

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

27

DUVIDHA

Zwei Gesichter

Land	Indien 1973
Produktion	Mani Kaul Production
Regie, Drehbuch	Mani Kaul
Nach einer Geschichte von	Vijayadan Detha
Kamera	Navroze Contractor
Musik	Ramzan Khan, Hammu Khan
Ton	Biswas
Schnitt	Ravi Patnaik
Darsteller	Ravi Menon Raisa Padamsee Hardan Shambudan und die Dorfbewohner von Barunda
Uraufführung	Mai 1975, National Film Theatre
Format	35 mm, Farbe
Länge	82 Min.
Sprache	Hindi

Inhalt

Eine Hochzeitsgesellschaft macht auf dem Heimweg unter einem Feigenbaum Rast. Ein Geist, der auf dem Baum lebt, verliebt sich in die Braut. Wenig später geht die Gesellschaft fort. Unterwegs bittet die Braut den Bräutigam, ihr einige wilde Beeren zu pflücken. Der Bräutigam weist solch bäurisches Benehmen von sich. Sie pflückt ihre Beeren selbst. Der Bräutigam sagt ihr, daß er gleich nach ihrer Heimkehr für fünf Jahre auf Geschäftsreise gehen müsse. Es sei eine Zeit für gute Geschäfte gekommen, die sich in Jahren nicht wiederholen werde. Am nächsten Morgen bricht er auf, nachdem er ihr befohlen hat, seine Eltern, die mit ihnen im Haus leben, zu achten und ihnen zu gehorchen.

Er kommt am selben Feigenbaum vorüber. Der Geist erkennt ihn sofort und wundert sich. Er nimmt die Gestalt eines jungen Mannes an und fragt genauer nach dem Zweck der Reise. Er erfährt, daß der Bräutigam fünf Jahre lang fortbleiben wird. Wenn er die Gestalt des Bräutigams nimmt, kann niemand den Unterschied bemerken. Er erfindet eine Geschichte, um vor dem gewinnstüchtigen Vater seine Rückkehr zu rechtfertigen: er habe einen Heiligen getroffen, der ihm versprochen habe, ihm fünf Goldmünzen zu geben, wenn er zu Hause bleibe. Vor der Braut kann er jedoch

die Wahrheit nicht verbergen. Sie akzeptiert ihn, obwohl sie weiß, daß er nicht ihr Mann ist. Sie leben drei Jahre lang zusammen. Die Frau wird schwanger.

Die Nachricht, daß ein Kind erwartet wird, erreicht den Ehemann. Er eilt nach Hause. Der Vater und die Dorfbewohner haben es nun gewissermaßen mit Zwillingsbrüdern zu tun. Der Vater möchte den richtigen Sohn als Betrüger aus dem Haus werfen, aber den Dorfbewohnern bereitet es ein Vergnügen, den reichen Kaufmann in einer peinlichen Lage zu sehen, und sie fordern Gerechtigkeit. Die Frau bringt ein Mädchen zur Welt und weigert sich, zu der peinlichen Geschichte etwas zu sagen.

Die 'Brüder' werden von den Dorfbewohnern vor Gericht geführt. Unterwegs fragt der richtige Bruder den Geist, wer er eigentlich sei. Der Geist sagt, daß er unter der Haut von Frauen lebe und ein Recht habe, alle Frauen zu lieben. Der richtige Bruder ist von der Zweideutigkeit dieser Antwort angewidert. Kurz darauf begegnen sie einem Schäfer, der sich erbietet, den Fall zu entscheiden. Der Schäfer findet mit Hilfe von drei Proben die Wahrheit heraus, lockt den Geist in einen Sack und läßt ihn in einen Brunnen werfen. Der echte Bruder kehrt triumphierend nach Hause zurück. Als die Frau davon hört, schweigt sie. Sie hat den Geist geliebt. Von nun an tut sie alles, was ihre Schwiegermutter von ihr verlangt. Sie vollzieht die Riten und ihre Pflichten mit grenzenloser, tragischer Unterwerfung.

