



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

Bollywood und Emotionen:  
Zur Rezeption des populären indischen Kinos im  
deutschsprachigen Raum anhand des Fallbeispiels  
„Devdas“

Verfasserin:

Sabine Rauchbauer

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A307

Studienblatt lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elke Mader



## **Danksagung**

Ich möchte an dieser Stelle meinen Eltern danken, die mir durch ihre finanzielle Unterstützung mein Studium erst ermöglicht haben. Besonderer Dank gilt auch meiner Schwester Martina und meinem Freund Helmut, die mich bis zum Schluss motiviert haben, nicht aufzugeben, durchzuhalten und mich in schwierigen Situationen unterstützt haben.

Außerdem danke ich herzlich meinen Freunden und meiner Studienkollegin Edith, die mich motivierten mein Studium abzuschließen. Bedanken möchte ich mich auch bei Dr. Anna-Katharina Plach, die mir durch Gespräche behilflich war, meinen Fokus nicht zu verlieren und meine Arbeit Korrektur las.

Schließlich möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Univ.- Prof. Dr. Elke Mader herzlich für ihre konstruktiven Anmerkungen, ihre mentale Unterstützung und Geduld bedanken.



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretische Perspektiven: Medien, Rezeption und Fans .....	10
2.1 Der Nutzen-Ansatz .....	11
2.2 Medienkommunikation .....	12
2.2.1. Die Bedeutung von Medienproduktion.....	15
2.2.2. Der Begriff Intertextualität .....	16
2.2.3. Intertextual Play .....	16
2.2.4. Die Macht eines Textes.....	16
2.2.5. Der offene Text .....	17
2.2.6. Stuart Halls Leseweisen eines Textes .....	17
3. Fans und Fanforschung .....	19
3.1. Der Begriff Populärkultur .....	21
3.2. Aktueller Forschungsstand .....	22
3.2.1. Reading Bollywood- The young audience and Hindi Films.....	22
3.2.2. Gender und Sexualität.....	23
3.2.3. Movies, Masculinity and Modernity: An Ethnography of Men's Filmgoing in India .....	24
3.2.4. Das Publikum und Sehgewohnheiten .....	24
4. Devdas und Aspekte der Rezeption im deutschsprachigen Raum.....	27
4.1. Filmanalytische Annäherung .....	27
4.1.1. Inhaltliche Zusammenfassung .....	27
4.2. Devdas als Topos im indischen Kino .....	30
4.3. Methode: Figurenanalyse Faulstich .....	32

4.3.1. Devdas .....	33
4.3.2. Paro .....	35
4.3.3. Chandramukhi.....	36
4.3.4. Chunnilal.....	37
4.3.5. Kontraste der beiden weiblichen Figuren .....	37
4.4. Die Rolle der Mythologie .....	39
4.4.1. Die Figur des Devdas im Zusammenhang mit literarischen Vorbildern .....	42
4.5. Zusammenfassende Interpretation .....	44
5. Devdas in Wien: Rezeption von Figuren und Emotionen .....	46
5.1. Methodisches Vorgehen .....	46
5.1.1. Datenauswertung .....	47
5.2. Erste Eindrücke - positive/negative Resonanz.....	50
5.3. Assoziation mit Westlichem Kino/Genre .....	51
5.4. Moral, Fazit und Werte des Films: Liebe versus Familie.....	51
5.5. Zentrale Themen im Film Devdas .....	52
5.6. Liebe .....	53
5.7. Hass.....	54
5.8. Freundschaft.....	54
5.9. Treue/Untreue .....	55
5.10. Eifersucht/Vertrauen.....	55
5.11. Vertrauen .....	56
5.12. Macht .....	57
5.13. Familie .....	57
5.14. Schicksal/Selbstbestimmung .....	58
5.15. Fremdartig/vertraut für die westlichen RezipientInnen .....	59
5.16. Emotionalität der Darstellung.....	60

5.17. Melancholische Rezeptionen .....	61
5.18. Fröhlichkeit .....	62
5.19. Friedvoll versus brutal .....	62
5.20. Liebevoll/gewaltsam .....	63
5.21. Langeweile/Spannung .....	64
5.22. Erotik .....	64
5.23. Liebe als Inhalt .....	66
5.24. Beziehung: Paro und Devdas: .....	67
5.25. Chandramukhi und Devdas .....	69
5.26. Paros Liebe zu Devdas .....	70
5.27. Chandramukhis Liebe zu Devdas .....	70
5.28. Freundschaft der beiden Frauen .....	71
5.29. Song- und Dance-Szenen .....	71
5.30. Reaktion auf dargestellte Rollenbilder .....	71
5.31. Genderaspekte .....	74
5.32. Parvati .....	75
5.33. Chandramukhi .....	75
5.34. Devdas .....	76
5.35. Stark/schwach, aktiv/passiv .....	77
5.36. SRK als Devdas: Darstellung von Trauer, Abschied und Schmerz .....	78
5.37. Reaktionen auf ausgewählte Szenen .....	78
5.37.1. Der Schlag mit der Perlenkette .....	78
5.37.2. Bedeutung von Stolz und Ehre .....	79
5.37.3. Inszenierung des Schlusses .....	79
5.37.4. Erwartungshaltung der RezipientInnen .....	80
5.38. Zusammenfassung .....	81

6. Videoclip Analyse.....	83
6.1. Methodisches Vorgehen .....	83
6.2. UserInnen.....	85
6.3. Datenauswertungen.....	85
6.3.1. Der Schluss - Ausdruck von Trauer.....	86
6.3.2. Die Darstellung von Shah Rukh Khan als Devdas .....	86
6.3.3. Paarszenen .....	88
6.3.4. Tanzszenen umgestaltet .....	88
6.3.5. Themenbezogene Videoclips .....	91
6.3.6. Videoclips mit der Schlusszene.....	91
6.3.7. Unsterbliche Liebe: Videoclip mit eigener Narration.....	92
6.3.8. Das Thema Liebe .....	93
6.3.9. Das Thema Macht .....	94
6.3.10. Das Thema Schicksal.....	94
6.3.11. Das Thema Liebe und Hass .....	94
6.3.12. Das Thema Freundschaft .....	95
6.3.13. Liebe und Abschied .....	95
7. Zusammenfassung und Schluss .....	97
7.1. Das sentimentale Genießen.....	100
7.1.1. Emotionen im Hindi-Mainstream Kino .....	101
Abbildungsverzeichnis.....	104
Literaturverzeichnis .....	105
Anhang.....	112
Abstract.....	116



# 1. Einleitung

Die Filmindustrie in Indien wird seit den 1990-er Jahren verstärkt global rezipiert und wurde zu Beginn des neuen Millenniums zunehmend international. Vor allem in Osteuropa, der Türkei, der Golfregion, in Afrika, der Karibik, Lateinamerika und natürlich Asien erfreuen sich Bollywoodfilme großer Beliebtheit. (vgl. Alexowitz 2003: 10) Das indische Kino und besonders populäre Hindi-Filme haben auch im deutschsprachigen Raum ein breites nicht-asiatisches Publikum. Insbesondere die Filme mit dem populären Schauspieler Shah Rukh Khan, erfreuen sich hierzulande großer Beliebtheit. Gründe dafür sind nach Mader und Budka, dass die Filme auf RTL2 in synchronisierter Sprache ausgestrahlt wurden und DVDs in Synchronfassungen oder mit deutschen Untertiteln produziert wurden. PC und Internet sind für Fans im deutschsprachigen Raum zentrale Produktions- und Kommunikationsmittel. (vgl. Mader/Budka 2009: 118)

Das neue digitale Zeitalter erhöht die Geschwindigkeit der Fankommunikation. Neue Fangemeinden entstehen im Web, manchmal sogar bevor die Medienprodukte den Markt erreichen. Erste TeilnehmerInnen verbreiten Neuigkeiten über Fangemeinden, UnterstützerInnen entwickeln Einrichtungen, die kritische Dialoge, kommentierte Programmführungen und Updates über die laufenden Produktionen zur Verfügung stellen sowie originale Fangeschichten und Fankunst kreieren. Es kommt zu einer Ausbreitung von Fanwebseiten und Diskussionslisten. (vgl. Jenkins 2006: 142)

Jenkins argumentiert: *„As fandom diversifies, it moves from cultstatus toward the cultural mainstream, with more Internet users engaged in some form of fan activity.“* (Jenkins 2006: 142)

Mader und Budka weisen darauf hin, dass Shah Rukh Khan Fans unzählige Fansites im Internet gestalten, betreiben und benutzen, die einen Umfang von 10-10.000 Mitglieder zählen. Derzeit existieren 50 deutsche Fansites, deren größte und beliebteste Foren gehören zu umfassenden Bollywoodseiten (z. B. Bollywood-Forum von molodezhnaja.ch oder Bollywoodforum.de). (vgl. Mader/Budka 2009: 120)

Jenkins spricht von einer „Medienkonvergenz“, die mehr bedeutet als eine digitale Revolution. *„[...] new media technologies that enable consumers to archive, annotate, transform, and recirculate media content.“* (Jenkins 2006: 155)

Dabei kommt es zu einem multidirektionalen Fluss von kulturellen Gütern rund um die Welt und somit zu einer globalen Konvergenz. Diese globale Konvergenz hat eine neue Form des populären Kosmopolitismus zur Folge. (vgl. Jenkins 2006: 155)

Als „pop cosmopolitan“ bezeichnet Jenkins jemanden, der globale, populäre Medien annimmt, was als eine Flucht von der Voreingenommenheit der lokalen Gemeinschaft gesehen werden kann. (vgl. Jenkins 2006: 152)

Elke Mader argumentiert ferner, dass sich im Umfeld des indischen populären Kinos, seiner Filme und Stars, ein komplexes Szenario von signifying practices (Hall 1997) entfaltet. Als Beispiel nennt sie mitunter, die etwa 1.000 Video-Clips zu Shah Rukh Khan bei MyVideo.de, die von deutschsprachigen Fans gestaltet wurden. Dabei werden aus Bildern, Filmausschnitten, Musik und Text neue Beiträge zu einer „kosmopolitischen Populärkultur“ im Sinne von Henry Jenkins (2006) gebastelt, betrachtet und kommentiert. (vgl. Mader 2008: 28)

## **Das Phänomen Bollywood**

Dudrah argumentiert, dass Bollywood mehr ist als nur populäres Hindi-Kino für Inder. *„Millions of people, besides Indians and other South Asians, partake in, derive pleasure and construct social meanings from this cinema.“* (Dudrah 2006: 31)

