

Südasien-Informationen Nr. 14

Februar 2008



Südasiens-Informationen Nr. 14
Februar 2008

Film in Südasiens

Nadja-Christina Schneider (Hg.)

suedasien.info

Südasiens-Informationsnetz e.V.
Reichenberger Straße 35
D - 10999 Berlin
Tel.: 030 – 788 95 411
Fax: 030 – 788 95 253
Email: kontakt@suedasien.net
Internet: www.suedasien.info

Spendenkonto:
Konto 7170695008
Berliner Volksbank
BLZ: 100 900 00

ISSN 1860 - 0212

Inhalt

Editorial	
<i>von Nadja-Christina Schneider</i>	3
Einheit in der cineastischen Vielfalt	
Oder: gibt es „das“ indische Kino?	
<i>von Nadja-Christina Schneider</i>	5
Kino als Agens sozialen Wandels:	
Indische Filmregisseure im antikolonialen Umbruch (1935-47)	
<i>von Annemarie Hafner</i>	10
Die Frau im kommerziellen Hindi-Kino:	
Symbol indischer Tradition und Kultur	
<i>von Ariane Jayasuriya</i>	16
Die Ausbürgerung Einheimischer und die Einbürgerung von Ausländern:	
Der Hindu-Nationalismus und das Revival des Hindi-Kinos in den 1990er Jahren	
<i>von Radhika Desai</i>	21
Wo der Khan nicht regiert:	
Muslime im indischen Film – Muslime in Bollywoods Filmindustrie	
<i>von Fatma Sagir</i>	26
The Journey of Girlfriends since Fire:	
Die Repräsentation lesbischer Liebe im indischem Kino	
<i>von Martina Stobinsky und Mette Gabler</i>	30
Der Bollywoodboom in Deutschland:	
Ansatz zu einer Ursachenforschung	
<i>von Esther Welzk</i>	36
Einmal Dhallywood und zurück:	
Ein Erfahrungsbericht aus der welkenden Kinolandschaft Bangladeschs	
<i>von Carmen Brandt</i>	40
Ein Streifzug durch Pakistans schwer zugängliche Filmgeschichte	
<i>von Azad Essa</i>	45

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

die Begeisterung für indische Filme hat im zurückliegenden Jahr hierzulande einen neuen Höhepunkt erreicht. Ob im Fernsehen zur Prime Time, im Rahmen der Berlinale und anderer Filmfestivals - indische Filme sind so präsent wie nie zuvor. Obwohl längst nicht alle Filme, die hier unter dem Label „Bollywood“ vermarktet werden, tatsächlich aus der Filmmetropole Bombay stammen, konzentriert sich die Aufmerksamkeit bislang so stark auf das „südasiatische Hollywood“, dass es zum Synonym für indisches Kino schlechthin geworden ist. Einerseits täuscht dies über die tatsächliche Vielfalt der indischen Filmlandschaft hinweg, denn das indische Kino ist so vielsprachig wie das Land selbst. Dasselbe gilt für das breite Spektrum an Filmgenres, in denen keineswegs nur altbewährte Formeln à la Masala-Movie angewandt werden. Auf der anderen Seite liegt in dem großen Erfolg von Bollywood-Filmen vielleicht auch die Chance, dass allmählich ein stärkeres Interesse dafür entsteht, was es „jenseits von Bollywood“ noch zu entdecken gibt.

Ein deutliches Signal in diese Richtung hat das Organisationskomitee des *International Film Festival of India* (IFFI) gesetzt, das vom 23. November – 3. Dezember 2007 in Goa stattfand. Anders als in den Vorjahren hatte man sich nach Angaben der Direktorin des Festivals, Neelam Kapoor, diesmal bewusst dazu entschieden, zugunsten anderer regionalsprachiger Filme auf eine zu starke Präsenz von kommerziellen Hindi-Filmen aus Bollywood zu verzichten. Auch in einer anderen Hinsicht ist das 38. IFFI-Festival erwähnenswert, denn zum ersten Mal überhaupt wurde ein pakistanischer Beitrag im Wettbewerb gezeigt. Das Publikumsinteresse an „Khuda ke liye“ („Im Namen Gottes“, 2007) war so groß, dass die indische Presse bereits über einen möglichen Verleih und Start in indischen Kinos spekulierte. Inwieweit das Kinodebüt des durch Fernsehserien bekannt gewordenen Regisseurs Shoaib Mansoor zu einer Neubelebung des pakistanischen Kinos beitragen kann, ist dagegen ungewiss. Durch die anhaltende politische Krise im Land wird auch die dortige Filmindustrie schwer in Mitleidenschaft gezogen. Das für November 2007 angekündigte, 7. *Kara Film Festival* in Karachi wurde vor dem Hintergrund der verheerenden Anschläge verschoben.

Ähnlich ungewiss sind die Perspektiven des Kinos in Bangladesch, auch „Dhallywood“ genannt, das sich in einer anhaltenden Krise befindet. Anders als in der indischen und zu einem gewissen Teil auch in der pakistanischen Filmindustrie scheint eine Neuausrichtung des bangladeschischen Kinos angesichts der tiefgreifenden Veränderungen, die der Einzug des (Satelliten-) Fernsehens und der damit einher gehende Boom der Video- und DVD-Technologie nach sich gezogen haben, bislang nicht geglückt zu sein.

Aktuelle Anlässe und Perspektiven der südasiatischen Filmlandschaften sowie ihr großer Facettenreichtum bieten also eine Fülle von Anknüpfungspunkten für ein Dossier zum Thema „Film in Südasiens“. Der nun vor Ihnen liegende Themenschwerpunkt umfasst

neun Beiträge, die verschiedene Aspekte dieser großen Thematik näher beleuchten und sich auf unterschiedliche Epochen in der südasiatischen Filmgeschichte beziehen.

Dieses Dossier ist in Zusammenarbeit mit der Zeitschrift SÜDASIEN entstanden, die vom Bonner Südasiensbüro e.V. herausgegeben wird, und wurde im Rahmen des thematischen Schwerpunktes „Theater und Film in Südasiens“ in der Dezember-Ausgabe der Zeitschrift (4/2007-1/2008) erstveröffentlicht. Mit freundlicher Genehmigung der SÜDASIEN-Redaktion freuen wir uns, diesen Themenschwerpunkt „Film in Südasiens“ auch den Leserinnen und Lesern von www.suedasiens.info vorstellen zu können.

Eine anregende Lektüre wünscht Ihnen

Nadja-Christina Schneider

Einheit in der cineastischen Vielfalt Oder: gibt es „das“ indische Kino?

von Nadja-Christina Schneider

Kürzlich wurde die indische Schauspielerin Shilpa Shetty in dem Interviewmagazin „Galore“ mit einer bemerkenswerten Aussage über die Rezeption des indischen Kinos zitiert: „Das echte indische Kino wird in Europa kaum wahrgenommen“.¹ Aus ihrem Mund muten diese Worte paradox an, da Shettys Präsenz in den europäischen Medien sowie ihr darauf gründender Erfolg als Hauptdarstellerin in dem Musical „Miss Bollywood“ ohne die gegenwärtige Hochphase des „Indo-Chics“ und Bollywood-Booms in Europa kaum denkbar wären.

Es ist noch nicht ganz ein Jahr her, als Shilpa Shettys souveräner Umgang mit rassistischen Äußerungen seitens ihrer Mitstreiter in der britischen Variante der Fernsehshow „Big Brother“ die Schauspielerin auch hierzulande schlagartig bekannt machte. Nur in Randnotizen war hingegen zu lesen, dass man in Indien neben der großen Welle des Protests und der Solidarität mit Shetty auch darüber spottete, dass „Big Brother“ ihrer Karriere immerhin ganz entscheidend auf die Sprünge geholfen hätte. Denn der „Mega-Star“, geschweige denn „das Gesicht Bollywoods“, als das sie mittlerweile hierzulande erfolgreich vermarktet wird, war sie in Indien zuvor keinesfalls. Kurze Zeit später folgte dann der vielzitierte Wangenkuss des amerikanischen Schauspielers Richard Gere, der abermals für einen gewissen medialen Aufruhr um ihre Person in Indien sorgte.

Und nun wirkt Shetty als „Miss Bollywood“ immerhin selbst aktiv daran mit, dass das indische Kino hierzulande weiterhin in erster Linie mit exotisch-bunten Kostümen, fantastischen Tänzen und mitreißenden Melodien assoziiert wird. Was sie jedoch nicht daran hindert, dies im selben Atemzug als einseitige europäische Wahrnehmung zu kritisieren. Dieser Widerspruch verweist geradezu beispielhaft auf zwei Kernfragen, die die Diskussion über die indische Filmlandschaft seit Jahrzehnten prägen, nämlich zum einen die Frage, was „das echte indische Kino“ sei und, eng damit zusammenhängend, welches Filmgenre „realistische“ und „authentische“ Geschichten erzähle.

Indische Kinos oder „das“ indische Kino?

Bollywood, das kommerzielle Hindi-Kino *made in Bombay*, ist nicht „das“ indische Kino, denn daneben gibt es noch Tollywood und all die anderen -ollywoods, die sich nach dem Vorbild oder zeitgleich zum großen „B“ in Indien und Südasiens herausgebildet haben. Bei der schier unerschöpflichen Anzahl von Filmen, die jährlich produziert werden, hat die Telugu-Filmindustrie aus dem Bundesstaat Andhra Pradesh zwischenzeitlich sogar Bollywood ü-

¹ Interview mit Shetty in: Galore 33, November 2007, S. 12.

berholt.² Und hinsichtlich der Anzahl von Beschäftigten gilt die südindische Metropole Chennai in Tamil Nadu als das geografische Zentrum der indischen Filmindustrie. Was jedoch nichts an der Tatsache ändert, dass die kommerziellen Hindi-Filme weltweit die bekanntesten und zunehmend beliebten Hauptrepräsentanten des indischen Kinos sind.

Doch auch in Indien selbst zieht der Filmstandort Bombay mit seinem schillernden Starsystem nach dem Vorbild Hollywoods die mit Abstand größte Aufmerksamkeit auf sich, und zwar nicht nur, was Feuilletons oder den Boulevard-Journalismus betrifft, sondern beispielsweise auch im Hinblick auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit indischen Filmen. Nicht nur in Europa, sondern auch in Indien befassen sich Kulturanthropologen und Medienwissenschaftler bevorzugt mit Hindi-Filmen. Bollywood setzt die filmästhetischen, technologischen, musikalischen und vermarktungstechnischen Standards und nimmt für die anderen regionalsprachigen Filmstandorte auch dann die dominierende Rolle eines innerindischen Hollywoods ein, wenn etwa filmische Vorlagen aus dem Tamil- oder Telugu-Kino gekauft, neu adaptiert und zu gesamtindischen Kassenschlagern oder sogar zu internationalen Erfolgen werden. Durch das indische Phänomen der Mehrsprachigkeit ist es zwar möglich und kommt in der Praxis auch vor, dass ein und dieselben Schauspieler oder Regisseure maßgeblich an diesen „filmische Übersetzungen“ mitwirken können, doch ist das nicht die Regel.

Die Frage, ob es „das“ indische Kino angesichts dieser Vielfalt überhaupt gibt, erinnert an analoge Diskussionen in Bezug auf die indische Literatur. So könnte man auf die indische Filmlandschaft übertragen, was der Philosoph und indische Staatspräsident Sarvepalli Radhakrishnan (1888-1975) einmal im Zusammenhang mit der Gründung der nationalen Literaturakademie (Sahitya Akademi) formuliert hat, nämlich dass nur eine einzige indische Literatur existiere, auch wenn diese in verschiedenen Sprachen geschrieben werde. Schlicht und einfach deswegen, da es in Indien aufgrund seiner sprachlichen und kulturellen Diversität nicht die eine, „nationale“ Literatur- und Filmsprache und entsprechende monolithische Vorstellungen literatur- wie filmgeschichtlicher Epochen und Traditionen geben kann. Und gerade angesichts grassierender Kulturnationalismen darf es diese auch nicht unwidersprochen geben.

Da die Diskussion um Einheit und Vielfalt in der Literatur wie auch im indischen Kino in letzter Konsequenz immer wieder zu der Frage führt, welche Vorstellung bezüglich der indischen Nation gelten solle, ist es also keinesfalls nebensächlich, ob man vom indischen Kino im Singular oder im Plural spricht. Wird die Vielzahl „indischer Kinos“ als Ausdruck einer fragmentierten Nation betrachtet, so täuscht dies über die vielen gemeinsamen kulturellen und ästhetischen Bezugspunkte und Vorlieben hinweg, die indische Filme in allen

² Im Jahr 2006 waren dies 243 Produktionen aus „Tollywood“ und 223 Filme aus Bollywood. In ganz Indien werden pro Jahr ungefähr 800-900 Filme der unterschiedlichsten Genres produziert. Vgl. Jochen Reinert, „Tollywood überrundet Bollywood“ in: Indien-Info 86, Vereins-Mitteilungen der Deutsch-Indischen Gesellschaft Berlin e.V., August-September 2007, S.2-3.

Sprachen beeinflussen und diese über sprachliche Grenzen hinweg für ein gesamtindisches Publikum „verstehbar“ machen.

Hält man sich weiterhin an „das“ Kino im Singular, besteht wiederum die Möglichkeit, dass die vielen bedeutenden Filmstandorte Indiens - insbesondere Südindiens - im Abseits einer Bombay-zentristischen Wahrnehmung bleiben. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet vielleicht der Begriff „Filmlandschaft“ Indiens anstelle von „Kino“.

Muss Bollywood „realistisch“ sein?

In Indien werden zum Teil sehr hohe Erwartungen an das Medium Film gestellt. Die Frage, was es bewirken kann oder sogar sollte, wird intensiv diskutiert. Dies ist zunächst einmal der historischen Erfahrung des antikolonialen Befreiungskampfes und der postkolonialen Situation geschuldet. Viele Filmregisseure waren von der Idee überzeugt, dass nicht etwa das „elitäre“ Autorenkino, sondern gerade kommerzielle Unterhaltungsfilme, die sich an ein möglichst breites Publikum richteten, aufklärerisches Potenzial besitzen und so zum Fortschritt der Gesellschaft beitragen könnten. Sie verstanden es als ihre Pflicht, soziale Missstände in ihren Filmen aufzugreifen und gesellschaftliche Utopien zu entwerfen.³

Auch in den Jahrzehnten nach der Unabhängigkeit lässt sich, nicht nur in Bezug auf das Kino, sondern etwa auch auf das neue Medium Fernsehen vielfach der mehr oder weniger explizite Anspruch erkennen, dass es in erster Linie um die „Entwicklung“ des Landes gehen müsse, und nicht einfach nur um „Unterhaltung“. Nach wie vor wird das Medium Film in einer potentiell edukativen Rolle gesehen, was immer dann mitschwingt, wenn Bollywood-Filmen vorgeworfen wird, „nicht realistisch“, sondern vielmehr eskapistisch (und „kitschig“, „schnulzig“ etc.) zu sein.

„Authentische“ Geschichten über das Leben in Indien, ist häufig zu lesen, erzählten dagegen ausschließlich die filmischen Werke des New Indian Cinema bzw. des indischen Autoren- und Dokumentarkinos. Vor diesem Hintergrund wird die indische Filmlandschaft immer wieder entlang der Trennlinie „realistisch/authentisch“ kategorisiert und bewertet, wenn „Kunst“ von „Kitsch & Kommerz“ abgegrenzt wird. Doch sind solche Unterteilungen wirklich sinnvoll, wenn es um die Annäherung und Würdigung der cineastischen Vielfalt Indiens geht?

Zunächst einmal müsste man die mit der Frage der Authentizität und Realitätsnähe verbundenen Vorstellungen doch selbst hinterfragen, denn von Filmen einzufordern, dass sie diese Kriterien erfüllen, würde zum einen voraussetzen, dass es eine objektive Realität gibt, die als solche filmisch „abgebildet“ werden kann. Dies können jedoch nicht einmal Doku-

³ Eingehend befasst sich Annemarie Hafner in ihrem Beitrag „Kino als Agens sozialen Wandels: Indische Filmregisseure im antikolonialen Umbruch (1935-47)“ mit diesem Thema.

mentarfilme für sich in Anspruch nehmen, da auch sie zwangsläufig Wirklichkeit interpretieren und Ausschnitte derselben entsprechend in Szene setzen.

Zum zweiten müsste eine objektiv darstellbare Realität ja auch als solche erfahrbar sein, was eine Einheitlichkeit des Publikums und identische Vorstellungen über das, was Realität ist, voraussetzt. Gerade in Indien treffen wir dieses homogene Publikum jedoch mit Sicherheit nicht an. Im Gegenteil: Die fortschreitende Globalisierung sorgt dafür, dass die Unterschiede in den Lebenswelten der Menschen sich weiter vergrößern. Was gleichermaßen auf die wachsende Zahl von Individuen und Gruppen auf der ganzen Welt zutrifft, die aus den verschiedensten Gründen und Interessen heraus indische Filme sehen und damit zwangsläufig zunehmend als Zielpublikum für Filmproduzenten in Indien wahrgenommen werden.

Angesichts dieser Situation lässt sich immer schwerer bestimmen, an wessen Realität sich beispielsweise kommerzielle Hindi-Filme eigentlich annähern sollen. Auch wäre in diesem Zusammenhang auf den für demokratische Gesellschaften grundlegenden Konsens hinzuweisen, wonach die künstlerische Freiheit Filmschaffender im Umgang mit Themen, Narrativen und Darstellungsformen nicht durch die Maßgabe der Realitätsnähe (oder andere Vorgaben) beeinträchtigt, und die Qualität ihrer Arbeit keinesfalls anhand einer so zutiefst ambivalenten Kategorie wie der der Authentizität bemessen werden sollte.

Andererseits müssen Filme auch gar nicht realistisch oder realitätsnah sein, um dennoch etwas über Realitäten auszusagen, denn das tun Filme grundsätzlich, unabhängig von Genre und Grad der Kommerzialisierung. Betrachtet man beispielsweise den Film „Guru“ des südindischen Regisseurs Mani Ratnam (2006) als „authentischen“ Film über die Lebensgeschichte des umstrittenen Großindustriellen Dhirubhai Ambani, so kann man mit Recht danach fragen, wie realitätsnah dieser Film eigentlich ist. Auch ließe sich dann kritisieren, dass der Film nicht wirklich den „schmalen Grat zwischen Macht und Moral“ thematisiert, obwohl er vorgibt, genau dies zu tun. Dafür erscheint die Figur des „Kunstfaserkönigs“ zu offensichtlich in einem strahlenden Licht.