Mani Kauls Trilogie

Von Dileep Padgaonkar

Mani Kaul und Kumar Shahani haben zum ersten Mal in der Geschichte des indischen Films alle Krücken des konventionellen Kinos fortgeworfen. Beide haben Erzählung, 'Schauspielerei', gradlinige Handlung, 'Psychologie' usw. abgeschafft. Stattdessen konzentrieren sie sich auf neue ästhetische Erfahrungen. In der Nachfolge Griffiths und Dreyers, der frühen sowjetischen Filmpioniere (vor allem Eisenstein), Ozus in Japan, Antonionis in Italien, Godards und Bressons in Frankreich, haben Kaul und Shahani die Erforschung ihrer sozialen Realität nicht von der Erforschung ihres künstlerischen Mediums getrennt. Aber damit sind auch schon die Gemeinsamkeiten ihres künstlerischen Schaffens zu Ende.

Auf den ersten Blick verstört Kauls Trilogie – *Uski Roti*, *Ashad Ka Ek Din* und *DUVIDHA* – einen Zuschauer, der daran gewöhnt ist, daß der Film eine realistische Geschichte erzählt. Aber wenn er sich erst einmal auf Kauls Stil eingestimmt hat, entdeckt er das Werk eines höchst erregenden Geistes. Kauls Filme bieten im Gegensatz zu den Vorwürfen gegen ihn durchaus 'Inhalt'. Die drei Filme enthalten eine lyrische Meditation über die Situation der 'wartenden Frau'. Darüber hinaus behandelt jeder Film eine besondere Situation: den Konflikt zwischen Stadt und Land (*Uski Roti*), zwischen Hof und Landschaft (*Ashad Ka Ek Din*) und zwischen dem Irdischen und Überirdischen (*DUVIDHA*).

In jedem seiner Filme ist Kaul bestrebt, eine Verwandlung von einem Idiom in ein anderes zu vollziehen: Kurzgeschichte, Drama und Märchen setzt er in Film um. Er ringt nicht nur mit den verschiedenen Genres, sondern mit den Eigentümlichkeiten all dieser literarischen Formen. Nur so kann er etwas zustande bringen, das auch dem Filmischen entspricht.

Das soll nicht heißen, daß Kauls Filme gelegentlich nicht auch Fehler haben. Die Tatsache, daß er vermeidet, ein bestimmtes Element in seinen Filmen besonders hervorzuheben – daher also der Verzicht auf Story, auf Schauspielerei, auf alles, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen isolierten Aspekt seines Werkes lenken könnte – hängt mit seinem tiefen Interesse an der hinduistischen Metaphysik zusammen. (...)

Ironischerweise haben Kauls und Shahanis Experimente nicht nur im kommerziellen Kino wütende Polemik provoziert, sondern auch auf der unabhängigen Filmszene. Daß vier Filme, die nicht kommerziell gelaufen sind, den Zorn aller Regisseure von Satyajit Ray bis zum letzten Filmdebütanten hervorgerufen haben, weist sicherlich darauf hin, daß sie etwas Verunsicherndes an sich haben. Man hat die Filme langweilig, langwierig, schwierig, akademisch, voller Wiederholungen, in der Manier von Bresson, Antonioni, Godard, Bergman, unindisch usw. genannt. Satyajit Ray wurde 1955 mit den gleichen Vorwürfen überhäuft, als er *Pather Panchali* drehte. Ray hat damals, wie auch andere prominente Regisseure, die Einflüsse der sowjetischen Filmregisseure, Renoirs und der italienischen Neorealisten zugegeben. Aber kaum jemand hat ihm damals vorgeworfen, er sei auf 'fremde' Vorbilder hereingefallen. Ebenso ist der Vorwurf, daß Steuergelder vergeudet werden, gelinde gesagt, einigermaßen komisch, besonders wenn er von linken Kritikern kommt. Steuergelder? Weniger als ein Prozent der Bürger Indiens – Die Geld-Elite – zahlen Steuern!

Bei genauer Beobachtung scheint es, daß Kaul und Shahani nicht verziehen wird, daß sie in ihren Filmen Realismus und Handlung aufgegeben haben. Aber Realismus per se ist in der Kunst kein Verdienst. Er kann ebenso irreführend sein, vielleicht sogar mehr als nicht-realistische Auffassungen. Er ist ein Stil unter anderen. Realismus ist zweifellos geeigneter, wenn der Regisseur vor allem darauf aus ist, soziale Probleme darzustellen. Aber jedes anspruchsvollere Bestreben, eine Totalität zu schaffen - Bewußtsein, Verinnerlichung, Vergeistigung –, muß notwendigerweise darauf hinauslaufen, daß neue Darstellungsstrukturen entwickelt werden.