Der weltweite Erfolg Bollywoods sieht Dudrah auch dadurch begründet, dass es in Indien viele regionale Filmzentren gibt, die Bollywood-Sprache gleichzeitig auch die Nationalsprache „Hindi“ ist und dass die Filme in zahlreiche asiatische und europäische Sprachen synchronisiert und mit Untertiteln versehen werden. (vgl. Dudrah 2006: 30) Indische Kinofilme werden ca. in 25 Sprachen produziert und in verschiedenen Teilen Indiens, z. B. Bombay, Madras, Hyderabad, Bangalore, Trivandrum produziert. (vgl. Pendakur 2008: 425)

## **Gesang und Tanz**

Das Hindi-Kino unterscheidet sich von westlichen Filmen dadurch, dass es in einem Bollywoodfilm möglich ist, alle westlichen Genres in einem Film zu inkludieren.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Z. B. Musicals, die romantische Komödie, Action, Thriller, Tragödie und das Melodrama. (vgl. Dudrah 2006: 48)

Pendakur beschreibt folgenden Unterschied zwischen indischen und westlichen Filmen:

Genre Films in the West have internal coherence and logic; for example, spy thrillers do not have the protagonist and his love interest singing songs in a romantic scene. (Pendakur 2008: 435)

Ein weiteres Merkmal der Bollywoodfilme ist das Spektakel: Zum Beispiel überschreiten der Held und die Heldin während der Song- und Dance-Sequenzen die Rollen ihrer Figuren und werden mit der Zeit zu mythischen Figuren, die der Entwicklung von Leidenschaft zwischen Männern und Frauen dienen.

Bei der Gestaltung und des Inhalts des indischen Popularfilms wird darauf geachtet, dass dieser familienfreundlich ist. Der Kinobesuch ist in Indien ein sozialer Akt, bei dem die ganze Familie teilnimmt.

There is a great deal of playfulness in representing romanticism, which is one of the basic ingredients of the popular film, but there are serious limits to what the filmmakers can explore in terms of sexuality because of censorship, and because of the family dynamic of the audience. (Pendakur 2008: 436)

Erotische Songs und vulgäre Tanzbewegungen sorgen für das audiovisuelle Ausleben von sexuellen Fantasien. Dem Zuschauer werden anstatt obszöner Szenen familienfreundliche Darstellungen angeboten. So zeigt sich, dass die Frauen bei erotischen Momenten einen nassen Sari tragen, immer mehr nackte Haut gezeigt wird oder Augen und Lippen in Groß Einstellungen besonders betont werden. (vgl. Alexowitz 2003: 86)

Die Lieder in Bollywoodfilmen stehen teilweise in Zusammenhang mit der Mythologie. Hier werden Götterpaare, wie Ram und Sita, Shiva und Parvati, Radha und Krishna, der Sufismus oder alte christliche asiatische Traditionen vorgestellt. Stars werden mit mythologischen Figuren identifiziert und ihre Geschichte wird zu einer Metapher für eine andere oder ähnliche vertraute Geschichte. (vgl. Dudrah 2006: 48) Dudrah argumentiert außerdem, dass gerade die Vorhersehbarkeit in Bollywood Erzählungen ein Vergnügen bereitet.

It is the very predictability of the Bollywood narrative that provides its pleasure, with the strength and reassuring familiarity of the narrative provoking anticipation not of what will happen next, but of how it will happen. (Dudrah 2006: 49)

Die Liedsequenzen können auch auf einer metaphorischen Ebene verwendet werden. Diese ermöglichen einen Schritt außerhalb der Geschichte. Dudrah stellt ferner Folgendes fest:

[they] can be dream sequences, sometimes stated, sometimes implied; they are often fantasies for the protagonists as well as the audience. (Dudrah 2006:49)

Das indische Kinopublikum erwartet nach der klassischen Sanskrit-Dramaturgie, dass eine perfekte Vorstellung eine ganze Reihe von Gefühlen beinhalten muss.

Dabei handelt es sich um die so genannten neun Rasas: Liebe, Komik, Traurigkeit, Heldentum, Schrecken, Ekel, Wut, Wundersames und Friedvolles. Der Schauspieler hat hierbei die Aufgabe, gleich einem Gefäß, die entsprechenden Attribute und Gefühle zu übermitteln, selbst aber davon unberührt zu bleiben. Er ist Gottheit und Mensch zugleich, ein ikonisches und indexikales Zeichenpaar. (Schneider 2002: 25)

## **Die sechs Genres der Bollywoodfilme**

Nach Dudrah bestehen sechs verschiedene Genres von Bollywoodfilmen, die in vorliegendem Abschnitt vorgestellt werden:

### **Die religiösen Filme**

„Devotional films“ oder „Mythologicals“ gehören zu den Filmen, mit denen die indische Filmindustrie begonnen hat und deren Einfluss bis heute spürbar ist. Dabei basiert die Mehrheit von religiösen Filmen auf hinduistischen Mythen und Legenden von Gottheiten und Halbgottheiten sowie ihren Abenteuern im Diesseits. Andere Filme konzentrieren sich auf das Leben von religiösen Männern und Frauen.

### **Die historischen Filme**

Diese Filme erzählen Geschichten, basierend auf realen Charakteren der indischen Geschichte. Sie haben dazu beigetragen, das aufkeimende nationale Bewusstsein Indiens weiter zu entwickeln. *Mughal-E-Azam* (Indien 1960, K. Asif), der nach der Unabhängigkeit Indiens entstanden war, ist einer der bekanntesten Filme dieses Genres.

### **Die sozialen Filme**

Soziale Filme umfassten die größte Gruppe zwischen den Jahren der Unabhängigkeit Indiens und deren Übergang zwischen dem Kolonialismus und nationaler Unabhängigkeit 1947-60. Diese Filme haben Ähnlichkeiten mit Western, Melodramen aus den 1950-er Jahren, Film-Noir oder neorealistischen Nachkriegsfilmen.

Indem sie beim Publikum Emotionen und soziales Bewusstsein aktivieren, beschäftigen sich soziale Filme vor allem mit den Veränderungen in der Kultur und Gesellschaft. Außerdem inkludieren sie das komplexe Zusammenspiel von persönlicher Identität, Liebe, Beziehungen, Familie und das Recht. Ein Beispiel dafür ist *Devdas* (Indien 1955, Bimal Roy).

Da Leidenschaft und Emotionen als sehr wichtig in der indischen wie auch westlichen Gesellschaft angesehen werden, beinhalten diese Filme amüsante Erzählungen, absurde Umstände und/oder eine hysterische Schauspielerei. Dudrah meint, dass die gleiche Kritik auf die meisten Opern, Werke von Shakespeare und die Erzählungen von Dickens im viktorianischen Leben ebenfalls zutreffen würden. Die Produktionswerte konzentrieren sich besonders auf die Verfilmung der Lieder, in denen die inneren Konflikte, Gefühle und Gedanken der ProtagonistInnen erklärt werden. (vgl. Dudrah 2006: 177)

### **Die muslimischen sozialen Filme**

Muslimische soziale Filme waren speziell in den 1960er Jahren sehr bekannt und können als Subkategorie von sozialen Filmen gesehen werden. Die Geschichten sind oft von den Liebesgedichten und der Literatur des Urdu geprägt und handeln von der Unmöglichkeit der wahren Liebe, der sozialen Ungleichheit sowie von der Liebe auf

den ersten Blick. Auch wird Liebe gleich gestellt mit Göttlichkeit, Liebesdreiecken und so weiter.

### **Die Masala-Filme**

Diese Art von Filmen ist aufwendig gestaltet und bei der urbanen Arbeiterklasse sehr beliebt. Sie repräsentieren die Hoffnungen und Sorgen der Menschen in einer sich schnell verändernden Welt.

Masala films draw upon all aspects of Indian popular culture for their formulae. In a loosely knit story one can see big city underworld crime, martial arts, fight scenes with exaggerated hitting noises- “dishum, dishum”- car stunts, sexy cabarets, elaborate dance sequences, comedy, romance and family melodrama. The appeal of these films is spectacle and emotion and everything is designed to give maximum impact. (Dudrah 2006: 178)

Ein erfolgreicher Masala-Film, wie zum Beispiel Veer Zaara (Indien 2004, Yash Chopra), erzählt eine melodramatische Geschichte im epischen Stil.

Dudrah zeigt weiter, dass nicht alle Bollywoodfilme als formelhaft und gleich zu verstehen sind. „*The Masala or all-action films are often the ones mistaken to represent all Bollywood films as formulaic or ‘the same’ in the uncritical imagination.*” (Dudrah 2006: 178)

### **Die romantischen Filme**

Dieses Genre gehört derzeit zu den Kassenerfolgen in Indien und innerhalb der südasiatischen Diaspora. Denn alle erfolgreichen Bollywood Filme der letzten Jahre waren romantisch. Offene Sexualität ist in indischem Kino verboten, wird aber durch Andeutungen, Anspielungen, verschlüsselte Zeichen und Symbole übermittelt.

## **Horror und übernatürliche Filme**

Dudrah erwähnt als siebentes Genre Horror und übernatürliche Filme. Dazu gehören zum Beispiel der Film Bhoot (Indien 2003, Ram Gopal Verma) oder der Kaal (Indien 2005, Soham Shah).

## **Die Methoden**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Rezeption des Bollywoodfilm Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) im deutschsprachigen Raum. Zunächst gehe ich einleitend auf eine Filmanalyse des bereits genannten Films „Devdas“ ein. Weiters folgt eine Auswertung und Analyse von Rezeptionsinterviews und zuletzt eine Inhaltsanalyse von ausgewählten Videoclips im Internet.

Die Filmanalyse führe ich anhand der Methode von Faulstich durch. Faulstich geht von vier verschiedenen Zugriffen auf den Film aus. Zuerst sollte man sich mit der Handlung des Films auseinandersetzen: Was geschieht im Film und in welcher Reihenfolge? In weiterer Folge beschäftigt man sich mit den Charakteren und Figuren und welche Rollen diese spielen. Daran anschließend folgt die Analyse der Bauformen: Welche Bauformen des Erzählens werden im Film herangezogen? Zuletzt setzt man sich mit den Normen, Werten, der Ideologie und der Message des Films auseinander. (vgl. Faulstich 2002a: 25f)

In der vorliegenden Analyse werde ich mich vor allem auf die Handlung und die Figuren des Films konzentrieren, da der Umfang dieser Arbeit keinen weiteren Fokus zulässt.

