



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauen, Religion und Bollywood“

Das brahmanisch-hinduistische Frauenideal in  
populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009

Verfasserin

Claudia Rusch, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 011

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Individuelles Diplomstudium Religionswissenschaft

Betreuerin :

Ao. Univ-Prof. Dr. theol. Dr. phil.habil. Birgit Heller

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
1.1. FORSCHUNGSFRAGE UND AUFGABENSTELLUNG .....	5
1.2. AUFBAU DER ARBEIT UND METHODE .....	5
1.3. QUELLEN UND LITERATUR.....	8
1.4. ANMERKUNGEN .....	10
<b>2. BOLLYWOOD.....</b>	<b>11</b>
2.1. ZUM BEGRIFF BOLLYWOOD .....	11
2.2. DIE INDISCHE FILMWELT .....	12
2.3. CHARAKTERISTIKA DER BOLLYWOOD FILME .....	14
2.3.1. <i>Eine Absage an den Realismus</i> .....	14
2.3.2. <i>Masala- oder Formula-Filme</i> .....	15
2.3.3. <i>Picturization</i> .....	16
2.4. ÖKONOMISCHER RAHMEN.....	17
2.5. GESELLSCHAFTLICHER KONTEXT .....	18
2.5.1. <i>Religion</i> .....	18
2.5.2. <i>Tradition vs. Moderne</i> .....	20
2.5.3. <i>Non resident Indians (NRIs)</i> .....	21
2.5.4. <i>Bombays Mittelschicht</i> .....	22
2.6. FRAUENTYPEN IM BOLLYWOOD-FILM .....	23
2.6.1. <i>Die Mutter</i> .....	24
2.6.2. <i>Die Kurtisane</i> .....	25
2.6.3. <i>Die Prostituierte</i> .....	26
2.6.4. <i>Der Tomboy</i> .....	26
2.6.5. <i>Der Vamp</i> .....	26
2.6.6. <i>Die „neue“ Frau der 1970er Jahre</i> .....	27
2.6.7. <i>Die moderne Frau</i> .....	27
2.7. RELIGIÖSE VORBILDER WEIBLICHER FILMFIGUREN.....	28
2.7.2. <i>Sītā/Savitrī</i> .....	30
2.7.3. <i>Draupadī</i> .....	31
2.7.4. <i>Rādhā</i> .....	31
<b>3. DAS TRADITIONELLE BRAHMANISCH-HINDUISTISCHE FRAUENBILD.....</b>	<b>32</b>
3.1. DIE AMBIVALENZ DER WEIBLICHKEIT.....	33
3.2. VEDISCHE ZEIT .....	36
3.3. KLASSISCHER BRAHMANISCHER HINDUISMUS .....	39

3.3.1. <i>Wichtige normative Texte</i> .....	41
3.3.1.1. Dharmashāstra-Literatur .....	42
3.3.1.2. Purānas .....	48
3.3.1.2.1. Frauenbezogene mythische Themen.....	49
3.3.1.2.2. Pārvatī und Satī .....	51
3.3.1.3. Die Epen.....	53
3.3.1.3.1. Das Rāmāyana.....	53
3.3.1.3.1.1. Sītā, die ideale pativrata.....	54
3.3.1.3.2. Das Mahābhārata.....	57
3.3.1.3.2.1. Draupadī.....	58
3.3.1.3.2.2. Sāvitrī .....	60
3.4. RELIGIÖSES LEBEN DER FRAUEN .....	61
3.6. DAS PATIVRATĀ-IDEAL IN DER URBANEN MITTESCHICHT VON HEUTE.....	63
<b>4. THEORETISCHER RAHMEN .....</b>	<b>65</b>
4.1. DER FILM ALS KULTURELLER TEXT IN DEN CULTURAL STUDIES .....	66
4.1.1. <i>Zuschauerdiskurse im Rahmen der Alltags- und Populärkultur</i> .....	68
4.1.3.1. Der Film als Text .....	69
4.1.3.2. Der aktive Rezipient .....	71
4.1.3.2.1. Westlicher Blickwinkel als Rezeptionskontext.....	74
4.1.2. <i>Weiblichkeit im Bollywood-Film als kulturelle Repräsentation</i> .....	75
4.2. SOZIAL KONSTRUIERTE WEIBLICHKEIT.....	77
4.2.1. <i>Doing Gender</i> .....	79
4.2.1.4. Gender Attribution/ Geschlechtszuschreibung.....	81
4.2.1.3. Gender Display/ Geschlechtsdarstellung.....	82
4.2.1.5. Judith Bulters Performativität von Geschlecht.....	84
4.2.2. <i>Weiblichkeit im Film</i> .....	86
4.2.2.1. Der männliche Blick auf das weibliche Objekt.....	87
4.2.4.2. Der Schauspielkörper als Diskursobjekt.....	88
<b>5. DIE FILME.....</b>	<b>90</b>
5.1. FIGURENANALYSE .....	90
5.2. HAUPTFILME.....	94
5.2.1. <i>Love Aaj Kal</i> .....	95
5.2.1.1. Story .....	96
5.2.1.2. Meera .....	99
5.2.1.2.1. Allgemeine Charakterisierung.....	100
5.2.1.2.2. Meeras Beziehungsverhältnisse .....	103
5.2.1.2.3. Rezeption und Diskurs.....	107
5.2.1.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Meera.....	109

5.2.1.1.3.2. Bhakti .....	111
<b>5.2.2. Wanted .....</b>	<b>113</b>
5.2.2.1. Story .....	114
5.2.2.2. Jhanvi .....	117
5.2.2.2.1. Allgemeine Charakterisierung.....	117
5.2.2.2.2. Jhanvis Beziehungsverhältnisse.....	120
5.2.2.2.3. Rezeption und Diskurs.....	124
5.2.2.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jhanvi.....	126
<b>5.2.3. Ajab Prem Ki Ghazab Kahani.....</b>	<b>128</b>
5.2.3.1. Story .....	129
5.2.3.2. Jenny.....	133
5.2.3.2.1. Allgemeine Charakterisierung.....	134
5.2.3.2.2. Jennys Beziehungsverhältnisse.....	137
5.2.3.2.3. Rezeption und Diskurs.....	140
5.2.3.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jenny .....	142
<b>5.2.4. Zusammenfassung .....</b>	<b>144</b>
<b>5.3. ANDERE FILME .....</b>	<b>147</b>
<b>6. ERGEBNISSE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN .....</b>	<b>152</b>
<b>7. QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>156</b>
<b>8. ANHÄNGE .....</b>	<b>167</b>
8.1. RANKING BOLLYWOOD- FILME .....	167
8.2. ABSTRACT.....	168
8.3. LEBENSLAUF .....	170

# **1. Einleitung**

## **1.1. Forschungsfrage und Aufgabenstellung**

Im Zentrum dieser Arbeit steht der aktuelle Diskurs zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal in populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009. Der Fokus richtet sich hierbei auf drei populäre Filme und in Folge auf sieben weitere Filme aus den Top-Ten-Charts der Box Office India. Die zentrale Frage der Arbeit ist, ob in aktuellen Filmen das traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenideal gezeigt wird, welchen Veränderungen es unterworfen ist und welche Rückschlüsse auf das aktuelle Frauenbild daraus gezogen werden können

## **1.2. Aufbau der Arbeit und Methode**

Diese Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil widmet sich der allgemeinen kontextuellen Einbettung der Bollywood-Filme und zeigt den geschichtlichen Hintergrund des traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideals sowie dessen Charakterisierung auf. Der zweite Teil widmet sich der theoretischen Grundlage durch welche die Filme betrachtet werden, während der dritte, analytisch-interpretative Teil sich mit den Filmen und der Präsenz des brahmanisch-hinduistischen Frauenideals in den weiblichen Hauptfiguren auseinandersetzt.

Es wird analysiert wie sich der Diskurs zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal in den populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009 zeigt und welche Abweichungen zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal offenbar werden. Ausgehend von einer Definition des Bollywood-Begriffs setzt sich das erste Kapitel mit der indischen Filmwelt auseinander. Danach werden einige Charakteristika von Bollywood-Filmen herausgearbeitet: eine Absage an den Realismus, die Song-&-Dance-Szenen und die Masala-Formel. Des Weiteren wird der ökonomische und gesellschaftliche Kontext aufgezeigt, in dem die Religion einen hohen Stellenwert einnimmt. Gegen Ende des ersten Kapitels werden die in der Literatur erwähnten Frauentypen und die religiösen Vorbilder weiblicher Filmfiguren erläutert.

Das zweite Kapitel widmet sich ausführlich dem traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenbild. Ausgehend von der kosmisch-philosophischen Ambivalenz der Natur der Weiblichkeit nähert sich der nächste Teil der religiösen Stellung und den religiösen Pflichten der brahmanischen Frauen in der vedischen Zeit an. Es folgt eine Auseinandersetzung mit dem Frauenbild im klassischen brahmanischen Hinduismus und den sozialen, religiösen und gesellschaftlichen Veränderungen gegenüber der vedischen Zeit. Der Fokus auf die Frau als Ehefrau und wichtige normative Texte sowie deren Verankerung im Konzept des *dharma* werden erläutert. Darauf folgt eine kosmologische und mythische Auseinandersetzung mit den in den Purānas erwähnten wilden und milden Göttinnen und den darin behandelten frauenbezogenen mythischen Themen. An dieser Stelle werden die großen Epen, das Rāmāyana und das Mahābhārata, und deren zentrale Frauenfiguren beschrieben, die als Verkörperung des traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideals gelten: Sītā, Draupadī und Sāvitrī. Zum Schluss werden das religiöse Leben der Frauen und das traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenideal in der urbanen Mittelschicht von heute erläutert.

Das vierte Kapitel widmet sich dem theoretischen Rahmen durch den die Frauenfiguren in den Filmen gesehen und analysiert werden. Zuerst wird der Film als kultureller Text, wie er in den Cultural Studies definiert ist erklärt, um danach auf die Zuschauerdiskurse im Rahmen der Alltags- und Populärkultur einzugehen. Der Film wird als kultureller Text angesehen welcher seinerseits wiederum in kulturelle Diskurse eingebettet ist. Diese ihrerseits basieren auf kulturellen und diskursiven Praktiken einer Gesellschaft oder Gruppe und bieten den Kontext in dessen Rahmen die Filme betrachtet werden. Hier ist vor allen die Annahme des aktiven Rezipienten von Bedeutung. So gewinnt der Filmtext anhand der Rezeption, durch die Aktivität der Bedeutungsproduktion und je nach kulturellem und gesellschaftlichem Hintergrund unterschiedliche Bedeutungen. Da Filmanalyse durch eine westliche Rezipientin vorgenommen wird, wird noch kurz auf die westliche Perspektive als Rezeptionskontext eingegangen.

Gegen Ende des ersten Theorieteils wird Weiblichkeit im Bollywood-Film als kulturelle Repräsentation angesehen, die als hegemoniales Weiblichkeitskonzept aufgefasst werden kann. Der zweite Teil des theoretischen Kapitels widmet sich der Frage nach einer sozial konstruierten Weiblichkeit. Es wird das Modell des „Doing Gender“ erläutert sowie die für

die Filmanalyse wichtigen Konzepte der Geschlechtszuschreibung und Geschlechtsdarstellung. Danach wird auf Judith Butlers Performativität von Geschlecht eingegangen; sie postuliert, dass Geschlecht nicht etwas ist, Mann und Frau geboren wird, sondern ständiger Wiederholung in einem Akt der Performance bedarf. Laura Mulveys wichtige Arbeit zur Weiblichkeit im Film, über den männlichen Blick auf das weibliche Objekt, und die Erläuterung des Schauspielkörpers als Diskursobjekt bilden den Abschluss des Theoriekapitels.

Im fünften Kapitel werden drei Bollywood-Filme aus dem Jahr 2009 analysiert, welche die ersten Plätze der Top Ten der Box Office India erreichten. Zuerst wird die Figurenanalyse nach Lothar Mikos und Werner Faulstich beschrieben. Die Handlung der drei Hauptfilme *Wanted*, *Love Aaj Kal* und *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* wird jeweils zuerst erläutert bevor die weiblichen Hauptfiguren der Filme, Meera, Jhanvi und Jenny näher analysiert werden. Bei den Hauptfiguren wird zuerst eine allgemeine Charakterisierung ihrer Eigenschaften, sozialen Rollen und Verhaltensweisen näher beschrieben. Danach werden ihre Beziehungsverhältnisse und deren Eigenheiten herausgearbeitet, um daraufhin die Rezeption und den Diskurs zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal aufzuzeigen. Bei allen drei Filmen wird zusätzlich die Präsenz von Religion, religiösen Inhalten und Motiven aufgezeigt. Auf ausführliche Analyse folgt eine kurze Zusammenfassung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der drei Filme. Im Anschluss werden weitere sieben Filme der Top Ten auf die ausgemachten Tendenzen hin untersucht.

Methodisch lehnen sich diese Arbeit und die darin durchgeführte Inhaltsanalyse an Lothar Mikos Fragen zur Figurenanalyse an. Es werden Kategorien und Eigenschaften zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal herausgearbeitet, anhand derer die weiblichen Hauptfiguren tabellarisch untersucht werden. Neben den klassischen brahmanisch-hinduistischen Fraueneigenschaften werden zudem die von Poggendorf-Kakar festgestellten Veränderungen im Frauenideal und dessen Eigenschaften abgefragt und analysiert. Lothar Mikos Fragen zur Figurenanalyse bilden dabei den Anhaltspunkt für die allgemeine Charakterisierung, für die Beziehungsverhältnisse und die Rezeption sowie die Herausarbeitung des Diskurses zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal in den Filmen.

### 1.3. Quellen und Literatur

Die zu den einzelnen Themen verwendete Literatur ist zahlreich und deswegen kann an dieser Stelle nur kurz auf die wichtigsten Werke und Artikel eingegangen werden. Im Quellenverzeichnis findet sich eine genauere Aufstellung der verschiedenen Quellen mit genauen Angaben. Das Hintergrundwissen zum Kapitel Bollywood liefern neben verschiedenen Artikeln vor allem Claus Tiebers „*Passages to Bollywood – Einführung in den Hindi Film*“ aus dem Jahr 2007 sowie Matthias Uhls und Keval Kumars „*Indischer Film – Eine Einführung*“ aus dem Jahr 2004. Neben diesen Werken liefert vor allem Florian Krauß „*Männerbilder im Bollywood-Film – Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi Film*“ aus dem Jahr 2007 wichtige Informationen. Diese Quelle wird zudem im Kapitel zur Theorie sowohl inhaltlicher als auch struktureller Leitfaden zum Aufbau des Kapitels.

Neben diesen allgemeinen Einführungswerken geben vor allem die Werke von Rachel Dwyer interessante Einblicke in die Welt des populären Hindi-Films. Ihr Buch „*Filming the Gods – Religion and Indian Cinema*“ aus dem Jahr 2006 ist eines der wenigen Werke das sich gezielt mit religiösen Filmgenres und Inhalten auseinandersetzt. Dwyer unterteilt in ihrem Werk „*All you want is money, all you need is love*“ aus dem Jahr 2000 Bombays Mittelschicht in drei Gruppen. Eine dieser Gruppen, die *emerging petite bourgeoisie*, ist das Hauptzielpublikum des populären Bollywood-Kinos. In dieser Arbeit werden die Begriffe Bollywood und Hindi Film synonym als Bezeichnung für das populäre, kommerziell ausgerichtete indische Kino verwendet.

Wichtige Einblicke zu verschiedenen Frauentypen im Hindi-Film liefern neben den allgemeinen Einführungswerken von Tieber und Uhl/Kumar auch Shoma Chatterjis „*Subject: Cinema – Object: Women – A study of the portrayal of women in indian cinema*“ aus dem Jahr 1998. Dies ist zudem die einzige Quelle, die sich mit der Repräsentation des Aspekts der „wilden Göttinnen“ im Film auseinandersetzt. Alle genannten Quellen beziehen sich in ihrer Analyse hauptsächlich auf Bollywood-Filme bis zur Jahrtausendwende, meist auf die in den 1990er Jahren populären Family Filme. Neuere Literatur zu aktuellen Filmen ist rar. Dies muss im Hinblick auf die Frauentypen, Zahlen und Fakten berücksichtigt werden.

Einen guten Einblick ins traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenbild bietet Birgit Hellers Werk „*Heilige Mutter und Gottesbraut – Frauenemanzipation im modernen*

*Hinduismus*“ aus dem Jahr 1999 sowie Angelika Malinars *„Hinduismus“* aus dem Jahr 2009. Bezüglich der Ambivalenz der Weiblichkeit im Hinduismus bietet neben Birgit Heller Susan Wadleys *„Women and the Hindu Tradition“* aus dem Jahr 1977 eine gute Übersicht zur zentralen Problematik auf kosmischer und realer Ebene. Zum Status der Frauen im klassischen Hinduismus liefert neben den zwei wichtigen Primärquellen *„Manus Gesetzbücher“* und Tryambakayajvans *„Strīdharmapaddhati“* auch Carl Kellers *„Die Frau im Hinduismus“* 1995 einen guten Einblick. Im Hinblick auf die indischen Göttinnen bietet David Kinsleys Klassiker *„Die indischen Göttinnen“* aus dem Jahr 2000 einen guten Überblick. Zu den großen indischen Epen und die religiösen Pflichten und Riten der Frauen bieten Axel Michaels *„Der Hinduismus“* von 1998 auch die Beiträge von Ellison Findlys *„Hinduism – An Overview“* sowie Anne Feldhaus *„Hinduism – Religious Rites and Practices“* einen guten Einblick. Einen für diese Arbeit zentralen Beitrag zum brahmanischen Frauenideal in der urbanen Mittelschicht von heute liefert Katharina Poggendorf-Kakars Werk *„Hindu-Frauen zwischen Tradition und Moderne – religiöse Veränderungen der indischen Mittelschicht im städtischen Umfeld“* aus dem Jahr 2002.

Die theoretischen Grundlagen zu den Cultural Studies und den Zuschauerdiskursen im Rahmen der Alltags- und Populärkultur liefern die Artikel von Carsten Winter und Andreas Hepp *„Cultural Studies als Projekt: Kontroversen und Diskussionsfelder“*, 2003, Andreas Hepps *„Cultural Studies und Medienanalyse-Eine Einführung“*, 1999, sowie einige Beiträge wichtiger Vertreter der Cultural Studies wie Ien Ang *„Kultur und Kommunikation – Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem“*, 1999, Rainer Winters *„Ethnographie, Interpretation und Kritik- Aspekte der Methodologie der Cultural Studies“*, 2001, und *„Spielräume des Vergnügens und der Interpretation – Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären“*, 1999. Ein weiterer wichtiger Beitrag für die Annahme eines aktiven Rezipienten liefert neben Lothar Mikos *„Cultural Studies, Medienanalyse und Rezeptionsästhetik“* auch Florian Krauß *„Männerbilder im Bollywood-Film“*, 2007. Einen guten Einblick in die Gendertheorie, ins „Doing Gender“ sowie die Geschlechtszuschreibung und Geschlechtsdarstellung liefern Suzanne Kesslers und Wendy McKennas *„Gender: An Ethnomethodological Approach“*, 1992 und Stefan Hirschauers Artikel *„Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“*, 1989, *„Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem“*, 1996, und Erving Goffmans *„Interaktion und Geschlecht“*, 1994. Einen geschichtlichen Überblick liefern Regine Gildemeister und

Angelika Wetterer in „*Wie Geschlechter gemacht werden – Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung*“, 1995. Zur Performativität von Geschlecht liefert vor allem Judith Butlers „*Das Unbehagen der Geschlechter*“, 1991, und Hannelore Bublitzs „*Judith Butler zur Einführung*“, 2002, wichtige Anhaltspunkte. Bezüglich der Darstellung von Weiblichkeit im Film zeigt Laura Mulveys „*Visuelle Lust und narratives Kino*“ 2003 wichtige Tendenzen in der Rezeption von Frauen als visuelle Lustobjekte auf. Zum Schluss des theoretischen Teils zeigt Susanne Weingartens „*Bodies of Evidence – Geschlechtsrepräsentation von Hollywood-Stars*“, 2004, die Interpendenz zwischen Schauspielkörper und Geschlechtsrepräsentation auf.

Hintergrundwissen zur Figurenanalyse bieten Lothar Mikos „*Film- und Fernsehanalyse*“ 2003 und Werner Faulstichs „*Grundkurs Filmanalyse*“, 2008. Die Auswahl der Filme erfolgte durch das Ranking des Box Office India. Als Primärquellen der Analyse dienen drei Bollywood-Filme: *Wanted*, *Love Aaj Kal* und *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* aus dem Jahr 2009. Zur Festigung der ermittelten Tendenzen in diesen drei Filmen dienen weitere Filme aus dem Jahr 2009. Diese sind *3 Idiots*, *De Dana Dan*, *Kambakkht Ishq*, *New York, Blue*, *All The Best* und *Kaminey*. Für die allgemeinen Informationen rund um die Filme und Schauspieler dienen neben einschlägigen Homepages die „*Internet Movie Database, IMBb*“.

#### **1.4. Anmerkungen**

Die Filme wurden alle auf Hindi mit englischen Untertiteln angesehen, was manchmal zu Unklarheiten führte. So wurde der Name Jhanvi einmal auch als Jahnvi geschrieben, zusätzlich bleiben viele Codes und Hinweise verdeckt, da die Autorin dieser Arbeit der Hindi nicht mächtig ist. Da die Autorin aus einem westlichen Land stammt, bleiben viele Anspielungen und intertextuelle Zusammenhänge verborgen, gerade solche die in den Song-&-Dance Szenen vorkommen. Die Song-&-Dance Szenen wurden im Allgemeinen nicht in die Analyse einbezogen, außer es fanden sich klare Hinweise auf religiöse Motive, wie es zum Beispiel im Film *Love Aaj Kal* der Fall ist. Beim Vergleich zwischen den Filmen muss berücksichtigt werden, dass Unterschiede zwischen den Figuren auch auf die unterschiedlichen Genres – Action-Film, Liebeskomödie und Liebesfilm – zurückgeführt werden können. So ist die Präsenz der weiblichen Hauptfigur im Liebesfilm immer größer als in einem Action-Film. Zudem unterliegen einige Deutungen im Zuge der Rezeption persönlichen Einschätzungen. So könnten beispielsweise die von der Autorin als

verständnisvoll gedeuteten Verhaltensweisen bei einem anderen Zuseher als mütterlich gelten. Wenn bei der Figurenanalyse vom Zuseher gesprochen wird, so ist damit die Autorin dieser Arbeit gemeint. Für den Lesefluss wurde auf Splittungen verzichtet, wobei immer auch beide Geschlechter gemeint sind.

## 2. Bollywood

### 2.1. Zum Begriff Bollywood

Der Terminus Bollywood bezeichnet ursprünglich die kommerziell ausgerichtete Hindi Filmindustrie mit ihrem Zentrum in Bombay. Der Begriff ist eine Kombination aus den Worten Hollywood und Bombay, heutiges Mumbai.<sup>1</sup> Der Begriff taucht erst sehr spät in der Geschichte des indischen Films auf – gegen Ende der 1970er Jahre – und setzte sich dann im Lauf der 1990er Jahre durch. Majumder führt dies u. a. auf die steigende Rezeption und den Erfolg des kommerziellen Hindi-Films im Westen zurück.<sup>2</sup> Bollywood wird fälschlicherweise oftmals mit der Gesamtheit der indischen Filmproduktionen gleichgesetzt, bezeichnet aber nur jene Filme, die neben der Sprache Hindi auch den Produktionsort Mumbai gemeinsam haben. Eine Eingrenzung des Begriffes ist schwierig, da selbst diese oberflächliche Definition in Frage gestellt werden kann, da viele Bollywood-Filme zweisprachig und zum Teil in anderen Städten produziert werden.<sup>3</sup>

Der Einfluss des Urdu, der traditionellen Sprache der höfischen Kultur und Poesie, hat im Verlauf der indischen Filmgeschichte immer einen starken Einfluss auf den Hindi-Film ausgeübt. Dies zeigt sich unter anderem in der Song-Sprache der Bollywood-Filme, die oftmals starke Anleihen an den traditionellen Formen des *ghazal* (bedeutendste poetische Form der Urdu-Literatur) und des *qawwālī* (religiöses Musikgenre der Sufi-Tradition) nehmen.<sup>4</sup> Auch die zunehmende Verwendung des Englischen in neueren Bollywood-Filmen macht diese gängige Definition fragwürdig. Zusätzlich schwingt – aus indischer Sicht – beim Begriff Bollywood ein negativer Beigeschmack mit, da er impliziert, Bollywood-Produktionen seien zweitklassige Kopien von erfolgreichen Hollywood-Erzeugnissen. Noch

---

<sup>1</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Majumder, 2009, S. 146.

<sup>3</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 18.

<sup>4</sup> Vgl. Gaenszle, 2009, S. 50-54.

heute wehren sich Teile der Produktionswelt in Mumbai gegen den Gebrauch des Begriffs Bollywood für ihre Waren. Die Vorbehalte können auch darauf zurückgeführt werden, dass durch die Gleichsetzung des Begriffs Bollywood mit dem indischen Film andere Kinotraditionen und Produktionsstätten tendenziell ignoriert werden<sup>5</sup>.

Majumder verwendet den Begriff Bollywood als Bezeichnung für die globale Ausrichtung des Hindi-Kinos, das sich im Setting der Filme (urbane gehobene Mittelschicht in Indien und im westlichen Ausland) als auch auf das Zielpublikum (urbane Mittelschicht und NRIs<sup>6</sup>) bezieht.<sup>7</sup> Bei den im Ausland lebenden Indern besitzt der Ausdruck „Bollywood“ nicht die gleichen negativen Konnotationen und wurde von Anfang an positiv eingesetzt. Gerade durch dessen positiven Gebrauch hielt der Begriff Bollywood Einzug in die westliche Welt. Trotz des negativen Beigeschmacks hat sich der Begriff Bollywood neben dem Begriff Hindi-Film in filmwissenschaftlichen Diskursen und in Mumbais Filmindustrie, auch wegen fehlender Alternativen etabliert und wird trotz seiner inheränten Tendenz zur Vereinfachung verwendet.<sup>8</sup> Aber auch andere Bezeichnungen für den populären indischen Film finden sich in der Literatur. Pestal führt hier Bezeichnungen wie „All Indian Cinema“, „Mainstream Hindi Movie“, „Indian Popular Cinema“ oder auch „volkstümlicher indischer Film“ an.<sup>9</sup> Krauß verwendet hingegen die Ausdrücke „Mumbai Cinema“ oder „der indische Pop-Film“.<sup>10</sup>

## 2.2. Die indische Filmwelt

Wie weiter oben erwähnt, lassen sich das indische Kino und dessen Filmformen nicht allein mit dem Begriff Bollywood und der in Mumbai ansässigen Filmindustrie gleichsetzen. Dwyer unterscheidet hier drei generelle Strömungen des indischen Kinos: *art cinema*, *popular or commercial cinema* und *regional cinema*.

Das indische *art cinema* ist hier dem westlichen *art cinema* sehr nahe. Obwohl in Indien vergleichsweise wenige *art cinema* Filme produziert werden ist das Angebot – nicht nur in sprachlicher Hinsicht – vielfältig. Diese und ausländische Kunstfilme werden vor allem von einer kleinen Elite bevorzugt. Sie sind politisch orientiert und bevorzugen realistische

---

<sup>5</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 18f.

<sup>6</sup> Non resident Indians, im Ausland lebende Inder.

<sup>7</sup> Vgl. Majumder, 2009, S. 146.

<sup>8</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 18-21.

<sup>9</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 12.

<sup>10</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 21.

Darstellungsweisen. Die Ästhetik dieser Filme wurde durch einen Austausch zwischen der europäischen und indischen Kultur geschaffen.

Das *popular* oder *commercial cinema* wird entweder einfach als „indisches Kino“ bezeichnet oder nach der Sprache (z.B. Hindi, Tamil oder Bengali), in der es produziert wird benannt. In diese Kategorie fallen auch die Hindi-Filme aus Bombay, namentlich die sogenannten Bollywood-Produktionen. Hindi wird generell als Nationalsprache Indiens bezeichnet, weshalb die Bollywood Filme auch den Anspruch erheben, als *national cinema* zu gelten.

Die Filme des *regional cinema* werden in den verschiedenen lokalen Sprachen produziert. Die Themen dieser Filme unterscheiden sich von dem des Hindi-Films, da sie viel mehr lokale wie nationale Themen ansprechen und sich auf die regionale Politik fokussieren. In Gegenden, in denen Hindi gesprochen wird, werden diese regionalen Filme als intellektuell anspruchslos und als Ausdrucksform der unteren Kasten angesehen. Religiöse Genres, wie der *mythological* oder der *devotional* Film<sup>11</sup>, die im kommerziellen Hindi-Film nicht mehr sehr präsent sind, werden im regionalen Kino weiterhin produziert.

Zwischen dem *art cinema* und dem *commercial cinema* öffnet sich eine Kluft, in der sich der Konflikt um kulturelle Legitimation unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, namentlich zwischen der neuen und der alten Mittelschicht Indiens, manifestiert:<sup>12</sup>

„[...] *the divisions between the two cinemas were largely defined as the taste of different social groups. The art cinema shares the tastes of other cultural forms of the old middle classes, [...]. The commercial cinema is more diffuse, in that its audience is drawn from a wider social spectrum, while its films manifest a mixture of class tastes, [...]. It is in the commercial cinema that the new middle classes are establishing their cultural hegemony, their depictions of lifestyle becoming those to which the lower classes aspire; [...].*“<sup>13</sup>

Die Unterschiede der jeweiligen Filmtraditionen drücken sich auch in den verwendeten darstellerischen Gestaltungsmitteln aus. So finden sich im *art cinema* keine Song-&-Dance

---

<sup>11</sup> *mythologicals* sind Filme, die sich auf Geschichten früher Texte (Purānas, Rāmāyana und Mahābhārata) beziehen, beim *devotional* steht die Person eines/einer Heiligen im Mittelpunkt. Vgl. Dwyer, 2009a, S 144f.

<sup>12</sup> Vgl. Dwyer, 2000, S. 100ff.

<sup>13</sup> Dwyer, 2000, S.101f.

Szenen und es wird versucht glaubhafte, realistische Geschichten auf die Leinwand zu bringen.<sup>14</sup>

In dieser Arbeit werden die Begriffe Bollywood- und Hindi-Film synonym als Bezeichnung für das populäre, kommerziell ausgerichtete indische Kino verwendet.

## **2.3. Charakteristika der Bollywood Filme**

Für westliche, von Hollywood geprägte Zuseher mögen Bollywood-Filme auf den ersten Blick befremdlich wirken. Die Emotionalität der Schauspieler, die Tanzszenen und die fragwürdigen, unrealistischen Handlungen mögen vielleicht nicht auf Anhieb Begeisterung hervorrufen. Für ein besseres Verständnis dieses „fremden“ Kinos werden an dieser Stelle die wichtigsten Charakteristika von Bollywood-Filmen näher erläutert.

### **2.3.1. Eine Absage an den Realismus**

Im Westen wird immer wieder der fehlende Realitätsanspruch des populären indischen Kinos kritisiert. Auch der Vorwurf, ihm fehle es an Vielschichtigkeit und Anspruch wird laut. Wenn jedoch, wie Dablé es ausdrückt, „[...] *das populäre Bombaykino lediglich hinsichtlich seiner Bezüge zur Wirklichkeit beurteilt wird, dann wird nicht nur ein falscher, westlicher Maßstab angelegt, sondern auch das zentrale ästhetische Moment der populären Hindifilme verkannt.*“<sup>15</sup> Im Unterschied zum westlichen Kino, dessen Ziel es ist eine möglichst realistische Darstellung äußerer und innerer Begebenheiten auf die Leinwand zu bringen, liegt der Fokus des populären indischen Kinos in der Repräsentation von Emotionen. Ziel ist es, durch gefühlsdichte Darstellung eine möglichst hohe Immersion beim Zuseher zu erzeugen und ihn dadurch ein weites Spektrum an Emotionen<sup>16</sup> durchleben zu lassen. Traditionell liegt in den indischen Künsten der Fokus darauf, Unsichtbares sichtbar zu machen. Dabei wird großes Augenmerk auf innere Zustände, Emotionen, abstrakte Konzepte und deren

---

<sup>14</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 148.

<sup>15</sup> Dablé, 2008, S. 66.

<sup>16</sup> Wie Filme auf die Emotionen der Zuseher wirken ist noch nicht restlos geklärt. Es gibt verschiedene Ansätze sich dem Thema anzunähern. So finden sich unter anderem medienspsychologische und evolutionsbiologische Theorien, die sich mit dem Wechselspiel zwischen Film und Emotion auseinandersetzen um mögliche Zusammenhänge zu identifizieren. Vgl. Bartsch/Eder/Fahlenbrach, 2007.

Darstellung gelegt. Im populären indischen Kino wurde diese Tendenz übernommen und weiterentwickelt.<sup>17</sup>

Das Hindi-Kino arbeitet in einer Weise, welche Emotionen in den Vordergrund rückt und gleichzeitig versucht, dem Zuseher eben diese zu entlocken. Laut Dwyer unterdrückt der westliche Zuseher Emotionen größtenteils zugunsten von Vernunft und Rationalität. Das indische Publikum hingegen antwortet auf dargestellten Emotionen ihrerseits mit heftigen Reaktionen, da die Trennung von Verstand und Gefühl nicht auf die gleiche Weise wie in den westlichen Gesellschaften vollzogen wird. Die emotionale Reaktion auf Texte wird in Indien als normal verstanden und es würde nicht als angemessen erachtet werden, einen traurigen Film mit trockenen Augen zu verfolgen. Diese Art der Darstellung nennt Dwyer „den melodramatischen Modus“<sup>18</sup>. In Indien beschäftigt sich dieser vor allem mit der Regulierung sozialer Beziehungen. Dabei soll für den Zuseher ein Bezugssystem aus Begehren, Familie, Selbst und Romantik geschaffen werden.<sup>19</sup>

### 2.3.2. Masala- oder Formula-Filme

Das Nāṭyashāstra, ein hinduistisches Regelwerk der darstellenden Künste, setzt sich mit der idealen Zusammensetzung eines Kunstwerkes auseinander. Das menschliche Wahrnehmungsvermögen wird darin in acht grundlegende Empfindungen unterteilt, die *rasa*. Diese sind: *shringāra* (Erotik, Liebe), *hāsyā* (Komik, Freude), *karuna* (Mitgefühl), *raudra/krodha* (Zorn), *vīra* (Mut, Heldentum), *bhayānaka* (Angst, Schrecken), *bībhatsa* (Hass, Abscheu) und *abdhuta* (Verwunderung, Staunen). Später wurde eine neunte Empfindung hinzugefügt, *shānta* (Ruhe, Frieden). Durch das Kombinieren dieser verschiedenen *rasa* in einem Kunstwerk sollen beim Betrachter unterschiedliche Stimmungen, sogenannte *bhāva*, erzeugt werden. Jedes Kunstwerk, auch der Film, zielt darauf ab, den Zuseher unterschiedliche Emotionen durchleben zu lassen. Die Kombination dieser Elemente soll den gewünschten ästhetischen Genuss beim Schauen ermöglichen. Damit kann auch erklärt werden, warum im Hindi-Film die gleiche Geschichte immer wieder in vielfältiger Weise neu erzählt wird<sup>20</sup>. Pandit verweist darauf, dass diese indische Typologie durchaus Berührungspunkte mit modernen Emotionstheorien aufweist, die von drei bis fünf

---

<sup>17</sup> Vgl. Dablé, 2008, S.66.

<sup>18</sup> Dwyer, 2009b, S. 104.

<sup>19</sup> Vgl. Dwyer, 2009b, S.104ff.

<sup>20</sup> Vgl. Dablé, 2008, S.67f.

Basisemotionen ausgehen.<sup>21</sup> Die *rasa* werden wie die verschiedenen Zutaten eines Gerichts immer wieder neu zusammengemischt. Diese Analogie führte auch zum Begriff des Masala-Kinos. Als Masala werden in Indien Gewürzmischungen bezeichnet, die mit unterschiedlichen Zutaten und Mengenverhältnissen den Geschmack einer Speise bestimmen.<sup>22</sup> Die dramaturgischen Regeln des Nāṭyashāstra werden für den Film übernommen und gelten beim Bollywood-Film als erfolgversprechend. Verstöße gegen diese Regeln (z.B. ein unmoralisches Ende) werden vermieden. Ähnliche Ansätze finden sich bei der Typisierung der Charaktere (Vater, Mutter, Held, Bösewicht, etc.), die Schauspieler verkörpern dabei klare Funktionen und treten hierbei sozusagen als personifizierte Eigenschaften auf.<sup>23</sup>

In wissenschaftlichen Kreisen wird der Einfluss der *rasa*-Theorie aber auch kritisch gesehen. So bemängelt Tieber etwa das Fehlen eines konkreten Fallbeispiels, in dem der Einfluss der *rasa*-Theorie auch wirklich nachgewiesen worden ist. Er sieht den Hindi-Film von Beginn an als eine hybride Form, die durch verschiedene Einflüsse geprägt wurde.<sup>24</sup> Pestal bezeichnet indische Produktionen als Formelfilme, in denen sich verschiedene Traditionen und deren Elemente miteinander vereinen. Die indischen Epen, die indische Dramaturgie, das Parsi-Theater und Traditionen in Gesang und Tanz werden angeführt.<sup>25</sup>

### 2.3.3. Picturization

Auch die in den Bollywood-Filmen vorkommenden Song-&-Dance Szenen dienen dazu, im Film eine verstärkte emotionale Wirkung beim Zuseher zu erzielen. Diese Szenen werden auch Picturizations genannt. Sie sind meist nicht direkt in die Handlung eingebunden und dienen dazu, Stimmungen und Emotionen der Protagonisten für die Zuseher zu veranschaulichen. Sie zeigen die Gedanken und Gefühle der Figuren und versuchen dadurch die gefühlsmäßige Beteiligung der Zuseher zu intensivieren. Dablé führt vier Elemente der Picturization an: Gesang, Tanz, Ortswechsel und Kleidung. Gesang und Tanz sollen das emotionale Mitschwingen des Rezipienten anregen, der Ortswechsel, oft in eine paradiesische oder phantastische – mitunter auch unrealistische – Landschaft, bringen die Darsteller aus der gewohnten Umgebung heraus und damit aus dem Blick und dem Einfluss Anderer. Dadurch

---

<sup>21</sup> Vgl. Pandit, 2007, S. 384.

<sup>22</sup> Vgl. Dablé, 2008, S.67f.

<sup>23</sup> Vgl. Pestal, 2007, S.34.

<sup>24</sup> Vgl. Tieber, 2007, S.57f.

<sup>25</sup> Vgl. Pestal, 2007, S34.

kann sich z. B. das Paar unbeobachtet von Familie und Umgebung ihre Liebe gestehen. Durch den Ortswechsel wird das Heraustreten aus der narrativen Ebene des Films verstärkt. In diesen Szenen ist nur der Zuseher Zeuge des Geschehens. Durch die Kleidung werden die Protagonisten näher charakterisiert, der verkörperte Typ verdeutlicht. Für die Zuseher überlagern sich die stark emotionalisierten Szenen oft mit Motiven berühmter Liebespaare aus den indischen Mythen.<sup>26</sup>

Im Schnitt enthält ein Hindi Film fünf bis acht solcher Song-&-Dance Szenen, die bis zu zehn Minuten lang sein können. Dabei spielen die Soundtracks der Filme eine wichtige Rolle in der erfolgreichen Vermarktung des Films. Sie werden schon Monate im Voraus veröffentlicht. Der Musikmarkt wird in Indien nahezu gänzlich von Filmmusik beherrscht.<sup>27</sup>

## 2.4. Ökonomischer Rahmen

Exakte finanzielle Daten zur indischen Filmindustrie sind schwer zu eruieren. Fehlende Transparenz macht genaue Aussagen und Interpretationen schwierig. Die Regierung verweigerte der Filmindustrie bis vor kurzem den rechtlichen Status einer Industrie, was dazu geführt hat, dass genaue Zahlen schwer zu erfassen sind.<sup>28</sup> Die Kosten für einen aufwendigen Mainstream-Film belaufen sich auf ca. vier Millionen Euro. Uhl und Kumar gehen davon aus, dass die Hälfte des Betrags für die Gagen der Stars ausgegeben wird. Ob die Einspielergebnisse die aufgewendeten Kosten wieder einspielen wird von ihnen jedoch mit einem Fragezeichen versehen. Im Jahr 2002 fanden nur acht der in Bombay produzierten 132 Filme Anklang beim indischen Publikum und rentierten sich auch in finanzieller Hinsicht.<sup>29</sup> Hinzu kommt, dass durch den Multiplex-Boom in Indien die lokalen, kleinen Kinos zunehmend verdrängt werden. Die damit einhergehenden höheren Ticketpreise für die Kinobesuche der Multiplex-Kinos sind für viele Inder nicht mehr leistbar. Indische Filmemacher haben sich zunehmend auf die Bedürfnisse des ausländischen und städtischen Publikums eingestellt, dadurch sinken die Zuschauerzahlen in ländlichem Bereich. Zusätzlich strahlen Kabelsender Filme mit Hilfe von Raubkopien aus und dies führt zu zusätzlichen finanziellen Einbußen.<sup>30</sup> Die Einschätzung für die nächsten Jahre ist aber durchaus positiv: PricewaterhouseCoopers rechnet bis 2013 mit einem Wachstum von 11,5 Prozent für die

---

<sup>26</sup> Vgl. Dablé, 2008, S.69-77.

<sup>27</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S.22f.

<sup>28</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S.107.

<sup>29</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S.107.

<sup>30</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 99f.

indische Filmindustrie, 10,2 Prozent Steigerung der Einspielergebnisse im Inland und einem Zuwachs der Box-Office Ergebnisse von 12,5 Prozent im Ausland. <sup>31</sup>

## **2.5. Gesellschaftlicher Kontext**

### **2.5.1. Religion**

In einem Land in dem Religion einen sehr hohen Stellenwert in der Gesellschaft einnimmt, finden sich in den Filmen natürlich auch Hinweise auf und Einflüsse von religiösen Inhalten und Glaubensvorstellungen. In Indiens Gesellschaft werden fast alle Religionen der Welt praktiziert. Einheit in der Vielfalt ist eine der Vorstellungen, die sowohl den Film, als auch die Realität bestimmt. In den Filmen findet sich so z. B. das Motiv eines vereinten, blühenden Indiens, in der die verschiedenen Religionen friedlich zusammenleben. Bollywood-Filme bieten mit ihren „Wunsch“-Vorstellungen in Zeiten sozialer, politischer und religiöser Unruhe für die Zuseher immer wieder eine Insel des Trostes.

Bollywood-Filme reagieren mit ihren Inhalten und Themen auf gesellschaftliche Probleme und Veränderungen, indem sie mit Rückgriff auf verschiedenste kulturinherente Vorstellungen eine Welt darstellen, in der alles in Ordnung scheint. Basierend auf antiken Prinzipien der Bühnenkunst haben Bollywood-Filme das Ziel, ihr Publikum am Ende der Vorstellung mit einer glücklichen, positiven Stimmung nach Hause zu entlassen. Es wird nach dem Prinzip vorgegangen dass alles, was gut ist, nur gut ausgehen kann. So werden auch in nicht vordergründig religiösen Filmen spirituelle und moralische Werte bzw. Vorstellungen<sup>32</sup> präsentiert, die beim Publikum auf Resonanz stoßen. Laut Dwyer kann somit jeder Bollywood-Film durch die Präsenz dieser spirituellen Werte als religiös gelten.<sup>33</sup>

*„In Indian cinema religion is not just represented directly by divine presence or by religious communities, but also manifested in ways of creating an ideal world through the individual, the family, and society. The films do not just show literal representations of religions (mostly Hinduism, but also India’s largest minority religion, Islam), and religious communities and*

---

<sup>31</sup> Vgl. PricewaterhouseCoopers, 2009, S. 71.

<sup>32</sup> z.B. das persönliche für das universelle Gute zu opfern und Selbstlosigkeit, vgl. Jaffer 2009, S. 139.

<sup>33</sup> Vgl. Jaffer, 2009, S. 135-139.

*beliefs, but are grounded in wider concerns of customs and society that can be said to be religious, however loosely.* “<sup>34</sup>

Laut Dwyer lassen nur wenige indische Filme die Anwesenheit des Religiösen vermissen:

*„A striking feature of modern India is the presence of the religious whether in images, gestures, languages, festivals rituals and so on. A removal of these elements would make the Hindi film seem not only unrealistic but would also take away from its emotions, its spectacle and so on, [...].“<sup>35</sup>*

Nach Jaffer bezeichnet der Begriff Säkularismus in Indien den Bereich, in dem Menschen, die unterschiedliche Religionen praktizieren, sich mit Akzeptanz begegnen. Diese Ansicht steht im Gegensatz zur westlichen Auffassung, die den Begriff als einen nicht-religiösen Bereich definiert. Für Bollywood bedeutet ‚säkular‘ somit, dass jeder Mensch friedlich seine eigene Religion praktiziert, und nicht, wie in den westlichen Gesellschaften, die Abwesenheit des Religiösen.<sup>36</sup>

Die allgegenwärtige Präsenz der Religion und religiöser Inhalte in der indischen Gesellschaft wirkt sich auch auf das Geschlechterverhältnis aus. Die Heldin ist in den Bollywood-Filmen meist nicht nur stärker als der Held den traditionellen Sitten und Bräuchen verhaftet, in ihrer Person vereinen sich zudem auch konservative Werte wie Selbstaufopferung und Keuschheit<sup>37</sup>. Dementsprechend sind die weiblichen Figuren meist in eine patriarchal organisierte Familie eingebettet, der ein mächtiges, männliches Oberhaupt vorsteht. Die Entscheidungsmacht über Familienangelegenheiten liegt meist beim Vater als dem ältesten Mann im Haus und zugleich zeigt sich eine privilegierte Stellung der Söhne. In den Family-Filmen verhätscheln die Mütter ihren männlichen Nachwuchs, wohingegen die weiblichen Nachkommen eher zweitrangig sind.

Im Film *Kabhi khushi kabhi gham* aus dem Jahr 2001 zeigt sich das Geschlechterverhältnis zusätzlich in Form physischer Unterlegenheit der Ehefrau, die sich, um ihren Gatten auf Augenhöhe begegnen zu können, auf einen Schemel stellen muss.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Dwyer, 2009a, S. 142.

<sup>35</sup> Dwyer, 2006, S. 140.

<sup>36</sup> Vgl. Jaffer, 2009, S140-143.

<sup>37</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 73f.

<sup>38</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 82f.

*„Das Familienoberhaupt überragt auch physisch seine Ehefrau und seinen verstoßenen Sohn. Bachchans tiefe Stimme, die längst zum Markenzeichen geworden ist, akzentuiert zusätzlich seine maskuline Stärke. Seinen Befehlen folgen pathetische Donnerhalle oder ein Echo, das durch das weiträumige Familienanwesen schallt.“<sup>39</sup>*

Diese weiblichen Rollen und die patriarchalen Strukturen im Film finden ihre Rechtfertigung im brahmanisch-hinduistischen Frauenideal, das im Kapitel zum Frauenbild näher ausgeführt wird.

### **2.5.2. Tradition vs. Moderne**

Indiens gesellschaftlich relevante Themen finden immer wieder Einzug in den Hindi-Film. Oft geben sie Impulse für breitere Diskussionen oder veranschaulichen die aktuellen gesellschaftlichen Ereignisse. Im Kino werden jene Fragen und Konflikte aufgeworfen oder dargestellt, mit denen das Land gerade zu kämpfen hat. Eine der häufigsten Fragen versucht zu beantworten, was als spezifisch indische Identität gilt oder wie genau diese sich definiert. In einem Land mit großen sozialen, ökonomischen und religiösen Unterschieden wird der Film als Medium verwendet, in dem diese Unterschiede aufgegriffen und diskutiert werden. Seine Besonderheit und Wirksamkeit liegt darin, dass er gerade diese verschiedenen Schichten in seinem Publikum vereint. Das Kastensystem ist ein wichtiger Bestandteil vieler Hindi-Filme. In den Filmen wird Spannungen nachgegangen, die sich innerhalb dieses Systems, aber auch in Berührung mit modernen Werten wie Gleichheit, Individualität, etc. in der indischen Gesellschaft zeigen. In neueren Filmen wird ein Trend zur Individualisierung der Protagonisten sichtbar: die individuelle Freiheit gewinnt gegenüber der Tradition zunehmend an Bedeutung. Die urbane Mittelklasse beginnt sich ab den 1970er Jahren zunehmend über Konsum und weniger über Kaste oder Geburt zu definieren. Dieser konsumorientierte Lebensstil der neuen Mittelklasse findet Einzug in den Bollywood-Film. Auch der Wunsch nach kleineren Familienverbänden, der Kontakt zu neuen Technologien und die zunehmende Verstädterung werfen neue gesamtgesellschaftliche Fragen auf, die der Film zu beantworten versucht<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Krauß, 2007, S. 82.

<sup>40</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 121-125.

### 2.5.3. Non resident Indians (NRIs)

Über die NRIs fand Bollywood seinen Weg in die restliche Welt. Der Aufschwung setzte zuerst in Ländern wie den USA und Großbritannien ein, die einen vergleichsweise hohen Bevölkerungsanteil indischstämmiger Migranten vorweisen<sup>41</sup>. Sie bieten zudem einen großen Absatzmarkt für Bollywood-Produktionen. Ab den 1990er Jahren rücken die NRIs und die wachsende indische Mittelklasse in den Fokus indischer Filmemacher und Produzenten. Dies führt zu einigen auffallenden Veränderungen in der Filmindustrie.<sup>42</sup> Es wird eine filmische Hinwendung zum Konsum und eine Rückkehr zur Familie sichtbar. Auch werden die im Ausland lebenden Inder zunehmend Akteure indischer Filmproduktionen. Die alten Werte und Traditionen werden in einem globalen Umfeld neu aufgeworfen und in den Filmen verhandelt. Im neuen Jahrtausend stellt sich zunehmend die Frage, welche Traditionen gut sind, welche als überholt gelten und von wem diese Bewertungen vorgenommen werden dürfen. Der im Laufe der Geschichte Bollywoods immer wieder verhandelte Konflikt zwischen Tradition und Moderne findet erneut Eingang in die Bollywood-Produktionen.<sup>43</sup> Im Film *Love Aaj Kal* aus dem Jahr 2009 ist diese Auseinandersetzung gut erkennbar. Hier treffen zwei Liebesgeschichten (London im Jahr 2009 und Indien in 1965) aufeinander. Der Protagonist muss sich mit modernen bzw. traditionellen Auffassungen von Leben und Liebe auseinandersetzen bis er gegen Ende seine wahre Liebe findet.

Doch auch im modernen Setting verbergen viele indische Filme spezifische kulturelle Codes, die einem ungeschulten Publikum verborgen bleiben. Starke Bezugnahme auf die hinduistischen Epen und intertextuelle Verknüpfungen sind für das westliche Publikum oft nicht einfach zu erkennen.<sup>44</sup> Nach Bose sind die erfolgreichsten Filmproduzenten jene, die außerhalb Indiens eine große Fangemeinde aufweisen können. Hinzu kommt, dass große Stars wie Shahrukh Khan, Amithabh Bachchan und Aishwarya Rai zunehmend zum Garant für Erfolge im Ausland werden. Durch das Staraufgebot wird von Seiten der Produzenten abgesichert, dass auch Filme, die in Indien auf wenig Begeisterung stießen, im Ausland einigermaßen erfolgreich sind.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 39.

<sup>42</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 81.

<sup>43</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 36f.

<sup>44</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 83ff.

<sup>45</sup> Vgl. Bose D., 2006, S. 157.

#### 2.5.4. Bombays Mittelschicht

Nach Dwyer lässt sich Bombays Mittelschicht in drei Gruppen unterteilen: die *old middle classes*, die *new middle classes/Bombay's rich* und die *emerging petite bourgeoisie*.

Die *old middle class* besteht aus Fachleuten mit höherer Bildung und hohem kulturellem Kapital. Sie arbeiten als Ärzte, Journalisten, Beamte oder im Bildungsbereich. Sie besitzen hohes kulturelles, aber ein schwaches ökonomisches Kapital. Anders als die *new middle class* ist die *old middle class* auf Einkommen angewiesen. Sie sind meist säkular, nationalistisch und demokratisch eingestellt. Sie sprechen vornehmlich Englisch. Es ist diese kleine Gruppe (mit ihren Pendants in anderen großen Städten) welche als Hüter der indischen Werte auftreten. Durch die Kontrolle von Regierungsinstitutionen, Bildungseinrichtungen, Museen, Printmedien, etc. bestimmen und legitimieren sie Indiens kulturelle Werte.

Die *new middle class* oder *Bombay's rich*: ihre Vertreter sind in der Privatwirtschaft tätig, vor allem im kommerziellen Hindi-Film und den Medien. Sie sprechen eine Mischung aus Hindi und Englisch, gemischt mit ihrer jeweils eigenen regionalen Sprache (z.B. Gujarati, Sindhi, etc.). Zwar besitzen sie hohes ökonomisches Kapital, aber es fehlt ihnen an kulturellem Kapital. Sie prägen Indiens öffentliches kulturelles Leben, definieren hier was kulturell anerkannt und erwünscht ist. Dadurch fordern sie die kulturellen Werte der alten Mittelschicht heraus. Der daraus entstandene Konflikt zeigt sich in der Zurückweisung der kulturellen Definitionen der *new middle class* durch die *old middle class*. Wie weiter oben erwähnt, zeigt sich dieser Konflikt auch in der Filmlandschaft.

Die *emerging petite bourgeoisie*, zumeist Maharashtri oder Gujarati, ist konsum- und lustorientiert. Ihre Vertreter tragen westliche Kleidung und kultivieren westliche Freizeitaktivitäten, haben oft auch an anerkannten Universitäten im Ausland studiert. Sozial sind sie eher konservativ eingestellt. Sie wohnen bei der Familie und befürworten arrangierte Ehen. Auch besitzen sie kleinere ökonomische und kulturelle Ressourcen als die Vertreter der beiden anderen Gruppen. Diese möchten sie jedoch durch Bildung, Spar- und Konsumverhalten ausbauen. Diese Schicht ist die sehr empfänglich für die kommerziellen Produkte bzw. Filme der neuen Mittelschicht und ihr Konsum wichtig für deren

ökonomischen Erfolg. Gerade ihre Lebensweise wird im kommerziellen Film ab den 1990er Jahren immer sichtbarer.<sup>46</sup>

Viele Angehörige der neuen Mittelklassen sind Anhänger oder Unterstützer der Hindunationalisten. Sie vertreten feudale, anti-moderne Werte und versuchen westlichen Materialismus mit ihrer eigenen Auffassung von indischen Werten zu verbinden. Gerade die hindu-fundamentalistische Bharatiya Janata Party (BJP) findet in diesen Schichten großen Anklang.<sup>47</sup>

## 2.6. Frauentypen im Bollywood-Film

Im Gegensatz zu den individuellen und „psychologisch“ motivierten Charakteren in Hollywood, repräsentieren Figuren in Bollywood-Filmen meist Werte und Ideen.<sup>48</sup> Im Hindi Film wird die traditionelle hinduistische Frauenrolle hochgehalten. Wenn Frauen als handlungstreibende Personen in Erscheinung treten, tun sie das meistens im Namen ihres Mannes oder der Ehre.<sup>49</sup> Die weiblichen Rollen werden hauptsächlich in Beziehung zu den patriarchalen Sozialstrukturen der indischen Gesellschaft konstruiert. Die Frau wird als Mutter, Ehefrau oder Tochter definiert und steht somit immer an der Seite eines Mannes. Dies spiegelt die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten wider, die ihr von der indischen Gesellschaft eingeräumt werden.<sup>50</sup> Die indische Frau im Film – auch wenn sie eine idealisierte Figur ist – als eindimensional und passiv zu beschreiben würde laut Tieber jedoch zu kurz greifen. In seinen Ausführungen zeigt er auf, dass das Bild der idealen indischen Frau nicht etwa aus alten, überlieferten Quellen oder den großen indischen Epen hervorgeht, sondern erst im 19. Jh. n. Chr. konstruiert wurde. Im Zuge des nationalen Unabhängigkeitskampfes wurden jene Eigenschaften, die in Abgrenzung zum Westen als „indische Werte“ angesehen wurden, den Frauen zugesprochen. Die Frau galt sozusagen als die Personifizierung dieser „indischen Werte“.<sup>51</sup>

*„For the Nationalists, this glorification of Indian womanhood located in the ancient past fitted with their search for an 'authentic Indian' identity; and as a nationalist construct this*

---

<sup>46</sup> Vgl. Dwyer, 2000, S. 90ff.

<sup>47</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 124.

<sup>48</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 27.

<sup>49</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 140f.

<sup>50</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 69.

<sup>51</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 32.

*identity existed in opposition to Western culture and therefore modernity, which was seen to be inherent to it. Hence the 'traditional' was set against the 'modern' and it was this oppositional structure that was translated into film*“<sup>52</sup>

So wurde im Laufe der Zeit ein Idealtypus der idealen indischen Frau geschaffen, welcher mit verschiedenen Diskursen beladen wurde. Dieses konstruierte ideale Frauenbild entsprach zwar nicht der Realität, wurde aber gerade in den Filmen weiterverbreitet und propagiert. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass der indische Film lieber Verkörperungen von Werten und typisierte Rollen als psychologisch komplexe Individuen darstellt.<sup>53</sup>

Einer der Widersprüche des indischen Films zeigt sich daran, dass trotz modernster Technologie und in einem modernen Medium, sehr oft ein Frauenbild inszeniert wird, das auf Selbstaufgabe und Aufopferung von Frauen basiert. Wohingegen Frauen, die sich im Film „modern“ verhalten, oftmals im Laufe der Handlung dafür bestraft werden.<sup>54</sup> Auch mythologische Vorbilder werden als Vorbilder für konservative filmische Frauenfiguren herangezogen. Hier muss aber bedacht werden, dass die hinduistischen Mythen sehr zahlreich sind und unterschiedliche Interpretationen zulassen. Zusätzlich weisen diese mythischen Frauenfiguren oft Zeichen großer Stärke auf. Diese Eigenschaften dienen der Heldin hauptsächlich dazu, der Familie, ihrem Mann oder der Nation zu dienen. Die starken und positiven Eigenschaften werden im Film nicht dazu verwendet, fortschrittliche Frauenfiguren zu kreieren, sondern sie werden für gesellschaftliche Ziele und Vorstellungen eingesetzt.<sup>55</sup> Im populären Kino werden den traditionellen hinduistisch- brahmanischen Frauenrollen noch weitere Typen hinzugefügt. Die Anzahl der zusätzlichen Typen variiert in der Literatur, aber einige Grundtypen lassen sich dennoch festmachen. Auf die traditionellen brahmanischen Frauenrollen (Tochter, Ehefrau, Mutter und Witwe) wird in einem späteren Kapitel noch genauer eingegangen, hier sei nur die Figur der Mutter näher erläutert, da ihr im Film eine besondere Rolle zukommt.