Eine ganz andere Frage wäre jedoch, was dieser Film möglicherweise über die Gegenwart bzw. die heutige Sicht auf die jüngere indische Geschichte aussagt. So kann man die Gerichtsszene am Ende des Films, in der sich der an Ambani angelehnte Protagonist selbst von allen Vorwürfen der Korruption sowie des systematischen Betrugs freispricht, und diese als einzig möglichen Befreiungsweg des mittelständischen Unternehmertums aus den staatlichen Bandagen des „Nehruvianismus“ (d.h. der planwirtschaftlichen so genannten „mixed economy“) darstellt, durchaus als Apologie der wirtschaftlichen Liberalisierung Indiens und der daraus folgenden (neo-)liberalen Wirtschaftsordnung verstehen.

Schließlich könnte man mit Blick auf die amerikanische oder europäische Filmlandschaften auch fragen, was denn überhaupt das Problem an der vermeintlichen oder tatsächlichen Realitätsferne von Bollywood-Filmen ist. Ist das Kino nicht überall und seit jeher ein Medium, dass sowohl bezaubern als auch entzaubern, unterhalten, aber auch informieren und

aufklären kann? Die indische Filmlandschaft weist bekanntlich renommierte Vertreter auf, die all dies meisterhaft beherrschen und sich nicht in starre Kategorien von Formen und Genres einzwängen lassen. Dass dies nun zunehmend auch außerhalb Indiens wahrgenommen und mit Interesse verfolgt wird, ist sowohl für die indischen Filmschaffenden als auch für Filmliebhaber weltweit eine sehr erfreuliche Entwicklung.

Kino als Agens sozialen Wandels: Indische Filmregisseure im antikolonialen Umbruch (1935-47)

von Annemarie Hafner

Als das Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Indien Fuß fasste, hatte die britische Kolonialherrschaft der einheimischen Kultur bereits eine neue Dimension verliehen. Das Kino fand eine Situation vor, die einerseits indische Intellektuelle veranlasste, sich westliche Denkweisen anzueignen, und sie andererseits dazu bewog, ihre eigene Identität zu behaupten. Filmemacher blieben davon nicht unberührt. Sie griffen mit ihren Werken in nicht zu unterschätzendem Maße in den Prozess des Kulturwandels und der Kultursynthese ein.

Es waren Prozesse der gesellschaftlichen Transformation und des politischen Umbruchs, die die Genrepalette des indischen Kinos bereicherten. Dabei fielen den Filmgenres ganz unterschiedliche Aufgaben zu. So gab es z. B. den mythologischen Film, oder den devotionalen Film, den Sensations- und den Historienfilm. Am deutlichsten zeigten sich die Veränderungen in einem neuen Genre, dem Gesellschaftsfilm oder dem *social film*, wie er auch genannt wurde.

Im Unterschied zu allen anderen Genres waren seine Sujets im Alltag angesiedelt, und sein Anliegen war es, Reformvorstellungen oder Prozesse gesellschaftlichen Wandels zu unterstützen. Er basierte „not on traditional incidents or historic tales but life as it is lived in the present time.“⁴ Die in Erzählung und Bild umgesetzte Gesellschaftsbetrachtung enthielt Elemente der westlichen Moderne, knüpfte aber auch an eigenes Kulturerbe an. Damit bot der Gesellschaftsfilm Raum für eine Kulturdebatte, in dem Filmemacher die moderne indische Identität verhandeln konnten.

Zwei Aspekte waren vor allem wichtig. Erstens: Prominentes Agens gesellschaftlichen Denkens und Handelns war das antikoloniale Projekt. Und zweitens: Die kolonial-kapitalistische Entwicklung hatte zu gesellschaftlichen Verwerfungen geführt, mit deren Folgen sich Politiker und Intellektuelle – und zu den letzteren gehörten auch die Filmemacher – auseinander setzten.

In den 1930er und 40er Jahren wurde die Diskussion um Inhalte der sozialen und kulturellen Wiedergeburt Indiens mit zunehmender Intensität geführt. Ohne sich ausdrücklich mit parteipolitischen Zielen zu identifizieren, schalteten sich Filmemacher in die öffentliche Meinungsbildung ein. Mit ihren Filmen transportierten sie Vorstellungen von nationaler Identität und sozialem oder kulturellem Wandel und prägten so den „Zeitgeist“ mit.

⁴ Bombay Chronicle, 27. Oktober 1951.

Reformroman und Film

Die Probleme, die die Filmemacher zunächst in ihren Werken ansprachen, waren bereits von religiös-reformerischen Bewegungen fast aller Religionsgruppen im 19. Jahrhundert aufgegriffen worden. So hatten sich beispielsweise alle hinduistisch-reformerischen Bewegungen die Veränderung einzelner Aspekte der so genannten traditionellen Gesellschaft, wie die Diskriminierung der niederen Kasten, die Lage der Frauen, insbesondere der Witwen, sowie die Abschaffung der Kinderheirat auf die Fahnen geschrieben. Die gesellschaftlichen Missstände blieben jedoch auch im 20. Jahrhundert ein akutes Problem, und Filmemacher sahen sich veranlasst, sie in ihren Werken ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken.

Als Bindeglied zwischen den religiös-reformerischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts und dem Filmschaffen fast ein Jahrhundert später fungierte die Literatur. So diskutierte der so genannte Reformroman traditionelle Verhaltensmuster und suchte einen Weg in die Moderne. Bekannte Romanciers dieser Art waren der Bengale Sarat Chandra Chatterjee (1876-1938), sowie der Marathe Hari Narayan Apte (1864-1919). Diese Literaten wollten mit ihren Werken nicht nur unterhalten, sondern auch erziehen und Veränderungen im Verhalten der Menschen stimulieren. Genau dieses Anliegen kam den Intentionen bestimmter Filmemacher in den 1930er Jahren entgegen. Sie brachten deshalb einige dieser Reformromane auf die Leinwand und verliehen ihnen damit eine Resonanz, die sie in diesem Maße in einem Land, in dem die Masse der Bevölkerung Analphabeten waren, niemals gefunden hätten.

An dieser Stelle soll auf zwei cineastische Werke verwiesen werden, die für die Verfilmung von Reformromanen beispielgebend waren und zu ihrer Zeit Furore machten.

Das war zum einen „Devdas“, ein Film des Regisseurs Pramatesh Chandra Barua (1903-1951) nach dem gleichnamigen Roman von Sarat Chandra Chatterjee⁵ im Jahre 1935.⁶ Das Buch (geschrieben 1901, veröffentlicht 1917) war seit seinem Erscheinen in Bengalen heftig umstritten. Einerseits enthielt es eine unterschwellige Kritik an der Haltlosigkeit der feudalen Elite. Andererseits verlieh Chatterjee in ihm einem romantischen, sensiblen Menschen Gestalt, dessen Anlage zur Selbstzerstörung vor allem bei der Jugend auf Verständnis stieß. Sie interpretierte im puritanischen Bengalen jener Zeit Devdas Griff zur Flasche und sein ausschweifendes Leben nicht als Dekadenz, sondern als Zeichen von Rebellion. Das ist in gewisser Weise auch zutreffend, besteht die Botschaft dieses Films doch letztlich im

⁵ In fast allen seinen Romanen prangert Sarat Chandra Chatterjee die Unterwerfung der Frau in der patriarchalisch-bengalischen Gesellschaft an.

⁶ Devdas, der Sohn eines Großgrundbesitzers, und Parvati, die Tochter des armen Nachbarn, sind seit ihrer Kindheit befreundet und verlieben sich ineinander. Ihr unterschiedlicher sozialer Status sowie Kastendifferenzen stehen jedoch einer Eheschließung im Weg. Devdas wird zum Studium nach Kalkutta geschickt, während Parvati an einen alten, reichen Witwer verheiratet wird. In der Stadt nimmt der Held eine Beziehung zu Chandramukhi, einer mitfühlenden Prostituierten auf. Seine Skrupel bekämpft er mit Alkohol. Schließlich kehrt er aufs Land zurück und stirbt vorm Haus seiner Jugendliebe.

Protest gegen arrangierte Heiraten sowie gegen rigide soziale Schranken. In einem Rückblick aus dem Jahre 1984 wird „Devdas“ als Meilenstein in der Geschichte des indischen Tonfilms bezeichnet.⁷

Ein anderes Werk, das einen Reformroman ins Bild setzt, ist der Film „Duniya Na Mane“ (Die Welt billigt es nicht) aus dem Jahre 1937. Die Geschichte basiert auf einem Roman von Hari Narayan Apte,⁸ dessen Erscheinen zu Beginn der 1920er Jahre bereits literarisches Aufsehen erregt hatte, und der von der hinduistischen Orthodoxie heftig attackiert worden war. Er erzählt vom Schicksal eines jungen Mädchens, das mit einem alten Mann verheiratet wird.

Um die Mitte der 1930er war das Thema noch immer außerordentlich provokativ. Die Ehe galt weithin als sakrosankt, der Ehemann als der unumstrittene Gebieter und der Ehestand als die vorgegebene Bestimmung einer Frau. Im Film verleiht ein junges Mädchen seinem Protest gegen die Verheiratung mit einem alten Witwer dadurch Ausdruck, dass es den Vollzug der Ehe verweigert. Der Verlauf der Handlung zeigt, wie aus einem sorglosen Teenager eine selbstbestimmte Frau wird. Den Witwer dagegen führen zerstörerische Schuldgefühle schließlich in den Suizid.

Mit „Duniya Na Mane“ hat der Regisseur Shantaram zweifellos indische Filmgeschichte geschrieben: Kein Film vorher hatte so vehement ein soziales Übel attackiert, das aus der Lebensweise der Orthodoxen resultierte. Kein Film vorher hatte einer Filmheldin eine derart rebellische Rolle gegeben, hatte hilflose Opfer überkommener Traditionen so eindringlich aufgerufen, sich zu wehren und ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen.

Antikoloniales Projekt und sozialpolitische Visionen

Nicht nur die geistige Nähe zu den Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts spiegelte sich in den Filmsujets der 1930er und 40er Jahre wider, vor allem waren es die Herausforderungen ihrer realen Lebenswelten, die Autoren und Regisseure veranlassten, soziale Themen zu gestalten.

Die Bewegung für politische Souveränität hatte die Mehrheit der Bevölkerung ergriffen und mit der Zielstellung „völlige Unabhängigkeit“ und einer sozial-radikalen Perspektive eine neue Qualität gewonnen. Auch Künstler beteiligten sich im Weiteren an der Suche nach Alternativen zum kolonial-kapitalistischen Gesellschaftssystem. Indien hatte ein Stadium erreicht, wo es in eigener Verantwortung und nach eigenen Vorstellungen zu einem Einvernehmen mit der modernen Welt kommen wollte. Dieses neue Selbstbewusstsein

⁷ Filmotsav 84, Indian Retrospective; Homage to 5 Masters, New Delhi o. J.

⁸ Hari Narayan Apte veröffentlichte insgesamt 21 Romane, von denen zehn soziale Themen behandelten. Sie waren im marathischen Mittelklassenmilieu angesiedelt und reflektierten insbesondere die Betroffenheit des Autors über die Lage der Frauen in der Hindugesellschaft.

veränderte das gesamte kulturelle Leben. Das spiegelt sich in der Literatur- sowie in der Theater- und Filmszene wider.

Die wenigen Filme, die an dieser Stelle vorgestellt werden können, stehen paradigmatisch für eine indische Version engagierten Kinos. Die Schöpfer dieser Streifen benutzten die Kunstform Film, um soziokulturelle Probleme entsprechend ihrer persönlichen Ideale zu gestalten. In seiner indischen Variante synthetisierte engagiertes Kino in den Jahren zwischen 1935 und 1947 Visionen von *swadeshi* (Eigenständigkeit) und kultureller und sozialer Erneuerung.

Eine Reihe von Filmen reflektierte die unterschiedlichen sozialen Spannungen in der indischen Gesellschaft. Indem sie z.B. auf die Ungleichheit der hinduistischen Kastengesellschaft hinwiesen, griffen sie die Aufforderung Mahatma Gandhis und anderer reformerischer Kräfte auf, der Diskriminierung der ausgegrenzten Gruppen entgegenzutreten.

Ein herausragendes cineastisches Ereignis war in diesem Zusammenhang der Film „Achut Kanya“⁹ (Das unberührbare Mädchen) des Filmstudios *Bombay Talkies* aus dem Jahr 1936. Millionen von Kinobesuchern in ganz Indien vergossen Tränen der Sympathie für ein schönes Mädchen, das der Kastengruppierung der Unberührbaren angehörte (die sich heute selbst *Dalits*, d.h. Unterdrückte nennen) und ein Opfer von Fanatismus und Intrige wurde.

Die künstlerische Leitung der *Bombay Talkies* hatte Himansu Rai (1892-1940) inne. Er brachte als prägendes Element sein soziales Engagement ein. Das Studio war für sein egalitäres Ethos bekannt. Kastenvorschriften wurden bei der Arbeit nicht berücksichtigt.¹⁰ Rais Bestreben war es, den Film als Vehikel sozialer Inhalte zu benutzen.¹¹

Auch dem Regisseur V. Shantaram lag die soziale Botschaft seiner Produktionen am Herzen. Es war vor allem die Frauenfrage, die ihn um die Mitte der 1930er Jahre stark beschäftigte. In seiner Autobiografie legte er dar, aus welchen Gründen er die Forderung nach gesellschaftlicher Gleichstellung von Frauen und Männern nachdrücklich unterstützte: „Einige Frauen begannen, die Berufe der Medizinerin, Professorin und Anwältin auszuüben, manche – wie etwa Sarojini Naidu und Kamala Nehru – gingen sogar in die Politik, dennoch wurden die Vorstellungen von der Befreiung der Frauen in jener Zeit keinesfalls von der Gesellschaft akzeptiert. Insofern war es ausgesprochen schwierig, Erfolg mit einem

⁹ Der Film erzählt die unglückliche Liebesgeschichte zwischen der Unberührbaren Kasturi, der Tochter eines Weichenstellers, und dem Brahmanen Pratap, dem Sohn eines Händlers. Anfangs wird deutlich, wie Gerüchte und Gewalt inszeniert werden, um eine „traditionelle“, grausame Moral aufrecht zu erhalten. Nachdem die beiden Protagonisten sich gefügt und den jeweils für sie ausgewählten Partner geheiratet haben, stiften boshafte Bemerkungen wiederum böses Blut. Handgreiflichkeiten sind die Folge, denen ein herannahender Zug ein tragisches Ende setzt.

¹⁰ Vgl. Burra, Rani (Hg.) 1981: *Film India; Looking Back 1896-1960*. New Delhi.

¹¹ Kak, Siddhart, *The Colossus and the Little Flower from India*: In: *Cinema Vision India*, 1(1980)2, S. 71

Film zu haben, der so moderne Forderungen artikuliert, wie etwa nach der ‚Befreiung der Frau aus der Versklavung durch den Mann‘.¹²

Diese Gründe bewogen ihn, im Film „Amar Jyoti“ (Die ewige Flamme, 1936) einen historischen Hintergrund zu wählen, der dennoch sein Anliegen deutlich werden ließ. Doch mit „Duniya Na Mane“ ließ er das historische Genre hinter sich. Und in „Admi“ (Der Mann, 1939) behandelte er die Beziehung zwischen einer Prostituierten und einem Polizisten. Obwohl auch in diesem Film – wie in „Devdas“ – die Liebe an überkommenen gesellschaftlichen Normen und den Vorurteilen der Mitmenschen scheitert, wird hier nicht Verzweiflung zelebriert, sondern bewusst Lebensbejahung vermittelt.

Ein Film, den Shantaram als letzten für das Studio *Prabhat* gedreht hat, war der Streifen „Padosi“ (Nachbarn, 1941). Als dieses Werk entstand, war in Indien die Stimmung der Kolonialmacht gegenüber bitter und kämpferisch. Bedrohlich waren allerdings auch die Spannungen zwischen Hindus und Muslimen, die von Eiferern auf beiden Seiten angeheizt wurden. In dieser aufgeladenen Atmosphäre wollte Shantaram auf die wahren Hintergründe von kommunalistischen Streitigkeiten aufmerksam machen, die seines Erachtens in erster Linie im Macht- und Profitstreben und nicht in den religiösen Unterschieden lagen.

Am Beispiel des Muslim Mirza und des Hindu Thakur zeigte er, wie Hindus und Muslime in Indien in zahllosen Dörfern und Städten friedlich zusammenlebten. Die Ursache für den Zwist zwischen ihnen wurde von außen herangetragen. Der Zank endete im tragischen Finale des Films, der beide Männer wieder zusammenführte. Sie starben vereint, als der Damm, der zum Stein des Anstoßes geworden war, brach.

Die in jenen Jahren weithin bekannte Zeitschrift *Filmindia* besprach diesen Streifen mit ungewöhnlich enthusiastischen Worten. Sie bezeichnete „Padosi“ als Indiens größten Film und als Shantarams persönlichen Triumph.¹³ Rückblickend äußerte sich die Filmzeitschrift *Star & Style* im Jahre 1970 zum Stellenwert dieses Werkes in der indischen Filmgeschichte: „From among the old films of Prabhat directed by V. Shantaram, one that has been holding topical significance for the country all these years and more than ever in the present times, is Padosi...It is not merely that its story (by Vishram Bedekar) was about Hindu-Muslim unity, or that it preached the message of communal harmony in an effective manner. The whole film was a depiction of Hindus and Muslims living together as neighbours, as they actually do in the countless villages, towns and cities of India.“¹⁴

Auch dem Regisseur Pramatesh Chandra Barua gelang es, in der Öffentlichkeit heiß diskutierte soziale Themen filmkünstlerisch so umzusetzen, dass er den Nerv seiner Zeitgenossen traf. Er setzte eine Erfolgsserie mit Filmen in Gang, die melancholische Liebesgeschichten erzählten und die bengalische Oberschicht kritisch porträtierten. In ih-

¹² Shantaram, Vankudre, 1987: Shantarama, Bombay, S.199

¹³ Filmindia, Bombay, 7(1941)2, S. 62f.

¹⁴ Star & Style, Bombay, 19(1970)16.

nen warf er wiederholt das Problem der individuellen Freiheit auf. Damit berührte er ein Thema, das für wohlhabende und gebildete Bengalen in einer im wesentlichen vom Gemeinschaftsethos der Kaste oder Großfamilie geprägten Gesellschaft auf dem Weg zur Moderne von außerordentlicher Relevanz war. In seinem Streifen „Mukti“ (Befreiung, 1937), in dem ein Mann seiner Ehefrau die gewünschte Scheidung gewährt, wird das Dilemma zwischen Selbstverwirklichung und Konformität durch Verzicht und Tod gelöst. P.C. Barua scheute sich nicht, geltende Konventionen in seinen Filmen zu verletzen. So plädierte er z. B. in „Zindagi“ (Leben, 1940) für eine nicht-eheliche Beziehung zwischen Mann und Frau.

