chakraborty, 1973) kämpft der Held gegen einen im James-Bond-Stil auftretenden Superschurken, der außer über seinen verwerflichen Charakter auch über eine Fülle von High-Tech-Hilfsmitteln verfügt. Der Held Ashok Roy (Dharmendra) ist dabei aber selbst nicht uneingeschränkt als gut zu beschreiben. Er betreibt ein Waisenhaus und finanziert dieses durch spektakuläre Diebstähle, die er unter dem Namen Jugnu begeht. Durch Eifersucht und Familienverwicklungen kommt es zu einer Konfrontation Jugnus mit Ajit, dem Kopf einer Schmugglerbande. Am Ende wird dieser in einem furiosen Finale besiegt und Ashok, der sowohl die Frau seines Herzens gefunden hat als auch seinen Vater und Großvater, geht für fünf Jahre ins

Gefängnis. Die letzte Szene zeigt, wie er danach wieder zu seinem Waisenhaus kommt, das während dieser Zeit von seiner Frau geführt wurde.

1971 steigt Indien, was die Quantität der Produktion angeht, zur größten Filmnation der Welt auf. 433 Kinofilme werden in diesem Jahr von den dortigen Filmschmieden veröffentlicht – eine Folge des Booms, den das Kino im vorangegangenen Jahrzehnt erlebt hatte. Wenige Jahre darauf, 1979, hat sich die Zahl der produzierten Filme noch einmal fast verdoppelt und ist auf 714 angewachsen.

Im Brennpunkt des Interesses stand dabei ein neuer Typ von Held: der ‚angry young man‘, der ‚zornige junge Mann‘ oder ‚industrial hero‘, wie er auch genannt wurde. Dabei handelte es sich durchweg um Protagonisten, deren Hauptantriebsmotiv Rache oder zumindest die einsame Suche nach Gerechtigkeit war. „Er ist immer einer von ‚uns‘ – einer von denen ganz weit unten, die ausgegrenzt sind.“²⁷ Meist wurde das Leben dieser Protagonisten zur Gänze von einem Verbrechen oder einer Ungerechtigkeit überschattet.

Der Star dieser neuen Entwicklung war Amitabh Bachchan, der mit ZANJEER (Kette, Prakash Mehra, 1973) berühmt wurde. In diesem Film spielte er einen Polizisten, der als Kind mit ansah, wie seine Eltern von einem Killer erschossen wurden. Auf Grund seines fanatischen Eintretens für das Recht zu einem Einzelgänger geworden, trifft er schließlich auf den Mann, der ihn einst zur Waise gemacht hat und nimmt mit Hilfe eines Freundes und der Frau, die er liebt, Rache für das, was ihm angetan wurde. In diesem, wie in vielen anderen Filmen, gibt Amitabh Bachchan den wortkargen und außerhalb der Gesellschaft stehenden Rächer – eine Rolle, die ihm schon auf Grund seiner außergewöhnlichen Körpergröße im besten Sinne auf den Leib geschrieben ist.

Gedreht wurde nun sehr oft vor dem Hintergrund der rauen Großstadtwelt. Edle Interieurs waren jetzt nicht mehr Zeichen eines gutbürgerlichen Wohlstands, sondern signalisierten häufig unlautere Machenschaften, die diesen Glanz und Luxus ermöglichten. Ein Zusammenhang, der von vielen Beobachtern als klare Reaktion auf den indischen Alltag in diesen Jahren gesehen wird. Vielerorts war ein Niedergang des öffentlichen Lebens zu beobachten. Gewalt und Korruption nahmen zu. Die Menschen gewannen den zynischen Eindruck, dass Politiker und Kriminelle im Prinzip den gleichen Geschäften nachgingen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wurde erreicht, als Indira Gandhi 1975 den inneren

27 Kazmi, Fareed: *The Politics of India's Conventional Cinema*, New Delhi 1999, S. 169.

Notstand über das ganze Land verhängte und somit de facto die Demokratie für 15 Monate abschaffte.

