



Himansu Rai auf dem Umschlag des *Film-Magazins* vom 31. August 1929

Magazin

FÜR FILMREIHE



NSU RAI
aus der Ufa „Schicksalswürfel“

Magazin vom 31. August 1929

Eleanor Halsall

Kosmopoliten, Nationalisten, Visionäre Indische Filmstudenten und Filmschaffende im Deutschland der Weimarer Republik

Zu den merkwürdigsten Kapiteln in der Geschichte des Weimarer Kinos gehört die deutsch-indische Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Filmproduktion, die Mitte der 1920er Jahre einsetzte und sich auf deutscher Seite vor allem mit dem Namen Franz Osten verbindet. Wie es trotz großer Barrieren zu einer langjährigen und überaus produktiven Kooperation zwischen Indien, das als Kolonie zum Britischen Empire gehörte, und Deutschland, dem Sitz der stärksten europäischen Filmindustrie, kam, fasziniert die Forschung seit Jahrzehnten.¹

Tatsächlich wurde zu dieser Zeit in Indien, dem nach China bevölkerungsreichsten Land der Welt, über die positive oder auch negative gesellschaftliche und wirtschaftliche Bedeutung von Film und Kino heftig gestritten. 1927 wurde das Indian Cinematograph Committee (ICC) gegründet, das die Möglichkeiten der Zensur evaluieren sollte und Überlegungen zur Förderung des britischen Empire-Films in Indien anstellte.² Zu diesem Zweck bereiste das ICC ganz Indien und ließ zahlreiche Umfragen durchführen. In einer ersten Resolution beschrieb das ICC das britische Engagement als das einer Besatzungsbehörde, die die einheimische Filmindustrie in einem Teil des Empire – nämlich Indien – durch Zensurmaßnahmen und die Kontrolle von Vertrieb und Vorführung von Kinofilmen zu regulieren und im britischen Sinne zu gestalten suchte. Dabei erwies sich die indische Bevölkerung als zunehmend resistent gegen die britische

¹ Vgl. u.a. Gerhard Koch (Hg.): *Franz Osten's Indian Silent Films*. Neu-Delhi 1983; Thomas Brandlmeier: Franz Osten (Ostermayr). A Bavarian in Bombay. In: *Griffithiana*, Nr. 53, 1995, S. 76–93; Veronika Fuechtner: The International Project of National(ist) Film: Franz Osten in India. In: Christian Rogowski (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester (N.Y.) 2010, S. 167–181; Eleanor Halsall: *The Indo-German beginnings of Bombay Talkies, 1925–39*. PhD School of Oriental and African Studies, University of London 2016; Dies.: Franz Osten and the History of Indo-German Film Relations. In: Tim Bergfelder u.a. (Hg.): *The German Cinema Book*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. London 2020, S. 456–467.

² Das 1927 eingeführte britische Kontingentsystem sollte die einheimische Filmindustrie gegen Importe aus Hollywood stärken. Es umfasste alle Filme, die innerhalb des Britischen Empire produziert wurden und gewährte das Recht auf freien Verkehr innerhalb der Grenzen des Empire. Die politischen, sprachlichen und kulturellen Unterschiede wurden dabei jedoch vernachlässigt. Dazu ausführlich Priya Jaikumar: *Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition in Britain and India*. Durham 2006.

Herrschaft.³ Zugleich förderte das Kino, das in Gestalt des Wanderkinos auch in ländliche Regionen gelangte, gesellschaftliche Veränderungen. Als universelles Bildmedium begann das Kino, soziale Grenzen zu überschreiten und den Blick vieler Menschen auf eine Wirklichkeit außerhalb der eigenen vier Wände zu lenken. Zumindest aus Sicht der herrschenden Eliten drohte das Kino ihre Autorität zu untergraben. Noch etwas geschah: Rund um den Globus wurde erkannt, dass Film und Kino als moderne Medien dem Gefühl der nationalen Identität und Zugehörigkeit Potenz verleihen konnten – einem Gefühl wiederum, das in den Dienst eines erwachenden Nationalismus gestellt wurde. Auf tausenden von Seiten hielt das ICC seine Ergebnisse fest und formulierte Empfehlungen, die allerdings keine Beachtung fanden und danach in Archiven verstaubten.⁴ Deutschland spielte in diesem Zusammenhang eine Rolle, weil es als das auf dem Gebiet der Filmtechnik führende Land erschien.⁵ Unter den vom ICC befragten Filmexperten waren zwar keine Deutschen, doch mehrfach wurde Deutschland als jenes Land genannt, dessen Fachwissen auf dem Weg zur Erfüllung der eigenen indischen Hoffnungen und Ziele helfen könnte.

Während bei den deutsch-indischen Filmbeziehungen bislang die Blickrichtung meist von Deutschland nach Indien ging, gab es also im gleichen Zeitraum auch einen umgekehrten Blick von Indien nach Deutschland. Kris Manjapra hat dies als „Age of Entanglement“ beschrieben, als Zeitalter der Verschränkung und Verstrickung.⁶ Im Zuge des transnationalen Austauschs kamen auch filminteressierte Inder zum Studium oder zur Ausbildung nach Deutschland, sie reisten durchs Land, um sich Wissen und Kompetenz anzueignen. Unter ihnen waren Himansu Rai, Mohan Bhavnani und Krishna Hirlekar, von denen jeder eine besondere Facette der deutsch-indischen Beziehungen repräsentierte: Himansu Rai stand für Internationalismus und Unternehmertum; als Filmproduzent war er in Indien ebenso wie in Deutschland und Großbritannien aktiv. Mohan Bhavnani war dagegen ein antibritischer Nationalist, der sich für den indischen Widerstand gegen die Kolonialherrschaft engagierte. Krishna Hirlekar schließlich erhob die Stimme gegen die Art und Weise, wie Indien im deutschen Film dargestellt wurde; seine Kritik galt der Herabwürdigung des Ostens durch den Westen. Ziel dieser Reisenden war es, nach ihrer Rückkehr in den sich schnell entwickelnden regionalen Filmindustrien ihres Heimatlandes als Produzenten selbst Fuß zu fassen. Welche Erfahrungen machten diese cinephilen Inder in Deutschland und welche Schwerpunkte setzten sie in ihrer Arbeit?

³ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Report of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Kalkutta 1928, S. xii, einsehbar unter <https://archive.org/stream/reportoftheindia030105mbp#page/n5/mode/2up> (letzter Zugriff: 22.9.2020).

⁴ Vgl. Jaikumar: *Cinema at the End of Empire* für eine ausführliche Erklärung zur Geschichte der ICC-Ermittlung.

⁵ Vgl. ebd., S. 103.

⁶ Vgl. Kris Manjapra: *Age of Entanglement. German and Indian intellectuals across Empire*. Cambridge (Mass.) 2014.

Kino, das in Gestalt des Wanderkinos auch gesellschaftliche Veränderungen. Als universelle Grenzen zu überschreiten und den Lichtkegel außerhalb der eigenen vier Wände herrschenden Eliten drohte das Kino ihre Macht zu erschüttern: Rund um den Globus wurde erneute Medien dem Gefühl der nationalen Identität entgegen – einem Gefühl wiederum, das Nationalismus gestellt wurde. Auf tausenden Missionen fest und formulierte Empfehlungen, die in den Archiven verstaubten.⁴ In diesem Zusammenhang eine Rolle, weil es als das auf dem Feld erschien.⁵ Unter den vom ICC befragten Personen, doch mehrfach wurde Deutschland als Zielwissen auf dem Weg zur Erfüllung der eigenen Aufgaben helfen könnte.

Filmbeziehungen bislang die Blickrichtung nach Deutschland, gab es also im gleichen Zeitraum auch einen Austausch nach Deutschland. Kris Manjappa hat dies als „Age of Empire“ der Verschränkung und Verstrickung.⁶ Im Zusammenhang auch filminteressierte Inder zum Studium, sie reisten durchs Land, um sich Wissen zu verschaffen waren Himansu Rai, Mohan Bhavnani und besonders die Facette der deutsch-indischen Beziehungen stand für Internationalismus und Unternehmertum in Indien ebenso wie in Deutschland und Großbritannien dagegen ein antibritischer Nationalist, der die Kolonialherrschaft engagierte. Krishna Prasad gegen die Art und Weise, wie Indien im Wettbewerb galt der Herabwürdigung des Ostens durch die Westmächte, nach ihrer Rückkehr in den sich schnell verändernden ihres Heimatlandes als Produzenten selbst achteten diese cinephilen Inder in Deutschland auf ihre Arbeit?

Migration Branch (Hg.): *Report of the Indian Cinematography Commission*, S. xii, einsehbar unter <https://archive.org/stream/indian-cinematography-report-1929-30/page/n12/mode/2up> (letzter Zugriff: 22.9.2020).

Prasad für eine ausführliche Erklärung zur Geschichte des indischen Kinos.

Prasad. *German and Indian intellectuals across Empire*.

Deutlich zeigen sich bei der Recherche die Herausforderungen, mit denen das Schreiben einer transnationalen Geschichte konfrontiert ist. Wichtige Quellenbestände sind durch Kriegseinwirkung vollständig verloren, einige – wie die deutschen Einwanderungsunterlagen – nur fragmentarisch überliefert, andere sind beschädigt oder weit verstreut in Archiven in Deutschland, Großbritannien und Indien. Was mit den Dokumenten in den letzten knapp 100 Jahren passierte, ist eine ganz eigene Geschichte von Zerstörung und Verwüstung, von vielerlei Grenzüberschreitungen, Systemwechseln und Umdeutungen, von geänderten Ablage- und Ordnungsprinzipien in Firmen, Behörden und Archiven, von Veränderungen der physischen Form durch Kopierung und Digitalisierung. Die Archive und ihre Objekte erweisen sich am Ende als ebenso wenig festgefügt und stationär wie das Leben jener Menschen, deren Namen und Aktivitäten im Archiv dokumentiert sind. Die Aufgabe besteht demnach darin, Migrationsgeschichten anhand von Archivalien zu schreiben, die vielfach selbst Gegenstand von Wanderung und Migration waren.

Von Indien nach Deutschland, oft über Großbritannien, geht die Reise der Migranten und derer, die ihr Leben erforschen, durch ein Labyrinth von Archiven, umgeben von Geheimnissen und Erinnerungen, die manches mehr verbergen als enthüllen. Informationsfetzen deuten auf mögliche Stationen und Aufenthalte hin, aber reichen sie aus, um die Migration von Menschen genau zu beschreiben? Wo lassen sich über die engen Grenzen nationaler Archive hinaus Lücken füllen und welche vorläufigen Schlussfolgerungen sind erlaubt? Mit diesen Fragen im Hinterkopf soll versucht werden, die Geschichte jener indischen Filmschaffenden zu rekonstruieren, die in der Zeit der Weimarer Republik in Deutschland studierten und arbeiteten. Es ist eine Spurensuche in Filmbroschüren, Werbeanzeigen, Passagierlisten, privaten und amtlichen Korrespondenzen, in Zeitungsartikeln, Denkschriften, Inhaftierungslisten, Registern und Protokollen. Auch Andeutungen und Gerüchte bezeugen die einstige Präsenz der Filmleute aus Indien.

Patriot und Internationalist. Im Mittelpunkt des indisch-deutschen Netzwerks in der Filmbranche steht die deutsche Karriere von Himansu Rai (1892–1940) in der Zeit der Weimarer Republik. Rai verfügte über gute Beziehungen, und seine Koproduktionen mit Franz Osten – *DIE LEUCHE ASIENS* (1925), *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* (1928) und *SCHICKSALSWÜRFEL* (1929) – machten ihn in Europa bekannt. Die beiden späteren Filme entstanden im Auftrag der Ufa.

Rais erster Besuch in Deutschland lässt sich nicht genau datieren. Auf jeden Fall dürfte er sich Ende 1924 in München aufgehalten haben. Damals trafen sich er und sein Landsmann Niranjan Pal, die damals beide in London lebten, mit Kommerzienrat Wilhelm Kraus von der Münchner Lichtspielkunst AG, kurz Emelka, um eine Koproduktion zu besprechen.⁷ Die Emelka ging in dieser Zeit mehrmals

⁷ Vgl. Kusum Pant Joshi, Lalit Mohan Joshi (Hg.): *Niranjan Pal: A Forgotten Legend & Such is Life*. London 2011, S. 193.