### **2.6.1. Die Mutter**

Die indische Frau wurde im Zuge des Unabhängigkeitskampfes von der nationalistischen Bewegung als Symbol der eigenen Identität hochstilisiert und gegen die Kolonialherren

---

<sup>52</sup> Dwyer, 2002, S. 198.

<sup>53</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 32.

<sup>54</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 144.

<sup>55</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 70.

verwendet. Sie stand für die eigene Identität in Abgrenzung zu den westlichen Besetzern. Seit der Unabhängigkeit versucht der Hindi-Film interreligiöse Differenzen zu vereinen; im Zuge dessen wurde die Mutter zum Symbol für eine vereinte, friedliche Nation. Der Begriff der Mutter ist mit religiösen Konnotationen aufgeladen und steht für sorgende Aufopferung und Hingabe.<sup>56</sup> Der Film *Mother India* aus dem Jahre 1957 wurde zum Sinnbild einer ganzen Nation. Radha und ihr Leidensweg als Mutter wird in Indien meist als Allegorie für das Streben und Leiden der ganzen indischen Nation verstanden. Indien gilt als *bhārāt māṭā*, als Mutterland und dabei werden Radhas filmische Bestrebungen und Prüfungen mit den Prüfungen der indischen Nation gleichgesetzt.<sup>57</sup> Auch in Filmen neueren Datums verkörpert die indische Mutter meist auch die indische Nation. Das Bild der Frau hat sich im Lauf der indischen Filmgeschichte immer wieder gewandelt, laut Tieber bleibt das im Zuge des Unabhängigkeitskampfes entstandene Bild aber weiterhin die Grundlage für alle zeitgemäßen Anpassungen und Veränderungen. Das Bild wurde geschaffen, um sich vom Westen abzugrenzen und diese Abgrenzung ist im Hinblick auf das Frauenbild im Hindi-Film bis heute ein wichtiges Thema.<sup>58</sup>

### 2.6.2. Die Kurtisane

Der Kurtisanenfilm dreht sich um die Frau als Lustobjekt. Die Hauptdarstellerin wird darin als bemitleidenswertes Geschöpf und gleichzeitig als Gegenstand männlicher Lust präsentiert<sup>59</sup>. In der Handlung ist sie zumeist eine Nebenfigur und fast ausschließlich im muslimischen Kontext zu finden. Die Kurtisane ist die romantische Figur einer schönen aber tragischen Frau, die den Schmerz ihrer unerfüllten Liebe dramatisch und poetisch zum Ausdruck bringt. Auch sie wurde zu einem nationalen Symbol, da sie in der Geschichte meist als Opfer der Umstände inszeniert wurde.<sup>60</sup> Die Figur der Kurtisane soll die Zuseher an die ruhmreiche Vergangenheit der indischen Gesellschaft erinnern und an eine vergangene kulturelle Blütezeit. Sie wird als Antagonistin der Ehefrau gesehen, denn ihre Sexualität wird nicht primär mit der Fortpflanzung in Verbindung gebracht. Dieser Umstand macht sie für viele Zuseher attraktiv. Sie steht für die freie weibliche Erotik und wie die Figur der Mutter, ist auch sie nicht vornehmlich einem männlichen Gegenüber untergeordnet.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143f.

<sup>57</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 58.

<sup>58</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 32f.

<sup>59</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 145.

<sup>60</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 34f.

<sup>61</sup> Vgl. Dwyer, 2002, S. 125-128.

### 2.6.3. Die Prostituierte

Die Rolle der Prostituierten kommt oft als zweite weibliche Hauptrolle in einer Dreieckskonstellation vor. Sie gewinnt jedoch fast nie das Herz des Protagonisten. In der Regel entscheidet sich dieser am Ende gegen sie und für eine andere, meist dem Idealtypus mehr entsprechende Frau. Eine Ausnahme bildet hier der Film *Pyaasa* aus dem Jahr 1957, in dem die Prostituierte das Herz des Helden für sich gewinnen kann.<sup>62</sup>

### 2.6.4. Der Tomboy

Im indischen Film findet sich die Figur des Tomboy eher selten, da hier die Geschlechterrollen sehr starr sind. Deswegen tritt dieser Typ von burschikoser Frau nur in wenigen Filmen auf. Eine der bekanntesten Tomboy-Figuren findet sich im Film *Kuch Kuch Hotā Hai* aus dem Jahr 1998. Anjali, so ihr Name, wandelt sich jedoch aus Liebe zum Protagonisten im Laufe der Filmhandlung zu einer traditionellen indischen Frau.<sup>63</sup>

### 2.6.5. Der Vamp

Bis in die 1970er Jahre hinein findet sich im Hindi-Film ein einfacher, grundsätzlicher Gegensatz zwischen „guter“ Heldin und „bösem“ Vamp. Der Vamp bildet sozusagen das protagonistische Gegenüber der idealen keuschen und tugendhaften Frau. Sie ist eine *femme fatale* und wird oft als Kabaretttänzerin in verrauchten Lokalen gezeigt. Die Figur des Vamps steht meistens in Beziehung zum filmischen Bösewicht. Ihre Namen z. B. „Rosie“ oder „Mary“ weisen sie entweder als sozial Außenstehende oder Angehörige der christlichen Minderheit Indiens aus. Oft bildet die Figur des Vamps in ihrer sexuellen Freizügigkeit und ihrem „Unindisch“-Sein einen starken Kontrast zur Keuschheit der Hauptdarstellerin.<sup>64</sup> Dieser Kontrast wird auch auf Filmplakaten sichtbar. Die „indischen“ Frauen werden mit Sari und züchtig gebundenen Haaren dargestellt, der Vamp mit losen Haaren und westlichen Kleidungsstücken wie Minirock, Bikini oder Kleid.<sup>65</sup> Der Vamp ist das Gegenstück zum klassischen indischen Frauenverständnis, ihre Figur soll den Abfall von der oder die Entfernung zur indischen Kultur aufzeigen.<sup>66</sup> Der Vamp ist in keine familiären Strukturen

---

<sup>62</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 35.

<sup>63</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 35.

<sup>64</sup> Vgl. Kasbekar, 2006, S. 298f.

<sup>65</sup> Vgl. Dwyer, 2002, S. 198-203.

<sup>66</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 142.

eingebunden und tritt sehr freizügig auf. In neueren Bollywood-Filmen findet sich dieser Typus immer seltener und auch die Heldin selbst ist heute oft freizügiger gekleidet.<sup>67</sup>

### **2.6.6. Die „neue“ Frau der 1970er Jahre**

Die Figur der „neuen“ Frau erscheint in den siebziger Jahren auf der Kinoleinwand. Diese neuen Heldinnen kämpfen Seite an Seite mit den männlichen Protagonisten. Sie zeigen erotische Reize, ohne dafür als Vamp abgestempelt zu werden, da ihre erotischen Darstellungen von der Handlung legitimiert werden. Im Gegensatz zum Vamp verschreiben sie sich den traditionellen Werten wie Keuschheit und Anstand. So bleiben sie tugendhaft, auch in ihren erotischen Darstellungen. Im Motiv des „noblen Opfers“ findet diese Kombination aus Erotik und Tugendhaftigkeit ihren filmischen Ausdruck. Die zwei wichtigsten Zuschreibungen idealisierter Weiblichkeit, Keuschheit und soziale Pflicht, werden in diesem Motiv gegeneinander ausgespielt. Ein Beispiel: der Bösewicht nimmt den Geliebten oder ein anderes Familienmitglied gefangen und um diesen zu retten, muss die Heldin den Forderungen des Bösewichts zustimmen, vor ihm und seinen Gefolgsleuten ein erotisches Schauspiel aufzuführen. Die „neue“ Frau ist somit die ideale Frau und wird als jemand dargestellt, der die eigenen Interessen opfert um eine höher gestellte soziale Verpflichtung zu erfüllen.<sup>68</sup>

### **2.6.7. Die moderne Frau**

„Verwestlichte“ Frauen stehen im Kontrast zum Bild der mittelständischen hinduistischen Frau, der Mutter und guten Ehefrau. Dabei kann es sich um Anglo-Inderinnen, moderne Frauen aus den Großstädten oder um Auslandsinderinnen handeln. Sie alle bilden einen Gegenpol zum Ideal der traditionellen indischen Frauenrolle. In den 1990er Jahren hat sich das Bild der verwestlichten und blonden, manchmal auch rauchenden Inderin ein wenig gewandelt. So sind jetzt im Hindi-Film westliche Züge durchaus erlaubt, dabei ist aber wichtig, dass die indischen Werte nicht vergessen werden. Die ideale Auslandsinderin vereint die Sinnlichkeit des Vamps mit der Keuschheit der Ehefrau. Um sich als würdig zu erweisen, die Liebe des Protagonisten zu erlangen trägt sie z. B. zum Ende des Films einen Sari.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 69f.

<sup>68</sup> Vgl. Kasbekar, 2006, S. 300f.

<sup>69</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 33.

Dieser steht im Film oft als Symbol für die traditionellen gesellschaftlichen Werte, das Anlegen des Saris verdeutlicht das Bekenntnis zu diesen Werten.<sup>70</sup>

Seit Beginn der 1990er Jahre lässt sich eine Veränderung in Setting und Plot der Filme erkennen. Themen wie Familie, Liebe und Romantik nehmen zunehmend mehr Raum ein. Szenen des materiellen Überflusses, schöne Häuser, teure Autos und Designerkleidung lösen die bis dahin vorkommenden Szenen der Gewalt immer mehr ab. Diese Filme zeigen eine utopische Welt im Mittelschichtmilieu, in der indische Werte und die indische Tradition hochgehalten werden, in der Überfluss als Mittel zur Erhaltung der indischen Kultur, Religion und Tradition angesehen wird. Jungen Mittelschichtfrauen ist es nun erlaubt, sexy Kleidung zu tragen, ohne gesellschaftliche Sanktionen befürchten zu müssen. Nach der Heirat jedoch trägt die Frau auch hier meistens traditionelle Kleidung und bekennt sich zu den traditionellen Werten. Moderne Kleidung ist bei einer modernen Frau aber kein Indiz mehr für moralisch verwerfliches Verhalten, sondern ein Zeichen eines gewünschten utopischen Lebensstils der Mittelschicht.<sup>71</sup>

Die damit einhergehende Tendenz eines neuen Körperbildes der Hauptdarstellerinnen wird von Krauß kritisch gesehen, weil sie hinsichtlich des Alters und Aussehens der weiblichen Bollywood Stars hohe Anforderungen stellt.<sup>72</sup> In den 1990er Jahren ist eine Veränderung der weiblichen Körper erkennbar. Die Schauspielerinnen werden zunehmend schlanker und durchtrainierter.<sup>73</sup>

## **2.7. Religiöse Vorbilder weiblicher Filmfiguren**

Filme, die um das Thema der romantischen Liebe kreisen, verwenden oft berühmte Liebespaare, wie Krishna/Rādhā oder Lailā/Majanū, um bestimmten dramaturgischen Momenten gezielte Konnotationen zu verleihen. Das Motiv der Liebe Rādhās zu Krishna gilt gemeinhin als absolut rein und verdeutlicht das Ziel, jeden Moment im Hier und Jetzt auszukosten. Beim Motiv der Liebesgeschichte zwischen Lailā und Majanū wird hingegen die irdische Liebe als Vorbereitung auf die göttliche Liebe verstanden.<sup>74</sup> Das Konzept der romantischen Liebe, ein genuin modernes, westliches Konstrukt, ist der indischen Kultur

---

<sup>70</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 142-146.

<sup>71</sup> Vgl. Dwyer, 2002, S. 207f.

<sup>72</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 72.

<sup>73</sup> Vgl. Pestal, 2007, S. 36.

<sup>74</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143.

fremd. Die Ehe wird hier mehr als die Verbindung zweier Familien gesehen, die durch gemeinsame soziale und ökonomische Interessen geprägt ist. Die Geschichte von Krishna und Rādhā bildet eine Ausnahme. In den Picturizations finden sich oft Anspielungen und Codes, die auf dieses Liebespaar verweisen, der Zuseher soll hier, z. B. durch die ihm präsentierte Landschaft – eine Anspielung auf die Liebesgeschichte – in die Welt von Krishna und Rādhā hineingeführt werden.<sup>75</sup> Die großen indischen Epen, das Rāmāyana und das Mahābhārata, liefern dem Hindi-Film Hintergrundmotive, Themen und Figuren. So finden sich immer wieder Anspielungen und Figuren, die entweder klar oder verdeckt darauf Bezug nehmen.<sup>76</sup> Filmemacher haben immer wieder verschiedenste Göttinnen als Vorbilder ihrer weiblichen Filmfiguren herangezogen. Die Mystikerin Meera oder auch Mīrābāī, Rādhā, Sītā, Durgā, Kālī, Shakti, etc. bilden die verschiedenen weiblichen Archetypen der indischen Kultur. Eine übergeordnete Vereinigung dieser göttlich-weiblichen Aspekte findet sich in dem Konzept der Devī, der großen Göttin. In ihrem Wesen wird die Vorstellung von Mutterschaft idealisiert und verherrlicht. In Gestalt der weiblichen Filmfigur finden sich laut Chatterji entweder eine oder mehrere der folgenden Göttinnen-Eigenschaften:

- *„she is an exalted image of female chastity*
- *she suffers humiliation so that a new order is brought about through chaos*
- *her 'sons' must fight for her and thus, those who fight for her must have 'son'-like qualities; and*
- *the fight for justice is also a fight for her honour.“*<sup>77</sup>

Filmische Verzerrungen des Göttinnenbildes kommen laut Chatterji in fast jedem Film vor. Sie entstehen dadurch, dass die Präsentation der Göttinnen und/oder ihre Eigenschaften aus dem Kontext gerissen wird; die weiblichen Filmfiguren haben dann nur noch wenig mit dem wirklichen Bild der weiblichen Archetypen gemeinsam. Diese mystischen Vorbilder werden mit modernen Elementen vermischt und auf die Leinwand gebracht. Das sieht dann so aus, dass eine moderne Anwältin Züge der keuschen Sītā aufweist. Filmemacher verwenden die göttlichen Motive nach eigenen Vorlieben und interpretieren sie für den Filmplot. Dieser hat mit den ursprünglichen Mythen aber oftmals wenig gemein.<sup>78</sup> Die wilden Göttinnen wie Durgā und Kālī, oder deren Eigenschaften, finden sich seltener als die Eigenschaften der

---

<sup>75</sup> Vgl. Dablé, 2008, S. 75.

<sup>76</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 27.

<sup>77</sup> Chatterji, 1998, S.29f.

<sup>78</sup> Vgl. Chatterji, 1998, S. 28-36.

milden Göttinnen wie Rādhā oder Sītā. Doch kann eine weibliche Figur verhältnismäßig mehr Züge der milden Göttinnen besitzen und doch stellenweise wie Durgā oder Kālī handeln. Chatterji zeigt dies anhand des bekannten und sehr beliebten Films *Mother India* auf. Radha, die Protagonistin, besitzt große Ähnlichkeit mit der idealtypischen Sītā. Die Autorin beschreibt die Figur Radha als „*the quintessence of wifely devotion*“<sup>79</sup> Durch mehrere tragische Ereignisse nimmt sie im Zuge der Handlung zunehmend wilde Züge an. Dies zeigt sich daran, dass Radha am Ende ihren eigenen Sohn tötet, um die „kosmische“ Ordnung aufrechtzuerhalten.<sup>80</sup>

Die folgenden weiblichen Figuren aus dem Rāmāyana und Mahābhārata kommen in Variationen bis heute im Hindi-Film vor. Hier werden sie kurz umrissen; im Kapitel zum traditionellen-brahmanischen Frauenbild werden sie näher erläutert. Zusätzlich wird auf die Figur der Rādhā näher eingegangen, die zwar nicht in den zwei großen indischen Epen vorkommt, jedoch als religiöses Vorbild Einzug in den Bollywood-Film gehalten hat.

### 2.7.2. Sītā/Savitri

Diese beiden Frauenfiguren kommen in vielen Filmen vor. Anspielungen auf sie sind im Hindi-Film üblich, da sie beide als Inbegriff der idealen Ehefrau gelten. Sītā steht für das Ideal der liebenden, duldsam leidenden und aufopfernden Ehefrau.<sup>81</sup> Ihr Ehemann steht für sie an erster Stelle und sie ist gewillt, ihm jeden Wunsch zu erfüllen. Zudem setzt sie sein Glück und Wohlergehen über ihr eigenes, auch wenn dieser sie ungerecht behandelt.<sup>82</sup> Die Figur der Savitri heiratet im Epos einen Mann, der laut einer Prophezeiung nur noch ein Jahr zu leben hat. Als der Tod ihren Ehemann zu sich holen will, diskutiert sie so lange mit ihm, bis dieser von ihrem Gatten ablässt und die beiden daraufhin ein glückliches Leben führen können.<sup>83</sup> Savitri verkörpert für die indische Gesellschaft das Ideal der bedingungslosen Treue einer Ehefrau zu ihrem Gatten.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Chatterji, 1998, s. 38.

<sup>80</sup> Vgl. Chatterji, 1998, S. 38f.

<sup>81</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 27f.

<sup>82</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143.

<sup>83</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 27f.

<sup>84</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143.

### 2.7.3. Draupadī

Draupadī wird immer dann angerufen, wenn die sexuelle Ehre der Frau auf dem Spiel steht. Sie ist eine Figur aus dem Mahābhārata. Sie muss fünf Prinzen heiraten und mit jedem von ihnen soll sie ein Jahr zusammenleben. Bei einem Spiel verliert einer ihrer Ehemänner sie an einen anderen Mann, dieser wird ihr sechster Ehemann. Als sie von ihrem sechsten Ehemann vor allen Anwesenden öffentlich gedemütigt wird – ohne dass einer ihrer Ehemänner sie zu beschützen versucht – und entkleidet werden soll, kommt ihr Gott Krishna zu Hilfe und macht ihren Sari so lang, dass es nicht zu einer Entblößung kommen kann.<sup>85</sup> Der Kern der Geschichte ist das Motiv einer Frau, die sowohl von ihren Ehemännern, als auch von deren Feinden gedemütigt wird. Im Film *Bandit Queen* aus dem Jahr 1994 findet sich dieses Motiv in der Figur der Phoolan Devi wieder, welche aber das ihr zugefügte Unrecht auf eigene Faust rächt.<sup>86</sup>

### 2.7.4. Rādhā

Die Liebesgeschichte von Rādhā und Krishna spielt mit dem Motiv einer idyllischen Affäre, die sich in ihrem Setting jenseits gesellschaftlicher Normen und Restriktionen befindet. Kennzeichnend für die Geschichte ist eine verspielte Art der Figuren in Verbindung mit deren leidenschaftlicher Verbindung, bei denen Rādhā immer wieder als diejenige dargestellt wird, die die Initiative übernimmt.<sup>87</sup> Pauwel sieht Rādhā und Sītā als Kontrastmodelle – während Sītā die züchtige Ehefrau verkörpert, symbolisiert Rādhā die Geliebte. Da verwundert es nicht, dass Rādhā als eine Frau dargestellt wird, die mit einem irdischen Mann verheiratet ist, sich aber dessen ungeachtet in den Hirtenjungen Krishna verliebt. Dies zeigt, dass ihr Verhalten jenseits der gesellschaftlichen Normen angesiedelt ist. Krishna ist Rādhā immer wieder mit anderen Hirtenmädchen untreu, doch ihrer Leidenschaft für ihn tut dies keinen Abbruch. Rādhā bleibt ihrem Geliebten unabdingbar treu, auch wenn dies für sie mit großen persönlichen Entbehrungen verbunden ist. Ihr Verhalten wird in der realen Welt zwar nicht als Vorbild für weltliche Frauen angesehen, trotzdem wird sie für ihre unerschütterliche Liebe zum Gott Krishna verehrt. Das Überraschende ist, dass ihr Verhalten gegenüber Krishna –

---

<sup>85</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 28.

<sup>86</sup> Vgl. Dwyer, 2000, S. 19-23.

<sup>87</sup> Vgl. Chatterji, 1998, S. 30.

und der damit verbundene Bruch mit den gesellschaftlichen Normen – von Seiten eben dieser Gesellschaft als positiv bewertet wird.<sup>88</sup>

### **3. Das traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenbild**

Laut Heller gestaltet sich die Suche nach einer allgemeinen hinduistischen Weiblichkeitskonzeption in den Hindu-Religionen auf Grund der großen Menge an verschiedenen sozialen und religiösen Bewegungen sowie Traditionen als durchaus schwierig. Je nach sozialer Schicht, Region, Epoche und den jeweiligen Ebenen der verschiedenen religiösen Strömungen, sowie zwischen brahmanischer Orthodoxie und Volksreligion, finden sich in Indien unterschiedlichste Auffassungen von Weiblichkeit.<sup>89</sup> Die Unschärfe des Begriffs „Hinduismus“ und dessen umstrittener Gebrauch – nicht nur in wissenschaftlichen Kreisen – fügen dem Begriff eine zusätzliche Komplexität hinzu. Der Begriff „Hinduismus“ war ursprünglich eine Fremdbezeichnung, die zuerst von den Persern für die am Indus-Fluss lebende Bevölkerung verwendet wurde<sup>90</sup>. Im Zuge der britischen Kolonialherrschaft entwickelte sich der Begriff zusammen mit der damit einhergehenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Thematik zu einem anerkannten Terminus.<sup>91</sup> Unter Indienwissenschaftlern gibt es keine klare Linie, welche Traditionen als „hinduistisch“ bezeichnet werden können. Die einen argumentieren, dass die Vielfalt des Hinduismus zu breit ist, um sie in ein zusammenhängendes System bringen zu können. Wieder andere sehen den Begriff als ein primär westliches Konstrukt, das mit der Eigenwahrnehmung der unter dem Begriff subsummierten Bewegungen und Traditionen kaum etwas gemein hat.<sup>92</sup>

Laut Heller lassen sich dennoch bestimmte Grundlinien feststellen, welche die Annahme einer traditionellen hinduistischen Weiblichkeitskonzeption rechtfertigen und das Leben von Hindu-Frauen bis zum heutigen Tag prägen. Zentral ist hierbei die Vorstellung von den idealtypischen Rollen und der Natur der Frau. Diese Auffassung wird vor allem in den populären hinduistischen Epen und den normativen Texten näher erläutert.<sup>93</sup> Auf die Frage inwieweit diese Texte die jeweilige gesellschaftliche Realität widerspiegeln, kann an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden, da eine nähere Ausführung den Rahmen dieses Kapitels

---

<sup>88</sup> Vgl. Pauwels, 2008, S. 12ff.

<sup>89</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 34.

<sup>90</sup> Vgl. Michaels, 1998, S.28.

<sup>91</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 15.

<sup>92</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 27f.

<sup>93</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 34.

sprengen würde. Es sei jedoch erwähnt, dass die weiter unten angeführten Texte von hinduistischen Männern geschrieben wurden, die allesamt den höheren Kasten angehörten. Daher müssen ihre Aussagen mit einer gewissen Vorsicht genossen werden, fehlt es doch an einem Gegengewicht durch eine offizielle schriftlich überlieferte weibliche Perspektive.

Laut Denton widmen sich in jüngerer Vergangenheit publizierte ethnologische Studien endlich auch den bisher noch relativ wenig erforschten mündlich religiösen Überlieferungen von Frauen. Sie zeigen unter anderem auf, dass diese von Frauen tradierte Mythen, andere Strukturen aufweisen als jene, die von Männern weitergegeben wurden. Diese weibliche Sichtweise auf Religion wird nach Denton manchmal auch scherzhaft als der „fünfte Veda“ oder *strī-ācār* bezeichnet, wobei *strī* für Frau und *ācār* für Tradition steht.<sup>94</sup> Da die weibliche Sicht hauptsächlich in Form oraler Überlieferungen weitergegeben wird, erschwert dies eine genaue historische Rekonstruktion. Im Gegensatz dazu liegen mehrere schriftliche Überlieferungen der männlichen Sichtweise vor, und lange Zeit prägte das darin enthaltene Frauenbild den wissenschaftlichen Diskurs. Auch wenn diese Texte keine einheitlichen Aussagen treffen, so lässt sich darin ein dominanter Konsens entdecken, der als Grundlinie verstanden werden kann. Malinar bestätigt, dass auch wenn die „*von den Brahmanen verfassten Rechtstexte ein idealtypisches Bild von den Grundlagen und Strukturen einer funktionierenden Gesellschaft entwerfen*“<sup>95</sup>, so kann doch auch von einem dahinter liegenden Wertekonsens und einem generell akzeptierten Verständnis diesbezüglich gesprochen werden. Die Interpretationen der Texte beziehen sich hauptsächlich auf Ehefrauen in den oberen Kasten, weniger privilegierte Frauen hatten weniger Einschränkungen zu befürchten und waren ökonomisch unabhängiger.<sup>96</sup>

Diesem brahmanisch hinduistischen Frauenbild, dem oben erwähnten Konsens zur Natur der Frau, liegt das metaphysische Konzept der weiblichen Kraft, auch Shakti genannt, zugrunde.

### **3.1. Die Ambivalenz der Weiblichkeit**

Um die für Frauen geltenden Regeln, Pflichten und Rollen im Hinduismus zu verstehen, ist es wichtig, die Vorstellungen von den der Welt zugrundeliegenden Prinzipien näher zu betrachten. Das Konzept von Weiblichkeit basiert auf einer essenziellen Dualität: auf der

---

<sup>94</sup> Vgl. Denton, 2004, S. 29ff.

<sup>95</sup> Malinar, 2009, S. 213.

<sup>96</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 213.

einen Seite wird sie als wohlwollend und nährend angesehen, auf der anderen Seite als aggressiv und destruktiv wahrgenommen.<sup>97</sup> Dieser Anschauung liegt ein populäres brahmanisches Konzept zu Grunde: das Weibliche wird primär mit dem metaphysischen Prinzip der Shakti, der aktiven, göttlichen Kraft im Universum und mit Prakrti, der hervorbringenden Materie identifiziert. Shakti und Prakrti bilden auf kosmischer Ebene den dualistischen Gegensatz zu Purusa, dem männlichen, inaktiven Geist. Alle Lebewesen haben ihren Anteil an Shakti, die Frau jedoch verkörpert diese kosmische Kraft als lebendes biologisches Wesen. Sie steht zudem auch für Prakrti, Natur und Materie. Wo Prakrti den materiellen Urstoff bildet ist Purusa der Geist, welcher der Materie ihre Struktur verleiht. Nur durch die Verbindung von Geist und Materie entsteht neues Leben. Dem liegt die Auffassung der biologischen Zeugung zugrunde.<sup>98</sup> Im Gesetzbuch des Manu wird dies folgendermaßen ausgedrückt: *„Üblicherweise gilt die Frau als das Feld, der Mann als der Samen. Durch Vereinigung von Samen und Feld entstehen alle leiblichen Wesen.“*<sup>99</sup> Der Mann steuert die harten, strukturierenden Elemente wie Knochen und Nerven, die Frau die unstrukturierten, weichen Elemente wie Haut und Blut zur Erschaffung des neuen Lebens bei. Der männliche Samen ist somit das strukturierende Element, während die Frau mehr die Natur, das unkultivierte Element beisteuert. Als die Empfängerin des männlichen Samens verkörpert sie den wohlwollenden und fruchtbaren weiblichen Aspekt, symbolisiert Reichtum und Wachstum. Dieser Reichtum kann aber nur durch die Kontrolle des strukturierenden Elements, den Mann, gewährleistet werden, denn die unkultivierte Natur an sich wird als potentiell gefährlich wahrgenommen. Frauen sind nach Wadley somit Kraft (Shakti), Natur (Prakrti) – und potentiell gefährlich.<sup>100</sup> Diese destruktive Macht der Frauen wird an ihre sexuelle Potenz gekoppelt: die *„unreine, sexuell aktive und ungezähmte Frau“*<sup>101</sup> kann mit ihrer Shakti die gesellschaftliche Ordnung gefährden.<sup>102</sup> Wenn also die weibliche Sexualkraft unter die Kontrolle des Mannes gebracht wird, wirkt sie sich positiv auf die Welt aus, unkontrolliert aber ist sie potentiell gefährlich und destruktiv.<sup>103</sup>

Diese Vorstellung zeigt sich auch auf mythologischer Ebene: Göttinnen wie Pārvati oder Lakshmī, welche die Kontrolle über die eigene Sexualität ihren göttlichen Ehemännern übergeben haben, gelten als wohlwollend und fruchtbar. Göttinnen wie Kālī oder Durgā, die

---

<sup>97</sup> Vgl. Heller, 1999 S. 35.

<sup>98</sup> Vgl. Wadley, 1977, S.113f.

<sup>99</sup> Manu 9:33.

<sup>100</sup> Vgl. Wadley, 1977, S. 114ff.

<sup>101</sup> Poggendorf-Kakar, 2002, S. 78.

<sup>102</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 78.

<sup>103</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 35.

keinem männlichen Part untergeordnet sind, werden in ihrer Ambivalenz wahrgenommen und können mit ihrer Kraft die Ordnung der Welt gefährden.<sup>104</sup> Gleichzeitig besitzen sie auch die Macht, die bestehende Ordnung zu beschützen und mehr als einmal ist es eine der ambivalenten Göttinnen, die als einzige in der Lage ist, einen die kosmische Ordnung gefährdenden Dämonen zu besiegen. So steht die Göttin Durgā für den Sieg über die Feinde der kosmischen Ordnung und zusätzlich dazu für den Erhalt der königlichen Herrschaft. Kālī und Durgā, zusammen mit anderen lokalen Göttinnen, werden als Schutzgottheiten verehrt und angebetet. In der Tradition des Shāktismus gelten sie als höchste kosmische Instanz und als garantierter Weg zur Erlösung.<sup>105</sup>

Die Verheiratung von Frauen dient dazu, ihre Shakti zu kontrollieren und diese Kraft in richtige, kultivierte Bahnen zu lenken.<sup>106</sup> Die unabhängigen weiblichen Gottheiten zeichnen sich, anders als man meinen könnte, nicht durch einen unersättlichen sexuellen Appetit aus, vielmehr gilt gerade ihre sexuelle Entsagung als Indiz ihrer Unabhängigkeit vom männlichen Geschlecht. Im Mythos werden die Göttinnen durch eine Heirat nicht in ihrer Sexualität, sondern in ihrer Kraft eingeschränkt.<sup>107</sup> Wilde Göttinnen besitzen sowohl die mütterlich-kreativen, als auch die destruktiven Aspekte der weiblichen Urkraft. Auch wenn bei den Göttinnen zwischen den Aspekten ‚wohlwollend‘ und ‚destruktiv‘ unterschieden wird, gilt die Frau als biologisches Wesen als von Grund auf verdorben und ihr wird ein Leben in Selbstbestimmung über die eigene Sexualität verweigert.<sup>108</sup> Die Frau wird in diesem Kontext als wollüstiges Wesen angesehen, das sich – seiner Natur nach – nicht beherrschen kann.<sup>109</sup> Weibliche Sexualität wird als Schwäche wahrgenommen und hat keinen Anteil mehr an der umfassenden kosmischen Kraft, welche sich bei den Göttinnen findet. Frauen können nur unter der Kontrolle und in Abhängigkeit vom Mann ein ehrenhaftes und gutes Leben führen. Allein in der Rolle der Mutter, wenn die weibliche Natur und ihre Sexualität gänzlich durch die Mutterschaft überlagert werden, kann die Frau einigermaßen eigenständig leben. Als Mutter wird der Frau, wie den Göttinnen, Verehrung zuteil.<sup>110</sup> In der wissenschaftlichen Literatur wird immer wieder auf dieses Paradox zwischen einer mächtigen, weiblich-göttlichen Kraft und der Kluft zur Alltagsrealität der hinduistischen Frauen hingewiesen.<sup>111</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. Wadley, 1977, S. 115ff.

<sup>105</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 142ff.

<sup>106</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 79.

<sup>107</sup> Vgl. Kearns, 1997, S. 267.

<sup>108</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 35.

<sup>109</sup> Vgl. Kearns, 1997, S. 267.

<sup>110</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 36.

<sup>111</sup> Vgl. Gold, 2008, S. 179.

Die Ansichten zu Status und Natur der Frau im brahmanischen Weltbild unterliegen historischen Wandlungsprozessen. Von anfänglich spärlichen Kommentaren über die Frauen erreichte der Diskurs in der Zeit der *dharmasāstras* seinen Höhepunkt. Dieser Diskurs beschäftigt sich hauptsächlich mit der Natur der Frau, ihrer Stellung in der Familie und die an sie gerichteten Erwartungen.<sup>112</sup> Erste schriftliche Aufzeichnungen zum Frauenbild finden sich in der vedischen Epoche, welche Michaels von 1750 bis 500 v. Chr. datiert. In der Literatur finden sich unterschiedliche zeitliche Einteilungen, für diese Arbeit sind die von Michaels genannten Epochen relevant. Die Übergänge sind jedoch fließend und einige Texte können nicht genau datiert werden. Die Epochen sind folgende: Vorvedische Religion (bis 1750 v. Chr.), Vedische Religion (1750 v. Chr. bis 500 v. Chr.), Asketischer Reformismus (500 v. bis 200 v. Chr.), Klassischer Hinduismus (200 v. bis 1100 n. Chr.), Sekten-Hinduismus (1100 n. bis 1850 n. Chr.) und moderner Hinduismus (seit 1850 n. Chr.).<sup>113</sup> Zum Ende der vedischen Epoche und im klassischen Hinduismus entwickelt sich langsam jenes brahmanisch-hinduistische Frauenbild, das bis zum heutigen Tag Einfluss auf die hinduistische Gesellschaft ausübt.

### 3.2. Vedische Zeit

Die Religion der vedischen Epoche zeichnet sich vor allem durch ihren Fokus auf das religiöse Ritual aus. Dahinter liegt das Konzept eines Kosmos, der auf rituellen Austauschbeziehungen basiert und in dessen Zentrum das vedische Opfer steht. Dieses wird von der Priesterklasse, den Brahmanen, durchgeführt. Zusätzlich dazu sind die Brahmanen die Träger des heiligen Ritualwissens und der heiligen Texte. Die wichtigsten religiösen Texte dieser Zeit sind die vier Veden. Diese Texte sind im sogenannten vedischen Sanskrit verfasst, wobei der Gebrauch und die Weitergabe des Sanskrits traditionell den Brahmanen vorbehalten ist. Die Verständigung mit den Gottheiten erfolgt über die heilige Sprache Sanskrit; ohne deren Kenntnis die wichtigste religiöse Handlung der vedischen Religion, das Opfer, nicht ausgeführt werden kann.<sup>114</sup> So enthält z. B. der *Yajurveda* die für die Opferverrichtung wichtigen Ritualanweisungen.<sup>115</sup> Das Opfer wird als Mittel zur Aufrechterhaltung der natürlichen Ordnung, *dharma*, betrachtet. Die Götter sollen durch das

---

<sup>112</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 60.

<sup>113</sup> Vgl. Michaels, 1998, S.67.

<sup>114</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 30-34.

<sup>115</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 69.

Opfer gestärkt werden und somit in der Lage sein, die Dämonen zu besiegen und *dharma* aufrechtzuerhalten. Das Gesetz des Universums wird mit dem Gesetzmäßigkeiten des Opferrituals gleichgesetzt.<sup>116</sup>

Obwohl die männlichen Priester die religiösen Handlungen vollziehen, sind Frauen nicht kategorisch von den Ritualen ausgeschlossen.<sup>117</sup> So zeigt sich im häuslichen Bereich, dass Ehefrauen an den verschiedenen Ritualen im Haushalt teilnehmen können. Zusammen mit ihrem Mann vollzieht die Ehefrau alle wichtigen Zeremonien. Sie ist dabei seine Gehilfin, in seiner Abwesenheit fungiert sie auch als seine Stellvertreterin.<sup>118</sup> Keller spricht davon, dass es sogar vereinzelt Hinweise darauf gibt, dass ursprünglich auch Frauen dazu berechtigt waren bestimmte Opfer auszuführen, wobei sich ihre Vermutung auf Frauen der höheren Kasten bezieht.<sup>119</sup> Vieles spricht dafür, dass in der vedischen Epoche Frauen und Mädchen Zugang zur vedischen Bildung erhalten haben. Young führt in diesem Zusammenhang zwei Typen von Frauen an: den *brahmavādinīs* und den *sadyovadhūs*. Erstere erhalten *upanayana*, die Initiation in das Studium der Veden und der heiligen Texte. Die damit verbundene Bildung ermöglicht ihnen die Teilnahme am religiösen Leben. Letztere sollen nach vollzogenem *upanayana* (hier im Sinne eines Übergangsrituals, ohne Erlaubnis zum Studium der Veden) verheiratet werden. Diese Frauen sind des Sanskrits nicht mächtig und ungebildet und somit nicht in der Lage, am öffentlichen religiösen Leben teilzuhaben, da sie die religiösen Formeln und Zaubersprüche in Sanskrit nicht kennen.<sup>120</sup> Bekannte *brahmavādinīs* wie *Gārgi* und *Maitreyi*, von denen philosophische Streitgespräche mit dem Weisen *Yājñavalkyas* überliefert sind, lassen laut Heller eine Art „goldenes Zeitalter“ für die „*Chancengleichheit zwischen den Geschlechtern, insbesondere hinsichtlich der Bildungs- und Entwicklungsmöglichkeiten*“<sup>121</sup> annehmen.<sup>122</sup> Gleichzeitig finden sich aber schon im *Rgveda* bestimmte Ansichten zur Frau, welche ihr ein schlechtes Zeugnis ausstellen: so wird darin beschrieben, Frauen seien undiszipliniert und ihre Intelligenz ohne Gewicht. Der Spielraum im vedischen Diskurs bezüglich der Frau ist trotzdem bei weitem offener als im späteren klassischen Hinduismus. So finden sich widersprüchliche Ansichten: auf der einen Seite wird der Frau die Kompetenz

---

<sup>116</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 23.

<sup>117</sup> Vgl. Keller, 1995, S.182.

<sup>118</sup> Vgl. Heiler, 1977, S. 48.

<sup>119</sup> Vgl. Keller, 1995, S. 182.

<sup>120</sup> Vgl. Young, 2002, S. 88.

<sup>121</sup> Heller, 1999, S. 157.

<sup>122</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 157.

zugestanden, mit den großen Gelehrten jener Zeit philosophische Streitgespräche zu führen, auf der anderen Seite werden ihr intellektuelle Fähigkeiten ganz abgesprochen.<sup>123</sup>

Die Tendenz zur Bevorzugung männlicher Nachkommen ist auch in dieser Epoche schon zu erkennen, jedoch sind die Lebenswege junger Mädchen noch nicht so einzementiert wie in späterer Zeit. Im *Artharvaveda* finden sich Zaubersprüche und Rituale für die Geburt eines Sohnes. Dies deutet auf eine deutliche Präferenz für männliche Nachkommen hin. Doch die Geburt einer Tochter ist, anders als es heute oft der Fall ist, kein Unheil oder Grund zur Klage. Eine talentierte, gebildete Tochter wird von der Familie mit Stolz betrachtet. Töchter werden in dieser Zeit sehr wahrscheinlich in das Studium der Veden initiiert und bringen den Göttern Opfer dar. Das *upanayana* Ritual ist für die weiblichen Nachkommen verpflichtend, wobei, wie weiter oben erwähnt, eine Gruppe sich dem lebenslangen Studium der Veden widmet, während die andere sich nur bis zur Heirat mit dem Studium der heiligen Schriften näher auseinandersetzt. Verheiratet werden sie erst im Alter von ungefähr sechzehn Jahren, ein Umstand, der ihrer Bildung zuträglich ist. Es gibt noch kein Verbot bezüglich der Wiederverheiratung von Witwen und es gibt die Möglichkeit einer Schwagerehe. Gegen Ende der vedischen Epoche wird die Kinderheirat immer populärer, junge Mädchen haben immer weniger Zeit, sich vor der Ehe eine umfassende Bildung anzueignen. In späteren Epochen wird ihnen das *upanayana* dann ganz verwehrt.<sup>124</sup> Zunehmende religiöse Spezialisierung, verbunden mit einer langen Ausbildungszeit abseits der familiären Strukturen, dürften Gründe sein, aus denen Mädchen immer mehr von der vedischen Bildung ausgeschlossen und im Zuge dessen auf ihre biologische Reproduktion reduziert werden. Dies hat zur Folge, dass Frauen im Ritual zunehmend marginalisiert werden.<sup>125</sup> Auch Young führt diese Gründe an, nennt aber noch zusätzliche Entwicklungen, die eine Marginalisierung begünstigten. Zum einen die zunehmende Spezialisierung des vedischen Wissens und das damit verbundene längere Studium außerhalb der eigenen Familie, meist bei einem männlichen Lehrer. Weiters die zunehmende Wichtigkeit einer Sicherstellung weiblicher Jungfräulichkeit und der damit verbundene Trend zur Kinderheirat, die steigende Kontrolle der Priesterschaft über die Rituale und auf den tatsächlichen Verlust des vedischen Wissens bei Frauen. Dieser tatsächliche Verlust schwächt die Position der Frauen, sie werden *avidyā*, unwissend.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 63-66.

<sup>124</sup> Vgl. Desai, 1992, S. 4ff.

<sup>125</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 48.

<sup>126</sup> Vgl. Young, 2002, S. 89.

Die Ehe wird als soziale und religiöse Pflicht verstanden. Dies zeigt sich auch darin, dass sowohl die Ehe an sich eine rituelle Funktion innehat, als auch, dass das damit einhergehende Ritual auf die Ehe rückwirkt. Weder die Frau noch der Mann können die Rituale alleine vollziehen, das ökonomische und soziale Wohl der Familie ist nur durch gemeinsam vollzogene Rituale zu gewährleisten. Zusätzlich ist die Frau Verwalterin und Bewacherin des Familienbesitzes, nur in ihrer Gegenwart dürfen Almosen gegeben werden.<sup>127</sup> Frühe Schriften gestehen dem Ehemann kein Recht auf physische Züchtigung der Ehefrau zu. Im Gegenteil, er wird darin angehalten, seiner Partnerin mit Achtung und Wohlwollen zu begegnen. Die gegenseitige Abhängigkeit findet ihren Ausdruck im von beiden Seiten ausgesprochenen Ehegelübde. So steht in den Veden geschrieben, der Mann an sich sei unvollständig und nur durch die Ehefrau ist es ihm möglich, höhere religiöse Ziele zu erreichen. Scheidungen sind zulässig. So findet sich im Atharveda die Erwähnung einer Frau, die nach Scheidung erneut heiratete. Doch nur wenn bestimmte Bedingungen erfüllt werden, darf eine Scheidung ausgeführt werden. Im Arthashastra (ca. 4. Jh. v. Chr.) führt Kautilya einige dieser Gründe an, bei deren Erfüllung eine Scheidung erlaubt wurde. So schlägt er unter anderen vor, eine Scheidung zu erlauben, wenn die Ehepartner einander abgeneigt sind. Doch den Bund der Ehe aufzulösen ist nur dann zulässig, sofern er nicht durch eine der vier anerkannten Eheschließungsformen getätigt wurde. Niedrigere Kasten vollziehen auch nicht anerkannte Formen der Eheschließung – diese später aufzulösen ist ohne weiteres erlaubt.<sup>128</sup> Auch wenn es scheint, als hätten Frauen in der vedischen Periode, verglichen mit dem klassischen Hinduismus, mehr Freiheiten und Privilegien inne gehabt, so zeigen sich schon hier Ansätze einer gesellschaftlichen Regulierung, welche sich bis in heutige Zeit bemerkbar machen.

### **3.3. Klassischer brahmanischer Hinduismus**

Zwischen der vedischen und der Religion des klassischen Hinduismus finden sich nur noch wenige Ähnlichkeiten. Der Einfluss der vedischen Mythologie ist zwar noch immer sehr bedeutend, aber die religiöse Terminologie hat sich stark verändert. „*Alle Schlüsselbegriffe des Hinduismus sind nicht oder nur in einem ganz anderen Sinne vedisch.*“<sup>129</sup> Viele neue Elemente finden Eingang in die Hindu Religion. Der vedischen Religion sind spätere zentrale religiöse Konzepte wie das Prinzip der Seelenwanderung und die Vorstellung der Welt als Illusion fremd. Auch die Witwenverbrennung, das Verbot der Wiederverheiratung,

---

<sup>127</sup> Vgl. Findly, 2002, S.21ff.

<sup>128</sup> Vgl. Desai, 1992, S. 9ff.

<sup>129</sup> Michaels, 1998, S. 56.

Vegetarismus und Lebensstufenlehre finden sich nicht oder nur ansatzweise. Nach der Umbruchszeit des asketischen Reformismus, die mit religiösen Orientierungsverlusten einherging, beginnt sich der vedisch-brahmanische Hinduismus neu zu konstituieren und knüpft, teilweise verklärend, an das alte brahmanische Erbe. Nachdem sie in der vorangegangenen Umbruchszeit einen Bedeutungsverlust erfahren mussten, wurden die Brahmanen nun zunehmend wieder als Priester oder Berater an die Höfe berufen. Sie versuchten die vedische Religion wiederzubeleben und gewannen wieder an Einfluss und Macht.<sup>130</sup> In dieser Zeit verschlechterte sich der Status der Frauen. Nicht nur die wieder erstarkte Priesterklasse, auch die zunehmende Beliebtheit asketischer Traditionen<sup>131</sup>, in denen die Frau durchwegs als Verführerin des Mannes angesehen wird, trugen zu einer deutlichen Verschlechterung ihrer Situation bei.<sup>132</sup> Die Frau als Verführerin des Mannes wird auch in der indischen Mythologie häufig thematisiert. Als Beispiel kann hier die Göttin Pārvatī angeführt werden, die ihren Gatten Shiva immer wieder von seiner Entsagung abbringen will, was ihr schließlich mit einer List gelingt.<sup>133</sup>

Das Konzept des *dharma* weitet sich nun vom Opferritual auf das individuelle Handeln einzelner Personen aus. Die Handlungen des Einzelnen im Einklang mit der kosmischen Ordnung führten zu seinem vorbestimmten, „natürlichen“ Schicksal, Zuwiderhandlungen hingegen automatisch zu einer Bestrafung.<sup>134</sup> Manu drückt dies so aus: „*Ein zerstörter Dharma zerstört, ein beschützter Dharma beschützt; deshalb soll der Dharma nicht verletzt werden, andernfalls vernichtet der verletzte Dharma uns.*“<sup>135</sup> Charakteristisch für diese Zeit ist auch der Niedergang der vedischen Götter und der Aufstieg von Gottheiten, die in den Veden entweder gar nicht oder kaum erwähnt werden. Auch die Verehrung weiblicher Gottheiten erstarkt. Es ist eine Zeit kultureller Blüte, überall in Indien leben Wissenschaft, Künste und Handwerk auf.<sup>136</sup> Das Kastensystem etabliert sich nun vollständig und neue Literaturgattungen entstehen. Zu ihnen gehören die großen indischen Epen, das Rāmāyana und das Mahābhārata. Zahlreiche neue Rechtstexte, die sich mit dem *dharma* und den

---

<sup>130</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 55-60.

<sup>131</sup> In der Zeit zwischen 500 v. Chr. bis 200 v. Chr. führte die schwelende Kritik am brahmanischen Opferwesen zu einer Erstarkung zahlreicher asketischer Reformbewegungen wie Buddhismus und Jainismus. Vgl. Michaels 1998, S. 53ff/Malinar, 2009, S.44-50.

<sup>132</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 37.

<sup>133</sup> Vgl. Michaels, 2004, S. 46f.

<sup>134</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 23.

<sup>135</sup> Manu, 8:15.

<sup>136</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 55-60.

Vorstellungen von Reinheit und Unreinheit auseinandersetzen, sowie grundlegende philosophische Texte und Purānas<sup>137</sup> entstehen in dieser Zeit.<sup>138</sup>

Nach Heller konzentrieren sich die normativen Texte im Bezug auf die weibliche Natur und die Pflichten der Frau vor allem auf die Rolle der Ehefrau. Zwar wird immer wieder hervorgehoben, wie groß die Verehrung der Frau in der Rolle der Mutter ist, doch die populärsten Frauengestalten in der Mythologie und in den Epen sind zuallererst ideale Ehefrauen.<sup>139</sup> Die Heirat wird nun zur Initiation für die weiblichen Mitglieder der Gesellschaft, das *upanayana* wird nur noch für die männlichen Nachkommen praktiziert. Da den Frauen das *upanayana* nun verwehrt und die Heirat als die Initiation in ihr religiöses Leben angesehen wird, stellt man sie auf eine Stufe mit den Shūdras. Als Shūdra wird die unterste Kaste bezeichnet, die im Gegensatz zu den Angehörigen der „twice born“-Kasten keine rituelle Initiation *upanayana* (zweite Geburt) erfährt.<sup>140</sup> Frauen und Shūdras sind von der religiösen Erziehung ausgeschlossen und werden in rituellen Anweisungen in einem Atemzug genannt. Heller führt an, das nicht nur die verwehrte religiöse Initiation und Bildung den Status der Frauen mindert, sondern auch die Ansicht über die Schwäche und Unreinheit der allgemeinen Natur der Frau.<sup>141</sup> Im Manusmṛti steht: *„Für die Frauen gibt es kein Ritual mit Mantras, so ist es im Dharma vorgeschrieben; denn die feste Regel lautet: 'Sie sind ohne Kraft und ohne Mantras: (Deshalb bleibt) für Frauen (nur) die Unwahrheit'“*.<sup>142</sup> Diese Argumentationslinie findet sich in den verschiedenen Dharmashāstra-Texten. Sehr populär und bis in die heutige Zeit zitiert sind die Gesetzbücher des Manu und Tryambakas Strīdharmapaddhati, ein Leitfaden für Frauen aus dem 18. Jh. n.Chr.

### 3.3.1. Wichtige normative Texte

Der Fokus der normativen Literatur liegt, wie schon erwähnt, vor allem auf der Frau als Ehepartnerin. Alle Rollen der Frau werden von einer männlichen Bezugsperson abgeleitet. Nicht nur die Dharmashāstra-Literatur, auch die großen hinduistischen Epen konzentrieren sich vor allem auf die Ehefrau, ihre Pflichten und ihre idealtypischen Charaktereigenschaften

---

<sup>137</sup> Purānas, „alte Geschichten“, bilden die wichtigste Quelle hinduistischer Mythologie und befassen sich vorrangig mit der göttlichen Ordnung. Vgl. Michaels, 1998, S.75f.

<sup>138</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 50ff.

<sup>139</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 39.

<sup>140</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 36ff.

<sup>141</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 48.

<sup>142</sup> Manu, 9:18.

wie bedingungslose Treue, Keuschheit, Opferbereitschaft und Leidensfähigkeit.<sup>143</sup> Die ungebrochene Popularität der großen Epen und die Vorstellung eines natürlichen, kosmischen Gesetzes, des *dharma*, verleiht der Argumentation hinsichtlich Wesen und Pflichten der Frau große Wirksamkeit.

### 3.3.1.1. Dharmashāstra-Literatur

Der Begriff Dharmashāstra leitet sich von den Sanskrit Wörtern *shāstra* (Wissenschaft)<sup>144</sup>, und *dharma* (ewiges, kosmisches Gesetz) ab. Er umfasst neben Rechten und Sitten – in einem sehr weiten Sinn – auch natürliche sowie gebildete Ordnung.<sup>145</sup> Je nach Blickwinkel wird es auch als Religion oder Moral verstanden.<sup>146</sup> Das Konzept des *dharma* basiert auf der Ansicht, dass die Welt eine sozio-kosmische Ordnung ist, in der die verschiedenen Lebewesen und Lebensformen ihren vorgeschriebenen Platz haben und die ihnen vorgeschriebene Funktionen zu erfüllen haben. Diese überfassende „natürliche“ Ordnungsstruktur wird als *dharma* bezeichnet.<sup>147</sup> Als Basis für den *dharma* werden die Veden, die Tradition und die bewährten Bräuche herangezogen.<sup>148</sup> Dharmashāstra ist somit im weiteren Sinn die Wissenschaft und die Lehre des *dharma*, welche sich mit den Fragen zum Verhalten und Pflichten des Einzelnen auseinandersetzt. Die verschiedenen Texte des Dharmashāstra umfassen unterschiedliche Inhalte, am ehesten können sie als Diskurs zu hinduistischer Rechtsprechung gesehen werden.<sup>149</sup> Die Dharmashāstra Texte beschäftigen sich hinsichtlich der Frau vor allem mit zwei Themen: der Natur der Frau, *strīsvabhāva*, und ihren Pflichten im Leben, *strīdharmā*. Die von den Autoren vertretenen Ansichten zur Natur der Frau sind teilweise widersprüchlich, die Pflichten ähneln sich jedoch sehr.<sup>150</sup> In der Zeit des asketischen Reformismus finden sich erste Dharmasūtra-Texte, *dharma* Leitfäden, die nach legendären Sehern benannt wurden. Insgesamt schätzt Michaels die Anzahl der Dharmashāstra-Texte auf bis zu fünf tausend, ab dem 8. Jh. n. Chr. gibt es kaum noch neue Texte, dafür aber zahlreiche Kommentare zu den schon bestehenden Texten.

Eines der einflussreichsten Werke der Dharmashāstra-Literatur sind die Gesetzbücher des Manu, die Manusmṛti, welche die brahmanische Sichtweise der Frau darlegen. Über das

---

<sup>143</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 39.

<sup>144</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 68.

<sup>145</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 31.

<sup>146</sup> Vgl. Sekhar, 2003, S. 1.

<sup>147</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 61.

<sup>148</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 24.

<sup>149</sup> Vgl. Francavilla, 2006, S. 1-7.

<sup>150</sup> Vgl. Denton, 2004, S. 24.

Leben des Verfassers der Manusmṛti ist fast nichts bekannt, es wird vermutet dass er irgendwann zwischen dem 1. Jahrhundert v. Chr. und dem 2. Jahrhundert n. Chr. in Nordindien gelebt haben soll.<sup>151</sup> Agnes führt an, dass zwar behauptet wird, die Smṛti seien göttlichen Ursprungs, dass die jeweiligen Autoren jedoch vor allem lokale und gut etablierte Bräuche in ihre Abhandlungen aufnahmen. Die *smṛitikars*, darunter Manu, waren vor allem Philosophen und Gelehrte, ihrer Ansicht nach waren bewährte und verbreitete Bräuche den heiligen Schriften vorzuziehen.<sup>152</sup> Nach Michaels spiegelt das Manusmṛti aber nicht die gelebte Wirklichkeit des damaligen Indiens wider, sondern vor allem die brahmanisch-sanskritische Lehre, deren Fokus auf drei Gesellschaftsgruppen liegt: der männlichen Bevölkerung, den Brahmanen und der Aristokratie.

Kritik zum Manusmṛti wird heute besonders im Bezug auf die abwertende Behandlung der Frau laut. Vereinzelt finden sich im Werk wohlwollende Stellen, aber diese beziehen sich vor allem auf die Mutter und die Ehefrau.<sup>153</sup> „*Nicht verdient eine Frau die Selbstständigkeit: Der Vater beschützt sie in der Kindheit, der Gatte beschützt sie in der Jugend, die Söhne beschützen sie im Alter*“.<sup>154</sup> Das Zentrum des Manusmṛti bildet der Haushalt unter der Kontrolle des Patriarchen. Auch die Ehefrau wurde als zentrales Element angesehen, kontrolliert durch ihren Ehemann. Zusätzlich zur Sicherstellung von Reinheit kann auch die Unsicherheit der Vaterschaft zu einem starken Bedürfnis nach Kontrolle über Frauen beigetragen haben.<sup>155</sup> Im Manusmṛti wird die Natur der Frau wie folgt beschrieben: „*[...] denn da diese an ihrer Sinnlichkeit haften, müssen sie bezähmt werden*“<sup>156</sup>; sie müssen selbst vor kleinsten Versuchungen abgeschirmt werden<sup>157</sup>; „*Weil sie ihrem Wesen nach mannstoll, unstet und lieblos sind, sind sie ihrem Gatten untreu, selbst wenn sie hier auf Erden sorgsam beschützt werden*“<sup>158</sup>; „*Manu teilt den Frauen Bett und Stuhl, Schmuck, Liebeslust, Zorn, Ehrlosigkeit, Arglist sowie schlechtes Benehmen zu*“.<sup>159</sup> Manu misstraut Frauen und stellt ihnen ein überwiegend schlechtes Zeugnis aus. Doch es finden sich auch positive Stellen: „*Wo Frauen geehrt werden, freuen sich die Götter, aber wo sie nicht geehrt werden, sind alle Rituale erfolglos*“.<sup>160</sup> Eine gute Frau ist wichtig für das Gedeihen der Familie: „*Wenn die*

<sup>151</sup> Vgl. Michaels, 2010, S. 287- 291.

<sup>152</sup> Vgl. Agnes, 2001, S. 12f.

<sup>153</sup> Vgl. Michaels, 2010, S. 301-304.

<sup>154</sup> Manu, 9:3.

<sup>155</sup> Vgl. Roy, 1994, S. 5f.

<sup>156</sup> Manu, 9:2.

<sup>157</sup> Vgl. Manu, 9:5.

<sup>158</sup> Manu, 9:15.

<sup>159</sup> Manu, 9:17.

<sup>160</sup> Manu, 3:56.

*Frau strahlt, dann strahlt die ganze Familie, aber wenn sie nicht strahlt, strahlt auch dort nichts.*<sup>161</sup> Die Ehe wird von Manu in höchsten Tönen gelobt: *„In einer Familie, wo der Mann mit seiner Frau zufrieden ist und die Frau ebenso mit ihrem Mann, da wird Gedeihen immer Bestand haben.“*<sup>162</sup> Sehr zentral für die Stellung und die Aufgaben der Ehefrau sind diese Verse in den Manusmṛti: *„Eine gute Frau soll ihren Mann immer wie einen Gott behandeln, selbst wenn er charakterlos ist, einen lüsternen Lebenswandel hat oder es ihm ganz und gar an Tugenden mangelt“.*<sup>163</sup> *„Nicht gibt es für Frauen ein getrenntes Opfer, Gelübde oder Fasten; wenn sie dem Gatten gehorcht, wird sie in den Himmel gehoben“.*<sup>164</sup> Diese Verse aus dem Manusmṛti zeigen ein Augenmerk auf die Familie und die Ehefrau.

