

RESEARCH

Lisa Marie Gadatsch

# Zwischen Hollywood und Bollywood

Das Autorenkino Mira Nairs



Springer VS

---

# Zwischen Hollywood und Bollywood

---

Lisa Marie Gadatsch

# Zwischen Hollywood und Bollywood

Das Autorenkino Mira Nairs

 Springer VS

Lisa Marie Gadatsch  
Tübingen, Deutschland

Dissertation an der Eberhard Karl Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, Tübingen, 2014

Gutachter:  
Prof. Dr. Susanne Marschall  
Privatdozentin Dr. Heike Oberlin

ISBN 978-3-658-09662-5                      ISBN 978-3-658-09663-2 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-658-09663-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media ([www.springer.com](http://www.springer.com))

# Inhalt

<b>1 Einleitung</b> .....	13
<b>2 Zur Biografie</b> .....	21
2.1 Kleines Mädchen mit großem Willen .....	21
2.2 Theater und Fotografie .....	25
2.3 Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten .....	27
<b>3 Die Filmemacherin Mira Nair</b> .....	31
3.1 Intellektueller Ausgangspunkt: Cinéma Vérité, Direct Cinema und D. A. Pennebaker .....	32
3.1.1 Cinéma Vérité – Das Wahrheits-Kino .....	32
3.1.2 Direct Cinema – Uncontrolled Cinema .....	34
3.1.3 Der Widerständler D. A. Pennebaker .....	35
3.2 Indisches Vorbild: New Cinema, Ritwik Ghatak und Satyajit Ray .....	37
3.2.1 New Cinema – Auf der Suche nach Wahrhaftigkeit .....	38
3.2.2 Die neorealistischen Wurzeln Satyajit Rays .....	41
3.2.3 Der Humanist Ray, was Nair mit ihm verbindet und was sie unterscheidet .....	43
3.3 Emotionale Wurzeln: Populäre Filmkunst aus Indien .....	48
3.3.1 Die Dominanz des Hindi-Kinos .....	48
3.3.2 Zum <i>Style</i> des Hindi-Films .....	50
3.3.3 Vorbilder aus der Mythenwelt .....	51
3.3.4 Das moralische Universum des Hindi-Films .....	54
3.3.5 Tanz, Gesang und Musik .....	58
3.4 „Erkunde das Leben, suche das Eigene!“ .....	61
<b>4 Frühe Dokumentarfilme</b> .....	63
4.1 <i>Jama Masjid Street Journal</i> (1979) .....	63
4.1.1 Das Leben auf den Straßen Old Delhis .....	63
4.1.2 Die ambige Rolle der Regisseurin .....	63
4.2 <i>So far from India</i> (1982) .....	68
4.2.1 Die Zerrissenheit eines Exilinders .....	68
4.2.2 Cinéma Vérité, Direct Cinema und was Nair daraus macht .....	67
4.2.3 Traditionelle Rollenverteilungen .....	74
4.2.4 „In Amerika gehört dein Leben dir!“ .....	76
4.2.5 Kontrastwelt Indien .....	80
4.3 <i>India Cabaret</i> (1985) .....	82
4.3.1 Ein weiteres Mal Wahrheits-Kino .....	82

4.3.2 Ein Film, der provozieren soll.....	82
4.3.3 <i>Virgin</i> oder <i>Vamp</i> .....	87
4.3.4 Die Frauen im Fokus.....	92
4.3.5 <i>Survivors</i> .....	94
<b>5 Spielfilme</b> .....	<b>99</b>
5.1 <i>Salaam Bombay!</i> (1988) .....	99
5.1.1 Zum Inhalt des Films .....	99
5.1.2 Ein semi-dokumentarischer Film.....	97
5.1.3 Autorenkino aus Indien.....	106
5.1.4 Die fragile Kostbarkeit Kindheit – Vergleiche aus der Filmgeschichte .....	111
5.1.5 <i>Salaam Bombay!</i> – Ein ambivalentes Konzept von Kindheit.....	114
5.1.6 Das Kino als Lebensretter.....	120
5.1.7 Mutter Indien?.....	126
5.1.8 Start der internationalen Karriere und Kritik aus dem Mutterland .	130
5.2 <i>Mississippi Masala</i> (1991).....	138
5.2.1 Zum Inhalt des Films .....	138
5.2.2 Der zweite Spielfilm .....	140
5.2.3 Hierarchie der Hautfarben.....	146
5.2.4 Entwurzelung und Rassismus .....	150
5.2.5 Die Rolle der Frau in der Diaspora .....	154
5.2.6 Liebesgeschichten: Meena und Demetrious .....	158
5.2.7 Liebesgeschichten: Jay und Kinnu.....	162
5.2.8 Schlussbild mit Jay: Home is, where the heart is.....	163
5.2.9 Schlussbild mit Meena und Demetrious: Das Glück liegt im Westen .....	165
5.3 <i>The Perez Family</i> (1995) .....	170
5.3.1 Zum Inhalt des Films .....	170
5.3.2 Zu den Produktionsumständen: Ein Auftrag Hollywoods .....	172
5.3.3 Und dennoch: Ein Mira Nair-Film.....	175
5.3.4 Dorita und Carmela – typische Frauenfiguren Mira Nairs?.....	178
5.3.5 Dorita und Carmela – Resümee .....	187
5.3.6 Doritas Illusion.....	192
5.3.7 Wovon Juan träumt .....	193
5.3.8 Carmelas Illusion und Unfreiheit.....	196
5.3.9 No more waiting! .....	197
5.3.10 Familienbande.....	198
5.3.11 Zum Schlussbild: Die Sehnsucht zurück .....	199
5.4 <i>Kama Sutra: A Tale of Love</i> (1996).....	200
5.4.1 Zum Inhalt des Films .....	200