Ein Film, der unbedingt erwähnt werden muss, wenn es um engagiertes Kino in Indien um die 1940er Jahre geht, ist „Dharti Ke Lal“ (Kinder der Erde, 1946). Mit diesem Werk verwirklichte der Journalist, Filmkritiker und Literat Khwaja Ahmad Abbas (1914-1987) sein Credo als Filmemacher: „The tradition of social realism – the truthful depiction of society – which, according to my way of thinking, is the final essence and ultimate purpose of the film art.“¹⁵

Der Streifen zeigt eine Familie, die zusammen mit anderen Dorfbewohnern nach Kalkutta ging, um dort Arbeit zu suchen. Die Bedingungen, die sie in der Stadt vorfinden, sind menschenunwürdig. Dennoch endet der Film hoffnungsvoll. Einige der Bauern entschließen sich, ins Dorf zurückzukehren. Sie gründen eine Genossenschaft und bringen mit vereinten Kräften eine gute Ernte ein. Abbas machte in diesem Film die Ursachen für die Hungersnot in Bengalen deutlich. Sie war nach seiner Ansicht nicht nur die Folge einer Dürreperiode, sondern auch der Geldgier der indischen Großhändler und der Gleichgültigkeit der britischen Kolonialmacht geschuldet.

Es war eine spezifische historische Situation, die den indischen Gesellschaftsfilm der 1930er und 40er Jahre hervorgebracht hatte und seine Schöpfer in den Rang von „Stars“ erhob, die die Bevölkerung ins Kino zogen. Es war eine Zeit, in der der Film Ausdruck der Persönlichkeit seines „Machers“ war. Diese Streifen hoben den Unterschied zwischen populärem und Kunstfilm auf. Sie erbrachten den Beweis, dass sich Qualität und kommerzieller Erfolg nicht ausschlossen.

¹⁵ Abbas, K.A., Film and Society. In: Yojana, 18(1974)18, S. 4.

Die Frau im kommerziellen Hindi-Kino: Symbol indischer Tradition und Kultur

von Ariane Jayasuriya

„As necessary first steps in examining Hindi films' representations, these studies provide a rich and abundant characterization of its idealized woman figures: passive, victimized, sacrificial, submissive, glorified, static, one-dimensional, and resilient.“

So charakterisiert die Autorin Jyotika Virdi in ihrem Buch *The Cinematic Imagination*¹⁶ die idealisierten Frauenfiguren im kommerziellen Hindi-Kino. Sie stellt fest, dass die Frau in der Zeit unmittelbar nach der Unabhängigkeit sehr reaktionär dargestellt wurde, obwohl das Hindi-Kino in anderen Bereichen relativ zukunftsorientiert war.

Die Regierung des unabhängigen Indien befürwortete in der äußeren, „materiellen“ Sphäre die Nutzung westlicher Technologien, Wissenschaft und Staatskunst. Dagegen sollte die „geistige“ Sphäre der indischen Kultur und Tradition vor westlichen Einflüssen bewahrt werden. Der geistige Bereich wurde mit der inneren Sphäre von Ehe und Familienleben identifiziert, deren Symbol die Frau war und ist. Das erklärt auch, warum das Verhalten von Frauen ein so wichtiges Thema ist. Einerseits fürchtete die indische Regierung den immensen Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft, versuchte aber andererseits, ihn zu nutzen, um der Bevölkerung ihre Ideale zu vermitteln. Dafür entwickelten die Filmschaffenden im indischen Kino einen Realismus von eigenwilliger Natur, dessen Ziel es war, der indischen Gesellschaft zu zeigen, wie sie sein sollte und nicht, wie sie wirklich ist. Diese idealisierte Linie versuchte einerseits, Realität zu artikulieren und auf der anderen Seite, diese wieder zu zerstreuen, z.B. Guru Dutt's „Pyasa“ (1957) und Manmohan Desai's „Coolie“ (1983). In „Pyasa“ führt Guru Dutt den mittellosen Helden nach vielen Schicksalsschlägen in die Welt der Reichen ein, zeigt ihm ihre Doppelmoral und lässt ihn dann geläutert und aus eigener Entscheidung in die Armut zurückkehren. Manmohan Desai holt den Helden in der Realität eines Kuli ab und bewirkt dann seinen märchenhaft Aufstieg zum heldenhaften Politiker, der gegen die Machenschaften dieser Klasse kämpft, wobei die Realität der Armut romantisiert werden.

Die ideale Frau

Wie sollte die Frau als Bewahrerin indischer Kultur und Tradition idealerweise beschaffen sein? Die ideale Frau sollte keusch, bescheiden, hingebungsvoll, selbstlos, aufopfernd, gebildet, stark, mutig und tugendhaft sein, wobei die Keuschheit der wichtigste aller Werte ist. Es gibt drei wesentliche Rollen für die Frau, sie ist Tochter, Ehefrau und Mutter. Als Ehe-

¹⁶ Virdi, Jyotika: *The cinematic Imagination: Indian popular films as social history*. New Brunswick, NJ; London: Rutgers Univ. Press, 2003, S. 60

frau sollte sie dem Beispiel des Ramayana¹⁷ folgen und ihren Mann als Gott verehren. Frauen sollte keinerlei Unabhängigkeit gegeben werden, die Grenze des Handlungsfreiraums einer Frau wird symbolisch durch die Lakshman Rekha¹⁸ eingegrenzt. Das Manusmriti¹⁹ empfiehlt, eine Ehe nicht auf Sehnsucht und Leidenschaft zu begründen und rechtfertigt dies mit dem unkontrollierten Hunger der Frauen nach Sex.²⁰ Stattdessen sollte man diese Energie auf Schutz und Fürsorge für die Familie lenken. Darum sollte die Frau in ihrer Kindheit der Obhut des Vaters unterliegen, in der Jugend der ihres Mannes und später der ihrer Söhne. Männer sollten einen gewissen emotionalen Abstand zu ihren Frauen haben, um sie besser unter Kontrolle zu halten. Romantische Liebe war eigentlich der Frau nur genehmigt, wenn sie dem Radha-Krishna-Beispiel folgt. Im klassischen Text ist die Liebe von Radha zu Krishna absolut rein und ewig - und dies ist die romantische Liebe, wie sie im indischen populären Kino dargestellt wird. Frauen, die nach den traditionellen Werten leben, finden Glück, während die, die es wagen sie zu überschreiten, bestraft und geopfert werden. Dabei wird ausgeklammert, dass Krishna eigentlich der große Verführer der Hirtinnen von Braj ist, die den „Scham der Welt“ hinter sich lassen, um sich mit ihrem Geliebten jenseits aller gesellschaftlichen Konvention zu vereinigen.

Das Idealbild der züchtigen indischen Frau nach der Unabhängigkeit war nicht neu, es entstand im 19. Jahrhundert einerseits als indisches Äquivalent zur viktorianischen Bürgerlichkeit, aber auch als Antithese zur „Dekadenz“ der westlichen Welt und wurde als solches zum nationalen Symbol gegen die Kolonialmacht. Nach der Unabhängigkeit wurde es in Abgrenzung zur westlichen Welt und als Symbol der nationalen Einheit wieder aufgegriffen. Dennoch vermischen sich in der Beschreibung der idealen Frau viktorianische und höhere brahmanische Werte, was gleichzeitig eine Abgrenzung von Frauen niedriger Klassen und Kasten bedeutet. Das ist umso interessanter, wenn man bedenkt, dass niedrige Klassen und Gesellschaftsschichten das Hauptpublikum des Hindi-Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg waren.

Die Darstellung der Heldin und Antiheldin in Raj Kapoors Film „Barsaat“

Anhand von Raj Kapoors Romanze „Barsaat“ von 1949 möchte ich beispielhaft zeigen, welche Verhaltensweisen und Entscheidungen von Frauenfiguren belohnt werden, und bei welchen mit Ausgrenzung gerechnet werden muss. Es wurde gerade eine Romanze ausge-

¹⁷ Ramayana: Das Ramayana ist neben dem Mahabharata das wichtigste indische Epos.

¹⁸ Lakshman Rekha: Ist die Linie, die Lakshman, der Bruder von Rama, auf die Frage Sitas, wie weit sie sich ohne seinen Schutz vorwagen könnte, ohne in Gefahr zu geraten, um ihre Behausung zieht.

¹⁹ Manusmriti: Das Manusmriti ist ein soziales und religiöses Gesetzbuch und wurde zwischen 200 v. Chr. und 200 n. Chr. von Manu verfasst. Es besitzt heute noch einen großen Einfluss auf die indische Gesellschaft.

²⁰ Sen, Geeti: *Feminine fables: imaging the Indian woman in painting, photography and cinema*. Ahmedabad: Mapin Publ., 2002. S.118. Oder Doniger, Wendy und Smith, Brian K: *The Laws of Manu*. Harmondsworth: Penguin 1991, S. 198.

wählt, weil sie sich zum beliebtesten Genre des Hindi-Kinos entwickelte, obwohl das ideale Frauenbild eigentlich eine Romanze gar nicht zulässt.

Raj Kapoor begann seine Karriere als Regisseur 1948 im Alter von 23 Jahren, ein Jahr nach der Unabhängigkeit. Er ist eine der großen Legenden des kommerziellen Hindi-Kinos und hat als Regisseur zahlreiche technische Neuerungen eingeführt, die zu den Grundlagen des heutigen Bollywood-Kinos gehören. Er führte Leidenschaft und größere Intensität im emotionalen Ausdruck in das indische Kino ein; Musik bekam bei ihm eine neue Bedeutung und die Atmosphäre und Stimmung wird szenisch stark hervorgehoben. Mit „Barsaat“ wählte er als erster Kaschmir als Kulisse für einen Film, was einen neuen Trend auslöste. Mit seinem Film „Sangam“ (1964) war er ebenfalls der erste, der die Schweiz, und Europa im Allgemeinen, als Drehort entdeckte.

„Barsaat“ war sein erster ganz großer Kinoerfolg, mit dem er neue Maßstäbe für die Romanze in Indien setzte. Im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung der indischen Gesellschaft sah er die romantische Liebe, verbunden mit traditionellen Tugenden, als die ideale Grundlage für individuelles Glück und eheliche Zufriedenheit.

In „Barsaat“ gibt es zwei zentrale Frauenfiguren, die beide in die Betrachtung mit einbezogen werden sollten. Der Film zeigt zuerst am Beispiel von Neela (Nimmi), wie es einer Frau ergeht, die sich den sozialen Konventionen ihrer Zeit widersetzt. Neela ist Waise aus den Bergen Kaschmirs und gehört einer ethnischen Minderheit an. Als Waise ohne jegliche Obhut wird ihre Keuschheit von vornherein in Frage gestellt. Sie hatte sich im Jahr zuvor in Gopal (Premnath), einen vorbeifahrenden Touristen aus der Stadt, verliebt und eine Nacht mit ihm verbracht. Damit hat sich das Vorurteil gegenüber Neela bereits bestätigt, denn sie hat die Lakshman Rekha überschritten. Er versprach, im nächsten Jahr wiederkommen, sie wartet seitdem sehnsüchtig auf ihren Geliebten. Ein Jahr später ist er wieder mit seinem Bruder Pran in den Bergen und bittet ihn, bei Neela zu halten. Gopal erzählt Pran von Neela, seine Beschreibung passt in das gängige Klischee gefährlicher Weiblichkeit: „Sie ist eine Waise und unbekümmert wie wir, aber sie ist durchtrieben. Sie kann dich ohne Probleme hereinlegen, sie könnte Dein Herz stehlen“. Dabei ist es offenkundig, dass sie nur ihn liebt und mit anbetender Ehrerbietung wie einen Gott betrachtet, ganz die ideale Frau. Sie ist ekstatisch über Gopals Rückkehr und sie lieben sich in der stürmischen Nacht - diese Szene wurde natürlich von der Zensurbehörde gestrichen. Gopal bezahlt sie mit 10 Rupien wie eine Prostituierte. Sie nimmt das Geld an, denn sie erkennt in ihrer Naivität nicht die Erniedrigung. Sie gibt die 10 Rupien heimlich Pran, um ihr einen ordentlichen Sari zu kaufen, damit sie sich nicht blamiert, wenn Gopal sie seinen Eltern vorstellt. Gopal glaubt nicht, dass Neela ihn aufrichtig liebt. Pran erkennt hingegen ihre echte Liebe zu Gopal und auch dessen Liebe zu Neela, auch wenn er diese natürlich leugnet. Während des Films gibt es immer wieder Schnitte auf Neela, wie sie sehnsüchtig auf ihren Geliebten wartet. Gopal erkennt endlich seine Liebe zu ihr und eilt zu ihr. Aufgrund eines Missverständnisses begeht sie jedoch Selbstmord. Egal wie gut und rein die Absichten einer Frau sind, sexuelle Überschreitungen werden meistens mit einem schicksalhaften Tod gesühnt.

Die zweite wichtige Frauengestalt in „Barsaat“ ist Reshma (Nargis) und sie gehört ebenfalls einer ethnischen Minderheit an. Pran (Raj Kapoor) verliebt sich auf seiner Reise mit Gopal in sie. Reshmas Vater ist anfänglich abwesend und ihre Mutter blind, dadurch hat ihre Liebe genügend Raum, sich zu entfalten. Sie ist die Verkörperung sämtlicher Ideale liebender Frauentypen der indischen Mythologie. Zuerst wird sie von Gopals Violinenspiel angezogen, wie Radha von Krishnas Flöte. Nach seiner Rückkehr zerstört der Vater ihr Boot, damit sie nicht mehr zu Pran übersetzen kann. Daraufhin stellt sich Reshma dem Soni-Test und versucht, mit dem Seil über den Fluss zu kommen, sie besteht ihn (im Panjabi-Epos „Soni-Mahinwal“ benutzt Soni einen irdenen Krug, um zu ihrem Geliebten zu gelangen, obwohl sie weiß, dass dieser sich vor dem Erreichen des Ufers aufgelöst haben kann).

Pran hat einen schweren Autounfall und die Ärzte kämpfen um sein Leben. Reshma hat keinen Zweifel, dass ihre Liebe ihn retten wird. Tatsächlich erhält sie Pran aus den Fängen des Todes zurück, wie die mythologische Figur der Damayanti ihren Ehemann Nala. Reshma ist rein geblieben. Pran sagt zu Reshmas Vater: „Frag das Wasser, ob sie nicht rein war wie der Ganges“. Darum werden Pran und Reshma am Ende vereint, belohnt für ihren starken Glauben an die Liebe - und Reshma für ihre Tugendhaftigkeit. Mit einem Sari, Puder, Brenneisen und Lippenstift und ein paar Brocken Englisch verwandelt Gopal Reshma am Ende in eine typische Hindu-Frau der indischen Mittelschicht. Die Unterschiede scheinen nur Äußerlichkeiten zu sein. In „Barsaat“ gehören die Frauen- und Männergestalten verschiedenen Gemeinschaften an. Im wahren Leben wäre eine Verbindung zwischen den Figuren fast unmöglich. In vielen, nach der Unabhängigkeit Indiens entstandenen Filmen werden jedoch die Unterschiede zwischen den Kasten, Religionen und Ethnien geleugnet, so auch in *Barsaat*. Reshma, so die Aussage, kann genauso eine Radha, Soni oder Damayanti sein wie jede hinduistische Frau.

In „Barsaat“ verkörpert Reshma das Symbol nationaler Einheit und folgt in ihrer Romanze genau dem Vorbild Radhas und Krishnas. Damit entspricht sie der vorgegebenen Norm, die die Ras Lila (Radha/Krishna Mythos) als einzige erlaubte Form einer romantischen Liebe vorsieht. Raj Kapoors Heldin Reshma ist unerschütterlich in ihrer Liebe, ihr moralisches Verhalten entspricht ganz dem der idealen Frau. Sie handelt aktiv, indem sie sich für ihre Liebe entscheidet und sich darum einigen Normen widersetzen muss. Trotzdem kann man ihr eine gewisse Eindimensionalität nicht absprechen. Dem Beispiel Radhas folgt sie rein instinktiv. Dem Soni Test stellt sie sich zwar bewusst, aber eigentlich bestimmt das Schicksal über ihr Leben. Reshma vertraut ihrem Schicksal und der Kraft ihrer Liebe absolut. Auch ihre Verwandlung am Schluss geht von Gopal aus. Sie lebt wie selbstverständlich nach den Werten der idealen Frau, doch sie sind ihr nicht wirklich bewusst.

Neela unterscheidet sich nur in einer Beziehung von Reshma - sie verstößt gegen das wichtigste Gebot, indem sie ihre Keuschheit aufgibt. Allein diese Überschreitung fordert die höchste Bestrafung und macht ein Happy End unmöglich. Sonst entspricht der Charakter von Neela ganz der gesellschaftlichen Norm, aber auch sie ist im Grunde passiv und eindimensional. Sie handelt nicht, sie wartet und leidet.

Raj Kapoors Heldinnen entsprechen damit beispielhaft Jyotika Virdis Kritik. Aufgrund des großen Erfolgs, den der Film gehabt hat, muss man davon ausgehen, dass dieses Bild der Frau dem Geschmack des Publikums entgegenkam. Um das allgemeine Frauenbild Raj Kapoors in diesem Film ins rechte Licht zu rücken, muss man jedoch auch den Charakter von Pran und Gopal etwas genauer erläutern. Die beiden männlichen Protagonisten verkörpern zwei gegensätzliche Ansichten in Bezug auf Liebe und Frauen. Im Unterschied zu Gopal glaubt Pran an die wahre Liebe und bringt Frauen Anteilnahme, Verständnis und Respekt entgegen. Pran sieht die Verantwortung für die Keuschheit einer Frau nicht nur bei ihr, sondern auch beim Mann. Er erklärt Gopal, dass der Maßstab für Gut und Böse ist, die Gefühle eines anderen nicht zu verletzen. Dieses Einfühlungsvermögen Raj Kapoors gegenüber Frauen zeigt sich auch ganz deutlich in seiner Kritik an der sexuellen Ausbeutung von Frauen in Kaschmir durch männliche Touristen aus der Stadt.

Die Ausbürgerung Einheimischer und die Einbürgerung von Ausländern: Der Hindu-Nationalismus und das Revival des Hindi-Kinos in den 1990er Jahren

von Radhika Desai

Das kommerzielle Hindi-Kino Bombays spiegelt nicht nur die indische Politik wider, sondern gestaltet sie oftmals mit: zwischen beiden besteht eine enge und reflexive Beziehung.