Wadley führt an, dass sich der duale Charakter des Weiblichen vor allem in der Rolle der Ehefrau zeigt. Hierbei kommt der kontrollierte, wohlwollende und pflichtbewusste Aspekt zum Vorschein, während sich in der Rolle der Mutter ihre fruchtbaren, aber unkontrollierten Aspekte äußern. So schreibt sie, dass in den klassischen Hindu-Rechtstexten der Fokus fast ausschließlich auf der Ehefrau liegt. Normen für Mütter, Töchter und Schwestern dagegen finden sich vor allem in der folkloristischen und oralen Tradition. Die meisten schriftlichen Texte beschäftigen sich mit dem Rollenverhältnis zwischen Frauen und Männern.<sup>165</sup> Im Manusmṛti findet die Frau vor allem als Mutter, Tochter, Ehefrau und Witwe Erwähnung, und auch hier konzentriert sich das Augenmerk vor allem auf die Rolle der Ehefrau. Die Rolle der Tochter kommt nur am Rande vor und hier vor allem im Bezug auf die Heirat<sup>166</sup>. Der Frau als Mutter und als Gebärende von Söhnen wird große Ehre zuteil, ihre Rolle aber jener der Ehefrau untergeordnet. Erklärungen und Anforderungen an das gewünschte Verhalten von Müttern werden in der normativen Literatur nicht gegeben. Als Gebärende sorgt sie für das Wohlbefinden und das Gedeihen der Familie, ihre Fruchtbarkeit und Reproduktionskraft stehen dabei im Fokus des religiösen Handelns und Denkens. Als Gebärende erfüllt sie ihre von der Schöpfung und dem *dharma* zugedachte wichtigste Funktion. In der Rolle und Funktion der Mutter überragt die Frau den Mann an Bedeutung.<sup>167</sup> Im Manusmṛti wird die Mutter als verehrungswürdiger wie der Vater angesehen.<sup>168</sup> Die Wertschätzung der Frau als Mutter bringt jedoch keine generelle Erhöhung des Stellenwerts der Frau mit sich. Die

---

<sup>161</sup> Manu, 3:62.

<sup>162</sup> Manu, 3:60.

<sup>163</sup> Manu, 5:154.

<sup>164</sup> Manu, 5:155.

<sup>165</sup> Vgl. Wadley, 1977, S. 117.

<sup>166</sup> Vgl. Manu, 3:27-31/9:88-103.

<sup>167</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 43f.

<sup>168</sup> Vgl. Manu, 2:145.

Spannung zwischen der untergeordneten Ehefrau und dem hohen Wert der Mutterschaft birgt laut Heller verschiedene Ambivalenzen in sich<sup>169</sup>.

Gegen Ende der vedischen Epoche wirkt sich die große Bedeutung der Mutterschaft ungünstig auf die Bildungsmöglichkeiten junger Mädchen aus, da sie immer mehr von der vedischen Bildung ausgeschlossen werden, um der für sie vorgesehenen biologischen Funktion – Fortpflanzung – nachkommen zu können. Söhne werden nun eindeutig bevorzugt. Die Präferenz für männliche Nachkommen zeigt sich auch in der Ansicht, dass eine Frau die keine Söhne gebiert wie eine kinderlose Frau behandelt werden soll, was bedeutet, dass sie durch eine andere Frau ersetzt werden kann. Söhne werden als zentral für die Ausübung der Totenriten und für die Versorgung der Eltern im Alter angesehen.<sup>170</sup> Im Manusmṛiti wird die Tötung der Frau als ein entschuldbares Vergehen angesehen<sup>171</sup>, was auf eine deutliche Minderwertigkeit der Frauen im Allgemeinen schließen lässt. Wie bereits erwähnt nimmt die Mutter in den normativen Texten gegenüber der Ehefrau eine sekundäre Rolle ein. Im Gegensatz zu den vielen Vorbildern für Ehefrauen finden sich in der normativen Literatur keine Rollenvorbilder für Mütter. Und doch sind es gerade Muttergottheiten die als Beschützerinnen der Dörfer angebetet werden. Göttinnen werden nicht als Ehefrauen, sondern als Mütter bezeichnet. Es ist die Mutter, die sowohl während als auch zerstörend wirken kann – aber gerade aus diesem Grund repräsentiert sie nicht das ideale Verhalten einer Frau. Zudem besitzt sie, im Gegensatz zu Ehefrauen, Kontrolle über ihre eigene Sexualität.<sup>172</sup> Auch die Stellung der Witwe verschlechtert sich in dieser Zeit zunehmend. So darf eine Witwe nicht wieder verheiratet werden, ihr ist es sogar verboten den Namen eines anderen Mannes in den Mund zu nehmen.<sup>173</sup> Das Leben der Witwe wird zunehmend sanktioniert und im *Strīdharmapaddhati* finden sich klare Regelungen zu ihren Pflichten und Aufgaben. Obwohl der Text erst im 18. Jh. n. Chr. entstanden ist, und somit nicht mehr zur Dharmashāstra-Literatur gehört, liegt seine Bedeutung in der Tatsache, dass es als einziges Werk nur die Frau in ihren Rollen und Pflichten zum Thema hat. Die Dharmashāstra-Texte beinhalten zwar immer auch Passagen zum *stīdharma*, dem *dharma* der Frauen, aber keiner davon behandelt dieses Thema exklusiv und in diesem Umfang.

---

<sup>169</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 44.

<sup>170</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 44f.

<sup>171</sup> Vgl. Manu, 11:67.

<sup>172</sup> Vgl. Wadley, 1977, S. 119f.

<sup>173</sup> Vgl. Keller, 1995, S. 187.

Das von Leslie ins Englische übersetzte Strīdharmapaddhati wurde vom orthodoxen Gelehrten Tryambakayajvan am Hofe von Thanjavur in Südindien geschrieben. Strīdharmapaddhati bedeutet so viel wie „Leitfaden zum religiösen Status und den Pflichten von (Ehe-)Frauen“. Leslie meint, dass bis zum heutigen Tag viele der im Strīdharmapaddhati enthaltenen Anweisungen Gültigkeit besitzen, vor allem in traditionelleren Gebieten.<sup>174</sup> Der Text widmet sich ausführlich den täglichen und allgemeinen Pflichten und der Natur der Frau. Er legt die brahmanisch-orthodoxe Sicht über das richtige Verhalten von Frauen dar. Schon zu Beginn erläutert der Autor das Fundament des Texts: „*Obedient service to one's husband [...] is the primary religious duty enjoined by sacred tradition for women.*“<sup>175</sup> Die Ehefrau soll ihrem Ehemann ohne Rücksicht auf Verluste dienen, auch wenn dies das Opfer des eigenen Lebens inkludiert. Sie soll all seine Handlungen akzeptieren oder gutheißen und immer seinem Willen gehorchen, auch wenn dies im Widerspruch zu ihren anderen religiösen Pflichten steht.<sup>176</sup> Dies entspricht dem Ideal der *pativratā*, der Ehefrau die sich ganz in den Dienst ihres Ehemanns begibt und damit das ideale, dem *dharma* folgende, Leben einer Ehefrau führt. Berühmte mythische Frauengestalten wie Sītā, Sāvitrī oder Pārvatī verkörpern dieses Ideal der *pativratā*.<sup>177</sup> Im Strīdharmapaddhati findet sich ein Abschnitt zum Lob der *pativratā*, in dem verschiedene berühmte Frauenvorbilder herangezogen werden.<sup>178</sup> Die täglichen religiösen Pflichten der Frau umfassen vor allem die Hausarbeit. Im Bezug auf die Hausarbeit nehmen die Zubereitung der Mahlzeiten und das Saubermachen der Wohnstätte den höchsten Stellenwert ein. Die Familienhierarchie wird durch den ritualisierten morgendlichen Respekterweis den Schwiegereltern und dem Ehemann gegenüber untermauert. Auch die Regeln bezüglich Kleidung, Schmuck und Hygiene der Frau richten sich nach dem Ehemann. So soll die Ehefrau in Abwesenheit des Ehemannes oder in der Witwenschaft vermeiden attraktiv zu erscheinen, da die äußere Erscheinung der Ehefrau die aktuelle Beziehung zum Ehemann widerspiegelt. So bedeutet ein sich schmücken der Ehefrau, dass ihr persönlicher Gott, ihr Ehemann, am Leben ist, wogegen Schmucklosigkeit die Abwesenheit oder den Verlust des Ehemannes zum Ausdruck bringt. Als tugendhafte Ehefrau verwandelt sie das Heim in die Wohnstätte der Göttin Laksmī, der Göttin des Glücks und Reichtums. Dieses Glück zeigt sich dann am Erfolg des Ehemannes und durch gesunde Söhne. Das Zentrum ihrer Pflichten bildet die Zufriedenheit und Glück ihres Gatten. Sollte sie ihre Pflichten versäumen oder vernachlässigen, drohen körperliche Behinderungen der

---

<sup>174</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 3f.

<sup>175</sup> Leslie, 1995, S. 29.

<sup>176</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 305ff.

<sup>177</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 39f.

<sup>178</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 280-283.

Kinder, Misserfolg des Ehemannes, Unfruchtbarkeit oder Ehelosigkeit in einem zukünftigen Leben.<sup>179</sup>

Witwen haben nach dem Tod ihres Ehemannes ihren Daseinszweck verloren. Aber auch nach dessen Tod bleibt ihr Gatte das Zentrum ihres Lebens. Sollte sie nicht mit ihm in den Tod gehen, müssen nach dem Tod des Ehemanns ihre Söhne für die Tugendhaftigkeit der Witwe sorgen. So schreibt Tryambakayajvan „*If for some reason, by stroke of fate [...], she does not follow her husband [...], then her virtue [...] must be protected; for if her virtue is lost, she falls down (to hell).*“<sup>180</sup> Leslie bemerkt, das wohl der triftigere Grund darin besteht, dass der Verlust ihrer Tugendhaftigkeit ihren verstorbenen Ehemann vom Himmel in die Hölle befördert, ebenso wie ihre Brüder und ihre Eltern. Es werden detaillierte Anweisungen gegeben, wie die Tugendhaftigkeit einer Witwe sichergestellt werden soll, ihr vorgeschriebener Lebensstil mit dem der Asketen verglichen. Die Möglichkeit einer Wiederverheiratung wird im *Strīdharmapaddhati* nicht diskutiert. Die Witwe wird als unrein und Unglück bringend angesehen. Dies gilt jedoch nicht für die *pativrātā*, die nach dem Tod ihres Mannes nach den für sie vorgeschriebenen Regeln lebt. Drei Arten von Frauen gelten aus brahmanisch-orthodoxer Sicht als *pativrātā*: die Frau die vor ihrem Gatten stirbt, die die ihm in den Tod folgt und die Frau die sich dem zölibatären Leben verschreibt. Die *pativrātā* erhält den höchsten Lohn indem sie den gleichen Himmel erreicht wie ihr Ehemann.<sup>181</sup> Die wohl extremste Ausformung des *pativrātā* Ideals findet sich in der Witwenverbrennung. Witwen die ihrem Ehemann in den Tod folgen werden *satī* genannt.<sup>182</sup> Die Witwe, da nicht mehr durch den Ehemann kontrolliert, steht für unkontrollierte weibliche Sexualität, und ist generell unter Verdacht, diese auch auszuleben, unrein zu werden und Unglück über die Familie zu bringen. Denton führt an, dass viele Witwen sich aus diesem Grund einem selbstverleugnenden und auf rituelle Reinheit bedachten Lebensstil zuwenden. Sie fügt hinzu dass eine solche Lebensweise, die Witwen über jeden Verdacht erhaben macht, nur in wohlhabenden Familien gelebt werden kann. Die Furcht vor ihrer Unreinheit und Unheil bringenden Kraft wurzelt in der generellen Angst vor der weiblichen Sexualität.<sup>183</sup>

Frauen dürfen ihre Sexualität mit ihrem Ehemann ausleben, der zudem ihren persönlichen Gott darstellt. Keuschheit und die Heirat sind die gesellschaftlichen Voraussetzungen um dies

---

<sup>179</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 41.

<sup>180</sup> Leslie, 1995, S. 298.

<sup>181</sup> Vgl. Leslie, 1995, S. 298-304.

<sup>182</sup> Vgl. Keller, 1995, S. 192f.

<sup>183</sup> Vgl. Denton, 2004, S. 44f.

zu gewährleisten. Wie bereits erwähnt, kann die Shakti einer Frau nur dadurch kontrolliert und in positive Bahnen gelenkt werden. Weibliche Keuschheit wird damit zum beherrschenden kulturellen Vorbild, von dem nicht nur der Status der Frau abhängig gemacht wird, sondern auch die Ehre und der Status des Ehemannes und der Familie. Die Ehre der Familie ist somit abhängig vom Verhalten der Ehefrauen und Töchter. Die Idealisierung der weiblichen Keuschheit und Jungfräulichkeit hat mannigfaltige Konsequenzen. So wird von hinduistischen Frauen aus den Mittelklassen Keuschheit bis zum heutigen Tag als Ideal angesehen, wobei die junge Generation dieses Paradigma gleichzeitig bitter beklagt.<sup>184</sup>

### **3.3.1.2. Purānas**

Bei den Purānas handelt es sich um metrische Sanskrittexte, die sich mit Mythologie, Heiligenlegenden, Kosmologie und Genealogie auseinandersetzen und zudem auch rechtliche, wissenschaftliche und historische Inhalte behandeln. Der Fokus dieser Texte liegt auf der göttlichen Ordnung. Sie beinhalten die damit zusammenhängenden Abhandlungen zu Medizin, Astrologie, Ikonographie, Tanz und Musik. Zudem bilden sie die bedeutendsten Quellen zur hinduistischen Mythologie. In der indischen Tradition finden sich achtzehn große und viele kleinere Purānas, wobei bei den kleinen Purānas die Anzahl variiert. Sie entstanden aus der mündlich tradierten Überlieferung und auf Grund dessen sind in Indien zahlreiche Versionen und Varianten der einzelnen Purānas im Umlauf. Bedingt durch ihre Entstehung ist eine genaue Datierung so gut wie unmöglich, wobei einige vermutlich sehr alt sind.<sup>185</sup> Diese Textsammlungen sind wahrscheinlich von verschiedenen Autoren verfasst worden, zudem bilden sie die Grundlage einzelner hinduistischer Bewegungen und Traditionen, verschiedener Religionsgemeinschaften und theologischer Schulen. Normalerweise trägt ein Purāna den Namen einer Gottheit, der oder die im Fokus der Überlieferung steht. Es besitzt den Charakter eines Nachschlagewerkes. Genau wie die Epen prägen sie die hinduistische Religiosität in bedeutendem Maße.<sup>186</sup> So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich darin auch frauenspezifische Themen finden. Göttinnen wie Laksmī, Pārvatī, Kālī, Rādhā, Durgā u. a. kommen darin vor und werden teilweise in Bezug zu einer männlichen Gottheit gesetzt. Pārvatī, Durgā und Kālī werden oft miteinander gleichgesetzt, trotzdem gibt es zu jeder von ihnen eine eigenständige Ikonographie sowie eigene Mythen. Ihnen wird Shiva als männlicher Gott beiseite gestellt, wobei Pārvatī die Rolle der idealen göttlichen Ehefrau einnimmt. Als

---

<sup>184</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 79f.

<sup>185</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 75f.

<sup>186</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 62f.

solche verkörpert sie die gesellschaftlich anerkannten Werte und Normen. Auf den ersten Blick scheint ihre Verbindung zu Durgā oder Kālī, den wilden und furchterregenden Göttinnen, unverständlich. Wenn wir aber, wie bereits vorher erwähnt, die metaphysische Ebene der Weiblichkeit, konkret die weibliche Kraft Shakti, mit einbeziehen, so wird die Verbindung deutlicher. Als Pārvatī verkörpert sie den kontrollierten, als Durgā oder Kālī den unkontrollierten Aspekt der weiblichen Shakti. Zusammen mit Shiva, dem männlichen Aspekt, bilden sie zwei untrennbare Seiten der Realität.

Shakti wird als abstrakte Kraft verstanden, wohingegen Shiva meist eine konkrete Persönlichkeit hat bzw. darstellt und nicht als Personifizierung einer Kraft gilt. In den verschiedenen Traditionen und Schulen finden sich auch unterschiedliche Beziehungsverhältnisse zwischen dem männlichen und weiblichen Aspekt. Mal wird Shakti als Teil von Shiva dargestellt, ein anderes Mal als unabhängige Kraft wahrgenommen.<sup>187</sup> Die Tendenz, alle weiblichen Gottheiten als Manifestationen einer einzigen Göttin *devī* oder Shakti anzusehen gründet laut Michaels vor allem darauf, dass Göttinnen in Indien selbst zu Gruppen zusammengeschlossen werden und ihnen damit zusätzlich ein gemeinsamer Bezugspunkt gegeben wird. So erwähnt er hier das Problem einer kontextuellen Identität, so dass z. B. die Göttin Sarasvatī in vedischer Zeit als eine eigenständige Flussgöttin angesehen wird, sich aber in der Zeit der Purānas zur Göttin der Wissenschaft und Künste sowie zur Tochter oder Ehefrau von Brahmā oder Vishnu entwickelt. In tantrischer Tradition wird sie dann als blaue Sarasvatī zu einer weniger friedvollen Göttin und zur eigenständigen, unabhängigen Shakti erklärt.<sup>188</sup> Man kann sich ungefähr vorstellen, wie vielschichtig und unterschiedlich die verschiedenen Traditionen einzelne Göttinnen deuten und mit unterschiedlichen Bedeutungen belegen. Auch andere frauenbezogene mythische Themen wie Jungfräulichkeit, Keuschheit, Eheleben und außereheliche Liebe kommen in den Puranās und den Epen vor.

#### 3.3.1.2.1. Frauenbezogene mythische Themen

Jungfräulichkeit und Kraft sind in den Mythen und Epen eng miteinander verbunden. Die Jungfräulichkeit wirkt sich hier positiv auf die Kraft der Göttinnen aus. So besitzt die Jungfrau eine größere aggressive Kraft als die verheirateten Göttinnen. Die gesellschaftliche Spannung zwischen dem für Frauen vorbestimmten Schicksal und dem Wunsch nach dieser

---

<sup>187</sup> Vgl. Kearns, 1997, S. 235-242.

<sup>188</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 246ff.

aggressiven Kraft wird in den Mythen und Epen immer wieder thematisiert. Frauen, die den für sie vorbestimmten Lebensweg verlassen, können sich durch sexuelle Enthaltbarkeit spirituelle Bedeutung und Kraft aneignen.<sup>189</sup> Laut Heller ist die weibliche Askese jedoch eine Abweichung von der Norm und wird auch dementsprechend betrachtet. Zudem ist sie aus orthodox-brahmanischer Sicht für Frauen verboten. Nur das Leben nach den Regeln des *strīdharmā* kann die Kontrolle der weiblichen Sexualität gewährleisten.<sup>190</sup>

Frauen können aber auch durch ein keusches Leben spirituelle Kraft erlangen, was in weiterer Folge ihr und ihrem Ehemann zugutekommt. Auf göttlicher Ebene scheint monogames wie auch polygames Verhalten vorzukommen. So scheint Vishnu mit zwei Gattinnen, Shrī und Bhū, manchmal aber auch nur mit einer, Lakshmi verheiratet zu sein. Auch hier gilt, dass die Verehrung des Gatten, egal ob mit einer oder mehreren Frauen, für die einzelne Ehefrau oberste Priorität besitzt. Die Göttinnen Satī, Sāvitrī sowie Sītā werden oft gemeinsam genannt wenn es um das idealtypische Frauenbild geht. Man könnte meinen, dass aufgrund des starken brahmanischen Frauenideals, das Thema der außerehelichen Liebe nicht öffentlich thematisiert wird. Doch der Hinduismus wartet hier mit einer Überraschung auf. In der Geschichte von Rādhā, Krishna und den *gopī*, Kuhhirtinnen, wird eine solche Liebe erzählt und erhält zudem eine spirituelle Bedeutung. Rādhā, verheiratet mit einem anderen Mann, verliebt sich in den Gott Krishna. Ihre Liebe zu ihm ist voller Sehnsucht; sie bricht mit den gesellschaftlichen Regeln und gibt sich ganz ihrem göttlichen Geliebten hin. Die Gestalt Rādhā wird als Sinnbild der menschlichen Verehrung einer Gottheit betrachtet. Denn sobald sie von Krishna getrennt ist, sehnt sie sich mit Inbrunst nach ihm, ihr Sehnen wird als Sehnen der menschlichen Seele nach der Vereinigung mit dem Göttlichen gedeutet, auch wenn auf dem Weg dahin gesellschaftliche Normen gebrochen werden müssen. Aber auch Krishna sehnt sich nach ihr, und dies zeigt die Liebe des Göttlichen für die Seele des Menschen.<sup>191</sup> Die Geschichte von Rādhā und Krishna ist ein beliebtes Motiv in der *bhaktī* Bewegung. Hier steht die Liebe zum Gott oder zur Göttin im Zentrum, wobei der Verehrer zum Liebenden der Gottheit wird und sich ganz dem Liebesdienst an ihr verschreibt. Bei Frauen und niedrigen Kasten ist die *bhaktī* Bewegung sehr beliebt, da ihnen hier eine Alternative zu der klassischen brahmanisch-orthodoxen Lebensweise geboten wird.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Vgl. Kearns, 1997, S. 243f.

<sup>190</sup> Vgl. Heller, 1999, S. 51.

<sup>191</sup> Vgl. Kearns, 1997, S. 243-251.

<sup>192</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 94-99.

### 3.3.1.2.2. Pārvatī und Satī

Die beiden Göttinnen Pārvatī und Satī sind mythologisch eng miteinander verbunden. Fast alle ihre Taten werden in Bezug auf ihren Ehemann Shiva definiert und erzählt. Pārvatī wird gemeinhin als die Wiedergeburt von Shivas erster Frau Satī angesehen und teilweise mit ihr gleichgesetzt. Ihre Mythen ähneln sich sehr, und doch besitzt jede von ihnen eine gewisse mythologische Eigenständigkeit. Beide werden über die Heirat mit Shiva definiert und Pārvatīs Mythos wird als Fortsetzung der Geschichte von Satī angesehen. Beide versuchen sie, den asketischen Gott Shiva in den Bereich des weltlichen Lebens zurückzubringen, von dem er sich als in der Wildnis lebender Asket zurückhält. Pārvatī wird zudem als seine Shakti, als seine ihm zugrunde liegende erschaffende Kraft betrachtet. Sie werden als die idealen Ehefrauen angesehen. Tatsächlich stammt die Bezeichnung *satī* für Frauen die ihrem Ehemann in den Tod folgen von der Göttin Satī, die sich nach einer Beleidigung ihres Vaters gegenüber Shiva aus Empörung darüber selbst tötet. Ihre Geschichte ist wie folgt: Satī setzt sich in den Kopf, den großen Gott Shiva als Ehemann für sich zu gewinnen. Durch strenge Askese und große Hingabe an Shiva gewinnt sie dessen Aufmerksamkeit. Er gewährt ihr daraufhin einen Wunsch. Satī bittet Shiva um seine Hand. Er stimmt ihrer Bitte zu, nachdem er durch ihre schöne Gestalt in sexuelle Versuchung gerät. Der Gott Brahmā verheiratet die beiden und sie ziehen sich für längere Jahre in den Himalaya zurück, wo sie sich einander hingeben. Irgendwann im Laufe der Geschichte entwickelt sich zwischen Shiva und dem Vater von Satī, Daksha, eine Spannung. Als Daksha ein großes Opfer veranstaltet, zu dem alle göttlichen Wesen außer Shiva und seine Frau dazu eingeladen sind, entrüstet sich Satī darüber. Shiva selbst ist Dakshas Verhalten scheinbar gleichgültig, aber Satī eilt zum Opferplatz und als ihr Vater sie schroff abfertigt, nimmt sie sich auf Grund der Beleidigung, die ihrem Ehemann zuteil wurde das Leben. Als Shiva vom Tod seiner Frau erfährt, erschafft er aus Zorn den Dämon Vīrabhadra, der daraufhin alle am Opferplatz versammelten Gäste inklusive Satīs Vater tötet. Da es verschiedene Versionen dieser Geschichte gibt, weichen die Abläufe teilweise voneinander ab. Die meisten Versionen berichten von einer Wiederholung des Opfers und einer Wiederbelebung Dakshas. In anderen Versionen ist Shiva durch den Tod Satīs von solchem Kummer geplagt, dass er, vor Kummer schluchzend, ihren Leichnam durch das ganze Universum in den Armen trägt.

Kinsley deutet die Geschichte als Konflikt zwischen dem nicht arischen Gott Shiva und dem brahmanischen Opferkult. Satī nimmt hier die Rolle der Vermittlerin ein, da sie aus der etablierten, dem *dharma* folgenden Religion stammt und in die Sphäre der Askese einheiratet.

Durch ihren Selbstmord provoziert sie einen Konflikt herauf, der sich am Ende als schöpferisch und heilsam herausstellt. Kinsley zweifelt jedoch an, ob die mythologische Figur der Satī das Vorbild für die Witwenverbrennung liefert, da ihr Ehemann Shiva durch ihren Akt erheblichen Kummer durchlebt. Auch in Pārvatīs Mythos dreht sich alles um ihren Ehemann Shiva. Dem Dämon Tāraka wurde der Wunsch gewährt, für jeden, außer ein Kind Shivas unbesiegbar zu sein. Da der Asket Shiva zurückgezogen in den Bergen lebt, und jeglichen Versuchungen widersteht, wurde Satī von den Göttern gebeten, sich als Pārvatī wieder zu inkarnieren um mit Shiva ein Kind zu zeugen. So wird nun Pārvatī geboren und als sie älter wird, macht sie sich auf den Weg zu Shiva. Sie übt sich in Askese und tritt damit in die Welt Shivas ein. Sie wird eine Meisterin der Entsagung und sammelt dabei so viel Kraft an, das es selbst den Göttern zu viel wird und sie Shiva bitten, Pārvatīs Ehewunsch zu erfüllen. Es folgt eine große Hochzeit auf der alle Götter anwesend sind. Wieder ziehen Pārvatī und Shiva sich in die Berge zurück und geben sich sexuellen Spielen hin. Ihr Liebesspiel soll so heftig gewesen sein, dass der ganze Kosmos davon erschüttert wurde. Als sie einmal ihr Liebesspiel unterbrechen vergießt Shiva einen Tropfen seiner Samenflüssigkeit, der, als er auf die Erde trifft, Kārttikeya hervorbringt. Dieser besiegt dann Tāraka. Pārvatī nimmt ihn als ihren eigenen Sohn auf. Mit ihrem zweiten Sohn Ganesha wird das Familienglück dann komplett. Die Ehe zwischen Shiva und Pārvatī wird meist als harmonisch und wonnevoll dargestellt.

Der Mythos symbolisiert den hinduistischen Konflikt zwischen dem Ideal des Haushälters und dem Ideal der Askese. Darin repräsentiert Pārvatī das Ideal des Haushälters, da ihre Aufgabe darin besteht, den Asketen Shiva zur Teilnahme am Eheleben, an der Sexualität und der Nachkommenschaft zu verführen. Hier ist sie die Person, welche die Ordnung des *dharma* aufrechterhält. Sie zivilisiert Shiva, indem sie ihn wieder in diese Ordnung einführt. Wie bei Satī repräsentiert Pārvatī die Welt der brahmanischen Religion und ihren Prinzipien.<sup>193</sup> Bose sieht Pārvatī als Rollenvorbild für hinduistische Frauen in ihrer Hingabe als junge Frau, als Ehefrau, Mutter und ideale Hausfrau; sie wird auch mit Prakṛti, der Materie, identifiziert.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 57-72.

<sup>194</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 28.

### 3.3.1.3. Die Epen

Die beiden Epen, das Rāmāyana und das Mahābhārata, werden zu der Gattung der Smṛti, wörtlich „das Erinnertere“, gezählt.<sup>195</sup> In diesen beiden Texten werden auch Rechtsfragen und gesellschaftliche Wertekonflikte erläutert und thematisiert. Ähnlich wie die Purānas überliefern auch sie wichtige religiöse Inhalte und besitzen bis zum heutigen Tage eine umfangreiche Erzähltradition. Auch sie sind eng mit der vedischen Literatur verbunden. Das zeigt sich darin, dass sie die darin erzählten Mythen neu interpretieren und weiterverarbeiten. Malinar führt an, dass die Ausbreitung des Hinduismus auf den indischen Subkontinent und darüber hinaus mit der Ausbreitung und den populären künstlerischen Umsetzungen der Epen und Purānas einhergegangen ist.<sup>196</sup> Das ältere der beiden Epen ist sehr wahrscheinlich das Rāmāyana, denn obwohl die Wurzeln des Mahābhārata bis in die vorherige Epoche reichen, wurde es erst nach der Jahrtausendwende zur heutigen Fassung kompiliert.<sup>197</sup>

#### 3.3.1.3.1. Das Rāmāyana

Das Epos wird dem legendären Seher Vālkīmi zugeschrieben. Die heutige Sanskritfassung umfasst 24.000 Doppelverse in sieben Büchern. Es behandelt das Schicksal des Königs Rāma und seiner Frau Sītā, die von dem Dämonenkönig Rāvana nach Lankā entführt wird und dann von Rāma mit der Hilfe von Hanumān, des Affenkönigs, befreit werden kann. Doch ihr Ehemann bezichtigt sie, in seiner Abwesenheit Ehebruch begangen zu haben und daraufhin unterzieht sich Sītā einer Reihe von Prüfungen um ihre Unschuld zu beweisen. Durch eine Feuerprobe wird sie des Verdachts freigesprochen, aber auf ihre Bitte hin wird sie von der Mutter Erde verschluckt, woraufhin Rāma, untröstlich über den Verlust, noch eine Zeit lang weiter regiert, dann aber zugunsten seiner Söhne abdankt, um dann als Vishnu seine göttliche Gestalt anzunehmen. Vor allem die zahlreichen Nachdichtungen in den regionalen und lokalen Volkssprachen sind in ganz Indien bekannt und beliebt.<sup>198</sup> Die weibliche Hauptfigur des Rāmāyana, Sītā, ist einer der Prototypen der idealen brahmanisch-hinduistischen Ehefrau und setzt mit ihren Handlungen bis heute Maßstäbe für die indische (Ehe-)Frau.

---

<sup>195</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 72.

<sup>196</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 62.

<sup>197</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 74.

<sup>198</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 74f.

### 3.3.1.3.1.1. *Sītā, die ideale pativratā*

Sītā, Prinzessin von Videha und spätere Königin von Ayodhya, ist die weibliche Hauptfigur des Rāmāyana. Rāmāyana bedeutet „die Taten von Rāma“. <sup>199</sup> In diesem Epos muss Sītā eine Reihe von Prüfungen bestehen, in deren Verlauf sie sich als ideale und treue Ehefrau beweist. So setzt sie durch ihre Handlungen sinnbildlich Maßstäbe für alle späteren Ehefrauen, indem sie auch Unrecht aus der Hand ihres Ehemannes erträgt ohne sich zu beschweren und ihm trotzdem treu zur Seite steht. <sup>200</sup> Auch heute noch wird das berühmte Epos von Vālmīki in unterschiedlichen Versionen und durch eine Vielzahl von Medien neu- bzw. wiedererzählt. In Comics, zeitgenössischer Literatur, im Fernsehen und im Film findet es nach wie vor großen Anklang und erfährt eine Vielzahl von Interpretationen. <sup>201</sup> Im 17/18. Jh. entstand unter dem Einfluss der Bhakti-Tradition das Sītāyana, eine um Sītā zentrierte Version des Rāmāyana. <sup>202</sup>

Der Name Sītā bedeutet „die Furche“ oder „die vom Pflug gezogene Linie“. Es ist der Name einer in der vedischen Literatur mit den gepflügten Feldern in Verbindung gebrachten Göttin. In dieser Hinsicht scheint sie Bestandteil älterer Vorstellungen von der Fruchtbarkeit der gepflügten Erde zu sein, die durch die männliche Kraft belebt und befruchtet wird. Sītā, die Erdgöttin, wird in älteren Texten mit männlichen Gottheiten in Verbindung gebracht, die mit der befruchtenden Wirkung des Regens assoziiert werden. Hier scheint die Vorstellung zu Grunde zu liegen, dass die Fruchtbarkeit des Kosmos nur durch die Verbindung von männlich und weiblich, von Erde und Himmel gewährleistet werden kann. In dieser Hinsicht kann auch Rāma gesehen werden, der durch die Verbindung mit Sītā, seiner Gattin, zur Fruchtbarkeit des Kosmos beiträgt. Als Fruchtbarkeitsgöttin spielt sie somit eine zentrale Rolle für das Wohlergehen des Königreiches. Schon Sītās Geburt zeugt von dieser religiösen Überzeugung: Dem Rāmāyana zufolge wird Sītā wortwörtlich aus der Erde ausgegraben, ihr Vater, König Janaka findet sie beim Pflügen eines Feldes und adoptiert sie. Da es unwahrscheinlich ist, dass ein Herrscher ein Feld bearbeitet, kann davon ausgegangen werden, dass hier auf einen rituellen Akt symbolischer Vereinigung des König mit der Erde angespielt wird, und Sītā, als dessen Ergebnis, die personifizierte Fruchtbarkeit der Erde darstellt. Auch die Hochzeit zwischen Sītā und Rāma, eine weitere Vereinigung eines Königs mit der Fruchtbarkeit der Erde, deutet symbolisch auf eine idealisierte Herrschaftsepoche. <sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> Vgl. Lutgendorf, 1999, S. 912.

<sup>200</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 38.

<sup>201</sup> Vgl. Lutgendorf, 1999, S. 912.

<sup>202</sup> Vgl. Lutgendorf, 1999, S. 913.

<sup>203</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 95-101.

Rāma wird als Ideal des gerechten Königs betrachtet und seine Härte gegenüber Sītā als charakteristisch für einen gerechten Mann gedeutet.<sup>204</sup> In ihrer Rolle als Ehefrau entspricht Sītā vollkommen dem Ideal der *pativrata*, der vollkommenen Ehefrau. Ihr ganzes Leben ist auf ihren Ehemann hin ausgerichtet. Sein Wohlergehen und seine Wünsche stehen für sie an erster Stelle. Ihre sexuelle Treue und ihre Loyalität zu Rāma beweist sie bei mehreren Gelegenheiten. Hierzu einige Beispiele: Als Rāma von seinem Vater für vierzehn Jahre in die Verbannung geschickt wird, möchte er seine Gattin Sītā zuerst nicht mitnehmen. Diese besteht jedoch darauf, ihrem Gatten zu folgen. Sie bittet ihn, sie in den Wald mitzunehmen. Sie argumentiert damit, dass der Gatte für die Frau wie ein Gott ist, und folglich die Ehefrau, die von ihrem Mann getrennt sei, auch gleich Selbstmord begehen könne, da ihr Dasein sinnenleert sei. Als ihr Mann beginnt, ihr die Unannehmlichkeiten des Waldlebens zu schildern, erwidert sie, all das mit Freude ertragen zu können, solange sie nur bei ihm sein könne. Nachdem Sītā von Rāvana entführt und in Gefangenschaft genommen wird, bleibt sie in Gedanken stets bei ihrem Ehemann. Als ihr Entführer ihr anbietet, sie aus der Gefangenschaft zu entlassen, sollte sie ihn zum Ehemann nehmen, reagiert Sītā schockiert und weist das Angebot zurück. Daraufhin droht ihr Rāvana mit dem Tod und gibt ihr zwei Monate Bedenkzeit. Sītā entgegnet, sie werde ihn mit dem Feuer, das sie durch ihre Keuschheit angesammelt habe, verbrennen und in Asche verwandeln. Dem *pativrata* Ideal zufolge schürt die sexuelle Treue und Keuschheit der Ehefrau ein inneres Feuer, das gegen denjenigen gerichtet werden kann, der sie in ihrer Reinheit bedroht.

Als Hanumān Sītā findet, bietet er ihr an, sie auf seinem Rücken nach Hause zu tragen. Sie lehnt das Angebot ab, da ihr Ehemann ihr nicht die Erlaubnis dazu erteilt habe und weil es bedeuten würde, einen andern Mann als ihren Ehemann zu berühren. Zusätzlich möchte sie Rāma nicht um die Ehre ihrer Rettung bringen. Als Rāvana ihr einen verzauberten Kopf, der aussieht jener ihres Ehemannes, hinhält, denkt Sītā sofort, sie hätte etwas Unrechtes getan, und dadurch den Tod ihres Gatten verursacht. Nachdem Rāma Sītā endlich befreit hat, bezichtigt er sie der Untreue und verleugnet sie, da sie für längere Zeit unter der Kontrolle eines anderen Mannes gestanden hat. Sītā jedoch beteuert ihre Unschuld. Um dies zu beweisen verlangt sie eine Feuerprüfung, aus der sie unbeschädigt hervorgeht. Daraufhin ist auch Rāma von ihrer Reinheit überzeugt. Als die Bürger von Ayodhya sich über die Rücknahme von Sītā empören, verbannt Rāma sie aus seinem Königreich, obwohl er weiß dass sie gerade schwanger ist. Wiederum denkt Sītā, die Schuld liege bei ihr, und sie fügt sich

---

<sup>204</sup> Vgl. Keller, 1995, S. 199.

bereitwillig Rāmas Entscheidung. Nach der Geburt ihrer Zwillinge verlangt Rāma wiederum von Sītā sich einem Gottesurteil zu unterziehen, um ihre Unschuld zu zeigen. Aber nach Jahren im Exil findet Sītā keinen Gefallen mehr am Leben und bittet Mutter Erde, in deren Schoß zurückgenommen zu werden, wenn sie denn unschuldig und rein sei. Die Göttin Erde nimmt Sītā daraufhin in ihrem Schoß auf und gibt sie auch auf Verlangen von Rāma nicht wieder her.<sup>205</sup>

Die angeführten Beispiele zeigen deutlich die Qualitäten der idealen Ehefrau, der *pativratā*, die von Sītā beispiellos verkörpert werden: Treue, Keuschheit, Hingabe und Fokus auf den Ehemann. Sītā ist die vielleicht populärste Heldin der hinduistischen Mythologie. Im Unterschied zu anderen Göttinnen war sie zuerst eine Sterbliche und wurde erst später in die Liste der hinduistischen Göttinnen aufgenommen. Ihre Vergöttlichung fand im Zuge der breiteren regionalen Verbreitung des Epos in verschiedenen Versionen statt. Trotz ihres späteren Status als Göttin ist sie in den Augen ihrer Anhänger weniger die Verkörperung der göttlich-weiblichen Kraft, als vielmehr der gehorsamen, gefügigen Ehefrau.<sup>206</sup> Als die Verkörperung der göttlich-weiblichen Urkraft Shakti, der kosmischen Mutter, kann Rāma nur durch ihre Kraft seine Feinde besiegen.<sup>207</sup> Doch nimmt sie nie den Rang einer großen und mächtigen Göttin ein. Im Vergleich zu Göttinnen wie Lakshmī und Pārvatī, welche in der hinduistischen Mythologie als ideale Frauen präsentiert werden, fehlt es Sītā an eigener Identität und eigenem Willen. So ist es in Indien unüblich einen Tempel zu finden, der ihr allein geweiht wurde.<sup>208</sup> Ihre Göttlichkeit wird im frühen Rāmāyana des Vālmīki nicht hervorgehoben, in späteren volkstümlichen Versionen der Erzählung findet sich jedoch eine zunehmende Identifizierung mit den Manifestationen der Göttin Śrī-Laksmi. Rāma wird bereits im vierzehnten Jahrhundert als die höchste Manifestation des Göttlichen gepriesen und auch heute betrachtet die Mehrzahl der Hindus in Nordindien Rāma und Sītā als höchste Gottheiten und zudem als das höchste göttliche Paar. Sītā hat ihren göttlichen Status durch ihre Beziehung zu Rāma erhalten, und in ihrer Rolle als perfekte, hingebungsvolle Ehefrau wird sie noch heute verehrt.<sup>209</sup> In Tulasīs Version des Epos kommt Sītā eine weitere wichtige Aufgabe zu: sie fungiert als Verehrerin Rāmas und nimmt somit die Vermittlerposition zwischen Rāma und seinen Anhängern ein.<sup>210</sup> Durch ihre Vermittlerrolle und die Rolle des

---

<sup>205</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 101-108.

<sup>206</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 37f.

<sup>207</sup> Vgl. Lutgendorf, 1999, S. 913.

<sup>208</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 112.

<sup>209</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 95.

<sup>210</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 38f.

idealen Verehrers kommt ihr zusätzliche Bedeutung zu. Im späteren Rāma-Kult wird sie zum Vorbild und Botschafterin seiner Anhänger. Dadurch wird sie Rāma gegenüber zusätzlich in eine untergeordnete Position gestellt. Er ist die höchste Gottheit und das Objekt der Verehrung, Sītās Hingabe wird zur Metapher für die ideale Hingabe an Gott.<sup>211</sup>

Für die meisten gläubigen Hindus gilt Sītā, in ihren Eigenschaften als selbstlose, aufopfernde und untergebene Ehefrau, als vollkommene Verkörperung weiblicher Qualitäten.<sup>212</sup> Sītā bleibt Rāma trotz dessen Provokationen stets treu ergeben, ihr Schicksal ist unauflöslich mit dem ihres Ehemannes verbunden. Sie ist immer gewillt, ihn an erste Stelle zu setzen und die Schuld bei sich selbst zu suchen.<sup>213</sup> Durch ihr geduldiges und ergebenes Leiden wurde sie zum Vorbild vieler Frauen.<sup>214</sup> Obwohl sie hauptsächlich wegen dieser Qualitäten verehrt wird, zeigt sie sich in der Originalversion auch als eine sehr kraftvolle Frau. So kann ihre Leidensgeschichte auch als eine Reihe von Opfern gesehen werden, die sie im Hinblick auf ein gemeinsames Wohl bringt. Doch auch wenn ihre Geschichte als die einer starken Frau gelesen werden kann, wurde im Laufe der Zeit vor allem ihre Rolle als züchtige und stimmlose Ehefrau favorisiert. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass spätere Autoren in ihren Versionen des Epos immer mehr die Rolle der braven Ehefrau herausgestrichen und damit eine bestimmte Sichtweise der Frauen in der Gesellschaft präsentiert haben.<sup>215</sup> Die Figur der Sītā spielt eine wichtige Rolle bei der Verdeutlichung des Konzepts der idealen indischen Frau; fast jedem Hindu ist das Rāmāyana bekannt. Da sie alle gewünschten Qualitäten einer Frau und Ehefrau besitzt, wurde sie zur Repräsentantin der orthodox-brahmanischen Ideale. Auch wenn andere Göttinnen viele dieser Qualitäten besitzen, so reicht keine an Sītās Popularität und Beliebtheit heran.<sup>216</sup>

### 3.3.1.3.2. Das Mahābhārata

Mahābhārata bedeutet so viel wie das große oder lange Bhārata Epos. Es umfasst 18 Bücher mit etwas weniger als 100.000 Versen. Wie auch das Rāmāyana enthält dieses Epos zahlreiche Diskurse, die sich um Herrschaftsansprüche, den *dharma*, Erlösungssuche und darüber, was unter Göttlichkeit zu verstehen ist, drehen. Bedeutende religiöse Lehrtexte wie die Bhagavadgītā sind im Mahābhārata enthalten und neben den Versionen in Sanskrit finden

---

<sup>211</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S. 113f.

<sup>212</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 37.

<sup>213</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S.108.

<sup>214</sup> Vgl. Keller, 1995, S. 199.

<sup>215</sup> Vgl. Bose M., 2010, S. 39.

<sup>216</sup> Vgl. Kinsley, 2000, S.110.

sich zahlreiche mündliche Erzähltraditionen in Indien und außerhalb des indischen Subkontinentes.

Das Epos handelt von der Nachkommenschaft des legendären Königs Bhārata, von dessen Namen auch die indigene Bezeichnung für Indien, sowie der heutigen indischen Nation, in Hindi *bhārat*, abgeleitet wurde. Durch eine nicht klar geregelte Thronfolge entsteht ein Konflikt zwischen den zwei Zweigen der Familie, der sich zu einer kriegerischen Auseinandersetzung entwickelt. Der eine Zweig besteht aus den fünf Pāndava-Brüdern, die sich gemeinsam eine Ehefrau, Draupadī, teilen. Yudhishtira ist der Älteste und Thronanwärter. Da der Vater früh stirbt, werden die Brüder zusammen mit ihrer Mutter am Hofe ihres Onkels Dhrtarāshtra aufgenommen. Zwischen dessen Sohn Duryodhana und den Pāndava-Brüdern kommt es zu Spannungen. Als Yudhishtira beim Würfelspiel seinen gesamten Besitz, seine Frau, seine Brüder und sich selbst verliert, droht ihnen zunächst das Schicksal der Versklavung, was aber von Draupadī abgewendet werden kann. Sie werden daraufhin ins Exil geschickt. Nach Ende des Exils verweigert Duryodhana seinen Cousins die Rückgabe der verlorenen Besitztümer und Rechte, und so kommt es nach langwierigen, von Krishna geführten diplomatischen Verhandlungen zum Krieg. Die Schlacht bildet den Kern des Epos. Am Ende werden fast alle Familienmitglieder getötet. Doch die Rache treibt die Überlebenden so lange an bis sowohl Duryodhana als auch alle anderen mit Ausnahme der Pāndava-Brüder und einem ihrer Nachkommen umgekommen sind. Daraufhin wird Yudhishtira zum König geweiht. Dieser übergibt den Thron dann an seinen einzigen überlebenden Nachkommen Parikshit, einem Enkel seines Bruders Arjuna. Den Abschluss bildet die Schilderung über den Auszug der Pāndavas und ihrer Ehefrau Draupadī in den Himalaya. Dort wandern sie so lange umher, bis sie vor Erschöpfung sterben.<sup>217</sup> Eine der zentralen weiblichen Hauptfiguren des Epos ist Draupadī, die Ehefrau der fünf Pāndava-Brüder.

#### 3.3.1.3.2.1. Draupadī

Draupadī gilt, anders als Sītā oder Sāvitrī, trotz ihres Bekanntheitsgrades nicht als Sinnbild einer idealen *pativrata*. Sie ist die Tochter von Drupada, des Königs von Pāncālā. Auf Grund ihrer dunklen Hautfarbe wird sie von den Brāhmanen Krshnā, die Dunkle, genannt. Sie wird in der Tradition der guten Ehefrau erzogen; zudem verbringt sie viel Zeit mit den Gelehrten am Hofe. Durch ihre schnelle Auffassungsgabe erwirbt sie sich den Ruf einer *panditā*, einer

---

<sup>217</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 52ff.

gelehrten und weisen Frau. Beim Wettkampf um ihre Hand erscheinen auch die Pāndava Brüder. Einer der Brüder, Arjuna, geht aus dem Wettbewerb als Sieger hervor und gewinnt Draupadī als seine zukünftige Ehefrau. Als er und seine Brüder zusammen mit Draupadī nach Hause zurückkehren, ruft Arjuna seiner Mutter Kuntī zu, er habe eine Gabe von der Reise mitgebracht. Doch bevor seine Mutter sehen kann, um was es sich bei der Gabe handelt, ruft sie auch schon zurück, er solle diese, wie gewöhnlich, mit seinen Brüdern teilen. Als sie begreift, um was es sich bei der Gabe handelt, ist sie von ihren Worten und den daraus resultierenden Konsequenzen schockiert. Nach längerem debattieren darüber, wie mit dieser mütterlichen Anordnung umgegangen werden soll, bestimmt Yudhishtira, alle fünf sollen den Bund der Ehe mit Draupadī eingehen.<sup>218</sup>

Als Yudhishtira beim Würfelspiel mit Duryodhana sein Königreich verspielt hat, setzt er seine Gemahlin als Preis ein, da er fest entschlossen ist, seine bisher verspielten Besitztümer wieder zurückzugewinnen. Draupadī wird, trotz heftiger Proteste, in die Versammlung der Könige hineingeführt. Solcherart vorgeführt, fühlt sie sich erniedrigt. Ihr Gemahl preist derweil ihre Schönheit und ihre Vorzüge als ideale Ehefrau. Beim nächsten Spiel, in dem Draupadī als Preis fungiert, verliert Yudhishtira ein weiteres Mal. Unter den Königen bricht nun eine Diskussion aus, ob Draupadī rechtmäßig gewonnen wurde oder nicht. Einer der Gefolgsleute von Duryodhana versucht noch während der Diskussion, Draupadī die Kleider vom Leib zu reißen. Aber wie durch ein Wunder erschienen ein ums andere Mal Kleider an ihrem Körper und der Versuch, Draupadī zu entkleiden kann vereitelt werden. Bhīmsa, einer der Pāndava-Brüder springt empört auf und schwört sich an demjenigen zu rächen, der versucht hat, Draupadī zu entblößen. Ihre Erniedrigung hat das Ziel, die Pāndava-Brüder zu demütigen, was dem Gefolgsmann von Duryodhana auch gelingt. Draupadīs Ehemänner greifen nicht zu ihrer Verteidigung ein. Sie wird daraufhin wütend und klagt alle versammelten Männer an. Hier zeigt sich, dass sie einen scharfen Verstand besitzt, denn sie beginnt mit den Männern über den *dharma* zu debattieren. In Zuge dessen schafft sie es durch ihre kluge Art, nicht nur sich selbst, sondern auch ihre Ehemänner vor der Versklavung zu retten. Doch die erfahrene Erniedrigung sitzt tief, und auch nachdem sie die Versammlung verlassen haben, nutzt sie jede Gelegenheit, sich lauthals über ihre Ehemänner zu beschweren. Draupadī zeigt sich im Laufe des Mahābhārata immer wieder als eine Frau, die das ihr angetane Unrecht artikuliert und auf Rache sinnt. Der Kontrast zwischen ihrem gepriesenen Verhalten als ideale Ehefrau und dem aggressiven und lautstarken Gebaren wenn es ihm ihre

---

<sup>218</sup> Vgl. Bhawalkar, 2002a, S.1-8.

Ehre geht, trug sicherlich dazu bei, sie nicht auf die gleiche Ebene wie ideale Ehefrauen Sītā oder Sāvitrī zu stellen, die jedes von ihren Männern an ihnen verübte Unrecht stillschweigend ertragen.<sup>219</sup>

#### 3.3.1.3.2.2. *Sāvitrī*

Sāvitrī ist die Tochter des Königs Ashvapati. Sie wurde ihm nach langer Kinderlosigkeit von der Göttin Sāvitrī, daher der Name, gewährt. Der König kann lange Zeit keinen passenden Gemahl für seine schöne Tochter finden. Da trägt er ihr auf, sich selbst nach einem Ehemann umzusehen, und als gehorsame Tochter macht sie sich auf den Weg um den passenden Mann zu finden. Sie findet ihn im Prinzen Satyavān, vom Königreich Shālva. Als sie ihrem Vater, der gerade mit dem Weisen Nārada zusammensitzt, davon erzählt, meint Nārada, sie habe einen großen Fehler begangen, Satyavān als ihren Ehemann auszuwählen, da dieser nur noch ein Jahr zu leben habe. Sie lässt sich aber, auch in Hinblick auf diese erschütternde Nachricht, nicht von ihrer getroffenen Wahl abbringen. Als ihr Vater sich mit Dyumatsena, dem Vater von Satyavān trifft um über die Heirat ihrer Kinder zu reden, ist dieser zuerst nicht gewillt ihm diesen Wunsch zu gewähren, da seine Familie ihr Königreich verloren hat und ins Exil geschickt wurde. Er meint, dieses Leben wäre zu schwer für eine Königstochter. Aber Ashvapati lässt sich nicht von seinem Gesuch abbringen und die beiden Könige verheiraten Sāvitrī und Satyavān mit den gebührenden Riten. In ihrem neuen Zuhause erfüllt Sāvitrī ihre Pflichten als gute Ehefrau und Schwiegertochter zur höchsten Befriedigung von Satyavān. So vergeht die Zeit und kurz vor dem prophezeiten Tod von Satyavān beginnt Sāvitrī mit rigorosem Fasten und religiösen Observanzen.

Als der erste Tag ihrer vorhergesagten Witwenschaft anbricht und Satyavān in den Wald gehen möchte um Holz zu hacken, überredet sie ihn, sie mitzunehmen. Sie möchte Satyavāns letzten Tag mit ihm gemeinsam verbringen und wartet mit Schrecken auf den Moment, in dem ihr Ehemann aus dem Leben scheiden wird. Als sich Satyavāns körperlicher Zustand beim Holzhacken immer mehr verschlechtert, legt er sich zum Schlafen hin. Sāvitrī weiß, dass nun der Moment gekommen ist, vor dem sie sich schon lange gefürchtet hat. In diesem Moment sieht sie Yama, den Gott des Todes neben ihrem Ehemann stehen. In ihrer Verzweiflung spricht Sāvitrī ihn an. Als Yama das Leben aus dem Körper ihres Ehemannes zieht und sich in Richtung Süden aufmacht, folgt Sāvitrī. Dies ist ihr nur auf Grund der Kraft möglich, die sie durch Observanzen und Fasten erworben hat. Yama möchte sie

---

<sup>219</sup> Vgl. Sutherland, 1989, S. 63-73.

zurückschicken, aber sie antwortet darauf, dass sie ihrem Ehemann überall dahin folgen muss, egal wohin er geht. Um sie zur Rückkehr zu bewegen verspricht Yama ihr, jeden Wunsch zu erfüllen, außer jenem, ihren Ehemann wieder ins Leben zu bringen. Sie wünscht sich, dass ihre Schwiegereltern wieder als König und Königin in ihr Reich zurückkehren können. Yama gewährt ihr den Wunsch. Aber auch jetzt lässt sie sich nicht davon abbringen, ihm weiterhin zu folgen. Wieder und wieder appelliert sie an ihn, indem sie Bezug auf den *dharma* nimmt. Yama ist beeindruckt von ihrer Weisheit und gewährt ihr einen weiteren Wunsch. Immer mit der Ausnahme von Satyavāns Leben. So wünscht sie sich hundert rechtmäßige Söhne von ihrem Ehemann. Einmal vergisst Yama, als er ihren einen weiteren Wunsch gewährt, Satyavāns Rückkehr ins Leben auszuschließen und so erbittet Sāvitrī von ihm das Leben Satyavāns, mit der Begründung, dass er ihr viele Söhne mit ihrem Ehemann versprochen hat, aber dies nur möglich ist, wenn dieser am Leben ist. Dermaßen ausgetrickst gewährt ihr Yama auch diesen Wunsch. Satyavān erwacht, wie er glaubt, aus einem langen Schlaf und gemeinsam gehen sie zurück zu seinen Eltern.<sup>220</sup>

Durch Sāvitrīs Rechtschaffenheit als ideale *pativrata*, ihre vollkommene Hingabe an ihren Ehemann und ihre Schwiegerfamilie sowie durch ihr Wissen bezüglich des *dharma*, gelingt es Sāvitrī den Tod auszutricksen und Reichtum für ihre beiden Familien zu erlangen. Dies entspricht genau dem oben vorgestellten Konzept, dass eine Ehefrau, wenn sie dem *strīdharmā* gewissenhaft befolgt, ihrer Familie Wohlstand und Glück beschert wird. Wie im Mythos von Sāvitrī schon angedeutet, sind Observanzen und periodisches Fasten Teil des religiösen Lebens der Ehefrauen, durch sie soll dem Ehemann und der Familie Glück beschert werden.

### 3.4. Religiöses Leben der Frauen

Mädchen erlangen durch die Heirat ihre „zweite Geburt“, da für sie kein *upanayana* Ritual mehr vorgesehen ist bzw. die Heirat das *upanayana* Ritual ersetzt. Erst damit wird eine Frau zum Vollmitglied der Gesellschaft und erhält ihre soziale Verankerung. Die Frau gliedert sich durch die Heirat vollständig in die Familie des Mannes ein. Der traditionelle Haushalt besteht meist aus mehreren Generationen, die zusammen unter einem Dach leben. Dieser ist nach dem Prinzip der Seniorität organisiert. Die Position der Frau richtet sich danach, welchen Sohn der Familienhierarchie sie geheiratet hat; es ist von Bedeutung, ob sie mit einem älteren

---

<sup>220</sup> Vgl. Bhawalkar, 2002b, S. 548-563.

oder jüngeren Sohn in den Bund der Ehe tritt. Trifft ersteres zu, hat sie gegenüber den jüngeren Brüdern eine gewisse Autorität, in jedem Fall aber muss sie sich unter die Autorität ihrer Schwiegermutter unterordnen. Zur Schau getragene Intimitäten zwischen den Ehepartnern werden als unangebracht angesehen. Erst mit der Geburt eines Sohnes erhöht sich ihre Stellung im Haushalt. Durch die Heirat gewinnt die Frau ihre religiöse und gesellschaftliche Verortung. So unterhält sie das Hausfeuer und nimmt an allen Ritualen teil, die im Haushalt stattfinden. Im Hausschrein werden die von der Familie angebeteten Gottheiten versammelt und oft vollziehen die Frauen das dafür vorgesehene *pūjā* Ritual. Bei der Durchführung der Hausrituale sind die Frauen den Männern gleichgestellt, im öffentlichen Raum und in Tempeln bekleiden sie jedoch keine Priesterrollen. Der Ehefrau obliegt es auch, in ihrer Rolle als *pativrata*, die für die Verehrung ihres Mannes vorgesehenen Rituale einzuhalten und durchzuführen.

Weit verbreitet und beliebt sind auch die sogenannten Observanzen, oder *vrata*. Dabei handelt es sich um mehrtätige Verpflichtungen zur Anbetung einer Gottheit, wobei hier meist das Wohlergehen der Familie im Zentrum steht.<sup>221</sup> Die *vratas* sind die Domäne der Frauen, hier erhalten sie ihre volle rituelle Stellung. Sie fördern das *strīdharmā* Ziel der ehelichen Glückseligkeit, was sich in Wohlstand, Nachwuchs und einem langen Leben zeigen soll. So sind es zwar die Frauen, welche die *vratas* vollziehen, die Empfänger aber sind die Mitglieder des Haushalts. Die *vratas* variieren stark, abhängig von der jeweiligen Region, meist beinhalten sie aber rituelle Ausführungen, das Rezitieren von Versen und Geschichten und das Zeichnen von Reispuder-Diagrammen.<sup>222</sup> Viele rituelle Handlungen drehen sich um die richtige Zubereitung und Servieren von Essen. Viele davon sind sehr zeitaufwendig und kompliziert. Auch Speiseopfer an die Ahnen müssen regelmäßig vorbereitet und vollzogen werden. Oft wird für bestimmte Anlässe gefastet, meist als Teil eines *vrata*. Dies betrifft vor allem Frauen aus höheren Kasten. Auch an nicht festlichen Tagen, gerade in den oberen Kasten, nimmt die Auswahl, das Zubereiten und das Servieren der Speisen viel Zeit in Anspruch. Diese Tätigkeit ist klar geregelt und stark ritualisiert. Feldhaus spricht davon, dass je niedriger die Kaste der Frau, desto größer ist ihre religiöse Rolle auch außerhalb des Haushalts. Speziell jüngere Mädchen und ältere Frauen dienen als Priesterinnen in Tempeln nicht brahmanischer Gottheiten.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 215-218.