5.4.2	Zu den Produktionsumständen.....	204
5.4.3	<i>Sex sells</i> oder Zensurfall – <i>Kama Sutra</i> in der Kritik .....	210
5.4.4	Ein indischer Film.....	216
5.4.5	Maya.....	218
5.4.6	Verwandlung, Verkleidung und Kunst .....	221
5.4.7	Das Liebespaar Maya und Jai .....	227
5.4.8	Das Kamasutra .....	230
5.4.9	Ein Vergleich mit Deepa Mehtas <i>Fire</i> .....	234
5.4.10	Wunsch nach Freiheit und Wunsch nach Zugehörigkeit .....	237
5.5	<i>My Own Country</i> (1998) .....	239
5.5.1	Zum Inhalt des Films .....	239
5.5.2	Zu den Produktionsumständen.....	243
5.5.3	Das besondere Interesse Nairs an <i>My Own Country</i> .....	247
5.5.4	Der Prolog .....	248
5.5.5	Zur Bildsprache.....	250
5.5.6	Ein Film über Aids.....	254
5.5.7	Außenseiter und Zugehörige.....	258
5.5.8	Die Umkehrung der Außenseiterrolle .....	261
5.5.9	Die vielfältige Zugehörigkeit des Abraham Verghese.....	263
5.5.10	Das schwierige Verhältnis zu Indien .....	265
5.5.11	Zum Schluss: Die Reise geht weiter .....	268
5.6	<i>Monsoon Wedding</i> (2001).....	270
5.6.1	Zum Inhalt des Films .....	270
5.6.2	Ein persönlicher Film.....	272
5.6.3	Zwischen Lob und Kritik, zwischen Bollywood und Hollywood ..	274
5.6.4	Vorbilder und Inspirationen .....	278
5.6.4.1	Dogmafilm und Neorealismus .....	278
5.6.4.2	Vorbild Robert Altman .....	282
5.6.4.3	Eine Screwball-Comedy?.....	284
5.6.5	Das moderne Indien .....	288
5.6.5.1	„Let’s be honest“.....	288
5.6.5.2	Tradition und Moderne .....	289
5.6.5.3	Konservatismus und Doppelmoral.....	295
5.6.6	Der Hindi-Film.....	297
5.6.7	Die Diaspora .....	299
5.6.8	Liebesgeschichten .....	303
5.6.8.1	Aditi und Hemant.....	304
5.6.8.2	Alice und Dubey.....	310
5.6.9	Die Familie.....	314
5.6.10	Eine neue Ordnung .....	318

5.7 <i>Hysterical Blindness</i> (2002).....	320
5.7.1 Zum Inhalt des Films .....	320
5.7.2 Vom Bühnenstück zur Filmversion .....	321
5.7.3 Zuhause gleicht Stagnation .....	325
5.7.4 Der Blick des Kindes .....	329
5.7.5 Sehen und gesehen werden wollen .....	331
5.7.6 Zum Schluss: Befreiende Bewegung .....	336
5.8 <i>Vanity Fair</i> (2004) .....	338
5.8.1 Zum Inhalt des Films .....	338
5.8.2 Zu den Produktionsumständen.....	342
5.8.3 Zum Vorspann: Das Motiv der Verführung.....	347
5.8.4 Zur Eingangssequenz: Verratene Tugend.....	350
5.8.5 Becky betritt die Bühne des Lebens.....	353
5.8.6 Kunst und Bildung öffnen Türen .....	356
5.8.7 Suche als Lebensform .....	359
5.8.8 Das Spiel mit dem Sichtbaren.....	363
5.8.9 Das Kolonialreich als Beckys Chance – Das Picknick in Vauxhall.....	365
5.8.10 Der Sklaventanz .....	369
5.8.11 Indien als Kulisse – Sehnsuchtsort.....	373
5.8.12 Zufluchtsort.....	375
5.8.13 <i>Vanity Fair</i> – Ein erweiterter Blickwinkel Nairs .....	381
5.9 <i>The Namesake</i> (2007) .....	383
5.9.1 Zum Inhalt des Films .....	383
5.9.2 Zu den Produktionsumständen.....	387
5.9.3 „Ein persönlicherer Film als <i>Monsoon Wedding</i> “ .....	395
5.9.4 Eine Hommage an bengalische Filmkunst.....	397
5.9.5 Inspiration durch Fotokunst .....	401
5.9.6 Die Oszillation zwischen den Welten als konstitutives Lebensgefühl .....	403
5.9.7 Liebesbeziehungen im Zwischenbereich: Ashima und Ashoke .....	409
5.9.8 Gogol und Maxim .....	413
5.9.9 Gogol und Moushumi .....	415
5.9.10 Ausgangs- und Endpunkt Indien.....	417
5.10 <i>Amelia</i> (2009) .....	420
5.10.1 Zum Inhalt des Films .....	420
5.10.2 Zu den Produktionsumständen.....	422
5.10.3 Bruchlandung bei den Kritikern.....	425
5.10.4 Ist Nairs Amelia eine emanzipierte Frau? .....	429
5.10.5 Ist Nairs Amelia ein freier Mensch? .....	435
5.10.6 Ist Nairs Amelia neugierig auf die Welt?.....	442



5.10.7 Amerikas Nationalheldin?.....	447
5.10.8 <i>Amelia</i> – Zeugniss einer Verlorenheit .....	450
<b>6 Späte Kurz- und Dokumentarfilme .....</b>	<b>453</b>
6.1 <i>The Day the Mercedes Became a Hat</i> (1993) .....	453
6.1.1 Zum Inhalt des Films .....	453
6.1.2 Zu den Produktionsumständen.....	455
6.1.3 Konfrontation mit der Realität.....	457
6.1.4 Wandel durch die Magie der Kunst .....	458
6.2 <i>The Laughing Club of India</i> (2000).....	460
6.2.1 Zurück zum Dokumentarfach .....	460
6.2.2 Ein poetischer Blick auf Mumbai .....	461
6.2.3 Lachen in Indien.....	463
6.3 <i>11'09''01 – September 11</i> (2002) .....	466
6.3.1 Zum Inhalt des Films .....	466
6.3.2 Zu den Produktionsumständen.....	467
6.3.3 Distanzierung von den USA .....	469
6.3.4 Heimatlosigkeit.....	471
6.4 <i>AIDS Jaago: Migration</i> (2006).....	473
6.4.1 Zum Inhalt des Films .....	473
6.4.2 Zu den Produktionsumständen.....	475
6.4.3 Das rote Tuch.....	476
6.4.4 Migration.....	478
6.4.5 Ein Film gegen Tabus.....	479
6.5 <i>8: How Can It Be?</i> (2008).....	480
6.5.1 Zum Inhalt des Films .....	480
6.5.2 Zu den Produktionsumständen.....	481
6.5.3 Freiheit gegen Familie .....	482
6.5.4 Der Ausbruch einer Frau – Die Überschreitung der Laxman-Rekha.....	484
6.6 <i>New York, I Love You</i> (2009).....	486
6.6.1 Zum Inhalt des Films .....	486
6.6.2 Zu den Produktionsumständen.....	487
6.6.3 New York von innen und doch von außen.....	488
<b>7 Resümee .....</b>	<b>493</b>
<b>8 Werkverzeichnis .....</b>	<b>505</b>
<b>9 Literaturverzeichnis.....</b>	<b>509</b>