In den 1950ern besaß das Hindi-Kino einen weitgehend entwicklungs-fokussierten, proto-sozialistischen und egalitären Charakter. In den 1960ern reflektierte es die enttäuschten Hoffnungen der nationalistischen Bewegung. Die Filme der 1970er Jahren griffen soziale Themen wie Kaste, Gender und Klasse auf und brachten eine beträchtliche Anzahl von Filmen hervor, denen die Verbindung von hoher Qualität, kommerziellem Erfolg und Sozialkritik gelang. Nach der „verlorenen Dekade“ der 1980er, in der die Videorevolution die Demografie des Kinopublikums grundlegend veränderte, und das Kino Bombays in einem Morast aus Unterfinanzierung, schlechter Qualität und einem Übermaß an Sex und Gewalt versank, erlebte es in den 1990ern und zu Beginn des neuen Jahrhunderts einen erneuten Aufschwung. Der Kontext, in dem sich dieser vollzog, wurde durch eine Reihe wichtiger Entwicklungen bestimmt, von denen die Politik des Hindu-Nationalismus die bedeutendste darstellte. Seine enge Beziehung zum Hindi-Kino ähnelte der zur entwicklungsfixierten Politik der Kongressregierung in früheren Dekaden und spielte eine Schlüsselrolle im jüngsten Revival des Kinos.

Ökonomisch betrachtet, erlebte Indien gegen Ende des 20. Jh. eine fortgeschrittene Liberalisierung seiner Wirtschaft, was auch an einer zunehmend unverfrorenen Lobpreisung des freien Marktes und der sog. Corporate Values im Hindi-Kino sichtbar wurde. In gesellschaftlicher Hinsicht führte die steigende Ungleichheit zur Verschärfung sozialer Klüfte und zur Erosion von Traditionen, gesellschaftlichen Institutionen und kulturellem Erbe. Neue und komplexe Formen der sozialen Dynamik und Politik manifestierten sich auf den indischen Bildschirmen. Auf der einen Seite wurde etwa die Kritik an Kasten oder am Patriarchat ersetzt durch eine unkritische Akzeptanz von Kasten-, Gender- und religiösen Strukturen der Privilegierung mitsamt der sie umgebenden Kultur. Auf der anderen Seite musste diese Akzeptanz jedoch unter den Rahmenbedingungen der neuen, kommodifizierten und „modernen“ Kultur umgestaltet werden. Kulturell gesehen, erlebte Indien viele Veränderungen: die Öffnung hin zu globalen Kultur-Trends, eine wachsende Entfremdung von der dörflichen Welt und das Auftreten einer neuen Jugendkultur. All diese Veränderungen reflektierte das Hindi-Kino in mehr oder weniger indirekter Weise. In politischer Hinsicht stellte der Aufstieg des Hindu-Nationalismus das prägendste Phänomen der letzten Jahrzehnte des 20. Jh. dar. Bis auf wenige der extremeren Organisationen, wie die in Bombay beheimatete Shiv Sena, mussten die Vertreter des Hindu-Nationalismus für ihre Taten nur wenig Kritik seitens des Hindi-Kinos einstecken: vielmehr standen viele der neuen Themen im Kino in enger Verbindung zu den charakteristischen Themen der Hindutva-

Politik, allen voran die neue Betonung der Frömmigkeit; die ‚neue‘, aber nicht ‚westliche‘ Frau; die Bedeutung der Diaspora-Inden als Vorbilder und Herzstück der Nation; die Korruption des alten indischen Politikstils (= Kongress und andere nicht-BJP-Politiker) und schließlich, die Zentralität der Themen Kaschmir, Terrorismus und Pakistan.

All diese Veränderungen vollzogen sich, während die Filmindustrie selbst einen grundlegenden Wandel in ihren inneren Strukturen erfuhr, insbesondere den Niedergang des Studiosystems; riesige internationale Distributionsnetzwerke und die Finanzierung durch respektablere und transparentere Mittel, wie eine förderliche Steuerpolitik und Kreditvergabe, ersetzten die restriktiven Rahmenbedingungen der Vergangenheit. Die Art und Weise, wie das Revival des Hindi-Kinos und die Politik des Hindu-Nationalismus ineinander griffen, wurde an zwei erfolgreichen Filmgenres besonders deutlich: dem „Nation-in-Gefahr“-Genre und dem „NRI“-Genre (NRI steht für *Non-Resident Indian*, Anm. d. Übersetzerin).

„Roja“, „Sarfaroosh“ und „Mission Kashmir“ sind die herausragenden Vertreter des „Nation-in-Gefahr“-Genres. Sie alle handeln vorgeblich von der terroristischen Bedrohung, die Kaschmir darstellt (und weniger häufig von der Gefährdung Kaschmirs durch den Terrorismus). Jeder dieser Filme beginnt mit einer Titel-Sequenz, die dem Publikum den Ernst der Situation vor Augen führt, in deren Rahmen sich die folgende Geschichte zutragen soll. Bei „Mission Kashmir“ führte Vidhu Vinod Chopra Regie, ein Hindu aus Kaschmir und das vielbeachtetste Talent im Bombayer Kino der 1900er Jahre. „Sarfaroosh“ war das Regie-Debüt von John Mathew Mathan. „Roja“ wurde von dem südindischen Regisseur Mani Ratnam gedreht. Die hervorstechende Gemeinsamkeit dieser Filme ist das Thema der nationalen Einheit und Sicherheit, die es gegen eine Vielzahl von Feinden zu schützen gilt: Pakistan, das Terroristen Unterschlupf gewährt; die Terroristen selbst und illoyale Inden, die für gewöhnlich als schäbig und heimtückisch dargestellt werden, ganz anders als die idealisierten indischen Männer, die weltgewandt und großherzig erscheinen. Diese Feindes-Kategorien gleichen den Stereotypen aller ausgegrenzten Gruppen: Muslime, Christen, Adivasis, Angehörige niedriger Kasten und Klassen sowie korrupte indische Politiker. Abgesehen von den neuen Schurken gibt es einige Charaktere, deren Tugenden als essentielle Schwächen dargestellt werden: die Botschaft lautet, dass manche Tugend zum Wohl der größeren nationalen Sache aufgegeben werden muss. Es gibt die gelassene politische Führungsriege, der das wahre Ausmaß der Gefahr verborgen bleibt. Der indische Staat wird in diesen Filmen typischerweise als nachlässig porträtiert: die dahinter stehende Botschaft ist, dass er härter und effektiver gegen den Terrorismus und andere Bedrohungen der Nation vorgehen müsste. Schließlich gibt es natürlich noch die Helden und Heldinnen aus „guten“ indischen Familien. Üblicherweise gerät das idyllische Familienleben an einem bestimmten Punkt der Handlung durch einen Ausbruch von Terror aus den Fugen.

In keinem dieser Filme findet das Anliegen der indigenen Bewegung für ein unabhängiges Kaschmir groß Erwähnung. So bleibt der Eindruck zurück, dass die Unabhängigkeit Kaschmirs einzig und allein das Ziel der Terroristen ist. Wo, wie in „Mission Kashmir“, ein gebürtiger Kashmiri namens Altaaf zum Terroristen wird, geschieht dies allein infolge sei-

ner Traumatisierung, die er als Zeuge der brutalen Ermordung seiner gesamten Familie durch indische Armeemitglieder davon trug. Und sogar in diesem Fall wird der Held nur zum Terroristen, weil sein Trauma von einem ausländischen Terroristen ausgenutzt wird. Der Film wurde für seine offene Kritik an der von indischen Armeemitgliedern verübten Gewalt in Kaschmir gelobt. Diese Sicht ignorierte jedoch die Tatsache, dass der Film diese Gewalt als unausweichlich darstellt. Es ist die von ausländischen Terroristen initiierte Gewalt, die diese Brutalität erforderlich macht, wie tragisch auch immer ihre Folgen für einzelne Kashmiris sein mögen. Sie muss vor allem von den Kashmiris akzeptiert werden, die als „gute Muslime“ angesehen werden wollen, und ihre bisweilen gefährlichen Folgen, wie etwa die Konversion Altaafs zum Terroristen, müssen notfalls mit noch größerer Brutalität bewältigt werden.

Muslimische Charaktere treten in den drei Filmen in unterschiedlicher Weise in Erscheinung. Ihre Darstellung reicht vom banalen „othering“ wie in „Roja“, wo sie nur als Terroristen vorkommen, bis hin zu einem komplexeren Diskurs, in dem Muslime an der Schwelle zur Ausgrenzung unter bestimmten Bedingungen erneut zur Nation zugelassen werden. In „Sarfarosh“ gibt es zwei bedeutende muslimische Charaktere. Einer davon ist ein muslimischer Polizeioffizier, der dem Befehl des Helden und leitenden Polizeikommissars Ajay Singh Rathod untersteht. Der andere ist der Kopf einer bewaffneten Operation, der öffentlich als in Indien und Pakistan gleichermaßen verehrter Sänger in Erscheinung tritt und dessen Berühmtheit als Deckmantel für seine kriminellen Umtriebe dient. Der zuerst genannte ist aufgebracht angesichts seiner erlittenen Diskriminierung, doch er wird von seinem Vorgesetzten, Rathod, gerügt, der ihm vorhält, nur an sich selbst zu denken und ihn an die Pflicht gegenüber seinem Land erinnert. Die Szene ist bemerkenswert, da sie mit einer der wichtigsten Konventionen in der Darstellung von gutem Betragen brach, nämlich dem Respekt gegenüber dem Alter. Und genau das verleiht der Szene ihre Wucht: ein älterer Muslim wird von einem jüngeren, wahrhaft nationalen Helden für seine kindische Selbstbezogenheit getadelt. Der ältere, jedoch im niedrigeren Rang stehende reagiert, indem er akzeptiert, dass sein echter Nationalismus in der widerspruchsfreien Konzentration auf seine Arbeit und die Sicherheit des Landes besteht. Gute Muslime müssen um jeden Preis Indien gegenüber loyal sein und diese Loyalität fortwährend unter Beweis stellen. Der Charakter des muslimischen Sängers und Waffenschmugglers enthält zwei bedeutende Themen: einmal die Gefahr der Falschheit von Muslimen gegenüber vertrauensseligen Indern und die Darstellung der geteilten Kultur Indiens und Pakistans, die Pakistan Einflussmöglichkeiten in Indien eröffnet, welche für militärische oder terroristische Zwecke genutzt werden können.

Von den Mechanismen der Exklusion und bedingten Inklusion von Bürgern im „Nation-in-Gefahr“-Genre kommen wir zu den Mechanismen der Inklusion und privilegierten Eingliederung von Ausländern im „NRI“-Genre. In „Dilwale Dulhania Le Jayenge“ folgt der in London ansässige, einzige Sohn eines verwitweten und allzu nachsichtigen Vaters der ebenfalls in London lebenden Heldin in den Punjab, wo sie in einer arrangierten Hochzeit

mit dem Sohn eines Freundes ihres Vaters aus Kindheitstagen vermählt werden soll. In einer ironischen Wendung, der den Frauen ihren Platz im modernen Hindu-Patriarchat zuweist, dreht sich die Geschichte nicht so sehr darum, wie der Held die Liebe der Heldin gewinnt; das wird alles in ein paar Song-Sequenzen an touristischen Vorzeigestätten in Europa am Anfang des Films abgehandelt. Vielmehr handelt sie davon, wie der Held den Vater der Heldin umwirbt. Tatsächlich wird die Dramatik des Films durch die Weigerung des Helden, die Heldin gegen den Willen ihres Vaters zu heiraten, hervorgerufen. Er lehnt sogar den Rat ihrer Mutter ab, angesichts des erbitterten Widerstandes des Vaters mit ihrer Tochter durchzubrennen.

Auch in „Pardes“ ist der Hauptprotagonist ein indischer Auswanderer, der es in den USA zu fantastischem Reichtum gebracht hat, in Los Angeles lebt und der für seinen Sohn um die Hand der Tochter eines alten Freundes anhält. Die schöne junge Tochter, Ganga, ist auf dem Land in Indien aufgewachsen. Sie ist unverdorben, indisch, traditionell und einfach schön: sie ist Indien. Ihr charakterschwacher Verlobter hingegen ist der jungen Ganga in keiner Weise würdig, was dem vor Liebe für seinen Sohn blinden Vater jedoch nicht bewusst ist. Der Film handelt davon, wie Ganga, rein und unverdorben wie die gleichnamige Göttin des Ganges, allmählich zu dem Schluss gelangt, dass die von ihr geliebte Person nicht ihr Verlobter, sondern dessen Adoptivbruder ist, der trotz seines Lebens in den USA indischer geblieben ist. Es ist nicht nur die elterliche Zustimmung, die hier ebenfalls über die Liebe triumphiert, sondern die junge Ganga trifft ihre Entscheidung erst, nachdem sie die Erlaubnis dazu von ihrem künftigen Schwiegervater erhalten hat: eine Ermahnung der Frauen an ihre Verpflichtung gegenüber zwei (oder sogar mehreren!) Familien.

Das „NRI“-Genre verhalf der im Niedergang begriffenen Bombayer Filmindustrie praktisch mit links zu ihrem Comeback. In diesem neuen Filmgenre gaben die Ausgewanderten, hauptsächlich höherkastige Hindus, ihr Debüt als tragende Protagonisten des Hindi-Kinos.

Dabei handelt es sich keinesfalls um eine zufällige Reflexion der Veränderung, die sich im Leben vieler Inder ereignete, - d.h. die wachsende Präsenz von Verwandten und Freunden im Ausland. Eher stellte es einen spezifischen Prozess dar, in dem ein bestimmter Typ des ausgewanderten Hindus eine beinahe unmögliche Kombination aus höherkastiger Herkunft, wirtschaftlichem Erfolg, kultureller Kompetenz in der westlichen Welt und einer wachsam gehüteten, traditionellen „höherkastige-Hindu“-Identität in das Drehbuch der indischen Nation eingeschrieben wurde als einer der Hauptmechanismen, durch den die Transformation zu einer Hindutva-Nation zur Vervollkommnung gelangen würde. Dies erforderte unter anderem eine Enträumlichung der Nation und ihre Umwandlung in eine Gemeinschaft, die sich ausschließlich durch die Teilhabe an einer (üblicherweise elitären) Kultur begründete. Noch umfassender und unabhängig davon, ob sie tatsächlich indische Auswanderer-Charaktere beinhalteten, wurden die erfolgreichsten Hindi-Filme durch ihre soziale und sogar durch ihre ideologische und kulturelle Präsenz transformiert. Sämtliche Darstellungen eines guten Lebens drehten sich um die Neugestaltung des Lebensstils der indischen Mittelschicht nach den gängigen Vorstellungen des Lebens der NRIs im Ausland.

Ob es das Heim („Hum Apke Hain Kaun“), das Internat („Mohabbaten“) oder ein Fernsehstudio („Mission Kashmir“) war - alle Schauplätze besaßen nun eine gewisse „internationale“ Färbung. Darin spiegelt sich auch der Anspruch des Hindi-Kinos wider, ein Zentrum der kulturellen Produktion für die ganze Welt zu werden. Um diesen Anspruch zu verwirklichen, musste es Hollywood hinsichtlich der technischen Perfektion und von letzterer vorgegebenen, visuellen Standards Paroli bieten. Dahinter verbarg sich jedoch noch etwas anderes. Es reflektierte auch den Grad, bis zu welchem das Leben im Ausland, allen voran im Westen, sowie die Neuerschaffung dieses Lebens in Indien, den Gipfel der Ambitionen der vermögenden Schichten in Indien verkörperte. Die Tatsache, dass viele Inder eines davon oder beides erreicht hatten, spornte die Bestrebungen jener an, die noch nicht so weit gelangt waren. In diesem Sinne formte diese Re-Visualisierung ihre Träume, Wünsche und Projekte.

Indisches Leben, wie es im „NRI“-Genre porträtiert wurde, war das Leben höherkastiger Inder aus der Oberschicht. Das war der Hauptgrund dafür, dass dieses Filmgenre wenig mehr als eine endlose Aneinanderreihung von Ritualen und Zeremonien zu sein schien. Sie verbanden aufs Angenehmste die liebsten Freizeitbeschäftigung der vermögenden Elite, eine kostspielige Lebensführung, mit dem Anspruch auf rituelle Privilegien.

Unter den mit großer Opulenz gestalteten Hindu-Ritualen und -Zeremonien, die die Leinwände füllten, stachen die Hochzeiten hervor. Alle anderen Arten von Ritualen der höheren Kasten waren ebenfalls prominent vertreten. Es gab jedoch keinen Hinweis darauf, dass diese Rituale nicht von allen Indern, oder sogar allen Hindus, ausgeführt wurden. Ihre Darstellung konstituierte eine Richtgröße, der alle Inder, insbesondere die Hindus, nahekommen sollten. Angesichts der Tatsache, dass die Hindutva darauf ausgerichtet war, die Hindus größtenteils auf der Grundlage der Dynamik solcher Bestrebungen zu vereinen und all jene zu Außenseitern zu machen, die diesem Streben nicht folgten oder folgen konnten, verankerten die Filme diese Richtgröße in der übrigen Gesellschaft. Tatsächlich war ein zentrales Thema dieser Filme häufig, dass der materielle Erfolg der Hauptcharaktere auf der Konformität gegenüber der Tradition gründete, wofür diese Rituale der sichtbarste Ausdruck waren. Schließlich ist es allgemein anerkannt, dass Frauen als Hüterin der Tradition ein Merkmal darstellen, das allen Nationalismen gemeinsam ist. Auch wenn dieses Merkmal in der frühen Konzeption der nationalen Identität im Hindi-Kino nicht fehlte, existierte daneben noch eine fortschrittlichere Vorstellung bezüglich des Platzes der Frau in der Nation, die mehr Gleichberechtigung, Handlungsmacht und Wertschätzung erstrebte und die Restriktionen der Tradition und des Patriarchats kritisierte. Insbesondere das Hindi-Kino der 1970er Jahre hat einige der herausragendsten feministischen Filme überhaupt hervorgebracht. In den 1990er Jahren erwachte dagegen die Idee der Frau Hüterin, nicht nur der Tradition, sondern der neu erfundenen Traditionen der höherkastigen Oberschicht zu neuem Leben.