<sup>222</sup> Vgl. Findly, 1999, S. 422.

<sup>223</sup> Vgl. Feldhaus, 1999, S. 424f.

### **3.6. Das *pativrata*-Ideal in der urbanen Mittelschicht von heute**

Die von der Moderne ausgelösten gesellschaftlichen Umstrukturierungen wirken sich in vielfältiger Weise auch auf das Geschlechterverhältnis und die Rollen der Frau aus. Die traditionelle Familienstruktur ist davon immer stärker betroffen. Poggendorf-Kakar spricht in diesem Zusammenhang von einer Wandlung der Kasten- und Familienstrukturen, vor allem im urbanen Umfeld. Ihre Untersuchungen unter jungen Frauen im Kontext des städtischen Umfelds zeigen neue Trends auf und vermitteln einen Einblick in die dadurch bedingten neuen gesellschaftlichen Herausforderungen. In der jungen städtischen Generation findet sich eine zunehmende Hinwendung zu kleineren häuslichen Einheiten. Die traditionelle indische Großfamilie wird immer mehr vom Konzept der Kernfamilie abgelöst. In der Ehe spiegelt sich dieser Trend in der zunehmenden Suche nach Partnerschaftlichkeit und Intimität innerhalb der Ehe wieder. Die Bedeutungsverschiebung von Kastenzugehörigkeit zu Klassenzugehörigkeit, welche mit ökonomischen Transformationsprozessen der aufsteigenden Mittelschicht Hand in Hand geht, führt zu entscheidenden Veränderungen der Familienstrukturen. So bevorzugen Frauen der urbanen Mittelschicht deutlich das Leben in einer Kernfamilie. Dies garantiert ihnen mehr Autonomie und verspricht mehr Intimität mit dem Gatten. Von der Mehrzahl der jungverheirateten Frauen wird jedoch weiterhin erwartet, nach der Heirat große Opfer zu bringen und sich den Wünschen der Schwiegereltern oder des Gatten anzupassen. Immer mehr junge, gebildete Frauen widersetzen sich jedoch diesen Anforderungen.

Der gegenwärtige Prozess der Individualisierung wird von den älteren Generationen als Irritation wahrgenommen – sie betrachten die Veränderung der gewohnten Machtstrukturen mit Ambivalenz. So fühlen sich gerade Schwiegermütter benachteiligt, da sie selbst diese Opfer erbringen müssen, sich nun aber um die mit dem Alter kommenden Privilegien betrogen fühlen. Werte wie Unabhängigkeit, Individualismus und Selbstbehauptung werden nicht positiv gesehen. Die durch das Erwachsenwerden bedingte Loslösung von der Familie gibt es in den traditionellen indischen Großfamilien nicht. Die traditionelle brahmanische Weltansicht und das damit verbundene Frauenbild bildet die Wertegrundlage der urbanen Mittelschicht aus höheren Kasten. Die zunehmende Bildung und ökonomische Unabhängigkeit junger Frauen aus den mittleren Klassen wird in konservativen Familien als bedrohlich empfunden, da diese durch diesen Umstand schwerer zu „kontrollieren“ sind. Die außerhäusliche Berufstätigkeit hat sich in der Mittelklasse bereits etabliert, was zum einem

auf die gestiegenen Lebenshaltungskosten und zum anderen auf das steigende Bildungsniveau von Frauen zurückführen lässt. Die berufstätige Frau fühlt sich, laut der Studie von Poggendorf-Kakar, mit ihrer Identität als gute Hausfrau und Mutter auch weiterhin für den Haushalt und die Erhaltung der verwandtschaftlichen Beziehungen verantwortlich. In der Weltanschauung der Mittelklasse herrscht noch immer das Bild vor, dass es einer Frau, die nicht in der Lage ist für den Haushalt und die Versorgung der Familie zu sorgen, an grundsätzlichen weiblichen Qualitäten mangelt. Ihre Untersuchung geht auch der Frage nach, inwieweit das Sītā-Modell in der jungen städtischen Generation auch weiterhin eine Leitbildfunktion hat. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass dieses Ideal von jungen Frauen zunehmend hinterfragt wird. Sie stellt eine Suche nach einer neuen Identitätsorientierung fest, die sie in Anlehnung an Clifford Geertz als einen interaktiven kulturellen Prozess definiert, in dem Bedeutungen durch soziale Interaktionen neu ausgehandelt werden:

*„Die Suche städtischer Mittelklassefrauen nach neuer Orientierung bedeutet nicht, dass Sītā als >kulturelle Integrationsfigur< weiblicher Identität verschwindet, sondern dass ihre Identität neu verhandelt wird.“<sup>224</sup>*

Sie stellt das Bedürfnis fest, das Modell Sītā an die Erwartungen der Gegenwart anzupassen und ihr mehr Würde zuzugestehen, als dies im Epos der Fall ist. Das Medium des populären Films, dem seit jeher die Rolle als Kultur- und Wertevermittler zugeschrieben wird, nimmt hier eine bedeutende Stellung ein. Als Wertevermittler und Medium der Moderne trägt er zu einer Veränderung, aber auch zu einer Zementierung weiblicher Rollenvorstellungen bei. Junge Frauen der Mittelklasse identifizieren sich zunehmend mit ihren Filmheldinnen und deren Rollenzuweisungen. Am Beispiel ihrer Befragungen zum Film *Kuch Kuch Hotā Hai* erläutert Poggendorf-Kakar das Dilemma vieler junger Frauen. Zum einen verändern sich die Bedürfnisse und Lebensausrichtungen mit der teilweisen Auflösung des *pativratā* Ideals, andererseits fühlen sie sich verpflichtet den gesellschaftlichen Zwängen dieses Ideals weiterhin zu entsprechen, hauptsächlich um sich ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt nicht zu verderben. Die Notwendigkeit einer Heirat, welche bis heute den wichtigsten Übergangsritus darstellt, wurde in Poggendorf-Kakars Befragungen häufig thematisiert.

Obwohl das *pativratā* Ideal vordergründig als überholtes Leitbild angesehen wird, an dem sich junge Frauen immer weniger orientieren, unterscheiden sie sich in ihrer Vorstellung von

---

<sup>224</sup> Poggendorf-Kakar, 2002, S.48.

Weiblichkeit und der gesellschaftlichen Akzeptanz geschlechtlicher Rollenzuweisungen kaum von ihren Müttern. Ihre Erziehung lehnt sich auch heute noch an die religiösen Vorbilder von Sītā und Sāvitrī an und nicht an die machtvollen weiblichen Gottheiten wie Kālī oder Durgā. Aber auch wenn junge Frauen von heute angehalten werden, sich an den Vorbildern Sītā, Sāvitrī oder Lakshmī zu orientieren, verbinden sich Moderne und Tradition zu einem neuen Frauenideal. „Das moderne, pan-indische Frauenideal der jungen Generation ist kosmopolitisch, stark, unabhängig, feminin, mütterlich, gebildet, sanftmütig, monogam und auch sexy“<sup>225</sup>. Die *pativrata* Eigenschaften werden durch die Qualitäten Unabhängigkeit, Entscheidungsfähigkeit und Durchsetzungsvermögen ergänzt. Die typischen *pativrata* Qualitäten werden nicht mehr als weibliche Stärke wahrgenommen und besitzen für die jungen Frauen weniger Verbindlichkeit als für ihre Mütter. Diese Neuorientierung moderner Frauen der mittleren Klassen zwischen Anpassung und Aufbruch wird im Hindi-Film immer wieder thematisiert. Es wird versucht, die Kluft zwischen den religiösen Leitbildern und der erlebten oder erwünschten Realität zu vereinen. Es zeigt sich, dass der populäre Film versucht, das Verlangen der jungen Generation nach Intimität und Partnerschaftlichkeit mit der Tradition in Einklang zu bringen, ohne dass es zum Bruch mit der Gemeinschaft, den damit verbundenen Anforderungen und der männlichen Autorität kommt.<sup>226</sup> Poggendorf-Kakar bezieht sich in ihrer Untersuchung vor allem auf den Film *Kuch Kuch Hotā Hai* aus dem Jahr 1998. Inwieweit sich dieser Trend auch bei neueren Filmen finden lässt, wird im Kapitel Filme näher erörtert.

#### 4. Theoretischer Rahmen<sup>227</sup>

Die „Kultur“ der Bollywood-Filme, welche nur einen Teil der indischen Filmproduktion darstellen, erreicht vor allem die neue Mittelschicht sowie die im Ausland lebenden Inder. Sie sind Ausdruck einer ökonomisch mächtigen Subkultur, die ein eigenes Bild von Weiblichkeit und Frausein propagiert. Die Analyse der Filme möchte einen Einblick in diesen Diskurs von Weiblichkeit und Frausein geben und der Frage nachgehen, inwieweit das traditionelle brahmanische Frauenideal darin vertreten ist oder wie es sich verändert hat. Theoretische Grundlage der Filmanalyse bilden die Cultural Studies und Gender Theorie.

---

<sup>225</sup> Poggendorf-Kakar, 2002, S.56.

<sup>226</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 21-62.

<sup>227</sup> Dieses Kapitel ist strukturell und inhaltlich an das Kapitel „Männlichkeit als Diskurs- Eine theoretische Betrachtung von Männerbildern im Film“ bei Krauß, 2007, angelehnt.

#### 4.1. Der Film als kultureller Text in den Cultural Studies

Die Cultural Studies werden in der Literatur vielfach als ein problemorientiertes, inter- und transdisziplinäres Projekt beschrieben, und weniger als „wissenschaftliches Fach“. Eine genauere Bestimmung oder Definition der Cultural Studies erweist sich jedoch als ein nicht gerade einfaches Unterfangen. Hepp und Winter verweisen darauf, dass die Cultural Studies als Projekt eine diskursive Formation sind, welche sich durch multiple Diskurse auszeichnet.<sup>228</sup> Weiters führt Hepp zwei Möglichkeiten einer Definition an: erstere anhand ihrer Entstehungsgeschichte eine wissenschaftsgeschichtliche Perspektive, die zweite eine inhaltliche Definition, die sich auf den Gegenstand der Cultural Studies und die damit verbundene Forschungspraxis bezieht. Doch viele Vertreter der Cultural Studies wehren sich gegen eine deutliche inhaltliche Festschreibung. Auch hier werden Cultural Studies als inter- und transdisziplinäres Projekt beschreiben, welches unterschiedliche wissenschaftliche Methoden und Unternehmungen miteinander vereint.

Es lassen sich dabei einige charakteristische Grundpositionen, welche das Projekt Cultural Studies auszeichnen, herauslösen: zum einen die Forderung nach einem radikalen Kontextualismus, zum anderen dessen Auswirkungen auf das Theorieverständnis der Cultural Studies, denn die Theorie wird als eine „Antwort auf spezifische Fragen in spezifischen Kontexten“<sup>229</sup> gesehen, deren Wert sich für die Cultural Studies daran messen lässt, inwieweit eine Theorie geeignet ist, das Verständnis bestimmter Kontexte zu verbessern. Ein weiteres Charakteristikum ist der interventionalistische oder politische Charakter des Projekts der sich dadurch zeigt, dass versucht wird, Wissen zu produzieren, welches Hinweise darauf geben soll, wie aktuelle soziokulturelle Konflikte und Probleme gelöst werden können. Die interdisziplinäre Orientierung der Cultural Studies ergibt sich daraus, dass der zentrale Gegenstand, die Kultur, als ein konfliktreiches Ort von Auseinandersetzungen verstanden wird, welcher zu komplex ist als dass er mit nur einer wissenschaftlichen Disziplin zu fassen wäre. Und zum Schluss die Selbstreflexion, die sich aus dem radikalen Kontextualismus ergibt, indem die Forderung nach Selbstreflexion laut wird, die gezielt und fortlaufend in die wissenschaftliche Schreibpraxis einbezogen wird.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Vgl. Hepp/Winter, 2003, S.10.

<sup>229</sup> Hepp, 1999, S. 17.

<sup>230</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 14-19.

Winter C. sieht die Stärke der Cultural Studies in ihrem „*konflikttheoretischen Verständnisses von Kultur*“<sup>231</sup> das es ermöglicht, abstrakte Kontextualisierungen anhand wechselseitiger Korrekturen vorzunehmen. Außerdem in der zahlreichen empirischen Erforschungen über kulturelle Verhältnisse, die im Kern als konfliktär angesehen werden.<sup>232</sup> Laut Ang befassen sich die Cultural Studies vor allem mit den sozialen Prozessen „*von kultureller Produktion, Zirkulation und Konsum, und nicht mit >Kultur< als ein mehr oder weniger statisches und objektivierbares Gebilde von Ideen, Überzeugungen und Verhaltensweisen*“<sup>233</sup>. Sie sind mehr prozessorientiert und verfahren dabei interpretativ. Im Wesen sind sie dekonstruktiv und kritisch, sind gleichsam Kulturforschung und Kulturkritik.<sup>234</sup> Die von den Cultural Studies in den wissenschaftlichen Bereich hineingetragene Innovation besteht in der Feststellung, dass der Kultur eine zentrale Bedeutung für gegenwärtige Gesellschaften innewohnt, und darum nur im Kontext von Politik und Macht analysiert werden kann. Dabei werden einzelne, Unterdrückung erzeugende kulturelle Praktiken analysiert und mit der Lebenserfahrung einzelner in Verbindung gebracht.<sup>235</sup>

Der zentrale Gegenstand der Cultural Studies ist Kultur. Unabhängig davon, welchem Konzept von Kultur die einzelnen Vertreter anhängen, liegt die gemeinsame Konstante in der Auffassung, dass Kultur nicht als einheitliches Ganzes gesehen werden kann, sondern als konfliktreicher Prozess, welcher durch Macht geprägt und unterteilt wird.<sup>236</sup> Kultur ist demnach immer ein Kampf um Bedeutungen, ein, wie Winter es ausdrückt „*nie zum Stillstand kommender Konflikt über Sinn und Wert kultureller Traditionen, Praktiken und Erfahrungen*“<sup>237</sup>, dessen Hintergrund eine Enttraditionalisierung stabiler Identitäten bildet. Diese Enttraditionalisierung wiederum wird durch die im Wandel stehenden Gesellschaften hervorgerufen. Dem liegt eine ganzheitliche Auffassung von Kultur zugrunde, denn Kultur wird hier als „*a whole way of life*“ angesehen und nicht als ein vom Alltag abgetrennter Bereich. Die Vertreter der Cultural Studies wehren sich gegen einschränkende und monolithische Definitionen von Kultur und heben bewusst deren Mannigfaltigkeit hervor, indem sie Kulturen der Geschlechter, der Klassen, der Ethnien, sexuelle und politische Subkulturen, Randkulturen sowie medial vermittelte Spezialkulturen postulieren.<sup>238</sup>

---

<sup>231</sup> Winter, C., 2001, S. 287.

<sup>232</sup> Vgl. Winter C., 2001, S. 287.

<sup>233</sup> Ang. 1999, S. 318.

<sup>234</sup> Vgl. Ang, 1999, S. 318f.

<sup>235</sup> Vgl. Winter R., 2001, S. 46f.

<sup>236</sup> Vgl. Hepp. 1999, S. 20.

<sup>237</sup> Winter, R., 2001. S. 45.

<sup>238</sup> Vgl. Winter, R., 2001, S. 45.

Im Bezug auf Medien versuchen die Cultural Studies, nicht nur Wissen über Medienkultur anzusammeln, sondern die Stellung der Medien in den aktuellen soziokulturellen Auseinandersetzungen zu erfassen und zu deuten.<sup>239</sup> Für ein spezifisches Forschungsprojekt werden aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedliche Methoden ausgewählt und miteinander kombiniert und verwendet. Zentral dabei sind die Frage nach den Machtverhältnissen und die kontextuelle Einbindung kultureller Prozesse in eben diese Machtstrukturen.<sup>240</sup> Im deutschsprachigen Raum bringen sich die Cultural Studies in sieben Diskussionsfeldern ein. Diese sind: Materialität, Bildung, Kritik, Alltags- und Populärkultur, Medien und Kommunikation, Identität, Globalisierung und transkulturelle Kommunikation.<sup>241</sup>

#### **4.1.1. Zuschauerdiskurse im Rahmen der Alltags- und Populärkultur**

Die Populärkultur ist zu einem wichtigen Feld der ideologischen Auseinandersetzung und zur Quelle für die Bestimmung und Deutung des Lebens der Menschen avanciert. Dabei ist die Populärkultur immer als ein widersprüchliches Phänomen gesehen worden, welches normalerweise in Opposition zu der „legitimen“ Kultur der Intelligenz abgegrenzt wird, die den dominierenden Teil der herrschenden Klasse darstellt.<sup>242</sup> Laut Winter liegt die Stärke der Cultural Studies in einer Veränderung dieser Perspektive: *„Eine Stärke der Cultural Studies besteht darin, daß sie anders als die Theorien der Massenkultur von der Alltagskultur der Konsumenten ausgehen, welche sie gerade nicht als ‚kulturelle Deppen‘ [...] ansehen.“*<sup>243</sup> Das Populäre wird als Ort aufgefasst, in dem sich soziale Auseinandersetzungen ereignen, als ein Bereich, in dem sowohl für die Kultur des Machtblocks als auch dagegen gekämpft wird. Dabei wird der lustvolle Umgang der Menschen mit Populärkultur als schöpferische Form eines Protests aufgefasst. Fiskes Analyse des populären Vergnügens geht von einer Unterscheidung zwischen dem hegemonialen und dem populären Vergnügen aus. Letztere entstehen in Opposition zur Macht, wobei gerade diese Macht versucht das oppositionelle Vergnügen zu kontrollieren und zu vereinnahmen. Dabei symbolisiert das populäre Vergnügen Chaos und Widerstand. Es bedroht die hegemoniale Ordnung.<sup>244</sup> Das Vergnügen ist dabei wichtiger Teil des Widerstandes, da die Aneignung von Produkten in der

---

<sup>239</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 21.

<sup>240</sup> Vgl. Winter, R., 2001, S. 46f.

<sup>241</sup> Vgl. Hepp/Winter, 2003, S.18-23.

<sup>242</sup> Vgl. Grossberg, 1999, S. 222.

<sup>243</sup> Winter, R., 1999, S. 36.

<sup>244</sup> Vgl. Winter, R., 1999, S. 37-41.

Populärkultur vornehmlich darauf abzielt, Vergnügen zu bereiten, denn ohne dieses Vergnügen würden bestimmte Medien nicht konsumiert werden.<sup>245</sup> Es ist wenig vorstellbar, dass sich jemand in seiner Freizeit einen drei Stunden langen Bollywood-Film ansehen würde, wenn dieser nicht zu einem gewissen Maß vergnüglich wäre. Dabei wird die Populärkultur in einem aktiven Prozess der Bedeutungszuweisung und Erzeugung im Kontext des Alltagslebens begründet.

Fiske beschreibt dies als kulturelle Ökonomie, in der der Konsument oder auch Rezipient selbst zum Produzierenden wird. Er verwendet mediale Texte als Ressourcen um eigene Bedeutungen und Vergnügen zu erzeugen. Die Populärkultur wird dabei im Spannungsverhältnis zwischen Kulturindustrie/Machtblock und Konsumenten/den Leuten lokalisiert.<sup>246</sup> In Zuge dessen werden populäre Filme als Texte verstanden, welche aus dieser Perspektive analysiert werden.

#### ***4.1.3.1. Der Film als Text***

Kulturelle Produkte werden in den Cultural Studies in der Regel als Texte bezeichnet und behandelt. Demnach sind nicht nur gedruckte Produkte Texte, sondern auch Fernsehsendungen und alle anderen visuellen und auditiven Elemente. Die Basis hierfür bildet dabei die Semiotik, von der die Cultural Studies einige grundlegende Vorstellungen übernommen hat. Diese Texte wiederum sind in breitere Diskurse eingebettet.

*„Ein Diskurs ist ein in sich strukturierter, komplexer thematischer Zusammenhang, der in der gesellschaftlichen Praxis lokalisiert ist. Der Diskurs definiert die Möglichkeiten von Texten, die die gleiche Praxis ausdrücken bzw. als Repräsentanten der gleichen Praxis akzeptiert werden können. Texte sind dadurch keine isolierten Phänomene, sie sind verflochten in bestimmte soziokulturelle Auseinandersetzungen und Debatten.“<sup>247</sup>*

Diese Diskurse sind immer auch an Macht gekoppelt. Bedeutungen werden nun in einem aktiven diskursiven Prozess erzeugt, welcher durch gesellschaftliche Interaktion geprägt wird.

---

<sup>245</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 73.

<sup>246</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 66ff.

<sup>247</sup> Hepp, 1999, S. 30.

Jedes Mitglied einer Sprachgemeinschaft wird in diese gesellschaftlichen Interaktionen hineingeboren. Diese stellen dann die Grundlage subjektiver Bedeutungswelten dar.<sup>248</sup>

Filmtexte sind in die diskursiven Praktiken einer Kultur oder Gemeinschaft eingebunden, sie sind diskursive Ereignisse die sowohl für den Rezipienten als auch für den Produzenten Sinn ergeben. Dabei können Diskurse als Gebilde von Aussagen gesehen werden, durch die Bedeutungen in Perspektive gerückt werden. „*Sie [die Diskurse, d. Verf.] bezeichnen den Ort, an dem sich soziale Praktiken mit Zeichensystemen in der Produktion von Texten verbinden und dadurch die Bedeutungen und Werte einer Kultur reproduzieren und Verändern.*“<sup>249</sup> Dabei setzen sich Bedeutungen aus dem dominanten Diskurs durch und unterschiedliche soziale Gruppen können sich diesen führenden Diskurs für ihre Interessen zu Nutze machen. Filmtexte sind dabei in populäre und institutionalisierte Diskurse integriert, und diese Diskurse dienen als Kontexte zur Analyse. Eine Filmanalyse außerhalb des Entstehungs- und Rezeptionskontextes – d.h. der gesellschaftlichen Diskurse – macht wenig Sinn. Zusätzlich sind diese Diskurse der Rezeption und Produktion von Filmtexten vorgängig, wobei Filme jedoch bestimmte Diskurse in den Fokus rücken und andere außer Acht lassen können. Dies ist in populären Filmen aber seltener der Fall.<sup>250</sup>

Bei der Textanalyse liegt das Ziel darin, den Text als Untersuchungsobjekt in verschiedene Elemente zu zerlegen und diese in Verbindung zueinander zu setzen. „*>Der Text< wird nicht mehr um seiner selbst willen und auch nicht wegen seiner möglichen gesellschaftlichen Auswirkungen analysiert, sondern wegen der subjektiven und kulturellen Formen, die er verwirklicht und zugänglich macht.*“<sup>251</sup> Er wird ein Mittel zum Zweck, er wird zum Untersuchungsmaterial, indem er gezielt auf bestimmte kulturelle Formationen (z. B. Ideologie) hin untersucht oder als Bestandteil eines umfassenderen diskursiven Bereichs gesehen wird. Laut Johnson stellt jedoch nicht der Text, sondern das untersuchte „*gesellschaftliche Leben subjektiver Formen*“<sup>252</sup> in den verschiedenen Momenten der Zirkulation das eigentliche Objekt der Untersuchung dar, welche sich als kulturelle Texte

---

<sup>248</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 30.

<sup>249</sup> Mikos, 2003, S. 271.

<sup>250</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 271-277.

<sup>251</sup> Johnson, 1999, S.168.

<sup>252</sup> Johnson, 1999, S. 169.

realisieren.<sup>253</sup> Grossberg definiert kulturelle Formationen als „*das Netz, das kulturelle Praktiken, ihre Auswirkungen und soziale Gruppen miteinander verbindet*“.<sup>254</sup>

#### **4.1.3.2. Der aktive Rezipient**

Im Bereich der Alltags- und Populärkultur ist die Annahme des aktiven Publikums von großer Bedeutung. Die Aktivität des Rezipienten besteht darin, dass sich dieser im Laufe der Rezeption in einem Prozess der Bedeutungsproduktion befindet, wobei dieser Produktionsprozess anhand unterschiedlicher Rezeptionsarten geschieht und zusätzlich in einer breiteren Alltagskommunikation eingebettet ist. Für die einzelnen Rezipienten werden somit unterschiedliche Aspekte eines Filmtextes wichtig. Dies führt dazu, dass Produzenten von Filmtexten diesem Umstand Rechnung tragen müssen, indem sie Filmtexte mehrdeutig strukturieren. Dabei verbindet der Rezipient einzelne Texte immer auch mit anderen kulturellen Texten, was zu einer Intertextualität führt.<sup>255</sup>

*„ Because of their incompleteness, all popular texts have leaky boundaries; they flow into each other, they flow into everyday life. Distinctions among texts are as invalid as the distinctions between text and life. Popular culture can be studied only intertextually, for it exists only in this intertextual circulation “*<sup>256</sup>

Wenn von einer Intertextualität gesprochen wird, heißt dies, dass sich ein aktueller Text in Beziehung zu anderen Texten positioniert. Ein Text befindet sich somit immer an einem Schnittpunkt mit anderen Texten, zu denen er sich in Beziehung setzt. Zusätzlich bezeichnet Intertextualität auch den Prozess, der in der Realisation und Aneignung desselben geschieht, in dem die Zuseher ihre Erfahrungen mit anderen Texten im Zuge der Rezeption an den aktuellen Text herantragen. Dieser kommunikative Prozess gliedert den aktuellen Text in ein historisch- kulturelles Bezugssystem ein. Der Ort an dem Intertextualität realisiert wird ist zum einem im Text selbst, aber auch im Rezipienten zu finden, da dieser ein eigenes intertextuelles Wissen in die Rezeption mitbringt.<sup>257</sup> Bollywood-Filme sind ein gutes Beispiel für Intertextualität. Hier finden sich im Filmtext sehr oft Referenzen auf andere Filme und auf die großen hinduistischen Epen. Oder wie Alexowitz schreibt: „*Das indische Kino ist eine*

---

<sup>253</sup> Vgl. Johnson, 1999, S. 168f.

<sup>254</sup> Grossberg, 1999, S. 217.

<sup>255</sup> Vgl. Hepp, 1999, S. 136f.

<sup>256</sup> Fiske, 2011, S. 101.

<sup>257</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 261f.

*Montage untrennbarer mythologischer Einflüsse. Viele Geschichten und Ereignisse sowie die episodenhafte Struktur wurden aus der indischen Mythologie der Smriti-Schriften übernommen. Figuren und Charaktere der Epen dienen dem indischen Kino bis heute als Rollenmodelle.*<sup>258</sup>

Filme und Fernsehsendungen enthalten laut Mikos keine in sich abgeschlossenen Bedeutungen, die von Zusehern oder den Forschenden objektiv freigelegt werden können, sondern sie breiten ihre Bedeutungen erst im Zuge der Rezeption und der Aneignung durch den Zuseher aus.<sup>259</sup> Krauß versteht unter Aneignung eine Bezugnahme auf den Text, welche über den tatsächlichen Akt der Rezeption hinausgeht.<sup>260</sup>

*„Weder mediale Texte noch Zuschauer existieren als ontologische Gegebenheiten, sondern sie entstehen, indem sie sich in der Zeit an einem Ort realisieren. [...] Erst indem er [der Text, d. Verf.] auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu sehen ist und vom Zuschauer gesehen wird, realisiert er sich als Text. Gleiches gilt für die Zuschauer: Erst indem sie sich mit einem medialen Text auseinandersetzen, realisieren sie sich als Zuschauer.*<sup>261</sup>

Durch dieses Wechselspiel zwischen Text und Zuschauern entsteht nun der rezipierte Text. Das Verhältnis zwischen Text und Zuseher wird als kommunikative Konstellation verstanden, in deren Rahmen der produzierte, mediale Text mit den Zusehern interagiert, die in einem spezifischen kulturellen Kontext sozialisiert wurden und einen eigenen lebensweltlichen Hintergrund besitzen.<sup>262</sup> Die Bedeutungsproduktion geschieht durch das Aneignen des Textes, wobei Hepp hier Aneignung als aktives Erzeugen von Bedeutungen definiert. Der Rezipient macht den Text zum Bestandteil seines kulturellen Eigentums.<sup>263</sup> Ein Text kann vom Rezipienten nicht auf unendlich viele verschiedene Arten gelesen werden, vielmehr ist der Text, wie weiter oben angeführt, vorstrukturiert und in einem gewissen Ausmaß auch die damit verbundene Zuseheraktivität. Die Zuseher sind zusätzlich durch ihre mediale und kulturelle Sozialisation geprägt, was eine weitere Vorstrukturierung mit sich bringt. Damit ein

---

<sup>258</sup> Alexowitz, 2003, S. 25.

<sup>259</sup> Vgl. Mikos, 2001, S. 331.

<sup>260</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 45.

<sup>261</sup> Mikos, 2001, S. 326.

<sup>262</sup> Vgl. Mikos, 2001, S. 326-331.

<sup>263</sup> Vgl. Hepp, S. 1999, S. 70.

Text populär werden kann, muss er in mehrfacher Hinsicht Gewicht für ein breit gestreutes Publikum und dessen unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexte besitzen.<sup>264</sup>

Bei der Analyse von medialen Produkten ist es wichtig, nicht nur auf den Inhalt oder das darin Erzählte einzugehen, sondern auch auf die Darstellungs- und Gestaltungsmittel, anhand derer die Erzählung beeinflusst und der Rezipient durch den Filmtext geführt wird. Mediale Texte lenken nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf gestalterischer Ebene die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Zuseher. Damit legen sie den Zuschauern bestimmte Lesarten nahe. Filmbilder sind sehr vielschichtig und auf Grund dessen sind die Zuseher im Zuge der Rezeption genötigt, die ihm präsentierten Bilder auf relevante Informationen abzusuchen. Dabei geht es darum, die verschiedenen Aspekte des Bildes miteinander in Beziehung zu setzen. Die gestalterischen Mittel nehmen eine wichtige Funktion ein, denn sie geben dem Zuschauer Hinweise, die zu einem Verständnis der Filmerzählung beisteuern bzw. Erwartungen an einen bestimmten Fortgang wecken. Dies geschieht meist auf einer unbewussten Ebene. Gerade diese stilistischen und formalen Mittel führen den Zuseher emotional durch den Film und versetzen ihn in eine intendierte Stimmung. Die Mittel sind nicht rein zufällig, vielmehr gründen sie in Konventionen der Darstellung aus denen der Zuseher das Wissen um die Darstellungen speist. Als Beispiel führt Mikos eine Szene im Film *Pretty Woman* (1990) an, wo es offenkundig zur ersten sexuellen Interaktion zwischen den Protagonisten Edward und Vivian kommt. Dies wird in der Szene jedoch nicht sichtbar, sondern die Zuseher schließt auf Grund der Montage auf die nicht sichtbare Handlung. Das vorstrukturierte Wissen der Zuschauer wird benutzt, um aus der Leerstelle im Text auf die Handlung zu schließen. Die Zuschauer interpretieren den Text bzw. die Leerstelle im Text.

Wie bereits erwähnt, ist jeder Text in einen gesellschaftlichen Diskurs eingebettet. Dies zeigt sich durch dessen Intertextualität sowie durch Hinweise auf die Produktionsbedingungen. Zudem geht das Verständnis des Zuschauers über die tatsächliche Interaktion mit dem kulturellen Text hinaus, indem die Aneignungsprozesse der Zuseher in soziokulturelle Diskurse und die Alltagspraxis eingebettet sind, auf die sie dann auch wieder zurückwirken.<sup>265</sup> Filme bilden Repräsentationen von Erfahrungen, die im Alltag benutzt, erörtert und angeeignet werden. Texte entstehen vor dem Hintergrund sozialer Erfahrungen

---

<sup>264</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 42.

<sup>265</sup> Vgl. Mikos, 2001, S. 331ff.

und gerade populäre Texte beziehen sich stark auf die gesellschaftliche Wirklichkeit. Sie artikulieren soziale Differenzen und Erfahrungen.<sup>266</sup>

#### 4.1.3.2.1. Westlicher Blickwinkel als Rezeptionskontext

Im Fall der im Westen rezipierten Bollywood-Filme findet sich nun der Umstand, dass hier Texte auf ein Publikum treffen, für das sie nicht primär geschaffen wurden. So hat sich in der westlichen Filmwissenschaft eine zunehmende Skepsis breit gemacht, ob ein angemessenes Verständnis für den Gegenstand aus Sicht eines westlichen Rezipienten überhaupt möglich ist.<sup>267</sup>

Die vorliegende Arbeit wird aus der Perspektive einer westlichen Rezipientin geschrieben und stellt damit nur eine der möglichen Lesarten dar. Vieles mag unerkannt und nicht dekodierbar bleiben. Ziel ist es vielmehr, die Filme als kulturelle Texte zu interpretieren und nach Anzeichen des traditionellen brahmanischen Frauenbildes zu suchen. Dabei ist zu bedenken, dass die westliche Perspektive dabei nicht gänzlich verlassen werden kann und Bollywood Filme nicht repräsentativ für die ganze indische Gesellschaft angesehen werden können. Krauß drückt dies wie folgt aus:

*„[...] Es wäre verkürzt, Bollywood ausschließlich als exotische Kultur mit versteckten Bedeutungswelten aufzufassen, zumal sich dieses immer wieder an westlichen Filmen orientiert und sein Hollywood nicht unähnliches Streben universal decodierbar zu sein auch ein westliches Publikum tangiert. Glamouröse Settings [...] lassen sich als Vorstrukturierungen für westliche Zuschauergruppen interpretieren und machen deutlich, dass Bollywood keine stringente indische Kultur darstellt. Genauso wenig existiert die richtige, indische Lesart.“<sup>268</sup>*

Die in den vorangegangenen Kapiteln vorgenommene Kontextualisierung, die darin aufgezeigten Machtverhältnisse müssen in der Analyse berücksichtigt werden. Dabei stellen die in den Bollywood-Filmen dargestellten Frauenbilder diskursive kulturelle Produkte dar, die, abhängig vom Rezeptionskontext und dem Rezipienten unterschiedlich interpretiert werden. In dieser Arbeit wird der aktuelle Diskurs zum traditionellen brahmanischen Frauenideal im Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009 untersucht.

---

<sup>266</sup> Vgl. Winter, R., 2001, S. 53-56.

<sup>267</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 43.

<sup>268</sup> Krauß, 2007, S. 43f.

#### 4.1.2. Weiblichkeit im Bollywood-Film als kulturelle Repräsentation

Eine rezeptionsästhetischen Medienanalyse muss im Sinne der Cultural Studies idealerweise sowohl die Vorstrukturierungen durch den Filmtext, als auch die Filmkontexte thematisieren. Bei der textorientierten Filmanalyse stellt die Interpretation nur eine der möglichen Lesarten dar, wobei hier auch versucht wird, potentielle Lesarten in anderen Kontexten aufzuzeigen<sup>269</sup>.

Filme sind mediale Bearbeitungen der Wirklichkeit, und bedienen sich verschiedener symbolischer Ebenen. Dabei geht es nicht nur darum, was im Film erzählt wird, sondern auch auf welche Art dies geschieht. Diese Art der Gestaltung, die Verwendung ästhetischer Gestaltungsmittel, zielt auf die Aktivität der Zuseher hin. Dadurch werden emotionale und kognitive Tätigkeiten sowie der Aufmerksamkeit der Zuseher gesteuert. Die Ästhetik eines Films ist dabei funktional zur Rezeption<sup>270</sup>.

*„Gerade im Fall Bollywoods, das als Kino des Spektakels auf visuelle Deutlichkeit setzt und gefühlsdichte Momente durch stilistische Eingriffe unterstreicht, ist die Ästhetik von Bedeutung. Zusammen mit der Narration weist sie auf potentielle Zuschaueraktivitäten hin. [...] Die grobe Aufteilung impliziert, dass der Film-Text auf verschiedenen Ebenen funktionieren kann, und auch in dieser Hinsicht unterschiedliche, bisweilen paradoxe Darstellungen [...] möglich sind.“<sup>271</sup>*

Die Rezeptionsaktivitäten der Zuseher sind in gesellschaftlichen Diskursen verankert, die wiederum in soziokulturellen Praktiken und deren lebensweltlichen Hintergrund eingebettet ist. Als Beispiel führt Krauß die erotischen Szenen in Bollywood Filmen an, die in manchen Regionen in Indien als obszön gelten, für westliche Zuseher aber eher einen keuschen Beigeschmack haben. Die vom Text vorstrukturierten Lesarten können somit als Formen hegemonialer Ansichten, in diesem Fall einer hegemonialen Weiblichkeit verstanden werden, die innerhalb einer Gruppe oder Schicht als kulturelle Repräsentation fungiert.

Die breitere kommunikative Konstellation, in der Rezipient und Text hinsichtlich des Frauenbilds miteinander interagieren, lässt sich anhand des Genderkonzepts besser

---

<sup>269</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 44.

<sup>270</sup> Vgl. Mikos, 2001, S. 329.

<sup>271</sup> Krauß, 2007, S. 45.

verstehen.<sup>272</sup> Laut Röser und Wischermann zeigt sich in der Medienanalyse aktuell eine Hinwendung an das Modell des „Doing Gender“, befruchtet durch die Cultural Studies, in dem die Forderung nach variablen Geschlechterpositionen laut wird, da Menschen Medien und Texte nicht ausschließlich als Frauen oder Männer rezipieren, sondern es werden Genderpositionen vielmehr im Lauf der Rezeption und im Spannungsfeld von Kontext und Text eingenommen und erzeugt. Doch es kann in diesem Spannungsfeld auch zu einer Überschreitung oder Verweigerung ebendieser Genderbilder kommen. Sie führen dies wie folgt aus:

*„Weil Medienhandeln soziales Handeln gesellschaftlich positionierter Subjekte ist, bekommen Massenmedien ihre Bedeutung im Prozess der Aneignung zugewiesen. Dies geschieht jedoch nicht in autonomen Räumen, sondern in gesellschaftlichen, kulturellen und situativen Kontexten, die immer auch hierarchisch strukturiert und einem Gendering unterworfen sind.“<sup>273</sup>*

Dabei dient das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit zur Untersuchung und Beschreibung von Medien, in der sich die Geschlechterhierarchie in einem Dualismus offenbart, in dem Medien, die auf ein weibliches Publikum zielen, der Trivialität verdächtigt werden und gleichzeitig den Medienangeboten für männliches Publikum, wie z. B. Sportberichterstattungen oder Actionfilme, andere Bewertungen zuteil und Maßstäbe angelegt werden. Diese Wertungen verdeutlichen *„implizite Setzungen im Rahmen der Dominanzkultur“<sup>274</sup>*, die auch bei der Untersuchung von Medien zum Tragen kommt.<sup>275</sup>

Das Theoriemodell des „Doing Gender“ wird hier als Interaktionsrahmen eines kommunikativen Prozesses angesehen. Bollywood-Filme spiegeln dabei die gesellschaftlichen Geschlechterbilder als kulturelle Repräsentationen und tragen auch zur Erzeugung einer Zweigeschlechtlichkeit bei.<sup>276</sup> Im Folgenden soll der Prozess des „Doing Gender“ genauer untersucht und beschrieben werden, der zusammen mit dem Text- und Rezipientenverständnis der Cultural Studies die theoretische Grundlage der Filmanalyse bildet.

---

<sup>272</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 45ff.

<sup>273</sup> Röser/Wischermann, 2004, S. 635.

<sup>274</sup> Röser/Wischermann, 2004, S. 636.

<sup>275</sup> Vgl. Röser/Wischermann, 2004, S. 635f.

<sup>276</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 47.

## 4.2. Sozial konstruierte Weiblichkeit

Die Zweigeschlechtlichkeit wird als eine Grundtatsache der menschlichen Existenz angesehen, als eine nicht weiter zu hinterfragende, menschliche Konstante. Diese Zweigeschlechtlichkeit gilt als eine von der Natur aus vorgegebene, nicht zu leugnende Wahrheit. Unsere Welt besteht demnach, unabhängig der jeweiligen Kultur, aus Frauen und Männern, Mädchen und Jungen.<sup>277</sup> Der Mensch ist entweder männlich oder weiblich, es gibt kein dazwischen.

*„As we go about our daily lives, we assume that every human being is either male or female. We make this assumption for everyone who ever lived and for every future human being. [...] there is something essentially male and something essentially female. It is a fact that someone is a man or a woman [...].“<sup>278</sup>*

Das Geschlecht wird als grundlegende Kategorie angesehen, anhand derer Gesellschaften analysiert und untersucht werden. Der biologische Geschlechtsunterschied wird als Ordnungskategorie verstanden, auf deren Basis Gesellschaften auf unterschiedliche Weise versuchen, die soziale Wirklichkeit zu interpretieren. So werden durch die Zuschreibung von Tätigkeiten und Eigenschaften an Männer und Frauen spezifische Handlungsspielräume, Ressourcen und Verhaltensmöglichkeiten je nach Geschlecht aufgeteilt und erklärt.<sup>279</sup> In den 1970er Jahren fand in der Wissenschaft eine Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht, *sex*, und dem soziokulturellen und konstruierten Geschlecht, *gender*, statt.<sup>280</sup> Traditionell werden dabei mit Gender die psychologischen, sozialen und kulturellen Aspekte von Männlichkeit oder Weiblichkeit bezeichnet, während Sex die biologischen Komponenten subsumierte.<sup>281</sup> In Anlehnung an Kessler und McKenna wird in dieser Arbeit der Begriff Gender sowohl für das soziale als auch das biologische Geschlecht verwendet:

*„We will use gender, rather than sex, even when referring to those aspects of being a woman (girl) or a man (boy) that have traditionally been viewed as biological. This will serve to*

---

<sup>277</sup> Vgl. Gildemeister/Wetterer, 1995, S. 201.

<sup>278</sup> Kessler/McKenna, 1992, S. 1.

<sup>279</sup> Vgl. Hirschauer, 1996, S. 240.

<sup>280</sup> Vgl. Krüger-Fürhoff, 2009, S. 69.

<sup>281</sup> Vgl. Kessler/McKenna, 1992, S. 7.

*emphasize our position that the element of social construction is primary in all aspects of being female or male [...].* <sup>282</sup>

Die traditionelle Unterscheidung, welche eine Dichotomie von männlich/weiblich fortsetzt, impliziert, dass eine Natur der Geschlechter jenseits aller kultureller Prägungen existiert. Hierbei ist zwar das kulturelle Geschlecht Veränderungen unterworfen, das biologische bleibt jedoch unanfechtbar. Die binäre Struktur der Zweigeschlechtlichkeit wird aber nicht in allen Kulturen und zu jeder Zeit als Natur des Menschen angesehen.<sup>283</sup> So finden sich in Indien die *hijra*, eine Art drittes Geschlecht, die nicht als richtige Frauen oder als richtige Männer angesehen werden.<sup>284</sup> Auch bei den Ureinwohnern Nordamerikas findet sich ein drittes Geschlecht, *berdache*.<sup>285</sup> Fakten sind dabei stets von der Situationen abhängig aus der heraus sie erschaffen werden. In unterschiedlichen Kulturen existieren verschiedene Realitätskonzepte, die permanent konstruiert und reproduziert werden. Somit kann auch die Zweigeschlechtlichkeit als Wirklichkeit einer bestimmten Gesellschaft angesehen werden.<sup>286</sup>

Laut Hirschauer ist die Unterscheidung in zwei Geschlechter ein kulturelles Produkt, wie die oben angeführten Beispiele nahe legen, denn die Genitalien müssen erst als Zeichen einer Geschlechtszugehörigkeit konstituiert werden. Die westliche, binäre Geschlechtsklassifikation ist keine anthropologische Konstante, sondern ein auf Zweigeschlechtlichkeit beruhendes Wissenssystem, das selten näher hinterfragt wird.<sup>287</sup>

In neueren wissenschaftlichen Diskursen wird die als natürlich angenommene Zweigeschlechtlichkeit selbst zunehmend als Ausdruck sozialer und kultureller Erzeugnisse und Praxen angesehen.<sup>288</sup> Dem im folgenden beschriebenen Interaktionsmodell des „Doing Gender“ liegt die Annahme zugrunde, dass die Unterscheidung in zwei Geschlechter als konstruiert aufgefasst werden muss<sup>289</sup>, denn *„Um festzustellen, daß >Männer< diesen Testosteron- Wert und jene Chromosomenstruktur haben und >Frauen< jene Werte und diese Chromosomen, müssen Männer und Frauen erst einmal unterschieden werden.*“<sup>290</sup>

---

<sup>282</sup> Kessler/McKenna, 1992, S. 7.

<sup>283</sup> Vgl. Gildemeister/Wetterer, 1995, S 206.

<sup>284</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 48.

<sup>285</sup> Für eine nähere Beschreibung der Berdache vgl. Kessler/McKenna, 1992, S. 21-42.

<sup>286</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 47.

<sup>287</sup> Vgl. Hirschauer, 1996, S. 242ff.

<sup>288</sup> Vgl. Gildemeister/Wetterer, 1995, S. 209ff.

<sup>289</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 47.

<sup>290</sup> Hirschauer, 1996, S. 244.

### 4.2.1. Doing Gender

Das Theoriemodell des „Doing Gender“ legt den Fokus auf soziale Interaktionsprozesse, in dem es kein allgemein gültiges Faktum einer Geschlechtszugehörigkeit gibt, sondern in dem Individuen selbst ihre Geschlechtszugehörigkeit durch Handeln fortlaufend neu erzeugen:

*„Das Herstellen von Geschlecht (doing gender) umfasst eine gebündelte Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit der Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher >Natur< zu sein. Wenn wir das Geschlecht (gender) als eine Leistung ansehen, als ein erworbenes Merkmal des Handelns in sozialen Situationen, wendet sich unsere Aufmerksamkeit von Faktoren ab, die im Individuum verankert sind, und konzentriert sich auf interaktive und letztlich institutionelle Bereiche. In gewissem Sinne sind es die Individuen, die das Geschlecht hervorbringen. Aber es ist ein Tun, das in der sozialen Situation verankert ist und das in der virtuellen oder realen Gegenwart anderer vollzogen wird, von denen wir annehmen, daß sie sich daran orientieren. Wir betrachten das Geschlecht weniger als Eigenschaft von Individuen, sondern vielmehr als ein Element das in sozialen Situationen entsteht: Es ist sowohl das Ergebnis als auch die Rechtfertigung verschiedener sozialer Arrangements sowie Mittel, eine grundlegende Teilung der Gesellschaft zu legitimieren.“<sup>291</sup>*

Die Herstellung von Zweigeschlechtlichkeit vollzieht sich dabei fortlaufend, interaktiv und auf mehreren Ebenen. Die Genitalien als Geschlechtsinsignien, Darstellungselemente als Geschlechtsindizien und Personen als Träger von Geschlechtsgeltung spielen bei diesem Prozess eine bedeutende Rolle. Die Geschlechtszugehörigkeit wird dabei über das Vorhandensein eines Penis oder einer Vagina bestimmt. Diese biologischen Geschlechtsmerkmale gelten in den westlichen Gesellschaften als sachliche Beweise der Geschlechtszugehörigkeit.<sup>292</sup> Laut Hirschauer sind die Genitalien aber nicht allein wegen ihrer Gestalt Geschlechtszeichen – erst durch die geburtliche Zuschreibungspraxis und eine „präkonstruierte Zeichenhaftigkeit der Genitalien“<sup>293</sup> wird eine Person anhand ihrer Genitalien klassifiziert.<sup>294</sup> Vagina und Penis sind somit Geschlechtszeichen einer bestimmten

---

<sup>291</sup> West/Zimmerman, 1991, S. 14 (zit. nach: Gildemeister/Wetterer, 1995, S. 236).

<sup>292</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 48f.

<sup>293</sup> Hirschauer, 1989, S. 101.

<sup>294</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 101.

Wirklichkeit und eines bereits existierenden Kontextes.<sup>295</sup> Die Genitalien werden als wichtige Körperpartien schon bei der Geburt hervorgehoben. Im Laufe des Lebens werden diese Körperteile zum Anlass einer Personen- und Körperkategorisierung. Die Grundlage bietet eine Annahme die postuliert, dass es eine konstante Geschlechtszugehörigkeit gibt, welche nicht gewechselt werden kann und schon bei der Geburt zu erkennen ist.<sup>296</sup>

Nach Goffman dient das Geschlecht als Basis eines sozialen Codes, auf dem soziale Interaktionen und soziale Strukturen errichtet sind. Dieser Code prägt sowohl die Gesellschaft als auch jedes einzelne ihrer Mitglieder. Dabei dienen die geschlechtlichen Unterschiede als Rechtfertigung für die in einer Gesellschaft vorhandenen sozialen Arrangements. Dieser Code dient des Weiteren als scheinbar stichhaltige Erklärung für die verschiedenen institutionellen Mechanismen der Gesellschaft, so dass diese nicht weiter hinterfragt werden. Durch eine bei der Geburt beginnende geschlechtliche Identifikationskette werden Individuen entweder als männlich oder weiblich charakterisiert und behalten diese Zuschreibung ein Leben lang bei. Mit dieser Einordnung gehen spezifische Erfahrungen und Erwartungen einher. Mädchen und Jungen werden von Geburt an unterschiedlich sozialisiert und dabei bilden sich Gesellschaften unterschiedliche Geschlechtsklassen heraus. Als Folge dieser ersten, bei der Geburt erfolgten geschlechtlichen Klassifikation und der daraus resultierenden Identifikationskette bildet sich das soziale Geschlecht heraus. Dieses soziale Geschlecht sieht Goffman fast ausschließlich als „soziale Folge der Funktionsweisen einer Gesellschaft“<sup>297</sup>. Das soziale Geschlecht findet im Individuum sichtbaren Ausdruck, indem Idealbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit geschaffen und reproduziert werden.

*„Insoweit nun ein Individuum ein Gefühl dafür, was und wie es ist, durch Bezugnahme auf seine Geschlechtsklasse entwickelt und sich selbst hinsichtlich der Idealvorstellungen von Männlichkeit (oder Weiblichkeit) beurteilt, kann von einer Geschlechtsidentität (>gender identity<) gesprochen werden. Anscheinend ist diese Quelle zur Selbstidentifikation eine der wichtigsten, die unsere Gesellschaft zur Verfügung stellt [...]“<sup>298</sup>*

Die Glaubensvorstellungen von Weiblichkeit, Männlichkeit, Sexualität und sozialem Geschlecht sind dabei in ein interaktives Spiel mit dem tatsächlichen, realen Verhalten der

---

<sup>295</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 49.

<sup>296</sup> Vgl. Hirschauer, 1996, S. 242ff.

<sup>297</sup> Goffman, 1994, S. 109.

<sup>298</sup> Goffman, 1994, S. 110.

Geschlechter eingebunden.<sup>299</sup> Die Geschlechtszugehörigkeit ist somit der Effekt dieser interaktiven Leistungen, bei denen kulturelle Bedeutungen dem jeweiligen Geschlecht zugeschrieben und vom diesem gezeigt werden. Anders ausgedrückt kann die Konstruktion von Geschlecht in die Leistung des Zuschreibens und der Darstellung unterschieden werden.<sup>300</sup>

#### **4.2.1.4. Gender Attribution/ Geschlechtszuschreibung**

Bei der Geschlechtszuschreibung, dem „Doing Gender“, wirkt ein komplizierter Attributionsprozess, welcher durch das Alltagswissen um die Zweigeschlechtlichkeit gelenkt wird. Er zwingt die Mitglieder einer Gesellschaft, entweder einen Mann oder eine Frau vor sich zu sehen, und wenn die Zuordnung einmal erfolgt ist, wird diese Zuschreibung auch gegen andere Geschlechtsindizien fortgeführt.<sup>301</sup> Wir tragen eine innere Liste von Geschlechtsindizien in uns, welche einen Mann von einer Frau unterscheiden. Dabei sind diese Geschlechtsindizien nicht immer, ohne Ausnahme und zu jeden Zeitpunkt, nur für ein Geschlecht gültig. Ein Bart gilt gemeinhin als männliches Charakteristikum, und doch kann es vorkommen, dass eine Frau einen Bart aufweist. Dabei wird aber nicht gleich ihr Frausein in Frage gestellt, sondern wenn die weiblichen Geschlechtsindizien überwiegen, wird der Bart als Indiz für Männlichkeit einfach ignoriert.

Es gibt keine Geschlechtsattribute, die bei einem Geschlecht immer bzw. nie vorhanden sind. Genauso müssen physische Geschlechtsmerkmale immer treffen ein Geschlecht anzeigen. „*Penises, vaginas, beards, breasts, and so on in any combination are not conclusive evidence for categorizing someone as either a man or a woman in everyday life.*“<sup>302</sup> Eine Frau mit einem Bart wird nicht als zu 90 Prozent weiblich bezeichnet, diese Person ist unserem Verständnis nach immer entweder eine Frau, oder sie ist keine. Es gibt dabei kein Dazwischen. Wenn wir uns bei der Zuschreibung nicht ganz sicher sind, um welches Geschlecht es sich handelt (was z. B. bei Transsexuellen vorkommen kann) suchen wir so lange nach Geschlechtsindizien des einen oder des anderen Geschlechts, bis wir diese Person entweder als Mann oder als Frau einordnen können. Nachdem diese Entscheidung getroffen ist, ignorieren wir die anderen Indizien, welche die von uns getroffene Entscheidung in Frage stellen könnten. Mit dieser Zuschreibung betreiben wir *gender attribution*, wir entscheiden

---

<sup>299</sup> Vgl. Goffman, 1994, S. 105-111.

<sup>300</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 103.

<sup>301</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 103.

<sup>302</sup> Kessler/McKenna, 1992, S. 1f.

also, ob jemand männlich oder weiblich ist. Und dies geschieht auf eine so natürliche und unterbewusste Art, dass wir es nicht einmal merken.

Der Prozess der Geschlechtszuschreibung ist sehr komplex und involviert sowohl die zuschreibende Person als auch die Person, welche beschrieben wird. Die zuschreibende Person wendet dabei Regeln an, die aus dem Wissen um die in der Gesellschaft herrschenden Richtlinien für die Einteilung von Personen in Geschlechtskategorien stammen. In der westlichen Gesellschaft zählen vor allem die physiologischen Geschlechtsindizien als dominante Faktoren.<sup>303</sup> Doch nicht nur Personen, sondern auch Objekten wird ein Geschlecht zugeschrieben. So können auch Kleidungsstücke, bestimmte Gesten, Körperhaltungen, Namen, Frisuren einem bestimmten Geschlecht zugeordnet werden. Der Sinnzusammenhang wird dabei kreisförmig festgeschrieben: Verhaltensweisen und Eigenschaften, die einem der beiden Geschlechter zugeteilt werden, wird inbegriffen auch dieses Geschlecht zugeschrieben.<sup>304</sup> Die Geschlechtszuschreibung kommt dabei vor der Geschlechtsdarstellung. „[...] *gender attribution is primary, [...] the necessary conditions for presenting oneself as female or male and the necessary rules for making sense out of such a presentation.*“<sup>305</sup> Geschlechtszuschreibung bildet die Grundlage für die Darstellung des Geschlechts, welche auch als *Gender Display* bezeichnet wird.

#### **4.2.1.3. Gender Display/ Geschlechtsdarstellung**

Wenn Menschen miteinander oder mit ihrer Umwelt interagieren, nehmen sie an, dass ihrem gegenüber eine grundlegende Natur innewohnt, die durch natürliche Zeichen erkennbar ist. Weiblichkeit und Männlichkeit wird als solche angesehen, als etwas das in jeder Situation zu erkennen ist und gleichzeitig ein zentrales Charakteristikum der Person darstellt. Diese Natur wird in oberflächlichen, stilisierten Handlungen und Darstellungen ausgedrückt, welche die innerste Essenz des Menschen zeigen soll.<sup>306</sup> Die soziale Ordnung einer Gesellschaft, beruhend auf der Weiblichkeit/Männlichkeit Dichotomie wird immer auch den Teilnehmern der Gesellschaft präsentiert. Das bedeutet, dass Darstellungen gezeigt werden, die den Teilnehmern eine Wirklichkeit nahe legen, in deren Kontext die Darstellung selbsterklärend ist. Diese Wirklichkeit, z. B. das Geschlecht, wird in diesen Darstellungen gelesen.<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> Vgl. Kessler/McKenna, 1992, S. 1-6.

<sup>304</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 103.

<sup>305</sup> Kessler/McKenna, 1992, S. 3.

<sup>306</sup> Vgl. West/Zimmerman, 1991, S. 16f.

<sup>307</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 104.

Unter dem Begriff *Gender Display* wird das zur Schau stellen einer bestimmten Geschlechtszugehörigkeit verstanden. Da diese Zugehörigkeit aber in der Regel nicht klar ausgemacht werden kann, muss sie ständig ausgeführt werden. Kleidung, Gesten und Sprache bilden dabei Mittel, diese Zugehörigkeit auszudrücken.<sup>308</sup>

Geschlechtsdarstellungen bilden die „körperlichen Anschauungsbilder der Alltagswirklichkeit“<sup>309</sup>. Teilnehmer dieser Wirklichkeit sind in diesen Darstellungen sinnlich und praktisch involviert. Das soziale Verhalten ist in den sozialen Situationen verankert, indem die Teilnehmer einer Situation die Bedeutung kultureller Objekte anhand eines Bildermediums fortlaufend reproduzieren. Diese Bedeutung wird durch Darstellungen und deren Entzifferung ständig erneuert. Die kulturellen Ressourcen bei Geschlechtsdarstellungen sind auf weibliche und männliche Bestände verteilt. So sind bestimmte Darstellungselemente als männliche oder weibliche Eigenschaften zu erkennen, ebenso wie Geschlechtsindizien bestimmten Geschlechtern zugeordnet werden.

