

1 Einleitung

I come from a place of personal film-making. I make very personal films about things that are interesting to me.¹

So begründete Mira Nair in einem Interview Anfang der neunziger Jahre ihre Motivation, Filme zu machen. Damals hatte sie gerade ihren zweiten Spielfilm abgedreht. Heute umspannt ihr Werk fünfzehn Spielfilme² und fünf Dokumentationen. Einige davon sind Kurz- oder Episodenfilme, die zum Großteil für die Kinoleinwand, vereinzelt aber auch für das Fernsehen produziert worden sind. Nairs Erfolgsgeschichte begann im Jahr 1988, als ihr erster Spielfilm *Salaam Bombay!* auf den Filmfestspielen in Cannes enthusiastisch gefeiert wurde. Seitdem hat sie zahlreiche Preise gewonnen und wurde mit verschiedenen Auszeichnungen bedacht. Zuletzt war es der Padma Bhushan Award, Indiens dritthöchster Zivilorden, der ihr im Jahr 2012 für ihre Verdienste um das indische Kino verliehen wurde. Spätestens seit ihrem weltweit viel beachteten und auch an den Kinokassen erfolgreichen Werk *Monsoon Wedding* (2001) hat sich der Publikumskreis Nairs zunehmend erweitert. In Deutschland trug ihre Jury-Präsidentschaft auf der 52. Berlinale im Jahr 2002 dazu bei, dass auch hier ihr Bekanntheitsgrad weiter wuchs. *Monsoon Wedding*, in dem die Regisseurin erstmals sehr deutlich mit Elementen des Hindi-Films spielt, korrespondierte mit einem gesteigerten Interesse europäischer Zuschauerinnen und Zuschauer am indischen Film, einem regelrechten Bollywood-Boom, der sich im Sommer 2002 von London ausgehend in verschiedenen westlichen Ländern ausbreitete. Die Filmkritikerin Margret Köhler vermutete bereits Ende 2001 im *Film-Dienst*, *Monsoon Wedding* hätte das Potential, in Europa ein neues Interesse am indischen Film zu schüren.³ Insbesondere dadurch, dass Nairs Film in diesem Jahr auf den Festspielen in Venedig den Goldenen Löwen gewann, mag er tatsächlich seinen Beitrag dazu geleistet haben. Auch andere Kritikerinnen und Kritiker beobachteten dieses Phänomen, etwa Hanns-Georg Rodek, der im April 2002 in der „Welt“ beschrieb, wie die Begeisterung, mit der *Monsoon Wedding* aufge-

1 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 150.

2 Der Spielfilm *The Reluctant Fundamentalist* feierte seine Premiere im August 2012 auf den Filmfestspielen in Venedig, einem Zeitpunkt, an dem diese Arbeit bereits abgeschlossen war.

3 Vgl. Köhler 2001, S. 42.

nommen wurde, Teil einer gesamten Welle und vielleicht einer ihrer Auslöser war.⁴

Als der Kinofilm „Monsoon Wedding“ den Kritikern gezeigt wurde, sprangen sie von ihren Stühlen und tanzten. Zum ersten Mal hat Indiens Filmindustrie den Nerv des Westens getroffen – die Bollywoodisierung des Abendlandes kann beginnen. (...) Eine neue Welle rollt auf uns zu. (...) Ihr Name lautet „Bollywood“. (...) Ein Trend also, zweifellos.⁵

Wurde Mira Nair damals sowohl in Indien als auch im Westen vornehmlich als indische Regisseurin wahrgenommen, bestand zu Beginn und im weiteren Verlauf ihrer Karriere auf Seiten der Rezipientinnen und Rezipienten und der Fachpresse oft eine große Unsicherheit darüber, wie sie einzuordnen sei. So wie Nair selbst zwischen den Welten wandelt – sie lebt, dreht und arbeitet abwechselnd in Indien, in den USA und in Afrika – handeln auch ihre Filme von Menschen, die zwischen verschiedenen Nationen und Kulturen pendeln. Hinzu kommt, dass Nair immer in ihrer filmischen Ausdrucksform variiert hat; es ist auch der ständige Wechsel zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen, der ihr Werk charakterisiert.