(Übersetzung: Nadja-Christina Schneider)

Wo der Khan nicht regiert: Muslime im indischen Film – Muslime in Bollywoods Filmindustrie von Fatma Sagir

„Menschen wie wir werden in diesem Land nie wie die anderen sein, wir werden hier nie akzeptiert werden.“ In „Rang de Basanti“ spricht diese Worte Aslams Vater. Aslam ist ein gut aussehender muslimischer junger Inder. Er ist ein Sympathieträger. Seine Darstellung bricht mit einem Klischee muslimischer Charaktere in indischen Filmen. Er ist kein mit schlecht sitzendem Bart versehener Qawwallisänger oder Angehöriger der Unterwelt, kein Imam, kein Dichter und kein Terrorist. Er ist ein Student in Neu-Delhi.

„Ich war nie wie ihr und ich werde auch nie wie ihr sein.“ So antwortet Aslam auf den oben genannten, geradezu formelhaft wiederholten Satz, der von indischen Muslimen nicht nur im Film gesagt wird. Damit gelingt es dem Regisseur Rakesh Omprakash Mehra beispielhaft aufzuzeigen, welche Positionen es unter den muslimischen Indern zu ihrer Integration in der indischen Gesellschaft gibt. Erweckt der besorgte Vater trotz seiner Strenge Mitgefühl, so stellt der Bruder, schlecht sitzender Bart, eine extreme Position dar. Er erinnert nicht nur im Aussehen an einen Fundamentalisten. Während Aslam im zeitgenössischen Film eher ein neues Phänomen darstellt, sind die beiden anderen muslimischen Charaktere häufig gesehene Gäste in indischen Mainstreamfilmen.

„Rang de Basanti“ (2006) gelingt es durch den Kunstgriff eines „Films im Film“ über den indischen Unabhängigkeitskampf, die Diskussion über Indien und seinen Umgang mit den Minderheiten aufzugreifen und ihr eine historische Dimension zu verleihen. Während in Ashutosh Gowarikers „Lagaan“ eine Dorfgemeinschaft des 19. Jahrhunderts, in der Angehörige von Kasten und Religionen verschiedenster Art koexistieren und die Briten in einem Cricketmatch schlagen, spielt „Rang de Basanti“ in der Gegenwart. Die Charaktere sind modern und säkular. „Rang de Basanti“ stellt in Bollywood eine Ausnahme dar, ebenso „Lagaan“ (2001). Es wird sich zeigen, ob es Nachahmer geben wird. Beide Filme haben Aamir Khan als Hauptdarsteller, was ihn nicht daran hinderte, in „Fanaa“ (2006) einen muslimischen Kashmiri-Terroristen zu spielen.

Während in den Filmen „Raj“ regiert, gehört der „Khan“ zu den Regenten Bollywoods. Im kommerziellen Hindi-Kino spielen muslimische Inder nicht nur als Stars eine große Rolle, sondern auch in vielen anderen elementaren Bereichen der Filmindustrie, wie z.B. Musik und Textkomposition. Doch fällt bei näherer Beobachtung auf, dass vor allem die (männlichen) muslimischen Filmstars kaum einen muslimischen Helden spielen. Der Held heißt immer noch Raj. Dieser Held aber wird verkörpert von einem Muslim. Raj ist der Inbegriff für die Charaktere der 1990er Jahre, die vor allem Shah Rukh Khan berühmt gemacht haben. In diesen Filmen spielt er meist einen traditionsbewussten, aber modernen urbanen hinduistischen Inder, der Raj heißt. In seiner beinahe zwanzigjährigen Karriere hat er dagegen nur zweimal einen Muslim gespielt.

Einige der größten Stars des Landes sind muslimische Inder. Die Khans, Aamir, Salman und Shah Rukh, haben in den 1990er Jahren das indische Kino aus seiner Krise herausgeholt und ihm zu einem weltweit ungeahnten Erfolg verholfen. Indische Filmstars heiraten gemischt religiös, Muslime spielen Hindus, Christen, Sikhs, und umgekehrt. Songtexter, Komponisten, Sänger bilden gemischt religiöse Teams.

Die nonchalante Art, mit Religion umzugehen ist seit den Anfängen ein charakteristisches Merkmal des indischen Films gewesen. Allerdings heißt das nicht, dass damit Darstellungen ausgeschlossen seien, die genau das Gegenteil postulieren. Sunny Deol-Filme, die ultranationalistisch und antimuslimisch sind, wie z.B. sein Kassenschlager „Gadar: Ek Prem Katha“ (2001), zogen etliche solcher Filme nach sich. Sie wurden ebenso begeistert geschaut wie Filme, in denen Religion unkommentiert bleibt und als positiver Teil des Alltags dargestellt wird. In dem blutrünstigen Film „Gadar“ - ein Sikh heiratet während der Teilung Indiens eine Muslimin - soll der Hauptdarsteller Sätze wie „Hindustan murdabad“ („Tod Indien“) sagen, wenn er aus Liebe zu seiner Frau zum Islam konvertiert, als ob dies ein Bestandteil des Glaubensbekenntnisses sei.

Bollywood bewegt sich also zwischen den Extremen des holzschnittartig gezeichneten Muslims, der sich zwischen höfischer Nawabkultur und islamistischem Terror befindet. Zwar gibt es Filme, die sich um einen säkularen Tenor bemühen, aber oft kommen Muslime schlicht und einfach nicht vor, genauso wenig wie andere Minderheiten. Wenn sie vorkommen, dann sind sie entweder sehr gut oder sehr böse, aber selten normal. Sie bleiben häufig Exoten.

Der Regisseur Nagesh Kukunoor geht dagegen einen anderen Weg. Er siedelt zwei seiner erfolgreichsten Filme, „Dor“ (2006) und „Iqbaal“ (2005), in muslimischen Milieus an. Religion ist nur einer von vielen Faktoren im Leben seiner Charaktere. Aber auch er verortet sie in ländlichen Regionen. Ein urbaner Muslim wird selten außerhalb des Konfliktfeldes Muslim-Hindu charakterisiert.

Bombay to Bollywood: Was die Two-Nation-Theory lehrte

Die Teilung Indiens ist und bleibt das beherrschende Motiv im Umgang mit den Muslimen. Das äußert sich auch im Film. Ein gelungenes Beispiel für einen Unterhaltungsfilm, der ein ernsthaftes Thema mit gebührendem Respekt behandelt, ist „Main Hoon Na“ (2004) von Farah Khan. Die beiden muslimischen Topstars des Landes, Naseeruddin Shah und Shah Rukh Khan, spielen hinduistische Angehörige der indischen Armee. Sunil Shetty spielt den Terroristen, der -Achtung!- kein Muslim ist. Er ist ein Ex-Soldat der indischen Armee, der Muslime aus rein persönlichen Gründen hasst. Sein Hass bezieht sich auch auf die Inder, die an einem Friedensprojekt zwischen Indien und Pakistan arbeiten, das er sabotieren möchte. Farah Khan schafft es in diesem Meisterwerk des Popkornkino trotzdem, eine Botschaft zu vermitteln, die sehr bewegend ist; spätestens wenn sie den indisch-pakistanischen Gefangenenaustausch zeigt, ist die Botschaft klar.

Indiens Grand Seigneur des Films, Regisseur Yash Chopra, ist selbst Opfer der Teilung. Er setzt in seinem letzten Film „Veer & Zaara“ (2004) ein Denkmal für eine gemeinsame Zukunft von Muslimen und Hindus. Wobei der Held (Shah Rukh Khan) einen Sikh verkörpert. Nur verlagert er die Problematik aus der indischen Gesellschaft heraus auf ein binationales Problem, welches gleichzeitig auch ein innerindisches Problem ist, nämlich die Beziehung zu Pakistan.

Zum einen steht der Vorwurf, Indiens Muslime seien Schuld an der Teilung, im Raum und zum anderen wird ihnen die Loyalitätsfrage immer wieder neu gestellt, nach jeder indisch-pakistanischen Krise, nach jedem Attentat und vermehrt auch nach dem 11. September 2001. Dem können sich auch die Stars nicht entziehen.

Maa tujhe salaam, mera naam Khan

Viele Muslime weltweit, aber auch viele Inder jeglicher Religion sind auf den Erfolg Shah Rukh Khans stolz. Zur 60-jährigen Unabhängigkeit konnte man ihn in die indische Fahne gehüllt als Verkörperung des indischen Traums einer säkularen Gesellschaft in der *Times of India* betrachten. Als einziger der Khans bekennt er sich offensiv zu seiner muslimisch-indischen Identität. „Er hat es geschafft, dass es cool klingt, inshallah und mashallah zu sagen“, so Javed Akhtar über Shah Rukh Khan. „The Inner and Outer World“ ist ein Dokumentarfilm von Nasreen Munni Kabir, die den Schauspieler in seinem privaten Alltag und Stardasein porträtiert. Eine der Schlüsselszenen in „Inner World“ ist eine Gebetszeremonie. Hinduistische und muslimische Tradition finden Platz auf dem Hausaltar, die Kinder von Khan sprechen das Gayatri Mantra ebenso wie die Basmala und Fatiha.

In dieser, mit wachem Blick gefilmten Dokumentation wird Khan auch einmal beim Gebet in seiner Schulkirche gezeigt, beim muslimischen Gebet vor dem Grab seiner Eltern und beim Diwali-Fest. Vor allem in Einwanderungsgesellschaften mit muslimischen Minderheiten werden in Fanforen diese Szenen wie Mantren erzählt, da sie etwas zelebrieren, das eine Sehnsucht dieser Nachfahren nichteuropäischer Migranten darstellt. Dass es möglich ist, ein moderner säkularer Muslim zu sein, der Tradition und Moderne miteinander vereinbart. Shah Rukh Khan gibt dieser Möglichkeit ein Gesicht. Das löste in vielen Fanforen heftige Reaktionen aus, die von Sympathie, Identifikation, Begeisterung („Ich bin genauso ein Muslim wie er. Ich glaube und bin modern.“) bis zu Entsetzen („Ich kann nicht glauben, dass dieser Mann Muslim ist. Ausgerechnet *er* gehört dem Islam an.“) reichen.

Eine Professorin der Uni Bombay sagte mir: „Er ist so erfolgreich, weil er nicht dem Bild eines Durchschnittsmuslim in Indien entspricht.“ Sprich: Er ist gebildet, gehört der Mittelklasse aus Neu-Delhi an, besuchte eine christliche Schule. Er verkörpert den globalen modernen Star. Zum Zeitpunkt unseres Gesprächs lief die indische Version von „Wer wird Millionär“, die Khan moderiert. Diese Sendung ist eine Institution, die jahrelang von dem gottgleich verehrten Schauspieler Amitabh Bachchan moderiert wurde. Abend für Abend grüßte Khan ganz Indien mit den Grußformeln Salaam, Namaste und einem Adab. Dazu

merkte meine Gesprächspartnerin an, dass das viele Hindus auf die Palme treiben würde „Er sagt zu oft inshallah [so Gott will] und mashallah [Gott schütze...].“

Einige Monate später, nach Erscheinen seines Films „Chak de India“ (2007), tobte die Diskussion um Shah Rukh Khans „Adab“, zwar nur abgeschwächt in den Medien, dafür um so heftiger in den Diskussionsplattformen im Netz. Als die populäre Kolumnistin der *Times of India*, Shobha De, im August 2007, Shah Rukh Khan als „neomusselman“ beschreibt, den sie auch gerne in der Politik sähe, könnte man das als gelungenes Beispiel für das säkulare Ideal und die gute Integration der Muslime in der indischen Gesellschaft halten. Liest man aber die Kommentare zu diesem Artikel und die Diskussion speziell um diese Aussage in vielen Foren, dann wird man den Eindruck nicht los, dass bis dahin noch ein weiter Weg ist („Das sind die Leute, die sich unser Vertrauen erschleichen um nach oben zu kommen. Erst sagen sie Namaste und jetzt zeigen sie ihr wahres Gesicht und sagen Salaam.“; „Er soll zeigen, dass er Inder ist und Namaste sagen.“).

Shah Rukh Khan setzt sich differenziert mit der Frage nach einem aufgeklärten Islam auseinander: „I stand for what a modern Muslim should be. I am married to a Hindu, my children are being brought up with both religions, I read namaz when I feel like. But I would not like to believe in four marriages even if my religion allows it. Lots of other things too have lost relevance, but that doesn't mean I'm questioning the Qur'an. I'd like people to know that Islam is not only about being a fanatic, or radically different, angered person, or one who only does jihad. I'd like people to know that the actual meaning of jihad is to overcome one's own violence and weakness.“ (Tehelka-Interview vom 10.03.07).

Aber auch als seriös geltende Medien stellten die „Loyalitätsfrage“. Im CNN-IBN Interview am 14.10.2007 fragt der Interviewer, Shah Rukh Khan mit Nachdruck, warum er den Adab-Gruß benutze und nicht mehr Namaste sage, warum er seine muslimische Identität so stark betone. Seit 9/11 muss auch der gegenwärtig größte Star des indischen Kinos immer wieder Fragen zum Terrorismus und Jihad beantworten.

The Journey of Girlfriends since Fire: Die Repräsentation lesbischer Liebe im indischem Kino

von Martina Stobinsky und Mette Gabler

In den gut 10 Jahren seit Mitte der 1990er beschäftigten sich im indischen Filmuniversum nur drei Filme mit lesbischer Liebe, wovon zwei von Non-Resident Indians gedreht wurden. Es handelt sich um ein heikles Thema und es blieb nicht ohne Folgen, als es mit dem Film *Fire* (1996) erstmalig auf die Leinwand gebracht wurde. Die Entwicklung seither ist von zwei Filmen begleitet, die auf ganz unterschiedliche Weise den Prozess der Selbstorganisation lesbischer Frauen und der gesellschaftlichen Öffnung gegenüber dem Thema zeigen: *Girlfriend* (2004) und *The Journey* (2004).

Sexualität generell und damit auch Homosexualität im Speziellen war in Indien in der Vergangenheit ein kaum diskutiertes Thema. Die einzige akzeptierte sexuelle Orientierung war heterosexuell, spielte sich innerhalb der Ehe ab und war männlich dominiert. Da die Geschlechterrollen fest definiert waren, war eine Lebensgestaltung außerhalb des traditionellen patriarchalischen Familienkonzepts schwierig oder gar unmöglich - im Besonderen für Frauen.

Die gesellschaftliche Situation spiegelte sich auch im Kino wider, wo gleichgeschlechtliche Liebe hauptsächlich durch Abwesenheit glänzte. Nachdem die Filmhandlungen lange Zeit vor allem männerzentriert waren, veränderte sich in den 1990ern die Repräsentation der Frau, die nun durchaus auch die Rolle der Protagonistin einnehmen konnte. Dabei blieb ihre Darstellung jedoch meist den gesellschaftlichen Normen verhaftet. Wie ihr mythologisches Vorbild Sita soll sie treu, liebevoll und dem Mann vor allem sexuell, untergeordnet sein. Lesbische Liebe stellt somit einen doppelten Tabubruch dar: der Frau wird eine selbstbestimmte und vom Mann unabhängige Sexualität zugesprochen.

Ebenfalls seit den 1990er Jahren erfuhr Indien eine verstärkte Selbstorganisation verschiedener queerer²¹ Gruppen mit Schwerpunkten wie Vernetzung, Öffentlichkeitsarbeit und psychologischer Beratung. Dieses Engagement und die Veränderungen in der Medienwelt bildeten den Nährboden für eine Entwicklung, die mit *Fire* einen Anstoß erhielt.

Ein Film als Katalysator

Fire spielt in Delhi in einer Hindu-Mittelschichts-Familie. Sita (Nandita Das) wird mit Jatin (Javed Jaffrey) verheiratet, der sich hauptsächlich seiner außerehelichen Affäre widmet. Sie ziehen zu seinem Bruder Ashok (Kulbhushan Kharbanda) und dessen Frau Radha (Shabana Azmi). Da Radha keine Kinder bekommen kann, hat sich auch ihr Mann nach und nach von ihr abgewendet. Enttäuscht von ihren Ehen, kommen sich Sita und Radha näher. Als

²¹ Der in Indien häufig gebrauchte Begriff »Queer« bezeichnet alle, die nicht in die heterosexuelle Norm passen: Lesben, Schwule, Bisexuelle, Transsexuelle/-gender, Hijras etc.

die beiden in flagranti ertappt werden, eskaliert die Situation und die beiden Frauen entfliehen der Familie.

Wie ein roter Faden durchziehen die gesellschaftlichen Schranken und die vorgegebenen Rollen den Mikrokosmos der Familie. Die einzelnen Charaktere sind keineswegs einfach gestrickt und die zwischenmenschlichen Beziehungen vielschichtig und nicht ohne Widersprüche. Sexualität, und vor allem ihre gesellschaftliche Tabuisierung, spielt dabei in allen Bereichen eine Rolle. Deepa Mehta bricht dieses Tabu durch die Liebe zwischen den beiden Frauen, die noch dazu mythologisch aufgeladene Namen tragen: Sita, das Ideal einer treu ergeben Frau, und Radha, die hingebungsvolle Verehrerin und Geliebte Krishnas. Desgleichen spiegelt die Optik des Films kein idealisiertes Hochglanz-Indien wider, sondern vermittelt eher Alltäglichkeit, allerdings ohne dabei auf ästhetische Bilder und stimmungsvolle Musik zu verzichten.

Nachdem *Fire* bereits international zu sehen war und mehrere Preise gewann, wurde er ab November 1998 in ganz Indien gezeigt. Die Vorstellungen waren gut besucht und einige Kinos veranstalteten extra Frauenvorstellungen. Erst einige Wochen später kam es in mehreren indischen Städten zu gewalttätigen Protesten von verschiedenen hindu-nationalistischen Vereinigungen, allen voran der Shiv Sena²². Die Ablehnung und Verurteilung des Films wurde vor allem damit begründet, dass Homosexualität kein Teil der indischen Kultur sei, sondern ein Import aus dem Westen. Die Debatte um *Fire* war in aller Munde und schaffte es sogar, die Tagesordnung des Parlaments zu dominieren.

Die Ausschreitungen gegen den Film veranlassten die Befürworter des Films, ebenfalls auf die Straße zu gehen. Homosexuelle erreichten eine bis dahin nie da gewesene öffentliche Sichtbarkeit. Es kam es zur Gründung verschiedener Initiativen und Vernetzung mit Organisationen aus dem Menschenrechtsbereich. *Fire* und die Debatte darum, wurde so zum Katalysator für die lesbische und für die queere Bewegung im Allgemeinen.

Anderer Film, gleiches Spiel

Während Deepa Mehta unter anderem die Liebe der beiden Frauen als Mittel zum Zweck nutzte, um einen Diskurs über gesellschaftliche Schranken zu erzeugen,²³ der dann ungeahnte Ausmaße annahm, wurde der Film *Girlfriend* explizit als lesbischer Film mit starker Betonung auf dem sexuellen Aspekt vermarktet und zielte geradezu auf die abschbare Sensationswirkung ab.