Ein weiterer Film, der zu dieser Zeit in die Kinos kam und dessen alles überragender Erfolg nicht zuletzt dem Gefühl der öffentlichen Ohnmacht zugeschrieben wird, ist SHOLAY²⁸ (Flammen, Ramesh Sippy, 1975). Dieser indisierte Western erzählt die Geschichte eines grausamen Verbrechens und einer furchtbaren Rache und hat bis zum heutigen Tag eine treue Fangemeinde mit etlichen Anhängern, die von sich behaupten, dass sie den Film mehr als fünfzig Mal gesehen haben.

Aber auch in diesem neuen Filmtypus, der auf Action und Gewalt setzte und so mit der Tradition der bis dahin dominierenden romantischen Melodramen brach, wurde gesungen und getanzt. Die durchschnittliche Zahl der musikalischen Einlagen ging jedoch merklich zurück. Die assoziativen Musik- und Tanzexkurse über die inneren Zustände der Handelnden traten in den Hintergrund und machten Platz für existenzielle Konfrontationen, in denen es um Ehre, Rache oder auch nur um das nackte Überleben ging.

Die Zunahme von Gewaltdarstellungen im Kino betraf jedoch nicht nur die männlichen Akteure. Die Frau als Opfer von Gewalt und besonders von Vergewaltigung wurde zu einem Schlüsselement in der Handlung vieler Filme. Der Autor Chidananda Das Gupta fasst diesen Wandel in folgenden Worten zusammen:

„Die Siebziger bewunderten nicht länger die Frau, sondern vertraten offen das Recht, sie wie Vieh zu behandeln. In vielen Teilen des Landes wurden Frauen belästigt, vergewaltigt und für die Mitgift verbrannt, mit einer größeren Dreistigkeit als je zuvor.“²⁹

Dieser Kinotrend, der leider auch ein Trend in der Wirklichkeit war, brachte jedoch auch die Frau hervor, die als der lebende Aufstand gegen die Geringschätzung ihres Geschlechts gesehen werden kann: Phoolan Devi, deren Leben – jedoch erst 1994 – unter dem Titel BANDIT QUEEN (Shekhar Kapur) in die Kinos kam. Phoolan Devi war ein Mädchen aus einer niedrigen Kaste, das mit elf an einen älteren Mann verheiratet wurde. Dieser vergewaltigte sie, worauf sie floh. Darauf hin wurde sie von der Polizei festgenommen und von den Beamten mehrfach vergewaltigt. Nachdem sie aus dem Gefängnis entlassen wurde, schloss sie sich einer Gruppe von Banditen an und wurde zur bekanntesten Krimi-

28 Siehe Teil 3.

29 Das Gupta, Chidananda: *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*, New Delhi 1991, S. 238.

nellen Nordindiens. Shyam Benegal äußerte die Überzeugung, dass dies möglicherweise der wichtigste Film sei, der je in Indien gemacht wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Tradition und der Religion geht jedoch, wie auch in den Jahrzehnten zuvor, weiter. In *AMAR AKBAR ANTHONY* (Manmohan Desai, 1977) sind es drei Brüder, die im frühen Kindesalter getrennt werden, so dass jeder in einer anderen Religion aufwuchs. Auch in diesem Film gibt es Kämpfe, aber schließlich finden die drei wieder zueinander und zu ihrer Mutter, wobei jeder noch die Frau fürs Leben für sich erobert. Der Film stellt die zeitgemäße Formulierung der in indischen Filmen fast omnipräsenten Botschaft dar, dass ein Zusammenleben der verschiedenen Weltanschauungen möglich, ja sogar das Natürlichste auf der Welt ist.

Die Ära der zornigen jungen Männer kennt jedoch nicht nur siegreiche Helden. Die entwurzelnde Kraft der Moderne führt in Konfrontation mit der Tradition auch zu Akteuren, die untergehen, weil diese Welt zwischen Erstarrung und Umbruch keinen Platz für sie bietet. In *DEVDA*s (Dilip Roy, 1979), der auf einer literarischen Vorlage basiert, wachsen das Mädchen Paro und der Junge Devdas im gleichen Dorf auf. Da Paros Vater eine Hochzeit verbietet und Paro sich nicht traut, mit Devdas zu fliehen, zieht dieser alleine in die Stadt. Dort verfällt er dem Alkohol, besucht Prostituierte und kann dennoch die Frau seiner Jugend nicht vergessen. Um sie noch einmal zu sehen, tritt er eine Rundreise durch Indien an, die schließlich vor der Haustür seiner alten und jetzt traditionell verheirateten Liebe endet, wo er stirbt.