*Nun fortzugehn von alledem Verwornnen,  
das unser ist und uns doch nicht gehört,  
das, wie das Wasser in den alten Bornen,  
uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;  
von allem diesen, das sich wie mit Dornen  
noch einmal an uns anhängt - fortzugehn  
und Das und Den,  
die man schon nicht mehr sah  
(so täglich waren sie und so gewöhnlich),  
auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich  
und wie an einem Anfang und von nah;  
und ahnend einzusehn, wie unpersönlich,  
wie über alle hin das Leid geschah,  
von dem die Kindheit voll war bis zum Rand -:  
Und dann doch fortzugehen, Hand aus Hand,  
als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,  
und fortzugehn: wohin? Ins Ungewisse,  
weit in ein unverwandtes warmes Land,  
das hinter allem Handeln wie Kulisse  
gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;  
und fortzugehn: warum? Aus Drang, aus Artung,  
aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,  
aus Unverständlichkeit und Unverstand:  
Dies alles auf sich nehmen und vergebens  
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um  
allein zu sterben, wissend nicht warum -  
Ist das der Eingang eines neuen Lebens?*

Rainer Maria Rilke, *Der Auszug des verlorenen Sohnes*

*So ging der Kaiser unter dem prächtigen Thronhimmel, und alle Menschen auf der Straße und in den Fenstern sprachen: „Wie sind des Kaisers neue Kleider unvergleichlich! Welche Schleppe er am Kleide hat! Wie schön sie sitzt!“ Keiner wollte es sich merken lassen, dass er nichts sah; denn dann hätte er ja nicht zu seinem Amte getaugt oder wäre sehr dumm gewesen. Keine Kleider des Kaisers hatten solches Glück gemacht wie diese.*

*„Aber er hat ja gar nichts an!“ sagte endlich ein kleines Kind. "Hört die Stimme der Unschuld!" sagte der Vater; und der eine zischelte dem andern zu, was das Kind gesagt hatte.*

*„Aber er hat ja gar nichts an!“ rief zuletzt das ganze Volk. Das ergriff den Kaiser, denn das Volk schien ihm recht zu haben, aber er dachte bei sich: ‚Nun muss ich aushalten.‘ Und die Kammerherren gingen und trugen die Schleppe, die gar nicht da war.*

Hans-Christian Andersen, *Des Kaisers neue Kleider*

# 1 Einleitung

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

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 Spielfilme<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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 sentimental 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).<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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 an<sup>9</sup> und erhoben damit den Film aus bildungsbürgerlicher Sicht zum „literarisch geprägten und künstlerisch ausgerichteten Kino“<sup>10</sup>, 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 *cinema 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.<sup>11</sup>

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.“<sup>12</sup> 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“<sup>13</sup>, womit sie bis heute das moderne Verständnis vom Autorenfilm prägten. Eben diese Bestandteile sind es nach ihrem Verständnis, die einen „neuen und abweichenden Klang“<sup>14</sup> 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“<sup>15</sup> des Nachkriegsdeutschlands, die sie auch in der damaligen deutschen Kinolandschaft widergespiegelt sahen. Anders als die französischen Erneuerinnen und Erneuerer, die eine ausgeprägt „cineastische Perspektive“<sup>16</sup> einnahmen, kannten sich die neuen deutschen Filmemacherinnen und Filmemacher „in der Literatur besser aus als im Kino“,<sup>17</sup> 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“<sup>18</sup> zu verstehen. So lag dem „eher literarischen Konzept“<sup>19</sup> 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“<sup>20</sup> 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 gewährleisten.<sup>21</sup> Eng verknüpft mit der Vorstellung der „künstlerische(n) Veredelung“<sup>22</sup> ist die Übertragung der Autorenschaft von der Schriftstellerin oder vom Schriftsteller auf die Regisseurin oder den Regisseur<sup>23</sup> und damit verbunden ihre oder seine Erhebung zum alleinigen und alleinverantwortlichen Schöpfer(-genie), dessen „Persönlichkeit sich in dem Film einschreibt“<sup>24</sup>. 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“<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.

## 2 Zur Biografie

### 2.1 Kleines Mädchen mit großem Willen

Mira Nair wurde 1957, in dem Jahr, in dem die indische Nation zehn Jahre Unabhängigkeit feierte, in Bhubaneshwar, der Provinzhauptstadt Orissas, in eine Punjabi-Familie hinein geboren. Der ostindische Staat ist bekannt für seine unberührten, idyllischen Naturlandschaften und für seine zahlreichen antiken Tempelbauten, deren eindrucksvolle Schönheit man in Nairs *Kama Sutra* (1996) bewundern kann. Tatsächlich wurde der Film in dieser Gegend gedreht. Orissa ist zudem ein relativ gering besiedeltes Land. Die Regisseurin beschreibt ihren Geburtsort als klein und ruhig, was sie stets dazu angeregt hätte, von der großen, weiten Welt zu träumen: „I grew up in a very small town which is remote even by Indian standards. I always dreamed of the world. I read a lot and wrote quite a bit.“<sup>28</sup> Abgesehen von dem Zeitraum zwischen ihrem zwölften und ihrem vierzehnten Lebensjahr, in dem ihr Vater beruflich nach Neu Delhi versetzt wurde, verbrachte sie hier ihre gesamte Kindheit und Jugend.

Als Jüngstes von drei Kindern und als einziges Mädchen der Familie wuchs Mira Nair in Verhältnissen der oberen Mittelschicht auf. Ihr Großvater väterlicherseits war Anwalt, die Großeltern mütterlicherseits waren Kaufleute; sie kamen aus Amritsar, einer Stadt im nordindischen Staat Punjab. Nairs Vater, Amrit Nair, arbeitete als hochrangiger Regierungsbeamter in verschiedenen Ministerien des Staates Orissa.<sup>29</sup> Er schickte seine Tochter auf eine irisch-katholische Missionsschule, wo sie die englische Literatur für sich entdeckte. William Makepeace Thackeray etwa zählte zu ihren Lieblingsautoren,<sup>30</sup> seinen Roman *Vanity Fair* griff sie 2004 schließlich als Filmstoff auf. Neben der Ausbildung in einem westlichen Kulturkanon legten ihre Eltern Wert auf die Vermittlung traditioneller indischer Kultur. So spielte Amrit seinen Kindern Lieder auf Urdu vor, der vom Persischen beeinflussten Sprache der Dichtkunst, und übersetzte die Texte für sie.<sup>31</sup> Zugewandtheit zur Kunst und Kreativität zeigten