Die Regisseurin erzählt in ihren Filmen anrührende und gleichzeitig provokante Geschichten. Ihr Blick ist geschärft für die Ausgegrenzten, die Unterdrückten und die Stigmatisierten; neben Kindern widmet sie sich insbesondere Frauen. Gemeinsam mit ihrer sehr vielschichtigen Beziehung zu ihrem Ursprungsland Indien und ihrem Diaspora-Dasein hat dieser Aspekt dazu geführt, dass ihre Filme in der Wissenschaft bisher einzig in Zusammenhängen der Geschlechter-

4 Auch Marli Feldvoß schrieb im April 2002 in der *Epd Film*: „Die sentimentalen Seifenopern (...) gelten in ihrer heutigen verfeinerten Form als gesellschaftsfähig, sind hip und populärer denn je zuvor (Feldvoß 2002 (Epd Film), S. 24), Martin Kämpchen schrieb ebenfalls im April 2002 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von einer „Durchdringung von Hollywood und Bollywood“ (Kämpchen 2002, S. 49). Ein nachweislich breites Interesse an Hindi-Filmen folgte darauf, dass Hindi-Filmmusik im Sommer 2002 plötzlich das britische Clubleben dominierte (vgl. Alexowitz, S. 10 f). Andrew Lloyd Webber produzierte gemeinsam mit dem indischen Popmusik-Superstar Allah Rakha Rahman das Musical *Bombay Dreams*, das British Film Institute realisierte das Filmprogramm *Imagine Asia* und das Victoria and Albert Museum präsentierte *The Art of Bollywood*. Parallel dazu lief Baz Luhrmann's *Moulin Rouge* (AU/USA 2001) in den Kinos, eine verspielte, sanft-ironische Hommage an den Hindi-Film und auch Gurinder Chadhas *Bend it like Beckham* (GB 2002) feierte große Erfolge. Die indische Produktion *Lagaan – Once upon a Time in India* (Ashutosh Gowariker, IND 2001) war kurz zuvor für einen Oscar nominiert worden und geriet in aller Munde, erntete bei den Filmfestspielen in Locarno stehende Ovationen (vgl. Alexowitz, S. 11) und lief auch in Deutschland erfolgreich in den Kinos (vgl. Jenny 25/2002, S. 178). Im Jahr 2003 eroberte der Film *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (Karan Johar, IND 2001) die deutschen Kinoleinwände. Auch eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Hindi-Film begann in diesen Jahren (vgl. Marschall 2006, Film-Konzepte, S. 1).

5 Rodek, S. 10 (An dieser Stelle sei bereits kritisch angemerkt, dass *Monsoon Wedding* hier fälschlicherweise schlicht als Bollywoodfilm verstanden wird. Konkreter wird auf diesen Aspekt in dem Kapitel zu *Monsoon Wedding* eingegangen werden.).

forschung, der feministischen Filmforschung und in Postkolonialismusstudien untersucht worden sind. Besonders mit dem Erscheinen von *Mississippi Masala* Anfang der neunziger Jahre wurden vorwiegend amerikanische Wissenschaftlerinnen mit zum Teil indischen Wurzeln auf Mira Nairs Filme aufmerksam. Meist sah man sie dabei in einer Reihe mit anderen Independent-Regisseurinnen und -Regisseuren oder aber als Mitglied einer Riege von im westlichen Ausland lebenden Filmemacherinnen aus Dritte-Welt- oder Schwellenländern, allen voran die indischstämmigen Regisseurinnen Deepa Mehta (*Water*, CDN/IND 2005) und Gurinder Chadha (*Bend it like Beckham*, GB 2002).⁶

You don't just take a script, look at it, and start. It's a whole world of life that goes into it. It's about everything.⁷