Gruppenfoto bei den Dreharbeiten von *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* mit Franz Osten (hintere Reihe, ganz links), Himansu Rai (Dritter von links) und Kameramann Emil Schünemann (rechts)

europäische Koproduktionen ein, unter anderem mit britischen Partnern, weshalb 1925 auch Alfred Hitchcock in München arbeitete.

Ende Januar 1925 brach Pal mit Franz Osten im Auftrag der Emelka nach Indien auf, was schwierig und umständlich gewesen sein dürfte, weil seit Kriegsbeginn 1914 ein Einreiseverbot für Britisch-Indien in Kraft war, das erst 1927 aufgehoben wurde.⁸ Über diese erste Indien-Expedition der Emelka berichtete auch die deutsche Filmpresse: „Heute wird etwas bekannt, was Sensation machen muss: Die Münchner ‚Emelka‘ bereitet eine Expedition nach Indien vor, um in Gemeinschaft mit wohlhabenden Indern das Leben Buddhas zu verfilmen.“⁹ Mit Begeisterung wurde auch die Premiere des im Zuge der Expedition entstandenen Spielfilms *DIE LEUCHTE ASIENS* im Oktober 1925 erwartet: „So gibt Jung-Indien durch Vermittlung deutscher Filmkunst seine Visitenkarte in Europa ab, and man darf mit grosser Spannung diesem Ereignis, das in etwa drei Wochen vor sich gehen

⁸ Vgl. Bertl Schultes: *Ein Komödiant blickt zurück*. München 1963, S. 140. Die Akten des politischen Archivs weisen auf die Schwierigkeiten für deutsche Bürger hin, Zugang zu den Gebieten des Britischen Empire zu erlangen. Vgl. z. B. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (nachfolgend: PA AA), R. 90738 und 90740.

⁹ Das endlose Celluloidband. Ein Film Kalendarium. In: *Filmland*, Nr. 4, 17.1.1925, S. 92.



in DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE mit Franz Osten und Himansu Rai (Dritter von links) und Kamera-

er anderem mit britischen Partnern, wes-
wünschen arbeitete.

z Osten im Auftrag der Emelka nach Indien
gewesen sein dürfte, weil seit Kriegsbeginn
Indien in Kraft war, das erst 1927 aufgeho-
Expedition der Emelka berichtete auch die
was bekannt, was Sensation machen muss:
Expedition nach Indien vor, um in Gemein-
Leben Buddhas zu verfilmen.⁹ Mit Begeis-
Zuge der Expedition entstandenen Spiel-
1925 erwartet: „So gibt Jung-Indien durch
ie Visitenkarte in Europa ab, and man darf
s, das in etwa drei Wochen vor sich gehen

rück. München 1963, S. 140. Die Akten des poli-
iten für deutsche Bürger hin, Zugang zu den Ge-
gl. z. B. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes

rdarium. In: *Filmland*, Nr. 4, 17.1.1925, S. 92.

wird, entgegensehen.“¹⁰ Die Erinnerungen von Bertl Schultes, der aufgrund sei-
ner englischen Sprachkenntnisse als Regieassistent und Dolmetscher mitwirkte,
sowie die postum erschienenen Memoiren von Niranjan Pal verraten weitere De-
tails, auch wenn sie nicht überall ganz zuverlässig sind.¹¹

Rai fungierte bei *DIE LEUCHTE ASIENS* als Koproduzent und Hauptdarsteller.
Nach der Veröffentlichung des Films und nach einem Wechsel in der Firmenlei-
tung schien die Emelka das Interesse an internationalen Produktionen zu verlie-
ren, weshalb Rai eine Zusammenarbeit mit der Ufa begann.¹² Von September 1927
bis November 1930 wird sein Name immer wieder in den erhaltenen Niederschrif-
ten der Ufa-Vorstandsversammlungen erwähnt.¹³ Diskutiert wurde dort auch Rais
Vorschlag für einen weiteren Indienfilm, mit dessen Produktion Rai betraut wurde
und der unter dem Titel *DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE* entstand. Zwei weitere
Engagements folgten mit *SCHICKSALSWÜRFEL* und „*Vasantasena*“; der zweite Film
davon war die Adaption eines indischen Dramas, das aus dem Sanskrit ins Deut-
sche übersetzt worden war und damals regelmäßig auf den Bühnen Deutschlands
und Österreichs aufgeführt wurde.

Allerdings wurde „*Vasantasena*“ nicht fertiggestellt, was unter anderem mit der
Einführung des Tonfilms und der Krankheit eines Hauptdarstellers zu tun hatte.
Es kam erst zur Verschiebung von Dreharbeiten, dann zur Stornierung des gesam-
ten Projekts. Als der Ufa-Vorstand von Rechtsanwalt Zimmer erfuhr, dass die Ufa
durch Klauseln an Rai gebunden sei, wurde diskutiert, was mit Rais Arbeitsver-
trag geschehen solle und wie man Rai und Franz Osten, dessen Dienste ebenfalls
in Anspruch genommen worden waren, ausbezahlen könne.¹⁴ Rai versuchte zwar
noch, die Ufa von der Produktion von Tonfilmen in indischen Sprachen zu über-
zeugen, doch der Vorstand verlor das Interesse an der Sache und beendete die
geschäftliche Beziehung mit Rai.¹⁵

Rai realisierte danach den zweisprachigen Tonfilm *KARMA* (1933) in Kooperation
mit dem britischen Studio Stoll und kehrte nach Indien zurück. Dort gründete er
seine Firma *Bombay Talkies* und engagierte Franz Osten, Josef Wirsching und Karl
von Spreti, um mit ihm in Bombay Tonfilme und Kurzfilme zu drehen.¹⁶ Es wird

⁹ E. Sch.: Buddha spricht... In: *Vossische Zeitung*, Nr. 464, 1.10.1925, S. 10.

¹⁰ Vgl. Schultes: *Ein Komödiant blickt zurück*, S. 140–156 und K. P. Joshi, L. M. Joshi (Hg.): *Niranjan Pal*, S. 189–219.

¹¹ Vgl. Petra Putz: *Waterloo in Geiselnhaft. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919–1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich*. Trier 1996, S. 72.

¹² Vgl. Ufa-Vorstandsprotokolle von April 1927 bis April 1931, Bundesarchiv (nachfolgend: BArch), R 109-1/1026a, R 109-1/1026b, R 109-1/1027a, R 109-1/1027b.