---

28 Nair im Interview mit Greer.

29 Vgl. Pym, S. 43.

30 Vgl. Danna im Interview mit Muir, S. 23.

31 Vgl. Lahr, S. 101.

sich beim Vater ebenso in seiner steten Beschäftigung mit Poesie, auch im Verfassen eigener Gedichte. Dennoch beschrieb ihn Mira Nair als einen nüchternen und sachlichen Mann, dessen väterliches Interesse und dessen Fürsorge eher in der intellektuellen Förderung seiner Kinder, als in einer emotionalen Zuwendung ihren Ausdruck fanden. So berichtet sie von Unnahbarkeit und Strenge im Umgang mit ihr und ihren Geschwistern.<sup>32</sup> Dass seine Autorität mit einer großen Leistungserwartung verknüpft war, zeigt sich auch darin, dass er seinen Kindern in ihren Schulferien Aufgaben stellte, so etwa das Einüben von Passagen aus Stücken von Shakespeare.<sup>33</sup>

Das Schulkind Mira entwickelte sich zur Klassenbesten.<sup>34</sup> Auch später in ihrem Soziologiestudium in Neu-Delhi erbrachte sie überdurchschnittliche Leistungen, was dazu führte, dass sie ein Stipendium für ein Studium in Harvard erhielt. Mit ihren schulischen Erfolgen hatte sie ihren beiden Brüdern Vikram und Gautam etwas voraus. Doch trotz ihrer sehr guten Noten und trotz des intellektuellen Anspruchs ihres Vaters an alle seine Kinder, wurde Mira zunächst nur auf eine Mittelschule geschickt, während ihre Brüder höhere Schulen besuchen durften. Offenbar galt sie als Mädchen nicht in demselben Maß als förderungswürdig wie die männlichen Mitglieder der Familie. Auf hartnäckige Weise erkämpfte sie sich jedoch schließlich die Erlaubnis des Vaters, auf das irisch-katholischen Konvent zu wechseln. Im Gegensatz zu ihrer kleinen Schwester gingen Vikram und Gautam später weder einen akademischen, noch einen künstlerischen Weg. Beide arbeiten heute als Fabrikanten in der Bekleidungsindustrie.<sup>35</sup> Anders als von Seiten ihres Vaters, erlebte das Mädchen Mira in dem Verhältnis zu ihrer Mutter Praveen Nair einen größeren Freiraum. Von ihr ging weniger eine Erwartungshaltung aus, als vielmehr die Ermunterung, ihren Leidenschaften zu folgen und ihren Ehrgeiz auszuleben. Dazu gehörte, sich nicht automatisch auf die traditionelle Rolle der Hausfrau und Mutter zu beschränken.<sup>36</sup> Sie selbst entfaltete ihre Eigenständigkeit zwar nicht in einer Berufstätigkeit, jedoch in einem ständigen, zum Teil ehrenamtlichen Engagement in verschiedenen sozialen Projekten,<sup>37</sup> so zum Beispiel im Unterrichten von Kindern leprakrank Menschen.<sup>38</sup> Darin kommt ein Bewusstsein zum Ausdruck, das von ihrer Tochter erkennbar übernommen wurde. Praveen Nair ist heute Vorsitzende der Salaam Baalak-Stiftung, die sich indienweit um die Belange von Straßenkin-

---

32 Vgl. Kelly, S. K632.

33 Vgl. Lahr, S. 101 und vgl. Nair im Interview mit Solomon.

34 Vgl. Lahr, S. 103.

35 Vgl. Lahr, S. 101.

36 Vgl. Lahr, S. 102.

37 Vgl. Muir, S. 22.

38 Vgl. Pym, S. 43.

dern kümmert. Mira Nair hatte sie nach ihrem Film *Salaam Bombay!* (1988) gegründet.

Es gibt eine Episode aus der Familiengeschichte der Regisseurin, die von der Durchsetzungsfähigkeit Praveen Nairs und von der besonderen Solidarität zwischen Mutter und Tochter erzählt. Zudem wirft sie ein Licht auf die damalige gesellschaftliche Realität, die sich im Mikrokosmos der Familie Nair spiegelte: Im Jahr 1956, als Praveen mit Mira schwanger war, wurde der extreme Bevölkerungswachstum in Indien zu einem ernstzunehmendem Problem. Mit dem Werbespruch *Two or Three, That's Enough* warb die Regierung für Geburtenkontrolle. Zusätzliche Brisanz erfuhr die Situation der Familie Nair, indem ausgerechnet der Vater in seiner Funktion als Regierungsbeamter mit der Aufgabe betraut worden war, dieses Thema in seinem Verwaltungsbezirk publik zu machen. Amrit Nair vertrat die Einstellung, dass man die Empfehlung strikt auf *Make it just two* einschränken sollte. Also insistierte er, dass seine Frau den Fötus abtreiben lassen solle. Unmittelbar vor dem Eingriff entschied sich Praveen Nair anders: Sie wollte dieses Kind auf die Welt bringen. Hinzu kam, dass sie nach zwei Söhnen auf die Geburt einer Tochter hoffte.<sup>39</sup> Dieser Wunsch ist auch im heutigen Indien nicht selbstverständlich. Die traditionelle Auffassung, nach der die Geburt eines Mädchens im Vergleich zu der eines Jungen einem Unglück gleichkommt, befindet sich innerhalb der städtischen Mittelschicht zwar im Prozess des Wandels. Dennoch ist es in der patriarchalen Gesellschaft Indiens nach wie vor ein allgegenwärtiges Phänomen, dass weibliche Föten wesentlich häufiger abgetrieben werden als männliche.<sup>40</sup> Eine Studie der Thomson Reuters Foundation aus dem Jahr 2012 stellte gar heraus, dass Indien das zurzeit frauenfeindlichste Land unter den großen Nationen der Welt, den G 20, ist. Nirgendwo sonst herrsche ein solches Ausmaß an Unterdrückung und Gewalt gegen Frauen, obwohl 2005 ein eigenes Frauenschutzgesetz auf den Weg gebracht wurde.<sup>41</sup>

Aus Nairs vorgeburtlicher Geschichte lassen sich verschiedene Erkenntnisse ziehen. Zunächst wird deutlich, dass ihr Dokumentarfilm *Children of Desired Sex*<sup>42</sup> aus dem Jahr 1987 auf diesem Hintergrund eine persönliche Komponente erhält. Der Film thematisiert eben dieses Phänomen der Abtreibung von Föten, bei denen das weibliche Geschlecht festgestellt wurde.<sup>43</sup> Die Geschichte zeigt außerdem die emanzipierte Haltung Praveen Nairs, die prägenden Einfluss auf die Entwicklung der Tochter gehabt haben mag. In ihren Filmen kommt

---

39 Vgl. Lahr, S. 102.

40 Vgl. Kakar 2006, S. 50 und vgl. Möllhoff, S. 34.

41 Vgl. Möllhoff, S. 34.

42 Dieser Film ist der einzige aus der Filmografie Mira Nairs, der aus rechtlichen Gründen nicht verfügbar ist. Insofern wird es in dieser Arbeit kein eigenes Kapitel zu diesem Film geben.