Mit diesen Worten setzte Nair in dem eingangs erwähnten Interview ihre Beschreibung eines idealen Filmemachens fort. Was zeichnet das Werk dieser Regisseurin aus, die sich stets zwischen verschiedenen Welten bewegt, die sich bei der Stoffauswahl und beim Drehen von ihren tiefen Interessen leiten lässt, sich ausdrücklich auf den eigenen Blick verlassen will und die das Leben selbst in all seinen Facetten in ihre Arbeit einfließen lassen möchte? Dieser Frage soll in der vorliegenden Arbeit in Form einer umfassenden Monografie nachgegangen und damit eine Lücke in der Filmwissenschaft geschlossen werden: Eine

6 Autorinnen und Autoren, von denen hier die Rede ist und auf die in dieser Arbeit vereinzelt Bezug genommen wird, sind Gayatri Spivak (*Can the Subaltern Speak?*, USA 1988), Liz Kotz (*Striptease East & West: Sexual Representation in Documentary Film*, Großbritannien 1992), Samir Dayal (*The Subaltern Does Not Speak: Mira Nair's Salaam Bombay! as a Post-Colonial Text*, USA 1992), Janis Cole und Holly Dale (*Calling the Shots: Profiles of Women Filmmakers*, USA 1993), Poonam Arora (*The Production of Third World Subjects for First World Consumption: Salaam Bombay and Panama*, USA 1994), Gwendolyn Audrey Foster (*Women film directors: An international bio-critical dictionary*, USA 1995 und *Women Filmmakers of African & Asian Diaspora. Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, USA 1997), Nina Tamara Roy (*The Third Space Critique: The Diasporic Cinema of Ismail Merchant and Mira Nair in Relation to Colonial and Post-Colonial Theory*, USA 1996), Judith M. Redding und Victoria A. Brownworth (*Film Fatales. Independent Women Directors*, USA 1997), Emanuel Levy (*Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, USA 1999), Kum-Kum Bhavnani (*Organic Hybridity or Commodification of Hybridity? Comments on Mississippi Masala*, USA 2000), Hamid Naficy (*An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, USA 2001), Sue Brennan (*Fifty Contemporary Filmmakers*, Großbritannien 2002), Jigna Desai (*Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diaspora Film*, USA 2004), Simon Featherstone (*Postcolonial Studies*, Großbritannien 2005), Michaela Maywald (*Indische Frauen in der Diaspora und ihre Darstellung im Diaspora-Kino*, Österreich 2005), Taunya Lovell Banks (*Both Edges of the Margin: Blacks and Asians in 'Mississippi Masala'*, *Barriera to Coalition Building*, USA 2006), Deepika Bahri (*The Namesake: Deepika Bahri is Touched by Mira Nair's Vivid, Sonorous Account of Immigrant Life in an Adopted Home City*, USA 2007), Bidisha Banerjee (*Exoticized Heroine or Hybrid Woman? Diasporic Female Subjectivity in Mira Nair's Mississippi Masala*, Großbritannien 2011) und Moodley Subeshini (*Construction of Indian Women in the Films of Mira Nair and Deepa Mehta. Towards a Postcolonial Feminist Film Practice*, USA 2011).

7 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 152.

Werkschau, die den Fokus auf die Einzigartigkeit der Filmkunst Mira Nairs legt, stand bisher noch aus.⁸

Demzufolge werden ihre Filme die wichtigsten Quellen meiner Untersuchungen sein. Der möglichst offene, unvoreingenommene, aber gleichwohl systematisch wissenschaftliche Umgang mit ihnen erfolgt durch die Methode des auf das Medium Film angewandte close reading sowie durch die hermeneutische Filmanalyse. Letzterer liegt die Annahme zugrunde, dass Filme im geisteswissenschaftlichen Sinn komplexe Texte sind, die über latente Sinnstrukturen und tiefe Bedeutungsebenen verfügen, die es zu verstehen gilt. Erst die hermeneutische Entschlüsselung, so meine These, wird auch der Filmkunst Mira Nairs in all ihren unterschiedlichen Dimensionen gerecht. Dabei werden ihre Filme nicht nur als kulturell codierte Produkte verstanden, sondern auch unter einem biografischen Ansatz erfasst. Dass die Regisseurin Sujets entwickelt und verfolgt, die für sie von persönlichem Interesse sind und die in enger Verbindung zu ihrer eigenen Lebensgeschichte stehen, kennzeichnet sie aus meiner Sicht als klassische Autorenfilmerin.