Dileep Padgaonkar, The parallel stream. The Cinema Situation, Seminar, Nr. 184, New Delhi, Dezember 1974

Kritik

Mani Kauls drittem Film, seinem ersten in Farbe (aufgeblasen von 16 mm), liegt eine Volkslegende zugrunde. Er zeichnet sich durch dieselbe scheinbare Einfachheit aus, die auch seine anderen Filme charakterisierte. Diesmal wird die Geschichte linear erzählt und es gibt viel Handlung. Die Fußgänger des narrativen Films werden jedoch vermieden durch den Gebrauch verschiedener 'verfremdender' Stilmittel, einschließlich der nüchternen Stimme eines Kommentators.

In DUVIDHA scheint Mani Kauls Beherrschung der Bildsprache weniger sicher, als in seinen früheren Filmen. Der besondere Wert des Films liegt in seiner Beschäftigung mit dem tieferen Sinn des Themas. Die Filme von Mani Kaul haben viele Kontroversen hervorgerufen. Es ist nahezu unmöglich, Kauls Werk aufzunehmen, ohne daß man sich von gewissen veralteten Ansichten über Realismus in der Kunst und besonders im Film lossagt. Wie Ernst Fischer in seinem Essay 'Von der Notwendigkeit der Kunst' sagt: "Das Insistieren der konservativen Elemente in der sozialistischen Welt auf der idealisierten Gestalt des 'einfachen Mannes' als der letzten Instanz in allen künstlerischen Fragen, ist ein Schritt rückwärts." Und "Alarmierend in der kapitalistischen Welt sind nicht der 'Formalismus', nicht abstrakte Bilder und Gedichte, nicht serielle Musik oder der Anti-Roman, – die reale und schreckliche Gefahr liegt in den höchst konkreten, wirklichkeitsnahen, wenn man will 'realistischen' Produktionen idiotischer Filme und comics, Hilfsmitteln zur Verbreitung von Stumpfsinn, Börsartigkeit und Verbrechen." (Rückübersetzung aus dem Englischen.) Mani Kauls Filme müssen als eine Reaktion gegen diese Mittel zur Verbreitung des Stumpfsinnes gesehen werden,

Mittel, die oft blenden mit dem Glanz von 'Kunst' und 'tieferer Bedeutung'.

Bikram Singh, Young Film Makers – in virtual defiance of all pressures, Filmfare, Bombay, 10. Januar 1975

'Parallel cinema: Indiens unabhängiger Film

Interview mit Mani Kaul von Bikram Singh

Singh: Mani, Du hast bisher drei Spielfilme und einen Dokumentarfilm gemacht. Wie siehst Du die Situation der jungen indischen Filmemacher?

Kaul: Der junge Film in Indien ist allgemein mit der Film Finance Corporation (FFC) verbunden, was bedeutet, daß die außenstehenden Produzenten und Geldgeber bisher noch nicht in der Lage waren, in den jungen indischen Film einzudringen, und das aus ganz offensichtlich kommerziellen Gründen, denn der gesamte junge Film im gegenwärtigen Zeitpunkt ist in hohem Grade nichtkommerziell. Ich glaube, nach einigen Jahren ihrer Tätigkeit sieht sich die FFC selbst solchen Problemen gegenüber, denn wann immer sie Geld in einen schwierigen Film investiert, verliert sie Geld. Auch wenn der Film Erfolg hat, bekommt die FFC nur einen sehr geringen Teil der Einnahmen und verdient nicht wirklich damit, mit dem Resultat, daß sie ihre Verluste nicht ausgleichen kann. Daher bin ich persönlich der Meinung, daß das Problem zum gegenwärtigen Zeitpunkt darin besteht, daß sich die FFC aus Gründen der wirtschaftlichen Notwendigkeit möglicherweise in Richtung eines semi-kommerziellen Kinos entwickeln muß, was sehr bedauerlich wäre. Ich denke, wir sollten jetzt gewisse Maßnahmen ergreifen, um das wirtschaftliche Problem zu bewältigen, aber ich glaube nicht, daß das geschehen kann, indem man andere Filme macht. Es kann gelöst werden durch eine Änderung der Verleihpraktiken oder sogar durch eine Änderung in der Praxis der Finanzierung. Zum Beispiel könnte man eine Gruppe von fünf oder sechs jungen Filmemachern finanzieren, die sich zusammenschließen und ihr Risiko gemeinsam tragen müßten. Angenommen, mein Film hätte als einziger in einer Gruppe von fünf Erfolg, so wäre ich verantwortlich für den Gesamtkredit und würde für die übrigen mit-zusorgen haben. Nicht weil wir komplizierte Filme machen wollten, sondern weil der ganze Filmmarkt unberechenbar ist.