Die Auswertung und Analyse der Rezeptionsinterviews wird anhand von Christiane Schmidt durchgeführt. Sie beschreibt die Auswertung von Leitfadeninterviews in fünf Schritten. Zuerst müssen in der Auseinandersetzung mit dem Material, Kategorien für die Auswertung gebildet werden. Diese werden zu einem Auswertungsleitfaden zusammengestellt, erprobt und überarbeitet. Mit dem Kodierleitfaden werden die Interviews kodiert und versucht, die Auswertungskategorien zu verschlüsseln. Daraus lassen sich Fallübersichten erstellen, die die Grundlage zur Auswahl einzelner Fälle für vertiefende Einzelfallanalysen bilden. (vgl. Schmidt 2000: 448)

Aufgrund der bisherigen Ausführungen stellen sich folgende Fragen, die im Zuge der eben beschriebenen Rezeptionsinterviews und deren Auswertung beantwortet werden sollen:

- Was verbindet das Publikum besonders mit dem Film „Devdas“?
- Welche Themen werden rezipiert?
- Welche Reaktionen sind in Bezug auf die Liebesgeschichte, Emotionen und die Geschlechterdarstellung in diesem Film zu vernehmen?
- Welche Reaktionen sind in Bezug auf Werte, Haltungen und die Darstellung von „Leben“ zu vernehmen?

Die Inhaltsanalyse von Videoclips auf myvideo.de zum Film Devdas (Indien 2002, Sanjay Leehla Bhansali) zeigt, dass Fans sehr kreativ und produktiv sein können. Es werden kurze Videoclips, die Ausschnitte aus dem Film zeigen und mit anderer Musik untermalt werden erstellt oder auch die Szenen als vollkommen neues Produkt dargestellt. Aus diesem Grund werden in weiterer Folge die vorhandenen Kategorien aus der Interviewauswertung herangezogen, um zu sehen, ob und inwieweit diese in den neuen Produkten der Fans vorkommen.

## **Aufbau der Arbeit**

Der theoretische Teil beschäftigt sich im ersten Kapitel mit Medienrezeption allgemein und den Rezeptionstypen. Anschließend folgt eine Beschreibung über den Nutzenansatz bzw. „Uses and Gratifications Approach“, der nach dem psychischen Nutzen der RezipientInnen fragt. Im nächsten Kapitel beschäftige ich mich damit, wie Medienanthropologie entstanden ist und wie sich durch den Einfluss der Cultural Studies die Auffassung hin zu einem/r aktiven MedienrezipientIn entwickelt hat. Anschließend erläutere ich die Bedeutung der Medienproduktion und erkläre die Begriffe der Intertextualität und des Intertextual Play. Schließlich wird auf zwei weitere Theorien, die die Wirkungskraft der Medien zu ihrem Publikum betrachtet eingegangen, einerseits auf Umberto Ecos Theorie des offenen Textes und auf die verschiedenen Leseweisen eines Textes von Stuart Hall. Im folgenden Kapitel sollen wichtige Begriffe erläutert werden, wie die des Fans und der Fankultur. Zuletzt gehe ich ausführlicher auf



zwei Rezeptionsstudien ein, welche KinobesucherInnen von Bollywoodfilmen in Indien und London zum Untersuchungsgegenstand haben.

Der empirische Teil beschäftigt sich zunächst mit der Filmanalyse von „Devdas“. Dabei gehe ich genauer auf die Kontraste der beiden weiblichen Figuren ein, auf Devdas und seine literarischen Vorbilder, die Liebe als zentrales Element im indischen Kontext, die mit mythologischen Vorbildern in Verbindung gesehen wird.

Im Anschluss an die Videoclip Analyse gehe ich näher auf das „sentimentale Genießen“ von Hermann Kappelhoff ein und gehe dem Grund, warum Melodramen gerne gesehen werden, nach. Zum Schluss fasse ich noch einmal die wichtigsten Ergebnisse zusammen.

## 2. Theoretische Perspektiven: Medien, Rezeption und Fans

Medienrezeption kann Unterschiedliches bedeuten - je nachdem, aus welcher Perspektive man sie betrachtet. Für viele bedeutet Medienrezeption schlicht Mediennutzung. Im Gegensatz dazu würde die aus einem philologisch-geisteswissenschaftlich orientierten Wissenschaftskontext kommende Medienwissenschaft darunter vor allem die Interpretation einer Unterhaltungsshow und nicht die Nutzung interessieren. (vgl. Vorderer/Schramm 2002: 118f)

Werner Faulstich bezeichnet Medienrezeption als Prozess, der mitunter den Theaterbesuch, die Buchlektüre, das Fernsehen ebenso wie das Musikhören, Briefe lesen oder den Kinobesuch meint. Demnach ist Medienrezeption kein passiver Empfang von Medienbotschaften, sondern eine aktive Aneignung von der Selektion bis zur Verarbeitung. (vgl. Faulstich 2004: 225) RezipientInnen sind nach Faulstich sehr aktiv und nehmen mehr oder weniger direkt und umfassend auf den gesamten Medienkommunikationsprozess bis hinein in die Medienproduktion und das Medienprodukt selbst Einfluss. (vgl. Faulstich 2002: 303) Hierzu meint Faulstich: *„Anstatt der Frage: Was tun die Medien mit den Menschen? ist in der Medienwissenschaft die Frage getreten: Was tun die Menschen mit den Medien?“* (Faulstich 2004: 226)

In der Medienforschung werden fünf verschiedene RezipientInnentypen unterschieden, die man durch verschiedene sinnliche Verhaltensweisen voneinander abgrenzen kann.<sup>2</sup> Jeder Mensch verbringt seine Zeit mit verschiedenen Medien. (vgl. Faulstich 2004: 226) Somit ist jeder Mensch auch *„[...]gleichzeitig Leser, Zuschauer und Hörer usw.“*. (Faulstich 2004: 226)

Im Zuge dieser Arbeit werde ich mich besonders mit dem/r **ZuschauerIn** beschäftigen. Deshalb möchte ich auf diesen RezipientInnentypen näher eingehen. Das Zuschauen ist bei der Medienrezeption deshalb wichtig, da beim Menschen der Sehsinn stark ausgeprägt ist. (vgl. Faulstich 2004: 228) Zentrale Medien sind hier *„[...] das Foto, das*

---

<sup>2</sup> *„[...] Partizipieren (z. B. Theater), Lesen (z. B. Zeitung), Hören (z. B. Radio), Zuschauen (z. B. Fernsehen) und Anwenden (z. B. Chat).“* (Faulstich 2004: 226)

*Plakat, das Video, der Film und vor allem das Fernsehen“.* (Faulstich 2004: 228) Die Medienwissenschaft betrachtet, welche/r ZuschauerIn, zu welcher Uhrzeit den Fernseher aktiviert und welche Programme er/sie sieht, wie er/sie sie wahrnimmt oder welchen Einfluss der Fernsehkonsum auf ihn/sie hat. (vgl. Faulstich 2004: 228)

## **2.1 Der Nutzen-Ansatz**

Der Nutzen-Ansatz, der auch „*Uses and Gratification Approach*“ genannt wird, hat eine andere Stoßrichtung und entwickelt eine dem S-R Modell<sup>3</sup> entgegengesetzte Fragestellung. Nach Stöber bezieht sich der Begriff „Nutzen“ auf den Nutzen für die RezipientInnen und „Uses and Gratification“ fragt nach ihren Bedürfnissen. (vgl. Stöber 2008: 152) Hier werden Fragestellungen zu den kognitiven (Wissen, Information), affektiven (Entspannung und Emotionen), gesellschaftlich-integrativen (Empathie, Identifikation und Selbstfindung), interaktiven (Gesprächsstoff) und parasozialen Bedürfnissen (Identifikationsmöglichkeiten mit Prominenten und Stars) untersucht. Stöber identifiziert zahlreiche Teilbereiche der Nutzungsforschung:

- „a) die Frage nach den erlernten, sozialen, angeborenen und psychologischen Bedürfnisursachen,*
- b) die daraus resultierenden Erwartungen sowohl an Medien als auch an andere Freizeitangebote,*
- c) die Muster der Mediennutzung,*
- d) die Effizienz der Bedürfnisbefriedigung,*
- e) die Frage nach den unbeabsichtigten Konsequenzen der Medienzuhwendung.“* (Stöber 2008: 155)

Stöber unterscheidet zwischen drei Faktoren, wie zum Beispiel die Lebensform, die Lebensweise und der individuelle Lebensstil der die Handlungsmuster jedes/r Einzelnen beeinflussen kann.

Nach Faulstich basiert der Nutzen-Ansatz auf einem aktiven sinnorientierten sozialen Handeln und fragt nach dem psychischen Nutzen, den ein/e RezipientIn aus der Zuwendung zu den Medien zieht. Man möchte herausfinden, „[...] *welche Rezipienten welche Bedürfnisbefriedigung oder Problemlösung über welche Medien und welche*

---

<sup>3</sup> Das einfachste Wirkungsmodell „Stimulus Response“ oder „Reiz-Reaktionschema“.

*Medienangebote in welchen Formen suchen und finden (oder nicht).*“ (Faustich 2002: 225)

Faustich zählt weiter folgende Bedürfnisse auf: kognitive, affektive oder auch sozialinteraktive. *„Medienrezeption ist deshalb für jeden Menschen funktional und entsprechend komplex.“* (Faustich 2002: 225)

## **2.2 Medienkommunikation**

In diesem Kapitel gehe ich näher auf die Entstehung der Medienanthropologie ein und erwähne einige wichtige AutorInnen, die mit ihren Arbeiten zu einer Weiterentwicklung in diesem Fachgebiet beigetragen haben.