¹³ Vgl. Brief von Rechtsanwalt Zimmer an Herrn Direktor Correll vom 16.12.1929, BArch, R 109-1/5128.

¹⁴ Vgl. Ufa-Vorstand, Niederschrift Nr. 684 vom 4.11.1930, BArch, R 109-1/1027b.

¹⁵ Vgl. Indranil Bhattacharya: *Visions of Splendour: Himansu Rai and Indian Cinema*. Pune 2009.



Aushangfotos zu DIE LEUCHE ASIENS und DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt; Deutsche Kinemathek, Berlin)



„Leuchte Asiens“



„Das Grabmal einer großen Liebe“
 und DAS GRABMAL EINER GROSSEN LIEBE (DFF –
 , Frankfurt; Deutsche Kinemathek, Berlin)

in der Forschung manchmal behauptet, Rai habe die Briten mit seiner Hinwendung nach Deutschland absichtlich brüskieren wollen; sein wahrer Wunsch sei ein unabhängiges Indien gewesen.¹⁷ Obwohl Rai zweifellos die Unabhängigkeit Indiens anstrebte, war er in erster Linie ein pragmatischer Unternehmer mit einer außergewöhnlichen Fähigkeit, Netzwerke über internationale Grenzen hinweg zu knüpfen. 1925/26 nahm er einerseits an der Premiere von *DIE LEUCHE ASIENS* teil, die von der Emelka durch exotistische und am westlichen Orientalismus ausgerichtete Ausstellungen gerahmt wurde, und andererseits als indischer Delegierter am ersten Internationalen Filmkongress, der 1926 in Paris stattfand.¹⁸ Sarojini Naidu beschrieb Rai 1934 zutreffend als „Patriot und Internationalist“ und schützte ihn so gegen jene Kritiker, die die patriotische Loyalität von Rais internationalen Projekten in Frage gestellt hatten.¹⁹

„Ein extrem antibritischer Nationalist.“ Als der berühmte Filmkritiker, Journalist und Drehbuchautor Willy Haas im Sommer 1939 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten einen sicheren Hafen suchte, da war es der indische Regisseur und Produzent Mohan Bhavnani (1903–1962) der ihn einlud, ihm Arbeit in seiner Firma Bhavnani Productions gab und auf diese Weise rettete. Bei ihrer ersten Begegnung in Bombay war Haas, der sich für sein mäßiges Englisch entschuldigte, überrascht, als Bhavnani in „akzentfreiem Deutsch“ mit ihm sprach. Darüber hinaus beschrieb ihn Haas als einen „extrem antibritischen Nationalisten“.²⁰

Als junger Mann war Bhavnani nach Europa gereist, um die Kunst des Filmemachens zu erlernen. Beim ICC beklagte er später, dass er in England kein Studio gefunden habe, das ihn zu einem vernünftigen Preis ausbilden wollte. Stattdessen wandte er sich nach Deutschland, wo er „einen Mann fand, der mich für 15 Pfund im Monat aufnahm.“²¹ Zwar ließ sich Bhavnani 1924 zwei Quellen zufolge bei der Ufa ausbilden, aber man kann daran zweifeln, weil er selbst das renommierte Studio nicht erwähnte, als er vom ICC befragt wurde.²² Auch in den – freilich unvollständigen – Akten der Ufa fehlt sein Name. Von einer anderen Tätigkeit in Berlin zeugen dagegen zwei kurze Rezensionen aus dem Jahr 1924, in denen von seiner Mitwirkung an einer Theatervorführung des Dramas *Chitra* von Rabindranath

¹⁷ Vgl. z. B. Carl-Erdmann Schönfeld: Franz Osten's *THE LIGHT OF ASIA* (1926). A German-Indian Film of Prince Buddha. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Nr. 4, 1995, S. 556.

¹⁸ Vgl. *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris*. XLV Année, Nr. 235, 9.10.1926, S. 1.

¹⁹ Vgl. *The Bombay Talkies, Limited*. In: *Times of India*, 9.8.1934. Alle Übersetzungen aus dem Englischen sind von der Autorin.

²⁰ Willy Haas: *Die literarische Welt. Erinnerungen*. München 1983, S. 206.

²¹ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Evidence of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Kalkutta 1928, Bd. I., S. 181.

²² Die Ausbildung bei der Ufa erwähnen Ashish Rajadhyaksha, Paul Willemen: *Encyclopedia of Indian Cinema*. 2. Aufl. London 1999, S. 65. Vgl. auch Christoph von Ungern-Sternberg: *Willy Haas. „Ein grosser Regisseur der Literatur“*. München 2007, S. 170.

Tagore und des Stücks *Das Glück im Winkel* die Rede ist; beides waren Aufführungen der Schauspielschule der Schauspielerin und Regisseurin Friedl Hollstein.²³ Das mag darauf hindeuten, dass Bhavnani ihr Schüler war, doch ob er an ihrer Schule auch Unterricht im Filmwesen erhielt, ist unklar. Möglicherweise war Bhavnani auch Teil der indischen Kolonie Berlins, die rund um die Uhlandstraße wohnte.²⁴

Im Jahr 1925 führte Bhavnani dann Regie bei Filmen in Indien, und es ist möglich, dass er danach zwischen Indien und Deutschland hin- und herreiste. In den deutschsprachigen Ländern wurde er damals bekannt durch seinen Film *VASANTASENA*, der unabhängig von Rais Projekt entstand und über den auch die Zeitungen schrieben.²⁵ 1930 wandte er sich an die Ufa, damit sie ihn bei Tonaufnahmen und der Synchronisation des Films unterstützte.²⁶

Im Gegensatz zu Rai war Bhavnanis Beziehung zu Deutschland offenbar eng mit seiner antibritischen Haltung verbunden. Dennoch scheint er – anders als Rai – in den 1930er Jahren in seinem Studio in Bombay keine deutschen Arbeitsverfahren und Techniken angewandt zu haben. Jedenfalls musste Willy Haas während seiner Zeit in Bombay erkennen, „dass, die indische Film- und Kinolandschaft etwas ‚gewöhnungsbedürftig‘ war und in vielen Bereichen grosse Unterschiede zur europäischen aufwies.“²⁷