Am Rande sei hier angemerkt, dass die größte Aufmerksamkeit, die der indische Subkontinent in dieser Zeit in der internationalen Filmwelt erfuhr, durch Richard Attenboroughs Film *GANDHI* von 1982 zustande kam. Ein Film, dessen Darstellung Indiens – unter anderem mit einem Oscar für die Kostüme der Inderin Bhanu Athaiya ausgezeichnet – von dessen Bewohnern nicht durchgängig begrüßt wurde.

Die 70er und 80er Jahre lediglich als reines Zeitalter der Gewalt im indischen Kino darzustellen wäre zu eindimensional. Natürlich gab es auch andere Filme, die ganz ohne kämpferische Auseinandersetzungen ihr Publikum fanden. So finden sich die beiden männlichen Hauptdarsteller von *SHOLAY* zum Beispiel auch in *CHUPKE CHUPKE* (Hrishikesh Mukherjee, 1975). Hier glänzen die Rächer in der Rolle zweier Freunde, die beide Professoren sind und von denen sich einer in der Rolle eines Chauffeurs bei seiner zukünftigen Verwandtschaft einschmuggelt und für allerlei Unruhe und Irritationen sorgt.

Die Rückkehr von Musical, Familienfilm und Romanze 1989-heute

Die filmische Wende, die mit dem Beginn der 90er Jahre zu beobachten ist, steht im direkten Zusammenhang mit den weltweiten Veränderungen, die diesem Jahrzehnt voraus gingen. Die beiden Trends, die daraus für den indischen Film folgen, sind zum einen die Rückkehr zur Familie und zum anderen die Hinwendung zum Konsum.

Auf den Zusammenbruch des bis dahin so wichtigen Handelspartners Sowjetunion reagierte Indien mit einer politischen und wirtschaftlichen Öffnung. Die Dynamisierung, die die indische Gesellschaft auf diese Weise erfuhr, machte den ‚angry young man‘, der gegen scheinbar für die Ewigkeit angelegte Ungerechtigkeiten kämpfte, überflüssig. Die Stagnation eines an sozialistischen Ideen orientierten Gesellschaftsentwurfs war vorbei. Das Leben ging damit keineswegs aller Probleme verlustig, aber es entwickelten sich Handlungsmöglichkeiten und Perspektiven, wie diese auf positive Weise gelöst werden konnten. Gebraucht wurde nun nicht mehr der einsam-zähe Kämpfer, sondern jemand, der mit Tatkraft und Witz auf unterschiedlichste Anforderungen reagieren konnte.

Dementsprechend wandelte sich auch der physische Typus der männlichen Hauptdarsteller. Was jetzt gefragt war, waren hübsche, sozial gewandte und relativ kleine Männer. Auch wurde der männliche Körper nun zu einem Objekt des visuellen Interesses. So ist zum Beispiel Salman Khan, der über einen sehr durchtrainierten Oberkörper verfügt, in jedem seiner Filme, z.B. HUM APKE HAIN KAUN (Wer bin ich für dich, Sooray Barjatya, 1994) ohne Hemd oder zumindest im eng anliegenden Unterhemd zu sehen. Insgesamt ist eine Verschlinkung sowohl der männlichen als auch der weiblichen Darsteller zu beobachten. Eine Erscheinung, die sehr wahrscheinlich mit dem Import des westlichen Fitness-trends und Körperkults zu tun hat. Selbst an ein und demselben Schauspieler lässt sich diese Entwicklung beobachten. So ist der Aamir Khan im schon erwähnten Film RANGEELA³⁰ von 1994 um einiges besser genährt als der, den man sechs Jahre später in LAGAN (Steuern, Ashutosh Gowariker, 2001) auf der Leinwand sieht. In HYDERABAD BLUES (Nagesh Kukunoor, 1998) beschwert sich der Hauptdarsteller, der nach einigen Jahren aus Amerika zurückkehrt, bei seiner Mutter, dass er früher keineswegs viel gesünder aussah sondern schlicht und einfach fett war.