Hortense Powdermaker (1900-70), Professorin der Anthropologie in Queens und Studentin von Bronislaw Malinowski, hat einen bahnbrechenden Weg in der Medienanthropologie eingeschlagen, der für nahezu 50 Jahre im Verborgenen geblieben und in Vergessenheit geraten war. Neben ihren ethnografischen Arbeiten zu der Hollywoodfilmindustrie, Verwandtschaftsbeziehungen in Mississippi, Industrialisierung und Medien in Zambia, ist Powdermaker sehr bekannt für ihre Denkschrift *„Stranger and Friend“*, eine schmerzliche Reflektion von Geschlechterstereotypen in der akademischen Produktion. (vgl. Askew/Wilk 2002: 3)

Diese Fokussierung auf die Macht der Medientexte und wie sie Verhaltensweisen und das Gedankengut formen wurde besonders von WissenschaftlerInnen der British Cultural Studies aufgegriffen, insbesondere Stuart Hall, David Morley, John Fiske und Ien Ang. Powdermaker, Adorno u. a. richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Medienproduktion, während die Hinwendung zu den Cultural Studies ein neues Terrain hin zu Fragen der Medienrezeption öffnete. Besonders das bekannte *“encoding/decoding”* Modell von Stuart Hall erlaubte multiple Interpretationen von Medientexten während des Prozesses der Produktion und der Rezeption – eine Erweiterung von lesezentrierten Ansätzen im Feld der Literaturkritik. (vgl. Askew/Wilk 2002: 5)

Fiske bemerkt ebenfalls dazu:

Hall's influential essay "encoding/decoding" is often seen as a turning point in British cultural studies, for it introduces the idea that television programs do not have a single meaning but are relatively open texts, capable of being read in different ways by different people. (zitiert nach Fiske: in Storey 121: 1996)

Die Arbeiten der Cultural Studies gingen in Bezug auf Medienkommunikation davon aus, dass Menschen generell von den Medien „manipuliert“ und von den Ideologien einer „Bewusstseinsindustrie“ gefangen seien. Das vielzitierte Encoding/Decoding Modell von Stuart Hall versucht innerhalb der Cultural Studies eine Abgrenzung zu diesen einfachen Manipulationsthesen zu zeigen und dass die in der deutschsprachigen kritischen Theorie in Anschluss an die Kulturindustrietheorie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer vorschnell kritisierten „populären Medien“ auch Potenzial für eine produktive Lebensgestaltung bieten und damit Orte der Auseinandersetzung von Wirklichkeitsdefinitionen sind. (vgl. Hepp/Winter 2006: 11)

In den frühen 1980-er Jahren kam es zu einer ethnografischen Wende bei den Aneignungsstudien der Cultural Studies, die besonders beeinflusst war durch die Arbeiten von David Morley (Nationwide Audience 1980, Family Television 1986) und Janice Radway (Reading the romance 1984). (vgl. Peterson 2005, Hepp 1999) David Morley hat im Auftrag der „Independent Broadcasting Authority“ im Frühjahr 1985 das Fernsehverhalten bei zahlreichen Familien in London aus verschiedenen sozialen Schichten untersucht. In seiner veröffentlichten Studie „Family Television“ meint er dazu Folgendes:

Here I have attempted to build upon some of the insights of the "uses and gratifications" approach to audience research – asking what people do with the media- but taking the dynamic unit of consumption to be more properly the family/household rather than the individual viewer. This is to raise questions about how the television set is handled in the home, how decisions are made- by which family members, at what times, as to "what to watch"- and how responses to different kinds of material are discussed within the family etc. (Morley 1988: 15)

Morley hat festgestellt, dass Fernsehen in Großbritannien hauptsächlich eine häusliche Tätigkeit ist, die zu Hause und im Kontext mit der Familie gemacht wurde. Morley fokussierte sich dabei sehr auf die Familien und interviewte diese gemeinsam zu Hause, um dabei den interaktiven Ablauf ihres Diskurses einfangen zu können. Morleys Versuche, sich auf die Familie zu konzentrieren, erlaubten es ihm gezielt zu untersuchen, wie Fernsehen als eine Tätigkeit mit anderen sozialen Dynamiken im Familienleben, besonders Herrschaft und Untergebenheit interagiert. (vgl. Peterson 2005: 125)

Die ethnografische Studie von Radway (1984) über Frauen in Smithton, einer Kleinstadt in den USA über Frauen, die Liebesromane lesen, ist nach wie vor eine beeindruckende Arbeit, auch wenn sie seit ihrer Veröffentlichung stets kritisiert wurde. Schließlich hat Radway herausgefunden, dass für viele Frauen der Akt des Lesens wichtiger erschien als die Bedeutung der Romantik. Die Frauen haben wiederholt beschrieben, wie diese Beschäftigung des Lesens als eine Flucht vor dem Alltag empfunden wurde. Radway sieht diesen Mechanismus des „Eskapismus“ als eine ausgleichende Funktion, eine Maßnahme und Antwort auf die gewohnten, täglichen Anforderungen einer Frau, Mutter und Hausfrau. (vgl. Brooker/ Jermyn 2007: 213f)

Diese Studien von Radway, Morley und anderen WissenschaftlerInnen lösten eine entscheidende Veränderung aus. Es kam zu einer Abwendung der objektiven Bedeutung eines Textes hin zu einem Verstehen, wie der Akt der Medienkonsumation und Interpretation von den Menschen verstanden wird, die dabei involviert sind.

Peterson bezeichnet es als eine Verschiebung einer textuellen Semiotik hin zu einer sozialen Semiotik, die Wege öffneten für eine zunehmende ethnografische Beschäftigung mit den Situationen und dem Akt der Medieninterpretation. Durch diese hervorragenden Arbeiten wurde schließlich die Ethnografie zu einem zentralen Thema bei Medienstudien. (vgl. Peterson 2005: 126) Peterson weist ferner darauf hin, dass sich sehr schnell eine neue „anthropology of mass media“ entwickelt hat.

A new „anthropology of mass media“ was, however, rapidly emerging, taking as its foci the construction of difference, media production outside the industrialized West, and attention to the role of mass media in the construction of identities.[...] It builds on the turn in media studies toward

audience analysis, but introduces into it the reflexivity that has become increasingly central to ethnography in anthropology. (Peterson 2005: 56)

Die Leserschaft der Medien wurde zum ersten Mal zu einer höheren Stufe des Beteiligtseins gehoben. Anstelle der passiven Konsumenten wurden sie schlussendlich als aktive ProduzentInnen von Bedeutungen anerkannt. (vgl. Askew/Wilk 2002: 5)

Führer und Ross weisen ebenfalls darauf hin, dass das Publikum der Medien keine passiven RezipientInnen waren und sind, denn zahlreiche Studien beweisen genau das Gegenteil. Sie haben gezeigt, dass Medienrezeption ein bunt gestalteter, kreativer Prozess ist, bei dem viele der Bedeutungen der Nachrichten im Auge des Betrachters liegen. Rezeption wird deshalb von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst, wie zum Beispiel der Generation, dem Geschlecht, der Herkunft oder der Bildung. (vgl. Führer/Ross 2006: 4)

Zu *Medien* zählen nicht nur Bücher, Filme, Fernsehen, Videos, Magazine, Zeitungen und das Radio, sondern auch Reklametafeln, Comic Hefte, E-Mails sowie das World Wide Web, Telefone und viele andere Technologien. Die Kernfragen der AnthropologInnen beschäftigen sich nun damit, wie diese Technologien agieren, um menschliche Kommunikation zu vermitteln und wie diese Vermittlung in weiteren sozialen und historischen Prozessen eingebettet ist. (vgl. Peterson 2005: 5) Peterson argumentiert, dass Medien einen doppelten Kreislauf formen.

[...] Media producers are selecting cultural elements from the pool of public culture, transforming them and returning them through some medium, as texts, to public space. Consumers select from among the myriad media texts in circulation, according to patterned and sometimes institutionalized systems of practice. (Peterson 2005: 59)

### **2.2.1. Die Bedeutung von Medienproduktion**

Medienproduktion ist ein sozialer und kultureller Akt, der nicht nur die Schaffung von Medientexten beinhaltet, sondern auch die Bildung von Identitäten, Interpretationen, Subjektivitäten, Status und Bedeutungen von Personen, die in der Medienproduktion involviert sind. Als Beispiel nennt er FilmdirektorInnen, die sich selbst als AutorInnen

sehen. (vgl. Peterson 2005: 161) Peterson argumentiert weiter: “[...] *media producers are never only engaged in the production of media texts; they are also always engaged in producing themselves as social persons in relation to others.*” (Peterson 2005:162)

Die Ethnografien von Produktionen müssen die Beziehungen zwischen produzierten Texten, die Konstruktion von Identität sowie die Verbindungen zwischen der Bildung von Kultur und die größere kulturelle Welt, in der sie eingebettet sind, beachten. (vgl. Peterson 2005: 162)

### **2.2.2. Der Begriff Intertextualität**

Texte können durch die Beziehungen zu anderen Texten festgelegt sein und mit ihnen symbolische Elemente, Themen und deren Erzählweise teilen. Die Kenntnis von vorhergehenden Texten dient als Führung für die TextproduzentInnen und den KonsumentInnen. „[...] *Intertextuality refers to the ways these links in form and content connect a text to other texts.*” (Peterson 2005: 67)

### **2.2.3. Intertextual Play**

Ein weiterer Ansatz von Intertextualität ist eine Art von symbolischem Spiel.

[...] the drawing of iconic, indexical or other connections between texts, genres, and media to create meaning. In this sense, intertextuality is an active social process involving the extracting of a sign or a set of signs from one setting (decontextualization) and inserting it (or them) into another. (recontextualization) (zitiert nach: Bauman and Briggs 1990;1992; Silverstein and Urban 1996;In: Peterson 2005: 69)

Diese Art von „intertextual play“ wird manchmal auch bricolage genannt, ein Begriff, der von Lévi Strauss stammt.

### **2.2.4. Die Macht eines Textes**

In diesem Kapitel gehe ich auf einige Theorien ein, die die Wirkungskraft der Medien zu ihrem Publikum betrachten. Diese Theorien haben die Behauptung gemeinsam, dass die Botschaften der Medien Effekte haben, diese aber unterschiedliche Positionen in Bezug auf diese haben. Unter Kommunikation versteht man den Transfer von Botschaften zwischen Sendern und Empfängern. Dabei kommt es zu einem Prozess des



Kodierens und einer Entschlüsselung von Texten. Jemand kann mehr Aufmerksamkeit dem Prozess des Entschlüsselns widmen und Botschaften als einen offenen Text behandeln, indem jede/r ZuschauerIn seine/ihre eigene Sichtweise einbringt oder man stellt sich den Text als eine Verhandlung oder Kampf zwischen kodierten Botschaften und dem Prozess des Entschlüsselns von Codes vor. (vgl. Peterson 2005: 87)

### **2.2.5. Der offene Text**

Ein weiteres Verstehen der Rolle des/r Lesers/LeserIn, ist die des/der privilegierten Interpreters/Interpreterin, der/die den Text durch das Lesen produziert. Nach Umberto Eco (1989) ist jeder Text ein „offenes Kunstwerk“. Leserinnen bringen ihre eigenen Codes der Interpretation, Kompetenzen und Wissen mit.