43 Vgl. Sharma, S. 91.

schließlich nicht nur eine besondere Sensibilität für die schwierigen Situationen von Frauen zum Ausdruck, sondern wird immer auch ihr Zusammenhalt thematisiert. Mira Nair lebt das Prinzip von Frauensolidarität in der Realität selbst: Es gehört zu ihrer gewohnten Arbeitsweise, dass sie ihr Produktion- und Filmteam zu großen Teilen aus Mitarbeiterinnen zusammensetzt.

Die Umstände ihres Starts ins Leben mögen in einem Zusammenhang mit der besonderen Energie stehen, für die die Regisseurin bekannt ist. Praveen Nair erklärte die Vitalität und Entschlossenheit ihrer Tochter einmal mit folgenden Worten: „She was determined to be born“.<sup>44</sup> Dass Mira Nair eine willensstarke Person ist – davon zeugen ihre herausfordernden Projekte und deren Umsetzung entgegen aller Hindernisse – mag auch mit ihrer Familienkonstellation zusammenhängen, die sie selbst mit folgenden Worten beschrieb: „I had two brothers – so not a lot attention fell on me, the girl.“<sup>45</sup> Die Hauptaufmerksamkeit, die Hoffnungen und Ängste ihrer Eltern, so berichtet sie an anderer Stelle, lagen auf ihren beiden Brüdern.<sup>46</sup> Es spricht vieles dafür, dass sie als jüngstes Kind und als Mädchen stets darum kämpfen musste, wahrgenommen zu werden; bereits in jungem Alter wird sie sich ihre Durchsetzungskraft hat aneignen müssen. Eine Anekdote besagt, dass sie beim gemeinsamen Spiel mit ihren Brüdern in der Regel die Wortführerin war sowie diejenige, die das Geschehen mit besonderem Einfallsreichtum dirigierte.<sup>47</sup>

Auch der weitere Lebensweg der heranwachsenden Mira beweist eine außergewöhnliche Zähigkeit und lässt das Bedürfnis erkennen, einen inneren Reichtum an Geschichten nach außen zu kehren. Er zeugt zudem von dem Wunsch, eine genuine Form für ihre Fähigkeiten zu finden. Ehrgeizig und zum Teil sehr erfolgreich probierte sie sich in verschiedenen Künsten aus. Als Jugendliche malte sie, spielte Sitar, schrieb Gedichte und begann das Schauspielen in Theaterstücken. Besonders bei dieser Kunstform, erklärte sie einmal, habe sie einen Ausdruck für ihre große Liebe zum geschriebenen Wort finden können.<sup>48</sup> Als Schülerin engagierte sie sich vor allem im politischen Straßentheater des bengalischen Dramatikers Badal Sarkar in Kalkutta.<sup>49</sup> Schon früh, so wird hier deutlich, zeichneten sich ihre Aktivitäten durch eine gesellschaftspolitische Wachsamkeit und durch ein Interesse an sozialer Wirklichkeit aus. Dies lässt auch ihre Wahl für das Studienfach Soziologie plausibel erscheinen – wobei das Fach selbst im Nachhinein betrachtet eine eher nebensächliche Rolle gespielt zu

---

44 Vgl. Lahr, S. 102.

45 Nair im Interview mit Redding und Brownworth, S. 161.

46 Vgl. Lahr, S. 102.

47 Vgl. Lahr, S. 102.

48 Vgl. Lahr, S. 103.

49 Vgl. Muir, S. 24 und vgl. Nair im Interview mit Solomon.

haben scheint. Mira Nair hat sich in Interviews dazu nie detailliert geäußert. Bedeutsamer waren offenbar die Interessensgebiete, in denen sie sich parallel zum Studium entfaltete, wofür dieses aber dennoch den Rahmen bot: Das Theater und die Fotografie.

## 2.2 Theater und Fotografie

Schon als Kind, erzählte Nair in Interviews, habe sie sich durch das Theater inspiriert gefühlt, damals durch das Jatra, das bengalische Volkstheater umherziehender Theatergruppen, die religiöse und mythische Geschichten aufführten.<sup>50</sup> Anders als zum Beispiel beim klassischen Sanskrit-Theater, sind die Quellen des Volkstheaters nicht ausschließlich in den Hindu-Epen zu finden, sondern entstammen auch gesellschaftspolitischen Themen der Gegenwart.<sup>51</sup> Durch die Begegnung mit dem Theater sei ihre Idee entflammt, sich mit Kunst beschäftigen zu wollen, so Nair weiter: „(...) the fuel of my first excitement about doing anything with the arts.“<sup>52</sup> Während der Zeit ihres Studiums in Neu-Delhi schloss sich Nair der Theatergruppe der Universität an und auch später in Harvard führte sie das Schauspiel fort. Im ersten Semester an der amerikanischen Universität gewann sie für ihre Darstellung der Jocasas Rede in Ted Hughes Übersetzung von Senecas *Oedipus* den Boylston Preis.<sup>53</sup> Die ersten Semesterferien in den USA nutzte sie, um die Theaterszene New Yorks zu erkunden. So kam es zur Zusammenarbeit mit dem Regisseur Joe Chaikin, einem Vertreter des American Experimental Theatre. Auch traf sie Judith Malina und Julian Beck, die Gründer der anarcho-pazifistischen Theatergruppe *Living Theatre*. Ziel des Poeten und Malers und der Schauspielerin war und ist es, durch ihre Projekte auf politische Missstände aufmerksam zu machen. Die Faszination Nairs für diese Künstler und ihre Arbeit bekundet ihr offenes Kunstverständnis und ihre Suche nach Ausdrucksformen, die fern ab von Konventionen liegen. Die Radikalität der politisch motivierten Gruppe des Living Theatre deckte sich offenbar mit ihrem Bedürfnis, Wahrheiten zu formulieren, Tabus zu brechen und Ungerechtigkeiten ans Tageslicht zu bringen. Zurück in Harvard vertiefte die Studentin Nair das Theaterspiel dennoch nicht. Der Grund war, wie sie berichtete, dass sie die Auswahl der Stücke als zu konservativ empfand: Das Programm beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich auf amerikanische Musicals wie

---

50 Vgl. Nair im Interview mit Lithgow und vgl. Nair im Interview mit Variety 2002, S. 15.

51 Vgl. Alexowitz, S. 37 f.

52 Nair im Interview mit Lithgow.

53 Vgl. Muir, S. 27 und vgl. Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.

*Oklahoma!*.<sup>54</sup> Diese Form von Theater habe nichts mit ihr zu tun gehabt, erklärte Nair zum Beispiel im Interview mit den Autorinnen und Filmemacherinnen Janis Cole und Holly Dale.<sup>55</sup> So begann sie, sich auf ein neues Feld zu konzentrieren: Die Fotografie.