²² Hindu-nationalistische/-faschistische Organisation mit Schwerpunkt in Maharashtra

²³ »My idea really is, that there can be a dialogue about the issue. I didn't make the film to shock somebody. I didn't make the film to do a thesis on lesbianism -- I am not interested in those things. It is a film about loneliness. It is a film about the hypocrisy of our society today. It is a film about how women don't have choices in a patriarchal set-up. ... Fire is about a lack of choices. Why doesn't anyone talk about that? Every character in the film, whether male or female, is a victim of society's rules and regulations.« Deepa Mehta im Interview mit Suhasini Haidar, 10.12.1998, <http://www.rediff.com/entertai/1998/dec/10fire.htm>

Gemeinsamkeiten der beiden Filme sind auch sonst schwer auszumachen, weder in der Art der Geschichte noch in der Ästhetik der Darstellung. Es handelt sich um eine Dreiecksbeziehung zwischen zwei Freundinnen und einem Mann: Als sich Sapna (Amrita Arora) in Rahul (Ashish Chowdhary) verliebt, wird ihre lesbische Freundin Tanya (Isha Koppiker) eifersüchtig und versucht die beiden auseinander zu bringen. Im Laufe des Films wird sie geradezu besessen von dieser Idee und versucht mit Lügen und Intrigen ihr Ziel zu erreichen. Am Ende jedoch stürzt sie bei einem Kampf mit ihrem Kontrahenten Rahul dramatisch aus dem Fenster und wird so dem Happy End geopfert.

Der Film ist ein leicht verdaulicher Genre-Mix aus Lovestory und Actionfilm, mit einer gehörigen Portion sexueller Anspielungen - manche Szenen haben die Anmutung eines Softpornos. Dabei bleiben die Vielschichtigkeit der Charaktere und die Komplexität der Handlung auf der Strecke. Es werden eingleisige Schlussfolgerungen gezogen, wie z.B. die Homosexualität Tanyas, die logischer Weise aus der sexuellen Misshandlung in ihrer Kindheit herrührt und damit zu einer Art psychischen Krankheit degradiert wird. Getreu dem Bild einer Klischee-Lesbe macht sie Kampfsport und ist extrem „tough“. Dabei wird sie aber so sexy wie aus einem Pin-up-Kalender inszeniert.

Ähnlich wie bei *Fire* protestierten die Shiv Sena und andere hindu-nationalistische Organisationen gegen den Film: Sie hinderten Zuschauer am Hineingehen, verbrannten Plakate und verwüsteten Kinos. Im Gegensatz zu *Fire* erntet der Film jedoch auch aus queeren Kreisen scharfe Kritik: Sie fühlten sich nicht repräsentiert, ja geradezu diskreditiert. Der Film reduziere gleichgeschlechtliche Liebe lediglich auf Erotik und Sex und er bediene und verstärke vorherrschende Klischees und Vorurteile.

Betrachtet man *Fire* und *Girlfriend*, zwei Filme, die außer der Tatsache, dass sie irgendwie das Thema lesbische Liebe thematisieren, kaum Gemeinsamkeiten haben, so ist zu bezweifeln, dass die Teilnehmer der Ausschreitungen die Filme überhaupt gesehen haben. Es drängt sich die Vermutung auf, dass die gewalttätigen Proteste von Hindu-Nationalisten zwar dieses Thema als Aufhänger hatten, sonst aber mehr als Mittel zum Zweck dienten, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Vor allem, da *Fire* bereits drei Wochen in den Kinos zu sehen war, bevor dann, nach den verlorenen Landtagswahlen und mit Ausblick auf den Jahrestag der Zerstörung der Babri Masjid in Ayodhya, die landesweiten Protestaktionen begannen. Auch wenn die gewalttätigen Ausschreitungen vorwiegend von extrem rechter Seite organisiert wurden, verurteilten die Stimmen aus der BJP den Film mit den gleichen Argumenten und rechtfertigten somit die Gewalt.

Happy End-lich ...

Vor dem Hintergrund der tragischen Selbstmorde lesbischer Frauen in ihrem Geburtsort in Kerala, wollte Ligy J. Pullappally mit ihrem Film *The Journey* eine positive Darstellung der

Homosexualität präsentieren.²⁴ Der Film erzählt die Geschichte einer Mädchenfreundschaft, die sich durch eine Identitätsverwechslung à la *Cyrano de Bergerac* zu einer romantischen Liebschaft entwickelt. Kiran (Suhasinghi V. Nair) - zurückhaltend, aber ihrer Gefühle sicher - schreibt für einen Schulkameraden Liebesbriefe an ihre Freundin Delilah (Shruti Menon). Durch die poetischen Briefe finden sich die beiden Mädchen und beginnen eine verbotene Beziehung. Als diese entdeckt werden, beschließt Delilahs Familie, sie zu verheiraten, um ihr Gesicht zu wahren. Delilah beugt sich dem Entschluss, während Kiran das Dorf verlässt - mit dem hoffungsvollen Blick auf ein neues Leben ohne Geheimnisse. So entlässt der Film den Zuschauer zwar nicht mit einem Happy End, aber mit einem positiven, zuversichtlichen Gefühl.

Im Gegensatz zu *Fire* spielt der Film in der ländlichen Idylle Keralas und ist dementsprechend in Malayalam gedreht. Doch die poetisch-paradiesischen Bilder und der nachbarschaftliche Zusammenhalt können nicht über die gesellschaftlichen Schranken und Erwartungen hinwegtäuschen, in denen die Charaktere verstrickt sind. Die Darstellung der Liebesbeziehung ist dabei nicht provozierend, sondern konzentriert sich auf die tiefen Gefühle und Innigkeit zwischen den beiden Mädchen und die zärtlichen Annäherungen sind in biblische Metaphern eingebettet. So bringt Delilah Kiran einen Henkel Trauben zum Essen in Anlehnung an die Frucht der Erkenntnis, und die Badeszenen im Tempelbecken lassen Assoziationen zur Taufe zu.

Auf indischen Filmfestivals wurde der Film nahezu ausschließlich positiv aufgenommen und gewann sogar einige Auszeichnungen. In Kerala selbst gab es kritische Stimmen, die befürchteten, ihre Gesellschaft werde durch den Film zu stark mit dem Thema Homosexualität in Verbindung gebracht und er verleite ihre Kinder zu gleichgeschlechtlicher Liebe. Queere Aktivist*innen hingegen lobten den Film für seinen Fokus auf die schwierige Situation lesbischer Frauen jenseits der Städte und der dort bestehenden Netzwerke. Der Regisseur*in war es wichtig, einen Schritt weiter als *Fire* zu gehen und die Liebe nicht aus der Unzufriedenheit in der Ehe heraus entstehen zu lassen, sondern als bewusstes Bekenntnis zur eigenen Sexualität darzustellen.

Hoffnungsvolle Weiterreise

Betrachtet man die Auswirkungen der besprochenen Filme, so fällt auf, dass es zum einen positive Auswirkungen auf die Sichtbarkeit des Themas sowie auf die Lebenssituationen lesbischer Frauen selbst gab, zum anderen aber auch Repräsentationen wie in *Girlfriend*, die

²⁴ »I made this film in Kerala in the Malayalam language because it is very much a Kerala story. Circumstances, like the one described in the story have happened time and time again in Kerala. In another such story, two young women tied themselves together with a dupatta and threw themselves, together, into a rock quarry. ... when I originally wrote the feature-length script I did have a suicide in there but it was so unbearably sad, I could barely take it. ... It's not only really sad, it sends a bad message. So I took it out and I was much happier with the triumphant ending rather than that.« (Ligy Pullappally im Interview mit Shauna Swartz, 12.6.2005, <http://www.afterellen.com/People/2005/7/ligy.html?page=0%2C3>)

als falsch und negativ wahrgenommen wurden, da sie Klischees und Vorurteile bedienen und zementieren.

Was die weiter reichenden Konsequenzen der Filme angeht, so scheinen diese nicht unbedingt im direkten Zusammenhang zu stehen mit der Art der Darstellung. Hier springt vor allem die Unterschiedlichkeit von *Fire* und *Girlfriend* ins Auge, die aber trotzdem beide auf gewalttätige Ablehnung stießen. Betrachtet man hingegen die Reaktionen auf die beiden Filme aus den queeren Communities, von Menschenrechtsaktivisten oder von eher links orientierten Kulturschaffenden, so sind diese stärker an die Handlung und Ästhetik der Filme geknüpft, während die Proteste aus den Reihen der Hindu-Nationalisten hauptsächlich auf das Thema Homosexualität allgemein abzielen und politisch motiviert sind.

Ohne die Pionierfunktion von *Fire* und die dadurch ausgelöste Debatte wäre ein Aufbegehren gegen die Missrepräsentation in *Girlfriend* nicht möglich gewesen und auch die bewusst neu gewählten Wege in *The Journey* sind ein Resultat der vorhergegangenen Entwicklung.

Schlussendlich ist die Repräsentation lesbischer Liebe im indischen Film, obwohl begrenzt, ohne Zweifel wichtig für den Emanzipationskampf der Homosexuellen in Indien generell. Trotz ganz unterschiedlicher Ausgangspositionen, filmischer Mittel, Darstellungen und Auswirkungen, haben die drei Filme einen wichtigen Teil zur Veränderung beigetragen. Die von den Filmen ausgelösten Debatten gaben nicht nur Anlass, an die Öffentlichkeit zu treten; sondern ermutigten auch, diese neu gewonnene Sichtbarkeit zu nutzen, um die rechtliche und gesellschaftliche Situation Homosexueller zu verbessern. Im September letzten Jahres reichten indische Intellektuelle, angeführt von Vikram Seth, eine Petition zur Änderung des § 377 ein, ein Gesetz aus Kolonialzeiten, das „unnatürlichen“ Sex unter Strafe stellt und somit Homosexualität kriminalisiert. Mit ihm hoffen nun viele Homosexuelle auf eine positive Entscheidung des Obersten Gerichts - ein optimistischer Ausblick in eine ungewisse Zukunft.

Weiterführende Literatur

- Gopinath, Gayatri: »Queering Bollywood: Alternative Sexualities in Popular Indian Cinema.« In: *Journal of Homosexuality*, Vol. 39 No. 3/4, 2000, pp. 283-297.
- Gopinath, Gayatri: *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
- Misra, Geetanjali/Chandiramani, Radhika (Hg.): *Sexuality, Gender and Rights. Exploring Theory and Practice in South and Southeast Asia*. New Delhi/London, 2005.
- Narrain, Arvind /Bhan, Gautam (Hg.): *Because I have a voice, queer politics in India*. New Delhi, 2005.
- Vanita, Ruth (Hg.): *Queering India, same-sex love and eroticism in Indian culture and society*. New York/London 2002.

Internetquellen

Ghosh, Shohini: »From the frying pan to Fire« in: *Communalism Combat*, Januar 1999.
<http://www.sabrang.com/cc/comold/jan99/sreport1.htm>, 12.04.2006.

Südasiens-Informationsnetz e.V.: Themenschwerpunkt: *Queer South Asia. Liebe und Sexualität jenseits der Konvention*, http://www.suedasiens.net/themen/schwerpunkt0601_queer/editorial.htm, 12.04.2006.

Swami, Praveen: „Furore over a film“ in: *Frontline*, Vol. 15, <http://www.flonnet.com/fl1526/15260430.htm>, 17.10.2006.

Offizielle Internetpräsenz von *The Journey*: <http://www.thejourney-themovie.com>, 12.03.2007.

Schwartz, Shauna: „Interview with Ligy Pullappally“, <http://www.afterellen.com/People/2005/7/ligy.html>, 12.03.2007

Der Bollywoodboom in Deutschland: Ansatz zu einer Ursachenforschung

von Esther Welzk

„Der Orient war beinahe eine europäische Erfindung, und er war seit der Antike ein Ort romantischer Begegnung, exotischer Wesen, düsterer Erinnerungen und erstaunlicher Ereignisse.“²⁵

Nicht nur im politischen, sondern auch im wirtschaftlichen Bereich wird Indien zum neuen asiatischen Wirtschaftswunder hochstilisiert. Auch die Bereiche Lifestyle und Unterhaltung stehen im Fokus der öffentlichen Faszination. Bollywood und Indien sind „in“. In Tanzschulen lernt man zu tanzen wie die Stars des indischen Kinos. Die Mode hat einen indisch eingefärbten „Ethno-Stil“ wieder für sich entdeckt. Wellness-Angebote mit indischem Touch, Ayurveda und Yoga liegen voll im Trend. Im Internet sind eine Vielzahl von DVDs und CDs zu diesem Lebensbereich zu erstehen. Doch auch die vermehrt im deutschen Kino und Fernsehen laufenden indischen Filme rücken den Subkontinent zumindest stückweise in unser Blickfeld.

In Indien werden jährlich seit 2004 mehr als 900 Filme produziert.²⁶ Viele Deutsche sind der Ansicht, die Bezeichnung „Bollywood“ treffe auf alle indischen Filme zu. Bollywood bezeichnet jedoch nur die in Mumbai situierte Filmindustrie, und keineswegs die Gesamtheit der Filme indischer Produktion. Die indische Filmindustrie zeichnet sich besonders durch ihre regionalsprachliche Diversität aus. Es werden Filme in etwa dreißig verschiedenen Sprachen produziert. So gibt es nicht nur umfangreiche Produktionen in Hindi, sondern auch in Bengali, Telugu, Kannada, Tamil und Malayalam, die in Indien sehr erfolgreich sind, da bei weitem nicht die gesamte Bevölkerung, besonders im Süden, hindi-sprachig ist. Nicht selten werden erfolgreiche Filme synchronisiert, oder der Stoff wird in einer anderen Sprache von einem anderen Unternehmen neu verfilmt.

Neben dem kommerziellen Kino ist auch das Kunstfilmkino durchaus von Bedeutung. Doch diese für den Subkontinent so typische Diversität wird von den meisten Deutschen kaum wahrgenommen.

Dabei treibt diese Begeisterung in den einschlägigen Fanforen im Internet bisweilen skurrile Blüten. So finden sich Äußerungen wie:

„Deshalb lautet auch der wichtigste Tipp für jeden Bollywood-Novizen: schalte Deinen Intellekt aus und lass' Dich auf den Rausch der Emotionen ein!“²⁷ ,

²⁵ Edward Said, *Orientalism* (1978).

²⁶ bis 1985: Ashish Rajadhyaksha, Paul Willemen: *Encyclopaedia of Indian Cinema*, Oxford University Press, New Delhi, revised edition 1999, S. 30-32; ab 1995: Weltfilmproduktionsbericht (Auszug), Screen Digest, Juni 2006, S. 205–207

²⁷ <http://www.bollywoodportal.de/>, Zugriff 11.05.2006, Autor unbekannt.

„Es werden, finde ich, gute Werte vermittelt und gerade für Kinder ist so eine Heile-Welt Sichtweise doch beruhigend...“²⁸

Oder: „Bollywood ist schon eine Klasse für sich und bedient das Bedürfnis von ‚heile rosarote Welt‘ in mir.“²⁹

In den meisten Fällen sind diese Fanseiten von unpolitischem oder romantisierendem Charakter. Oft werden strikte Unterscheidungen zwischen so genannten Frauen- und Männerfilmen gemacht. Selbstredend werden auch die passenden Zusatzpakete wie DVDs, CDs, Kochbücher sowie Tanz- und Fitnessvideos auf diesen Plattformen vermarktet. Auch in Globetrotter-Foren tauchen immer häufiger minderjährige und auch ältere Mädchen auf, die fragen, was sie tun müssen, wenn sie nach Indien auswandern wollen, wo sie Bollywood-Schauspielerinnen werden wollen. Nur wenige Seiten befassen sich ernsthaft mit dem Thema des indischen Films, und oft bleibt es bei Aussagen über das Aussehen der Lieblingsstars und Ähnlichem.

Lange Geschichte

Historisch gesehen hat Deutschland mit dem indischen Kino übrigens mehr zu tun, als man vielleicht erwarten würde. Bereits 1925 entstand mit „Prem Sanyas“ („Die Leuchte Asiens“) die erste deutsch-indische Stummfilm-Koproduktion von Franz Osten und Himansu Rai. In der DDR wurden zwischen den 1950er und 1960er Jahren erstmals indische Filme gezeigt, viele mit hohem sozialkritischem Potenzial, und anschließend über den DFF ausgestrahlt. Bei der Berlinale wurden erst in den 1960er Jahren indische Werke vorgeführt. Die erste westdeutsche Fernsehausstrahlung war Satyajit Rays „Mahanagar“ („Die Großstadt“, 1963). Daraufhin wurden bis in die Mitte der 1970er indische Kunst- und Spielfilme gesendet. Zwischen 1984 und 1987 wurden einige Kunstfilme, vor allem von Shyam Benegal und Mrinal Sen, gezeigt. Danach wurde bis auf eine kleine Reihe von Filmen Ritwik Ghataks 1996 im WDR und die späten Filme Satyajit Rays auf ARTE beinahe ein Jahrzehnt lang nichts Nennenswertes mehr präsentiert.

2004 begann der sensationelle Boom des kommerziellen indischen Kinos im deutschen Fernsehen. RTL2 war der erste Sender, der einen Bollywood-Erfolg zur besten Sendezeit ausstrahlte. Am 19.11.04 hatte man die Möglichkeit, eine gekürzte und synchronisierte Version des Filmes „Kabhi Khushi Kabhi Gham“ zu sehen. Die Einschaltquoten übertrafen alle Erwartungen mit 15,1 Prozent aller Fernsehzuschauer zwischen 19 und 29 Jahren und 12,2 Prozent aller Zuschauer zwischen 19 und 49. Insgesamt sahen sich 2,33 Millionen Menschen den Film an. Seit diesem Einstiegserfolg wurden und werden immer wieder Bollywood-Filme auf RTL II gezeigt und mittlerweile hat sich ein festes Fanpublikum etabliert, das vor allem im Internet sehr präsent ist und in diversen Foren die Filme diskutiert.

²⁸ <http://511.forum.onetwomax.de/>, Zugriff 11.05.2006, Autor unbekannt.

²⁹ *ibid.*, Autor unbekannt

Umfrageergebnisse

Um genauer zu verdeutlichen, wie Deutsche das indische Kino rezipieren, habe ich gemeinsam mit Alexa Altmann eine Umfrage bei hundert Frauen und hundert Männern in Berlin Mitte durchgeführt, die wir auf der Straße ansprachen und sie nach ihren Sehgewohnheiten bezüglich des indischen Kinos befragten. Die entstandene Statistik wird nun teilweise im Folgenden ausgewertet.