[...] The media text, or message, constitutes the context through which individuals engage in interpretive and imaginative work (or play if you will). (Peterson 2005: 90)

Umberto Eco weist dabei auf Folgendes hin:

I think, however, that it is possible to distinguish between the free interpretative choices elicited by a purposeful strategy of openness and the freedom taken by a reader with a text assumed as a mere stimulus. (Eco 1983: 40)

### **2.2.6. Stuart Halls Leseweisen eines Textes**

Nach Peterson ist eines der einflussreichsten Aussagen, die von Stuart Hall, der eine Verbindung von Leseweisen und sozialen Positionen herstellt durch seine Unterscheidung von verschiedenen Typen der Leseweisen. Er unterscheidet zwischen „Dominated“, „Negotiated“ und „Resistant“. (vgl. Hall 1983: 315-346)

Das Modell von Stuart Hall weist auf die Wichtigkeit der aktiven Interpretation von den LeserInnen hin, die aber innerhalb der Grenzen von relevanten Codes und dem sozialen Kontext stattfindet. Halls Theorie basiert auf der Idee des „Preferred reading“, die die dominante Ideologie der Gesellschaft in der Zeit als der Text produziert wurde, reflektiert. Er weist aber auch auf den dialektischen Widerspruch des Textes hin.

Unter „Preferred reading“ versteht Stuart Hall die Festlegung der sozialen Formationen, die zur Zeit der Produktion bestehen. Deshalb sind sie nicht unbedingt Resultat von bewussten Absichten des/r ProduzentIn. Wenn ein/e KonsumentIn von einem Text, die gleiche ideologische Position teilt, die im Text verschlüsselt ist, dann wird er/sie, diese bevorzugte Leseweise akzeptieren und neu produzieren. Die Bedeutung des Textes erscheint „natürlich“ und „transparent“. Bei einem „dominated reading“ wird ein Text unkritisch interpretiert und der Status quo wird als normal akzeptiert.

Eine ausgehandelte Lesart oder „negotiated readings“ akzeptiert weitgehend die bevorzugten Leseweisen oder „preferred readings“ sowie die Definitionen der dominanten Gruppe des Status quo, widersetzt sich aber und verändert es in einer Art und Weise, die die sozialen Positionen, Erfahrungen und Interessen der Konsumenten reflektieren. Dabei haben diese auch das Recht, angemessenere Rechte innerhalb der Sozialordnung zu verhandeln. Radikale oder gegensätzliche Meinungen kommen bei einem Kampf von marginalisierten oder unterdrückten Gruppen zustande. Dieses System produziert resistente Leseweisen, Leseweisen, die zwar anerkannt, aber sich gegen die bevorzugte, dominante Leseweise richten, um die Interessen von unterdrückten Gruppen zu artikulieren und auszudrücken. (vgl. Peterson 2005: 102f)

### 3. Fans und Fanforschung

In vielen Definitionen werden Fans als Personen beschrieben, die eine „*übersteigerte emotionale Beziehung zu ihren Fanobjekten haben.*“ (Roose, Schäfer/Thomas Schmidt-Lux 2010: 11) Fans gehen bemerkenswerte Beziehungen ein, indem sie sich zum Beispiel für Personen begeistern können, die für persönliche Kontakte meistens unerreichbar sind. Diese Beziehungen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie oft leidenschaftlich sind und sehr häufig ein Leben lang bestehen bleiben. Die Entfernungen sind oft sehr groß und die Fans nehmen auch Enttäuschungen hin. (vgl. Roose/Schäfer/Schmidt-Lux 2010: 9) Schäfer und Roose wollen deshalb eine Psychologisierung des Begriffs vermeiden und definieren Fans daher wie folgt:

Menschen, die längerfristig eine leidenschaftliche Beziehung zu einem für sie externen, öffentlichen, entweder personalen, kollektiven, gegenständlichen oder abstrakten Fanobjekt haben und in die emotionale Beziehung zu diesem Objekt Zeit und/oder Geld investieren. (Roose/Schäfer 2005: 49)

Diese Definition begründen sie damit, dass der Kern des Fan-seins mit einer intensiven, emotionalen, leidenschaftlichen Beziehung verbunden ist. Diese emotionale Beziehung ist längerfristig und muss von gelegentlichen ZuschauerInnen, die zum Beispiel in einem Konzertsaal applaudieren und dann wieder nach Hause gehen, unterschieden werden.

Außerdem ist das Fantum mit einem ideellen oder gegenständlichen Fanobjekt verbunden, das vielfältig sein kann und zum Beispiel die verschiedensten Personen, Gegenstände, Musikrichtungen oder Filmgenres beinhalten kann.

Ein weiteres Merkmal ist, dass das Fanobjekt *dem Fan extern* ist. Somit kann man das Fan-sein von Freizeitaktivitäten, in denen die Menschen selbst aktiv sind, abgrenzen. Schließlich ist das Fanobjekt öffentlich und der Zugang ist nicht abgeschlossen. Das unterscheidet das Fantum von Freundschaften oder Liebesbeziehungen, die im Privaten stattfinden. Zuletzt ist Fan-sein handlungsrelevant, denn das Investieren von Zeit und Geld ist mit Handlungen verbunden. (vgl. Roose/Schäfer/Schmidt-Lux 2010: 12f)

Henry Jenkins (1992) betrachtet Fans in seinem Werk „Textual Poachers“ als aktive ProduzentInnen und ManipulatorInnen von Bedeutungen. Er bezieht sich auf die Arbeit von Michel de Certeau, bei dem Fans zu einem Model von „textual poaching“ werden, das de Certeau mit populären Leseweisen verbindet. Fans konstruieren ihre kulturelle und soziale Identität, indem sie sich den Bildern der Massenkultur beugen, diese annehmen, ihre Angelegenheiten artikulieren, die aber sehr oft in den dominanten Medien untergehen. Fans sind nicht mehr das Publikum von populären Texten, sondern sie werden „[...] *active participants in the construction and circulation of textual meanings*.“ (vgl. Jenkins 1992: 23f)

Michel de Certeau (1984) bezeichnet solch eine aktive Leseweise als „poaching“, indem die Beziehungen zwischen LeserInnen und AutorInnen ein fortwährender Kampf um den Besitz des Textes und um die Kontrolle dessen Bedeutungen sind. De Certeau spricht von einer „scriptural economy“, die von textuellen Produzenten und sanktionierten Interpreten dominiert wird. Diese arbeiten daran, die vielfältigen Stimmen der „Popular orality“ abzugrenzen und die Produktion und Verbreitung von Bedeutungen zu steuern. (vgl. Jenkins 1992: 24)

Peterson (2005) bezeichnet Fans als „[c]onsumers who build social affiliations around media texts [...]“. (Peterson 2003: 151) Weiters argumentiert er, dass Fans eine Vielfalt an Diskursen um ihre eigenen Veränderungen in ihrer Medienkonsumation kreieren und das geschieht nur, wenn Medienkonsumenten persönliche und soziale Investitionen in Medientexten und Intertexten machen. (vgl. Peterson 2005: 151)

Fiske bezeichnet Fans als übertriebene LeserInnen. Ein Fan zu sein bedeutet für ihn: „[...] *active, enthusiastic, partisan, participatory engagement with the text*.“ (Fiske 1996: 146f)

Fantom ist nach Fiske durch zwei Hauptaktivitäten gekennzeichnet. Einerseits durch „discrimination“ und andererseits durch „productivity“. Fans treffen klare Entscheidungen, von was und wem sie Fan sind. Sie sind produktiv, indem sie ihre eigenen Texte produzieren. Zum Beispiel können das die Zimmerwände von Teenagern sein, die sie mit Postern/Bildern ihrer Idole behängen, die Art, wie sie sich kleiden, ihre

Friseur oder ihr Make-up. All das trägt dazu bei, dass sie aktiv und produktiv in der sozialen Verbreitung von Bedeutungen teilnehmen. (vgl. Fiske 1996: 146f)

Die Produktivität von Fans kann sogar noch größer sein, indem Texte produziert werden, die eine Konkurrenz darstellen, ausgebaut werden oder die originalen Texte wiedergeben. Fiske nennt als Beispiel Madonna Fans, die in Madonna „look-alike“ oder an Lippensynchronisations-Wettbewerben teilnahmen. 1987 produzierten Fans im Zuge eines Wettbewerbs von MTV sogar ihre eigenen Musikvideos zu Madonna Liedern. (vgl. Fiske 1996: 148)

Fiske argumentiert, dass die populäre Produktivität ein Prozess ist: “[...] *of recombining and reusing the cultural products of capitalism in a form of bricolage.*” Er bezeichnet das Aussehen von Madonna als “bricolage”. “[...] *Madonna’s ‘look’ is a bricolage that enables her to make her meanings out of their resources and in which her fans can participate.*” (Fiske 1996: 150)

### **3.1. Der Begriff Populärkultur**

Populärkultur ist ein aktiver Prozess, in dem Bedeutungen und Vergnügen, Lüste (pleasures) erzeugt werden und im Umlauf innerhalb eines sozialen Systems gebracht werden. Fiske bezeichnet die Populärkultur als einen aktiven Prozess: “[...] *the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system.*”(Fiske 1996: 23)

Populärkultur wird nicht von der Kulturindustrie produziert, sondern von den Menschen selbst. Die Kulturindustrie kann ein Repertoire an Texten oder kulturellen Ressourcen für die verschiedenen Formationen von Menschen erzeugen, welche sie im fortlaufenden Prozess des Produzierens ihrer Populärkultur nutzen oder ablehnen können. (vgl. Fiske 1996: 24)

Der Einfluss von poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorien auf die Cultural Studies hat deutlich gemacht, dass Bedeutung nicht etwas durch die Produktionsbedingungen der Populärkultur in den Massenmedien „Festgeschriebenes“ ist, sondern Bedeutungsbildung auf mehreren Ebenen stattfindet, vieldeutig und

kontextabhängig ist und die RezipientInnen in einen aktiven Prozess der Bedeutungsproduktion involviert sind. (Fiske 2000: 7)

### **3.2. Aktueller Forschungsstand**

Im folgenden Kapitel gehe ich auf zwei Rezeptionsstudien ein, die Kinobesucher von Bollywood Filmen in Indien und London empirisch untersucht haben.

#### **3.2.1. Reading Bollywood- The young audience and Hindi Films**

Banaji führte eine ethnografische Studie durch, die zwischen August 2000 und April 2003 stattfand. Dabei besuchte sie 80 Filmevents in London und Bombay.