Bei dem Institut für Visual and Environmental Studies an der Harvard University reichte Nair im Jahr 1977 einige Arbeitsproben von Fotografien ein und wurde daraufhin als eine von jährlich zehn Studenten in den Fotografiekurs dieses Studienjahrs aufgenommen. In verschiedener Hinsicht führte dies zu einer Wendung in ihrem Leben. Zum einen lernte sie ihren zukünftigen Ehemann kennen, Mitch Epstein, der die Einführungsveranstaltung der Fotografieklasse leitete. Der damals fünfundzwanzigjährige Amerikaner ist heute ein weltbekannter Fotokünstler. Das Paar feierte 1981 Hochzeit und blieb acht Jahre lang verheiratet.<sup>56</sup> Mira Nair wandelte sich bald von seiner Schülerin zur professionellen Assistentin. Umgekehrt assistierte ihr Epstein bei ihrem ersten Film, *Jama Masjid Street Journal*, und fungierte wenige Jahre später als Kameramann bei *India Cabaret* (1985) sowie als Produzent und Szenenbildner bei *Salaam Bombay!* (1988) und *Mississippi Masala* (1991).<sup>57</sup> Die beiden Künstler scheinen sich stilistisch beeinflusst zu haben: So gilt Mitch Epstein als ein Pionier der Farbfotografie im Sinn einer neu definierten Kunstform, gar als ein „atemberaubendes Talent für Farbkomposition“,<sup>58</sup> wie es die Kunstkritikerin Joanna Lehan einmal formulierte. Parallel dazu zeigen die Filme Mira Nairs ein besonderes Gespür für Farbgebung. Ebenso ist den beiden Künstlern ihr ausgeprägtes Interesse an sozialen Realitäten gemein. Zudem berichtete Mira Nair, dass sie durch die Arbeit mit Mitch Epstein eine für ihre spätere Profession als Filmemacherin zentrale Erkenntnis gewinnen konnte: Sie lernte etwas über die Bedeutsamkeit der Auswahl eines Bildausschnitts.<sup>59</sup> Tatsächlich erscheint ihre Konzentration auf die Fotografie im Rückblick als Vorbereitung auf ihre Profession als Filmemacherin. Ihr Studium in Harvard beendete sie dann auch mit ihrem ersten Film. Mit der Dokumentation *Jama Masjid Street Journal* qualifizierte sie sich im Jahr 1979 zum Diplom.

---

54 Vgl. Anbarasanm und Otchet, S. 46.

55 Vgl. Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.

56 Vgl. Lahr, S. 104.

57 Vgl. Muir, S. 27.

58 Lehan.

59 Vgl. Lahr, S. 104.



### 2.3 Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten

Der Aufenthalt an der amerikanischen Universität legte für Mira Nair in zweierlei Hinsicht den Grundstein für ihre Karriere. Er ermöglichte ihr, Erfahrungen in den verschiedenen künstlerischen Bereichen zu sammeln und so ihren Weg zur Filmkunst zu finden. Tatsächlich profitieren ihre Filme bis heute von ihrem umfassenden Kunstverständnis. Aber auch in Bezug auf ein soziales Netzwerk hatte die Zeit in Harvard eine nachhaltige Wirkung. Neben Mitch Epstein gehört Sooni Taraporevala zu den Menschen, die sie aus ihrer Studienzeit in Harvard kennt und die maßgeblichen Einfluss auf ihre Entwicklung als Filmemacherin hatten. Als eine von drei indischen Studenten, die gleichzeitig mit Mira Nair das Studium in Harvard begannen, hatte Taraporevala ein Stipendium für den Studiengang Englische Literatur und wechselte schließlich zur Filmwissenschaft.<sup>60</sup> Die Freundschaft zwischen den beiden Frauen wurde die Basis eines erfolgreichen Arbeitsverhältnisses: Sooni fungierte als Drehbuchautorin der Filme *Salaam Bombay!* (1988), *Mississippi Masala* (1991), *My Own Country* (1998) und *The Namesake* (2006).

Die überdurchschnittlich guten Noten an der Universität in Neu-Delhi hatten Mira Nair einst mehrere Angebote für Auslandsstipendien beschert. Ein volles Stipendium der Cambridge University lehnte sie ab, weil sie sich in ihrer Haltung gegenüber den Briten nicht unbelastet fühlte, wie sie berichtete: „I had a chip on my shoulder about the brits“.<sup>61</sup> In ihrem Verhältnis gegenüber den USA schien sie unvoreingenommen gewesen zu sein und vielleicht hatte sie ein Gespür dafür, dass sich ihr hier neue Wege eröffnen würden. Sie sei in die amerikanische Botschaft gegangen und habe Harvard dort in einem Katalog entdeckt; es schien ihr, als hätte diese Universität gute Stipendien zu vergeben, erzählte sie.<sup>62</sup> Für eine Inderin oder einen Inder mag es nichts Außergewöhnliches sein, nach Amerika auszuwandern – es gehört zum Alltag, dass junge Menschen ihre Heimat verlassen.<sup>63</sup> Die indische Diaspora ist nach der chinesischen die zweitgrößte der Welt.<sup>64</sup> Nach eineinhalb Jahren an der indischen Universität habe sie das Gefühl bekommen, ihren Horizont erweitern zu wollen, erklärte Nair ihren Entschluss zum Wechsel in die USA in einem Interview lapidar.<sup>65</sup> In einem anderen Gespräch betonte sie die Freiheit, die sie fernab von der Familie genießen konnte:

---

60 Vgl. Taraporevala im Interview mit Muir, S. 26

61 Nair im Interview mit Lahr, S. 103

62 Vgl. Nair im Interview mit Pym, S. 43

63 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*

64 Vgl. Gottschlich

65 Vgl. Nair im Interview mit Pym, S. 43

(...) in Harvard zu sein, war ja auch befreiend. Es war wunderbar, anonym zu sein, mal nicht das Kind meiner Eltern. Mich so anzuziehen, wie ich wollte, schlampig zu sein, wenn ich das wollte. Es gab mir den Mut, mich selbst zu finden.<sup>66</sup>

Dennoch mag die Entscheidung, im Alter von neunzehn Jahren so weit fort von Familie und vertrauten Strukturen zu ziehen und sich in eine fremde Welt zu begeben, nicht leicht gewesen sein. Interessant ist im Fall von Mira Nair zudem, dass sie sich nach der Erfahrung der Randposition innerhalb ihrer Familie erneut in eine Randposition begab, das heißt in eine Welt, in der sie zunächst eine Außenseiterrolle einnahm. Doch so, wie sie sich schon zu Schulzeiten gegen ihren Vater und ihre Brüder hatte durchsetzen können, glückte es ihr auch auf diesem Terrain, aus der Unsichtbarkeit herauszutreten und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu gelangen. Soonil Taraporevala beschreibt Nairs Aktivitäten in dieser Zeit mit folgendem Satz: „She was like a gale-force wind“.<sup>67</sup> Der Gewinn des Boylston Preis im ersten Semester wird zum Beispiel einen Beitrag dazu geleistet haben, damals schon zu einer kleinen Berühmtheit Harvards zu werden.

Dem universitären Umfeld blieb Mira Nair treu, auch als sie schon längst als Regisseurin arbeitete. An der Columbia University in New York City ist sie als Dozentin im Fach Film tätig.<sup>68</sup> Neben dieser Arbeit engagiert sie sich durch ein weiteres Projekt, mit dem sie den Nachwuchs fördern will. 2004 gründete sie in Uganda das Maisha Film Lab, eine Filmakademie für Studentinnen und -studenten aus ostafrikanischen und südasiatischen Ländern, für das sie namhafte Dozenten wie Sofia Coppola und Spike Lee gewinnen konnte.<sup>69</sup> *If we don't tell our stories, no one else will*, lautet der Leitspruch der Akademie. In diesem Satz drückt sich aus, worin die Dozentin Nair ihre Studentinnen und Studenten vor allem unterstützen möchte: ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Nairs Verbindung zu den USA beschränkte sich also nicht bloß auf die Dauer ihres Studienaufenthalts. Tatsächlich wurde dieses Land zu ihrer zweiten Heimat, in der sie bereits im Jahr 1988 ihre eigene Filmproduktionsfirma Mirabai Films gründete.<sup>70</sup> Bis heute hat sie außerdem mehrere Hauptwohnsitze: Neben New York, wo die Firma ihren Sitz hat, lebt sie jeweils einige Monate des Jahres in Neu Delhi, wo

---

66 Nair im Interview mit Haß, S. 16

67 Taraporevala im Interview mit Lahr, S. 103.

68 Vgl. Hasan.

69 Inzwischen können sich neben Nachwuchsautor/innen und -regisseur/innen auch Kameraleute, Tonassistent/innen und Cutter/innen ausbilden lassen. (Vgl. Engelhardt, S. 13).

70 Die Wahl des Firmennamens gibt Aufschluss über Nairs Selbstverständnis als Filmkünstlerin: Mirabai war eine Rajputen-Prinzessin, eine indische Mystikerin und Dichterin aus dem 16. Jahrhundert, die nicht nur als eine der faszinierendsten Frauengestalten der Religionsgeschichte, sondern auch als außergewöhnlich eigenwillige Persönlichkeit gilt. (Vgl. Keilhauer, S. 194 und vgl. Piano, S. 242).

ein Großteil ihrer Ursprungsfamilie lebt und seit Anfang der neunziger Jahre in Kampala, woher ihr zweiter Ehemann Mahmood Mamdani stammt.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Vgl. Lahr, S. 100.

### 3 Die Filmemacherin Mira Nair

Wie kam Mira Nair zum professionellen Filmemachen? Welchen Einflüssen war sie innerhalb ihrer Entwicklung ausgesetzt und in welchem intellektuellen und kulturellen Kontext stand und steht sie? Bevor ihre Filme analysiert werden, sollen diese Fragen im Mittelpunkt stehen. Zunächst scheint ihre Begegnung mit Film zufällig: „(...) I stumbled into the next best thing, and at that college it was documentary filmmaking.“<sup>72</sup> berichtet sie im Interview mit Cole und Dale. Doch dann habe sie schnell gemerkt, dass sich im Filmemachen all ihre Leidenschaften vereinen: „Right away I thought that it seemed to be a marriage of all my interests (...).“<sup>73</sup> Zum Ende ihres Studiums, erinnert sich die Regisseurin im Interview auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*, seien ihr Dokumentarfilme als ein „Amalgam“<sup>74</sup> all dessen erschienen, was sie interessierte: Es sei eine wunderbare Möglichkeit, das Leben in all seinen Facetten abzubilden.<sup>75</sup> „Recording the truth of life“<sup>76</sup>, nennt sie diesen Vorgang an dieser Stelle. Ihr sei bewusst geworden, erklärt sie auch hier, wie sich in diesem Medium ihre Interessensgebiete kreuzen würden und wie sie ihre Talente darin bündeln könne;<sup>77</sup> Film bedeute für sie „(...) a way of working visually, working with people, and capturing something extraordinary about ordinary life.“<sup>78</sup> Dies für sich entdeckt zu haben, bezeichnet sie als eine grundsätzliche Erfahrung: „I felt blessed that at the age of twenty, I had found my place in life.“<sup>79</sup> So steigerte Film im Vergleich zu den Kunstformen, mit denen sie sich zuvor beschäftigt hatte, für sie nicht nur die Chance, sich dem Leben auf intensivere Weise zu widmen. Es bot ihr auch in einem höheren Maße die Möglichkeit, gesehen und gehört zu werden.<sup>80</sup> Besonders bei der Arbeit als Fotografin habe sie sich zunehmend isoliert gefühlt, was

---

72 Nair im Interview mit Cole und Dale, S. 146.

73 Nair im Interview mit Cole and Dale, S. 146.

74 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*.

75 Vgl. Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*.

76 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*.