Singh: Was hältst Du von der Arbeit der FFC angesichts der bestehenden Beschränkungen? Ich meine die Beschränkung der Finanzen und die Beschränkung in Gestalt verschiedenartigen Drucks auf die Organisation, weil sie 'schwierige' Filme unterstützt hat. Inwieweit ist es ihr gelungen, mit dem Problem fertigzuwerden, den jungen Filmemachern die Herstellung schwieriger oder ausgefallener Filme zu erlauben?

Kaul: Soweit ich weiß, ist die FFC heute die einzige Organisation in Indien, die junge Filmemacher finanziert, wenigstens ist das meine persönliche Erfahrung. Ich habe drei Filme gemacht und zwar völlig ohne irgendeine Form der Einmischung irgendeiner Art. Wenn wir das Geld bekommen, sorgen sie lediglich dafür, daß es auch verwendet wird. Aber es gibt absolut keine Einmischung in irgendeiner Phase. Ihre Bemühungen sind absolut integer. Aber ich denke, daß Integrität auf individueller Basis für eine Institution nicht ausreicht. Sogar wenn man sagt, daß die 'Corporation' integer ist, so kann man sie damit zwar moralisch rechtfertigen, aber dennoch muß sie den ökonomischen Aspekt im Auge behalten.

Singh: Soll das heißen, daß die FFC, praktisch gesprochen, nicht viel Einfluß hat?

Kaul: Nein, das soll es nicht heißen. Es sei denn, sie organisierte sich. Denn ich glaube nicht, daß das Problem durch Geldmangel verursacht wird. Meiner Meinung nach wird das Problem durch zwei Dinge hervorgerufen. Das eine ist die Kommerzialisierung in der Filmindustrie, die dem Verleih und der Bürokratie ihre eigene Struktur aufzwingt. Ich finde die Bürokratie wird immer stärker. Womit ich nicht die FFC meine, sondern die Bürokratie in jedem Regierungsbereich, mit dem wir im Prozeß der Filmproduktion zu tun haben. Das andere ist die Bürokratie selbst. (...)

Singh: Möchtest Du etwas sagen über die Schwierigkeiten, denen sich ein junger Filmemacher beim Vertrieb seiner Filme gegenüber sieht?

Kaul: O ja, ich habe diese Schwierigkeiten die ganze Zeit erfahren. Ich glaube, ich bin sogar ein ganz besonderer Fall, denn meine Filme sind überhaupt noch nicht in den Vertrieb gekommen. Keiner meiner Filme hat einen Verleih gefunden und das finde ich schon ein bißchen schwierig.

Singh: Du willst sagen, daß ein unabhängiges Kino auch einen unabhängigen Verleih braucht?

Kaul: Genau. Denn anders kann man nicht überleben.

Yuva Bharat, New Delhi, Januar 1975

Farbe und Bedeutung in DUVIDHA

Von Mani Kaul

Nachdem ich an zwei Filmen gearbeitet hatte (*Uski Roti* und *Ashad Ka Ek Din*), die auf städtischer Mittelklassenliteratur basierten, lernte ich durch die Schriften Vijaydan Dethas (er arbeitet im Dorf Borunda in der Nähe von Jodhpur in Rajasthan) das Material der Folklore kennen. Bevor ich zu meinen eigentlichen kinematographischen Überlegungen komme, muß ich sofort zugeben, daß die Hälfte der Möglichkeiten, die ich in dem Film DUVIDHA ausgeschöpft habe, im latenten Stadium verblieben wären, hätte ich das Material der Folklore in seiner ursprünglichen Daseinsform kennengelernt. Die Schriften Vijaydan Dethas verbinden (oder artikulieren) sowohl die irdische Authentizität der Erzählung (im Sinne einer zur Schau-Stellung) und die ursprünglichen strukturellen Beziehungen zwischen den Ereignissen. Was einen städtischen Leser vielleicht irritiert oder vor den Kopf stößt, ist die grundsätzliche Unmöglichkeit, die Unglaubwürdigkeit der physischen Realität, derer sich Vijaydan bedient, um zu einer allgemeingültigen, gegenwärtigen Erfahrung zu gelangen. Eine genaue Untersuchung seiner Werke würde zeigen, daß diese über-sinnlichen Phänomene (Geister z.B.) in einer Weise dargestellt werden, die weder durch Glauben noch durch Unglauben gelöst wird, sondern durch eine dritte Antwort, die sowohl Glauben wie Unglauben überflüssig machen würde. (...)