30 Siehe Teil 3.

Der Film, mit dem die Rückkehr des Familienkinos spätestens und im doppelten Sinne triumphiert, ist der schon erwähnte HUM APKE HAIN KAUN, zum einen, weil die Handlung einzig und allein um die durch Hochzeiten entstandenen Beziehungen zwischen zwei Familien kreist und zum anderen, weil dieser Film für alle Altersklassen vom Kleinkind bis zum Senioren konsumierbar ist. Nicht wenige Kommentatoren gingen so weit, diesem Film den inoffiziellen Titel ‚erfolgreichster indischer Film aller Zeiten‘ zu verleihen.

Nicht jeder Film, der diesem Trend folgte, kam dabei so gänzlich harmlos daher wie dieser. Auch wenn am Ende ein Happyend stand, so wurden doch mitunter zahlreiche Spannungsmomente eingebaut, um der Familienromanze mehr Reiz zu geben. In RAJA HINDUSTANI (Dharmesh Darshan, 1996) ist es eine böse Stiefmutter, die zusammen mit ihrem Bruder das Glück des jungen Paares Raja und Aarti zerstören will. Dabei wird auch auf Kampfszenen nicht verzichtet. Aber auch hier siegt am Ende die Liebe und die Gemeinschaft der Guten gegen die Hinterlist der nur auf materielle Bereicherung bedachten Intriganten.

Mitte der 90er Jahre entdeckte das indische Kino zudem die Auslandsinder als Akteure. Es entstand ein Filmgenre, das den Namen ‚diaspora films‘ erhielt. Ein Schritt, der in gewisser Weise unausweichlich war, da diese Publikumsgruppe seit etlichen Jahrzehnten für einen nicht unerheblichen Teil der Einkünfte aus dem Filmgeschäft sorgte: Zuerst in Form vergleichsweise finanzstarker Kinobesucher, später als dankbare Kundschaft für Videokassetten, die das Flair der fernen Heimat in die eigenen vier Wände holten. Sie, die Auslandsinder, die Indien vor teilweise schon langer Zeit verlassen hatten, und ihre Kinder, die dieses ferne Land nur durch Filme und aus den Erzählungen ihrer Eltern kannten, wurden zu neuen Handlungsträgern. Der immerwährende Konflikt zwischen den überlieferten traditionellen Werten und dem Individualismus der Moderne fand in diesen globalisierten Charakteren die Möglichkeit, die alten Fragen in einer neuen, zeitgemäßen Manier zu stellen und zu bearbeiten.

DILWALE DULHANIA LE JAYENGE (Das tapfere Herz wird die Braut nehmen, Aditya Chopra, 1995)³¹ bedient sich dazu zweier in London aufgewachsener Inder der zweiten Generation. Raj, der gerade seinen Universitätsabschluss verpatzt hat, und Simran, die in Kürze in Indien den nie gesehenen Sohn des besten Freundes ihres Vaters heiraten soll, lernen sich auf einer Interrail-Reise durch Europa kennen und lieben. Als Raj, der Simran ins Punjab nachreist, versucht, die kurz bevorstehende Hochzeit zu verhindern, endet dies damit, dass ihn der Bräutigam fast um-

31 Chopra, Anupama: *Dilwale Dulhania La Jayenge*, London 2002.

bringt. Erst im allerletzten Moment, als Raj sich schon im abfahrenden Zug befindet, gibt Simrans Vater dem Flehen seiner Tochter nach und lässt sie gehen.

Aber nicht nur der indische Film änderte sich in den 90er Jahren. Die Öffnung Indiens für die internationalen Märkte führte auch zu einer steigenden Zahl von westlichen Filmen in den Kinos des Subkontinents. In der ersten Hälfte des Jahrzehnts wurden mehrere der internationalen Blockbuster synchronisiert – für den indischen Markt eine Novität, da ausländische Filme bis zu diesem Zeitpunkt lediglich untertitelt gezeigt wurden. Zu den ersten Filmen, die auf diese Weise dem indischen Publikum nahe gebracht wurden, gehörten JURASSIC PARK (Steven Spielberg, 1992), CLIFFHANGER (Renny Harlin, 1993), ALADDIN (Ron Clements und John Musker, 1992), SPEED (Jan de Bont, 1994), TRUE LIES (James Cameron, 1994) und TWISTER (Jan de Bont, 1996). Im Zuge dieser Entwicklung wurden Filme jedoch nicht nur mit einer Tonspur in Hindi versehen, sondern unter Verwendung weiterer Regionalsprachen auch für andere Teile des indischen Kulturraums marktfähig gemacht.