Protest gegen das Zerrbild von Indien. Im Frühjahr 1939 unternahm Baburao Patel, der Herausgeber von *Film India*, eine Weltreise, um die Tätigkeiten der verschiedenen nationalen Filmindustrien zu untersuchen und für seine Leser zu beschreiben. Unter den besuchten Produktionsstätten war auch die Ufa in Berlin. Patel berichtete davon in der Septemбераusgabe 1939 von *Film India*, deren Veröffentlichung mit der Verhaftung und Internierung der deutschen Filmemacher Franz Osten, Josef Wirsching und Willy Zolle in Bombay nach der Kriegserklärung ungefähr zusammenfiel. Patels Begeisterung für die Organisation der Ufa verdeutlichte seinen Wunsch nach „Swadeshi“, also nach jener Eigenständigkeit, die von der Unabhängigkeitsbewegung als unerlässlich angesehen wurde. Entsprechend lobte er die deutsche Filmindustrie: „Alles, was für die Filmindustrie

²³ Vgl. eh.: „Chitra“ im Lyzeumklub. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 97, 26.2.1924, S. 3; Viktor Helling: „Das Glück im Winkel“. Roswitha-Saal. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 149, 27.3.1924, S. 2.

²⁴ Vgl. Manjapra: *Age of Entanglement*, S. 93.

²⁵ Vgl. Indian Film News: Latest Productions. In: *The Times of India*, 20.6.1930, S. 12. Der erste All-Indien-Film. In: *Scherls Magazin*, Nr. 3, März 1930, S. 260.

²⁶ Vgl. den Hinweis in *Exotischer Film: VASANTASENA*. In: *Mein Film*, Nr. 222, 1930, S. 9. „Der Film *VASANTASENA* wird in Berlin mit original-indischer Musik synchronisiert werden.“ Die Hintergründe, wieso Bhavnani sowie Rai und die Ufa gleichzeitig einen Film über den gleichen Stoff drehten, sind unklar.

²⁷ Ungern-Sternberg: *Willy Haas*, S. 165.

in der Rede ist; beides waren Aufführungs-
spielerin und Regisseurin Friedl Hollstein.²³
Ihnani ihr Schüler war, doch ob er an ihrer
Arbeit erhielt, ist unklar. Möglicherweise war
er in Berlin, die rund um die Uhlandstraße

in der Regie bei Filmen in Indien, und es ist
von Indien und Deutschland hin- und herge-
reist. Er wurde er damals bekannt durch seinen Film
Das Projekt entstand und über den auch die
er sich an die Ufa, damit sie ihn bei Tonauf-
nahmen unterstützte.²⁴

Die Beziehung zu Deutschland offenbar eng mit
Indien. Dennoch scheint er – anders als Rai – in
Bombay keine deutschen Arbeitsverfahren
zu kennen. Jedenfalls musste Willy Haas während
der Dreharbeiten, die indische Film- und Kinolandschaft et-
wa in vielen Bereichen grosse Unterschiede zur

indischen. Im Frühjahr 1939 unternahm Baburao
Patel, eine Weltreise, um die Tätigkeiten der ver-
einigten zu untersuchen und für seine Leser zu be-
weiskundungsstätten war auch die Ufa in Berlin.
Im März 1939 von *Film India*, deren Ver-
lag Internierung der deutschen Filmemacher
in Bombay nach der Kriegserklärung
in Indien. Die Ufa Zolle in Bombay nach der Kriegserklärung
für die Organisation der Ufa ver-
antwortlich, also nach jener Eigenständigkeit,
die er als unerlässlich angesehen wurde. Ent-
wicklung der indischen Filmindustrie: „Alles, was für die Filmindustrie

berliner Tageblatt, Nr. 97, 26.2.1924, S. 3; Viktor Helling:
Berliner Volks-Zeitung, Nr. 149, 27.3.1924, S. 2.

s. In: *The Times of India*, 20.6.1930, S. 12. Der erste
März 1930, S. 260.

ANTASENA. In: *Mein Film*, Nr. 222, 1930, S. 9. „Der
indische Musik synchronisiert werden.“ Die
Ufa die Ufa gleichzeitig einen Film über den gleichen



Ellen Richter (liegend) mit Anton Pointner und Hans Brausewetter in *DER FLUG UM DEN ERDBALL* (aus: Oskar Kalbus: *Vom Werden deutscher Filmkunst*. Teil I. Altona-Bahrenfeld 1935, S. 49)

benötigt wird, vom Nagel bis zum Star, wird entweder im Land hergestellt oder
gefunden. Die Industrie ist also völlig indigen.²⁸

Unterstützt wurde Patels Besuch in Berlin von Krishna Hirlekar, der sich bei der
Ufa offenbar schon auskannte und Patel einige wichtige Persönlichkeiten vor-
stellte, darunter Carl Melsar, Vizepräsident der Reichsfachschaft Film, und Ewald
von Demandowsky, Produktionsleiter bei der Tobis. Dass Hirlekar über solche
Kontakte verfügte, lässt sich damit erklären, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits
seit knapp 15 Jahren mit der deutschen Filmindustrie zu tun hatte. Ab ungefähr
1925 lebte Hirlekar in Berlin und gehörte dort zur indischen Kolonie. Patel zufol-
ge sprach er ausgezeichnet Deutsch.²⁹

In der Fachwelt bekannt wurde der Name Hirlekar durch eine Auseinander-
setzung mit Willi Wolff, Regisseur, Produzent und Ehemann des Stars Ellen
Richter. Anlass war der zweiteilige Reise- und Abenteuerfilm *DER FLUG UM DEN
ERDBALL* (1925).³⁰ Im *Reichsfilmblatt* hieß es dazu: „In der Berliner indischen
Kolonie herrscht große Aufregung über die indischen Szenen dieses Ellen

²⁸ German Film Industry. In: *Film India*, September 1939, S. 28.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Der Reisespielfilm und seine Bedeutung. In: *Reichsfilmblatt*, Nr. 14, 1925, S. 19–20; Herr
Dr. Willi Wolff, der *FLUG UM DEN ERDBALL* und die Berliner indische Kolonie. In: *Reichsfilmblatt*,
Nr. 16, 1925, S. 44–45.