77 Vgl. Nair im Interview mit Lithgow.

78 Nair im Interview mit Lithgow.

79 Nair im Interview mit Lithgow.

80 Die Möglichkeit, das Publikum zu erweitern, wird sich später beim Spielfilm im Vergleich zum Dokumentarfilm zu einem noch höheren Maße steigern.

nicht ihrer Persönlichkeit entspräche, erklärte Nair einmal.<sup>81</sup> Dass sie Film schließlich als favorisierte Form ihres künstlerischen Ausdrucks für sich entdeckte, ist wieder auf ihre universitäre Ausbildung in Harvard zurückzuführen: Hier belegte sie zu „ihrem großen Glück“<sup>82</sup>, wie sie es selbst formulierte, bei Richard Leacock, einem der wichtigsten Vertreter des Direct Cinema, ihren ersten Filmkurs.<sup>83</sup> Auf diese Begegnung sowie auf die spätere Freundschaft mit dem Filmemacher D.A. Pennebaker ist es zurückzuführen, dass die junge Nair in den Dokumentarfilmschulen des *Cinéma Vérité* und des Direct Cinema den Ausgangspunkt für ihr eigenes Werk fand.

### **3.1 Intellektueller Ausgangspunkt: *Cinéma Vérité*, Direct Cinema und D. A. Pennebaker**

#### *3.1.1 Cinéma Vérité – Das Wahrheits-Kino*

Das *Kino der Wahrheit*, so die deutsche Übersetzung des französischen Begriffs *Cinéma Vérité*, entstand Anfang der sechziger Jahre in Frankreich. Die Bezeichnung ist programmatisch zu verstehen: „Wahrhaftigkeit und Lebensechtheit (...) mit größtmöglicher Spontaneität und Unmittelbarkeit auf Film einzufangen“<sup>84</sup> ist das Grundziel dieses Dokumentarstils. Vorangetrieben werden soll die Wahrheitsfindung durch eine bewusste Konfrontation der Filmemacherin beziehungsweise des Filmemachers mit den gefilmten Personen.<sup>85</sup> Interviews und Diskussionen, die er mit den Protagonistinnen und Protagonisten führt, sollen der Gewinnung authentischer Berichte dienen. Das Interesse der Filmemacherin oder des Filmemachers gilt also immer einer sozialen Wirklichkeit; häufig ist sein Ansatz sozialkritisch.<sup>86</sup> Indem er aus der Mitte des Geschehens heraus agiert, kommt er den Portraitierten nicht nur räumlich nahe, sondern bewirkt im Idealfall auch ihre emotionale Öffnung. Trotz der engen Einbindung der Filmemacherin oder des Filmemachers ist ihre oder seine Rolle als Beobachterin oder Beobachter maßgeblich, was bedeutet, dass sie oder er möglichst innerlich distanziert bleiben und keinen Einfluss auf die Protagonistinnen und Protagonisten ausüben soll.<sup>87</sup> Weitere Merkmale des *Cinéma Vérité* sind zum einen der Verzicht auf umfang-

---

81 Nair im Interview mit Lithgow.

82 Nair auf dem Bonusmaterial der DVD zu *So far from India*.

83 Vgl. Redding und Brownworth, S. 165.

84 Müller, S. 99.

85 Vgl. Beyerle, S. 29.

86 Vgl. Müller, S. 99.

87 Vgl. Müller, S. 99.

reiches Equipment, zum anderen die hohe Beweglichkeit der Kamera. Sie erst ermöglicht es, die Nähe zu den Protagonistinnen und Protagonisten herzustellen, spontan auf Entwicklungen zu reagieren und wahrhaftige Momente einzufangen. Ein Ziel ist dabei auch, „die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Prozess des Filmens zu lenken“<sup>88</sup>, wodurch technische Perfektion zweitrangig wird.<sup>89</sup> Um eine künstliche Emotionalisierung zu verhindern, wird auch Musik als filmisches Mittel typischerweise nur spärlich eingesetzt oder fehlt gänzlich.<sup>90</sup> Als erster Film des Cinéma Vérité gilt *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Edgar Morin aus dem Jahr 1960.<sup>91</sup> Dieser und die folgenden Filme des neuen, wahrhaftigen Kinos hatten auch maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der filmischen Epoche der Nouvelle Vague.<sup>92</sup> Der Ethnologe Rouch und der Soziologe Morin begleiteten für ihren Film einen Sommer lang eine Gruppe junger Franzosen sowie Ausländer in Paris. Häufig heften sie sich regelrecht an ihre Fersen und zeigen sie auf ihren alltäglichen Wegen, an ihren Arbeitsstellen oder in der Ferienzeit. Zu Beginn des Films geben sie einen kurzen Kommentar aus dem Off, ansonsten tauchen sie selbst wiederholt im Bild auf und integrieren sich ins Geschehen. Zu Beginn beispielsweise erklären sie einer Mitwirkenden ihr filmisches Vorhaben und fragen sie, ob sie sich wirklich an dem Projekt beteiligen möchte. Auf eine sehr französische Art treffen sie mit ihren Protagonistinnen und Protagonisten zusammen, um mit ihnen zu essen, zu trinken und ausgiebig über das Leben, das aktuelle Zeitgeschehen, etwa den Algerienkrieg, sowie über diesen Film zu diskutieren. Als ein wichtiger Leitfaden dient ihnen die simple und doch schwierige Frage: Sind sie glücklich? Dabei bewirken sie, ganz wie es das Konzept verlangt, eine auffällige seelische Öffnung bei den Gefilmten. Neben den Szenen, in denen Rouch und Morin mit den Protagonistinnen und Protagonisten wie eine Gruppe von Freunden zusammensitzen, entstehen Momente, die an das Setting einer Therapiesitzung erinnern: Sie befinden sich nur zu zweit, wobei die Portraitierten ihre Gefühle offenbaren und von traumatischen Erlebnissen erzählen, eine junge Jüdin etwa von ihren Erfahrungen im Holocaust. Die Filmemacher reagieren verständnisvoll, vorsichtig und sogar ermutigend, jeder Satz ihres Gegenübers ist offensichtlich für sie von Wert. Ihre eigenen Persönlichkeiten und Befindlichkeiten halten sie den Regeln gemäß weitgehend zurück. Insgesamt fällt eine große Ernsthaftigkeit auf, die in der Nouvelle Vague so nicht fort dauert – hier dominieren viel mehr Leichtigkeit, Witz und Ironie. Rouch und Morin gehen ihren Film eindeutig wie ein Forschungsprojekt

---

88 Beyerle, S. 29.

89 Vgl. Müller, S. 99.

90 Vgl. Müller, S. 99.

91 Vgl. Österreichisches Filmmuseum.

92 Vgl. Müller, S. 99 f.