Mit den 90er Jahren ging jedoch auch die nationale Führungsrolle des Hindifilms made in Bollywood zurück. Bis zu diesem Zeitpunkt war der landesweite Vertrieb praktisch ein Vorrecht der Produktionen aus dem Raum Bombay. Sie waren es, die allein auf Grund ihrer Verbreitung das verkörperten, was man eine nationale Filmkultur nennen kann. Die zahlreichen regionalen Produktionen blieben bis zu diesem Zeitpunkt auch regional in ihrer Verbreitung.

Die Möglichkeit, Filme zu synchronisieren, eröffnete jedoch den vorher auf ihren Sprachraum begrenzten Filmen eine Einfahrt in die landes- und weltweite Verbreitzungszone der Hindifilme. Auf diese Weise hat besonders das südindische Kino einen großen Einfluss auf den Hindi-Mainstream ausgeübt. Mani Rathnam ist der Name des Regisseurs, der untrennbar mit dieser Entwicklung verbunden ist. Seine Filme, wie zum Beispiel RANGEELA³², wurden zu landesweiten Hits in den Kinosälen.

Auffällig an RANGEELA ist die sehr zurückhaltende Rolle der Familie. Das, was bei den ‚diaspora films‘ so stark gemacht wird, die unterschiedlichen Wertmaßstäbe der Generationen, fehlt hier. Von den drei Hauptakteuren verfügt nur Milli über eine Familie, die sich zudem noch sehr dezent im Hintergrund hält. Dem Vater kommt hier nicht die Rolle der gottgleichen Autorität zu, sondern er wird als höchst sympathische Witzfigur in Szene gesetzt. Was diesen Film treibt, ist keine aus den Traditionen resultierende Spannung, sondern das Hoffen, Wünschen und

32 Siehe Teil 3.

Bangen von drei Menschen, die versuchen, ihre Träume Wirklichkeit werden zu lassen. In diesem Sinne handelt es sich bei RANGEELA um einen höchst individualistischen Film.

RANGEELA ist mit etlichen aufwendig inszenierten Song-and-Dance-Sequenzen wie viele andere Filme der 90er Jahre ein voll und ganz von Musik durchdrungener Film. Auch wenn Gesang und Tanz sich nie aus dem indischen Mainstreamfilm verabschiedet hatten, in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten war die durchschnittliche Zahl derartiger Einlagen unübersehbar gesunken. Die letzte Dekade des ausgehenden Jahrtausends erlebte jedoch eine glanzvolle Rückkehr dieser audiovisuellen Attraktionen in das Zentrum der Filmkultur – eine Entwicklung, die an die filmische Tradition der 50er und 60er Jahre anknüpft, an der aber auch die Einführung des Musikfernsehens nicht unschuldig ist. In den Verantwortungsbereich des letzteren fällt aller Wahrscheinlichkeit nach auch der in dieser Zeit zu beobachtende Anstieg der Schnittfrequenz. Ein Zusammenhang, der alles andere als überraschend ist, wenn man in Betracht zieht, dass sich mit dem Aufkommen von MTV und anderen Musikkkanälen ein Verbreitungsweg im indischen Medienegefüge etablierte, der für die Song-and-Dance-Sequenzen wie gemacht war. Aus diesem Grund sollte man auch vermeiden, von einer Ausbreitung der Videoclip-Ästhetik zu sprechen. Es handelt sich viel eher um eine Ausbreitung der Song-and-Dance-Sequenzen, die sich lediglich bis zu einem gewissen Punkt dem Habitus des Mediums anpassen.