Richter-Films. Diese Inder, die mit Deutschland die grössten Sympathien verbinden, fühlen sich in ihrem Nationalgefühl gekränkt, da das indische Volk in diesem Film als kulturell minderwertig erscheint.“³¹ Der Vorwurf zielte darauf, dass Wolff absichtlich Aufnahmen gemacht habe, durch die Inder erniedrigt würden. Hirlekars Bemühen um eine vorurteilsfreie, die üblichen Stereotypen vermeidende Vorstellung von Indien und dem Leben dort traf sich hier mit der Motivation von Rai.

Wolff reagierte schnell und giftig auf die Kritik, wie im *Reichsfilmblatt* zu lesen war. Er beschuldigte Hirlekar, kein echter Inder zu sein, und drohte damit, ihn den Behörden zu melden: „Wie ist Ihre Adresse? Haben Sie Ihren Pass in Ordnung? Sie sind Ausländer. Wenn Sie über den Film in der Zeitung schreiben, dann werde ich Sie sofort aus Deutschland ausweisen lassen.“³²

Der Vorfall bringt die Bestürzung und Wut zum Vorschein, mit der viele Inder die verzerrte und falsche Darstellung ihrer Kultur wahrnahmen. Dabei war Indien ein Kulturraum, der in Kultur- und Spielfilmen vor allem des frühen Weimarer Kinos immer wieder evoziert wurde, oft verbunden mit dem Anschein, dass die Filme ein seriöses ethnologisches oder anthropologisches Interesse hätten.

Hinter der Empörung der Inder in Deutschland stand auch die Hoffnung, dass sich mit Hilfe des Kinos nationale Identität und Zugehörigkeit fördern und erzeugen ließen. Umso wichtiger schien es, die Darstellung der eigenen Kultur durch andere zu kontrollieren und Verzerrungen und Verleumdungen scharf entgegenzutreten. Das war keineswegs nur ein Anliegen der Inder. Im Gegenteil, auch aus Deutschland kamen Beschwerden über die filmische Darstellung von Deutschen und Deutschland im Ausland. So wurde einigen amerikanischen Kriegsfilmern der Kriegs- und Nachkriegszeit vorgeworfen, sie schilderten die Deutschen als aggressiv, brutal oder feige. Die Sorge vor einer ähnlich starken Medienwirkung lag auch den britischen Befürchtungen zugrunde, dass die Darstellung von kessen, unabhängigen Frauen in importierten Hollywoodfilmen indische Zuschauer dazu verleiten könnten, britische und amerikanische Frauen mit den Darstellungen auf der Leinwand zu verwechseln.³³ Der überlegene moralische Status der Briten schien dadurch gefährdet.

Deutschland als Zentrum der Filmbildung. Deutschland hatte im frühen 20. Jahrhundert einen guten Ruf für die Ausbildung in vielen Fächern und zog viele ausländische Studenten an. Darunter war auch eine Gruppe von Indern, die ungefähr seit 1900 in Berlin ansässig waren und von denen viele im Hindustan Haus in der Uhlandstraße wohnten. Das Hindustan Haus war eine Herberge, die von dem politischen Aktivist Virendranath Chattopadhyaya, dem Bruder der

³¹ Der Reisespielfilm und seine Bedeutung, S. 19.

³² Zit. in ebd., S. 20.

³³ Vgl. *Report of the Indian Cinematograph Committee 1927–1928*. Bd. I, S. 3–4.

Deutschland die grössten Sympathien ver-
algefühlt gekränkt, da das indische Volk in
tig erscheint.“³¹ Der Vorwurf zielte darauf,
gemacht habe, durch die Inder erniedrigt
e vorurteilsfreie, die üblichen Stereotypen
und dem Leben dort traf sich hier mit der

af die Kritik, wie im *Reichsfilmblatt* zu lesen
chter Inder zu sein, und drohte damit, ihn
e Adresse? Haben Sie Ihren Pass in Ordnung?
n Film in der Zeitung schreiben, dann werde
isen lassen.“³²

id Wut zum Vorschein, mit der viele Inder die
er Kultur wahrnahmen. Dabei war Indien ein
filmen vor allem des frühen Weimarer Kinos
unden mit dem Anschein, dass die Filme ein
pologisches Interesse hätten.

Deutschland stand auch die Hoffnung, dass
ntität und Zugehörigkeit fördern und erzeu-
s, die Darstellung der eigenen Kultur durch
ingen und Verleumdungen scharf entgegen-
Anliegen der Inder. Im Gegenteil, auch aus
er die filmische Darstellung von Deutschen
de einigen amerikanischen Kriegsfilmern der
rffen, sie schilderten die Deutschen als ag-
ror einer ähnlich starken Medienwirkung lag
zugrunde, dass die Darstellung von kessen,
n Hollywoodfilmen indische Zuschauer dazu
nerikanische Frauen mit den Darstellungen
Der überlegene moralische Status der Briten

ausbildung. Deutschland hatte im frühen
r die Ausbildung in vielen Fächern und zog
runter war auch eine Gruppe von Indern, die
ig waren und von denen viele im Hindustan
Das Hindustan Haus war eine Herberge, die
ndranath Chattopadhyaya, dem Bruder der

ig, S. 19.

Committee 1927–1928. Bd. 1, S. 3–4.

Filmblatt 73/74 · 2020/21

berühmten Dichterin und Politikerin Sarojini Naidu, gegründet worden war und
vom Deutschen Institut für Ausländer gefördert wurde.³⁴

Auch die Filmbildung, die damals meist nicht in staatlicher Hand lag, son-
dern von privaten Schulen oder Firmen angeboten wurde, hatte ein gutes An-
sehen. Von 1921 bis 1934 gab es in München eine staatlich anerkannte Deut-
sche Filmschule, an deren Gründung unter anderem Franz Ostens Bruder Peter
Ostermayr mitgewirkt hatte. Dort wurden auch Ausländer aufgenommen, sie
mussten allerdings ein deutlich höheres Studiengeld zahlen als deutsche Studen-
ten. So zahlten beispielsweise 1929 ausländische Studenten 300 RM pro Semes-
ter und deutsche Studenten 100 RM. Die schweizerische Filmzeitschrift *Close Up*
empfahl die Schule 1928, weil sie „von vielen der großen deutschen Filmkonzer-
ne unterstützt wurde, um das schädliche System der Schein-Filmschulen zu be-
kämpfen“.³⁵ In den noch vorhandenen Aufzeichnungen der Schule findet sich nur
ein indischer Name, Raoji Bagde, obwohl es denkbar ist, dass es dort einmal mehr
indische Studenten gegeben hat.³⁶ Der aus Ahmednagar stammende Bagde wurde
1930/31 als Schüler der Münchner Schule in der Abteilung für Kinotechnik ge-
führt. Zuvor war er Schüler einer nicht benannten ‚Kino-Schule‘ in Berlin.³⁷ Trotz
seiner Ausbildung machte Bagde offenbar nicht Karriere, jedenfalls taucht sein
Name in Darstellungen zum indischen Kino nicht auf. Möglicherweise arbeitete er
später auch gar nicht in Indien.