[...] the meanings and pleasures that various aspects of Hindi commercial films come to have at various times and in various places for a sample of young British Asian and Indian viewers. (Banaji: 2007: xiii)

Während ihrer teilnehmenden Beobachtung hat sich Banaji vor allem auf die verbalen Rückmeldungen von jungen FilmbesucherInnen konzentriert. Dazu zählten spontane witzige Kommentare, die Mimik während eines Gesprächs, Ausdrücke von Zufriedenheit/Unzufriedenheit von diversen Zuschauergruppen sowie Antworten zu ihren direkt gestellten Fragen. Außerdem hat sie das nonverbale Verhalten in den Kinos beobachtet, Bewegungen, Gesten, Kommentare, Schreie, Pfiffe, Applaus, Aufstehen, Weinen, Missbilligung und Gelächter, die viele Filmvorführungen begleiteten. Es gab signifikante Unterschiede zwischen Ansichten, die während Tiefeninterviews gemacht wurden und den Statements wie dem Verhalten von Jugendlichen, wenn sie mit ihrer Familie oder mit FreundInnen Filmvorführungen besuchten. (vgl. Banaji 2007: xv)

Außerdem hat sie herausgefunden, dass sich die Leseweise von Filmen im Hinblick auf die Geschlechtslinien, Land, Klasse und Lebenszyklus unterscheiden. Verheiratete Frauen in Bombay, Mädchen aus traditionellen Familien in London und Bombay sowie britisch-asiatische männliche Jugendliche aus sozial benachteiligten Gruppen/Familien waren viel mehr abhängig vom Fernsehen und Videos als unverheiratete Frauen in Bombay, die ihr eigenes Geld verdient haben, sowie junge Menschen aus der Mittelklasse in London. Ihre Beobachtungen und Daten deuten darauf hin, dass junge

britische AsiatInnen eine andere und manchmal ambivalente Erfahrung beim Betrachten von Hindi-Filmen haben. (vgl. Banaji 2007: 53)

### 3.2.2. Gender und Sexualität

Die Meinungen und die Handlungsweisen der von Banaji befragten InterviewpartnerInnen waren fallweise widersprüchlich in Bezug auf ihre Beurteilung von Romantik, Heirat und das Umwerben in Hindi-Filmen. Zum Beispiel waren viele unverheiratete Frauen in beiden Ländern begeistert von den Erzählungen über die Sittsamkeit, das Aufopfern von den persönlichen Wünschen der Töchter im Hinblick auf die Autorität der Eltern und/oder der Liebe/Respekt gegenüber den Vätern. Doch gerade diese Frauen waren meist selbst in *geheime Beziehungen* involviert und hegten den Wunsch, dass ihre Eltern diese Beziehungen akzeptieren würden.

Banaji hat außerdem herausgefunden, dass die jungen ZuseherInnen ihre ideologischen Positionen über Gender nicht so eingesetzt hätten, dass sie im Einklang oder im Zusammenhang mit ihrem alltäglichem Verhalten oder Wahlmöglichkeiten gestanden wären. Die Bedeutungen der Darstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in Hindi-Filmen waren bei den ZuseherInnen sehr unterschiedlich in Bezug auf die jeweiligen Filme, Sequenzen und Projektionen.

Viele der von Banaji herangezogenen ZuseherInnen waren mit der Repräsentation von Romantik in Hindi Filmen zufrieden. Die Darstellung von Sexualität empfanden sehr viele als nicht respektvoll. Andere ZuseherInnen beklagten, dass es zwar Küsse in Hindi-Filmen gäbe, fürchteten aber durch eine vermehrte Darstellung von Körper und Sexualität eine Gefahr für die indischen Traditionen. Einige andere ZuseherInnen, die für eine klare, romantische Darstellung von Sex in Hindi-Filmen eintraten, äußerten Bedenken, dass ihnen diese Szenen peinlich wären, wenn sie diese zusammen mit ihren Familien ansehen müssten. Viele ProbandInnen äußerten trotz dieser Bedenken auch den Wunsch nach mehr Offenheit gegenüber Sexualität und Sex in Hindi-Filmen. (vgl. Banaji 2007: 170f)

Banaji betont, dass Hindi Filme nicht in ihrer Gesamtheit interpretiert und in Erinnerung bleiben. “[...] but viewers appear to develop their own ‘pathways’ through Hindi

*Films, focusing their attention on details and sequences that have particular relevance for their lives and appeal to their imaginations.” (Banaji 2007: 167)*

### **3.2.3. Movies, Masculinity and Modernity: An Ethnography of Men’s Filmgoing in India**

Die Rezeptionsstudie von Steve Derné setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einerseits aus Interviews, die er 1987 in Banaras mit Männern über deren Familienleben geführt hat und einer dreimonatigen Feldforschung von männlichen Kinobesuchern in der nordindischen Stadt Dehra Dun, die er 1991 durchgeführt hat.

Derné argumentiert dass seine Studie drei Themen behandelt.

First, this study reveals the importance of male power in accommodating men to the appeals and uncertainties of “modernity”. Second, this study contributes to the growing body of research that highlights alternative Indian ways of thinking [...]. Finally, this book expands our understanding of popular-culture reception, highlighting the implications of ethnographic study of male audiences in cinema halls. (Derné 2000: 15)

Diese Studie zeigt, dass verschiedene Kontexte der FilmbesucherInnen die Rezeption beeinflussen. Zum Beispiel interpretieren unverheiratete Männer, die zusammen mit ihren Freunden Filme von den billigeren Plätzen aus ansehen, die Filme anders als Männer, die zusammen mit ihren Frauen die Filmvorstellung ansehen. (vgl. Derné 2000: 7)

### **3.2.4. Das Publikum und Sehgewohnheiten**

Die meisten Männer, die Derné in Dehra Dun 1991 interviewt hat, waren Single. Unverheiratete Männer können somit der Kontrolle von zu Hause aus und ihrer Arbeit entfliehen in eine Atmosphäre, in der sie rauchen, pán essen, herumalbern und mit ihren Freunden scherzen. Diese sitzen meist ganz unten auf den billigeren Plätzen, wo sie manchmal schreien und mittanzen bei den bekannten Tanz- oder Kampfszenen. In Dehra Dun mögen die meisten unverheirateten Männer eine Kombination von sozialen Filmen mit Kampf- und Killing- Specials, so Derné.



Jüngere Ehemänner, die Derné in Banaras interviewt hat, gehen weniger ins Kino, sehen es aber als eine Flucht vor dem Druck der Großfamilie. Für die meisten verheirateten Männer ist der Kinobesuch eine Familiensache. Verheiratete Männer bevorzugen Filme über Probleme des Familienlebens. In Dehra Dun haben verheiratete Männer öfters hervorgehoben, dass sie seriöse soziale Filme bevorzugen.

Junge Männer machten den größten Anteil des Publikums aus, obwohl sich auch alte Männer und Frauen Filme angesehen haben. Verheiratete und nicht verheiratete Frauen gehen regelmäßig ins Kino, aber weniger häufig als Männer und nie ohne Begleitung. (vgl. Derné 2000: 33ff)

Die Arbeit von Banaji unterscheidet sich von der Dernés dadurch, dass in Bombay mehr Gruppen von jungen Frauen und Mädchen ohne männliche Begleitung Filme besucht haben als in Dehra Dun. Darunter waren Hausfrauen, Arbeiterinnen, Dienerschaft, Schulmädchen und College Studentinnen, die auf den billigen Plätzen saßen. Sie nahmen auch an Zuschauer Ritualen teil, wie zum Beispiel Mitsingen, Schreien, Applaus bei Dialogen, Pfeifen bei HeldInnen, die sie attraktiv fanden. Dies war jedoch bei Frauen weniger zu beobachten als bei den Männern und meistens nur dann, wenn sie den Schutz einer Gruppe hatten und/oder es als Akt des Selbstbewusstseins diente. (vgl. Banaji 2007: 42ff) Außerdem bemerkten viele der Männer, die Banaji interviewte: “[...] *their girlfriends were the ones who initiated trips to the cinema by ‘insisting’ that they should be taken to see specific usually romantic films.*” (Banaji 2007:42)

Banaji sieht neben der beschränkten Auswahl der InterviewpartnerInnen von Derné als einer der Stärken seiner Arbeit, dass er Hindi-Filmbesucher aus verschiedenen sozialen Kontexten untersucht hat und dabei besonders den kulturellen Kontext betonte. Dieser war bei der Interpretation von Filmen wie auch bei den Emptionen der RezipientInnen zentral.

Derné argumentiert, dass das die Rezeption von Filmen für viele eine Art Flucht und Befreiung von den alltäglichen Sorgen, Ärger und Unsicherheiten bedeutet. Die Menschen ändern nicht ihr Verhalten, sondern es werden bestehende Hierarchien und Weltansichten verstärkt.

In most circumstances, filmgoing appears to be a liminal period of fantasy wish fulfillment, a time to play with the ambiguities that Indian culture emphasizes, rather than a source of revolutionary change in Indian thinking or individual behavior. (Derné 2000: 61)

Die Ergebnisse von Banaji unterstützen einige Aspekte dieser Sichtweisen. Allerdings hat sie einen weiteren Aspekt herausgefunden. Bei Derné wurde von einigen ZuschauerInnen der Hindi-Film aufgrund eines mangelhaften Realismus und deren melodramatischen Tendenzen in ein schlechtes Licht gebracht. Banaji hat jedoch entdeckt, dass die Filme als Quelle gesehen werden, um sich Wissen anzueignen und dass sie auf das Leben von jungen Menschen einen Einfluss haben. Jedoch merkt sie an, dass jene, die sie interviewt hat, die Themen in den Filmen weniger ernst genommen haben. (vgl. Banaji 2007: 26)

## **4. Devdas und Aspekte der Rezeption im deutschsprachigen Raum**

Devdas (Indien 2002, Regie: Sanjay Leela Bhansali) gehört zum Genre des romantischen Dramas und erlangte auch in Europa eine hohe Anerkennung. Die Schauspieler sind Shah Rukh Khan als Devdas, Madhuri Dixit als Chandramukhi und Aishwarya Rai als Parvati (Paro), Jackie Shroff als Chunnilal und Kiron Kher als Sumitra. Der Film bekam zahlreiche Auszeichnungen. Für die Musik des Films verantwortlich waren Ismail Darbar, Monty und Pandit Birju Maharaj. Der Produzent des Films war Bharat Shah. (vgl. <http://devdas.indiatimes.com/cast.htm>, <http://www.planetbollywood.com/>)

### **4.1. Filmanalytische Annäherung**

Zunächst möchte ich auf den Inhalt des Films näher eingehen, in weiterer Folge werde ich auf die Figuren im Film kurz Bezug nehmen sowie anschließend die Kontraste zwischen den beiden Frauen Paro und Chandramukhi eingehender betrachten. Weiters werde ich das Thema der Liebe im indischen Popularkino im Zusammenhang mit mythischen Aspekten analysieren, wie zum Beispiel Radha und Krishna, und die gegebene Intertextualität mit der persischen Dichtung von Leila und Madschnun ausführlicher behandeln.