Meinen dritten Film DUVIDHA habe ich (im Unterschied zu den ersten beiden, die von der Film Finance Corporation finanziert wurden) mit der Hilfe meiner Freunde gemacht. Dank Akbar Padamsees Werkstatt (die ein Teil des Jawaharlal Nehru Stipendien-Programms war) und Rupayan Sansthans aus Borunda konnte der Plan zur Herstellung dieses Films realisiert werden. Akbar ist nicht nur ein außerordentlich begabter Maler, sondern vielleicht der einzige wirkliche Künstler-Theoretiker, den wir haben, und natürlich bedeutet die fruchtbare Umgebung des Workshops (die sich sowohl aus seinem Werk wie aus seinem Denken ergibt) uns allen sehr viel. Der Struktur dieses Films kommt eine viel umfassendere Bedeutung zu als sonst. Das Material der Folklore liefert, wie schon einmal gesagt, schematische Muster, abgesehen von der chronologischen Anordnung der Ereignisse, der es folgt. In diesem schematischen Muster kann die Darstellung eines Ereignisses durch graphische oder mündliche Verfahren zu einem solchen Grad der Verallgemeinerung gebracht werden, daß schließlich ein gemeinsamer Nenner als die Grundnorm, aus der alle Besonderheiten hervorgehen, zum Vorschein kommt. Die Kombination solcher Elemente wie innen/außen bleibt nicht nur auf einer graphischen Ebene, die quantitativ ist, sondern erfaßt auch den qualitativen Aspekt des Films. Es handelt sich um einen Nenner, der sich ebenso in Graphik wie auch in Bedeutung umwandelt, die mit der thematischen Bewegung des Films verbunden ist. Zur Erläuterung: ein Geist kommt in das Zimmer des Mädchens *hinein*, ein Kind wird empfangen (es ist *im* Schoß der Mutter), der wirkliche Ehemann kehrt zurück und stellt die Personifizierung seiner selbst durch den Geist in Frage. Das Kind wird geboren (es kommt *aus* dem Schoß). Die Dorfbewohner bringen den Geist und den Ehemann aus dem Dorf *hinaus*, wo es einem Schäfer

durch sein besonderes Genie gelingt, den Geist *in* den ledernen Trinkbehälter hineinzulocken. Der Behälter wird *in* einen Brunnen geworfen. Der Ehemann und die Dorfbewohner kehren in das Dorf zurück. Der Ehemann betritt von neuem das Zimmer seiner Braut. Und hier zeigt sich die Tragik der Braut, die sich in einen Geist oder in die Personifizierung ihres eigenen Mannes verliebt hatte. Dieses Gefühl ist hauptsächlich auf die Unterbrechung des außen/innen-Verhältnisses mit dem eigentlichen Ehemann zurückzuführen.

Der Gebrauch der Farbe in dem Film vollzieht sich deswegen in Form von hellen und dunklen Flächen bzw. Räumen, nicht nur innerhalb des Bildfeldes, sondern auch in der Reihenfolge der Sequenzen. Nach Einstellungen, die von herein- oder heraus-Situationen bestimmt sind, erscheinen die Sequenzen vor schwarzem oder weißem Hintergrund (Nacht oder Tag). In gewisser Weise werden wir unmittelbar auf die Farbe aufmerksam gemacht, ohne daß damit ein atmosphärischer Hinweis auf die Denkweise des Regisseurs oder einen psychologischen Zustand verbunden ist, in welchem die Farbe das innere Leben der jeweiligen Person repräsentiert. Kurz, die Farbe gehört ihrer eigenen, faktischen, physischen Grundlage. (Dies sollte man nicht mit der Idee einer realistischen Gegenwarts-Szenerie verwechseln. Tatsächlich gehört der Film einer historischen Periode an). Es muß hier hinzugefügt werden, daß intellektuelle oder emotionale Bedeutungen, die man den Farben zuschreibt, keine feste und absolute Interpretation finden können. (Zum Beispiel versinnbildlicht rot nicht immer Gewalt; oft kann die Farbe auch Freude bedeuten). Nur der Kontext läßt eine Bedeutung entstehen. Das würde bedeuten, daß eine Farbe eine emotionale Voreingenommenheit darstellen kann, diese Voreingenommenheit aber selbst nicht der Grund für die Farbe sein kann.