Zunächst zur Sehdichte indischer Filme: Die meisten Befragten haben einen bis drei indische Filme gesehen, knapp über 50 Prozent der Frauen und knapp unter 50 Prozent der Männer. 20 Prozent der Frauen und 30 Prozent der Männer haben keinen einzigen Film aus Indien gesehen. Interessant ist aber, dass nur ungefähr vier Prozent der Frauen mehr als zehn Filme gesehen haben, dafür jedoch immerhin zehn Prozent der Männer. Erstaunlich viele Menschen haben sich demnach den einen oder anderen Film im Fernsehen oder Kino bereits angeschaut. Allerdings gibt es bislang offenbar nur wenig eingefleischte Fans. Der Befragte, der am meisten Filme gesehen hatte, war ein Inder. Er hatte über 200 solcher Filme konsumiert, obwohl er Bollywood, wie er erklärte, nicht ausstehen konnte. Man käme eben einfach nicht umhin, diese Filme zu sehen.

Als sie die Qualität der Filme mit Schulnoten bewerten sollten, waren sich gleich viele, oder beziehungsweise gleich wenige, nämlich zwei Prozent jeweils, Männer und Frauen einig über die Bestnote. 34 Prozent der Männer, hier die größte Gruppe, bewerteten die Filme mit gut, aber nur 24 Prozent der Frauen. Beinahe 40 Prozent der Frauen halten die Filme für mittelmäßig, dafür aber um so weniger als schlecht. Dafür tun dies ungefähr 17 Prozent der Männer. Auffällig ist hier, dass sich die Frauen nicht so leicht zu einem grundsätzlich positiven oder negativen Urteil entschließen können. Durchschnittlich waren die Männer auch mit ihren Antworten wesentlich schneller, dafür aber auch entschlossener für ein schlechtes Urteil.

Bei der Frage nach den Themen, nannte eine klare Mehrheit, 69 Prozent, „Liebe und Beziehungen“. Dreizehn Prozent nannten „Familie und Werte“ und immerhin elf Prozent „Sozialkritik“. Die Themen „historische Ereignisse“ spielen nur für vier Prozent der Befragten und „Religion und Tradition“ nur für drei Prozent eine wichtige Rolle. Ob diese Wahrnehmungen nun dem tatsächlichen Inhalt der Filme entsprechen, müsste untersucht werden.

Bei einer assoziativen Bewertung waren 35 Prozent der Männer und 23 Prozent der Frauen für die Bewertung „kitschig“. Als „realistisch“, da stimmten Männer und Frauen in ihrem Urteil völlig überein, empfand man die Filme kaum. Die Bezeichnungen „bunt“ wurden von 18 Prozent der Frauen und 12 Prozent der Männer, und „sinnlich“ von 14 Prozent der Frauen und drei Prozent der Männer gewählt. Bei „fremd“, „interessant“ und „emotional“ waren sich die Geschlechter mit sechs, sieben und vierzehn Prozent wieder einig. Erstaunlicherweise fanden mehr Frauen als Männer die Filme „naiv“ und „unkritisch“, aber fast keine Frau bewertete sie als „schlecht“, dafür aber 10 Prozent der Männer.

Insgesamt ist zu sagen, dass die Meisten die Befragung gern und mit vielen Emotionen und Elan und auch allerlei Diskussionen und Meinungsverschiedenheiten beantworteten. Hinter den meisten Männern, die zwar viele Filme kannten, diese aber „unheimlich schlecht“ und „kitschig“ fanden, stand nicht selten eine Bollywood-begeisterte Freundin, die sie dazu gebracht hatte, sie anzusehen. Anscheinend werden Bollywoodfilme im Deutschland immer noch als „Frauenfilme“ wahrgenommen. Bedauerlich ist auch, dass die meisten gar kein anderes indisches Kino kennen.

Wenn jedoch das Interesse an Indien weiter stetig wächst und mehr indische Filme anderer Genres in der deutschen Öffentlichkeit gezeigt werden, wird sich sicher auch die breite Meinung zu ihnen ändern und das Publikum für ihr gesellschaftskritisches und politisches Potenzial sensibilisiert werden.

Einmal Dhallywood und zurück: Ein Erfahrungsbericht aus der welkenden Kinolandschaft Bangladeschs

von Carmen Brandt

Als ich im Juli 2003 nach Bangladesch ging, um in der dortigen Hauptstadt Dhaka für ein Jahr bengalische Literatur zu studieren, versetzte ich meine Freunde in Deutschland ins Staunen. Und als ich im März 2004 die Hauptrolle in einer Dhallywood-Produktion annahm, wunderten sich meine bangladeschischen Freunde noch mehr.

Während sich in anderen Ländern Freunde wohl eher darüber freuen würden, wenn sie demnächst mit einer Schauspielerin per Du sein dürfen, rieten mir in Bangladesch alle Bekannten davon ab, diesen Weg einzuschlagen. Es hagelte Vorträge über eine verruchte Kinoindustrie, die ich nun erst recht erkunden wollte. Als schauspielende Studentin der Südasiens- und Medienwissenschaften sollten sich so Türen zu Geheimnissen öffnen, die vor allem für Ausländer sonst verschlossen bleiben.

Schon die Geburt des Kinos in Bangladesch war schwierig und langwierig. Vor 1947 war Kalkutta das Filmzentrum Bengalens. Und obwohl nach der Unabhängigkeit und Teilung Indiens viele muslimische Filmschaffende von Kalkutta nach Dhaka migrierten, erlebte die Kinokultur erst in den 1960er Jahren in Ostpakistan, dem heutigen Bangladesch, ein goldenes Zeitalter.

Sozialkritische und Volksthemen aufgreifende Filmproduktionen lockten schichtübergreifend ganze Familien ins Kino. Das Kino wurde zu einer wichtigen kulturellen Institution. „Als Kinobetreiber war man jemand. Auch Vertreter aus Politik und Wirtschaft pflegten gute Beziehungen zu lokalen Kinobesitzern. Denn so wollten sich auch einflussreiche Personen bei einem Familienausflug ins Kino die besten Sitzplätze sichern.“, ließ mich Tanvir Mokammel (siehe Kasten „Alternative Filme“) wissen.

Nach der Unabhängigkeit im Jahr 1971 stieg die Zahl der jährlichen Kinofilmproduktionen für den heimischen Markt rasant an. Gleichzeitig schossen Kinos wie Pilze aus dem Boden. Die neue Machtelite des jungen Bangladeschs wollte ihren Gewinnanteil an der beliebten Kulturinstitution und trieb durch relativ wahllose Investitionen in Filmproduktionen eine Kommerzialisierung der Kinokultur voran. Zudem wurden auch Vertreter der Kinolandschaft während des bangladeschischen Freiheitskampfes ermordet oder verschwanden spurlos, wie z.B. Zahir Raihan, einer der kreativsten Filmemacher Ostbengalens.

Krise der Kinokultur

Das Fehlen kreativer Filmemacher und der Anstieg der am Fließband produzierten Kinofilme lenkten die Kinokultur Bangladeschs in die gegenwärtige Krise: Gewalt und Sex dominieren.

Mit Eintreffen der Videotechnologie und einem umfangreicheren Fernsehprogramm blieb vor allem die Mittelschicht³⁰ in den 1980er Jahren den Kinos fern. „Anstatt auf die Konsumbedürfnisse der Mittelschicht einzugehen, nahm die Qualität der Kinofilme weiterhin ab. Während Filmproduzenten in Indien die Krise des Kinos durch innovative und qualitativ hochwertige Kinofilme überwinden konnten, verpasste die Kinoindustrie in Bangladesch den Anschluss“, so Tanvir Mokammel.

Spätestens seit den 1990er Jahren und dem Eintreffen des Satellitenfernsehens auf dem indischen Subkontinent bevorzugt man den Filmkonsum im Wohnzimmer. Lediglich Filmfans, die sich keine bewegten Bilder in den eigenen vier Wänden leisten können, bleiben dem Kino treu. Viele renommierte Filmemacher produzieren mittlerweile nur noch für das Fernsehen, während die meisten Regisseure der staatlich geförderten Film Development Corporation (FDC) glauben, mit schnell produzierten Kinofilmen, gespickt mit „cut pieces“ (siehe Kasten „Cut Pieces“) voller Sex und Gewalt, die hauptsächlich männlichen mittellosen

Cut pieces sind für Filmemacher der kommerziellen Kinoindustrie eine mehr oder minder elegante Art, die Zensurbehörde zu umgehen. Während so genannte alternative Filmemacher sehr oft keine Aufführungsgenehmigung für ihre Produktionen bekommen, da sie laut Zensurbehörde politisch oder religiös anstößig sind, werden kommerzielle Filme nicht freigegeben, weil sie vulgäre und zu gewalttätige Szenen enthalten. Um der Zensur von Anfang an aus dem Weg zu gehen, legen viele kommerzielle Filmemacher der Zensurbehörde selbstzensurierte Versionen von ihren Schmutzel- und Gewaltfilmen vor. Die potentiellen Gründe für ein Aufführungsverbot werden einfach herausgeschnitten und spätestens nach Freigabe des Films werden diese „cut pieces“ wieder eingefügt. Da es der Zensurbehörde an Personal fehlt, ist es unmöglich, alle Kinos zu kontrollieren. Gerade Kinos außerhalb von Dhaka werden nur selten kontrolliert, weshalb man dort mehr „cut pieces“ findet als in der Hauptstadt. Zunehmend werden auch „saubere“ Filme immer häufiger außerhalb von Dhaka mit „cut pieces“ aus anderen Filmen aufgewertet.

Kinozuschauer halten zu können. Jedoch werden auch diese der wiederkehrenden einfallslosen Geschichten oder schlechten Kopien von Bollywood-Filmen überdrüssig. Auch wenn Kinos die einzige Möglichkeit des Filmsehens für einen großen Teil der Gesellschaft darstellen, bleiben immer mehr diesen fern. Fazit: Die Kinokultur in Bangladesch befindet sich in einem maroden Zustand.

³⁰ Der Terminus „Mittelschicht“ bzw. „middle class“ ist gerade in Entwicklungsländern wie Bangladesch ein Schlagwort, um sich von der Masse der armen Bevölkerung abzugrenzen. Wer zur Mittelschicht gehört und wer nicht, bestimmen jedoch vor allem Indikatoren wie Einkommen und Besitz. Je nachdem, wie man welche Maßstäbe ansetzt, beläuft sich die Zahl der zur Mittelschicht in Bangladesch zählenden Einwohner auf 6 Mio. (Hussain, Sayed Sarwer; Ara 2004: Bangladesh Retail Food Sector Report 2004; <http://www.fas.usda.gov/gainfiles/200402/146105367.pdf>) bis 13 Mio. (Lawson, Alastair 2002: Good times for bourgeois Bangladeshis; http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/south_asia/2018535.stm). Insgesamt leben heute in Bangladesch etwa 150 Millionen Menschen.

Die Ausländerin

Und welche Rolle konnte ich wohl in einem dieser kommerziellen Kinofilme spielen? Bevor ich meinen Vertrag für die Hauptrolle in dem in bengalischer Sprache gedrehten Kinofilm *Bideshini - From Bangladesh with Love* (Die Ausländerin - Aus Bangladesch mit Liebe) unterschrieb, ließ ich mir das Drehbuch geben und suchte unzählige Gespräche mit Shibli Sadik, dem Regisseur. So konnte ich sicher sein, dass ich in keinem vulgären oder Gewalt verherrlichenden Film mitspielen würde. Einige Freunde hielten mich für naiv, aber ich vertraute Shibli Sadik und seinem Anliegen: Mit diesem Film wollte er den Zuschauern nicht nur die Schönheit Bangladeschs aus dem Blickwinkel einer Ausländerin zeigen, sondern den bangladeschischen Kinofilm wieder in eine familienfreundliche Richtung lenken.

Für dieses Unterfangen erhielt er neben privaten Investitionen auch finanzielle Unterstützung von verschiedenen Ministerien. Sie hofften, dass der Film auch im Ausland auf internationalen Filmfestivals den Ruf Bangladeschs verbessern würde, das sonst lediglich als korruptestes Land der Welt und durch Überschwemmungen Schlagzeilen macht.

So wie das Anliegen ist auch der Plot recht einfach gestrickt: Lisa (Carmen Brandt), eine verwöhnte US-amerikanische Millionärstochter, begegnet auf ihrer Flucht vor ihren herzlosen habgierigen Eltern dem Journalisten Joy (Helal Khan). Dieser rettet sie nicht nur vor Entführern, sondern erweist sich zudem als „orientalischer Gastgeber“, wie er im Buche steht. Er zeigt ihr sein Bangladesch, dessen Menschen und Kultur: das einfache glückliche Leben auf dem Dorf, die Museen, die Nationalfeiertage, wichtige Sehenswürdigkeiten und die Natur. Und natürlich verlieben sich beide ineinander, was wie in Bollywood-Filmen durch eine Lied-Tanz-Sequenz verdeutlicht wird. Es gibt Missverständnisse, Misstrauen und ein unausweichliches Happy End.

Insgesamt dauerten die Dreharbeiten zwei Monate. Wir bereisten die schönsten Gegenden Bangladeschs und ich hatte die Chance, viele interessante und engagierte Menschen innerhalb und außerhalb der Kinoindustrie kennen zu lernen. Nur wenige Tage arbeiteten wir allerdings auf dem weitläufigen Gelände der FDC.

Wie in anderen Filmstudios, finden auch auf dem Gelände der FDC mehrere Filmproduktionen parallel statt. Während in einer Ecke die Fäuste fliegen, rennt in einer anderen die Heldin vor einem potentiellen Liebhaber oder einer Vergewaltigung davon. Zum Auftakt der Dreharbeiten von *Bideshini* wurde auf diesem Gelände ein Heiligengrab errichtet, an dem sich Lisa unter die Anhänger mischte, um Schulter zuckend und kiffend den mystischen Klängen zu lauschen.

Dank Joy legt Lisa nicht nur die schlechte Gewohnheit des Rauchens ab, sondern geht voll und ganz in der Kultur Bangladeschs auf. Bangladesch kann ihr das geben, was sie in der westlichen Welt vergebens gesucht hat: Liebe und Vertrauen. Das Spiel mit den Klischees von Okzident und Orient ist unübersehbar und kostete mich viele nervenaufreibende ergebnislose Diskussionen mit Shibli Sadik.

Wie bei vielen anderen Kinoproduktionen, die auf Sex und Gewalt verzichten, fand die Premiere dieses Films im Fernsehen statt. Dadurch sichern sich die Produzenten nicht nur einen festen Einspielbetrag, sondern hoffen auch, die Mittelschicht wieder ins Kino zu locken.

Die Fernsehpremiere war am 22. Januar 2005 zu Eid-ul-Azha (islam. Opferfest), Video-CDs waren kurz darauf überall erhältlich und zur Kinopremiere am 07. April 2005 konnte das einst renommierteste Lichtspielhaus Bangladeschs, Modhumita, gefüllt werden. Eine Woche später wurde *Bideshini* jedoch wieder abgesetzt, da die Zuschauer ausgeblieben waren. Der Film lief noch in wenigen anderen Kinos in Dhaka, bevor er seinen Weg ins Archiv fand.

Bei einem internationalen Filmfestival 2006 in Dhaka stieß der Film wiederum bei Filmkritikern auf Begeisterung. Wieso konnte er im Jahr zuvor jedoch keine Zuschauer ins Kino locken? Der Grund dafür scheint auf der Hand zu liegen: Es gibt kaum noch ein Kinopublikum für diese Art von Produktionen. Neben den vulgären und gewaltreichen Filmen gibt es zwar jährlich noch eine Handvoll „sauberer“ kommerzieller Produktionen und so genannter alternativer Filme, wie z.B. Tareque Masuds Film *Matir Moina* (The Clay Bird bzw. Das Vögelchen aus Lehm), der in Cannes einen Filmpreis gewann. Diese wenigen Filme werden jedoch in noch weniger Kinos gezeigt.

Die so genannten alternativen Filme werden ausschließlich in von der Mittel- und Oberschicht frequentierten Kinos aufgeführt, z.B. die Kinos Bolaka und Anondo in Dhaka und dem einzigen Multiplexkino des Landes, Star Cineplex, in dem ansonsten vor allem Hollywood-Produktionen zu sehen sind. Im Gegensatz dazu schaffen es die „sauberen“ kommerziellen Filme nur ab und zu in diese Kinos. Wer es sich leisten kann, schaut qualitativ hochwertige Kino- und Fernsehproduktionen aus Europa, den USA und vor allem aus Indien, deren Filme in bangladeschischen Kinos nur während internationaler Filmfestivals aufgeführt werden dürfen. Durch die Vorurteile gegenüber einheimischen kommerziellen Produktionen werden auch die wenigen „sauberen“ kommerziellen Kinofilme von der Mit-

Alternative Filme

Diese Kategorie ist vielmehr ein Sammelbegriff für Filme die unabhängig von der Film Development Corporation (FDC) gedreht werden. Da das Budget oft sehr klein ausfällt, werden die meisten alternativen Filme auf 16 mm und nur wenige auf 35 mm gedreht. Die meisten alternativen Filmemacher sind eng verbunden mit *Film Societies*, die schon seit den 1960er Jahren meistens europäische, aber auch US- und lateinamerikanische Autorenfilme, u.a. in ausländischen Kulturvertretungen einem dementsprechend kleinen Publikum zeigen. So wie der Zugang zu den Filmshows begrenzt und elitär ist, werden auch die in Bangladesch gedrehten Filme von alternativen Filmemachern meist nur für ein kleines, vor allem gebildetes Publikum produziert. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Strömung ist Tanvir Mokammel, der durch seine gesellschaftskritischen Dokumentar- und Spielfilme landesweit viel Anerkennung erlangt hat. Dennoch werden seine Filme nur von wenigen rezipiert. Durch sein Bangladesh Film Institute versucht er jedoch mehr jungen Menschen den Autorenfilm und das Filmhandwerk näher zu bringen.

telschicht abgelehnt. In den anderen Kinos wiederum stoßen sie teilweise auf Ablehnung, da das hiesige Publikum mittlerweile auf Gewalt und Sex eingestellt ist.

Gibt es eine Rettung für die Kinokultur in Bangladesch? Die Zeichen dafür stehen nicht gut. Nicht nur enorme Investitionen für moderne Technik in der extrem heruntergekommenen Filmindustrie sind nötig, um die Qualität der kommerziellen Kinofilme zu steigern, sondern auch eine Bewusstseinsänderung bei den kommerziellen und auch den so genannten alternativen Filmemachern ist gefragt. Während die Masse der kommerziellen Filmemacher an den männlichen mittellosen Kinobesuchern durch vulgäre und gewaltreiche Filme Geld verdienen will, produzieren die anderen für eine Minderheit. Während die einen ihr Publikum für dumm halten, überschätzen die anderen den Wissensdurst ihrer Zielgruppe.