1932 warben drei Berliner Tonfilmschulen – die Tonfilmschule Döblin, die Ton-
filmschule des Stern’schen Konservatoriums und die Tonfilmschule der Reimann-
Schule (bzw. Schule Reimann oder Reimann-Akademie) – in einer indischen Film-
zeitschrift für ihre Ausbildung.³⁸ Bereits in der darauffolgenden Woche forderte
eine Gegenanzeige: „Verschwende Dein Geld nicht im Ausland! Das Kunstinstitut
für Filmtechnik, Kalkutta, wird Sie unterrichten!“³⁹ Fünf Jahre später verkündete
der schon erwähnte Redakteur von *Film India*, Baburao Patel, all jenen Naiven,
die ihn auf der Suche nach einem Ausbildungsplatz in Deutschland um Rat ba-
ten, mit sardonischem Humor: „Wenn man nur bis nach Aden geht und lauthals

³⁴ Vgl. Manjapra: *Age of Entanglement*, S. 93–96.

³⁵ Comment and Review. In: *Close Up*, Nr. 1, Januar 1928, S. 80.

³⁶ Deutsche Schauspiel- und Filmschule, München 1919–1935, Bericht über das 31. Schuljahr
1930/31, BAArch, R 8128/16956.

³⁷ Vgl. die Nennung von Raoji Bagde in der 2018 von Razak Khan zusammengestellten Liste
„South Asian Students in Berlin during World War I and in the Interwar Period“, einsehbar
unter <https://www.projekt-mida.de/reflexicon/entangled-institutional-and-affective-archives-of-south-asian-muslim-students-in-germany/> (letzter Zugriff: 20.9.2020). Informationen
über „Das moderne Indien in deutschen Archiven 1706–1989“ finden sich auf dem Portal
<https://www.projekt-mida.de/>.

³⁸ Anzeige in *Filmland*, 4.6.1932.

³⁹ Anzeige in ebd., 11.6.1932.

Filmblatt 73/74 · 2020/21

schreit, dass man in den Ufa-Studios in Berlin gearbeitet hat, fallen die Produzenten übereinander her, um Ihre Dienste zu sichern.“⁴⁰

Einen Einblick in die damalige Organisation der staatlich lizenzierten Filmschulen sowie Informationen über Kursangebot und Lehrpersonal erlaubt eine Akte im Bundesarchiv.⁴¹ Im September 1930 beantragte die von Hugo Döblin gegründete Döblin-Filmschule beim Preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung eine Lizenz, die im Januar 1931 „unter dem Vorbehalt jederzeitigen Widerrufs“ erteilt wurde. Der Schauspieler am Deutschen Theater und Bruder des Schriftstellers Alfred Döblin und sein Partner Ludwig Jubelski zielten auf die „Heranbildung von geeignetem Nachwuchs, der sprachlich wie darstellerisch den besonderen Erfordernissen des Tonfilms gewachsen ist.“ Die Unterrichtsfelder waren: „1. Filmkunst, 2. Tonbildung, 3. Körperrhythmik, 4. Geschmacksbildung, 5. Konzentration.“⁴²

Nur ein halbes Jahr später bewarb sich auch die Tonfilmschule des Stern'schen Konservatoriums, ein Nebenzweig des etablierten Musikkonservatoriums, im April 1931 mit einer Kopie des Lehrplans. Zu den Lehrkräften zählten hier Willy Haas, Carl Froelich und Asta Nielsen. Die Reimann-Schule bot im November 1932 ein Tonfilm-Seminar an, um „eine Übersicht über die seit Eröffnung des Tonfilmseminars geleistete Arbeit“ zu geben. Die private Schule nannte sich ab 1913 Kunst- und Kunstgewerbebeschule und eröffnete 1928 auch eine Filmabteilung.⁴³ Nachdem andere Versuche, eine nationale Filmschule in Berlin zu gründen, gescheitert waren, gelang erst 1938 mit der Deutschen Film-Akademie eine Neugründung.

Im August 1932 machte das Provinzial-Schulkollegium die Verlängerung der Lizenz der Döblin-Filmschule von der Beurteilung durch eine entsprechend qualifizierte Person abhängig, in diesem Fall war dies Carl Froelich. Dessen Bericht drückte die Sorge aus, dass „die Tonfilmschule Döblin noch nicht über die Apparaturen und Einrichtungen [verfügt], die für eine ordnungsgemäße Ausbildung der Schüler nötig sind.“⁴⁴ Dennoch wurde eine Verlängerung bis zum 1. April 1933 gewährt. Im März 1933 riet jedoch eine erneute Inspektion durch Professor Carl Clewing zur sofortigen Schließung der Schule: „Nach Ansicht des Unterzeichneten müsste die Schule, um weiteres Unheil zu verhüten, sofort geschlossen werden.“⁴⁵ Unklar ist hier, ob Clewing echte Bedenken gegen die Funktionsfähigkeit der Schule hatte, deren Schließung auch folgte, oder ob Döblins Judentum der eigentliche Grund

⁴⁰ Baburao Patel: The Editor's Mail. In: *Film India*, Nr. 8, Dezember 1937, S. 17.

⁴¹ Vgl. Film-Hochschule, Film-Akademie, Regelung des Filmunterrichts, 1929–1936, BAArch, R 4901/2471. Die folgenden Angaben und Zitate stammen aus dieser Akte.

⁴² Filme der Woche. In: *Germania*, 14.9.1930, hier zit. nach Ausschnitt in ebd.

⁴³ Vgl. Die erste deutsche Filmtechnikschule. In: *Das Kino-Journal*, Nr. 975, 6.4.1929, S. 16–17.

⁴⁴ Brief von Provinzial-Schulkollegium der Provinz Brandenburg und von Berlin an den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, 5.8.1932, BAArch, R 4901/2471.