Die Anordnung der Farben, die ich in DUVIDHA zu erreichen versuchte, wird von den Beziehungen der Farben untereinander viel mehr als von persönlicher Logik bestimmt. Da wir von gegensätzlichen und komplementären Farben wissen, kann das Ungleichgewicht oder Gleichgewicht kontrolliert werden — in anderen Worten, eine Struktur kann aufgebaut werden. Selbst die Proportionen sind von großen Meistern schon ausgearbeitet worden. Wenn nach einem übermäßigen Gebrauch von rot plötzlich grün in der doppelten Quantität von rot eingeführt wird, kann sich eine Art von 'Beruhigung' ergeben. Wenn der Film aber keinen Gebrauch von grün macht und sich nur einer Komponente von grün zuwendet (das aus gelb + blau besteht; rot unterscheidet sich von den beiden anderen Primärfarben, aus denen grün besteht), zum Beispiel einem gelb, das zu orange tendiert und nicht zu grün, so würde der Umschwung eine weißere Tonalität und ein mildes, warmes Gefühl ergeben. In komplexeren Beziehungen als der in diesem Beispiel angedeuteten, *würden die Farben Bedeutungen sein*; sie würden weder zu Bedeutungen *werden* noch sie *repräsentieren*, denn in solchen Fällen werden die Farben mehr figurativ als real angewendet. Wenn auf der anderen Seite die Thematik des Films sich zur 'Bedeutung' erhebt, wird auch sie total und umfassend sein: in solcher Situation ist die Farbe 'abwesend'. Wenn die Form und der hinter ihr stehende Gegenstand, die eigentlich eins sind, einen unterschiedlichen Ausdruck annehmen, dann sollten sie in dieser Trennung auch voneinander unabhängige Existenzen erhalten. Denn nur so wird die wahre Erfahrung geboren, die weder der *sinnlichen* Natur der Form noch der *intellektuellen* Eigenschaft der Bedeutung gehört, sondern beiden, die ungreifbar, nicht analysierbar ist — was die Materialisten irrtümlich als 'mystisch' oder 'metaphysisch' bezeichnen — und dennoch gegenwärtig und real.

Am Schluß möchte ich eine seltsame Parallele zwischen der Entdeckung einiger wichtiger Montageprinzipien durch Eisenstein und der Unterteilung des Bewußtseins der Welt ziehen, wie sie in der *Bhagavad Gita* niedergelegt ist. Im Kapitel XIII, shloka 15, ist die Rede von drei Kategorien. Sie sind fern und nah, unbeweglich und beweglich, innen und außen. Bei Eisenstein sind sie praktisch ersetzt durch seine Auffassung der Montage oder der filmischen Totalität als bestehend aus Großaufnahme und Totalen, Montagestücken verschiedener graphischer Anordnung, Montagestücken des Volumens und solche der Fläche, dunkle und helle Montagestücke (vgl. Das Kinematographische Prinzip und das Ideogramm).

Eisenstein ist es, der dem östlichen Geist einen 'Monismus' der Gesamtheit zuschreibt, in welchem die Elemente nicht aufeinander folgen, sondern als Element gleicher Bedeutung in Funktion treten, deren kontrollierte Gegenüberstellung uns zu jener kostbaren Erfahrung der undifferenzierten Masse des Bewußtseins führt.

Mani Kaul

Biographie

Mani Kaul

Geboren 1942. Ausbildung am Institut für Film und Fernsehen in Poona 1963 - 66 (Regie und Drehbuch). Verschiedene Kurzfilme 1966 - 69.

Spielfilme:

1969/70 *Uski roti*

1971 *Ashadh ka ek din*

1973 DUVIDHA

1974 erhielt Mani Kaul das Pandit Jawaharlal Nehru-Stipendium, um ein Buch über Filmtheorie zu schreiben, an dem er gegenwärtig arbeitet.

1974 *Puppeteers of Rajasthan* (Dokumentarfilm, 20 Minuten)

1975 Arbeit an einem Kurzfilm *Women of India* (Arbeitstitel)

Seit 1970 Gastdozent für Regie am Institut für Film und Fernsehen in Poona.

Juni 1975:

Preis für die beste Regie im indischen Spielfilm 1974 für DUVIDHA.

Preis der Zeitschrift Film Fare, Bombay