Darstellungen des Geschlechts können auch politische Bedeutungen reproduzieren, so kann die Dominanz der Männer in sozialen Situationen stark sichtbar sein. Geschlechtsdarstellungen zeigen die Geschlechtszugehörigkeit der darstellenden Person an, aber sie demonstrieren auch „[...] die Geschlechtszugehörigkeit des Interaktionspartners, die >Eigenarten< der Geschlechter >im allgemeinen<, die kulturell normalen Geschlechterbeziehungen mit ihrer erotischen und hierarchischen Dimension und die Zweigeschlechtlichkeit als selbstverständliche Tatsache.“<sup>310</sup> Diese Auffassung geht über das Alltagsverständnis von Darstellungen als Rollen hinaus, welche als gespielt erkennbar sind wie z. B. ‚Macho‘ oder ‚Vamp‘. Gemeint sind jene Darstellungen welche unbemerkt und natürlich erscheinen.

„Ein Bollywood-Held, der in schwarzer Lederjacke und mit Sonnenbrille auf dem Motorrad posiert, betreibt demnach nicht nur durch Insignien *Gender Display*, die man aus westlicher Sicht vielleicht als übertriebenen >Macho-Look< bezeichnen könnte, sondern auch durch kleinste, scheinbar unbewusst stattfindende Gesten, etwa durch seine Körpersprache oder Stimmlage. Hier greift er auf ein >Bildermedium< zurück, das durch die Darstellung ständig

---

<sup>308</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 49.

<sup>309</sup> Hirschauer, 1989, S. 104.

<sup>310</sup> Hirschauer, 1989, S. 104.

erneuert wird. Es bietet kulturelle Zeichen an, die auch jenseits des Films als weiblich oder männlich aufgefasst werden. Die Männlichkeit des Bollywood-Helden mag demnach übertrieben und konstruiert wirken, während seine Geschlechtszugehörigkeit im System der Zweigeschlechtlichkeit gleichzeitig als >natürliche< Tatsache erscheint. <sup>311</sup>

Diese natürlichen Darstellungen sind zudem auf die Strukturen der herrschenden sozialen Ordnung bezogen. Jede getätigte Darstellung bringt die Darsteller in eine Beziehung zu der durch sie gezeigten sozialen Ordnung. Sie zeigen auf, ob die Teilnehmer als kompetente Mitglieder einer Gesellschaft angesehen werden können oder ob sie sich durch ihre Darstellungen als eher am Rande liegend ausweisen. Die Darsteller und das Dargestellte fügen sich in eine kulturelle Norm und in die darin enthaltene Moral.<sup>312</sup>

#### **4.2.1.5. Judith Butlers Performativität von Geschlecht**

In den 1990er Jahren entwickelte sich der Begriff der Performativität zu einem Leitbegriff in den Geisteswissenschaften und fand dann durch Butlers These von der Performativität von Geschlecht Eingang in die Gender-Theorie. Der Begriff stammt ursprünglich aus den Bereichen der Linguistik, der Sprachwissenschaft und des Theaters, wobei gerade seine Mehrdeutigkeit und die unterschiedliche Verwendung des Begriffs eine genaue Definition erschweren. Der Begriff Performance kann sich auf das Ausführen von Sprechakten, das Inszenieren von rituellen oder theatralischen Handlungen sowie das materielle Verkörpern von Botschaften beziehen. Durch den Einfluss der Postmoderne fokussierte sich der Feminismus zunehmend auf ein dynamisches Konzept von Performativität und Gender, und brachte in Butler eine bedeutende Theoretikerin hervor. In ihren Werken geht es vor allem um die Dekonstruktion der binär angelegten Geschlechterkodierung und der damit verbundenen hierarchisch legitimierten Ordnung.

Butler plädiert für die Hinterfragung von identitätsideologischen Prämissen. „ Entsprechend verabschiedet sich Butler von >den Frauen< als einer vorgängigen, definierbaren Kategorie und plädiert für das ständige Durcharbeiten der Strategien von Macht und Wissen, die eine solche politische Position ermöglicht oder ausschließt. [...] Nicht ein vorgängiges Ich wählt eine Sprecherposition, sondern das Ich ist selbst Durchgangspunkt für ein ständiges

---

<sup>311</sup> Krauß, 2007, S. 49f.

<sup>312</sup> Vgl. Hirschauer, 1989, S. 104f.

*Durchspielen unterschiedlicher Positionsmöglichkeiten, die es zuallererst erzeugen*<sup>313</sup> Das Subjekt wird dabei als der Effekt diskursiv erzeugter Positionsmöglichkeiten verstanden. Die Geschlechtszugehörigkeit ist ein performativer Vollzug, ein Akt, der den Anschein einer eigenen psychologischen Innerlichkeit erweckt. Geschlechtszugehörigkeit ist nur dann real, wenn sie geriert wird. Dabei entschleiert Butler das biologische Geschlecht als Effekt sich ständig wiederholender Inszenierung von Geschlechtssein. *„Diese Inszenierung [...] bedarf der permanenten Wiederholung, das bedeutet, Mann- oder Frausein ist nichts, was Mann/Frau hat oder ist, sondern was fortwährend produziert werden muss, um den Anschein der Natürlichkeit aufrechtzuerhalten.*<sup>314</sup>

Laut Butler sind alle Aussagen über das natürliche Geschlecht und das Subjekt durch kulturelle Diskurse bestimmt. Die binäre Einteilung in Mann und Frau versteht sie als Produkt von Diskursen, in denen selbst die biologische, als natürlich empfundene Realität bereits durch kulturelle Diskurse bestimmt ist. In diesem Zusammenhang ist die Macht schon in der Erzeugung dieser binären Kodierung von Geschlechtlichkeit inkludiert, welche die Rede über Geschlecht steuert und kontrolliert. Die Natürlichkeit von Geschlecht ist nur eine Version von Geschlechtnormen, die eine Fiktion erzeugen, eine Art Innenraum. Die Inszenierung des Geschlechts in Gesten, Kleidung, Sprache etc. ist der Ausdruck ebendieser Fiktion.<sup>315</sup> So *„[...] erweist sich die Geschlechtsidentität als performativ, d. h., sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjektes, von dem sich sagen ließe, daß es der Tat vorangeht. [...]Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese >Äußerungen< konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.*<sup>316</sup>

Die natürliche Geschlechtsordnung wird als konstruiert angesehen. Zusätzlich argumentiert Butler, dass dem Körper als Material kein biologisches Körpergeschlecht innewohnt. Dabei bietet die Konstruktion eines biologischen Geschlechts lediglich Rückschlüsse auf gesellschaftliche Konstruktionsweisen und kulturelle Konstrukte. Für Butler umfasst das soziale Geschlecht gleichsam das biologische Geschlecht und dessen Konstruktionsapparat. Rückgriffe auf einen nicht im vornherein kulturell interpretierten Körper sind somit nicht möglich. *„Das natürliche Geschlecht (sex) ist definitionsgemäß immer schon ein soziales*

---

<sup>313</sup> Hoff, 2009, S. 188.

<sup>314</sup> Hoff, 2009, S. 189.

<sup>315</sup> Vgl. Hoff, 2009, S. 185-191.

<sup>316</sup> Butler, 1991, S. 49.

*Geschlecht (gender), das, der Natur gemäß, als biologisches Geschlecht gedacht wird.*<sup>317</sup>

Die Annahme, dass das Geschlecht eines Körpers eine natürliche Eigenschaft dessen bildet, die wiederum Grundlage einer natürlichen Geschlechtsordnung ist, dekonstruiert Butler genauso wie die Annahme, es gäbe ein biologisches und kulturelles Subjekt, das mit einem biologischen und sozialen Geschlecht korrespondiert. Das Geschlecht ist vielmehr als Effekt eines kulturellen Konstruktionsapparates zu sehen, welcher das Geschlecht als solches erst produziert.

Die Kodierung des Körpers als Geschlechtskörper von kulturspezifischen Ordnungsstrukturen unterliegt diskursiven Regeln, die vorschreiben, welche Körper und Subjekte zu welchem Geschlecht zugeordnet werden. Diese Geschlechtsordnung bildet *„das historische Apriori, die historische Bedingung der Wahrnehmung des Körpers als binär strukturierter Geschlechtskörper und den Rahmen für seine Zuordnung zu ausschließlich einem Geschlecht.“*<sup>318</sup> In diesem Zusammenhang ist die Performance eine fortlaufende Reproduktion dieser kulturellen Ordnungsstrukturen. Die Macht des Diskurses drückt sich in der Performativität aus, indem durch ständiges Wiederholen Wirkung erzeugt wird. Der Körper wird durch die performative Handlung zum Geschlechtskörper. Indem die Menschen sich so verhalten, als würde es von Natur aus Männer und Frauen geben, bestätigen sie damit die soziale Fiktion, dass es so eine Natur existiert. Somit ist die geschlechtliche Identität der Effekt eines performativen Tuns und nicht eines inneren, natürlichen Wesenskerns.<sup>319</sup>

#### **4.2.2. Weiblichkeit im Film**

Die in den Bollywood-Filmen vorkommenden Frauenfiguren reflektieren die gesellschaftlichen und kulturellen Glaubensvorstellungen und wirken zudem auf diese Weiblichkeitsvorstellungen zurück. Sie zeigen Diskurse auf, welche in einer bestimmten Gruppe vorherrschen. Indem sie darstellen, wie sich Frauen verhalten, anziehen, welche Gesten sie verwenden und wie sie sich den Protagonisten gegenüber verhalten nehmen sie Bezug auf die herrschenden gesellschaftlichen Bedeutungen und Glaubensvorstellungen. Das Modell des „Doing Gender“ lässt sich mit der Annahme der Cultural Studies verbinden, dass die Bedeutung eines Texts erst durch die Aneignung des Rezipienten entsteht. Daraus folgend entsteht Bedeutung im Prozess der Rezeption, sie ist dem Text nicht von vornherein

---

<sup>317</sup> Bublitz, 2002, S. 55.

<sup>318</sup> Bublitz, 2002, S. 58f.

<sup>319</sup> Vgl. Bublitz, 2002, S. 50-73.

inhärent.<sup>320</sup> Durch die Analyse der weiblichen Figuren kann erarbeitet werden, in wie weit im Prozess des „Doing Gender“ der Filmheldinnen das traditionelle brahmanische Frauenbild vorkommt.

#### ***4.2.2.1. Der männliche Blick auf das weibliche Objekt***

Laura Mulvey sieht in ihrem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* den Film als eine gesellschaftlich etablierte Interpretation von Geschlechterbildern. Diese spielen mit den Geschlechtsunterschieden, reflektieren und kontrollieren sie durch eine erotische Darstellung bzw. Perspektive.<sup>321</sup> Anders ausgedrückt wird der Film als Schauplatz des Begehrens interpretiert, in dem das angeschaute Objekt weiblich besetzt ist, die Position des Schauenden hingegen männlich. Das weibliche Objekt wird durch den männlichen Blick betrachtet.<sup>322</sup> Dabei projiziert der männliche Blick seine Phantasien auf die weibliche Gestalt, die im Film dementsprechend geformt ist. Die Frau ist somit zugleich Ziel des Schauens als auch zur Schau gestellt. Der Kinofilm codiert und manipuliert die erotische Lust anhand einer der patriarchalen Ordnung entsprechenden Sprache.

Die Präsenz der Frau ist ein wichtiges Element in jedem Film, wobei es hauptsächlich darauf ankommt was die Heldin repräsentiert, oder vielmehr darauf, was sie im Protagonisten auslöst, d. h. das Interesse des Helden an ihrer Person, die Gefühle die er für sie empfindet, welche ihn so handeln lassen wie er es tut. Die Frau an sich hat dabei keine Bedeutung, nur ihre Beziehung zum Helden, die ihn in seinem Handeln beeinflusst ist signifikant.

Traditionell wird die Frau entweder als erotisches Objekt für die Charaktere im Film oder als erotisches Objekt für die Zuseher konzipiert. Sie vereint den Blick des Zusehers und den Blick des Protagonisten auf ihrer Gestalt. Entsprechend der patriarchalen Ideologie kann der Mann selbst nicht zum Sexualobjekt gemacht werden, er ist der Träger des Blickes der Zuseher, aktiv die Handlung antreibend und Initiator von Ereignissen. Er kontrolliert die Phantasie des Films, und tritt somit als Repräsentant der Macht auf. Der Zuseher kann sich mit ihm identifizieren, er heftet seinen Blick auf seinen Stellvertreter auf der Leinwand, und bewirkt damit, dass die Macht des Protagonisten, welcher das Geschehen kontrolliert, mit der aktiven Macht des erotischen Blickes zusammenfällt, denn die Lust am Schauen wird in

---

<sup>320</sup> Vgl. Krauß, S. 51f.

<sup>321</sup> Vgl. Mulvey, 2003, S. 389.

<sup>322</sup> Vgl. Hoff, 2009, S. 194.

aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der Film hat die Funktion, so genau wie möglich reale Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zu reproduzieren. Gestalterische Mittel helfen in der Umsetzung dieser Perspektive.<sup>323</sup>

#### **4.2.4.2. Der Schauspielkörper als Diskursobjekt**

Der geschlechtliche Körper stellt einen wichtigen Träger kultureller Erinnerungen dar und fungiert als Medium und Effekt kultureller Einschreibungen, an dem sowohl kollektive als auch individuelle Prozesse von Sinnstiftung vollzogen werden. Er ist Bestandteil der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit. Als Material dient er der Inszenierung von Geschlechtsbildern.<sup>324</sup> Der Körper wird dabei immer als Geschlechtskörper wahrgenommen und in ein größeres gesellschaftliches Ordnungssystem eingeordnet. Er wird dabei mit Komponenten der Geschlechtsdichotomie aufgeladen, wie passiv/aktiv, Stärke/Schwäche und Sexualität/Neutralität. Diese Komponenten können je nach Kultur unterschiedlich aussehen. Geschlecht wird durch Handeln produziert; dabei werden den Geschlechtern unterschiedliche Attribute zugeordnet. Schauspieler und Stars repräsentieren und *performen* Geschlecht, ein Schauspieler wird dann zum Star wenn er das vermittelt, was für die Menschen von Bedeutung ist und eine Resonanz im diskursiven Raum einer Gesellschaft erzeugt.

Darsteller verkörpern konkrete Vorstellungen wie ein Mann oder eine Frau zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt und in einer konkreten Gesellschaft zu sein hat. Sie verkörpern dabei Geschlechterkonzepte, welche innerhalb eines Spektrums verschiedener Genderkonzepte angesiedelt sind. Dabei übernehmen sie die symbolische Funktion, unterschiedliche Genderkonzepte bestimmter Gesellschaften zu bestimmten Zeitpunkten abzustecken, und dabei die Bandbreite möglicher Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen aufzuzeigen. So kann die Analyse einer Darstellerin oder eines Stars immer nur einzelne Geschlechtsrepräsentationen innerhalb dieses Spektrums aufzeigen und niemals den Anspruch erheben, DAS hegemoniale Weiblichkeitskonzept aufzuzeigen. Eine Analyse kann immer nur ein einzelnes, mehr oder weniger verbreitetes und akzeptiertes Genderbild aufzeigen. Dieses Bild kann entweder dominant oder auch am Rande des Spektrums angesiedelt sein. Dabei wird die symbolische Funktion von Stars im Laufe der Geschichte immer wieder neu ausverhandelt, sie unterliegen diskursiven Neuverhandlungen, welche wiederum in Abhängigkeit gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen stehen und auf

---

<sup>323</sup> Vgl. Mulvey, 2003, S. 389-408.

<sup>324</sup> Vgl. Krüger-Fürhoff, 2009, S. 73f.

diese rückwirken. Zusätzlich dazu reproduzieren Stars das Ordnungssystem Geschlecht, indem sie dem Geschlechterdimorphismus eine für alle sichtbare körperliche Form verleihen. Dabei kommt Stars noch eine zusätzliche Bedeutung zu: sie sind die vollkommene Verkörperung von Geschlecht und anders als die anderen Darsteller markieren sie die ideale Ordnung, indem sie durch Legitimierung und Universalisierung die Gewissheit liefern, dass Gender ontologisch und wünschenswert ist. Stars verkörpern jene Geschlechterkonzepte, welche im gesellschaftlichen Diskurs als relevant wahrgenommen werden und sie dienen durch ihre Bildhaftigkeit auch als Anschauungsobjekte. Durch ihre Bildhaftigkeit, ihr Erscheinungsbild, ihre Gestik und ihr Verhalten tragen sie zur Reproduktion von Geschlechterkonzepten bei. Was eine Frau ausmacht wird in Bildern übertragen „*der historische Wandel von der Schrift- zur Bildkultur [hat, d. Verf.] zu einer veränderten gesellschaftlichen (Re-)Produktion von Geschlechterkonzepten geführt [...]: Statt <verbale[r] Beschreibungen> dominiert ein Körperdiskurs, der Geschlecht über <standardisierte visuelle Bilder> konstituiert.*“<sup>325</sup>

Das Kino macht somit bestimmte gesellschaftliche Geschlechterkonzepte anhand von Bildern anschaulich, welche auf die Zuseher einwirken.<sup>326</sup> Populäre filmische Geschlechterkonzepte sind Ausdruck einer Bandbreite hegemonialer Geschlechterkonstruktionen, welche zu konkreten Zeiten und in bestimmten Gesellschaften vorherrschend sind. Geschlechtsdarstellung und Geschlechtsattribution sind für den Diskurs der Weiblichkeitskonzepte in Bollywood-Filmen von zentraler Bedeutung. Denn Handlung, Sprache oder Gesten sind nicht an sich entweder weiblich oder männlich, sondern männlich oder weiblich konnotiert. Der Zuseher schreibt ihnen eine geschlechtliche Bedeutung zu und diese Bedeutung ist durch soziokulturelle Unterschiede sowohl historisch als auch gesellschaftlich veränderlich.<sup>327</sup> Frauenfiguren in Bollywood-Filmen entstammen einer anderen Kultur und dementsprechend mögen einige weibliche Eigenschaften im Kontext des westlichen Rezipienten befremdlich wirken.

Im nächsten Kapitel werden die Filme *Wanted*, *Love Aaj Kal* und *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* sowie deren weibliche Hauptfiguren auf das traditionell-brahmanische Frauenbild hin untersucht. Ziel der Analyse ist dabei nicht, eine allgemeine Aussage über ein (nicht)

---

<sup>325</sup> Weingarten, 2004, S. 13.

<sup>326</sup> Vgl. Weingarten, 2004, S. 7-13.

<sup>327</sup> Vgl. Krauß, 2007, S. 52.

vorherrschendes Weiblichkeitskonzept zu tätigen, vielmehr soll nach einzelnen Elementen des traditionell-brahmanischen Genderkonzeptes gesucht werden.

## 5. Die Filme

### 5.1. Figurenanalyse

Die Wahrnehmung der Figuren, Personen und Charakteren in Filmen durch den Zuseher hängt eng mit dessen Lebenswelt und den gesellschaftlichen Konzepten von Selbst, Identität und Person zusammen. Dabei sind die Figuren nicht nur Handlungs- und Funktionsträger, sondern sie werden auf Basis von lebensweltlichen und kulturellen Konzepten rezipiert. Sie sind zum Zuseher hin geöffnet, ihre Inszenierung ist zu dem Wissen und den Emotionen, der kommunikativen Aneignung und dem praktischen Sinn der Rezipienten hin offen. Das bedeutet, dass es im Rezipienten ein „*Lebensweltliches Wissen über soziale Typen, Persönlichkeitsprofile, Lebensstile, etc.*“<sup>328</sup> gibt, welche den Rahmen für die Interpretation der Figuren und deren Einordnung in lebensweltliche Verweisungszusammenhänge bildet.

Der Zuseher weiß, was eine bestimmte soziale Rolle ausmacht und wie diese zu verorten ist. Dieses Wissen hängt von der jeweiligen Kultur und Gesellschaft ab. Filmische Figuren und Rollen stehen im Zusammenhang mit den jeweiligen Vorstellungen von Identität und Selbst der Zuschauer und dem Wissen über Personen- und Rollentypisierungen die im Rahmen bestimmter kultureller Kontexte in den lebensweltlichen Zusammenhängen zu finden sind.<sup>329</sup> Mikos definiert Lebenswelten wie folgt: „*Lebenswelt kann begriffen werden als ein auf Kommunikation und damit auf Prozessen symbolischer Verständigung gründender Handlungs- und Erfahrungsraum, in dessen Rahmen die handelnden Menschen die Welt interpretieren.*“<sup>330</sup> Die sozialen Strukturen in denen sich der Zuseher bewegt haben einen großen Einfluss auf die Rezeption. Persönliche Erfahrungen sind sehr bedeutsam für die Rezeption, denn ihr Wissen, ihre Emotionen und ihr praktischer Sinn bilden die Grundlagen der Interpretation. Diese Erfahrungen sind in die lebensweltlichen Normen und Werte einer Gesellschaft eingebunden. Filmtexte und die darin enthaltenen Diskurse können folglich nur

---

<sup>328</sup> Mikos, 2003, S. 48.

<sup>329</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 46ff.

<sup>330</sup> Mikos, 2003, S. 279.

dann dekodiert werden oder Sinn für den Zuschauer machen, wenn sie im Rahmen seiner lebensweltlichen Umgebung verständlich sind.<sup>331</sup>

Filmische Charaktere haben großen Einfluss auf die Geschichte im Kopf der Rezipienten, denn je nach Sympathie oder Antipathie gegenüber der Figur konstruiert der Zuseher seine eigene Geschichte im Kopf. Dabei spielen Emotionen eine wichtige Rolle. Die Identifikation mit der Figur hängt einerseits von den persönlichen Lebensumständen und Lebenshintergründen ab, andererseits aber auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und den eingesetzten gestalterischen Mitteln. Wie eine Figur in Szene gesetzt wird trägt maßgeblich zur Identifikation und der Wahrnehmung als Sympathieträger für die Zuschauer bei. Der Cast verhandelt dabei die in einer Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität und bettet sie in eine Narration ein. Die Inszenierung der Personen ist dabei immer auch von den in der jeweiligen Gesellschaft kreisenden normativen moralischen und ethischen Regeln des Zusammenlebens abhängig.<sup>332</sup>

Die gängige Unterscheidung auf der Ebene der Narration in Haupt und Nebenfiguren kann durch unterschiedliche Kategorisierungen erweitert werden. So unterscheidet Faulstich je nach Komplexität des Charakters zwischen ein- und mehrdimensionalen Figuren, abhängig davon ob die Figur im Laufe der Narration eine Veränderung, z. B. Läuterung durchläuft. Der Protagonist bzw. die Protagonistin ist dabei von zentraler Bedeutung für den Film, er oder sie treibt die Handlung voran. Dabei muss der Protagonist aber nicht zugleich auch ein Held sein, denn dieser ist oft positiv und strahlend gehalten, während ein Protagonist auch unscheinbar und glanzlos sein kann.<sup>333</sup> Die Figuren im Film sind immer auch medial inszeniert, d. h. in Szene gesetzt; dies wirkt sich auf die Wahrnehmung der Zuseher aus. Zudem ist ihre Einordnung in den Plot, das Wissen der Zuseher über den Verlauf der Narration für die Wahrnehmung der Figur von Bedeutung. *„Je näher die Kamera einer handelnden Person gewissermaßen >auf die Pelle rückt<, umso mehr erfahren die Zuschauer über ihr Innenleben, weil sie Mimik und Gestik, Traurigkeit und Angst genau zu sehen bekommen.“*<sup>334</sup> Um etwas über die Figuren im Film zu erfahren gibt es zwei Möglichkeiten: die Personen können direkt in der Interaktion und bei ihren Handlungen beobachtet werden oder es werden indirekt Informationen zugänglich gemacht, z. B. über Dialoge zwischen anderen Figuren,

---

<sup>331</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 279.

<sup>332</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 155f.

<sup>333</sup> Vgl. Faulstich, 2008, S. 97-101.

<sup>334</sup> Mikos, 2003, S. 159.

Zeitungen, etc.<sup>335</sup> Gerade der erste Auftritt der Protagonisten, deren erstmalige Inszenierung im Film und die Art der Charakterisierung sind von großer Bedeutung für die Analyse.<sup>336</sup>

Mikos unterscheidet in Filmtexten zwischen zwei Arten von Handlungsrollen. Erstere bezeichnet er als spezifische Funktionsrollen wie Liftboy, Unternehmer, Verkäuferin und Zweitere als soziale Handlungsrollen. Für ihn sind die Protagonisten über Status, Funktion und Handlung definiert, wobei die Handlungsrollen wechseln können, je nachdem, in welcher Situation sich der Protagonist gerade befindet. So kann der knallharte Polizist in einer anderen Szene, die bei ihm zuhause spielt, den liebenden Familienvater geben. Mikos spricht in diesem Zusammenhang von einer Hierarchie der Handlungsrollen. Der Polizist hat die Handlungsrolle „Polizist“ als wichtigste Rolle in einem Polizeidrama. Zugleich nimmt er im Laufe des Films auch Rollen wie Kneipenbesucher, Kunde oder Fahrgast im Taxi an. Diese Rollen sind der des Polizisten nachgeordnet aber tragen zu einer vermehrten Glaubwürdigkeit der Figur bei. Eine fiktive Person handelt demnach wie eine reale Person in unterschiedlichen sozialen Rollen und in charakteristischen Interaktionssituationen. Dabei vereinen sich in den Handlungsrollen der individuelle Charakter der Person, ihre Statusposition und die auf die Handlung bezogene Biographie der Protagonisten. *„Über diese Handlungsrollen wird sowohl die emotionale Nähe als auch die kognitive Repräsentation von erfahrungsbezogenen Handlungsmustern in der Rezeption generiert.“*<sup>337</sup>

Die Wahrnehmung von Personen im Alltag erfolgt über bestimmte Schemata, welche je nach Kultur und Gesellschaft variieren. Diese Personen- und Rollenschemata, sinnlich-symbolische Prozesse wie Spiegelung oder Identifikation werden sowohl emotional als auch kognitiv in einer Kultur erlernt. Durch sie werden auch die Figuren im Film wahrgenommen und interpretiert.<sup>338</sup> In Hinblick auf diese Arbeit, die aus der Sicht einer westlichen Rezipientin geschrieben wird, bedeutet dies, dass in der Analyse auf andere Schemata zurückgegriffen wird als es bei einer indischen Rezipientin der Fall wäre. Die Wahrnehmung der Filmfiguren erfolgt aber auch über emotionale Aktivitäten wie Identifikation, die ein Verstehen voraussetzt, das nur durchführbar ist, wenn man sich in die andere Person hineinversetzen kann. Eine Identifikation findet erst statt wenn durch einen Vergleich Übereinstimmungen zwischen der eigenen und einer anderen Person festgestellt wird. Dabei

---

<sup>335</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 158-161.

<sup>336</sup> Vgl. Faulstich, 2008, S. 99.

<sup>337</sup> Mikos, 2003, S. 163.

<sup>338</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 161-165.

orientiert sich die Identifikation an den sozialen Rollen die von den Filmfiguren gespielt werden. Diese Rollen sind an soziale Situationen gebunden. Projektionen geschehen dann, wenn verleugnete Gefühle, Wünsche oder Eigenschaften der Zuseher auf die Leinwandfiguren übertragen werden. Diese unterdrückten Elemente können gesellschaftlichen Sanktionen unterliegen oder durch normative Wertevorstellungen in den Untergrund gedrängt werden. Dabei geschieht dies nicht zufällig, sondern erfolgt innerhalb gesellschaftlicher Diskurse, welche soziale Rollen und die Verortung von Personen innerhalb des sozialen gesellschaftlichen Gefüges thematisieren.

Neben der Identifikation gehören auch Empathie und Sympathie zu den kognitiv-emotionalen Aktivitäten der Zuschauer. Empathie ist für das soziale Verstehen von großer Bedeutung. Anders als bei der Identifikation, bei der sich der Zuseher mit der Rolle der Figur identifiziert, wird unter Empathie die Übernahme der Gefühle verstanden. Durch das Zusammenspiel der Dramaturgie, Narration, Ästhetik und Gestaltung der Filme, ist es dem Zuseher möglich, Empathie zu empfinden. Sympathie korrespondiert hingegen mit der moralischen Ausrichtung des Zusehers. Nach Mikos lassen sich drei Ebenen unterscheiden, aus deren Verhältnis heraus der Zuseher Sympathie zur Filmfigur entwickelt: Anerkennung, Ausrichtung und Loyalität. Unter Anerkennung versteht er die Wahrnehmung der Figur als Person, unter Ausrichtung der Prozess, innerhalb dessen der Zuseher die Handlungen, Gefühle und Sichtweisen der Filmfigur verstehen kann und unter Loyalität die moralische Evaluation der Figur durch den Zuschauer. Diese moralischen Positionen der Zuseher sind immer in aktuelle gesellschaftliche und kulturelle Diskurse eingebettet.<sup>339</sup>

Die Immersion, das Eintauchen in eine virtuelle Welt, setzt eine Identifikation und das Empfinden von Empathie und Sympathie mit der Figur im Film voraus. Dies darf aber nicht mit Selbstvergessenheit verwechselt werden. Zentral ist hierbei das Vergnügen der aktiven Teilhabe am Medientext. Wenn der Text eine große emotionale und kognitive Aktivität im Rezipienten hervorbringt und zusätzlich ein zweckfreies Vergnügen am Text vorhanden ist, geschieht Immersion.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 165-170.

<sup>340</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 174f.

## 5.2. Hauptfilme

Ausgangspunkt der Filmauswahl bildete die Idee, die drei populärsten Filme aus dem Jahr 2009 als Basis der Untersuchung heranzuziehen. Als populär eingestuft werden die Filme mit den höchsten Einspielergebnissen, wegen der darin implizierten Annahme einer hohen Zuschauerzahl. Der Erfolg in einer breiten Gesellschaftsschicht soll die Ergebnisse der Analyse stützen. Im Hintergrund stand die Überlegung, dass die in diesen drei Filmen vorkommenden Frauenfiguren eine Tendenz aufzeigen können, inwieweit das traditionell- brahmanische Frauenideal in der neuen Mittelschicht innerhalb Indiens und den NRIs präsent und erwünscht ist. Bei der Recherche zu den Filmen wurden jedoch einige Probleme sichtbar. So ist es unter anderem schwer, genaue und verlässliche Zahlen zu den Einspielergebnissen zu eruieren, zudem ist es aus den Quellen nicht ersichtlich, wie die angegebenen Zahlen zustande kommen. Verschiedene Websites liefern unterschiedliche Einspielergebnisse und mitunter auch verschiedene Top Listen. Einige der als populär aufgelisteten Filme sind zudem erst gegen Ende des Jahres 2009 in den Kinos erschienen, was die Zahlen wiederum etwas zweifelhaft erscheinen lassen. Des Weiteren ist nicht ersichtlich, ob die angegebenen Zahlen einen Stichtag zur Berechnung heranziehen, ob es sich um Wochen bzw. Jahreseinspielergebnisse oder um die insgesamt eingespielten Ergebnisse handelt. Im Zuge der Recherche stellte sich die Frage, ob ein allgemeiner, etwas ungenauer Konsens über die Top Ten ausreicht, um eine Filmauswahl zu treffen, da auf Grund der Aktualität der Filme noch keine wissenschaftlichen Quellen zu den Einspielergebnissen vorzufinden waren.

Als Referenzpunkt zur Auswahl wurde schlussendlich die Box Office India<sup>341</sup> herangezogen und die Filme auf den Plätzen 2-4 ausgewählt. Die Quelle Box Office India wurde u. a. auch von Pestal in ihrem Buch *Faszination Bollywood* verwendet. Neuerliche Recherche gegen Ende der Fertigstellung zeigte zwar in der Box Office India noch immer die gleichen Top Ten, bei Hungama jedoch findet sich ein anderes Bild<sup>342</sup>. Der Film auf Platz eins, *Three Idiots* war zu Beginn der Analyse im Jahre 2010 in Österreich weder online noch über einschlägige Bezugsquellen erhältlich, und wurde deswegen nicht in die engere Analyse einbezogen. Die dabei herausgearbeiteten Tendenzen werden zum Schluss mit den restlichen sieben – nun auch in Österreich erhältlichen – Filmen der Top Ten verglichen, um eine breitere Basis zu erhalten. Diese werden jedoch nicht so umfangreich behandelt. Auf die Diskurse oder Kontexte des Films wird nur kurz eingegangen, da der Fokus dieser Arbeit auf der

---

<sup>341</sup> Vgl. <http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ> am 23.11.2011

<sup>342</sup> Vgl. <http://www.bollywoodhungama.com/trade/topgrossers/year/2009> am 21.1.2012

Figurenanalyse liegt und eine vollständige Aufarbeitung dieser Themen den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Es soll dennoch nicht außer Acht gelassen werden, dass Filme generell in gesellschaftlichen Diskursen verankert sind, auch wenn hier vor allem der hegemoniale Weiblichkeitsdiskurs näher betrachtet wird. Hier wiederum liegt der Fokus auf dem traditionellen brahmanischen Frauenideal. Methodisch lehnt sich die Analyse an die Inhaltsanalyse, wobei die weiblichen Filmfiguren auf die zentralen Merkmale des traditionell-brahmanischen Frauenideals hin untersucht werden. Doch zuvor findet eine generelle Figurenanalyse statt, die sich an die Fragen zur Figurenanalyse in Mikos Buch *Film- und Fernsehanalyse* anlehnt.<sup>343</sup>

### 5.2.1. Love Aaj Kal

Der Film gehörte zu den beliebtesten Filmen im Jahr 2009 und kam am 31. Juli 2009 in Kanada, Indien, Irland, den Niederlanden und Großbritannien gleichzeitig in die Kinos.<sup>344</sup> Saif Ali Khan spielte in *Love Aaj Kal* nicht nur die Figur des Jai, sondern produzierte den Film gleich mit. Bei der Besetzung der weiblichen Hauptrolle kam es zwischen ihm und dem Regisseur Imtiaz Ali zu heftigen Diskussionen. Während Khan Kareena Kapoor – seine Lebensabschnittspartnerin - favorisierte, bestand Ali auf Deepika Padukone, da sie seiner Meinung nach besser für die Rolle der Meera geeignet war. Padukone erhielt schlussendlich die Rolle der Meera, welche laut Ali genau auf sie passen würde.<sup>345</sup>

Saif Ali Khans Mutter ist eine bekannte Bollywood- Schauspielerin und Khan machte schon früh Erfahrungen im Filmgeschäft. Geboren im Jahre 1970, hielt er mit dem Film *Parampara* 1992 Einzug in die Filmwelt.<sup>346</sup> Danach folgte eine längere Durststrecke, bis er 2001 mit seiner Performance im Film *Dil Chahta Hai* wieder für Aufsehen sorgte. Sein Film *Love Aaj Kal* erreichte vor allem ein jüngeres Publikum, sowohl in Indien als auch außerhalb.<sup>347</sup> Er produzierte *Love Aaj Kal* mit seiner 2007 gegründeten Produktionsfirma *Illuminati Films Pvt Ltd.* mit Sitz in Mumbai.<sup>348</sup>

---

<sup>343</sup> Vgl. Mikos, 2003, S. 176f.

<sup>344</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt1275863/releaseinfo> am 22.1.2012

<sup>345</sup> Vgl. <http://www.mid-day.com/entertainment/2008/jan/859472.htm> am 22.1.2012

<sup>346</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0451307/> am 22.1.2012

<sup>347</sup> Vgl. <http://www.theglobeandmail.com/news/arts/awards/international-indian-film-award/bollywoods-top-10-greatest-actors/article2060361/> am 22.1.2012

<sup>348</sup> Vgl. <http://entertainment.oneindia.in/bollywood/news/2007/saif-ali-khan-130207.html> am 22.1.2012

Deepika Padukone wurde 1986 in Kopenhagen als Tochter des Badminton Spielers Prakash Padukone geboren. Neben der Schauspielerei ist sie zudem ein bekanntes Model. Ihre Filmkarriere begann im Jahr 2006 und seither hat sie sich in Bollywoods Liga der populärsten Schauspielerinnen einen Namen gemacht. Im Jahr 2008 gehörte sie zu den am meist gesuchten populären Personen auf Yahoo! India.<sup>349</sup>

### **5.2.1.1. Story**

Jai, ein erfolgreicher junger Architekt, trifft in einer Londoner Bar auf Meera, die sich beruflich mit der Restauration antiker Gebäude befasst. Als sich Jai Meera nähert, überrascht diese ihn mit ihrer sehr direkten, selbstbewussten Art. Zuerst etwas überrascht, findet Jai schnell Gefallen daran und sie verbringen den Abend gemeinsam. Nach und nach lernen sie sich immer besser kennen und entwickeln große Zuneigung füreinander.

Zwei Jahre später sind Jai und Meera schon lange ein Paar, ihre Beziehung steht an einem Scheidepunkt, da Meera nach Indien ziehen wird um dort vor Ort das Fort Haveli zu restaurieren. Jais großer Traum ist es, bei der *Golden Gate Inc.* in San Francisco Brücken zu planen, ihnen steht eine räumliche Trennung bevor. Sie treffen sich einem Café und beschließen gemeinsam, aus Gründen der Vernunft die Beziehung zu beenden. Aber anstatt in Tränen auszubrechen einigen sie sich, eine große „Break-Up“-Party zu veranstalten.

Die Party findet am Abend vor Meeras Abreise in Veers Bar & Brasserie statt. Alle sind fröhlich und haben Spaß. Jai wird von Meera sogar aufgefordert mit einer Bekannten zu flirten. Als die Party sich dem Ende neigt, verabschieden sich Jai und Meera voneinander und versprechen in Kontakt zu bleiben. Meera umarmt Jai sehr innig und macht sich dann auf den Weg.

Jai lässt mit einigen Freunden die Party noch ausklingen, sitzt aber alleine auf einer Bank während seine Freunde hinter ihm am Tisch sitzen. Da setzt sich plötzlich Veer, der Besitzer der Bar zu ihm auf die Bank und beginnt ein Gespräch mit Jai. Jai empfindet ihn zuerst als aufdringlich, weil dieser sehr persönliche Fragen zu Jai und Meeras Beziehung stellt. Nach anfänglichem Widerstand weicht Jai, Meera noch einmal am Flughafen zu verabschieden. Er bietet ihm sogar an, ihn zum Flughafen zu bringen. Am Flughafen freut sich Meera sehr

---

<sup>349</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm2138653/bio> am 22.1.2012

darüber, das Jai noch einmal gekommen ist. Während Jai und Meer miteinander reden, verklärt sich Veers Blick, der an seine eigene Vergangenheit zurückdenkt. Man sieht den jungen Veer einem Zug in Delhi hinterher rennen, und sein Blick gleitet suchend an den Zugfenstern entlang. Jai holt Veer aus seinen Gedanken zurück und fragt ihn, welche Frau ihn so lächeln lässt. Veer erzählt von Harleen – sein Blick schweift wieder ab und man sieht den jungen Veer mit dem Rad fahren und seine erste Begegnungen mit Harleen. Als Veer ihm von dieser Begegnung erzählt und wie anders die Zeiten damals waren, macht sich Jai über ihn lustig. Veer antwortet ihm, das Jais Generation die wahre Liebe nicht verstehen kann, da sie kein Herz mehr haben. Denn wie könnte Jai Meera sonst gehen lassen. Dann erzählt er ihm noch, das Harleen nach Kalkutta gezogen ist, und dass er versucht hat, sie noch am Bahnhof zu treffen, doch er hat sie nur noch durch das Fenster gesehen.

Jai und Meera halten auch über die Distanz Kontakt und es findet ein reger Austausch zwischen den Beiden statt. Als Meera ihm eines Tages eröffnet, dass ihr neuer Chef Vikram sie zum Abendessen eingeladen hat, ist Jai zuerst aus der Fassung gebracht, ermutigt sie aber, die Einladung anzunehmen. Beide sind sich einig dass das Leben weitergeht. Jai erzählt Veer davon und denkt laut darüber nach, dass dies die beste Zeit seines Lebens sei, und er sie nützen sollte. Er fragt Veer, wie er damit umgegangen ist, als Harleen so lange Zeit weg war. Veer antworte ihm, er habe sich damals entschlossen sie zu besuchen. Wieder kommen Erinnerungen hoch, wie Veer Geld für den Zug sammelt und vor Harleens Wohnung in Kalkutta auf ihr Erscheinen wartet. Wie sie sich nach der langen Zeit wieder treffen und wie sie sich ganz sacht annähern. Jai ist etwas verduzt und kann nicht verstehen, wie Veer die Trennung so lange ausgehalten hat und ob denn nichts Körperliches zwischen den beiden vorgefallen sei. Veer meint, er habe zu der Zeit angefangen sein Leben in die Hand zu nehmen und etwas aus sich zu machen, Geld zu verdienen, um Harleen heiraten zu können, und dass früher körperlicher Kontakt erst nach der Hochzeit geschehen sei, nicht wie bei den jungen Menschen heutzutage, wo zuerst das Körperliche sei, ohne dass man den Namen des Anderen kennt. Für Jai bleibt Veers Einstellung unverständlich.

Am Abend lernt Jai in der Disco Jo kennen, eine Schweizerin, und verbringt dich Nacht mit ihr. Auf der Heimfahrt schreibt er Meera eine SMS und meint, auch bei ihm gehe das Leben weiter. Daraufhin ruft Meera bei Vikram an, und fragt ihn, ob seine Einladung zum Abendessen noch stehe. Sie verabreden sich. Meera und Vikram nähern sich einander an, und auch Jai und Jo kommen sich näher. Beide haben nun neue Menschen in ihrem Leben, neue

Beziehungen. Meera unternimmt viel mit Vikram und Jo integriert sich in Jais Freundeskreis. Jo fragt Jai, ob sie denn nicht gemeinsam nach Indien fahren wollen, sie möchte schon lange die Tempel und das Land sehen. Als Jai Veer von der Reise erzählt, überredet dieser ihn, Meera nichts davon zu sagen, sondern sie vor Ort zu überraschen. Wieder erinnert sich Veer, wie er plötzlich und unerwartet Harleen bei einem Ritual getroffen hat, und wie sich sie danach in einer verlassenen Ruine getroffen haben. Beim Treffen eröffnet ihm Harleen, dass ihre Eltern eine Heirat für sie arrangiert haben, und sie nur deswegen zurück nach Delhi gekommen sind. Der junge Veer ist bestürzt. Als Jai Veer fragt, was dieser von Jo hält antwortet Veer, sie sei eine nette Person, aber man verliebe sich nur einmal im Leben. Jai lacht darüber und meint, er sei schon öfters verliebt gewesen.

Meera ist positiv überrascht als sie Jai plötzlich vor sich sieht. Sie schlägt vor, eine doppelte Verabredung zu arrangieren, aber Jai möchte Vikram nicht kennenlernen und so beschließen sie, nur zu zweit etwas zu unternehmen. Die nächsten drei Tage verbringen sie mit gemeinsamen Unternehmungen und kommen sich wieder näher. Dabei vernachlässigt Jai seine neue Freundin Jo, die er alleine auf Bustouren schickt.

Bei der Neujahresfeier, bei der Jai mit Jo und Meera mit Vikram erscheint, eröffnet Meera ihm, dass Vikram um ihre Hand angehalten hat. Jai reagiert kühl und fragt sie was das Problem sei. Meera meint, es könne so nicht weitergehen, und sie können keinen Kontakt mehr miteinander haben. Sie möchte den Platz in ihrem Herzen wieder für eine andere Person frei werden lassen. Sie küssen sich zum Abschied.

In einer Rückblende versucht der junge Veer bei Harleens Vater um ihre Hand anzuhalten, worauf dieser und Harleens Brüder ihn verprügeln und Harleen in einen Zug nach Kalkutta stecken. Jo fragt Jai ob er sie lieben würde, und dieser meint, er wisse noch nicht was Liebe ist, worauf sie ihm sagt, er solle sich bei ihr melden wenn er es herausgefunden hat.

Ein Jahr ist vergangen seitdem Meera den Kontakt zu Jai abgebrochen hat, und nun treffen sie sich auf Meeras Hochzeit mit Vikram wieder. Am Abend treffen sich Meera und Jai noch einmal alleine und Jai eröffnet ihr, er würde gerne die Zeit zurückdrehen. Er wirft ihr vor, ihm nie gesagt zu haben, dass sie eine Ehe wollte – er hätte sie auch geheiratet. Erschüttert erkennt er, dass Meera schon verheiratet ist. Meera sagt nichts dazu, sieht ihn nur an.

Als Meera mit Vikram im Hotelzimmer sitzt, eröffnet sie ihm, dass sie einem Fehler gemacht hat und dass sie zuerst die Sache mit Jai klären muss. Vikram ist entsetzt. Sie macht sich auf den Weg und ruft Jai an. Dieser freut sich und meint, er habe gerade an sie denken müssen, denn er habe den Job bei der *Golden Gate Inc.* in San Francisco bekommen und würde bald abreisen. Meera ist erschüttert, tut aber so als würde sie sich für ihn freuen.

In San Francisco angekommen blüht Jai zuerst richtig auf, aber mit der Zeit wird er zunehmend schwermütiger, bis er aus Verzweiflung seine Wohnung demoliert. Er kann jedoch seine schlechte Stimmung nicht einordnen. In der Nacht wird er von Dieben überfallen und ausgeraubt. Freimütig gibt er seine Geldtasche aus der Hand, aber das Foto von Meera möchte er behalten, und auch als die Diebe ihn bedrohen rückt er es nicht heraus. Daraufhin wird er zusammengeschlagen, versucht aber bis zuletzt am Bild festzuhalten, was ihm schlussendlich nicht gelingt. Als er blutend und verletzt am Gehsteig sitzt ruft er plötzlich Meeras Namen aus und fragt sie, ob sie es ist, die das in ihm auslöst. Weinend sagt er ihren Namen. Danach ruft er Veer an. Verzweifelt erzählt er ihm dass er wirklich versucht habe Meera zu vergessen, aber in all den Jahren kann er nicht sagen, ob sie sich immer mehr von ihm entfernt hat oder immer näher gekommen ist. Er könne nicht aufhören an sie zu denken. Veer meint zuerst, es sie jetzt zu spät, Meera sei verheiratet, aber Jai will sie besuchen und Veer ermutigt ihn schlussendlich, als er sich an daran erinnert, wie er sich vor Jahren auf den Weg gemacht hat, um Harleen zu entführen und nach Delhi zu bringen. Bei Vikram angekommen, erfährt Jai, das er und Meera sich sehr bald getrennt haben, und sie seitdem auf Jai wartet. Darauf wartet, dass Jai die Liebe erkennt. Wenn sie es ihm gesagt hätte, wäre er zwar gekommen, aber hätte sicher nach einiger Zeit Zweifel bekommen. Bis er es für sich erkennt, wird sie warten. Im Rückblick findet der junge Veer Harleen im Zimmer mit ihrer Mutter vor uns erklärt dieser, er sei gekommen um Harleen mit sich zu nehmen, nur mit ihm werde sie glücklich. Er appelliert an die Mutter und diese lässt beide entkommen.

Jai macht sich auf den Weg zu Meeras Arbeitsplatz und erklärt Meera seine Liebe. Meera ist sehr berührt und sie umarmen sich. Parallel wird die Hochzeit des Veer mit Harleen gezeigt, es wird gefeiert.

#### **5.2.1.2. Meera**

Im Film kommen werden zwei Frauenfiguren näher dargestellt, wobei Meera als die weibliche Hauptfigur angesehen werden kann. Dies ist durch ihre Beziehung zum

Protagonisten und die Anzahl ihrer Auftritte begründet. Die zweite Figur, Harleen, ist eine wichtige weibliche Nebenfigur, bedingt durch die Narration und die Anzahl ihrer Auftritte ist sie jedoch Meera nachgeordnet. Diese Arbeit analysiert die jeweiligen weiblichen Hauptfiguren der Filme und deswegen wird im Folgenden nur Meera näher analysiert. Eine eingehende Analyse aller weiblichen Figuren würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Der Vollständigkeit halber werden sie an dieser Stelle angeführt. Neben Meera und Harleen finden sich in *Love Aaj Kal* noch die Schweizerin Jo, die zwischenzeitliche Freundin von Jai, Meeras Mutter und Großmutter, sowie Harleens Mutter und Großmutter und ihre Freundin. Sowohl Meeras Mutter und Großmutter, als auch Harleens weibliche Verwandte kommen nur in wenigen Szenen vor.

Harleens Liebesgeschichte und ihre Beziehung zum jungen Veer im Jahre 1945 verdeutlicht und konnotiert in der Narration die in der Gegenwart angesiedelte Beziehung von Jai und Meera. Anhand ihrer Erlebnisse gewinnen die Erfahrungen und die Beziehung von Meera und Jai für den Zuseher zusätzliche Bedeutung. Da ihre Geschichte als Nebenstrang der Erzählung fungiert, die Szenen aber gezielt zu bestimmten Momenten der Hauptgeschichte angeordnet sind, erhält der Zuseher zusätzliche Informationen zu den Ereignissen und ordnet diese anders ein. Wie ein Lehrer erzählt der alte Veer Jai seine Liebesgeschichte und Jai wird dadurch langsam aber sicher der Liebe nähergebracht. Meera hingegen hat keine solche Vertrauensperson, sie findet von selbst ihren Weg zur Liebe.

#### 5.2.1.2.1. Allgemeine Charakterisierung

Meera ist Restauratorin und zu der Zeit, als sie Jai begegnet, noch Studentin. Ihr Wunsch ist es, einmal nach Indien zurückzugehen und dort alte Gebäude wiederherzustellen. Sie ist im Bezug auf ihre Arbeit sehr ehrgeizig, was auch dadurch erkennbar ist, dass sie für die Chance in Indien an einem Projekt zu arbeiten, alles andere hinten anstellt, auch ihre Beziehung. Meera ist gut situiert, Geld scheint für sie kein Thema zu sein. Sie und auch ihre Familie leben in London. Ihr körperliches Erscheinungsbild ist das einer jungen Frau Mitte Zwanzig, mit langen schwarzen Haaren und aristokratischen Zügen. Ihr Gesicht ist etwas kantig, was ihr einen edlen Zug verleiht. Sie ist sehr schlank und immer sehr modisch und sexy gekleidet. Sie trägt die Haare meistens gewellt und offen. Bezüglich ihres Aussehens ist sie sehr selbstbewusst, sie weiß, dass sie gut aussieht und auf Männer anziehend wirkt.

Meera wird gleich zu Beginn der Handlung als direkt und sehr schlagfertig eingeführt. Als Jai Meera in der Disco an der Theke sitzen sieht, geht er zu ihr hin und setzt gerade an, sich ihr anzunähern. Dabei meint er, er wolle sie nicht anmachen, da unterbricht sie ihn und antwortet sehr direkt warum er es den tue wenn er es nicht wolle. Jai ist im ersten Moment verblüfft, reagiert dann aber erfreut und antwortet ihr meint, dies sei eine neue Perspektive und er würde dies gerne näher mit ihr erörtern. Meera findet sein Verhalten amüsant und später sieht man sie zusammen tanzen. Dabei merkt Jai an, dass Meera sehr gut aussehen würde, und prompt antwortet Meera damit, dass ihr dieser Umstand bewusst sei. Bei der Verabschiedung im Auto küssen sie sich.

Bei der nächsten Szene sitzen sie im Café. Jai bestellt einen schwarzen Kaffee ohne Milch oder Zucker. Meera betrachtet ihn amüsiert und meint, er wolle wohl damit die Frauen beeindrucken und dass sie schwarzen Kaffee ekelhaft finde. In diesen ersten Szenen wird Meera als junge Frau gezeigt, die sich kein Blatt vor den Mund nimmt und offen ihre Meinung sagt. Die Kamera zeigt wie Meera sieht was Jai vorhat als er zu ihr an die Bar kommt, und ihr Gesichtsausdruck ist eine Mischung zwischen Amüsement und gespannter Erwartung. Sie lächelt ihn an. Als er jedoch seinen Spruch sagt, verdreht Meera leicht die Augen und unterbricht seinen Versuch, sich ihr auf diese Weise anzunähern. Die Kamera filmt sie von einem erhöhten Winkel, dadurch wirkt es, als würde der Zuseher die Position von Jai einnehmen. Sie wirkt aber keineswegs verschüchtert sondern sieht selbstbewusst zu ihm hoch. In den ersten Szenen, in denen die Beziehung zwischen Meera und Jai kurz angerissen wird, sieht man Meera immer wieder in Situationen in denen sie zeigt, dass sie einen eigenen Kopf hat und sich nicht aus der Ruhe bringen lässt. Sie wirkt sehr gefasst und scheint ihre Emotionen unter Kontrolle zu haben. Dadurch wirkt sie unnahbar und schwer zu durchschauen.

Meera stellt an sich den Anspruch sich von der Vernunft leiten zu lassen, handelt aber teilweise impulsiv. Sie verhält sich zudem Jai gegenüber sehr verständnisvoll. Als Jai und Meera beschließen sich zu trennen, da Meera bald nach Indien ziehen wird, argumentieren beide, eine Trennung wäre unter diesen Umständen das Vernünftigste und auch praktisch. Als Jai tollpatschig versucht, Schluss mit Meera zu machen übernimmt sie die Führung des Gesprächs und da auch sie der Meinung ist, Fernbeziehungen seien auf Dauer zum Scheitern verurteilt, macht sie es ihm leicht Schluss zu machen. Sie nimmt ihm die Verantwortung. Bei der Trennung ist Meera zwar kurz traurig, aber gleich danach lacht sie wieder. Beide

entscheiden sich, eine „Break-Up“-Party zu veranstalten. Als Jai dann auf der Party von Colly angemacht wird, ermutigt Meera ihn sogar, sich auf den Flirt einzulassen. Bei der Verabschiedung, als sie sich gegenüberstehen, stammelt Jai vor sich hin. In der ganzen Zeit sieht ihn Meera direkt an, sagt aber kein Wort. Plötzlich umarmt sie ihn, immer noch kein Wort sagend, und läuft weg. Auch bei ihrer Hochzeit mit Vikram, als Jai ihr eine Liebeserklärung macht, steht sie nur da und sagt nichts. Dies deutet darauf hin, dass Meera immer wenn sie sehr emotional wird, alles in sich behält und sich nichts anmerken lässt. Sie ist sehr beherrscht und lässt sich ihre Gefühle nicht anmerken. Vieles behält sich für sich. Jai bemängelt dies sogar, als sie miteinander telefonieren.

Im Laufe der Handlung zeigt Meera den Anspruch, authentisch und sich selbst treu zu sein. Als sie Jai in Indien wiederseht und Vikram anlügt um Zeit mit Jai zu verbringen, wundert sie sich später darüber, warum sie nun beginnt, Ausreden für ihre Handlungen zu finden, was sie bisher noch nie gemacht habe. Nach der Heirat mit Vikram, als sie beide im Hotelzimmer sitzen und Meera erkennt, dass zwischen ihr und Jai noch immer etwas ungeklärt ist, sagt sie zu Vikram, sie wisse nicht mehr wo sie stehe und sie müsse erst herausfinden was zwischen ihr und Jai noch offen ist. Sie meint sogar, sie würde so werden wie Jai (womit sie wahrscheinlich meint, die Vernunft vor die Liebe zu stellen). Dies, so Meera, könne sie nicht. Dieser Wunsch, sich selbst und ihren Gefühlen für Jai gegenüber ehrlich zu sein, ist eine der zentralen Motivationen der Figur Meera. Diese Motivation macht auch ihren zentralen Konflikt aus. Der Konflikt zwischen Gefühlen/Liebe und Vernunft/Karriere ist sehr prägend für Meera. Sie versucht unter den gegebenen Umständen das Richtige zu tun. Zu Beginn ist das Richtige für sie, was unter den Umständen das Vernünftigste ist, später ist es das, was ihre Gefühle ihr sagen.

Meeras Handlungen sind durchaus kalkuliert. Bei ihren Telefongesprächen erzählt sie Jai, dass sie bei ihrer ersten Begegnung nur so getan hätte als wäre sie betrunken, damit Jai sich ermutigt fühlt sie anzusprechen. An dieser Stelle kommt auch heraus, dass sie, als sie noch seine Freundin war, sich einige Dinge nicht erlaubt hat zu sagen. Dass sie Jais Schwester nicht mag, seine Schuhe und andere Kleinigkeiten. Meera zögert nicht, Entscheidungen zu treffen. Als sie erkennt, dass mit Jai noch etwas offen ist, macht sie sich auf den Weg, dies zu klären. Auch wenn es bedeutet, ihren Ehemann Vikram vor den Kopf zu stoßen. In einer anderen Szene, kurz nachdem Vikram ihr einen Heiratsantrag gemacht hat, trifft sie sich mit Jai. Sie erzählt ihm vom Antrag, er jedoch reagiert sehr gelassen. Sie wird wütend und erklärt

ihm, sie können keinen Kontakt mehr haben, weder persönlich noch über andere Kommunikationsmedien. Sie trifft die Entscheidung und als Konsequenz haben sie bis zu ihrer Hochzeit keinen Kontakt mehr.

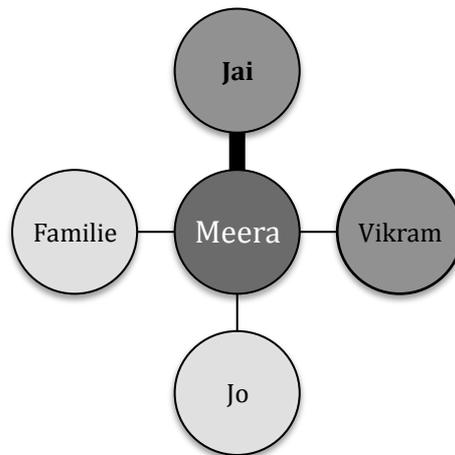
In einigen Szenen betont Meera, sie würde Jai sehr gut kennen. Im Kontext gesehen impliziert dies, sie kenne ihn besser als er sich selbst. Nachdem Meera Vikram über ihre Gefühle zu Jai erzählt hat sieht man beide in einer Behörde sitzen und Vikram fragt Meera, warum sie nicht einfach Jai erzählt was in ihr vorgeht. Daraufhin erklärt sie ihm, Jai würde dann vielleicht kommen, aber da er die Wahrheit über ihre Liebe noch nicht erkannt hat, würde er nach kurzer Zeit wieder zu zweifeln beginnen. Sie erklärt, Jai müsse es selbst herausfinden. Da dies mit Hilfe von Rückblenden erzählt wird, als Jai seine Liebe zu Meera erkannt hat und vor Vikrams Tür steht, wird dem Zuseher der Eindruck vermittelt, sie habe mit ihrer Annahme Recht gehabt. Dadurch wirkt es so, als hätte Meera bereits eine Weisheit, die Jai erst erschlossen werden muss. Während der Zeit, in der Jai noch nicht erkannt hat, dass Meera seine große Liebe ist, wird in Rückblenden gezeigt, wie einsam und verlassen Meera in dieser Zeit war. Nie wird sie lachend gezeigt, immer ernst und gedankenverloren. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sie still leidet, ungewiss ob dieses Leiden je ein Ende nehmen wird.