Als ein in der Filmgeschichte und der Filmwissenschaft vielfach diskutierter Begriff verlangt der „Autorenfilm“ eine genauere Betrachtung, auch um schließlich Mira Nair als Filmkünstlerin exakter einordnen zu können und um meine Herangehensweise an ihr Werk weiter zu begründen. Nach einem ursprünglichen Verständnis ist ein Autorenfilm das Werk eines Schriftstellers: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts boten Autoren wie beispielsweise Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Paul Lindau, Peter Altenberg oder Hugo von Hofmannsthal ihre Dienste als Drehbuchverfasser an⁹ und erhoben damit den Film aus bildungsbürgerlicher Sicht zum „literarisch geprägten und künstlerisch ausgerichteten Kino“¹⁰, welchem bis dato vor allem das Stigma der niederen Massenattraktion anhaftete. Das Wiederauftauchen des Begriffs Autorenfilm geschah vier Jahrzehnte später im Kontext der politique des auteurs, wie sie von den jungen Filmkritikern und späteren Filmemachern, aber auch Filmemacherinnen der Nouvelle Vague im Frankreich der fünfziger Jahre vertreten wurde. Ihre Erneuerungsbewegung zielte auf ästhetische Formen ab, wie sie damals den französischen Film beherrschten: ein von ihnen als glatt, gediegen und konventionell kritisierendes *cinéma de qualité*. Gleichzeitig rückten die Vertreterinnen und Vertreter der Nouvelle Vague Filmregisseure aus Hollywood, so

8 Zwar erschien im Jahr 2006 in den USA mit dem englischsprachigen Buch *Mercy in her eyes. The films of Mira Nair* von John Kenneth Muir die erste und bisher weltweit einzige umfangreiche Schrift über ihre Filme. Der eher essayistische Ansatz des Journalisten Muir ersetzt allerdings die gründliche, filmwissenschaftliche Analyse nicht.

9 Vgl. Grob 2002, S. 46 und vgl. Brauerhoch 1991, S. 155.

10 Grob 2002, S. 46.

vor allem Alfred Hitchcock, John Ford und Howard Hawks, in den Mittelpunkt des Interesses, indem sie sie zu wahrhaftigen und von ihnen verehrten Filmautoren erklärten, die sich innerhalb des kommerziellen Systems ihren individuellen Stil bewahren konnten.¹¹

Maßgeblich bildete sich in dieser Zeit die Vorstellung von der Autorenfilmerin beziehungsweise vom Autorenfilmer als Filmkünstlerin oder Filmkünstler heraus, deren Persönlichkeit sich sowohl in einer eigenen Themenwahl als auch in einem eigenen Stil, somit in einer Handschrift ausdrückt: als „einzigartige(r), originelle(r), jede Konvention sprengende(r) Blick auf Mensch und Welt, der zugleich eine Einstellung gegenüber Mensch und Welt ausdrückt.“¹² Es ist der Begriff der Subjektivität, der in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle spielt und der zum Prinzip des Autorenfilms wird. Die Vertreterinnen und Vertreter der Nouvelle Vague verlangten programmatisch „Subjektivität, Autobiografie, Realismus, Erfahrung und Experiment“¹³, womit sie bis heute das moderne Verständnis vom Autorenfilm prägten. Eben diese Bestandteile sind es nach ihrem Verständnis, die einen „neuen und abweichenden Klang“¹⁴ in einem Film hervorrufen können, wie es der Filmtheoretiker und Nouvelle Vague-Regisseur Eric Rohmer einst bezeichnete.