#### **4.1.1. Inhaltliche Zusammenfassung**

Devdas Mukherji, Sohn eines Zamindars<sup>4</sup>, kehrt nach 10 Jahren, die er in London studiert hat, als ausgebildeter Jurist zu seinen Eltern in sein Heimatdorf nach Indien zurück. Paro, die Nachbarstochter und Devdas Freundin aus Kindheitstagen, ist außer sich vor Freude. Sie hat all die Jahre auf ihn gewartet und eine Öllampe entzündet, die in seinem Namen brannte.

Paro ist zu einer schönen Frau herangewachsen und die beiden entdecken schnell, dass aus ihrer Freundschaft aus Kindertagen die große Liebe geworden ist. Sumitra, Paros Mutter, erkennt die tiefe Zuneigung der beiden füreinander und unterstützt sie.

---

<sup>4</sup> Großgrundbesitzer

Allerdings sind Devdas Eltern gegen diese Verbindung. Bei einer Abendgesellschaft, in der Sumitra tanzt und singt, lehnt Kaushalya, Devdas Mutter, Paro offen als Schwiegertochter ab. Der Grund dafür ist, dass Devdas Eltern Großgrundbesitzer und Paros Eltern einfache Kaufleute sind.

Sumitra wird vor allen Leuten gedemütigt und verspricht, ihre Tochter innerhalb von sieben Tagen mit einem Mann zu verheiraten, der im Gegensatz zu Devdas wie ein Bettler erscheint.

Paro sucht daraufhin in der Nacht heimlich Devdas auf und bittet ihn, sie zu heiraten. Er wagt es jedoch nicht, sich gegen seinen Vater zu stellen. Als Paro gehen möchte, begegnet ihr Devdas Vater. Dieser ist außer sich vor Wut und hat daraufhin eine Auseinandersetzung mit seinem Sohn. Wütend verlässt Devdas sein Elternhaus und flüchtet zu seinem Freund und Studienkollegen Chunnilal nach Kalkutta. Schließlich schreibt er einen Brief an Paro, in dem er ihr erklärt, dass er sich nicht in der Lage sehe, sich gegen seinen Vater zu stellen und sie einfach nur Freunde aus der Kindheit bleiben sollten. Um Devdas von seinem Kummer abzulenken, nimmt Chunnilal ihn mit ins Kotha<sup>5</sup> zu einer Vorführung von Chandramukhi, die als die „Königin der Kurtisanen“ gilt. Er verlässt die Vorstellung vorzeitig, um Paro aufzusuchen, da er es bereut, den Brief geschrieben zu haben, anstatt sie persönlich aufzusuchen.

Allerdings ist es schon zu spät, da Paros bereits ihren Hochzeitstag feiert und sie fest entschlossen ist, einen anderen Mann als Devdas zu heiraten. Außerdem sieht sie es als ihre Pflicht an, die Ehre ihrer Familie wiederherzustellen. Bei einer Konfrontation fügt Devdas Paro schließlich mit ihrer Perlenkette eine Wunde auf der Stirn zu, sodass sie blutet. Er wischt ihr das Blut über ihren Scheitel, was als ein Zeichen ihrer Liebe gelten soll.

Paro wird schließlich mit einem reichen Witwer verheiratet, der bereits drei Kinder von seiner ersten Frau hat. Nun ist sie Herrin in einem Palast und Mutter von drei erwachsenen Kindern. Ihr Ehemann gesteht ihr, dass er seine erste Frau nicht vergessen kann und sie daher nie normale Eheleute sein werden.

---

<sup>5</sup>Haus, in dem eine Kurtisane ihre Besucher empfängt.

Devdas verfällt dem Alkohol, um die Erinnerung an sie auszulöschen. Er verbringt viel Zeit im Kotha bei Chandramukhi, die sich letztlich in ihn verliebt. Devdas wird zunehmend depressiv, sentimental und lässt sich vom Schicksal treiben. Paro liebt Devdas nach wie vor und ist in ständiger Sorge um ihn. Als sie von seinem Lebensstil erfährt besucht sie ihn sogar im Kotha und versucht ihn zu überreden, sich dem Alkohol abzuwenden. Jedoch verspricht er nur, dass er zu ihr kommen würde, bevor er sterbe.

Als Paro Vorbereitungen für das Durga Fest trifft, besucht sie Chandramukhi. Aus anfänglicher Abneigung entwickelt sich eine Freundschaft der beiden Frauen. Paro erkennt die Liebe, die Chandramukhi für Devdas empfindet und lädt sie zum Durga Fest ein. Kalibabu, Paros neuer Schwiegersohn verkündet dabei vor allen Leuten, das Chandramukhi, die Paro als ihre Freundin aus Kalkutta vorgestellt hatte, in Wirklichkeit eine Kurtisane sei. Paro darf daraufhin zur Strafe das Haus nicht mehr verlassen.

Devdas Leben hängt inzwischen nur mehr an einem seidenen Faden. Er ist unheilbar krank. Chandramukhi kümmert sich fürsorglich um ihn. Dennoch verabschiedet er sich von ihr und reist mit dem Zug ab. Im Abteil trifft er wieder auf Chunnilal, der ihn zum Trinken animiert und mit ihm auf die Freundschaft trinken möchte. Devdas ist wiederholt betrunken und es geht ihm zunehmend schlechter. Schließlich erinnert er sich an sein Versprechen an Paro, zu ihr zu kommen bevor er sterben würde.

Er lässt sich mit einer Kutsche vom Bahnhof zu Paros Palast bringen. Dabei verliert er das Bewusstsein und kommt vor einem Baum vor Paros Palast zum Liegen. Als Paro erfährt, das Devdas vor dem Palast liegt, läuft sie, seinen Namen schreiend, zu ihm. Ihr Ehemann veranlasst das Tor zu schließen. Noch bevor sie Devdas erreichen kann, ist es geschlossen. Sie sinkt schmerzerfüllt am geschlossenen Tor auf den Boden. Devdas kann sie noch von weitem erkennen, macht jedoch seinen letzten Atemzug und stirbt alleine.(vgl.<http://www.indiennetzwerk.de/navigation/unterhaltung/artikel/bollywoodfilm-devdas/film-devdas.htm>)

#### **4.2. Devdas als Topos im indischen Kino**

Die Figur des Devdas wurde im Roman von Saratchandra Chatterjee (1876 -1938) kreiert und fand bei der bengalischen Mittelklasse großen Anklang. Der Roman wurde in andere indischen Sprachen übersetzt und wurde in ganz Indien populär, bevor er verfilmt wurde. (vgl. Dwyer 2006:152) Zahlreiche Verfilmungen in fast jeder Dekade folgten. Die erste Version von Devdas entstand 1928 (Regie: Naresh Mitra). Das erste Remake inszenierte P.C Barua 1935, die dritte Fassung übernahm 1955 Baruas Kameramann, der spätere Regisseur Bimal Roy. Schließlich folgte die Interpretation von Sanjay Leela Bhansali 2002. (vgl. Dwyer 2005: 67)

Alle Devdas – Filme waren Box-office Hits. Mihir Bose meint voller Begeisterung über die Verfilmung von Barua:

He used both sound and vision to convey emotions and feelings and there was none of the over-the-top flourishes in showing love scenes that were so common in the Indian cinema then. (Bose 2006: 90f)

Mishra ist davon überzeugt, dass durch diesen Film der sentimentale Liebhaber allgemein im indischen Kino eingeführt wurde. (vgl. Mishra 2002: 28)

Die Kameraführung des Remakes von Bimal Roy 1955 unterscheidet sich nur sehr wenig von Baruas Film.

Bimal Roy continues to use montage and immediate cuts to juxtapose two moments so as to establish symbolic continuities between them. Paro's gaze in a mirror where she sees the wound inflicted on her forehead by Devdas is again followed by a shot of Devdas in a room in Calcutta with his friend Chunilal. (Mishra 2002: 28f)

In der Version von 1955 verkörperte Dilip Kumar, einer der bedeutendsten Schauspieler des Hindi-Kinos die Hauptrolle des „Dewdas“. Er brachte mit seinem unauffälligen Stil und seiner Eleganz eine neue realistische Art des Schauspielens ins Hindi Kino. (vgl. Dwyer 2005:68) Dwyer bewundert in der Fassung von Bimal Roy die realistische Atmosphäre der Bengalen um die Jahrhundertwende:

The extraordinary black- and white photography of the films re-creates the ambience of Bengal around the turn of the century, as do the simple Bangali

Saris and style of the village women in contrast to the courtesan's glamorous outfits. (Dwyer 2005: 68)

Chopra ist ähnlicher Meinung und argumentiert, dass Bimal Roys Fassung sehr realitätsbezogen ist, denn im Gegensatz dazu war die Version von Sanjay Leela Bhansali sehr emotional und visuell opulent. (vgl. Chopra 2008:272) Chopra meint dazu: „*Er wollte ein Fest für die Sinne schaffen, und sein Herz sagte: Mach es im ganz großen Stil.*“ (Chopra 2008: 272)

Die Verfilmung von Devdas 2002 mit Shah Rukh Khan, Aishwarya Rai und Madhuri Dixit sorgte für Aufsehen, da es sich um den teuersten Film in Indien gehandelt haben soll und es der erste Bollywoodfilm war, der es zu einer Cannes Filmvorführung schaffte. Tieber bemerkt, dass der Regisseur Sanjay Leela Bhansali diesen Film als neue Interpretation und nicht als Remake verstanden habe. Einerseits blieben ganze Dialogsätze von der Vorlage erhalten, andererseits kam es aber zu gravierenden Änderungen. Etwa wurden die Kastenunterschiede verwischt und Devdas wurde nicht nach Kalkutta, sondern nach London geschickt. (vgl. Tieber 2007: 77)

Dwyer ist der Meinung, dass sich die Version von 2002 von der Realität entfernt und hin zu einem typischen Bollywood Stil entwickelt habe.