Meera ist nicht offensiv religiös. Zwar sieht man sie auf traditionelle hinduistische Art heiraten, doch sonst sieht man sie keine religiösen Handlungen vollziehen. Kurz vor ihrem ersten Kuss mit Jai vollführen beide spielerisch das *om shanti* Ritual, aber in diesem Kontext wirkt es eher wie Flirten als wie ein religiöses Ritual. Die Figur Meera nimmt im Verlauf der Handlung mehrere soziale Rollen an. So ist sie Studentin, Schwester, Geliebte, Verlobte, Braut, Ehefrau, Partnerin, Ex-Freundin, Freundin, Tochter, Enkelin und Geliebte. Ihre Rollen ändern sich im Verlauf des Films. Da Meeras Hauptbezugsperson innerhalb der Geschichte Jai ist, sind auch die Rollen, die sie hinsichtlich seiner Person einnimmt, am bedeutsamsten.

#### 5.2.1.2.2. Meeras Beziehungsverhältnisse

Die Hauptbeziehung der Figur Meera ist ihre Beziehung zu Jai. Diese Beziehung zieht sich als Konstante durch den Film. Die Figur Vikram kommt erst ab Mitte der Narration vor, und Meeras zweitwichtigste Beziehung ist die Beziehung zu Vikram. Dies erschließt sich aus der Narration und durch die Anzahl der gemeinsamen Auftritte. Die unten angeführte Grafik verdeutlicht Meeras im Film vorkommenden Beziehungsverhältnisse. Neben Vikram und Jai

finden sich kurze Kontakte zur Familie und ein indirekter Kontakt zu Jais zwischenzeitlicher Freundin Jo.



Die Beziehung zu Jai verändert sich im Laufe der Narration. Sie beginnt mit der ersten Annäherung im Club, entwickelt sich zu einer partnerschaftlichen Beziehung, später werden sie zu Ex-Freundin und Ex-Freund, dafür entwickelt sich eine Freundschaft und zum Schluss werden sie wieder ein Liebespaar. Jede dieser Phasen weist andere Charakteristika auf. Ihre Annäherung wird nur kurz gezeigt. Meera wirkt hier als selbstbewusste junge Frau, die weiß was sie will. Davon ist Jai beeindruckt. Der Umgang miteinander ist noch nicht so routiniert, noch ein bisschen unbeholfen. Auch ihre Zeit als Paar wird nur sehr kurz dargestellt. Bis zum Ende ihrer Beziehung sind sie zwei Jahre zusammen. In kurzen Abrissen wird ihr Leben geschildert, alles wirkt harmonisch und glücklich.

Der erste Wendepunkt wird durch den Entschluss sich zu trennen herbeigeführt. Hier zeigen sich einige von Meeras Charakterzügen zum ersten Mal. Ihr Anspruch vernünftig zu sein und ihre Tendenz in sehr emotionalen Augenblicken ihre Gefühle für sich zu behalten. Dieser Abschnitt ihrer Beziehung kennzeichnet sich durch eine ungezwungene, aber auch unemotionale Art, mit dem Ende ihrer Beziehung umzugehen. Sie haben die Einstellung eines modernen Paares, vernünftig auf die gegebenen Umstände zu reagieren und an Beziehungen mehr in Lebensabschnitten zu denken und nicht dem romantischen Bild einer großen Liebe anzuhängen. Ihre Beziehung geht ungezwungen in eine Freundschaft über, alles läuft sehr zivilisiert ab. In dieser Phase ihrer Beziehung sind sie sehr offen miteinander und lassen Beschränkungen, die sie sich als Partner selbst auferlegt haben, fallen. Dies zeigt sich sehr gut, als Meera Jai noch am Flughafen anruft und ihm endlich die Dinge sagt, die sie als seine Freundin nie erwähnt hat. Sie lernen sich auf eine neue Art kennen. Beide lernen neue Partner kennen und tauschen sich über ihre Beziehungen aus. Als Jai Meera in Indien besucht

kommen wieder die alten, vertrauten Gefühle auf und sie verbringen eine schöne Zeit zusammen. Der zweite Wendepunkt wird durch Vikrams Heiratsantrag eingeleitet. Von da an distanziert sich Meera von Jai. Sie beendet den Kontakt und erst bei ihrer Hochzeit sehen sie sich erneut wieder. Dies ist der dritte Wendepunkt. Jai erkennt, dass der Verlust von Meera tiefer geht, als bisher gedacht. Auch für Meera läutet dies einen neuen Abschnitt ein. Sie erkennt, dass sie mit der Heirat einen Fehler gemacht hat und zieht die Konsequenzen daraus.

Als auch Jai erkennt, welchen Fehler er begangen hat, und dass Meera die Liebe seines Lebens ist, ist das der letzte Wendepunkt. Er macht sich auf den Weg um mit Meera zu sprechen und sie finden wieder zusammen.

Die Figur Vikram wird als der perfekte Partner für Meera dargestellt. Es verbinden sie die gleichen Interessen. Er ist Professor für Restauration und teilt mit Meera ihre Leidenschaft für alte Gebäude. Er ist gut situiert, gebildet, vom Wesen her sanft und verständnisvoll. Nachdem Meera nach Indien gezogen ist, lernt sie Vikram kennen und dieser lädt Meera zum Essen ein. Sie lehnt zuerst ab, redet aber mit Jai darüber und fragt ihn nach seiner Meinung. Dieser meint, sie solle sich nicht davon abhalten lassen. Aber Meera empfindet nicht die gleiche Leidenschaft für Vikram wie für Jai. Erst als auch Jai mit Jo angebandelt hat, entschließt sie sich, Vikram zu treffen. Auch Vikram gegenüber verhält sich Meera sehr selbstbewusst und direkt. So übernimmt sie die Rechnung bei ihrem ersten Abendessen, mit dem Argument, sie habe ihn eingeladen, nicht umgekehrt. Man sieht beide bei verschiedensten Unternehmungen und es wird klar, dass sie gemeinsame Interessen teilen. Zu Beginn ihrer Beziehung scheint Vikram mehr eine Ablenkung von Jai darzustellen, aber im Laufe der Zeit kommen sie sich näher. Als ihr Vikram Meera einen Antrag macht, nimmt sie ihn an.

Im Film wird der Antrag nicht direkt gezeigt, sondern der Zuseher erfährt dies, als Meera Jai davon erzählt. Als Jai mit Jo in Indien auf Besuch ist, verabreden sich Meera und Jai zu einem Treffen zu viert. Jo und Vikram werden darüber im Dunkeln gelassen, und während der ganzen Zeit schreiben Meera und Jai miteinander SMS oder beobachten einander. Meera schlägt Jai vor, er solle sie alleine treffen, und erzählt ihm vom gerade stattgefundenen Antrag. Jai reagiert mit Gleichgültigkeit, was Meera wütend macht. Sie entscheidet, es könne so nicht mit ihnen weitergehen, da sie den Platz in ihrem Herzen für eine andere Person frei haben möchte. Sie brechen den Kontakt ab. Diese Szene zeigt, ähnlich wie die Hochzeit, dass für Meera der Hauptfokus nicht die Beziehung zu Vikram sondern die Beziehung zu Jai

darstellt. Auch bei Meeras und Vikrams Hochzeit nimmt Jai und der Kontakt zu Jai mehr Präsenz ein, als der Kontakt zu ihrem Verlobten und Ehemann Vikram. Dadurch wirkt es auf den Zuseher so, als wäre die Beziehung zu Vikram ein Nebenschauplatz, und die Beziehung zu Jai wichtiger.

Im Kontakt mit Vikram sieht man Meera nicht sehr oft lachen, was im Kontakt mit Jai sehr wohl der Fall ist. Mit Vikram wirkt Meera viel ernster. Die Beziehung zu Vikram hat mehr die Qualität einer Freundschaft. Dies zeigt sich, als Vikram ihr zu Seite steht, nachdem sie ihn verlassen hat. Er respektiert ihre Entscheidung und bringt ihr gegenüber Verständnis auf. Dies kann aber auch so wirken, als hätte er ihr gegenüber keine sehr tiefen Gefühle. Vikram ist für Meera die vernünftiger Wahl, aber es zeigt sich, dass er nicht die Wahl ihres Herzens ist.

Die Figur Jo ist die Frau, die Jai nach Meera kennenlernt und mit der er eine Beziehung hat. Im Kontrast zu Meera wirkt Jo oberflächlich. Sie spricht schlecht Englisch und kein Hindi, vom Typ her ist sie blond. Von der Figurenkonstellation stellt Jo eine Konkurrenz zu Meera dar. Da Jai Meera bevorzugt, wirkt sie nicht wirklich als Konkurrentin. Auch Meera empfindet sie nicht wirklich so. Als Meera Jo zum ersten Mal sieht, meint sie zu Jai, sie sei viel hübscher als Jo. Jai widerspricht ihr nicht. Jai und Jo haben nicht viele Gemeinsamkeiten, anders als Jai und Meera, wirkt die Beziehung der beiden eindimensional. Dieses, wie Tieber es ausdrückt, Liebesdreieck ist eine Konstante der Bollywood-Filme<sup>350</sup>. Hier ist es so, dass die Werte und Vorzüge der indischen gegenüber der westlichen Frau im Laufe der Handlung hervorgehoben werden. Denn obwohl Jo attraktiv und sympathisch ist, muss Jai im Laufe der Handlung erkennen, dass sie in keiner Weise an Meera heranreicht. Die Absage an Jo kann als Absage an den Westen und an die Hinwendung zu den indischen Werten, hier in Gestalt von Meera, gedeutet werden.

Meeras Familie kommt nur sehr vereinzelt vor. Ihre Mutter und Großmutter werden kurz gezeigt, aber aus diesen Szenen lässt sich sehr wenig über ihre Beziehung sagen. Ein Vater ist nicht zu sehen. Auch Meeras Schwester wird nur sehr kurz und indirekt eingeführt. Als Meera mit Jai über Vikram redet, erwähnt sie, ihre Schwester würde ihn für eine gute Partie halten. Ansonsten kommt Meeras Familie nicht vor.

---

<sup>350</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 23.

### 5.2.1.2.3. Rezeption und Diskurs

Die Figur Meera zeigt den Konflikt junger indischer Frauen zwischen Selbstbestimmung und Vorbestimmung auf. Meera versucht ihr Leben selbstbestimmt zu leben, zu planen und der Vernunft zu folgen. Doch die Liebe kommt dazwischen und sie muss erkennen, dass das Schicksal und einen anderen Weg für sie und Jai vorgesehen hat. Ihre Geschichte zeigt aber auch den Konflikt zwischen Moderne und Tradition auf. Zu Beginn versuchen sowohl Meera als auch Jai ihr Leben wie ein modernes Paar auszurichten. Was auch bedeuten kann, rationalen Argumenten den Vorzug zu geben wenn die Umstände es verlangen. Am Ende trägt die Liebe den Sieg davon und das es eine Art Vorbestimmung gibt.

Meera verkörpert die Liebe oder den Weg zu Liebe. Für Jai steht sie zum Schluss der Handlung für die große Liebe. Im Film wird Jais Weg zur Liebe erzählt – mit Hilfe und Unterstützung von Veer – während Meera im Hintergrund selbständig zu dieser Erkenntnis gelangt und dann wartet bis auch Jai diese Wahrheit erkennt. Sie steht auch für die Transformation, welche durch die Liebe ermöglicht wird. Zudem verkörpert Meera Werte wie Unabhängigkeit, Selbstständigkeit und Wahrheit. Der Name Meera bedeutet auch „Anhängerin von Krishna“.<sup>351</sup> Hier ist eine Verbindung zur Figur Rādhā erkennbar, die in dieser Arbeit weiter unten noch genauer ausgeführt wird. Zudem ist Meera eine Form von ‚Mīrā Bāī‘, des Namens einer indischen Mystikerin<sup>352</sup> der *bhakti* Bewegung. Unter dem Punkt *bhakti* werden dieser Kontext und die Verbindung zum Film noch näher erläutert.

Die inneren Konflikte der Figur Meera sind nicht immer klar erkennbar. Dadurch, dass Meera ihre Gefühle für sich behält, sind sie auch für die Zuseher nicht immer deutlich erkennbar. Der große Konflikt für sie ist der zwischen ihrer sozialen Rolle als Ehefrau und ihrer Liebe zu Jai. Wie sie auf die Erkenntnis der Liebe zu Jai reagiert widerspricht dem Verhalten einer guten Ehefrau, ist jedoch bezeichnend für die Figur Meera. Auch als Ehefrau von Vikram steht sie in einem Konflikt. Auf der einen Seite steht Vikram, ihr Partner, und auf der anderen Seite Jai, ihr Ex-Freund. Sowohl Meera als auch Jai handeln widersprüchlich was ihre Gefühle und ihre Handlungen angeht. So treibt Jai Meera mit seinem Verhalten in die Ehe mit Vikram indem er ihr zu verstehen gibt, wie toll dies doch wäre. Umgekehrt heiratet Meera Vikram obwohl sie Gefühle für Jai hegt.

---

<sup>351</sup> Vgl. [www.vorname.com/name,Meera.html](http://www.vorname.com/name,Meera.html) am 11.1.2012

<sup>352</sup> Vgl. de Groot, 2006, S. 25.

Der Zuseher ist Meera und Jai im Wissen um ihre Gefühle zueinander voraus. Die ganze Zeit über halten sie Kontakt zueinander und dies macht dem Zuschauer klar, dass ihre Gefühle für einander nicht abgebrochen sind. Durch die Szenen der Liebesgeschichte zwischen Veer und Harleen wird dem Zuseher suggeriert, es handle sich bei der Beziehung zwischen Jai und Meera um eine ähnliche Liebesgeschichte. Da die Figur Harleen gleich zu Beginn als Veers große Liebe eingeführt wird, erhält der Zuseher den Eindruck auch Meera sei Jais große Liebe.

Gegenüber Vikram zeigt Meera wenig Emotion. Das einzige Mal, wo sie ihm gegenüber emotional gezeigt wird, ist nach der Hochzeit. Hier haben ihre Gefühle weniger mit der Figur Vikram als mit Jai zu tun. In den Interaktionssituationen mit Jai zeigt Meera mehr Gefühl. Dies lässt den Eindruck einer größeren emotionalen Tiefe zwischen den beiden entstehen. Zu Beginn wirkt auch deren Beziehung eher oberflächlich, aber im Laufe des Films entstehen mehr und mehr Gefühlsmomente. Als sie zum Schluss wieder zusammenfinden, brechen aus Meera die angestauten Gefühle heraus. Sie weint und schlägt auf Jai ein, doch nicht aus Wut sondern aus der Verletzung und den angestauten Gefühlen heraus, aus der Zeit in der Jai noch nicht erkannt hat, dass Meera seine große Liebe ist. In dieser Zeit hat Meera sehr gelitten und dies tritt nun zutage. Auch als sie ihn nach ihrer Hochzeit anruft, um mit ihm über sein Liebesgeständnis zu reden, er ihr aber von seinem Jobangebot erzählt, brechen Tränen aus ihr heraus. Sie tut aber so als würde sie sich für Jai freuen. Die anderen Male, außer beim Gespräch über ihre Verlobung, zeigt Meera wenig Gefühl. Sie hält ihre Emotionen zurück. Aus der Situation heraus können sich die Zuseher dennoch in ihre Lage hineinversetzen. Durch kleine Anzeichen wie schnelleres Atmen und eine angespannte Körperhaltung entsteht der Eindruck, in Meera tobe ein Gefühlssturm.

Dem Zuseher werden die verschiedenen Situationen in einem Kontext erläutert, in dem Empathie für die Figur Meera möglich ist. Durch die Umstände werden die verschiedenen Handlungen gerechtfertigt und können nachvollzogen werden. Die gezielte Untermuerung verschiedener Szenen mit emotional stimulierender Musik fördert das Mitfühlen mit Meeras Emotionen. So ertönt zum Beispiel bei ihrem Telefongespräch mit Jai nach der Hochzeit sanfte, sehnsüchtige und traurige Musik. Dabei wird Meeras Gesicht in Großaufnahme gezeigt, ihr Versuch die Tränen zurückzuhalten und sich nichts anmerken zu lassen. Dies schafft ein empathisches Feld um ihre Handlungen und Gefühle nachvollziehen zu können.

Die Figur Meera wirkt sympathisch, wenn die Anforderungen von außen und die Ansprüche von innen nachvollzogen werden können. Als junge Frau in einer modernen Welt gehören Karriere und Beruf zu den von außen an sie gerichteten Anforderungen. Alles soll vereinbar sein; zuerst Karriere und später eine Heirat und vielleicht auch Kinder. Auch die Anforderung ihr Leben zu planen und im Bezug darauf vernünftig zu handeln ist genau das, was Meera zu Beginn der Handlung tut. Ihr Anspruch, sich selbst treu zu sein und auch danach zu handeln, steht manchmal im Widerspruch zu den von außen gestellten Anforderungen. Liebe ist bei der Figur Meera etwas, dass nicht geplant werden kann, aber am Ende über die Vernunft siegt. Genau das ist die Aussage des Films, dass die Liebe über den sozialen Anforderungen und Pflichten steht.

Im Gegensatz zu *Wanted* scheint *Love Aaj Kal* auch vermehrt auf ein weibliches Publikum ausgerichtet zu sein. Wie weiter unten angeführt, verkörpert die Figur Meera sehr stark die neuen Werte von indischen Frauen der Mittelschicht wie sie Poggendorf-Kakar in ihrer Studie eruiert hat.

#### 5.2.1.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Meera

In der unten angeführten Tabelle sind in der linken Spalte die Merkmale des traditionell-brahmanischen Frauenideals wie im Kapitel drei näher erörtert und die Sītā-Adaptionen nach Poggendorf Kakar aufgelistet, auf der rechten Seite wird gekennzeichnet, ob diese Merkmale auf die Filmfigur Meera zutreffen.

#### Traditionell-brahmanisches Frauenideal bei Meera

Merkmale/Eigenschaften	Filmfigur Meera
Ehefrau	ja, aber nicht die des Protagonisten Jai – dies zeigt eine weitere Verbindung zu Rādhā auf
Treue gegenüber dem Ehemann	nein
Opferbereitschaft	ja
Leidensfähigkeit	ja
Selbstaufopferung	ja
Leben im Dienst des Ehemannes	nein
Tägliche religiöse Pflichten Zuhause	nein
Mann als primäre Bezugsperson	ja
Ehemann wird als Gott verehrt	nein
Familie ist das Zentrum	nein

Keuschheit	nein
Unselbständig	nein
selbstbeherrscht	ja
Hingabe an den Ehemann	nein
Domäne ist der private Bereich	nein

Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar<sup>353</sup>

Merkmale/Eigenschaften	Filmfigur Meera
kosmopolitisch	ja
stark	ja
unabhängig	ja
feminin	ja
mütterlich	nein
sexy	ja
gebildet	ja
monogam	ja
sanftmütig	ja
Durchsetzungsvermögen	ja
Entscheidungsfähigkeit	ja

Wie durch die Tabelle ersichtlich, treffen bei Meera die Kriterien von Poggendorf-Kakar stärker zu, als jene des traditionellen-brahmanischen Frauenideals. Dennoch lassen sich einige Merkmale auch bei Meera entdecken. Würde man bei Merkmalen des traditionellen Frauenideals an die Stelle des Ehemanns den Partner setzten, treffen sogar noch mehr Eigenschaften zu. Das Ideal der Ehe wird im Film nicht ausgeführt, das Ideal einer einzigen, großen Liebe dagegen sehr wohl. Zudem findet sich bei Meera eine verstärkte Hinwendung an den öffentlichen Bereich. Sie ist beruflich erfolgreich und hat ein reiches Sozialleben.

In der Liebesgeschichte zwischen Harleen und Veer ist Religion im Gegenzug offensiv sichtbar. Beide sind Sikhs und einmal treffen sie einander im Tempel. Zudem schwört der junge Veer bei seinem Gott, Harleen werde seine Ehefrau werden, sowohl in diesem, als auch in zukünftigen Leben.

<sup>353</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 56.

Religion kommt in der Liebesgeschichte zwischen Meera und Jai nur indirekt vor. So ist Meera bei ihrer Hochzeit mit Vikram ganz in Rot gekleidet und auch das hinduistische Hochzeitsritual wird vollzogen. Jai selbst ist zu Beginn der Geschichte nicht sehr religiös. Er zweifelt die Existenz eines Gottes sogar an. Als er später, nachdem Meera mit Virkam vermählt wurde, seinen Traumjob angeboten bekommt, glaubt er zuerst an einen größeren göttlichen Plan, der hier am Werk ist und den Ereignissen Sinn verleiht. Bei Meera hingegen das Verhältnis zur Religion nicht klar ersichtlich. Aus dem Text lässt sich annehmen, dass sie gläubig ist, aber es wird nicht näher ausgeführt. Im Laufe des Films kommen jedoch immer wieder subtile religiöse Anspielungen vor. Als Jai in San Francisco bei einer Therapeutin sitzt, erklärt diese ihm, die ganze Welt sei voll positiver Energie, und wenn er positiv denkt, wird er diese Energie mit Sicherheit anziehen.

Die Liebesgeschichte von Meera und Jai erinnert in ihrer Ausführung an den *bhakti*-Weg, in dem der Gläubige zum Liebenden der Gottheit wird, sich ganz dem Liebesdienst verschreibt und in seiner Sehnsucht zur unerreichbaren Gottheit aufgeht.<sup>354</sup> Anspielungen auf berühmte Liebespaare wie z.B. Lailā und Majanū, die im Bollywood-Film für das Streben nach der Liebe zu Gott stehen<sup>355</sup>, verstärken diesen Eindruck. Als Meera und Jai zum Schluss zusammenfinden führt er dieses berühmte Liebespaar in seiner Liebeserklärung an. Er stellt eine Verbindung zwischen ihrer Liebesgeschichte und der von Lailā und Majanū her.

#### 5.2.1.1.3.2. *Bhakti*

Unter *bhakti*, wörtlich Liebe oder Hingabe, versteht man eine Form der Gottesverehrung, in der versucht wird, eine Vereinigung zu Gott durch Hingabe zu erreichen. Die Bewegung entstand im 7. Jh. n.Chr. in Südindien und breitete sich ab dem 12./13. Jh. n. Chr. bis nach Nordindien aus. Zunächst wurden vor allem lokale Götter verehrt, die aber im Laufe der Zeit als Erscheinungsformen von Vishnu oder Shiva angesehen wurden. In der vishnuitischen Tradition finden sich Kultgemeinschaften, welche die Rādhā-Krishna-Beziehung in den Vordergrund stellen. Die Liebe Krishnas zu der Kuhhirtin Rādhā und deren Liebe zum Gott Krishna werden ab dem 13. Jahrhundert in den verschiedenen Kultgemeinschaften thematisiert.<sup>356</sup> Der Gott Krishna spielt im Mahābhārata-Epos eine wichtige Rolle. Hier tritt er als gottgleicher Held auf, der in vielen Stellen als die höchste Gottheit gepriesen wird. In der Bhagavadgītā, dem zentralen Text zum Gott Krishna, wird die hingebungsvolle Gottesliebe

---

<sup>354</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 94.

<sup>355</sup> Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143.

<sup>356</sup> Vgl. Michaels, 1998, S. 277ff.

gelehrt, welche zur Erlösung und zu Gott führt. Viele Traditionen, die sich durch mystisch-erotische Gottesliebe auszeichnen, stellen Krishna in den Mittelpunkt. Darin wird Krishna als Beschützer der Kühe und als Verführer von Hirtenmädchen dargestellt. Im Zentrum seiner Theologie steht die Liebe zu Rādhā, welche als Sinnbild der vergöttlichten Liebe und als seine zentrale Gefährtin gilt. Ihre Geschichte ist durch Sehnsucht, Vereinigung und Trennung gekennzeichnet, ihr Weg versinnbildlicht die Gottesliebe, die ebenfalls durch die Sehnsucht nach Gott gekennzeichnet ist.<sup>357</sup> Wie im Kapitel über Bollywood näher ausgeführt, verzehrte sich Rādhā nach Krishna und setzte sich über alle sozialen Normen hinweg. Trotz ihrer Ehe mit einem anderen Mann konnte Rādhā nicht von Krishna lassen und verzehrte sich nach ihm. Ihre Geschichte zeigt den sehnsuchtsvollen Weg der menschlichen Seele nach Gott auf.

In der Liebesgeschichte zwischen Meera und Jai finden sich Elemente der Liebesgeschichte zwischen Krishna und Rādhā. Ihr Weg ist durch Trennung, Vereinigung und Sehnsucht nach der anderen Person gekennzeichnet. Als Jai verprügelt wird und erkennt, dass seine niedergeschlagene Stimmung auf Meera zurückzuführen ist, erscheint Meeras Bild vor seinem inneren Auge. Dies wirkt wie eine Offenbarung. Er erkennt, dass sein Leben ihn zu diesem Punkt geführt hat und dass Meera immer mehr Einzug in sein Herz gefunden hat. Das der alte Veer hier wie ein Lehrmeister oder Guru wirkt, der ihm den Weg zur Liebe lehrt, ist ein weiteres Indiz für dafür, dass jeweils beide für den anderen die Liebe verkörpern. Meera versinnbildlicht für Jai die Liebe zu Gott und umgekehrt zeigt Meera Ähnlichkeiten mit Rādhā. Auch sie ist mit einem andern Mann verheiratet, kann aber ihre Liebe zu Jai nicht unterdrücken und muss dementsprechend handeln. Sie sehnt sich nach Jai aber wartet geduldig bis auch er die Wahrheit erkennt. Ein weiteres Indiz für den Bezug zum *bhakti* Weg findet sich in Meeras Namen. Dieser ist eine Anspielung auf die berühmte *bhakti* Heilige Mīrā Bāī. Auch der letzte Song im Film spielt noch einmal auf den den hingebungsvollen Weg zu Gott an: *„I have a desperate need for you, don't grind my life into the ground, love is a heavy burden, and a wonderful illness, you want to let it go on, love is a long friendship, it's issued without a permit, we will be riding high, come on, oh, a heart wants another heart, wants to be coloured with love, while I live, it will make me meet God ... it's the same story, only the times do change“* Diese Sätze erinnern sehr stark an die verzehrenden Dichtungen der *bhakti* Heiligen.

---

<sup>357</sup> Vgl. Malinar, 2009, S. 133f.

### 5.2.2. Wanted

Der Film *Wanted* ist ein Hindi-Remake des tamilischen Films *Pokkiri* aus dem Jahr 2007. In beiden hat Prabhu Deva Regie geführt.<sup>358</sup> Als Produzent des Films fungierte Boney Kapoor. Sowohl Deva als auch Kapoor sind bekannte Größen in Bollywood. Deva betätigt sich im Filmgeschäft vielseitig, unter anderem als Choreograph, Schauspieler, Regisseur und Drehbuchschreiber. Zum Film *Pokkiri* schrieb er auch das Drehbuch.<sup>359</sup> Kapoor plant eine Fortsetzung mit dem Titel *Most Wanted* oder auch *Wanted 2* in der Salman Khan die Hauptrolle übernehmen soll. Bis auf weiteres ist die Fortsetzung jedoch aufgeschoben.<sup>360</sup> *Wanted* nimmt den Platz zwei im Ranking aus dem Jahr 2009 ein. Er spielte im Jahr 2009, laut Box Office India einen geschätzten Betrag von 35 Millionen indischer Rupien ein.<sup>361</sup> Die Premiere fand am 18. September in Indien, Kanada und Großbritannien gleichzeitig statt.<sup>362</sup>

Die Stars des Films sind Salman Khan als Radhe und Ayesha Takia als Jhanvi. Beide Schauspieler sind bekannte Größen in der Bollywood Film-Riege. Khan wurde in eine Schauspielerfamilie hineingeboren und schaffte mit dem Film *Maine Pyar Kiya* aus dem Jahr 1989 den Durchbruch in Bollywood. Es selbst ist eine nicht unumstrittene Persönlichkeit. Es werden ihm angebliche Beziehungen zur Mafia nachgesagt und sein Verhalten ließ ihn des Öfteren in die Schlagzeilen kommen. Das ambivalente Starimage macht ihn ideal für die Besetzung des Radhe in *Wanted*. Er gehört seit Jahrzehnten zu den Top-Schauspielern in Bollywood und gehört zu den drei erfolgreichsten Khans im Bollywood-Filmgeschäft.<sup>363</sup> Takia stand schon als Kind vor der Kamera und für ihren Beitrag zum Film *Tarzaan the Wonder Car* im Jahr 2004 erhielt sie den Preis *The Best Filmfare Debut*. Danach floppten einige ihrer Filme, doch beim jungen Publikum genießt sie große Popularität. Mit dem Film *Dor* im Jahr 2006 spielte sie sich wieder in die Liga der Top Bollywood Schauspielerinnen.<sup>364</sup> Seit *Wanted* spielte sie in zwei weiteren Filmen: *Get Educated* im Jahr 2010 und *Mod* im Jahr 2011.<sup>365</sup> *Wanted* ist ein Actionfilm in klassischer Bollywood Manier, in dem die Masala-

---

<sup>358</sup> [http://www.laweekly.com/2009-09-24/film-tv/movie-reviews-fame-pandorum-surrogates/3?\\_r=true](http://www.laweekly.com/2009-09-24/film-tv/movie-reviews-fame-pandorum-surrogates/3?_r=true) am 5.12.2011

<sup>359</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0222150/> am 5.12.2011

<sup>360</sup> [http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-07-12/news-interviews/28273911\\_1\\_boney-kapoor-action-films-sequel](http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-07-12/news-interviews/28273911_1_boney-kapoor-action-films-sequel) am 5.12.2011

<sup>361</sup> <http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ> am 5.12.2011

<sup>362</sup> <http://www.imdb.com/title/tt1084972/releaseinfo> am 5.12.2011

<sup>363</sup> [http://www.bolly-wood.de/s\\_salmankhan.htm](http://www.bolly-wood.de/s_salmankhan.htm) am 5.12.2011

<sup>364</sup> <http://www.ayasha-takiya.com/ayasha-takiya-biography> am 5.12.2011

<sup>365</sup> <http://www.imdb.com/name/nm1779702/> am 5.12.2011

Rezeptur in einer Mischung aus Romantik, Komödie, Aktion und Tragik, Einzug gefunden hat.

### **5.2.2.1. Story**

Schauplatz der Geschichte das Mumbai der Gegenwart. In der Stadt herrscht das Verbrechen, einzelne Banden bekriegen sich gegenseitig und der Kampf der Polizei dagegen scheint aussichtslos. Ashraf Taufiq Khan wird zum neuen Polizeikommissar ernannt. Ihm steht die große Aufgabe bevor, der Machenschaften der kriminellen Banden Herr zu werden. Zum Antritt informiert er sich bei seinen Stab, wie die Lage der Stadt einzuschätzen ist. Zwei Banden kontrollieren die Stadt Mumbai, zwei Drittel der Stadt werden von Golden und seiner Bande kontrolliert, das übrige Drittel von Datta Pawale. Dieser gehörte einmal zur Gang von Golden, besser gesagt zu dessen Boss Gani, welcher die Geschäfte aber vom Ausland aus leitet. Golden ist für ihn der Mann vor Ort. Pawale versucht Gani aus dem Geschäft zu drängen und die Bandenkriege häufen sich. Neben Erpressung soll Gani's Gang auch einen Terroranschlag auf ein unbekanntes Ziel planen. Zudem bekommt Gani Unterstützung auf politischer Ebene. Auch in der Polizei gibt es korrupte Beamte, die Gani in der Tasche hat, denn sobald Mitglieder seiner Bande gefangen genommen werden, sind sie auch schon wieder auf freiem Fuß. um der Lage Herr zu werden startet, Khan nun mehrere Großoffensiven, leider mit nur mäßigem Erfolg.

Irgendwo in Mumbai flieht ein Mann durch die Straßen, gefolgt von einer Horde Männer. Er flüchtet sich in eine leere Fabrikhalle und als er keinen Ausweg mehr sieht, kommt aus dem Schatten eine Gestalt auf ihn und die Männer zu. Im Alleingang verprügelt Radhe die Männer aus Goldens Gang. Radhe ist ein Schläger, der seine Fähigkeiten an den Bestbietenden verkauft. Im Kaufhaus trifft er auf Jhanvi, eine junge Frau, in die er sich auf Anhieb verliebt.

Währenddessen sitzt im Polizeipräsidium ein Unternehmer, der sich beim Polizisten Talpade beschwert, ein lokaler Gangster würde ihn erpressen, und Talpade verspricht ihm, sich der Sache anzunehmen. Aber stattdessen ruft er den Gangster an und fordert ihn auf noch mehr Geld zu erpressen. Radhe wird von Goldens Gang ausfindig gemacht und Golden bietet ihm an, in seiner Gang aufgenommen zu werden, denn gute Männer sind willkommen. Radhe lehnt mit der Begründung ab, er arbeite nur für Geld und für denjenigen, der am meisten bietet.

Derweilen macht Talpade Jhanvi Avancen. Jhanvi findet diese sehr unangenehm, kann sich aber nicht wehren und Radhe hilft ihr zu entkommen. Daraufhin bedankt sich sie am nächsten Tag bei ihm, wird jedoch währenddessen von Männern verletzt, die es auf Radhe abgesehen haben. Im Krankenhaus reden sie zum ersten Mal miteinander und Jhanvi ist etwas schockiert von Radhes Beruf. Talpade lässt sich jedoch nicht abschütteln; er taucht unangemeldet bei Jhanvis Mutter auf, bedroht sie und Jhanvi und redet ihr ein, eine alleinstehende Mutter könne nicht verhindern dass der Ruf der Familie beschmutzt werde, was für Eheaussichten ihrer Tochter fatal wäre. Jhanvi und Radhe unterdessen treffen sich unerwartet im Einkaufszentrum und kommen sich näher.

Golden und Pawalle treffen sich an einem geheimen Ort und wollen eine Einigung für die Revierkämpfe finden. Radhe ist auch dabei. Beim Treffen redet Radhe Golden ein, dass sie in einen Hinterhalt gelockt wurden und es kommt zu einer wilden Schießerei, bei der einige von Pawalles Männern ums Leben kommen, Goldens Gang aber unverletzt bleibt. Khan muss sich wieder den Journalisten stellen da die Bandenkämpfe nicht aufzuhören scheinen.

Zu Hause bei Jhanvi muss diese mit anhören, wie Talpade ihre Mutter ein weiteres Mal droht. Im Fitnessstudio droht Talpade dann auch Jhanvi persönlich, nachdem er eine Auseinandersetzung mit Radhe hatte, in der Radhe Talpade klargemacht hat, das Jhanvi zu ihm gehört. Als Jhanvi dies hört ist sie sehr berührt. Als Radhe und Jhanvi sich ihre Liebe zueinander gestehen wollen, wird Radhe wiederum heftig attackiert und tötet alle Angreifer aus Pawalles Gang. Daraufhin ist Jhanvi so schockiert von Radhe und seiner Art, dass sie ihm ihre Liebe nicht mehr gestehen kann. Bis zu diesem Zeitpunkt hat sie ihn bloß für einen Rowdy gehalten, aber diese Dimension der Gewalt schreckt sie ab.

Shaina, von Ganis Gang, ruft bei Radhe an um ihn zu fragen, ob er Pawalles Gefolgsleute umgebracht habe, was dieser bejaht. Sie ist sehr wütend, denn Pawalles Leute haben daraufhin einen Vergeltungsschlag getätigt bei dem Golden, den Anführer von Ganis Gang in Mumbai, umgebracht wurde. Derweil heckt Pawalle einen Plan aus, um Goldens Boss Gani nach dessen Ankunft in Mumbai zu ermorden. Stattdessen werden er und seine Männer von Gani und dessen Gefolgschaft ermordet.

Wiederum bedrängt Talpade Jhanvis Mutter und als diese nicht das tut was er will, schickt Talpade einige Männer los um den Ruf der Familie zu zerstören. Diese fingieren eine

Vergewaltigung von Jhanvi und als Radhe dies hört macht er sich auf einen Rachefeldzug, erwischt aber vorerst keinen der Männer. Dafür findet er Talpade vor und verprügelt ihn.

Später im Nachtclub trifft Radhe zum ersten Mal auf Gani, der ihm einen Auftrag erteilt. Radhe soll einen Anschlag auf einen Minister ausführen. Radhe nimmt den Auftrag an. Doch Khan taucht im Club auf und verhaftet Gani, lässt ihn auf ein Schiff bringen, wo er ihn verhört und foltert. Auch auf die Interventionen eines Ministers hin entlässt Khan Gani nicht aus der Gefangenschaft, was Shaina sehr verärgert. So entführt sie die Tochter von Khan und setzt sie unter Drogen. Sie lässt anzügliche Videos mit Khans Tochter drehen und erpresst ihn damit. Daraufhin lässt Khan Gani frei. Doch das Video hat seinen Weg ins Netz gefunden und wird von vielen gesehen. Khan ist am Boden zerstört. Als Gani frei ist, erfährt er von Khans Tochter, die immer noch unter Drogen steht, dass sich in seiner Gang ein verdeckt operierender Polizist befindet.

In der Zwischenzeit zanken sich Radhe und Jhanvi bei jedem zufälligen Treffen. Als Jhanvi im Zug auf ihre vermeintlichen Vergewaltiger trifft verprügelt Radhe diese. Jhanvi fällt in seine Arme und versichert ihn ihrer Liebe.

Gani informiert sich über den verdeckten Ermittler und findet heraus, dass es sich um den Sohn von Shrinkant Shekhawat, dem Besitzer des Fitnessstudios handelt. Gani besucht Shekhawat und stellt ihn zur Rede. Als dieser nichts preisgibt, führt er dessen vermeintlichen Sohn, einen Freund Radhes, herein. Er ermordet ihn vor den Augen von Shekhawat und der anwesenden Frauen, darunter auch Jhanvi. Als Shekhawat verzweifelt über die Leiche in den Armen hält, erfährt Gani, dass es sich dabei gar nicht um den Sohn von Shekhawat handelt, sondern um dessen Ziehsohn. Nun versucht er Shekhawat die Identität des Sohnes abzurufen, doch dieser beugt sich nicht und zum Schluss tötet Gani auch ihn. Bevor er stirbt, warnt Shekhawat Gani noch, dass nun der Countdown zu seinem Tod angefangen hat, sein Sohn die Rückkehr Ganis nach Mumbai geplant hat indem er Golden umgebracht habe. Talpade bezieht vor dem Fitnessstudio Stellung, um herauszufinden um wen es sich bei Shekhawats Sohn handelt. Da sieht er Radhe ins Fitnessstudio rennen. Bei seinem Vater angekommen nimmt Radhe ihn in die Arme und weint – er ist der verdeckte Ermittler. Nun wird Jhanvi ihr einiges klar.

Nach der Beerdigung seines Vaters und seines Freundes zieht Radhe, nun in Polizeiuniform, los um Gani und seine Gefolgschaft ein für alle Mal auszulöschen. Im letzten Gefecht sterben Gani, dessen Gefolgsleute und Shaina, sowie Talpade. Radhe geht siegreich aus dem Gemetzel hervor und rettet zusätzlich Khans Tochter.

#### **5.2.2.2. Jhanvi**

Im Film werden vier weibliche Figuren näher ausgeführt. Diese wären Shaina, Ganis rechte Hand, Laxmi, Jhanvis Mutter, die Tochter des Polizeiinspektors Khan und Jhanvi, Radhes Geliebte. Dabei kommt Jhanvi in den meisten Szenen vor, gefolgt von Shaina. Laxmi und Khans Tochter werden in ihren Funktionen dargestellt, erfüllen ihre Rollen als Mutter bzw. Tochter, nicht als individuelle Charaktere. Obwohl Shaina und Jhanvi nie gemeinsam in einer Szene vorkommen, bilden sie doch eine Art Gegensatzpaar. Shaina ist vom Charakter her aggressiv, gewalttätig, unmoralisch, sexuell offensiv und hart. Jhanvi hingegen verkörpert ihr Gegenteil, sie ist verletzlich, weich, emotionell und sexuell zurückhaltend. Als Geliebte von Radhe spielt sie eine wichtige Rolle, treibt aber nicht aktiv die Handlung voran, ist sogar von der zentralen Handlung entkoppelt. Ihre Beziehung zu Radhe bildet einen Nebenstrang der Erzählung. Shaina hingegen greift offensiv ein als sie Khans Tochter entführen lässt. Die Figur Jhanvi gewinnt durch ihre Beziehung zu Radhe an Bedeutung, sie wird im Laufe der Narration fast gänzlich mit ihm in Beziehung gesetzt. Auch der Konflikt der sich zwischen Talpade und Radhe um ihre Person entwickelt zielt darauf ab, Radhe und Jhanvi enger zusammenzubringen.

##### **5.2.2.2.1. Allgemeine Charakterisierung**

Jhanvi arbeitet als Telefonistin in einem Call Center, was sie finanziell unabhängig macht. Mit diesem Geld ernährt sie ihre Familie. Der Vater ist schon verstorben, sie lebt mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in einem Mietverhältnis. Die Wohnung ist nicht überzeichnet luxuriös eingerichtet, aber modern. Dies zeigt an, dass Jhanvi und ihre Familie der Mittelschicht angehören, es gibt keine Geldsorgen, aber sie sind auch nicht reich. Jhanvi ist höflich, brav und scheint über eine gewisse Bildung zu verfügen. In einigen Situationen ist sie auch sehr selbstsicher, gerade am Anfang ihrer Beziehung zu Radhe. Als dieser sie von oben bis unten mustert, verhält sie sich sehr kokett. In anderen Situationen wirkt sie schüchtern, fast schon eingeschüchtert.

Jhanvi ist Anfang zwanzig und sehr hübsch, hat lange schwarze Haare, einen hellen Teint und große dunkle Augen. Sie wirkt in ihrem Äußeren sehr weich. Außer in den Tanzszenen und in Radhes Tagträumen ist sie sehr dezent geschminkt und trägt ihr Haar immer offen. Jhanvi geht regelmäßig ins Fitnessstudio um sich fit zu halten, ist zwar betont weiblich aber nicht sexy gekleidet. Sie kann zwar sehr verführerisch erscheinen, ihrer Sinnlichkeit haftet aber immer eine gewisse Unschuld an. Am besten wird dies in einer Szene gezeigt, in der sie lernt zu pfeifen. Nachdem Radhe durch pfeifen ein Taxi hergeholt hat, möchte Jhanvi das auch lernen und Radhe zeigt ihr wie es geht. Er fordert sie auf, ihre Zunge etwas herauszustrecken und sie dann zu rollen und an den Gaumen zu legen. Im Hintergrund ertönt eine sehnsuchtsvolle und mystische Musik. Es wird Jhanvis Profil in Großaufnahme gezeigt, ihre Zunge und ihre Lippen. Danach steckt ihr Radhe seine Finger in den Mund und fordert sie auf zu pfeifen, was auch prompt funktioniert. Eine ganze Schlange von Taxibusen bleibt stehen. Dabei sieht Radhe ihr ganz fasziniert zu. Noch mit seinem Fingern in ihrem Mund dreht sie sich zu ihm um und als er sie für den guten Pfiff lobt, wackelt sie mit dem Kopf. Dann dreht sie sich von ihm weg und als sie merkt das sie immer noch seine Finger zwischen den Zähnen hat, lässt sie diese ganz schüchtern los und lächelt ihn an. Radhe ist hingerissen. Der ganzen Szene hängt eine gewisse Sinnlichkeit an, Jhanvi wirkt sehr verführerisch, aber zugleich auch unschuldig. Sie scheint die Verführung nicht offensiv voranzutreiben, doch genau das scheint Radhe zu faszinieren. Der Szene schließt eine Tanzszene an, in der er seine Liebe zu ihr ausdrückt. Trotz dieser verführerischen Szenen in denen die Lippen einander sehr nahe kommen findet im ganzen Film kein einziger Kuss statt.

Jhanvi kann aber auch sehr temperamentvoll sein. Ihrer Wut haftet jedoch eine gewisse Hilflosigkeit an. Sie zeigt eine Wehrlosigkeit dem männlichen Geschlecht gegenüber. Nachdem Radhe sie einige Male unfair behandelt und ihr gegenüber eine gewisse Kälte an den Tag legt wird sie ungehalten und macht ihm Vorwürfe. Als er ihr im Gegenzug Vorwürfe macht, zeigt eine Großaufnahme ihr Gesicht, mit geröteten Augen und leidvollen Ausdruck. In dieser Interaktion mit Radhe, die er durch seine Gelassenheit und Unnahbarkeit dominiert, wirkt Jhanvi mit ihrer Wut hilflos. Als sich die Situation zuspitzt und sie ihn mit einem Buch schlägt, er aber immer noch nicht reagiert, schlägt sie sich sogar selbst. Im Laufe der Szene zeigt sich ihre Hilflosigkeit immer mehr, welche, gepaart mit Wut und Tränen den Eindruck hinterlässt, als wäre die Situation außerhalb ihrer Kontrolle. Während der zweiten Phase der Beziehung zu Radhe zeigt sich immer stärker Jhanvis Hilflosigkeit mit der Tatsache umzugehen, das Radhe ein Gangster ist. Sie möchte ihn dazu bringen aufzuhören und ein

gutes Leben zu führen, aber Radhe lässt sich von ihr nicht von seinem Weg abbringen. Mit der Ausweglosigkeit der Situation konfrontiert, wird Jhanvi emotional. Entweder weint sie oder wird wütend und Radhe wertet entweder ihre Emotionalität ab oder lässt sich von ihrer Wut nicht beeindrucken. Dadurch dominiert er die Situation während Jhanvi hilflos wirkt.

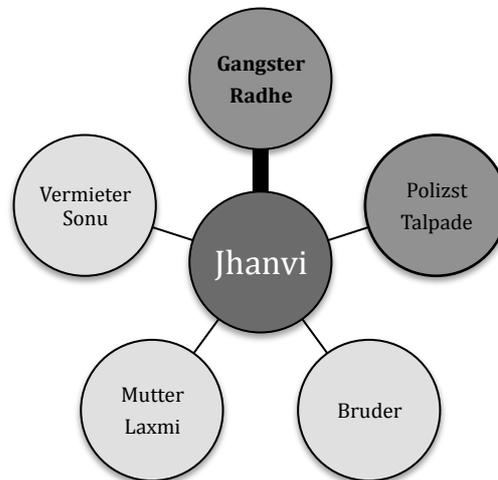
Diese Hilf- und Wehrlosigkeit zeigt sich auch in ihrer Interaktion mit dem Polizisten Talpade. Im Unterschied zur Interaktion mit Radhe wird hierbei die Situation als bedrohlich dargestellt und vom Zuseher als solche empfunden. Dabei mischt sich hier eine Unterwürfigkeit hinzu, die durch die Bedrohung durchaus verständlich scheint. Die Merkmale der ersten Begegnung zwischen Talpade und Jhanvi ziehen sich durch den gesamten Film. Jhanvi wirkt sehr schutzbedürftig, was durch die Narration gerechtfertigt wird, als Talpade ihr die vermeintlichen Vergewaltiger schickt, womit erwiesen ist dass er eine echte Bedrohung ist.

Die wichtigste Motivation der Figur Jhanvi ist ihre Liebe zu Radhe. Gleich zu Beginn wird sie mit Radhe in Verbindung gebracht. Ihr erster und letzter Auftritt im Film ist gemeinsam mit ihm. Ihre Liebe zu ihm bringt sie in einen inneren Konflikt als sie erkennt, dass er nicht bloß ein Kleinkrimineller, sondern auch ein Mörder ist. Der Glaube ihre Liebe könne Radhe zu einem besseren Menschen machen, wird durch eine innere Krise abgelöst, als sie Ausmaße seines Gangsterdaseins erkennt. Sie wird von Zweifeln geplagt, ob ihre Liebe richtig ist, aber als Radhe sich an ihrem vermeintlichen Vergewaltigern rächt, entschließt sie sich trotz ihrer Zweifel zu ihrer Liebe zu stehen. Dieser zentrale Konflikt wird zum Ende des Films gelöst, als sie erkennt, dass Radhe ein verdeckter Ermittler der Polizei ist. Im Nachhinein werden seine schlechten Taten zu etwas Gutem, ihre Liebe zu ihm gerechtfertigt. Auch wenn sie sich nicht immer sicher ist, ob Radhe gut oder böse ist, bleibt sie ihm immer treu. Kein anderer Mann kommt für sie in Frage, dies wird nicht einmal thematisiert.

Jhanvi zeigt keine offene Religiosität, sie führt keine Rituale durch oder macht Besuche im Tempel. In ihrem Zuhause findet sich ein Bild von Ganesha, dem elefantenköpfigen Sohn Pārvatīs, doch es finden sich keine anderen Hinweise eines aktiven religiösen Lebens. Die Rollen der Figur Jhanvi sind die der Schwester, Tochter, Opfer, angehimmelten Objekts und Geliebten, wobei letztere die bedeutendste ist. Als Radhes Liebesobjekt nimmt sie zwar nicht aktiv an der Haupthandlung Anteil, doch gewinnt sie durch die starke Dominanz Radhes in der Narration an Bedeutung. Ihre Figur ist eindimensional gehalten, mit wenigen inneren Konflikten und einfachen, klaren Charaktereigenschaften.

#### 5.2.2.2.2. Jhanvis Beziehungsverhältnisse

Im Film können fünf Beziehungsverhältnisse ausgemacht werden, in die Jhanvi eingebunden ist, wobei sich drei davon mehr durch ihre Funktion charakterisieren und zwei, die Beziehungen zu Talpade und Radhe, für die Nebenhandlung wichtig sind.



Die Grafik zeigt die Beziehungsverhältnisse, in die Jhanvi involviert ist, auf. Die drei helleren Punkte zeigen die hauptsächlich durch ihre Funktion gekennzeichneten Beziehungen, der durch den dicken Balken gekennzeichnete dunkle Punkt ihre Hauptbeziehung zu Radhe und der zweite dunkle Punkt die andere wichtige, im Film länger ausgeführte Beziehung zum Polizisten Talpade.

Die Beziehung zu Radhe kann in zwei Teile unterteilt werden. Im ersten Teil kommt es zur Annäherung der beiden, im zweiten Teil, der durch die Szene der misslungenen Liebeserklärung eingeleitet wird, dominiert der Konflikt, der durch Radhes Tätigkeiten als Krimineller und Mörder in Jhanvi ausgelöst wird. Die Liebe wird dadurch teilweise überlagert.

Ihre erste Begegnung findet in einem Einkaufszentrum statt. Zu der Zeit hat sich Radhe schon in Grundzügen als Charakter im Film etabliert. Während der gesamten Szene nimmt Jhanvi Radhe nicht wahr. Erst bei einer späteren Begegnung wird auch sie auf ihn aufmerksam. Radhe redet mit seinen Freunden über Frauen, als er eine weibliche Stimme hört, die seiner Meinung widerspricht. Er dreht sich um und erblickt Jhanvi auf einem Bildschirm. Zuerst ist nur Jhanvis Stimme zu hören und der erste Anblick ist eine frontale Großaufnahme ihres Gesichts. Sie sieht direkt in die Kamera und es wirkt so als würde sie Radhe direkt ansprechen. Die Musik ist sehr sanft, dezent und dennoch fröhlich. Für den Zuseher ist zu

Beginn nicht klar, dass es sich hier um eine abgespielte Aufnahme handelt. Es ist auch nicht ersichtlich, dass Jhanvi gar nicht mit Radhe redet. Ihre Mimik ist zuerst etwas verärgert, ihre Augenbrauen zusammengezogen. Sie ist sehr dezent geschminkt. Sie scheint Radhe direkt anzusprechen und ihn aufzufordern ihr in die Augen zu sehen, da in diesen die Wahrheit zu lesen sei. Die Augen würden ausdrücken, was das Herz spricht. Sie blickt etwas schüchtern zu Boden. Radhe versucht ihren Blick einzufangen und als er sie „Ich liebe dich“ sagen hört, fühlt er sich angesprochen. Als sie fragt, ob er sie denn auch liebe schmunzelt Radhe und lässt dadurch Zustimmung erkennen. Als sie ihn dann fragt, warum er es denn nicht sagen würde, sagt er ihr, er fürchte sich. Gleich darauf wird klar, dass sie gar nicht mit ihm geredet hat, sondern dass es sich um eine ältere Aufnahme handelt. Radhe bleibt fasziniert vor dem Bildschirm stehen. Eine Freundin von Jhanvi kommt ins Bild und Jhanvi erklärt ihr, wenn sie ihren Freund so behandle, könne er ihr gar widerstehen.

Kurz darauf kommt Jhanvi in Person die Stiege herunter. Ihr offenes Haar weht als wäre es windig und auf ihrem Gesicht zeichnet sich ein sanftes Lächeln ab. Ihr Körper bewegt sich anmutig und die Bildführung ist verlangsamt. Zwischendurch wird Radhes Profil gezeigt, wie er ihr nachstarrt. Dabei verliert er sich in einem Tagtraum, und sieht wie Jhanvi sich in einem Spiegel in eine Maharani und er in einen Maharadscha verwandelt. Hier findet sich die erste Anspielung auf den Film und Mythos der Anarkali. Im Jahr 1928 wurde der Stoff der berühmten Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen Salim und des Sklavenmädchens Anarkali zum ersten Mal verfilmt. Es handelt sich dabei um eine legendäre aber tragische Liebesgeschichte die in der Geschichte Bollywoods mehrmals verfilmt wurde.<sup>366</sup> In diesem Tagtraum, der auch durch eine Verschiebung des Farbspektrums des Films ins Rote gekennzeichnet ist, ist Jhanvis Mimik sehr kokett und sinnlich. Im Hintergrund spielt eine mystische, sehnsuchtsvolle Musik, die immer wieder bei ihren Begegnungen im ersten Teil zu hören ist. Sie wirkt hier sehr schön, anmutig, sinnlich und etwas unnahbar. Durch die Anspielung auf Anarkali gewinnt ihre Beziehung die Konnotation einer sehr tiefen Liebe.

Die nächste Begegnung von Jhanvi und Radhe ist in dem Fitnessstudio in dem Jhanvi trainiert. Wieder sieht er sie als Anarkali, sie jedoch fühlt sich von seinem Starren belästigt. Erst als Radhe ihr aus einer unangenehmen Situation mit Talpade hilft, indem er diesen so lange ablenkt bis sie entweichen kann, kommen sie sich näher. Damit hat er sich als ihr Retter etabliert, was er bis zum Schluss auch bleiben wird. Durch die gesamte Handlung hindurch

---

<sup>366</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/find?q=anarkali&s=all> am 22.1.2012

wird Jhanvi als schutzbedürftig gezeigt, während Radhe immer Kontrolle über jede Situation behält. Der erste Teil des Films ist durch ihre Annäherung gekennzeichnet, bei denen es immer wieder zu kleineren gewalttätigen Zwischenfällen kommt, während der Jhanvi den Eindruck von Radhe als Rowdy gewinnt. Doch seine Handlungen sind nicht eindeutig nur schlecht, weswegen Jhanvi glaubt, ihre Liebe zu ihm könnte ihn auf den richtigen Weg bringen.

Als Jhanvi und Radhe einander ihre Liebe gestehen wollen, kommt es kurz vor Jhanvis Liebesgeständnis zu einem Angriff auf Radhe, im Laufe dessen Radhe alle Angreifer tötet. Jhanvi versucht sich verängstigt und erschrocken an die Wand zu drücken, muss sich aber immer wieder in Sicherheit bringen. Mit tränenüberströmten Augen sieht sie dem Geschehen zu. Danach konfrontiert Radhe sie mit der Tatsache, dass er ein Mörder ist und fragt, ob sie immer noch sagen könne sie liebe ihn. Zusammengekauert und tränenüberströmt wendet sie sich von ihm ab.

Im zweiten Teil ihrer Beziehung hadert Jhanvi mit Radhes Dasein als Gangster und ihren Gefühlen für ihn. Es kommt zu mehrere Szenen in denen sie ihm zusieht wie er Menschen tötet. Daraufhin fragt sie ihn, ob er sich je ändern würde oder ob sie ihn lieber vergessen soll. Wieder ist Radhe sehr kühl und stößt sie emotional von sich weg. Er droht ihr sogar sie zum Schweigen zu bringen, und dass es ein Fehler gewesen sei sich in sie zu verlieben. Weinend rennt Jhanvi davon. Zwischendurch sucht sie aber immer wieder den Kontakt zu ihm. Als Jhanvi von den von Talpade geschickten Männern vermeintlich vergewaltigt wird, kommt Radhe zum Tatort und sieht Jhanvi am Boden liegen. Vor Scham kann sie ihm nicht in die Augen sehen. Er macht sich auf die Suche nach den Männern, kann sie aber nicht finden. Daraufhin findet er Talpade und verprügelt ihn. Als die vermeintlichen Vergewaltiger Jhanvi und ihren Bruder im Zug belästigen, ruft ihr Bruder Radhe an. Dieser kommt zu Hilfe und tötet die Männer. Daraufhin gibt Jhanvi ihren Widerstand gegen ihn auf. In seinen Armen erklärt sie ihm ihre Liebe. Als Radhe zum Schluss des Films in die letzte Schlacht zieht nimmt sie seine Hand und zeigt ihre Unterstützung, aber auch Angst ihn zu verlieren. Radhe ist als Figur sehr hart, kompromisslos und stark gezeichnet, während Jhanvis Figur als Kontrast sehr weich, schutzbedürftig und wehrlos wirkt.

Auch Jhanvis Begegnung mit Talpade legt bereits in der ersten Interaktionssituation den Grundstein für ihre Beziehung. Talpade sieht Jhanvi auf der Straße gehen und hält an. Er

steigt aus dem Auto aus und geht auf sie zu. Jhanvi bemerkt ihn zuerst nicht, woraufhin er sich ihr in den Weg stellt. Schon hier zeigt sich, wie Talpade seine Macht als Polizist für seine Zwecke missbraucht. Jhanvis Begegnungen mit Talpade sind von bedrohlicher Musik begleitet, welche schon auf die Situation hinweist, bevor Talpade mit Jhanvi direkt in Kontakt kommt. Als Jhanvi gedankenverloren in ihn hineinläuft, mustert er sie anzüglich. Auf ihre Frage hin weist er sich als Polizist aus. Die Kamera nimmt Jhanvi von oben auf, dadurch zeigt sich das Machtverhältnis zwischen ihr und Talpade. Sie wirkt unsicher und bedroht. Auch ihre Körpersprache ist ängstlich. Talpade drängt sie immer weiter gegen die Mauer und fragt sie aus. Die Kameraperspektive wechselt zwischen Jhanvis Blick, wobei Talpade von unten gefilmt wird, und Talpades Blick – Jhanvi gegen die Mauer gedrängt, von oben nach unten gefilmt. Dadurch wird die Machtperspektive festgelegt, wobei Talpade dominant und Jhanvi schwach und ängstlich erscheint. Er zwingt sie, ihm ihre Telefonnummer und Adresse zu geben. Daraufhin macht sie sich los und läuft weg. Von da an belästigt er Jhanvi immer wieder, bedroht auch ihren Ruf und den Ruf der Familie. In letzter Instanz schickt er die vermeintlichen Vergewaltiger, um Jhanvi die Möglichkeit einer Heirat zu verbauen, da sie durch diese „Schande“ keinen Ehemann finden wird. Die Konstellation Radhe, Jhanvi und Talpade kann auch mit den Rollen Retter, Opfer und Täter gekennzeichnet werden.