Eine weitere Renaissance erlebte der Begriff des Autorenfilms beim Neuen deutschen Film. Hier traten ebenfalls junge Filmemacherinnen und Filmemacher an, um *Papas Kino* abzulösen. In ihrem Fall ging es jedoch weniger um eine ästhetische Emanzipation, als um die Überwindung verkrusteter Strukturen, die noch im Nazisystem wurzelten; ihr Ausgangspunkt waren die „Verdrängungsleistungen“¹⁵ des Nachkriegsdeutschlands, die sie auch in der damaligen deutschen Kinolandschaft widergespiegelt sahen. Anders als die französischen Erneuerinnen und Erneuerer, die eine ausgeprägt „cineastische Perspektive“¹⁶ einnahmen, kannten sich die neuen deutschen Filmemacherinnen und Filmemacher „in der Literatur besser aus als im Kino“,¹⁷ so der Filmwissenschaftler und Kritiker Norbert Grob, und knüpften damit an die frühe Tradition der Literaturverfilmungen an. Ähnlich wie damals ist ihre Orientierung an literarischen Vorbildern auch als Reaktion auf den „Konflikt zwischen Kunst und Kommerz“¹⁸ zu verstehen. So lag dem „eher literarischen Konzept“¹⁹ dieser Filme-

11 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 157.

12 Grob 2002, S. 48.

13 Brauerhoch 1991, S. 158.

14 Eric Rohmer zitiert nach Grob 2002, S. 49.

15 Brauerhoch 1991, S. 159.

16 Grob 2002, S. 49.

17 Grob 2002, S. 47.

18 Brauerhoch 1991, S. 161.

19 Brauerhoch 1991, S. 154.

macherinnen und Filmemacher die Intention zugrunde, Kino von „der ‚niederen‘ Kultur“²⁰ eines Massenmediums zu befreien und ihm eine betont künstlerische beziehungsweise kunstwürdige Relevanz zu verleihen. Ein wesentlicher Aspekt ihrer Umbruchsbestrebungen lag außerdem in den bestehenden Produktionsverhältnissen begründet. So ging es ihnen um die Forderung nach neuen Verleih- und Produktionsformen, die die ökonomische und künstlerische Unabhängigkeit der Filmautorin oder des Filmautors und damit eine kreative und geistige Einheit in ihrer oder seiner Person gewährleisteten.²¹ Eng verknüpft mit der Vorstellung der „künstlerische(n) Veredelung“²² ist die Übertragung der Autorenschaft von der Schriftstellerin oder vom Schriftsteller auf die Regisseurin oder den Regisseur²³ und damit verbunden ihre oder seine Erhebung zum alleinigen und alleinverantwortlichen Schöpfer(-genie), dessen „Persönlichkeit sich in dem Film einschreibt“²⁴. Teil des Diskurses um den Autorenfilm ist die kritische Frage, ob diese autoritäre, auch idealisierte Position einer Regisseurin oder eines Regisseurs nicht zu einer „Ausblendung des kollektiven und industriell-technischen Produktionsprozesses beim Film“²⁵ führt, also auch zu einer Verdrängung des Bewusstseins für die Teamarbeit; es besteht die Gefahr einer Unterbewertung der Mitwirkung aller Beteiligten und ihrer zahlreichen künstlerischen und kreativen Einzelleistungen, die zu dem Gesamtkunstwerk beitragen. Diskussionswürdig ist ebenso, inwieweit „die Macht des Marktes auch das Denken und die Form des Autorenfilms bestimmt.“²⁶ In diesem Zusammenhang stellt sich immer die Frage, ob der Ausdruck einer persönlichen Haltung und einer individuellen Sichtweise ausschließlich in einem Zustand möglichst großer künstlerischer Freiheit oder aber auch innerhalb eines kommerziellen Rahmens gelingen kann.

Wenn ich Nair in dieser Arbeit als Autorenfilmerin bezeichne, ist dies in einem modernen, von der ursprünglich-historischen Prägung des Begriffs losgelösten Verständnis gemeint. Zwar handelt es sich bei einer Reihe ihrer Filme um die Verfilmungen von Romanvorlagen.²⁷ Doch im Sinn einer explizit filmwissenschaftlichen Arbeit wird die Konzentration auf ihre Filme als künstlerisch eigenständige Werke im Vordergrund stehen und werden die literarischen Vorlagen weitestgehend außen vor gelassen. Vor allem geschieht dies auch entsprechend dem offensichtlichen Selbstverständnis Mira Nairs eben gerade als

20 Brauerhoch 1991, S. 154.

21 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 159.