Ein Film, der Indien zum Anfang des neuen Jahrtausends fast auf die ganz große internationale Filmbühne geholt hätte, ist LAGAAN, was so viel heißt wie ‚Steuer‘ oder ‚Abgabe‘. LAGAAN gehörte zu der kleinen Gruppe von Filmen weltweit, die für den Oscar für den besten ausländischen Film nominiert waren. Der Preis und damit auch die Aufmerksamkeit der ganzen Welt ging bedauerlicher Weise an einen der Konkurrenten. Die Geschichte, um die es geht, ist phantastisch und realistisch zugleich. Im Jahre 1897 kommt es zu einem Cricketmatch zwischen Engländern und indischen Bauern, bei dem es darum geht, entweder die dreifache Menge an Abgaben zu zahlen oder drei Jahre lang gar keine Abgaben zahlen zu müssen. Dabei wird ein episches Bild vom einfachen Leben der Bauern gezeichnet, von der Arroganz und Selbstherrlichkeit der Kolonialherren und davon, was ein einziger Mann, der einen Traum hat, an dem er festhält, in der Welt bewegen kann. Überschattet wird all dies vom Regen, auf den die Bauern warten und der nicht kommt. Einmal ziehen dichte schwarze Wolken auf – so dass das ganze Dorf in Vorfreude auf das kommende Wasser singt und tanzt – nur um weiter zu zie-

hen und den Himmel wieder einer alles versengenden Sonne zu überlassen. Als am Ende des Films der entscheidende Punkt gemacht wird, der die Briten geschlagen im Staub des Spielfelds zurück lässt, öffnet sich der Himmel für einen sintflutartigen Regen.

So ausgefallen die Geschichte erscheinen mag, die in LAGAAN erzählt wird, Cricket, der Nationalsport Indiens, ist in vielen Filmen präsent. Ein Ausspruch, der dem Schriftsteller Ian Buruma zugeschrieben wird, bringt das Verhältnis seiner Landsleute zu diesem Wurf-, Schlag- und Fangspiel, das normalerweise fünf Tage dauert, prägnant auf den Punkt: ‚Cricket ist ein indisches Spiel, das zufällig von Engländern entdeckt wurde‘. Kurze Gastspiele dieser Leidenschaft finden sich unter anderem in HUM APKE HAIN KAUN, RANGEELA und KABHI KUSHI KABI GAM³³ (Manchmal glücklich, manchmal traurig, Karan Johar, 2001), dem bis jetzt teuersten indischen Film.

An KABHI KUSHI KABI GAM, dem ersten indischen Mainstreamfilm, der auch in Deutschland in die Kinos gelangte, lässt sich sehr schön der Trend zum filmischen Lifestyle einer globalisierten Oberklasse aufzeigen. So findet das erste Wiedersehen der Familie in einem eleganten Shoppingcenter in London statt. Neben dem Gebrauch von Hubschraubern und luxuriösen Autos sind es teuer zu erstehende Designerprodukte, die in diesem Film einen erheblichen Teil der Ausstattung ausmachen. Eine Verbindung zum realen gesellschaftlichen Geschehen liegt an dieser Stelle nahe. Die politischen Entwicklungen und die wirtschaftliche Öffnung Indiens haben zur Entstehung einer Mittelklasse geführt, die sehr wohl über die nötigen Finanzmittel verfügt, um zumindest partiell Anteil an der internationalen Warenwelt zu nehmen.

So sehr der Trend zurück zum Familienkino und hin zu den Kultstätten von Konsum und Luxus die Jahrtausendwende im indischen Kino charakterisiert, so ist diese Beschreibung unvollständig. Verändert hat sich auch die Art und Weise, in der Charaktere im Kino präsentiert werden. Es hatte sich über lange Zeit eingebürgert, die liebenswerten und hassenswerten, aber im realen Leben nicht vorstellbaren Figuren des indischen Kinos als ‚filmi‘ zu bezeichnen – eine Bewertung, die mitunter auch für die Wohnungseinrichtung von Neureichen verwandt wurde. Genau dieses Prädikat aber haben die Akteure des Mainstreamkinos in der jüngsten Vergangenheit abgelegt. Die Protagonisten der Leinwand haben sich verändert. Wie sich diese Veränderung – gerade in Auseinandersetzung mit ausländischen Einflüssen – weiter entwickeln wird, bleibt abzuwarten.

33 Siehe Teil 3.