Der Vermieter Sonu stellt Jhanvi immerzu nach. Diese fühlt sich von ihm unangenehm verfolgt, ist aber zu höflich es ihm direkt zu sagen. Hinter seinem Rücken verdreht sie immerzu die Augen. Da er aber ihr Vermieter ist, und sie in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu ihm steht lässt sie ihn das nicht spüren. Sonu selbst bringt ein komisches Element in den Film. Er wirkt lächerlich und nicht erstzunehmend. Er ist klein, dick, trägt viele Ringe an den Fingern und ist sehr von sich überzeugt. Jhanvi versucht ihm aus dem Weg zu gehen, was nicht einfach ist. Als er sieht wie Jhanvi Radhe ihre Liebe gesteht, gibt er ihr seinen Segen, da Radhe der Richtige für sie sei.

Jhanvis Beziehungen zu ihren Bruder und ihrer Mutter sind nur sehr kurz ausgeführt. Ihr Bruder ist noch sehr jung und die einzige innige Begegnung zwischen den beiden ist ein Gespräch in dem sie mit ihm über ihre Liebe zu Radhe spricht. Er hat zwar zu Beginn Bedenken bezüglich dieser Beziehung, aber als er erkennt wie sehr sie Radhe mag, gibt er ihr seinen Segen. Jhanvis Mutter versucht sie vor Talpade zu beschützen, aber es gelingt ihr nicht. Als Jhanvi ein Telefongespräch zwischen ihrer Mutter und Talpade mithört und die bedrohliche Situation begreift, steigen ihr Tränen in die Augen. In der Nacht liegt sie im

Schoß ihrer Mutter und weint. Dabei streicht ihre Mutter ihr über den Kopf. Die Situation wirkt sehr aussichtslos, der Kopf ihrer Mutter ist im Halbschatten verborgen und sie sitzt ganz still. Mutter und Bruder können als Funktionsrollen angesehen werden, da ihre Charaktere sich hauptsächlich durch ihre Funktionen als Mutter oder Bruder definieren.

#### 5.2.2.2.3. Rezeption und Diskurs

Jhanvis Verhalten und ihre Handlungen sind stark überzeichnet. Hier werden einige Klischees und Rollen, wie Emotionalität und Opfereusein sehr offensiv gespielt. Ihre Reaktionen auf Situationen können sehr klar kausal festgemacht werden. Sie trägt ihre Emotionen klar im Gesicht geschrieben, jedoch scheint die Bandbreite der Gefühle sehr eingeschränkt zu sein. Dies verleiht ihr einen oberflächlichen Zug. In Actionfilmen der Machart Hollywood müssen heutige Heldinnen viel kühler und härter sein als dies hier der Fall zu sein scheint. Jhanvi zeichnet sich gerade durch ihre Weichheit und Wehrlosigkeit aus. Dies lässt den Helden Radhe zusätzlich potent und kompetent wirken. Doch auch wenn ihre Handlungen überzeichnet sind, so sind sie doch nachvollziehbar. Ihre Attraktion Radhe gegenüber, ihre phasenweise Selbstsicherheit im privaten Kontakt zu Radhe oder ihre Angst vor Talpade und ihre Leidenschaft seinen Handlungen gegenüber wirken verständlich und aus der Situation heraus durchaus gerechtfertigt. Hier scheint ein Rückgriff auf kollektive weibliche Erfahrungen im Umgang mit Widrigkeiten einer patriarchalen Gesellschaft stattzufinden, ebenso wie der Rückgriff auf Erfahrungen mit einem korrupten Staatsapparat. Dieses Thema findet immer wieder Einzug in Bollywood-Filmen.

Die Figur Jhanvi steht für das Gute. Sie verkörpert Anstand, Reinheit, Keuschheit und besitzt ein hohes Maß an Leidenschaft, da sie sowohl die Annäherungsversuche von Sonu als auch die Ungerechtigkeiten von Talpade klanglos über sich ergehen lässt. Zusätzlich dazu hält sie an der Liebe zu Radhe fest, auch wenn dieser ihr gegenüber kalt ist. Sie ist eine gute Tochter, die ihre Familie versorgt. Gleichzeitig besitzt sie finanzielle Unabhängigkeit. Durch die vielen Großaufnahmen ihres rundlichen Gesichts mit den großen, dunklen Augen wirkt sie zudem unschuldig und schön. Der Zuseher wird sich dadurch auch der intensiven Gefühle Jhanvis bewusst, ihres Schmerzes und ihrer Angst. Dies fördert ein emphatisches Mitfühlen. In der Interaktion mit Radhe werden vor allem seine Stärke, Unbarmherzigkeit und Härte inszeniert. Bei Jhanvi sind es vor allem ihre Emotionalität und ihre Weichheit. Sie hat zudem klare Vorstellungen, welche Qualitäten ihr Freund besitzen soll, von denen Radhe anfangs keine erfüllt.

Der Kontrast zwischen Shaina und Jhanvi, zwischen Gut und Böse, oder auch zwischen guter und böser Frau, lässt den Zuseher sehr schnell Sympathie für Jhanvi entwickeln. Shaina befindet sich durch ihre sexuell offensive Art und ihre Skrupellosigkeit ganz klar auf Seiten der Bösen. Das macht sie für den Zuseher unsympathisch. Durch den Film zieht sich eine Trennung von Gut und Böse und den Zuschauern bleibt fast keine andere Wahl, als sich für eine Seite zu entscheiden. Die Darstellung der Situationen durch ästhetische Gestaltungsmittel steuert die Sympathien sehr stark zugunsten von Radhe und Jhanvi. Auch Jhanvis Passivität wirkt durch die ästhetische Darstellung der Situationen verständlich. Als Beispiel kann hier die Szene im Spital angeführt werden. Jhanvi hat sich verletzt und Radhe eilt mit ihr ins Krankenhaus. Im Krankenhaus ist eine lange Schlange und ein Mann hält seinen blutüberströmten Sohn im Arm. Er bittet den Arzt, ihn gleich zu behandeln, aber der Arzt besteht darauf, dass vor der Behandlung Formulare ausgefüllt werden müssen. Als Radhe mit Jhanvi hereinkommt, nimmt er ein Skalpell und schneidet dem Arzt den Arm auf. Daraufhin ruft dieser um Hilfe, aber Radhe meint, vor der Behandlung müssten die richtigen Formulare ausgefüllt werden. Er lässt den Arzt so lange blutend stehen bis dieser einlenkt. Während dieser Szene steht Jhanvi ängstlich und stumm daneben. Erst als sie verarztet ist spricht sie Radhe vorsichtig auf die Situation an. Radhes Handlung hat in dieser Situation hintergründig eine moralische Rechtfertigung. Würde Jhanvi sich über seine gewalttätige Art echauffern, würde sie die Sympathie der Zuseher verlieren. Da Radhe die Rolle ihres Beschützers einnimmt, muss Jhanvi keine Verantwortung für ihren Eigenschutz übernehmen. Ihr Verhalten fungiert hier im Gegenzug als ein externalisiertes Gewissen für Radhe: durch sie wird er immer wieder mit den Auswirkungen seines Handelns konfrontiert. Jhanvi wirkt schutzbedürftig und Radhe nimmt im Laufe des Films immer wieder die Beschützerrolle ein, was ihn für Jhanvi attraktiv macht. Erst als er sie vor Talpade rettet fühlt sich Jhanvi zu ihm hingezogen. Radhes Feldzug gegen die Gangster wirkt wie ein Krieg gegen das Böse, dies wird jedoch erst gegen Ende des Films klar. In Retrospektive lässt diese Erkenntnis Radhe zusätzlich wie einen Rächer wirken, der Ordnung in das Chaos bringt, der allein die Fähigkeiten hat, diese Ordnung herzustellen. Eine Botschaft des Films ist, dass ein reines Herz am Ende den Sieg davonträgt, auch wenn unangenehme Erfahrungen gemacht werden müssen; eine andere die, dass am Ende Recht und Ordnung den Sieg davontragen.

Als Geliebte und Opfer bietet die Figur Jhanvi eine Projektionsfläche für Sehnsüchte und/oder unangenehme Erfahrungen. Das Thema der korrupten und eigennützig

Staatsgewalt zeigt sich anhand der Figur Talpades. In der indischen Gesellschaft, in der Korruption immer wieder ein Thema ist, bietet die Figur Talpade eine klare Projektionsfläche für negative Erfahrungen der Zuseher. Dadurch wird fast automatisch die Gegenposition eingenommen. Zudem wird die Figur Talpade während des gesamten Films negativ dargestellt, es werden keine positiven Züge oder inneren Konflikte für den Zuseher sichtbar. In Interaktion mit Talpade wird Jhanvi dadurch automatisch sympathisch. Anders ist dies beim Vermieter Sonu. Durch seine aufdringliche, lächerliche Art kann er als Mann nicht ernst genommen werden, schon gar nicht im Kontrast zu Radhe, mit dem er in einem Konkurrenzverhältnis steht. Jhanvis Reaktion, fluchtartig wegzulaufen oder hinter seinem Rücken die Augen zu verdrehen, weckt im Zuseher Mitleid für Jhanvi. In der Beziehung zu Radhe zeigt Jhanvi Gefühle der Dankbarkeit, Liebe, Schmerz, Traurigkeit, Hilflosigkeit und Wut. Sie ist schüchtern, verletzlich, schutzbedürftig und interessiert. Bei Talpade herrscht Angst und Ohnmacht vor, ihrer Mutter und ihrem Bruder hingegen bringt sie Zuneigung und Liebe entgegen. Sonu ekelt und nervt sie.

Um Jhanvi sympathisch zu finden, muss der Zuseher ein eher konservatives Frauenbild besitzen. Die Frau wird darin als ein schutzbedürftiges, hilfloses und emotionales Wesen dargestellt, das einen Mann als Beschützer und Retter an ihrer Seite braucht. Sie muss leidensfähig sein, aber darf sich in bestimmten Situationen, in der eine höhere Macht wie die Liebe vorherrscht, auch einmal temperamentvoll zeigen. Sie muss unabhängig und trotzdem für die Familie da sein. Ihre Erotik darf nicht aufdringlich sein, sondern muss eher als ein Zufallsprodukt entstehen. Sie muss keusch und treu sein, darf aber durchaus auch selbstsicher auftreten. Ihr emotionales Gleichgewicht ist vom Mann abhängig. Wenn Radhe Jhanvi gegenüber kalt und abweisend ist, nimmt sie das sehr stark mit. Jhanvi verkörpert einen überzeichneten Typus der modernen jungen Frau. Shaina stellt im Film Jhanvis Gegensatz dar. Ihr aggressives, „unweibliches“ Verhalten wird am Ende bestraft. Nachdem sie Khans Tochter entführt hat, gibt Radhe ihr eine Ohrfeige und fragt sie, wie sie als Frau andere Frauen so ehrlos behandeln kann. Jhanvis Verhalten wird belohnt, indem sie zum Schluss Radhe für sich gewinnt, Shaina wird bestraft und zum Schluss getötet.

#### *5.2.2.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jhanvi*

In der unten angeführten Tabelle sind in der linken Spalte die Merkmale des traditionell-brahmanischen Frauenideals (wie sie im Kapitel drei näher erörtert werden) und die Sītā-Adaptionen nach Poggendorf-Kakar aufgelistet. Auf der rechten Seite wird gekennzeichnet, ob diese Merkmale auf die Filmfigur Jhanvi zutreffen.

## Traditionell-brahmanisches Frauenideal bei Jhanvi

<b>Merkmale/Eigenschaften</b>	<b>Filmfigur Jhanvi</b>
Ehefrau	nein
Treue gegenüber dem Ehemann	nein
Opferbereitschaft	ja
Leidensfähigkeit	ja
Selbstaufopferung	ja
Leben im Dienst des Ehemannes	nein
Tägliche religiöse Pflichten Zuhause	nein
Mann als primäre Bezugsperson	ja
Ehemann wird als Gott verehrt	nein
Familie ist das Zentrum	nein
Keuschheit	ja
Unselbständig	nicht im ökonomischen Sinn, aber im Kontakt zu Männern sehr wohl
selbstbeherrscht	nein
Hingabe an den Ehemann	nein
Domäne ist der private Bereich	da sich im Film ihr Leben zwar hauptsächlich im privaten Bereich abspielt, sie aber einer Arbeit nachgeht trifft dies nur teilweise zu

## Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar<sup>367</sup>

<b>Merkmale/Eigenschaften</b>	<b>Filmfigur</b>
kosmopolitisch	nein
stark	ähnlich wie bei Sītā kann ihn Jhanvis Leiden durchaus Stärke, im Sinne von ertragen, gelesen werden
unabhängig	ja
feminin	ja
mütterlich	nein
sexy	ja
gebildet	ja
monogam	ja
sanftmütig	ja

<sup>367</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 56.

Durchsetzungsvermögen		nein
Entscheidungsfähigkeit		nein

Aus der Tabelle wird ersichtlich, dass Teile des traditionellen-brahmanischen Frauenideals in der Figur Jhanvi zu finden sind. Doch es zeigt sich auch, dass Teile der von Poggendorf-Kakar erwähnten Adaption zu erkennen sind. Auch bei Jhanvi lässt sich eine Hinwendung zum öffentlichen Bereich, in Form einer Arbeit, feststellen. Doch im Film spielt sich ihr Leben hauptsächlich im privaten Bereich ab.

Jhanvis Beziehung erinnert an den Epos von Sītā und Rāma wie er weiter oben ausgeführt wird. Radhe als Rächer und Krieger kämpft gegen das Böse, wie Rāma gegen die Dämonen kämpft. Er ist sehr stark, fast schon übermenschlich. Die Figur Jhanvi zeigt mehr Züge von Sītā als die Figur Meera. Dies ist bedingt sich durch die Bezugnahme des Films auf Motive des Rāmāyana. Jhanvi hält zu Radhe, auch wenn sie eine kurze Phase des Zweifels durchmacht, unabhängig von seinem in moralischer Hinsicht ambivalenten Verhalten. Sie entscheidet sich für ihn, auch als sie noch nicht weiß, dass es sich beim Gangster Radhe um einen Polizisten handelt. Auch Sītā hält zu ihrem Ehemann, selbst wenn dieser sie schlecht behandelt. Genauso lässt sich Jhanvi nicht von Radhes unfairen und gemeinen Verhalten ihr gegenüber von ihrer Liebe zu ihm abbringen.

Religion kommt in diesem Film nur als Subtext vor. So tanzt Radhe, als seine Figur eingeführt wird, vor einer großen Statue des Gottes Ganesha, und auch bei Jhanvi Zuhause hängt ein Bild von Ganesha an der Wand. Religion wird hier nicht offensichtlich gezeigt, außer Ashraf Khan, der einmal beim Beten gezeigt wird, finden sich keine von den Figuren ausgeführten religiösen Rituale.

### 5.2.3. Ajab Prem Ki Ghazab Kahani

Beim Film *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* führte Regisseur Rajkumar Santoshi Regie. Vor dieser Liebeskomödie war Santoshi vor allem durch seine Actionfilme bekannt. Der Film erhielt durchaus positive Kritiken.<sup>368</sup> Zwar wurde der Film für mehrere Preise nominiert, konnte sich aber in keiner Kategorie behaupten.<sup>369</sup> In den Hauptrollen finden sich Ranbir

<sup>368</sup> Vgl. <http://entertainment.oneindia.in/bollywood/reviews/2009/ajab-prem-ki-ghazab-kahani-review-061109.html> am 21.1.2012

<sup>369</sup> Vgl. <http://www.bollywoodhungama.com/moviemicro/awards/id/510223/> am 21.1.2012

Kapoor und Katrina Kaif. Der Schauspieler Ranbir Kapoor wurde in eine Schauspielerfamilie hineingeboren, zu seinen Vorfahren gehört unter anderem der legendäre Raj Kapoor. Seine Familie ist seit über vier Generationen in Filmgeschäft tätig, ihr entstammen viele bekannte Bollywood-Schauspieler.<sup>370</sup> Seine Cousine Kareena Kapoor spielte in einigen der Top Ten Filmen aus dem Jahr 2009 mit<sup>371</sup>, sein Vater Rishi Kapoor spielt in *Love Aaj Kal* die Figur des alten Veers.<sup>372</sup> Katrina Kaif wurde durch den Film *Boom* aus dem Jahr 2003 bekannt.<sup>373</sup> Sie wurde 1984 in Hong Kong als Tochter einer Britin und eines Kaschmiri geboren und wuchs auf Hawaii und in London auf. Im Alter von 14 Jahren begann sie ihre Modelkarriere, die sie in weiterer Folge nach Bollywood brachte.<sup>374</sup> Die Schauspielerin Katrina Kaif, die hier die Figur der Jenny verkörpert, spielt in drei weiteren der beliebtesten zehn Filme aus dem Jahr 2009 mit. Sie scheint einem neuen Typus von Heldin zu verkörpern. Wie weiter oben schon ausgeführt, repräsentieren Stars bestimmte Weiblichkeitskonzepte ihrer Zeit, ihre Person verkörpert einen populären Diskurs. Katrina Kaif ist eine der neuen Bollywood-Schauspielerinnen, die in ihrer Person diesen Diskurs repräsentieren.

### 5.2.3.1. *Story*

Prem Shankar Sharma ist ein junger Taugenichts aus einem kleinen Dorf in Indien. Er wohnt noch bei seinen Eltern zuhause und ist Präsident des Happy Club, in dem auch einige seiner Freunde Mitglieder sind. Ziel des Clubs ist es, Liebende zusammenzubringen. Als Chandar mit der Bitte zu ihnen kommt, seine Geliebte Devi aus den Klauen ihres Mannes Terror Tej Singh zu entführen, willigt der Club ein. Bei der Entführung trifft Prem zum ersten Mal auf Jenny, die er versehentlich mit Devi verwechselt. Er ist ganz hingerissen von Jenny, und als er erkennt, dass es sich bei Jenny nicht um Chandars Geliebte handelt ist er erleichtert. Doch Jenny hat mitbekommen, das Prem und seine Freunde versuchen Devi zu entführen, und wird Zeugin des Geschehens. Nach der erfolgreichen Entführung heiraten Devi und Chandar und Prem geht mit seinen Freunden in das Restaurant seines Vaters. Dort will er aber nicht für das Essen bezahlen und wird von seinem Vater als Taugenichts beschimpft. Als Prem ihn austrickst ist sein Vater dermaßen wütend, dass er ihn vor die Tür setzt. Seine Mutter tröstet ihn, und er verspricht ihr, dass er etwas aus seinem Leben machen und es einmal auf die Titelseite der Zeitung schaffen wird. Um den Respekt seiner Eltern wiederzuerlangen

---

<sup>370</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm1633541/bio> am 21.1.2012

<sup>371</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0004626/> am 21.1.2012

<sup>372</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0438501/> am 21.1.2012

<sup>373</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm1229940/> am 21.1.2012

<sup>374</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm1229940/bio> am 21.2.2012

versucht er Geld zu verdienen. Dabei dreht er Mr. Pinto eine sehr heruntergekommene Wohnung an. Was er nicht weiß ist, das Mr. Pinto Jennys Adoptivvater ist.

Als die Familie die Wohnung besichtigt, beschuldigt Jenny Prem und seinen Club der Entführung von Devi und droht ihnen, sie an Terror Tej Singh, den Polizeichef, auszuliefern. Doch Chandar kann Jenny davon überzeugen, das ihr Ehemann Devi misshandelt hat, und so lässt Jenny von ihrer Drohung ab. Als Prem sich bei ihr bedanken möchte, hört er mit an, wie Jennys Eltern sie deswegen als illoyal bezeichnen und sagen, dass sie lieber einen Hund als eine so undankbare Adoptivtochter aufgezogen hätten. Jenny ist daraufhin sehr traurig. Prem und Jenny schließen Freundschaft und Prem bietet ihr an, Mitglied im Happy Club zu werden. Um vor ihr anzugeben meint er sogar, er sei mit Salman Khan gut befreundet. Er besucht Jenny an ihrem Arbeitsplatz in der Buchhandlung und als sie in einem Cafe sitzen, jubelt plötzlich die Menge, weil Salman Khan erscheint. Jenny, ein großer Fan von Khan, drängt Prem, ihr Khan vorzustellen. Khan ist zuerst verärgert, aber als ihm Prem die Situation erklärt, gibt er sich als Prems Freund aus. Daraufhin sagt Jenny zu Prem, das sie ihn gern hat. Prem ist im siebten Himmel und wiederholt ständig ihre Worte. Er trifft sich mit seinen Freunden und sie erörtern die Situation mit Jenny und seine Chancen bei ihr. Prem kommt dabei nicht gut weg da er, anders als Jenny, keinen Schulabschluss hat. Zudem gehören sie verschiedenen Religionen an. Prem ist Hindu, Jenny Christin. Um sich Jenny anzupassen überreden seine Freunde Prem, Fleisch zu essen. Als sein Vater Prem beim Fleischessen sieht, ist er so entsetzt, das er ihm verbietet bei seiner Beerdigung das Feuer anzuzünden, da seine Hand nun besudelt sei.

Prem geht daraufhin in die Kirche und bittet Jesus, ihm einem Platz in Jennys Herzen zu sichern, da er nicht zu Lord Shiva gehen könne, weil dieser durch sein Fleischessen erzürnt sei. Er offenbart, dass er Jenny gerne heiraten möchte und an seinem Geburtstag probt Prem den Antrag. Als er erfährt, dass Jenny kein Fleisch isst, traut er sich nicht mehr ihr einen Antrag zu machen, da er mit einem Teller voll Fleisch vor ihr sitzt.

Jenny bittet Prem, sie auf die Hochzeit einer Freundin zu begleiten, da sie noch einen Tanzpartner sucht. Als er sie abholt erklärt sie ihm, dass sie leider mit dem Sohn eines Freundes ihres Vaters, Tony, auf die Veranstaltung gehen muss. Zwischen Tony und Prem entwickeln sich kleinere Reiberein aus denen Prem zum Schluss erfolgreich hervorgeht. Als er Jenny am Abend nach Hause begleitet, erzählt sie ihm von ihrem idealen Partner. Natürlich

passt Prem nicht in das Bild, aber er nimmt sich ihre Ausführungen zu Herzen und findet einen Job. In der Zeit weist er Jennys Versuche, mit ihm etwas zu unternehmen, zurück. Schließlich erwischt Jenny Prem doch und teilt ihm mit, dass sie ihm etwas Wichtiges mitteilen muss. Sie verabreden sich. Prem verliert sich daraufhin in Tagträumen in denen er sich vorstellt, wie Jenny ihm ihre Liebe gesteht. Jenny taucht jedoch nicht auf. Nachdem er sie längere Zeit gesucht hat, erfährt er, dass sie nach Goa gereist ist, und folgt ihr dorthin. In Goa angekommen schleicht er sich zum Fenster und überhört eine Diskussion zwischen Jenny, Tony und ihrer beider Eltern. Jenny möchte Tony nicht heiraten, aber ihre Familie besteht darauf. Sie sagt, wie würde jemanden anderen lieben und Prem freut sich. Als sich Jenny bei ihm ausweint, erfährt er dass es sich bei dem anderen Mann nicht um ihn, sondern um einen Mann namens Rahul Chalan handelt. Dieser ist vor kurzem aus Kanada zurückgekommen. Trotzdem verspricht Prem Jenny zu helfen und entführt sie gemeinsam mit dem Happy Club auf dem Weg zur Hochzeit.

Im Fitnesscenter trifft Prem auf Rahul und redet mit ihm über Jenny. Dabei erzählt Rahul ihm, dass sein Vater ein Problem mit Jenny habe, da diese Christin sei. Seine Familie gehört einer hohen Hindu-Kaste an und sein Vater bekleidet zusätzlich ein hohes politisches Amt. Durch die Heirat zu Jenny würde Rahuls Vater seine Hindu-Wählerschaft verlieren, deswegen wehrt er sich gegen die Heirat. Rahul hingegen würde Jenny gerne heiraten. Nach vergeblichen Versuchen seitens Prem, Rahul eine Heirat mit Jenny auszureden, teilt er Rahul einen Treffpunkt mit. Am Bahnhof warten Jenny und Prem auf Rahul und Rahul teilt Jenny mit, er werde sich um sie kümmern. Sie wollen am nächsten Tag heiraten. Prem kehrt niedergeschlagen nach Hause zurück. Er erklärt seinen Freunden, Rahul und Jenny würden gut zusammenpassen und für ihn sei Jennys Glück das Wichtigste.

Betrunken sitzt Prem auf einer Bank als er Jenny sieht. Er fragt sie wo Rahul steckt und sie meint, er sei plötzlich verschwunden und sie wisse nicht wo er steckt. Er verspricht ihr, Rahul für sie zu finden, freut sich aber insgeheim, dass die beiden noch nicht verheiratet sind. Derweil versteckt Prem Jenny bei sich zuhause. Als seine Mutter davon Wind bekommt kann er ihr das Versprechen abringen, es nicht seinem Vater zu sagen.

Derweil wird Rahul zuhause festgehalten. Auf seinem Weg zum Bahnhof wurde er von einem Angestellten abgefangen und wieder zurückgebracht. Rahuls Vater verbietet ihm nach wie vor, Jenny wegen ihrer religiösen Zugehörigkeit zu heiraten. Rahuls Vater Jalan will Rahul

zurück nach Kanada schicken, bis er zur Vernunft gekommen ist. Derweil soll sein Angestellter Rahul nicht aus den Augen lassen. Rahul versucht vergeblich an seinen Vater zu appellieren. Nachdem Rahul gegangen ist, ruft bei Jalan ein Mafiaboss an, um das geliehene Geld zurückzufordern. Rahuls Vater versucht ihn zu vertrösten.

Jennys Eltern kommen mit der Polizei zu Prem und fordern ihre Tochter zurück. Sie werden auf die Polizeistation gebracht. Dort erklärt Jenny ihre Liebe für Prem, der dabei mitspielt. Der Inspektor lässt sie daraufhin, unter Protest von Jenny Eltern, wieder frei. Wieder Zuhause fragt Sharda, Prems Mutter, ob er Jenny lieben würde, und ob sie nicht mit ihr reden solle. Prem hält sie davon ab, weil Jenny nun mal Rahul liebt und Jennys Glück ihm wichtig ist.

Währenddessen heckt Mafioso Don Sajid einen Plan aus, Rahul zu entführen um sein Geld von Rahuls Vater zurückzubekommen. Zufälligerweise deckt sich sein Plan mit Prem, beide wollen Rahul auf einer Geburtstagsparty zu entführen. Dies sorgt natürlich für einige Verwirrung, doch schlussendlich landet Rahul bei Jenny und alle außer Prem feiern. Hier wird Jenny zum ersten Mal bewusst, dass sie mehr als nur Freundschaft für Prem empfindet.

Rahuls Vater erhält den Anruf, dass sein Sohn versucht hat, Selbstmord zu begehen. Er solle so schnell wie möglich in den Happy Club kommen. Dort erwartet ihn die gestellte Selbstmordszene wo es Prem durch eine List gelingt, Jalan die Erlaubnis für Jennys und Rahuls Hochzeit abzurufen. Später erhält Jalan einen Anruf von Don Sajid, in dem ihm dieser erklärt, er habe die Braut seines Sohnes entführt und er solle ihm das Geld zukommen lassen, wenn er möchte, dass die Hochzeit stattfindet. Jalans Assistent legt ihm nahe, es nicht zu tun, und stattdessen an die Öffentlichkeit zu gehen, die gewonnenen Sympathien würden bei der Wahl von Nutzen sein. Prem und Rahul streiten sich darüber, da Rahul zögert das Geld aufzutreiben. Prem macht sich daraufhin auf eigene Faust auf um Jenny zu befreien. Gemeinsam mit dem Happy Club gelingt es Prem, Jenny zu befreien und Don Sajid dingfest zu machen. Der Polizeiinspektor dankt Prem und verspricht ihm, dass sein Foto auf die Titelseite der Zeitung kommen wird. Prems Vater freut sich darüber, dass Prem das Versprechen gegenüber seiner Mutter eingehalten hat. Jenny hört alles mit.

Endlich kann Jennys Hochzeit mit Rahul stattfinden. Es wird ein großes Fest ausgerichtet aber Jenny scheint nicht ganz glücklich zu sein. Auch Prem ist es nicht. Zwar gratuliert er Jenny, aber danach geht er weg, ohne zu sagen wohin. Als sie ihm nachschaut erkennt Jenny

endlich, dass sie Prem liebt. Als sie weinend da steht, fragt Rahul sie ob alles in Ordnung ist. Jenny bejaht. Danach fragt er sie, ob sie nicht kurz ein Interview gibt, in dem sie seinen Vater als ihren Retter angibt. Jenny zögert, und als Rahul sagt, für Prem sei es in Ordnung, das sein Vater die Lorbeeren für die Rettung erhält trifft Jenny eine Entscheidung. Vor versammelter Presse erklärt sie Prem ihre Liebe und das sie ihn heiraten werde. Dann rennt sie ihm hinterher. Aber Prem ist schon lange weg.

Prem spaziert an einer Straße entlang, als ein Auto neben ihm anhält. Darin sitzt ein Mann der aussieht wie Jesus. Er meint, er sei ein Schauspieler der gerade auf dem Weg zum Dreh ist, und überredet Prem mitzufahren. Dort angelangt geht Prem in die Kirche wo Jenny auf ihn wartet sie umarmen sich. Im Hintergrund ist die Stimme des Schauspielers zu hören der sagt „habe ich dich nicht für immer in Jenny Herz verankert?“. Jenny und Prem heiraten und küssen sich zum Schluss.

#### **5.2.3.2. Jenny**

Der Film *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* ist eine Liebeskomödie. Jenny ist die weibliche Hauptfigur. Sie hat mit Abstand die größte Zahl von Auftritten. Zudem ist die Handlung um ihre Beziehung zu Prem hin aufgebaut. Anders als bei *Wanted* und *Love Aaj Kal* gibt es hier keine zweite weibliche Figur, die ähnlich viele Auftritte hätte. Neben Jenny finden sich im Film noch Jennys Adoptivmutter und Jennys Adoptivschwester Daisy. Beide zeichnen sich mehr durch ihre Funktion als durch einen individuellen Charakter aus. Jennys Adoptivmutter wirkt wie eine ‚böser Adoptivmutter‘. Ihre Schwester Daisy hingegen entspricht keinem Typus, hat auch keine Sprecherrolle. Neben diesen zwei weiblichen Figuren finden sich noch Prems Mutter, Rahuls Mutter und Jennys Freundin. Prems Mutter zeichnet sich durch ihre Loyalität dem Sohn gegenüber sowie ihre verständnisvolle, mütterliche Art aus.

Die Figur Jenny kann als die weibliche Hauptrolle angesehen werden, doch die Handlung fokussiert sich auf die Figur Prem. Sie ist in Bezug zu ihm von Bedeutung, bringt ihn dazu bestimmte Dinge zu tun oder auch zu unterlassen. Wie bei den anderen zwei Filmen folgt auch hier die Kamera hauptsächlich dem männlichen Protagonisten.

#### 5.2.3.2.1. Allgemeine Charakterisierung

Jenny arbeitet als Bibliothekarin. Bei den Büchern fühlt sie sich sicher, da sie sich nicht beschweren und keine Erwartungen an sie richten, sondern nur unterstützend sind. Als Prem sie zu Beginn ihrer Beziehung in der Bibliothek besuchen kommt, erklärt sie ihm, warum Bücher eine so große Bedeutung für sie haben. Daraufhin postuliert ihr Prem, er sei wie die Bücher, auch er habe keine Erwartungen oder Beschwerden. Diese Szene zeigt eine verborgene Einsamkeit der Figur Jenny auf. Durch die Darstellung wirkt Jenny etwas verloren inmitten des mit Büchern vollgestopften Raumes und der darin herrschenden Stille. Mit dem Wissen, dass Jenny in ihrer Familie nicht ganz angenommen wird – sie wurde adoptiert, hat der Zuseher den Eindruck sie hätte sich in die Bücher geflüchtet. Prem, der selbst eher dem Typus ‚Nichtsnutz‘ entspricht und deswegen mit seinem Vater immer wieder in Konflikt kommt, empfindet vielleicht eine ähnliche Einsamkeit. Er kompensiert diese aber nicht mit Büchern, auch scheint er nicht so sehr darunter zu leiden wie Jenny. Doch diese Einsamkeit ist eine Verbindung zwischen den Beiden, aus der eine gewisse Attraktion entsteht.

Jenny ist Mitte Zwanzig, mit langen dunklen Haaren, hellem Teint und meistens züchtig gekleidet. Sie trägt ihre Haare häufig zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden oder teilweise hochgesteckt. Manchmal ist sie mit einer Brille zu sehen. Jenny ist Christin aber Vegetarierin. Sie hat eine höhere Bildung und wie bei den anderen Frauenfiguren scheint auch sie keine Geldprobleme zu haben.

Ihr erster Auftritt findet im Zuge einer Verwechslung statt. Prem und der Happy Club wollen Devi aus den Klauen ihres Ehemannes befreien damit sie und Omar heiraten können. Prem hält Jenny für Devi und ist ganz hingerissen von ihr. Durch ein Fernglas sieht er sie an einem Zeitungsstand stehen, ganz vertieft in eine Zeitschrift, mit einem sanften lächeln um den Mund als sie die vorbeigehenden Kinder beobachtet. Im Hintergrund ertönt romantische Musik, die diesen besonderen Augenblick unterstreicht. Hier wird sie sehr sanft gezeichnet, aber schon im nächsten Augenblick weiß verändert sie sich. Sie streitet mit einem Verkäufer und wirkt sehr forsch. Als Prem an sie herantritt verwechselt sie ihn mit einem anderen Verkäufer. Als sie von der Entführung erfährt ist sie empört und ruft nach der Polizei. Hier zeigt sich wieder ein schon in den anderen Filmen ausgemachtes Muster der Figurendarstellung. Zuerst wird die weibliche Hauptfigur als durchaus wehrhaft eingeführt, was sich aber im Laufe der Handlung meistens ändert. Jenny ist eloquent, weiß was sie will,

wehrt sich gegenüber fadenscheinigen Entschuldigungen und macht ihren Standpunkt klar. Als Jenny wegrennt, bleibt Prem verzückt zurück.

Auch in weiterer Folge zeigt sich ihre Wehrhaftigkeit. Als Prem Jennys Eltern eine auffällige Wohnung vermittelt, stellt ihn Jenny zur Rede. Dabei ist sie konfrontativ und angriffslustig. Nach und nach werden Facetten von Jennys Wesen aufgezeigt: der angriffslustigen Jenny folgt das Bild einer gebildeten, zurückhaltenden Jenny, die im Kontrast zum Schulabgänger Prem steht. Diese ersten Eindrücke der Figur Jenny ändern sich im Laufe der Handlung. Die konfrontative offensive Seite nimmt ab und ist zum Schluss gar nicht mehr vorhanden. Ihre anfänglichen offensiven, wehrhaften Züge weichen der netten und liebenswerten Jenny. Ihre offensiven Reaktionen zu Beginn wirken auf den Zuseher, der mehr Wissen über Prem's Motivationen hinter den Handlungen in Folge der Darstellung besitzt, zuerst etwas übertrieben. Die Sympathien der Zuseher sind hier auf Prem's Seite. Aber sobald Jennys Wissen sich an das der Zuseher angleicht, wird sie ihm gegenüber offene und zugänglicher. Auch hier steht die weibliche Figur zu Beginn für ihre Prinzipien ein. Später wird sie verständnisvoll und mitfühlend. So verrät sie, nachdem sie erfahren hat, dass Prem Devi vor ihrem Mann gerettet hat, den Happy Club nicht an die Polizei sondern nimmt diesen sogar in Schutz. Von ihren Eltern wird sie dafür gerügt aber sie steht zu ihrer Meinung, auch wenn ihre Eltern ihr Illoyalität vorwerfen, die sie mit der Tatsache verbinden, dass Jenny nicht ihr Fleisch und Blut ist, sondern adoptiert.

Ihre Adoption ist ein wunder Punkt für Jenny. Als Prem sie daraufhin anspricht beginnt sie zu stottern. Wie Prem beginnt Jenny in für sie sehr emotionalen Momenten zu stottern. Dieses Stottern zieht sich durch den Film, und zeigt die für sie sehr bewegenden Augenblicke auf. Jenny ist religiös und trägt um ihren Hals einen Kreuzanhänger. Einmal sieht man sie aus dem Gottesdienst kommen. Jennys Religion wird in Bezug auf ihre Heirat mit Rahul, bei Prem's Besuch in einer Kirche oder als der Hindu Prem aus Liebe zu ihr beginnt Fleisch zu essen zwar thematisiert, Jenny selbst jedoch wird nur einmal beim Beten in der Kirche gezeigt. Auch bei Jenny zeigt sich eine sehr dezente Religiosität.

Die Figur Jenny zeigt in mehreren Situationen, dass sie einen eigenen Kopf hat und für sich selbst und ihre Bedürfnisse einsteht. Als ihre Eltern sie mit der arrangierten Hochzeit konfrontieren, wehrt sich Jenny zuerst mit dem Argument, dies sei ihr Leben und sie möchte es nicht mit Tony verbringen. Dann erklärt sie, sie liebe Rahul und nicht Tony. Zudem

unterstreicht sie, dass sie bisher eine brave Tochter gewesen ist und immer das getan hat, was ihre Eltern von ihr verlangt haben. Des Weiteren verkündet sie bei der Hochzeit mit Rahul vor laufender Kamera ihre Liebe zu Prem. Auch dies bricht mit dem Bild der braven und folgsamen Tochter.

In einigen Szenen kommt aber auch ein egoistischer Zug zum Vorschein. Als die Polizei Prem und Jenny auf die Polizeistation mitnimmt, um zu klären, was es mit der Entführung von Jenny bei deren Hochzeit mit Tony auf sich hat, meint sie, sie liebe einen anderen. Da sie Rahul auf Grund der Umstände nicht nennen möchte, nennt sie Prem und fordert ihn auf, zu sagen dass er sie liebt. Als dann Prem stotternd seine Gefühle preisgibt unterbricht sie ihn unwirsch und meint, er solle es nicht übertreiben. Dabei nimmt sie auf seine Gefühle keine Rücksicht. Das könnte aber auch damit zusammenhängen, dass sie sich seiner Gefühle noch nicht bewusst ist, aber die Zuschauer haben diesbezüglich schon mehr Information, weshalb ihr Verhalten rücksichtslos wirkt. Danach entschuldigt sie sich bei Prem für ihre ruppige Art, die im Hintergrund gespielte sanft romantische Musik lässt Jenny wieder nett und weich wirken. In einer anderen Szene, nachdem Rahul sie am Bahnhof hat stehen lassen, findet sie Prem betrunken an. Sie wird wütend und gibt ihm eine Ohrfeige. Es wirkt so, als sei sie erzürnt, dass Prem in dieser Situation nicht für sie da ist, dann erklärt sie ihm noch, er könne ihre Gefühle ja nicht verstehen, da er noch nie geliebt habe. Auch hier wirkt ihr Verhalten rücksichtslos. Zudem kommt ihr scheinbarer Anspruch zum Vorschein, Prem müsse immer für sie da sein.

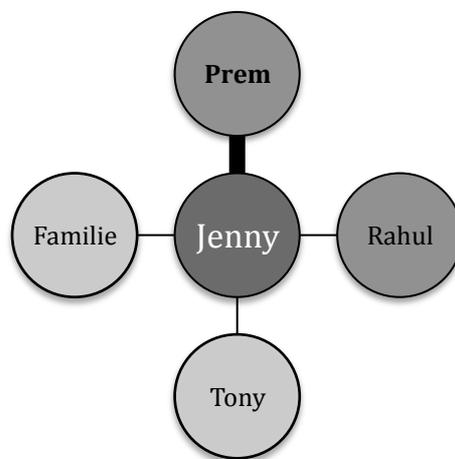
Im Kontakt mit Prem zeigt Jenny viel Humor und eine gewisse Leichtigkeit. Sie ist amüsiert von seinem Verhalten und er bringt sie zum Lachen. In diesen Situationen wirkt sie kindlich-süß, fast schon selbst wie ein Lausbub. Sie schmunzelt und freut sich über Prems Streiche. Diese kindliche Freude zeigt sich auch, wenn sie sich über einen Snack freut und diesen offensichtlich genießt.

Jenny trägt oft eine seitliche Umhängetasche, an deren Träger sie gedankenverloren rauf und runter streicht. Dies erweckt den Eindruck, sie sei in sich gekehrt. Durch die geschlossene Körperhaltung entsteht ein zusätzlich braver und züchtiger Eindruck. Geld ist Jenny nicht sehr wichtig; sie freut sich mehr über den Snack den ihr Prem anbietet als über die teure Kette die ihr Rahul zur Verlobung schenkt. Als Rahul ihr die Kette um den Hals legt und ihr körperlich näherkommt, weist Jenny ihn darauf hin, dass dies falsch ausgelegt werden könnte. Diese

kurze Annäherung empfindet Jenny als unsittlich. Dies zeigt, dass die Figur Jenny einem strengen sittlichen Kodex folgt, was erotische Berührungen und körperliche Annäherung betrifft. Der einzige im Film vorkommende Kuss findet nach der Hochzeit mit Prem statt.

#### 5.2.3.2.2. Jennys Beziehungsverhältnisse

Die folgende Grafik zeigt Jennys wichtigste Beziehungen an. Dabei nimmt die Beziehung zu Prem die wichtigste Stelle ein, gefolgt von der Beziehung zu Rahul. Ihre Familie nimmt keinen sehr großen Stellenwert ein, ebenso die Beziehung zu Tony.



Die Beziehung zwischen Prem und Jenny kann ähnlich der Beziehung zwischen Jhanvi und Radhe in zwei Teile getrennt werden. Der erste Teil kennzeichnet sich durch gegenseitige Annäherung, die zweite durch den turbulenten Weg zum glücklichen Ende. Prem ist gleich beim ersten Kontakt mit Jenny in sie verliebt. Nach anfänglichem Missverständnis entwickelt sich eine Freundschaft zwischen ihnen. Er bringt Lachen und Leichtigkeit in ihr Leben.

Prem versucht Jenny zu gefallen indem er sich angewöhnt Fleisch zu essen, bis er erkennen muss, dass Jenny, obwohl Christin, streng vegetarisch lebt. Nach der Hochzeit von Jennys Freundin Sandra erfährt Prem, was in Jennys Augen einen netten Mann ausmacht und daraufhin beschließt Prem, sich einen Job zu suchen um diesen Bild zu entsprechen. Während dieser Zeit ist er zu beschäftigt um Zeit mit Jenny zu verbringen obwohl diese des Öfteren Kontakt mit ihm aufnimmt. Als sie sich dann doch verabreden, stellt sich Prem vor, wie sie sich gegenseitig ihre Liebe gestehen. Aber Jenny erscheint nicht, da sie nach Goa abgereist ist um Tony zu heiraten. Jenny ist in dieser Zeit Prem sehr zugetan, nichts lässt erkennen, sie sei anderweitig involviert. Aber sie gibt auch widersprüchliche Signale. Als sie durch Prem ein

Autogramm ihres Idols Salman Khan ergattert, sagt sie ihm aus lauter Freude sie würde ihn mögen. Prem möchte ihr daraufhin einen Heiratsantrag machen, was er dann aber nicht macht, weil der Zwischenfall mit dem Fleischessen dazwischenkommt und er sich nicht mehr traut. Ihre Interaktionen sind von fröhlicher und ungezwungener Art. Jenny wirkt als wäre sie bei Prem sie selbst, umgekehrt versucht Prem, sie immer wieder zu beeindrucken. So ergeben sich viele Missverständnisse, die auch auf eine fehlende offene Kommunikation zurückgeführt werden können.

Die Einführung der Figur Rahul ändert die Beziehung zwischen Prem und Jenny. Bisher hatte Jenny freundschaftliche Gefühle für Prem, während Prem ihr romantische Gefühle entgegenbringt. Zuerst ändert sich hinsichtlich dieser Aufteilung auch nichts. Als Prem erfährt, dass Jenny in Rahul verliebt ist, ist er am Boden zerstört. Trotzdem verhilft er Jenny zur Flucht vor der Heirat mit Tony. Immer wieder stellt Prem seine Liebe zu Jenny unter Beweis. Auch wenn er Jenny nicht für sich gewinnen kann, so ist es ihm ein inneres Bedürfnis sie glücklich zu machen, auch wenn dies bedeutet, dass Jenny mit Rahul glücklich wird. Er hilft ihr, Rahul aus den Fängen seines Vaters zu befreien, den Vater zur Zustimmung zu bewegen und befreit Jenny aus den Fängen der Gangster, damit die Hochzeit stattfinden kann. Sein selbstloses Handeln zieht sich durch den zweiten Teil des Films. Er nimmt die Rolle ihres besten Freundes an, der ihr hilft, ohne je eine Gegenleistung zu verlangen. Jenny hingegen sieht Rahul fast bis zum Schluss als Freund, der ihr in allen Notlagen hilft. Ihr Fokus ist Rahul und der Wunsch mit ihm zusammen zu sein. Erste romantische Gefühle zu Prem sind bei Jenny nach der Entführung von Rahul zu sehen. Alle sind fröhlich und stoßen auf die geglückte Befreiung an, und Jenny sieht über Rahuls Schulter zu Prem. Dabei verlangsamt sich die Bilderfolge und romantische Musik ertönt. Jenny sieht nachdenklich zu Prem, ihr Gesicht wird frontal aufgenommen, ihr Lachen wird langsam weniger, ihre Züge ernst. Dies ist die erste Szene, in der Jenny Prem in einem romantischen Sinn wahrnimmt. Danach häufen sich diese Begebenheiten, bis sie auf ihrer Hochzeit mit Rahul ihre Liebe zu Prem erkennt und ihm nachläuft. In diesem Teil zeigt sich Prem's selbstlose Liebe zu Jenny und deren Liebe zu ihm.

Rahul ist Jennys Jugendliebe. Sie haben gemeinsam studiert, aber danach ging Rahul nach Kanada um seinen MBA zu machen. Wieder in Indien angekommen, möchte er Jenny heiraten, obwohl sein Vater, ein Hindu-Politiker dagegen ist, weil er befürchtet, dass ihn die Vermählung seines Sohnes mit einer Christin bei der nächsten Wahl Stimmen kosten könnte.

Rahul plant mit Jenny nach Deutschland zu flüchten und sich dort niederzulassen. Im Gespräch mit Prem bekräftigt Rahul seine Entschlossenheit, zu Jenny zu stehen und sich gegen seine Familie zu stellen. Durch Prem's Hilfe gibt Rahuls Vater schlussendlich sein Einverständnis zur Verbindung seines Sohnes mit Jenny. Ab diesem Zeitpunkt zeigt Rahul neue Züge. Zeitgleich fühlt sich Jenny immer mehr zu Prem hingezogen. Als Rahul auf der Hochzeit von Jenny verlangt, Prem's Anteil an ihrer Befreiung zugunsten seines Vaters und seiner Familie vor laufender Kamera zu verleugnen, fasst Jenny einen Entschluss und verkündet stattdessen ihre Liebe zu Prem. Rahul ist das genaue Gegenteil von Prem. Er ist muskulös, hat einen Hochschulabschluss und viel Geld.

Ihrer Familie gegenüber hat Jenny ein ambivalentes Verhältnis. Zum einen ist sie ihnen dankbar, sie bei sich aufgenommen und adoptiert zu haben, auf der anderen Seite muss sie ungerechte Behandlung über sich ergehen lassen. Neben ihren Adoptiveltern hat Jenny auch noch eine Adoptivschwester, Daisy, und einen Adoptivbruder, Monty. Ihre Eltern verlangen von Jenny Gehorsam und Loyalität. Jenny enttäuscht sie diesbezüglich bei mehreren Gelegenheiten. Zuerst nimmt Jenny Prem nach Devis Entführung in Schutz, anstatt ihn an die Polizei auszuliefern, da er ihre Eltern mit der Wohnung betrogen hat. Dann verweigert sie ihren Eltern den Gehorsam, indem einer Heirat mit Tony nicht zustimmt. Ihre Eltern erhoffen sich aus der Verbindung mit Tonys reicher Familie mehr Ansehen und eine Zukunft ohne Geldsorgen. Als sie mit Jenny vor der Polizei ihr Recht einfordern, wehrt sich Jenny ein weiteres Mal. Daraufhin verweigern ihre Eltern ihr die Unterstützung. Sie erscheinen nicht bei der Hochzeit mit Rahul oder mit Prem. Gegen Ende der Geschichte kommen sie gar nicht mehr vor, fast wirkt es so, als hätte Jenny nun in Prem eine Familie gefunden und bräuchte ihre andere Familie nicht mehr.

Jenny zeigt bei mehreren Gelegenheiten, dass sie Tony nicht sehr zugetan ist. Ab seiner ersten Einführung, der Hochzeit von Jennys Freundin, bei der Tony ihr von ihrem Vater als Begleitung aufgedrängt wird, wird Tony als antagonistischer, unsympathischer Charakter aufgebaut, was er bis zum Schluss auch bleibt.–Er ist körperlich aufdringlich und legt sehr arrogantes und unreifes Verhalten an den Tag. Jenny ist von ihm gelangweilt und abgestoßen, was sie jedoch nicht offen zeigt. Prem spielt Tony einige Streiche, was Jenny erheitert. Später erfährt sie, dass ihre Familie Tony als zukünftigen Ehemann für sie vorgesehen hat. Sie wehrt sich gegen eine Hochzeit mit ihm, und erst als Prem ihr verspricht, sie auf dem Weg zur

Hochzeit zu entführen, stimmt sie vordergründig der Hochzeit zu. Insgeheim ist sie sehr froh, dass sie einem Leben mit Tony entkommen kann.

#### 5.2.3.2.3. Rezeption und Diskurs

Die Geschichte dreht sich hauptsächlich um den Protagonisten Prem. Dies zeigt sich schon im Titel des Films, der grob übersetzt so viel wie „Prem's unglaubliche und einzigartige Liebesgeschichte“ bedeutet. Die Kamera folgt vor allem der Figur Prem, Jenny wird hauptsächlich gemeinsam mit ihm gezeigt. Auch Szenen die vornehmlich mit ihrer Person zu tun haben, wie die Auseinandersetzung mit ihren Eltern bezüglich der arrangierten Hochzeit oder die Szene in der Jennys Eltern sie wegen der Freundlichkeit gegenüber Prem rügen, haben immer einen Bezug zu Prem. So hört Prem in beiden oben genannten Szenen die Unterhaltungen mit, wird von der Kamera als versteckter Zuhörer gezeigt.

Durch die Kamerabegleitung sehen die Zuseher, wie sehr Prem Jenny liebt und was er bereit ist auf sich zu nehmen, um sie glücklich zu machen. Seine Handlungen sind im Kontext eingebettet und erscheinen nachvollziehbar oder sie werden erklärt. Jennys Handlungen andererseits sind manchmal erst im Rückblick verständlich. Ihr Nichterscheinen beim Treffpunkt auf der Brücke, bei dem Prem ihr seine Liebe gestehen möchte, wird erst im Rückblick durch die Information gerechtfertigt, dass sie von ihrem Eltern dazu gezwungen wurde nach Goa zu reisen um die Eltern von Tony kennenzulernen. Dadurch, dass die Kamera nach und während den Begegnungen zwischen Prem und Jenny auf Prem's Gesicht verweilt, sieht der Zuseher die langen sehnsuchtsvollen Blicke die Prem Jenny zuwirft. Bei Jenny wird dies erst gegen Ende des Films anhand der Kameraführung und der Musik gleichermaßen aufgezeigt.

Jennys soziale Rollen ändern sich im Laufe der Handlung. Jenny ist Adoptivschwester, Entführungsoffer, Adoptivtochter, Verlobte, Braut, Freundin, Geliebte und ganz zum Schluss auch Ehefrau. Ihre Rollen in Beziehung zu Prem sind, ähnlich wie bei Meera und Jhanvi, ihre bedeutendsten. Was es für Jenny bedeutet, adoptiert worden zu sein, wird im Vergleich nur ganz kurz, die Freundschaft zu Prem jedoch ausführlicher ausgeführt. Ihre wichtigste Charakterisierung ist die als Liebesobjekt von Prem. Diese zieht sich durch den ganzen Film; sowohl ihr erstes Erscheinen in der Erzählung als auch ihr letzter Auftritt als Prem's Ehefrau stehen in diesem Kontext.

Dreimal wird Jenny im Kontext einer Hochzeit gezeigt, zuerst mit Tony, dann mit Rahul und zum Schluss mit Prem, wobei nur die letzte besiegelt wird. Dass Prem Jenny immer wieder aus den verschiedenen Situationen errettet oder ihr zu bestimmten Ereignissen verhilft, macht Jenny zum Opfer. Jenny wird vom Gangster Don Sajid entführt und wird von Prem, nicht von ihrem Bräutigam Rahul gerettet. Sie zählt darauf, dass Prem ihr in den Situationen, in denen sie sich nicht selbst helfen kann, zu Seite steht. Dies wird deutlich als sie nach Rahuls Verschwinden zuerst zu Prem geht, um ihr Herz auszuschütten.

Jennys Weigerung Tony zu heiraten und ihre daraus resultierende Auflehnung gegen ihre Eltern wird anhand der Darstellung der Figur Tony gerechtfertigt. Dessen Art ist unsympathisch und aufdringlich. Jennys Entschluss, Rahul und seine Familie auf der Hochzeit öffentlich zu blamieren, wird durch Rahuls egoistische und rücksichtslose Worte gegenüber Prem und dessen selbstlosen Taten entschuldbar. Die Szene, in der Rahul zögert und sich vielleicht sogar weigert das Lösegeld für Jenny aufzutreiben, wohingegen Prem nichts unversucht lässt Jenny zu befreien, wendet die Sympathie von Rahul ab, während die Sympathie für Prem und Jennys erwachende Zuneigung zu ihm zunimmt. Jennys geistige Rückblende auf ihrer Hochzeit mit Rahul, in der sie erkennt, wie selbstlos Prem ihr immer zur Seite gestanden ist, leitet ihr Liebesgeständnis ein, und der Zuseher erkennt, dass dies anhand der in der Rückblende enthaltenen Information gerechtfertigt ist.

Im Kontakt mit Prem wird Jennys Gesicht oft in frontaler Großaufnahme gezeigt. Dadurch werden ihre Gefühle zu ihm deutlich sichtbar und für den Zuseher klarer erkennlich. Im Kontakt mit Rahul werden ihre romantischen Gefühle nicht auf die gleiche Weise dargestellt. Der Zuseher erhält dadurch den Eindruck, ihre Verbindung und ihre Gefühle für Prem sind intimer und intensiver als ihre Gefühle für Rahul. Der Zuseher erhält auch den Eindruck, Prem und Jenny teilen eine Verbindung, die zwischen Rahul und Jenny nicht präsent zu sein scheint.

Gegen Ende des Films handelt Jenny hinsichtlich ihrer Gefühle widersprüchlich. Dem Zuseher sind ihre Gefühle für Prem anhand der Kameraführung bereits bewusst, und doch bleibt sie Rahul treu. Jenny selbst scheinen ihre Gefühle noch nicht bekannt zu sein, was für den Zuseher wie ein Widerspruch in ihrem Verhalten und ihrem Empfindungen wirkt. Nachdem sie sich weigert, den Happy Club nach Devis Entführung an die Polizei zu verraten, obwohl Prem ihren Eltern eine schlechte Wohnung verkauft hat, wirkt ihr Verhalten zunächst

widersprüchlich. Erst durch eine Rückblende, in der gezeigt wird, wie Jenny von der guten Intention hinter der Entführung erfährt, erklärt sich ihr Verhalten gegenüber dem Happy Club.

Jennys Verhalten widerspricht dem Ideal der guten und folgsamen Tochter. Auch ihr Verhalten als Tonys bzw. als Rahuls Braut entspricht nicht dem einer idealtypischen Braut, der zukünftigen Ehefrau und Schwiegertochter. Durch die Unterredung die Prem mit seinen Freunden aus dem Happy Club führt, erfährt der Zuseher, dass Jenny und Prem sozial in unterschiedlichen Welten leben. Hier wird auch klar, dass Jenny als Frau mit Klasse angesehen wird und Prem in Hinsicht auf sie nicht zu viel erwarten soll. Diese Einstellung zeigt sich noch einmal, als Prem Rahul als die bessere Partie für Jenny ansieht, da Jenny und Rahul sich in sozialem Kontext mehr gleichen und mehr gemeinsam haben. Hier zeigt sich bei Prem ein Minderwertigkeitsgefühl. Diese sozialen Unterschiede werden jedoch durch Prem's selbstlose Handlungen am Ende überwunden.

Ähnlich wie bei den anderen zwei weiblichen Hauptfiguren wird auch bei Jenny der Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben, in dem die eigenen Wünsche und Gefühle berücksichtigt werden, sichtbar. Den eigenen moralischen Prinzipien treu bleiben, auch wenn dies Probleme mit der Familie bringt, sich gegen ungerechte Behandlung zu wehren und sich am Ende für die Liebe zu entscheiden, scheint hier zentral zu sein. Die Figur Jenny wirkt auf den Zuseher dann sympathisch, wenn der Zuseher dies auch in seinem inneren Empfinden nachvollziehen kann. Wenn der Zuseher jedoch die Loyalität gegenüber der Familie als moralisches Prinzip hochhält und Respekt für die Entscheidungen der Eltern einfordert, werden die Handlungen der Figur Jenny nicht emphatisch mitempfunden.

#### *5.2.3.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jenny*

In der unten angeführten Tabelle sind in der linken Spalte die Merkmale des traditionell-brahmanischen Frauenideals wie sie im Kapitel drei näher erörtert werden und die Sītā-Adaptionen nach Poggendorf-Kakar aufgelistet, auf der rechten Seite wird gekennzeichnet, ob diese Merkmale auf die Filmfigur Jenny zutreffen.