22 Grob 2002, S. 47.

23 Vgl. Brauerhoch 1991, S. 156.

24 Brauerhoch 1991, S. 157.

25 Brauerhoch 1991, S. 154.

26 Brauerhoch 1991, S. 165.

27 Diese sind *The Perez Family*, *My Own Country*, *Vanity Fair* und *The Namesake*, außerdem schließlich *The Reluctant Fundamentalist*.

Autorenfilmerin, die in ihrem Filmschaffen ihre subjektiven Erfahrungen und ihre persönliche Weltsicht äußert, die zudem in ihrer Entwicklungsgeschichte eine zutiefst bildlich-filmische Prägung aufweist und in ihrer Arbeit als Filmregisseurin trotz ihres vielseitigen Kunstinteresses und -verständnisses als ausgesprochen cineastisch charakterisiert werden kann: So hegt sie ein offenkundiges, lebhaftes Interesse an allen dem Medium immanenten und ihm eigenen Potentialen. Dementsprechend gilt mein Interesse nicht dem Vergleich mit Romanen, nicht der Übersetzungsleistung beziehungsweise dem Grad der Anpassung an die Literatur. Mein Interesse gilt dem unverkennbaren Stil, dem subjektiven Blick dieser Regisseurin und der Frage, ob dieser Blick ganz eigene und völlig neue Zusammenhänge – einen abweichenden Klang – entstehen lässt. Gleichzeitig sehe ich Mira Nair nicht als Schöpfergenie, das seine künstlerischen Visionen losgelöst vom Filmteam und von produktionstechnischen Umständen realisiert. Zur Beschreibung ihrer Arbeitsweise und zu der Analyse ihrer Filme wird immer auch die Betrachtung der Mitwirkung eines Kollektivs, nämlich ihrer *Filmfamilie* gehören. Ebenso werde ich mir bei meiner Herangehensweise an das filmische Werk Nairs stets die Frage stellen, wie sie sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, als ein realistisches Szenario, dem nicht zu entkommen ist, behauptet.

Auf dem Hintergrund der Definition Mira Nairs als Autorenfilmerin widme ich mich zu Beginn dieser Arbeit ihrer Biografie und nehme auch im weiteren Verlauf wiederholt Bezug darauf. Dem ersten Kapitel, das Nair als *kleines Mädchen mit großem Willen* sowie als eine an den Künsten interessierte junge Frau beschreibt, die ihre Entwicklungsmöglichkeiten im fernen Amerika sieht, folgt ein Abschnitt, der ihre Anfänge als Filmemacherin ergründet. Hier geht es um den Einfluss ihrer amerikanischen Lehrer, der Dokumentarfilmer Donn Alan Pennebaker und Richard Leacock, das heißt um das Direct Cinema, weiter um ihre europäischen Vorbilder, das heißt um das Cinéma Vérité und den italienischen Neorealismus, und schließlich um die Wurzeln, die für sie als Filmemacherin in Indien liegen: das New Cinema mit ihren wichtigsten Vertretern Satyajit Ray und Ritwik Ghatak auf der einen Seite und das Hindi-Kino auf der anderen Seite. Den Hauptteil meiner Arbeit stellt die Analyse der Filme Mira Nairs dar. Die Filmanalysen sind teils chronologisch, teils nach Genre geordnet. Ich beginne mit ihren frühen Dokumentarfilmen und untersuche anschließend ihre Spielfilme. Zuletzt werden ihre späteren Dokumentarfilme sowie ihre Kurzfilme im Zentrum meiner Untersuchungen stehen.

Zwischen Hollywood und Bollywood

Das Autorenkino Mira Nairs

Gadatsch, L.M.

2015, XII, 508 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-09662-5