Das Ergebnis ist das gleiche: Der Unterhaltungswert der Filme sinkt und die Kinos werden kaum noch besucht. Kinobesitzer schließen ihre Hallen, um auf den Grundstücken Shopping Malls oder Hochhäuser mit gewinnbringenden Appartements zu errichten. Allein in den letzten vier Jahren wurden mindestens 300 der 1000 Kinos landesweit geschlossen. Auch das einst renommierteste Kino Bangladeschs, Modhumita, wo die Premiere von *Bideshini* stattfand, wird demnächst geschlossen. Früher warb das Touristenministerium mit: „Visit Bangladesh before the tourists come!“ Allen Fans des südasiatischen Kinos rate ich: „Visit Bangladesh before the last cinema closes!“

Ein Streifzug durch Pakistans schwer zugängliche Filmgeschichte

von Azad Essa

Wenn man die Geschichte des pakistanischen Kinos eingehender betrachtet, trifft man immer wieder auf den Staat, der durch das Scheitern demokratischer Werte, die Aussetzung der Verfassung und die Verhängung des Kriegsrechts in Mitleidenschaft gezogen wurde. Entsprechend oft wurde auch das pakistanische Kino beeinträchtigt durch die Zensur, Geringschätzung und politische Ambivalenz der Regierung.

Die Frühphase

Der erste in Lahore gedrehte Stummfilm lief 1924 unter dem Titel „The Daughter of Today“ an. Er wurde von G.K. Mehta produziert und legte den Grundstein für den Filmstandort Lahore. Bis Mitte der 1940er Jahre hatte sich das Interesse an Filmen und Filmproduktion generell deutlich erhöht. Allein 1946 – ein Jahr vor der Teilung – wurden 144 Filme auf dem indischen Subkontinent gezeigt, 107 davon stammten aus Bombay, 24 waren Importe aus Großbritannien und den USA, 4 waren in Kalkutta gedreht und 9 in Lahore.

Im Zuge der massenhaften Abwanderung, die die Teilung begleitete, migrierten viele Filmschaffende von Lahore nach Bombay. Es gab aber auch berühmte Künstler, die sich für einen Umzug von Bombay nach Lahore entschlossen. Die berühmteste unter ihnen war keine geringere als Noorjehan, zusammen mit ihrem Ehemann, dem Regisseur Shaukat Rizvi. Andere namhafte Künstler waren etwa der Produzent und Regisseur W.Z. Ahmed, der Schauspieler und Regisseur Nazir mit seiner Frau, der Schauspielerin Swaranlata, der Regisseur Subtain Rizvi sowie die beiden Komponisten Master Ghulam Haider und Khursheed Anwar. Durch die Ankunft dieser Filmgrößen überstand das pakistanische Kino die ersten Jahre nach der Teilung nahezu unbeschadet.

Der erste pakistanische Spielfilm war „Teri Yaada“ (1948) mit Asha Posley, Pran und Dilip Kumars Bruder Nasir Khan in den Hauptrollen. Interessanterweise war Dilip Kumar – geboren in Peshawar im heutigen West-Pakistan – bereits vor der Teilung nach Bombay gegangen, wo ihm der Aufstieg zu einem der größten Filmstars Indiens gelang. „Teri Yaada“ fiel beim Publikum durch und wurde noch in der Premierenacht zum Flop erklärt. Die Filmproduktion lief dennoch weiter und „Teri Yaada“ folgten schon bald die Filme „Sachai“ (1949), „Ghalatfehmi“ (1949), „Pherey“ (1949) und „Mundri“ (1949) nach.

In der Zwischenzeit gelang Noorjehan mit ihren Punjabi-Melodien ein kometenhafter Aufstieg. Als unangefochtene *Malika-e-Tarranum* („Königin der Melodien“) in ganz Südasiens verhiess ihr Erfolg Gutes für die pakistanische Filmindustrie. Mit ihrem Film „Chan Ve“ (1951) debütierte sie als erste weibliche Filmregisseurin Pakistans. Ein Jahr später folgte ihr Film „Do Patta“, der auch in Indien großen Anklang fand. Der Erfolg von „Do Patta“ zog eine Reihe von Kooperationen zwischen indischen und pakistanischen Künstlern nach

sich, allen voran zwischen indischen Filmregisseuren und Noorjehan. Doch obwohl die Filmindustrie in Lahore in den ersten Jahren nach der Teilung aufblühte, traten schon bald die unzähligen Schwierigkeiten in den Vordergrund, die die politische Instabilität des Landes nach sich zog.

Zunächst war Bombay seit jeher das Filmzentrum auf dem Subkontinent, auch wenn Lahore vor der Teilung häufig mit Bombay um die größten Talente wetteiferte. Der Mangel an talentiertem Nachwuchs, der mit der Teilung einher ging, wurde bald zu gravierend, als dass man ihn als temporäres Problem betrachten konnte. Zweitens lies das Verbot indischer Filme angesichts des politisch-religiösen Klimawechsels in Pakistan nicht lange auf sich warten. Aus diesem Grund fanden gemeinsame Projekte zwischen Bombay und Karachi ebenso wie die Beteiligung von Künstlern aus Bombay an Filmen, die in Lahore gedreht wurden, ein abruptes Ende. Filmschaffende aus Lahore hatten das Verbot angeregt, um auf diesem Weg eine Protektion des pakistanischen Marktes gegenüber den überlegenen Produkten aus Bombay sicher zu stellen. Für die Politiker war diese wirtschaftliche Kalkulation unweigerlich mit konservativen religiösen Dogmen versetzt und entpuppte sich so als langfristige Entscheidung.

Pakistanische Filme waren in provokanter Weise anti-westlich und anti-modernistisch, da die Familien-Melodramen oftmals gesamtgesellschaftliche Problembereiche als Folge westlicher oder anti-traditionalistischer Einflüsse darstellten, die es zu beseitigen galt.

Die goldene Ära

Obwohl es offensichtlich war, dass Lahore kräftig von der Bombayer Filmindustrie kopierte, führte das Verbot indischer Filme zur Entstehung eines eigenständigen pakistanischen Stils. Auch wenn die Filme große Ähnlichkeiten aufwiesen, gelang es den pakistanischen Filmemachern, qualitativ hochwertige Filme mit schönen Melodien zu drehen, die mit dem indischen Kino mithalten konnten. Werden die Jahre zwischen 1948-1955 als Entwicklungsphase betrachtet, so gilt die Phase zwischen 1956-1966 analog zur indischen Filmgeschichte als goldene Ära des pakistanischen Kinos.

Diese Blütezeit des pakistanischen Kinos brachte mit Khalid Qaiserm Masood Pervais, Hassan Tariq, Pervais Malik einen neuen Typus von Regisseuren hervor. Anwar Pashars Filme „Do Anso“ (1950), „Qatil“ (1955) und „Anarkali“ (1958) fanden bei den Kritikern große Anerkennung. „Union“ (1964) und „Woman“ (1965) leiteten das Zeitalter des Farbfilms in Pakistan ein, als dessen Meilenstein lange Zeit der Film „Love Legend“ (1970) galt. Filmpuristen beharren darauf, dass die Qualität und Hingabe der Künstler während dieser goldenen Kinoära sowohl in Indien als auch in Pakistan unerreicht bleiben, trotz heutiger technischer Möglichkeiten.

Die Entfaltung des pakistanischen Kinos wurde jedoch kontinuierlich von den wiederkehrenden politischen Auseinandersetzungen sabotiert. Besonders schlimm war in dieser Hinsicht die wiederholte Verhängung des Kriegsrechts, 1969 durch General Yahya Khan, 1971

durch Zulfikar Ali Bhutto nach der Teilung Ost- und West-Pakistans und insbesondere 1977 durch General Mohammad Zia ul-Haq.

Der Verlust Ost-Pakistans traf die pakistanische Filmindustrie schwer, da gerade diese Region ein bedeutender Markt für Filme aus Lahore und Karachi war. Darüber hinaus führte der militärische Angriff zum Verlust vieler kreativer Künstler, die in Bengalen verblieben, während andere ihr Glück in Bombay suchten. Auch hatte die Region ein Drittel der Gesamtinvestitionen in die Filmindustrie aufgebracht, so dass sich die Teilung als äußerst schädlich für die weitere Entwicklung der filmischen Infrastruktur West-Pakistans erwies.

Auf der anderen Seite stärkte die Gründung Bangladeschs wiederum die Entwicklung regionalsprachiger Filmindustrien, wie etwa des Punjabi-, Pashto- und des Sindhi-Kinos. Diese umfassende „Phase des großen Wandels“ stellt die größte Veränderung in der Geschichte der pakistanischen Filmindustrie seit der Teilung 1947 dar.

Die wiederholte Verhängung des Kriegsrechts untergrub die Kreativität und das Potenzial der Filme als Kunstform oder kulturelles Konstrukt und trieb die Industrie weiter in die Flaute. Das Kino wurde von den jeweiligen Machthabern als illegitime Industrie betrachtet. Sie mischten sich in technische Fragen ein, einschließlich der Filmlänge, und führten willkürliche Registrierungskriterien ein. Die Unterhaltungssteuer auf Filmtickets bestand fort, obwohl das Kino keinem Wettbewerb durch ein anderes visuelles Mediums ausgesetzt war. Säkulare Wertvorstellungen wurden allzu häufig durch eine streng islamische Ausrichtung ersetzt. Filme, die nach der Verhängung des Kriegsrechts 1977 entstanden, waren laut und äußerst brutal – nahezu ein Ausdruck des gesellschaftlichen und politischen Klimas jener Zeit.

Dieser kulturelle Niedergang vollzog sich zur selben Zeit in ähnlicher Weise im Kino Bollywoods. Ebenso wie die meisten pakistanischen, wiesen die in Bollywood produzierten Filme ästhetische Defizite und einen Mangel an Finesse auf und waren voller Gewaltszenen. Beide Filmindustrien suchten nach einer neuen Identität. Sultan Rahi war der erfolgreichste Vertreter dieses sadistischen Kinos, er wurde Pakistans unbestrittener Macho-Held. Was dazu beitrug, dass sich immer weniger Familien zum traditionellen gemeinsamen Kinobesuch aufmachten und die Einnahmen der Kinos sich zunehmend verschlechterten.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass der erfolgreichste Film der pakistanischen Filmgeschichte, „Aina“ (1977), inmitten der Anarchie, die das Land beherrschte, ganze 400 Wochen lang lief. Und die pakistanische Regierung verkündete sogar 1984, als die Verfassung ein weiteres Mal außer Kraft gesetzt und Kriegsrecht verhängt wurde, die Schaffung eines nationalen Filmpreises als zusätzlichen Anreiz für die heimische Filmindustrie.

Die Einführung der Videotechnologie und die anhaltende Krise der lokalen Filmproduktion brachten jedoch die weitaus attraktiveren indischen und andere ausländische Filme auf den offenen Markt, was das pakistanische Kino weiter in die Knie zwang.

Die Krise

Der unglaubliche Aufstieg und die globale Expansion Bollywoods seit Mitte der 1990er Jahre vergrößerte die Kluft zwischen den beiden Filmindustrien um ein Vielfaches. Aufgrund der kulturellen und sprachlichen Bande zwischen Indien und Pakistan sank die Nachfrage nach den qualitativ minderwertigen Filmen aus Lahore, während die technisch überlegenen und in thematischer Hinsicht ansprechenderen Film aus Indien überall erhältlich waren. Die zeitgleiche Ausdehnung des Kabelfernsehens und die Raubkopien taten ihr Übriges dazu, dass die Pakistanis zu Hause frei nach Geschmack ihre Filme auswählen konnten. Das heimische Kino verlor sein Publikum, Lichtspielhäuser ihre Kunden und durch die saftigen Steuern auf alles, was mit dem Kino in Pakistan zu tun hatte, gerieten Investitionen in Filmprojekte oder die Unterhaltung eines Kinos zum Risikogeschäft.

Noch schlimmer war der Niedergang der National Film Development Corporation (NAFDC) Ende der 1990er Jahre. Diese Organisation sicherte die Förderung des pakistanischen Kinos im Zusammenhang mit der Regulierung des Vertriebs von importierten Filmen. Als die NAFDC 2002 aufgelöst wurde, bedeutete dies das Ende für die Filmförderung und –entwicklung durch die pakistanische Regierung.

In Zahlen ausgedrückt, sank die Produktion von Filmen im Zeitraum von 1970 bis 2005/06 von 142 auf gerade mal 50 Filme. Ähnlich sieht es bei den Lichtspielhäusern aus, die von 700 im Jahre 1977 auf 250 im Jahr 2006 schrumpften.

Die Zukunft

In den letzten Jahren belebt ein frischer Wind in Gestalt des so genannten New Wave Pakistani Cinema die Filmlandschaft. Dahinter verbergen sich eine Reihe von jüngeren Regisseuren und Filmschaffenden mit frischen Ideen und neuen Themen. Durch den wiederbelebten Friedensprozess mit Indien und das gestiegene Interesse an Filmen als rentabler Kulturexport, ist eine Ausweitung von Kooperationen zwischen indischen und pakistanischen Künstlern zu beobachten.

Auch sind die pakistanischen Filmschaffenden stärker als je zuvor bereit, ihre Filme einem größeren, internationaleren Markt zu präsentieren. „Khuda ki liye“ (2007) ist eine Liebesgeschichte mit gesellschaftskritischer Botschaft. Auf dem neuesten technischen Stand produziert, weist dieser Film eine außergewöhnliche kinematografische und musikalische Qualität auf und hat außerdem durch den Gastauftritt von Naseerudin Shah, einem der erfolgreichsten Schauspieler Indiens, einiges Interesse auf sich gezogen.

Durch die Erklärung des Ausnahmezustands Anfang November 2007 hängt die Zukunft der pakistanischen Filmindustrie jedoch erneut an einem seidenen Faden. Politische Stabilität ist eine Grundvoraussetzung für eine gewinnbringende Filmindustrie. Nur wenn sie wieder hergestellt ist und Pakistan sein säkulares Erbe neu entdeckt, wird das pakistanische Kino imstande sein, seinen Platz unter den führenden Filmindustrien der Welt zu finden.

Im Moment muss es aber erst einmal ein neues Kapitel in seinem Überlebenskampf bestreiten.

(Übersetzung: Nadja-Christina Schneider)

Bibliografische Angaben und Literatur im Internet

Abbas, Z. (2003): *Lollywood looks for happy ending*, online unter: <http://www.bbc.co.uk> [zuletzt besucht: 30/10/07]

Gazdar, M. (o.J.): 'The period of great change', online unter: http://pakistani_films.tripod.com [zuletzt besucht: 5/10/07].

Gazdar, M. (o.J.): 'The period of crisis', online unter: http://pakistani_films.tripod.com [zuletzt besucht: 5/10/07].

Gul, A. (2006): *Cinemas of the South: a short history of Pakistan films*, online unter: <http://www.fipresci.org> [zuletzt besucht: 1/11/07].

Gul, A. (2007): *Where do we go from here?* Online unter: http://pakistani_films.tripod.com [zuletzt besucht: 19/10/07].

Ramzi, Z.A. (2004): *Box office blues*, online unter: <http://www.newslines.com> [zuletzt besucht: 10/10/07].

Rehman, N. (2002): *The Melody Queen*, online unter: <http://www.bfi.org.uk> [zuletzt besucht: 20/10/07].

Landmarks in Pakistani cinema online unter: <http://punjabilok.com> [zuletzt besucht: 1/09/07].

Die Autorinnen und Autoren

Carmen Brandt studierte Südasien-, Medien- und Kommunikationswissenschaften und Indologie und ist gegenwärtig als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Südasien-Seminar der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg tätig.

Prof. Radhika Desai ist Professorin für Politikwissenschaften an der University of Manitoba, Winnipeg, in Kanada.

Azad Essa ist als freischaffender Journalist, Schriftsteller und Filmemacher in Durban tätig und hat unter anderem in Freiburg und Neu-Delhi studiert. Gegenwärtig ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Industrial Organizational & Labour Studies Research Unit der Universität KwaZulu-Natal in Südafrika.

Mette Gabler (geb. 1977) hat an der Universität Kopenhagen Indologie studiert und einen einjährigen Forschungsaufenthalt in Varanasi absolviert. Im Rahmen eines Erasmus-Aufenthalts hat sie von Oktober 2005 bis September 2006 am Fachbereich Südasien an der Humboldt-Universität in Berlin studiert und sich während dieser Zeit intensiv mit dem Thema „Queere Lebenskonzepte in den indischen Medien“ befasst. Zur Zeit absolviert sie an der Universität Lund den Masterstudiengang International Development and Management.

Dr. Annemarie Hafner, Indologin/Historikerin; war an der Akademie der Wissenschaften der DDR und später am Zentrum Moderner Orient in Berlin tätig. Sie hat zu Problemen der indischen Sozial- und Kulturgeschichte Indiens im 19. und 20. Jahrhundert und dabei insbesondere zu Arbeiter- und Filmgeschichte geforscht.

Ariane Jayasuriya ist Studentin der Regionalstudien Asien/Afrika an der Humboldt-Universität zu Berlin und ihr besonderes Interesse gilt dem indischen Film.

Fatma Sagir, Jahrg. 1974, lebt in Freiburg i.Br., Journalistin/Islamwissenschaftlerin, Arbeitsschwerpunkte Indischer Film, Islam, Migration.

Dr. Nadja-Christina Schneider, Jahrgang 1973, hat ihr Studium der Geschichts- und Kulturwissenschaften mit Schwerpunkt Südasiens in Berlin abgeschlossen und sich in ihrer Dissertation auf die indischen Medien spezialisiert, denen weiterhin ihr Hauptinteresse gilt.

Martina Stobinsky (geb. 1978) ist freiberufliche Kommunikationsdesignerin und Studentin der Geschichte und Gesellschaft Südasiens an der Humboldt-Universität in Berlin. Zusammen mit Mette Gabler hat sie sich intensiv mit dem Thema der „Queeren Lebenskonzepte in den indischen Medien“ befasst. Sie ist Koautorin des 2005 im Lotos-Verlag erschienenen Buches „Elefantenkopfnuss und Einbaumbrücke, mit dem Rad durch Indien“. Weitere Projekte unter www.namaste-media.de

Esther Welzk studiert am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin Regionalwissenschaften mit Schwerpunkt Südasiens und darüber hinaus Europäische Ethnologie.