## Traditionell-brahmanisches Frauenideal bei Jenny

<b>Merkmale/Eigenschaften</b>	<b>Filmfigur Jenny</b>
Ehefrau	Nein (erst ganz zum Schluss)
Treue gegenüber dem Ehemann	nein
Opferbereitschaft	nein
Leidensfähigkeit	nein
Selbstaufopferung	nein
Leben im Dienst des Ehemannes	nein
Tägliche religiöse Pflichten Zuhause	nein
Mann als primäre Bezugsperson	ja
Ehemann wird als Gott verehrt	nein
Familie ist das Zentrum	nein
Keuschheit	ja
Unselbständig	nein
selbstbeherrscht	ja
Hingabe an den Ehemann	nein
Domäne ist der private Bereich	Nein (arbeitet als Bibliothekarin)

## Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar<sup>375</sup>

<b>Merkmale/Eigenschaften</b>	<b>Filmfigur</b>
kosmopolitisch	ja
stark	ja
unabhängig	ja
feminin	ja
mütterlich	nein
sexy	ja
gebildet	ja
monogam	ja
sanftmütig	ja
Durchsetzungsvermögen	ja
Entscheidungsfähigkeit	ja

Die obige Tabelle zeigt, dass auch die Figur Jenny mehr der Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar als dem traditionellen brahmanischen Frauenideal entspricht. Anders als in den beiden anderen Filmen findet hier tatsächlich eine Heirat zwischen den Hauptfiguren statt. Jedoch

<sup>375</sup> Vgl. Poggendorf-Kakar, 2002, S. 56.

wird Annäherung und Turbulenzen des Protagonisten und der Figur Jenny mehr Aufmerksamkeit gewidmet als dem Eheleben danach. Doch auch hier zeigt sich, dass die Beziehung zu Prem viel ausführlicher dargestellt wird, als Jennys Leben abseits dieser Beziehung. Der Fokus der weiblichen Person ist auch hier der männliche Protagonist. Dies wird durch den Text und die Darstellung vorstrukturiert. Wie bei den anderen beiden Figuren findet sich auch bei Jenny eine Hinwendung an den öffentlichen Bereich in Form eines Berufs, aber wie bei Jhanvi findet die Handlung vor allem im privaten Bereich statt.

Religion wird bei *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* durchaus thematisiert. Prem ist Hindu und ein Anhänger des Gottes Shiva, wohingegen Jenny Christin ist. Nachdem sich Prem durch den Verzehr von Fleisch unrein gemacht hat, weigert sich sein Vater, den Sohn dessen Totenriten vollziehen zu lassen. Daraufhin sucht Prem in seiner Not eine Kirche auf und bittet Jesus, ihm mit Jenny zusammenzubringen. Tatsächlich erscheint ihm Jesus gegen Ende der Handlung und führt ihn zu Jenny. Nachdem Jenny ihre Liebe zu Prem erkannt hat, dieser aber nicht mehr aufzufinden ist, führt Jesus sie zusammen, und Jenny wird betend in der Kirche gezeigt. Als Rahul und Jenny mit dem Zug vor dessen Eltern fliehen wollen, meint Prem traurig, Gott habe Rahuls und Jennys Namen zusammengeschrieben, so als würden sie zusammengehören oder wären vom Schicksal dazu bestimmt, ihr Leben gemeinsam zu verbringen. Es finden sich noch weitere religiöse Anspielungen, jedoch nehmen sie nicht wirklich viel Raum in der Handlung oder im gezeigten Leben der Darsteller ein.

#### **5.2.4. Zusammenfassung**

In den oben analysierten Filmen lassen sich einige Gemeinsamkeiten ausmachen. So ist der Protagonist immer männlich, meist tritt er auch zuerst in der Handlung auf. Das Leben des Protagonisten wird auch abseits der Haupthandlung meist mehr ausgeführt. Die Frauenfiguren stehen immer im Bezug zu diesem männlichen Protagonisten, besitzen je nach Film aber mehr oder weniger auch ein eigenes Leben. Bei Meera ist dies am deutlichsten, bei Jhanvi hingegen ist alles in Bezug zur Haupthandlung und Radhes Tätigkeit als Gangster oder verdeckter Ermittler dargestellt. Das Ausmaß hängt auch vom Genre des jeweiligen Films ab. So ist es verständlich, dass in einem Liebesfilm die Beziehung zwischen den Hauptdarstellern mehr Raum einnimmt als bei einem Actionfilm.

Bei Meera und Jhanvi nimmt die Familie mehr Raum ein als bei Jai und Radhe, wohingegen dies bei Prem und Jenny umgekehrt der Fall ist. Hier hat Prem's Familie einen größeren Stellenwert als Jennys. Die Familie nimmt in den Filmen aber keinen so hohen Stellenwert mehr ein, wie dies noch in den Family-Films der Fall war<sup>376</sup>. Vielmehr liegt der Fokus auf der Beziehung der jeweiligen Hauptfiguren.

Auffällig ist auch die Verbindung zwischen der Liebeserklärung und der lebenslangen Bindung oder Heirat. So wird dies fast gleich gedeutet. Es ist, als würde eine Liebeserklärung gleichbedeutend sein mit einer Heirat. Die Vorstellung, es gäbe nur einen wirklichen Lebenspartner, findet sich in allen drei Filmen wieder.

Alle drei Frauenfiguren gehen einer Arbeit nach, Meera ist Restauratorin, Jenny Bibliothekarin und Jhanvi Telefonistin. Alle drei sind sie gebildet und unabhängig. Alle drei haben einen gehobenen Lebensstandard und müssen sich keine Geldsorgen machen. Interessant ist aber, dass ihre Berufstätigkeit meist nicht näher ausgeführt wird. Die Handlung spielt sich vordergründig im privaten Bereich ab. Es scheint, als wäre die Berufstätigkeit eine Nebensache, wohingegen die Beziehung zum Mann einen hohen Stellenwert besitzt. Keine dieser Figuren ist Mutter, zwei davon werden im Laufe der Handlung zu Ehefrauen, wobei es bei der Figur Meera auch wieder zu einer Scheidung kommt. Neben Keuschheit scheinen auch die Merkmale Leidenschaft, Opferbereitschaft, Selbstbeherrschung und den Mann als zentrale Bezugsperson weiterhin von Bedeutung zu sein. Die Mütterlichkeit als neues Merkmal konnte nicht nachgewiesen werden, sondern mehr ein sehr verständnisvolles Verhalten dem Mann gegenüber.

Im Laufe der Handlung finden sich ähnliche Darstellungsmuster der weiblichen Hauptfiguren. So werden sie zu Beginn als durchaus wehrhaft eingeführt, dies ändert sich aber mit dem Grad der Intimität zum Protagonisten. So zeigen sie dann sanfte, verständnisvolle und verletzbare Züge. Keusches Verhalten besitzt noch immer einen großen Stellenwert in den Filmen, bei *Wanted* findet sich nicht einmal eine Kusszene. Trotzdem werden die Frauenfiguren als sehr sexy und erotisch dargestellt, vor allem in den Tanzszenen. Durch ihre sinnlich-erotischen Tanzauftritte und ihr sexy Auftreten werden sie zu Anschauungsobjekten für ein männliches Publikum. Und doch stehen diese erotischen und sexuellen Darstellungen im Widerspruch zu ihrem keuschen und braven Verhalten. Ersichtlich ist auch, dass die

---

<sup>376</sup> Vgl. Tieber, 2007, S. 124f.

weiblichen Figuren die Protagonisten zu bestimmten Handlungen bewegen, jedoch selbst die Handlung nicht vorantreiben. Gerade bei Jhanvi ist dies sehr auffällig.

Es findet sich eine Hinwendung zu einem neuen Frauenbild, in dem einige Merkmale des traditionellen brahmanischen Frauenideals zwar vorkommen, aber allgemein an Verbindlichkeit verlieren. Bei Jenny und Meera zeigt sich die Tendenz in Richtung der von Poggendorf-Kakar beschriebenen Sītā-Adaption. Das Merkmal Selbstaufopferung wird neu definiert. Wie bei Meera ersichtlich, sind ihr Leiden und ihr Opfer im Einklang mit ihrem eigenen Wünschen und Bedürfnissen, auch bei Jhanvi zeigt sich ein Leiden, welches durch ihre Liebe zu Radhe entsteht. Aber diese Liebe ist ihr inneres Bedürfnis, sie möchte sie nicht aufgeben. Poggendorf-Kakar tätigte ihre Umfragen in Hinblick auf Bollywood-Filme Ende der 1990er Jahre, und die von ihr ausgemachte Tendenz einer geringeren Verbindlichkeit diesen traditionellen Werten gegenüber bestätigt sich in dieser Analyse.

Weiblichkeit wird einerseits durch klare körperliche Attribute gekennzeichnet. Alle drei Figuren haben einen hellen Teint, lange dunkle Haare, eine schlanke Figur und tragen sexy Kleidung. Andererseits wird Weiblichkeit durch bestimmte Verhaltensweisen dargestellt, die im Bezug zu den Merkmalen des oben ausgeführten Frauenbildes stehen. So wird Erotik nicht offensiv gespielt; wenn die körperliche Nähe größer wird, wenden sich die weiblichen Figuren sich meist schüchtern ab. Hier ist dies außer bei Meera sehr gut zu erkennen. Im näheren und intimen Kontakt zum Protagonisten werden alle drei Figuren sanftmütig mit gelegentlichen temperamentvollen Ausbrüchen. Da diese Filme unter den Top Ten zu finden sind, ist anzunehmen, dass dieses durch den Text vorstrukturierte und durch Gestaltungsmittel inszenierte Frauenbild auf breitere Zustimmung seitens der Zuschauer trifft.

Religion ist in den Filmen stets präsent, aber im Vergleich zu den Family-Films kommen Anspielungen hier nur am Rande vor. Vor allem in den Songs-&-Dance Szenen finden sich Hinweise auf mystische und religiöse Themen. Wie ein Subtext ziehen sie sich durch die drei Filme, werden wie selbstverständlich in die Handlung eingebaut. Dabei finden sich neben epischen Motiven auch klare religiöse Anspielungen und Handlungen, wobei diese aber sehr dürftig ausfallen.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, ob diese in den drei Hauptfilmen ausgemachten Tendenzen sich auch in weiteren Bollywood- Filmen aus dem Jahr 2009 finden lassen.

### 5.3. Andere Filme

Der Film *Three Idiots* handelt von drei jungen Studenten und ihrem Weg durchs College. Farhan, Raju und Rancho teilen sich ein Zimmer am Campus und es entwickelt sich zwischen ihnen eine tiefe Freundschaft. In dieser Zeit stellt Rancho das auf dem College herrschende System auf den Kopf, da er sich nicht an die Regeln hält und er einen eigenen Zugang zum Lernen besitzt. Dies bringt die drei Freunde in Schwierigkeiten, vor allem mit dem Direktor. Zwischen Rancho und dem Direktor entwickelt sich eine Art Feindschaft, da beide jeweils das andere Extrem verkörpern. Für den Direktor gibt es nur Regeln, Leistung und Noten, wohingegen für Rancho lernen aus einem inneren Bedürfnis nach Erkenntnis und aus der Freude am Lernen geleitet wird. Verständlicherweise prallen diese zwei Weltansichten aufeinander. Rancho verliebt sich in Pia, die Tochter des Direktors, was zu weiteren Spannungen zwischen ihm und dem Direktor führt. Der Film endet damit, dass alle ihren eigenen Lebensweg finden, unabhängig von den Erwartungen von Familie und Umfeld. Die weibliche Hauptfigur ist Pia. Sie ist Ärztin in Ausbildung und zuerst mit einem anderen Mann verlobt. Sie lehnt sich gegen ihren Vater auf, als dieser sich anschickt die drei Freunde zu zerstören. Zuerst streitet sie ständig mit Rancho, aber dann entwickelt sie Gefühle für ihn und wird sanftmütig und verständnisvoll. Pia entspricht dem neuen Bild von Poggendorf-Kakar, sie ist feminin, sexy, gebildet und kann sich durchsetzen. Religion findet auch hier Einzug in die Handlung, so werden verschiedene religiöse Rituale gezeigt, denen sich die Studenten vor der großen Abschlussprüfung unterziehen, zudem ist Farhan sehr religiös und betet täglich.

Die turbulente Verwechslungskomödie *De Dana Dan* entspinnt sich um Nitin und Ram, zwei junge Männer, die zwar in der Liebe Glück gefunden haben, aber mittellos ihr Leben fristen. Nitin arbeitet als Hausangestellter einer reichen Frau. Um ihre Bankkontos aufzubessern und endlich ihre Freundinnen, Manpreet und Anjali, heiraten zu können, planen sie die Entführung des verwöhnten Hundes von Nitins Arbeitgeberin. Zusätzlich verkomplizierend ist der Umstand, dass sowohl Manpreet als auch Anjali anderen Männern versprochen werden und die Zeit drängt. Die Entführung des Hundes schlägt fehl, stattdessen glaubt die Polizei, Nitin sei entführt worden. Anjalis Vater möchte seine Tochter mit Nonny, dem Sohn eines

reichen Mannes verheiraten. Dessen Vater ist aber ein Betrüger und selbst pleite. Dieser möchte seinen Sohn mit der Tochter eines der reichsten Männer in Singapur, Manpreet, verheiraten. Doch beide Frauen wollen lieber Nitin und Sam ehelichen. Im Folgenden kommt es zu vielen Verwechslungen, die in einem großen Chaos enden. Glücklicherweise gelingt es Nitin und Sam zum Schluss, das Lösegeld an sich zu bringen und alles geht gut aus. In diesem Film gibt es zwei weibliche Hauptdarstellerinnen, die sich aber in ihrer Art sehr ähneln. Sowohl Manpreet als auch Manu kommen aus gutem Haus und sind sehr schön. Beide lieben sie zwei mittellose Männer und hoffen, dass diese an Geld kommen um sie heiraten zu können. Sie sind beide sehr gut gekleidet und haben wahrscheinlich eine gute Ausbildung genossen. Beide Väter sind patriarchalisch-dominant, was die Töchter aber nicht davon abhält, sich mit ihrem jeweiligen Geliebten zu treffen. Beide Frauen sind keusch und doch sexy. Auch hier findet sich eine Mischung aus alten und neuen Werten. Religiöse Anspielungen finden sich auch hier, so bittet Nitin seine Arbeitgeberin, ihm zum Diwali-Fest einen neuen Anzug zu kaufen oder Manpreet erzählt Sam ein Gleichnis von Ganesha und Shiva, um ihm ihre Sichtweise der Beziehung zu verdeutlichen.

*Kambakkht Ishq* erzählt die Liebesgeschichte des Stuntman Viraj und des Models und Chirurgin Sim. Beide sind sich zu Beginn spinnefeind, beide haben sie keine hohe Meinung von der anderen Person. Doch ihre beiden besten Freunde heiraten einander und dadurch sind sie zwangsläufig miteinander im Kontakt. Sims Tante schenkt ihr eine Uhr, welche stündlich ein Heiratsmantra spielt, um ihre Nichte endlich unter die Haube zu bringen. Als sich Viraj bei einem Stunt schwer verletzt, und Sim bei der Operation diese Uhr in seinem Körper vergisst, ist sie gezwungen mit Viraj in Kontakt zu bleiben, da sie die Uhr wieder herausholen muss. Viraj hingegen schließt mit seinen Freunden eine Wette ab, Sim in wenigen Tagen das Herz brechen zu können. Beiden bemühen sich nun um die andere Person, um jeweils ihre eigenen Ziele zu verfolgen. Dabei verlieben sie sich aber in einander, und nach einigen Turbulenzen finden sie zum Schluss zusammen. Die weibliche Hauptfigur Sim entspricht mehr den Kriterien der Sītā-Adaption als dem traditionellen brahmanischen Frauenideal. So ist sie gebildet, unabhängig, feminin und sexy, aber auch durchsetzungsstark und entscheidungsfähig. Sie ist keusch, aber von der Idee einer Ehe und eines Ehemannes wenig angetan. Diese Einstellung ändert sich gegen Ende des Films, nachdem sie sich ihre Liebe zu Viraj eingestanden hat und mit ihm zusammen sein möchte. Religiöse Elemente finden sich auch in diesem Film. Die Uhr, welche ein Heiratsmantra spielt, in dem Lord Vishnu

angerufen wird, sowie Virajs verzweifelter Ausruf *shanti*, als ihn dieses Mantra fast verrückt macht.

Der Film *New York* handelt von der Freundschaft zwischen Maya, Omar und Sam. Die drei waren auf der Universität gute Freunde aber nachdem Sam und Maya ein Paar wurden hat sich Omar, da selbst verliebt in Maya, von ihnen getrennt. Jahre später wird er vom FBI festgenommen und dazu angestiftet die alte Freundschaft wiederbeleben zu lassen um Sam auszuspionieren, der im Verdacht steht, eine terroristische Zelle zu leiten. Und tatsächlich findet Omar heraus, dass Sam, nachdem er unschuldig als Terrorist mehrere Monate von der US Regierung gefoltert und festgehalten worden war, sich einer extremistischen islamischen Gruppierung angeschlossen hat. Sam plant einen Anschlag, aber Omar wird lange im Dunkeln gelassen um welches Ziel es sich dabei handelt. Als Maya versucht einen Deal mit der Regierung zugunsten Sams auszuhandeln, findet Omar heraus, dass es sich bei dem Ziel um das FBI Hauptgebäude handelt und in der Zeit, als sich Maya mit dem FBI trifft, bringt Sam mehrere Sprengsätze an. Es kommt zum final Showdown bei dem sowohl Maya als auch Sam getötet werden. Die weibliche Hauptfigur Maya arbeitet in Teilzeit als Anwältin. Gemeinsam mit Sam hat sie einen etwa 5-jährigen Sohn. In den Rückblenden in die Studienzeit wird Maya etwas wagemutig, mit roten Strähnen in den Haaren dargestellt. Später wird sie in ihrer Kleidung angepasster und dezenter. Als Mutter und Ehefrau ist sie eine Mischung aus alten und neuen Merkmalen. So ist ihr Lebenszentrum die Familie und ihr Ehemann, aber sie führt zuhause keine religiösen Pflichten aus, auch ist sie gegenüber den Taten ihres Ehemanns nicht loyal, da sie sich hinter dessen Rücken mit dem FBI trifft – jedoch um ihn zu retten. Sie ist entscheidungsfähig und stark, mütterlich und monogam. Religion ist im Film indirekt ein großes Thema, da sich die Handlung um 9/11 und seine Auswirkungen dreht.

In *Blue* dreht sich die Handlung um den Schatz auf einem untergegangenen alten indischen Schiff. Hauptfiguren sind die Brüder Sakar und Sam, sowie ihr Freund Aarav. Sam kommt mit einem Gangster namens Gulshan in Konflikt und schuldet ihm eine Menge Geld. Daraufhin flüchtet er zu seinem Bruder. Gulshan findet ihn und bedroht seinen Bruder, dessen Freundin Mona und Aarav. Aus der Not heraus entschließen sich die Brüder nach dem Schatz zu tauchen. Zuerst zögert Sakar, da sein Vater bei seinem letzten Tauchversuch ums Leben gekommen ist. Da aber nur er weiß wo der Schatz verborgen liegt, hilft er seinem Bruder und gemeinsam machen sie sich auf den Weg. Als sie den Schatz gefunden haben, taucht plötzlich

Gulshan auf und fordert sein Geld zurück. Da erfahren Sam und Sakar, dass Aarav gemeinsame Sache mit Gulshan macht und sie hinters Licht geführt hat. Mit Mühe und Not kommen die zwei und Mona mit dem Leben davon. Dabei stirbt Gulshan und Aarav macht sich mit dem Schatz davon Zeit später meldet sich Aarav bei Sakar und erklärt ihm, das sein Großvater der Kapitän des gesunkenen Schiffes gewesen sei und nach dessen Untergang unehrenvoll aus der Marine entlassen worden war. Er selbst wollte nur die Ehre der Familie wiederherstellen und habe den Schatz an die indischen Behörden übergeben. Der Finderlohn läge auf einem Konto für ihn und Sam zur freien Verfügung bereit. Die weibliche Hauptfigur ist Mona, Freundin von Sakar. Beide leben schon längere Zeit zusammen, aber da Sakar nicht gut verdient, hatte er bisher kein Geld für eine Hochzeit. Die Figur Mona ist sehr sexy und verführerisch dargestellt, dennoch richtet sie sich nach den Wünschen von Sakar. Sie ist ihm gegenüber sehr unterstützend und verständnisvoll. Bei der Figur Mona handelt es sich eine Mischung aus dem neuen, sexy und sanftmütigen Bild, aber zugleich ist sie auch bereit für Sakar Opfer zu bringen. Während der Handlung muss sie auch einiges erleiden, was sie auch über sich ergehen lässt. Auch hier sind religiöse Anspielungen im Leben der Filmfiguren enthalten. Tendenziell finden sich hier, ähnlich wie bei Jhanvi, stärker die traditionellen Merkmale. Als Gulshan Sakar, Sam und Aarav beim Tauchen erwischt, redet er sie mit Rām, Lakshman und Hanumān an, Mona bezeichnet er als Sītā. Er sagt zu den Männern, er habe ihre Sītā gefangen genommen. Dies ist eine klare Anspielung auf das Rāmāyana Epos.

Der Film *All The Best* handelt von den Freunden Veer und Prem. Veer, ein erfolgloser Künstler, erhält von seinem älteren Bruder eine monatliche Unterstützung, da dieser glaubt, Veer sei mit dessen Freundin Vidya verheiratet. Als Prem und Veer bei einem Autorennen viel Geld verlieren fangen ihre Probleme an. Um einem Kredithai sein Geld zurückzahlen zu können, vermietet Veer sein Loft. Als dann noch sein älterer Bruder unerwartet zu Besuch kommt und Prems Ehefrau Jhanvi mit Vidya verwechselt, kommt es zu Turbulenzen. Veer, Prem, Jhanvi und Vidya versuchen den Schein aufrechtzuerhalten, da Veer sonst die finanzielle Unterstützung seines Bruders Dharam verlieren würde. Auch versuchen sie zu verheimlichen, dass Veers Loft an jemand anderen vermietet wurde. Da sich aber Jhanvi und Prem immer wieder annähern, denkt Dharam, Prem hätte mit der vermeintlichen Ehefrau seines Bruders eine Affäre. Im Laufe der Handlung ist es für die vier kaum noch möglich, Veers Bruder über die wahren Gegebenheiten im Dunkeln zu lassen. Als dann auch noch der Kredithai bei Veer auftaucht um sein Geld zurückzufordern gerät alles außer Kontrolle. Doch zum Schluss erfährt Veers Bruder, dass Jhanvi nicht die Frau seines Bruders ist, und das

dieser in wilder Ehe mit Vidya zusammenlebt. Ein Happy End folgt. Die weibliche Hauptfigur ist hier Jhanvi, Prem's Ehefrau. Im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren wird sie schon zu Beginn als Ehefrau eingeführt. Sie geht einem Beruf nach, doch diese Tätigkeit wird nur zu Beginn gezeigt. Die restliche Handlung spielt sich im privaten Bereich ab. Obwohl sie auch manchmal etwas angeregter diskutiert, zeichnen sie vor allem ihre Sanftmütigkeit und ihr verständnisvolles Verhalten aus. Durch die Verwechslung mit Vidya gerät Jhanvi immer wieder in die Situation, näheren Kontakt mit ihrem Ehemann zu wollen und dies verheimlichen zu müssen. Aus Freundschaft zu Veer lässt sie sich auf das Unterfangen ein. Als sie dann schwanger wird, und Dharam glaubt, dass das Baby von Veer ist, beginnt für Jhanvi eine leidvolle Zeit. Sie und Prem können sich nicht gemeinsam über die frohe Nachricht freuen, da Dharam Prem nicht in ihre Nähe lässt. Sie erträgt diese Tortur stillschweigend. Ihr Verhalten als Ehefrau entspricht nicht dem traditionellen Frauenideal. Jhanvi führt keine religiösen Rituale durch und weist ihren Mann zurecht, als dieser die Farce aufdecken möchte. Auch hier finden sich religiöse Elemente, so vollzieht zu Beginn des Films Vidya eine *pūjā*, um den Geldkurier des Bruders eine brave Ehefrau vorzuspielen, auch preist der Kredithai Bhagavan sie als er seine Stimme wiederfindet. Wie selbstverständlich wird hier auf diese Elemente zurückgegriffen.

Der letzte Film der Top Ten, *Kaminey* unterscheidet sich in der Darstellung und Aufmachung von den anderen Filmen. Die Farben sind düster gehalten. Die Geschichte handelt von den Zwillingen Charlie und Guddu. Während Charlie in die Kriminalität abgerutscht ist, versucht Guddu mit der Tatsache zurechtzukommen, dass seine Freundin Sweety schwanger ist. Als er sich zuerst weigert Sweety zu heiraten gesteht diese ihm, ihr Bruder sei der Gangsterboss Sunil Bhope. Sollte Guddu sie nicht heiraten, werde ihr Bruder sie beide umbringen. Durch mehrere Verwechslungen und Missverständnisse sehen sich Charlie und Guddu unwissentlich demselben Geld hinterher jagen. Beide werden von unterschiedlichen Seiten verfolgt und am Ende kommt es zu einem großen letzten Gefecht bei dem alle außer Guddu, Charlie und Sweety ums Leben kommen. Die weibliche Hauptfigur Sweety passt nicht ganz in die Reihe der davor behandelten Frauenfiguren. So wird sie nicht betont sexy inszeniert, ist bis zum Schluss aufmüpfig, und kämpft um die Liebe zu Guddu. Sie bedroht ihren Bruder mit einem Gewehr und drückt auch tatsächlich ab, da aber keine Kugel im Gewehrlauf ist, bleibt ihr Bruder unverletzt. Dieser prügelt dann auf sie ein. Sie hat ihrem Bruder gegenüber Angst, und diese Angst zeigt sich als nicht unbegründet. Ihre Handlungen sind oftmals widersprüchlich und teilweise sehr impulsiv. Sie besitzt starke, feminine und sanftmütige Züge. Sie weiß von

Anfang an, dass sie Guddu liebt und setzt alles daran mit ihm zusammenzubleiben. Sweety muss auch einige Opfer bringen und obwohl ihre Figur nicht in der gleichen Art und Weise wie die andern dargestellt wird, so zeigt sich auch hier eine Mischung zwischen dem alten und neuen Merkmalen. Religiöse Rituale finden sich auch hier, so heiraten Sweety und Guddu auf traditionelle Art.

## 6. Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Laut Alexowitz ist es bei der Analyse der Bollywood-Filme und für das Verständnis ebendieser von großer Bedeutung, sich mit der indischen Kultur, Geschichte und Religion zu befassen, denn ohne diese kontextuelle Einbettung der Filme in aktuelle und historische Diskurse, behalten sowohl die Filme als auch die darin vorkommenden Frauenfiguren gerade für den westlichen Zuseher eine gewisse Oberflächlichkeit und Eindimensionalität bei.<sup>377</sup> Die in den Bollywood-Filmen dargestellten Frauenfiguren sind somit nicht in einem luftleeren Raum zu betrachten, sondern benötigen eine historische und aktuelle Einbettung in die gesellschaftlichen Diskurse zu Weiblichkeit und Frauenbildern. Die Popularität von Filmen hängt auch davon ab, inwiefern die darin vorgestellten Frauenfiguren Anklang beim Publikum finden. Dies wiederum steht in Verbindung mit den in der Gesellschaft zirkulierenden Diskursen zum Frauenbild. Jeder einzelne Zuseher produziert in Folge der Aneignung des Filmtextes eigene Bedeutungen und auch wenn diese Bedeutungsproduktion individuell erfolgt, so ist der Zuseher doch in einen größeren kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen eingebunden, vor dessen Hintergrund er sowohl auf eigene wie auch gesamtgesellschaftliche Erfahrungen und Werte zurückgreift. Dieser Kontext aus Religion, Geschichte und Kultur ist im Falle eines indischen Zusehers ein gänzlich anderer als bei einem westlichen Zuschauer. Letzterer erkennt viele Codes und intertextuelle Verweise nicht, die für das indische Publikum auf Grund ihres kulturellen Hintergrunds, den sie mit den Produzenten und Schauspielern von Bollywood-Filmen teilen, leicht entschlüsselbar sind. Die indische Gesellschaft ist durchsetzt mit religiösen Motiven, Einstellungen und Elementen, die im Bollywood-Film des Jahres 2009 auch für westliche Rezipienten sichtbar sind.

Wie sich in den Filmen zeigt sind und bleiben Religion und religiöse Motive ein fixer Bestandteil des populären Bollywood Films. Doch anders als noch in den Family-Filmen

---

<sup>377</sup> Vgl. Alexowitz, 2003, S. 12.

verändert sich die Sichtbarkeit der religiösen Elemente. Sie finden subtil Eingang in die Handlung und Story, werden aber selten offensiv dargestellt. Von den untersuchten Filmen zeigt nur *Ajab Prem Ki Ghazab Kahani* offensive religiöse Elemente, welche auch in die Handlung eingebaut sind. Dies geht sogar bis zur Jesuserscheinung. Bei den anderen neun Filmen findet sich dies nicht. Dafür zeigt sich in den Filmen ein religiöser Subtext, der hinter der jeweiligen Story erkennbar ist. Bei *Love Aaj Kal* zeigen sich der Einfluss der *bhakti* Traditionen, die Liebesgeschichte greift auf bekannte Motive der Beziehung zwischen Rādhā und Krishna zurück, zusätzlich zeigt der Meeras Name eine Verbindung zur *bhakti* Heiligen Mīrā Bāi auf. Der letzte Song in *Love Aaj Kal* bringt die menschliche Liebe mit der Liebe zu Gott in Verbindung. Auch in *Wanted* lassen sich religiöse Motive erkennen. Vor allem Anspielungen auf das Rāmāyana sind hier zu erkennen. Die Figur Radhe erinnert an den Gottkönig Rāma, der gegen Dämonen ins Feld zieht. Radhe geht gegen Gangster vor, und bringt mit seinen Handlungen Ordnung in die Welt. Auch die weibliche Hauptfigur Jhanvi zeigt Ähnlichkeiten mit Sītā. So wird die das Opfer eines „Dämons“, des Polizisten Talpade. Dieser versucht alles, ihr die Unschuld und Keuschheit abzurufen. Er erpresst ihre Mutter und hetzt Kriminelle auf sie, die eine vermeintliche Vergewaltigung inszenieren um Jhanvis Ehre zu beschmutzen. Jhanvi bleibt Radhe immer treu, auch wenn sie seine Handlungen nicht gutheißen kann. Bei den restlichen sieben Filmen finden sich ähnliche religiöse Elemente und subtile Anspielungen, deren genauere Analyse würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Der Prozess des *Doing Gender* vollzieht sich nun nicht nur in der wirklichen Welt, sondern auch beim Sehen und Darstellen von Filmfiguren. Anhand von kulturspezifischen Geschlechtszuschreibungen und Geschlechtsdarstellungen, die sich in Gesten, Sprache etc. äußern, zeigen Bollywood-Heldinnen ihre Positionierung zu den in der Gesellschaft zirkulierenden Weiblickeitsvorstellungen. Auf die für diese Arbeit zentrale Forschungsfrage, inwieweit das traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenideal im populären Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009 noch vorhanden oder welchen Veränderungen es unterworfen ist, trifft die von Poggendorf-Kakar ausgemachte Tendenz einer Neubewertung und Neuverhandlung alter Ideale zu. Bei allen Frauenfiguren findet sich eine Mischung alter und neuer Werte. Je nach Film und Genre sind diese unterschiedlich ausgeführt, jedoch bei allen zu finden. Es zeigt sich, dass auch hier der Film als Medium eines Aushandlungsprozesses zwischen Moderne und Tradition zu vermitteln versucht. Bollywood-Filme haben die Mittelschicht und die im Ausland lebenden Inder als Zielpublikum. Diese Neubewertungen

und Aushandlungsprozesse treffen nicht auf die ganze indische Gesellschaft zu, sondern wurden, wie Dwyer aufgezeigt hat, von der und für die indische Mittelschicht und die NRIs produziert.

Die von Poggendorf-Kakar erläuterte Tendenz neuer Bollywood-Heldinnen hat sich in den in dieser Arbeit untersuchten Filmen noch zugespitzt. Die Kluft zwischen Aufbruch und Anpassung scheint weiter vorangeschritten zu sein. Heldinnen müssen unterschiedlichste Ansprüche und Werte in einer Person verkörpern. Sie müssen weiterhin keusch sein, aber auch durchsetzungsfähig und kompetent. Veränderungen zeigen sich auch in der Wertigkeit der Familie und der Stellung als Ehefrau. Familie kommt in den Filmen nur am Rande vor, die Beziehung zwischen dem Helden und seiner Geliebten nimmt mehr Raum und Bedeutung in Anspruch. Die Kernfamilie gewinnt gegenüber der Großfamilie an Bedeutung und Wert. Der hohe Stellenwert der Ehe für die Heldin ist in Veränderung begriffen. Das Sītā-Ideal wird neu verhandelt und adaptiert. Die in den Filmen vorkommenden Frauenfiguren sind meist ledig und bleiben dies auch bis zum Ende der Handlung. Das Happy End zum Schluss des Films gipfelt nicht immer in einer Heirat, sondern meist in einem Zusammenfinden der Hauptpersonen. Moderne, romantische Vorstellungen halten Einzug in den Film. Traditionelle Elemente finden sich aber trotzdem in jedem der Filme. Würde in der Tabelle unter den Merkmalen des traditionelle-brahmanischen Frauenideals, ‚Ehemann‘ durch ‚Geliebter‘ ersetzt werden, würden sich mehr Überschneidungen festmachen lassen. Der im Kapitel Bollywood angeführte Typus der modernen Frau hat sich weiterentwickelt und lässt eine größere Individualität und eine Hinwendung zum öffentlichen Bereich erkennen. Viele der Frauenfiguren gehen einer Arbeit nach und haben eine gute Ausbildung genossen. Dennoch findet die Handlung hauptsächlich im privaten Bereich statt.

Die Tendenz geht in Richtung mehr Freiheit und Selbstbestimmung und weg von den religiösen Vorbildern und religiösen Pflichten. Da die Ehe keinen so hohen Stellenwert mehr einzunehmen scheint, verliert auch die Rolle der Ehefrau an Bedeutung. Es scheint sich ein neuer Typus junger Frau herauszukristallisieren, bei dem Treue zu den eigenen Bedürfnissen und Wünschen mehr Raum zugesprochen wird. Auch hier zeigt sich, dass der Fokus der weiblichen Figuren weiterhin der Mann oder potentielle Partner darstellt. Die neue Heldin zeichnet sich zum einen durch Unabhängigkeit, Wehrhaftigkeit und Bildung, zum anderen durch verständnis- und liebevolles Verhalten gegenüber dem Partner aus. Wilde Züge, wie sie in *Mother India* noch vorkommen, lassen sich hier nicht mehr finden. Außer im Film

*Kaminey* sind die weiblichen Rollen ohne wilde Züge oder Impulse. Die im Kapitel Bollywood beschriebenen verschiedenen Frauentypen zeigen sich nicht mehr in dieser Ausprägung, es scheint nur einen Typus von Hauptdarstellerin zu geben, und zwar die Weiterentwicklung der modernen Frau.

Der Protagonist ist aber auch hier immer männlichen Geschlechts, die sexy und erotischen Darstellungen der weiblichen Figuren scheinen sich an ein männliches Publikum zu richten. Die Heldin ist trotz ihrer modernen Kleidung nur in den Tanzszenen vordergründig sexy, während sie außerhalb dieser, d.h. in ihrem richtigen Leben keusch bleibt. Hier zeigen sich die Machtverhältnisse in der Gesellschaft, da der Blick der Zuschauer immer auch der Blick der Kamera ist. Der Fokus auf den Protagonisten, der männliche Blick in einer männlich dominierten Gesellschaft, zeigt die Frau als teilweise sexy erotisches Objekt. Die durch den Text vorstrukturierte Genderdarstellung der weiblichen Hauptpersonen zeigt sich in diesem neuen, modernen Frauentypus. Frauen aus der Mittelschicht genießen eine bessere Ausbildung als noch ihre Mütter und es lässt sich hier eine zarte Emanzipation erkennen, in der das brahmanisch-hinduistische Frauenideal neu verhandelt wird. Diese Tendenz wird sich in den nächsten Jahren wahrscheinlich noch weiter fortsetzen.

## 7. Quellenverzeichnis

### Quelleneditionen:

Michaels, Axel (Hrsg.): Manusmṛti/Manus Gesetzbuch, Berlin, 2010.

Leslie, I. Julia (Übers.): Tryambakayajvan: The Perfect Wife/Strīdharmapaddhati, New Delhi, 1995.

### Literaturverzeichnis

Alexowitz, Myriam: Traumfabrik Bollywood/Indisches Mainstream-Kino, Bad Honnef, 2003.

Agnes, Flavia: Law and Gender Inequality/The Politics of Women's Rights in India, Delhi (u.a.), 2001.

Ang, Ien: Kultur und Kommunikation/Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem, in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies/Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg, 1999.

Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen/Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien, Köln, 2007.

Bhawalkar, Vanamala: Eminent Women in the Mahābhārata, Bd. 1, Delhi, 2002. (zit. 2002a)

Bhawalkar, Vanamala: Eminent Women in the Mahābhārata, Bd. 2, Delhi, 2002. (zit. 2002b)

Bose, Derek: Brand bollywood/a new global entertainment order, New Delhi (u.a.), 2006.

Bose, Mandakranta: Women in the Hindu Tradition/Rules, roles and exceptions, London, 2010.

Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, Hamburg, 2002.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main, 1991.

Chatterji, Shoma A.: Subject: Cinema - Object: Women/A study of the portrayal of women in indian cinema, Calcutta, 1998.

Dablé, Nadine: Bollywood, in: Faulstich, Werner (u.a.): Die Erotik des Blicks/Studien zur Filmästhetik und Unterhaltungskultur, München, 2008.

Denton, Lynn Teskey: Female Ascetics in Hinduism, New York, 2004.

Desai, Tripta: Women in India/A Brief Historical Survey, New Delhi, 1992.

Dwyer, Rachel: All you want is money, all you need is Love/Sex and Romance in modern India, London (u.a.), 2000.

Dwyer, Rachel/Patel, Divia: Cinema India/The visual Culture of Hindi Film, London, 2002.

Dwyer, Rachel: Filming the gods/Religion and Indian Cinema, London (u.a.), 2006.

Dwyer, Rachel: Hinduism, in: Lyden, John (Hrsg.): The Routledge Companion to Religion and Film, London (u.a.), 2009. (zit. 2009a)

Dwyer, Rachel: Ich mag es wenn du zornig wirst: Amitabh Bachchan, Emotionen und Stars im Hindi Film, in: Tieber, Claus (Hrsg.): Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen, Wien (u.a.), 2009. (zit. 2009b)

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, Paderborn, 2008.

Feldhaus, Anne: Hinduism/Religious Rites and Practices, in: Young, Serinity (Hrsg.): Encyclopedia of Women and World Religion, Bd. 1, New York, 1999.

Findly, Ellison Banks: Hinduism/An Overview, in: Young, Serinity (Hrsg.): Encyclopedia of Women and World Religion, Bd. 1, New York, 1999.

Findly, Ellison Banks: The Housemistress at the Door/Vedic and Buddhist Perspectives and the Medicant Encounter, in: Patton, Laurie L. (Hrsg.): Jewels of Authority/Women and Textual Tradition in Hindu India, New Delhi, 2002.

Fiske, John: Understanding Popular Culture, London (u.a.), 2011.

Francavilla, Domenico: The Roots of Hindu Jurisprudence/Sources of Dharma and Interpretation in Mīmāṃsā and Dharmashāstra, Turin, 2006.

Gaenzle, Martin: Pop und Poesie/Sprachformen in Bollywood Love Songs, in: Tieber, Claus (Hrsg.): Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen, Wien (u.a.), 2009.

Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika: Wie Geschlechter gemacht werden/Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung, in: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hrsg.): Traditionenbrüche/Entwicklungen feministischer Theorie, Freiburg i.Br., 1995.

Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht, Frankfurt, Main (u.a.), 1994.

Gold, Ann Grodzins: Gender, in: Mittal, Sushil/ Thursby, Gene (Hrsg.): Studying Hinduism/Key Concepts and Methods, London (u.a.), 2008.

Grossberg, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies/Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg, 1999.

Heiler, Friedrich: Die Frau in den Religionen der Menschheit, Berlin (u.a.), 1977.

Heller, Birgit: Heilige Mutter und Gottesbraut/Frauenemanzipation im modernen Hinduismus, Wien, 1999.

Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse/Eine Einführung, Opladen (u.a.), 1999.

Hepp, Andreas/Winter, Carsten: Cultural Studies als Projekt: Kontroversen und Diskussionsfelder, in: Hepp, Andreas/Winter, Carsten (Hrsg.): Die Cultural Studies Kontroverse, Lüneburg, 2003.

Hirschauer, Stefan: Wie sind Frauen, wie sind Männer?/Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem, in: Eifert, Christiane (Hrsg.): Was sind Frauen? Was sind Männer?/Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel, Frankfurt am Main, 1996.

Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation, in: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender@Wissen/Ein Handbuch der Gender Theorien, Köln, Weimar (u.a.), 2009.

Jaffer, Mehru: Wie religiös ist Bollywood?, in: Tieber, Claus (Hrsg.): Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen, Wien (u.a.), 2009.

Johnson, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies, in: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies/Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg, 1999.

Kasbekar, Asha: Hidden Pleasures/Negotiating the Myth of the Female Ideal in Popular Hindi Cinema, in: Dwyer, Rachel/Pinney, Christopher (Hrsg.): Pleasure and the Nation/The History, Politics and Consumption of Public Culture in India, New Delhi, 2006.

Kearns, Emily: Der indische Mythos, in: Larrington, Carolyne (Hrsg.): Die mystische Frau/Ein kritischer Leitfaden durch die Überlieferungen, Wien, 1997.

Keller, Carl A.: Die Frau im Hinduismus, in: Klöcker, Michael/Tworuschka, Monika (Hrsg.): Frau in den Religionen, Weimar (u.a.), 1995.

Kessler, Suzanne J./McKenna, Wendy: Gender/An Ethnomethodological Approach, Chicago, 1992.

Kinsley, David: Die indischen Göttinnen, Frankfurt am Main, 2000.

Krauß, Florian: Männerbilder im Bollywood- Film/Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi Kino, Berlin, 2007.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Körper, in: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender@Wissen/Ein Handbuch der Gender Theorien, Köln, Weimar (u.a.), 2009.

Lutgendorf, Philip: Sītā, in: Young, Serinity (Hrsg.): Encyclopedia of Women and World Religion, Bd. 2, New York, 1999.

Majumder, Sonja: Hindunationalismus, Identität und Hindi Blockbuster, in: Tieber, Claus (Hrsg.): Fokus Bollywood/Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen, Wien (u.a.), 2009.

Malinar, Angelika: Hinduismus, Göttingen 2009.

Michaels, Axel: Der Hinduismus/Geschichte und Gegenwart, München, 1998.

Michaels, Axel: Die Kunst des einfachen Lebens/Eine Kulturgeschichte der Askese, München, 2004.

Mikos, Lothar: Cultural Studies, Medienanalyse und Rezeptionsästhetik, in: Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies/Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld, 2001.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz, 2003.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, 2003.

Pandit, Lalita: Von der Verzweiflung zum Staunen: Szenen der Transzendenz im indischen Kino, in: Bartsch, Anne/Eder, Jens/Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.): Audiovisuelle Emotionen/Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien, Köln, 2007.

Pauwels, Heidi Rika Maria: *The Goddesses as Role Model/ Sītā and Rādhā in Scripture and on Screen*, Oxford (u.a.), 2008.

Pestal, Birgit: *Faszination Bollywood/Zahlen, Fakten und Hintergründe zum „Trend“ im deutschsprachigen Raum*, Marburg, 2007.

Poggendorf-Kakar, Katharina: *Hindu-Frauen zwischen Tradition und Moderne/religiöse Veränderungen der indischen Mittelschicht im städtischen Umfeld*, Stuttgart (u.a.), 2002.

Röser, Jutta/Wischermann, Ulla: *Medien- und Kommunikationsforschung: Geschlechterkritische Studien zu Medien, Rezeption und Publikum*, in: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung/Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, 2004.

Sekhar, Vincent: *Dharma/In early Brahmanic, Buddhist and Jain Traditions*, Delhi, 2003.

Tieber, Claus: *Passages to Bollywood/Einführung in den Hindi Film*, Wien (u.a.), 2007.

Uhl, Matthias/Kumar, J. Keval: *Indischer Film/Eine Einführung*, Bielefeld, 2004.

Weingarten, Susanne: *Bodies of Evidence/Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*, Marburg, 2004.

West, Candance/Zimmerman, Don H.: *Doing Gender*, in: Lorber, Judith/Farrell, Susan A. (Hrsg.): *The Social Construction of Gender*, Newbury Park (u.a.), 1991.

Winter, Carsten: *Kulturimperialismus und Kulturindustrie ade?/Zur Notwendigkeit einer Neuorientierung der Erforschung und Kritik von Medienkultur in den Cultural Studies*, in: Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies/Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld, 2001.

Winter, Rainer: *Spielräume des Vergnügens und der Interpretation/Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären*, in: Engelmann, Jan (Hrsg.): *Die kleinen Unterschiede/Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt (u.a.), 1999.

Winter, Rainer: Ethnographie, Interpretation und Kritik: Aspekte der Methodologie der Cultural Studies, in: Göttlich, Udo/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies/Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld, 2001.

Young, Katherine K.: Om, the Vedas, and the Status of Women with Special Reference to Śrīvaishnavism, in: Patton, Laurie L. (Hrsg.): Jewels of Authority/Women and Textual Tradition in Hindu India, New Delhi, 2002.

### **Internetquellen:**

#### **Artikel**

Hirschauer, Stefan: Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit, in: Zeitschrift für Soziologie, Heft 2, April 1989.

URL: <http://www.zfs-online.org/index.php/zfs/issue/view/558> am 24.1.2012

PricewaterhouseCoopers India: Indian Entertainment and Media Outlook 2009.

URL: <http://www.pwc.com/in/en/forms/indian-entertainment-and-media-outlook-2009.jhtml> am 15.4.2010.

Roy, Kumkum: Defining the Household/ Some Aspects of Prescription and Practice in Early India, in: Social Scientist, Vol. 22, No. 1/2, 1994, S. 3-18.

URL: <http://www.jstore.org/stable/3517849> am 9.6.2011.

Rokus, Groot de: The Reception in the Netherlands of an Indian Singing Saint: Meerabai in Film, in Translation and in Concert, in: Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Deel 56, No. 1, 2006, pp. 25-65.

URL: <http://www.jstor.org/stable/20203935> am 22.1.2012.

Sutherland, Sally J.: Sītā and Draupadī/Aggressive Behavior and Female Role-Models in the Sanskrit Epics, in: Journal of the American Oriental Society, Vol. 109, No. 1, 1989, S. 63-79.

URL: <http://www.jstor.org/stable/604337> am 7.7.2011.

Wadley, Susan S.: Women and the Hindu Tradition, in: Signs, Vol. 3, No. 1, 1977, S.113-125. URL: <http://www.jstore.org/stable/3173084> am 25.5.2011.

## Homepages

<http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ> am 23.11.2011.

[http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ\\_](http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ_) am 5.12.2011.

<http://www.bollywoodhungama.com/trade/topgrossers/year/2009> am 21.1.2012.

[http://www.laweekly.com/2009-09-24/film-tv/movie-reviews-fame-pandorum-surrogates/3?\\_r=true](http://www.laweekly.com/2009-09-24/film-tv/movie-reviews-fame-pandorum-surrogates/3?_r=true) am 5.12.2011.

[http://www.bolly-wood.de/s\\_salmankhan.htm](http://www.bolly-wood.de/s_salmankhan.htm) am 5.12.2011.

<http://www.aysha-takiya.com/aysha-takia-biography> am 5.12. 2011.

<http://www.imdb.com/name/nm1779702/> am 5.12.2011.

<http://www.imdb.com/title/tt1084972/releaseinfo> am 5.12.2011.

<http://www.imdb.com/name/nm0222150/> am 5.12.2011.

[http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-07-12/news-interviews/28273911\\_1\\_boney-kapoor-action-films-sequel](http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2010-07-12/news-interviews/28273911_1_boney-kapoor-action-films-sequel) am 5.12.2011.

<http://www.imdb.com/find?q=anarkali&s=all> am 22.1.2012.

<http://www.mid-day.com/entertainment/2008/jan/859472.htm> am 22.1.2012.

[www.vorname.com/name,Meera.html](http://www.vorname.com/name,Meera.html) am 11.1.2012 .

<http://www.imdb.com/name/nm0451307/> 22.1.2012.

<http://www.theglobeandmail.com/news/arts/awards/international-indian-film-award/bollywoods-top-10-greatest-actors/article2060361/> am 22.1.2012.

<http://entertainment.oneindia.in/bollywood/news/2007/saif-ali-khan-130207.html> am 22.1.2012 .

<http://www.imdb.com/name/nm2138653/bio> am 22.1.2012.

<http://www.imdb.com/title/tt1275863/releaseinfo> am 22.1.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm1229940/> am 21.1.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm1229940/bio> am 21.1.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm1633541/bio> am 21. 1. 2012.

<http://www.imdb.com/name/nm0004626/> am 21.1.2012.

<http://www.imdb.com/name/nm0438501/> am 21.1.2012.

<http://entertainment.oneindia.in/bollywood/reviews/2009/ajab-prem-ki-ghazab-kahani-review-061109.html> am 21.1.2012.

<http://www.bollywoodhungama.com/moviemicro/awards/id/510223/> am 21.1.2012.

## **Filmografie**

### **Hauptfilme**

#### ***Love Aaj Kal***

India 2009.

*Production:* Illuminati Films.

*Produced by* Saif Ali Khan und Dinesh Vijan, Co-Produced by Sunil A Lulla

*Written and Directed by* Imtiaz Ali

*Music by* Pritam

*Editing by* Aarti Bajaj

*Cast:* Saif Ali Khan ( Jai, Veer), Deepika Padukone (Meera), Rishi Kapoor (Veer), Rahul Khanna (Vikram), Giselle Monteiro (Harleen);

123 Min., distributed by Eros International 2009.

#### ***Wanted***

India 2009.

*Production by* Sahara One Motion Pictures and S.K. Films Enterprises

*Produced by* Boney Kapoor

*Directed by* Prabhudheva

*Written by* Shiraz Ahmed/Poori Jagannath

*Music by* Sajid-Wajid

*Editing by* Dilip Deo

*Cast:* Salman Khan (Radhe), Ayesha Takia (Jhanvi), Govind Namdeo (Khan), Prakash Raj (Gani Bhai), Mahesh Manjrekar (Talpade);

155 Min., distributed by Eros International 2009.

#### ***Ajab Prem Ki Ghazab Kahani***

India 2009.

*Production by* Tips Industries LTD

*Produced by* Ramesh S. Taurani

*Directed by* Rajkumar Santoshi

*Written by* Rajkumar Santoshi and R.D. Tailang

*Music by* Pritam

*Editing by* Steven Bernard

*Cast:* Ranbir Kapoor (Prem), Katrina Kaif ( Jenny), Upen Patel (Rahul);

148 Min., distributed by Tips Industries 2009.

## **Andere Filme**

### ***3 Idiots***

India 2009.

*Production by* Vinod Chopra Productions

*Produced by* Vidu Vinod Chopra

*Directed by* Rajkumar Hirani

*Written by* Abhijat Josh (u.a.)

*Cast:* Aamir Khan, Kareena Kapoor, Boman Irani (u.a.)

### ***De Dana Dan***

India 2009.

*Production by* Baba Arts Limited Production (u.a.)

*Produced by* Ganesh Jain (u.a.)

*Directed by* Priyadarshan

*Written by* Priyadarshan (u.a.)

*Cast:* Akshay Kumar, Katrina Kaif, Sunil Shetty (u.a.)

### ***Kambakkht Ishq***

India 2009.

*Production by* Nadiadwala Grandson Entertainment (u.a.)

*Produced by* Sajid Nadiadwala

*Directed by* Sabbir Khan

*Written by* Sabbir Khan (u.a.)

*Cast:* Kareena Kapoor, Akshay Kumar (u.a.)

***New York***

India 2009.

*Production by* Yash Raj Films

*Produced by* Aditya Chopra

*Directed by* Kabir Khan

*Written by* Aditya Chopra (u.a.)

*Cast:* Katrina Kaif, John Abraham, Neil Mukesh (u.a.)

***Blue***

India 2009.

*Production by* Shree Ashtavinayak Cine Vision Ltd

*Produced by* Dillin Metha

*Directed by* Anthony D'Souza

*Written by* Anthony D'Souza

*Cast:* Akshay Kumar, Sanjay Dutt, Lara Dutta (u.a.)

***All The Best***

India 2009.

*Production by* Ajay Devgn Films

*Produced by* Ajay Devgn

*Directed by* Rohit Shetty

*Written by* Robin Bhatt (u.a.)

*Cast:* Ajay Devgn, Sanjay Dutt, Fardeen Khan (u.a.)

***Kaminey***

India 2009.

*Production by* UTV Motion Pictures (u.a.)

*Produced by* Ronnie Screwvala

*Directed by* Vishal Bhardwaj

*Written by* Vishal Bhardwaj (u.a.)

*Cast:* Shahid Kapoor, Amole Gupte, Priyanka Chopra (u.a.)

## 8. Anhänge

### 8.1. Ranking Bollywood- Filme

Box Office 2009						
Rank	Film	Opening Note	Nett Gross	Gross	Distributor Share	Verdict
1	Three Idiots	All Time Opener	202,57,00,000	269,50,00,000	99,02,00,000	All Time Blockbuster
2	Wanted	Good	60,69,00,000	81,25,00,000	35,02,00,000	Super Hit
3	Love Aaj Kal	Bumper	66,89,00,000	89,00,00,000	33,37,00,000	Super Hit
4	Ajab Prem Ki Ghazab Kahani	Excellent	62,94,00,000	83,75,00,000	31,90,00,000	Super Hit
5	De Dana Dan	Good	48,30,00,000	64,25,00,000	26,07,00,000	Above Average
6	Kambakkht Ishq	Excellent	47,48,00,000	63,75,00,000	25,06,00,000	Above Average
7	New York	Good	46,02,00,000	61,75,00,000	22,54,00,000	Hit
8	Blue	Excellent	39,40,00,000	52,50,00,000	21,49,00,000	Below Average
9	All The Best	Poor	41,78,00,000	56,00,00,000	20,45,00,000	Above Average
10	Kaminey	Excellent	41,92,00,000	56,00,00,000	20,21,00,000	Semi Hit

Quelle: <http://boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=288&catName=MjAwOQ> am  
23.11.2011

## 8.2. Abstract

Die Diplomarbeit untersucht populäre Bollywood-Filme in Hinblick auf den darin enthaltenen Diskurs zum traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideal. Im Zentrum dieser Arbeit stehen drei populäre Filme aus dem Jahr 2009. Anhand dieser Filme wird versucht herauszuarbeiten, inwiefern dieses Frauenideal im populären Hindi-Film präsent ist oder welchen Wandlungen es unterliegt. Bekannte episch-religiöse Frauenfiguren wie Sītā, Draupadī und Savitrī verkörpern ein populäres Frauenideal in der indischen Gesellschaft und werden immer wieder als Vorbilder für das Leben realer Frauen herangezogen. Gesellschaftliche Veränderungen, die durch Globalisierung und Wachstum bedingt sind, zeigen sich auch in der indischen Bevölkerung. Dem Bollywood-Kino in seiner Funktion als Vermittler von Werten wird eine große Rolle in der Kommunikation und dem Verhandeln neuer Bedeutungen zugesprochen. Ziel dieser Arbeit ist es, die weiblichen Hauptfiguren dieser drei populären Bollywood-Filme auf die Darstellung und Veränderungen des traditionellen brahmanisch-hinduistischen Frauenideals hin zu untersuchen, diese in den gesellschaftlichen Kontext einzubinden und mögliche Veränderungen zu erörtern. Zusätzlich wird untersucht, inwieweit religiöse Elemente im Film vorkommen und dargestellt werden.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretisch-beschreibenden und einen analytisch-interpretativen Teil. Im ersten Kapitel der Arbeit werden die Eigenheiten des indischen Kinos und der im Bollywood-Film vorkommende Frauentypen dargestellt. Danach folgt eine nähere Beschäftigung mit der Geschichte und der Entwicklung des Frauenideals. Die großen Epen und deren zentrale Frauenfiguren werden erörtert und das religiöse Leben die religiösen Pflichten der Frauen erklärt. Der theoretische Rahmen ist in zwei Teile gegliedert. Zu Beginn wird der Film im Sinne der Cultural Studies als kultureller Text und das darin enthaltene Frauenbild als kulturelle Repräsentation definiert. Dem Zuseher kommt hier in seiner Funktion als aktiver Rezipient eine besondere Bedeutung zu. Demnach werden die kognitiven Tätigkeiten der Zuseher anhand der Handlung und der ästhetischen Gestaltungsmittel zwar vom Text vorstrukturiert, die Bedeutungen realisieren sich aber erst im Zuge der Aneignung durch den Rezipienten. Weiblichkeit wird hier nicht als biologische Konstante sondern als sozial konstruiert und durch Geschlechtsdarstellung, Geschlechtszuweisung und Performance vermittelt angesehen. Nach einer kurzen Einführung in die Figurenanalyse werden die in den

Filmen *Wanted*, *Love Aaj Kal* und *Ajab Prem Ki Ghazab Khahani* auftretenden Frauenfiguren analysiert und in weiterer Folge mit weiteren Filmen aus dem Jahr 2009 abgeglichen.

In der Analyse zeigt sich eine Wandlung des traditionellen Frauenideals, traditionelle Merkmale werden mit neuen Eigenschaften vermischt und dargestellt. Religiöse Motive und Anspielungen sind auch weiterhin präsent, doch kommt ihnen nunmehr eine geringere Bedeutung zu.

### 8.3. Lebenslauf

#### Claudia Rusch, BA

Geburtsdatum und Ort	25. Dezember 1982, Bregenz
Staatsbürgerschaft	Österreich
Familienstand	ledig
Seit März 2003	<b>Studium der Vergleichenden Religionswissenschaft, Universität Wien</b>
März 2003 – Juni 2010	<b>Studium der Internationalen Entwicklung, Universität Wien</b> Abschluss Bachelor of Arts
September 2002- März 2003	<b>Studium der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien</b>
September 1997 – Juni 2001	<b>BORG/BRG Dornbirn Schoren</b>