⁴⁵ Brief von Oberpräsident der Provinz Brandenburg und von Berlin Schulabteilung an Regierungs- und Schulrat Doetsch, Regierungsrat Baer, 22.5.1933, BAArch, R 4901/2471.

in Berlin gearbeitet hat, fallen die Produzenten zu sichern.⁴⁰

Die staatlich lizenzierten Filmschulgebote und Lehrpersonal erlaubt eine Akte 0 beantragte die von Hugo Döblin gegründeten Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Theater im Januar 1931 „unter dem Vorbehalt jederzeit Hauspieler am Deutschen Theater und Grund sein Partner Ludwig Jubelski zielten auf Nachwuchs, der sprachlich wie darstellerisch auf dem Film gewachsen ist.“ Die Unterrichtsform, 3. Körperrhythmik, 4. Geschmacksbil-

ich auch die Tonfilmschule des Stern'schen konservatoriums, im April 1932. Zu den Lehrkräften zählten hier Willy Haas, Reimann-Schule bot im November 1932 ein Bild über die seit Eröffnung des Tonfilmseminars private Schule nannte sich ab 1913 Kunst- und Filmabteilung.⁴³ Nachdem die Schule in Berlin zu gründen, gescheitert waren Film-Akademie eine Neugründung. Sozial-Schulkollegium die Verlängerung der Lizenzurteilung durch eine entsprechend qualifizierte Person war dies Carl Froelich. Dessen Bericht drückte die Döblin noch nicht über die Apparaturen eine ordnungsgemäße Ausbildung der Schüler verlängert bis zum 1. April 1933 gewährt. Im Rahmen der Inspektion durch Professor Carl Clewing zur Sache Ansicht des Unterzeichneten müsste die Schule, sofort geschlossen werden.⁴⁵ Unklar ist, ob die Funktionsfähigkeit der Schule hatte, ob Döblins Judentum der eigentliche Grund

⁴⁰ *Film India*, Nr. 8, Dezember 1937, S. 17.
⁴¹ Regelung des Filmunterrichts, 1929–1936, BAArch, R 4901/2471, die Urteile stammen aus dieser Akte.
⁴² 30, hier zit. nach Ausschnitt in ebd.
⁴³ Filmzeitschrift. In: *Das Kino-Journal*, Nr. 975, 6.4.1929, S. 16–17.
⁴⁴ Provinz Brandenburg und von Berlin an den Herrn Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Theater, 5.8.1932, BAArch, R 4901/2471.
⁴⁵ Provinz Brandenburg und von Berlin Schulabteilung an Regierungsrat Baer, 22.5.1933, BAArch, R 4901/2471.

für seine Intervention war. Auch die Reimann-Schule sah sich wegen der jüdischen Abstammung ihres Gründers Albert Reimann nach der nationalsozialistischen Machtübernahme antisemitischer Hetze ausgesetzt und erhielt eine neue Leitung und einen neuen Namen; Reimann selbst emigrierte nach Großbritannien.⁴⁶

Schrieben sich indische Studenten an diesen geprüften Berliner Filmschulen an oder waren sie an einer jener unseriösen „wilden Filmschulen, die den Filmschülern bereits im Inserat ‚Rollen‘ versprochen“ und sich wohl eher als private Schauspielschulen verstanden?⁴⁷ Zwar liegen dazu aufgrund der miserablen Quellenlage keine Informationen vor, doch den Dokumenten des ICC ist zu entnehmen, dass Deutschland in Indien in den 1920er Jahren als ein wichtiges Zentrum für die Ausbildung in der Filmtechnik galt. Wenigstens 21 Inder gaben gegenüber dem ICC an, dass sie oder einer ihrer Söhne nach Deutschland gereist seien, um filmtechnische Fähigkeiten zu erwerben. Das noch neue Medium des Films war jedenfalls sehr anziehend: „Ich möchte in ein indisches Studio zur Ausbildung als Regisseur einsteigen und dann nach Deutschland zum Abschlusskurs.“⁴⁸

Die Geschichte der cinephilen Inder, die während der Weimarer Republik und teilweise bis zum Anfang des Zweiten Weltkrieges in Deutschland lebten, bleibt noch unvollständig. So hatten zwar weitere bekannte Persönlichkeiten aus der indischen Filmgeschichte wie R. D. Mathur, der bei Rais Bombay Talkies als Kameramann tätig war, oder J. P. Advani, der lange als Regisseur in Indien wirkte, eine Ausbildung in Deutschland erhalten, doch ihre Reisen sind weiterhin unerforscht. Natürlich müssen die vom ICC gesammelten Berichte und Meinungen quellenkritisch beurteilt werden. Das gesellschaftliche Ansehen der befragten Personen schien dem ICC oft wichtiger gewesen zu sein als Kenntnisse oder Erfahrungen in der Filmbranche. Wichtige indische Filmemacher wie Baburao Painter wurden nicht gefragt, dafür aber Beamte aus der Mittelschicht, die gegenüber dem Medium Film Vorurteile pflegten.⁴⁹ Ein Herr Subbaraman hatte dagegen ganz klare Vorstellungen: „Um die Produktion von Standardfilmen zu fördern, sollten junge Männer mit ästhetischem Sinn, schauspielerischem Geschick und gesundem Menschenverstand in ausländische Produktionszentren geschickt werden, um die Kunst der Produktion in all ihren verschiedenen Bereichen zu erlernen. Ich würde sagen, Deutschland ist der beste Ort dafür.“⁵⁰

⁴⁶ Zur Schließung der Reimann-Schule vgl. Bericht des Staatskommissars der Hauptstadt Berlin, 27.1.1936, BAArch, R 4901/2471.

⁴⁷ Das Zitat stammt von Walter von Allwörden, dem Leiter der männlichen Abteilung der Filmbörse, zit. in F. S. (Fränze Schnitzer): Der Weg zum Film. In: *Berliner Volks-Zeitung*, Nr. 156, 2.4.1930.

⁴⁸ The Editor's Mail. In: *Film India*, Nr. 8, Dezember 1937, S. 17.

⁴⁹ Vgl. Jaikumar: *Cinema at the End of Empire*, S. 95–96.

⁵⁰ Vgl. Government of India Central Publication Branch (Hg.): *Evidence of the Indian Cinematograph Committee*, S. 209.