Every Scene shows a sumptuous extravagance which descends into a relentless kitsch. The childhood elements of Paro und Devdas` relationship are played down and the film instead shows their close physicality, again in a rather camp and asexual manner. (Dwyer 2006: 154)

Dieser Film erfreute sich dennoch großer Beliebtheit, auch hierzulande bei westlichem Publikum. Das ist einerseits auf die Bekanntheit von Shah Rukh Khan zurückzuführen und andererseits kann sich auch außerhalb von Indien jede/r in den Schmerz und das Leiden eines/einer unglücklichen Verliebten hineinversetzen. Außerdem bezaubert der Film die Zuschauer durch die typischen Gesangs- und Tanzeinlagen, die viel Begeisterung auslösen und sehr mitreißend sind.

Das jüngste Remake Dev D., von Anurag Kashyap, das als eine moderne Interpretation des Romans von Saratchandra Chatterjee gilt, hatte im Februar 2009 in Indien und der USA Premiere. (vgl. [www.imdb.de/title/tt1327035/](http://www.imdb.de/title/tt1327035/)) Der Film wurde von UTV Spot Boy

produziert, die sich auf kleinere bis mittlere Produktionen konzentrieren, wobei. Dev D. der erste Film dieser Produktionsfirma ist.

In dieser Fassung, die sehr realitätsnah wirkt, wird im Internet gechattet, Dev betrinkt sich in Clubs und konsumiert neben Alkohol Drogen, wie Kokain. Sexualität und Erotik werden sehr offen ausgelebt und im westlichen Stil gezeigt. Chanda ist ein weißes Mädchen und halb Inderin. Zum Schluss des Films kommen Chanda und Dev. Zusammen. Dev. kommt zu der Einsicht, dass er Paro nicht für das geliebt hätte, was sie sei. Er stirbt nicht, sondern begreift, dass er nicht sterben möchte.

Auf der Homepage der neuesten Version von „Devdas“ wird der Inhalt des Filmes folgendermaßen beschrieben:

Dev, Paro and Chanda of Dev D. reflect the sensibilities, conflicts, aggression, independence, free thought, exuberance and recklessness of the youth of today. A generation that is jammed between eastern roots and western sensibilities. ([www.devdfilm.com](http://www.devdfilm.com))

#### **4.3. Methode: Figurenanalyse Faulstich**

Faulstich unterscheidet bei der Filmanalyse zwischen vier verschiedenen Zugriffen auf den Film. Zuerst geht es um das *Was* im Film, um die Handlung. Was geschieht in welcher Reihenfolge? Zweitens geht es darum, welche Figuren oder Charaktere im Film eine Rolle spielen. Das *Wer* steht im Vordergrund. Damit ist die Figurenanalyse gemeint. Bei der Analyse der Bauformen wird nach dem *Wie* gefragt, welche Bauformen des Erzählens verwendet werden. Schließlich fragt man bei der Analyse nach den Normen und Werten, der Ideologie, der Message (Botschaft) des Films. Dieses Grundmodell kann man verkürzen oder auch ausweiten, so Faulstich. Es handelt sich hier um verschiedene Blickweisen auf ein und dasselbe Objekt, das man von unterschiedlichen Seiten aus betrachtet. (vgl. Faulstich 2002a: 25f)

Aufbauend auf die Figurenanalyse von Faulstich, gehe ich näher auf die drei Hauptfiguren Devdas, Paro und Chandramukhi ein. Faulstich unterscheidet zwischen drei Arten, einer Charakterisierung, in der Haupt- und Nebenfiguren charakterisiert werden können. Einer Selbstcharakterisierung, der Fremdcharakterisierung und der Erzählercharakterisierung. Mit der Selbstcharakterisierung ist gemeint, dass sich jede



Figur als die charakterisiert, die sie ist oder vorgibt zu sein. Dies wird durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, Sprache und Kleidung gekennzeichnet. Bei der Fremdcharakterisierung wird eine Figur durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt. Die Erzählercharakterisierung geht davon aus, dass eine Figur durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden kann, durch die Einstellungsgröße, die Einstellungsperspektive, durch die Musik, die Beleuchtung und andere Stilmittel. (vgl. Faulstich 2002a: 97ff)

Die Figurenanalyse soll charakteristische Merkmale einer Figur erkennen lassen; man muss die Figuren des Films so beschreiben können, wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt, den dieser noch nicht gesehen hat. (Faulstich 2002a: 99)

In weiterer Folge soll nun nach den Vorgaben Faulstichs die Figur des Devdas beschrieben werden.

#### **4.3.1. Devdas**

Der Protagonist Devdas wird zu Beginn des Filmes als sehr selbstbewusst und arrogant, als der glückliche, gebildete sowie weltgewandte Heimkehrer aus London vorgestellt. Er erscheint in westlicher Kleidung, im Anzug, mit Hut, Stock und rauchend. Er bezeichnet Paro in ihrem ersten Gespräch als „dörflich“, während ihn sie hochnäsiger nennt. Zu Beginn des Films fühlt sich Devdas Paro überlegen.

*D: Du bist noch genau so wie früher.*

*P: Wie denn? (sehnsuchtsvoll)*

*D: Dörflich. [...] (Devdas 2002:27:31-27:32)*

Devdas erzählt Paro von London und meint:

*D: Wer in London lebt, der muss ein ganz besonderer Mensch sein.*

*P: So wie du.*

*D: Selbstredend. Du bist ja so naiv.*

*P: Besser als hochnäsiger. (Devdas 2002: 27:59-28:07)*

Gleich zu Beginn des Films erfährt man durch Rückblenden in die Kindheit von Devdas und Paro, dass er ungehorsam war. Dies ist auch der Grund dafür, warum er nach London weggeschickt wurde. Im Laufe des Films macht er eine charakterliche Veränderung durch, indem er von einem lebensfrohen, glücklichen Heimkehrer zu

einem sentimental, melancholischen, leidenden und schließlich einsamen Menschen wird, der sich vom Schicksal treiben lässt, Alkoholiker wird und schließlich, von seiner Krankheit zerstört, auf der Treppe vor Paros Tür stirbt.

Die Beziehung zu seiner Familie ist zu Beginn gut, verändert sich aber im Laufe des Films. Zu seinem Vater hat er ein sehr distanziertes Verhältnis. Dieser tritt als der strenge Patriarch auf, der besonders in jener Szene zur Geltung kommt, in der Paro in der Nacht heimlich Devdas aufsucht. Sein Vater wird durch Gewitter und dramatische Musik bereits angekündigt und steht plötzlich groß und mächtig mit ernster Miene vor ihnen. Als er Paro beschimpft und Devdas sie zu verteidigen versucht, schreit ihn sein Vater an und gibt ihm eine Ohrfeige. Seit jeher fühlt sich Devdas nach seinem Bruder nur an zweiter Stelle in der Familie und bekommt dieses Gefühl auch in dem Augenblick bestätigt.

Devdas ist stolz, aber unentschlossen und wagt es nicht, sich gegen seine Eltern zu widersetzen und seine Jugendliebe Paro zu heiraten. Einerseits schreibt er Paro einen Brief, in dem er ihr mitteilt, dass er es nicht schaffen würde, sich gegen seinen Vater zu stellen, gleich danach bereut er diese Tat wiederum. Chopra bemerkt dazu, dass der ängstliche, unsichere Mann nicht den Mut hat, seine Liebe auszuleben, jedoch die Kraft besitzt, für sie zu sterben. (vgl. Chopra 2008: 270)

Devdas ergibt sich im zweiten Teil des Films seinem eigenen Kummer und der eigenen Unfähigkeit. Er wirkt passiv, schwach und als hätte er sich aufgegeben. Es kommt zu verzweifelter Situationen, in denen er betrunken ist sowie seinem Ärger und seiner Wut freien Lauf lässt. Auch kann er mit Konflikten nicht richtig umgehen, wird aggressiv und handelt impulsiv, etwa in der Szene, als er nach der Hochzeitszeremonie von Paro alle Bücher im Haus seiner Eltern verbrennt, Paro mit der Perlenkette auf die Stirn schlägt oder im Haus seiner Eltern bei einem Konflikt mit Komut (Devdas Schwägerin) um das elterliche Vermögen, mit Alkohol das Zimmer in Brand setzt. Dwyer ist der Meinung, dass Devdas Niedergang das Resultat seiner eigenen Unfähigkeit ist, mit Personen und Situationen richtig umzugehen. (vgl. Dwyer 2005: 68)

Als er aus London zurückkehrt und seine Mutter wiedersieht, macht Devdas zunächst Späße. Sie wirkt zu Beginn des Films eher streng, gegen Ende wird sie weicher. Zu seiner Großmutter scheint Devdas die beste Beziehung innerhalb seiner Familie zu haben. Sie wirkt liebevoll und herzlich, wie eine Freundin und Mutter zugleich. Komut hat einen intriganten Charakter und gehört zu den böartigen Figuren.

Zu Beginn des Films überwiegt die Freude der Familie über Devdas Wiedersehen. Im Laufe der Handlung kommt es zu Konflikten aufgrund seiner Beziehung zu Paro - besonders das Verhältnis zu seinem Vater ist sehr angespannt.

Die Beziehung mit Paro wird im Laufe des Films intensiver. Aus anfänglicher Freundschaft entwickelt sich schließlich die große Liebe. Zu Beginn necken sich beide gegenseitig, er nennt sie „dörflich“ nach seiner Rückkehr aus London, während sie ihn immer wieder als „Dummkopf“ bezeichnet. Nachdem sich Devdas Eltern aufgrund der Klassenunterschiede gegen eine Verbindung mit Paro ausgesprochen haben, schafft er es nicht, sich gegen seine Familie zur Wehr zu setzen, fühlt sich im Laufe mit der Zeit schuldig und versucht daher seine Erinnerung an Paro durch den Konsum von Alkohol auszulöschen.

#### **4.3.2. Paro**

Paro wirkt zu Beginn des Films kindlich und sanft, entwickelt sich aber später, als sie selbst Herrin in einem Palast und Mutter von drei Kindern wird, zu einer reifen und selbstbewussten Frau. Sie ist stark und liebevolle, schafft es aber nicht, sich gegen die Konventionen zu stellen. Im Gegensatz zu Devdas kämpft sie mehr für deren Beziehung, wie zum Beispiel in der Nacht, als sie Devdas besucht und ihn bittet, sie zu heiraten. Sie ist ihm immer treu geblieben, selbst als sie verheiratet war, hat sie sich um Devdas gesorgt und ihn im Kotha besucht. Durch die Narbe auf ihrer Stirn, sind sie und Devdas miteinander verbunden. Paro spürt gegen Ende des Films seinen Schmerz und leidet mit ihm. Als er sterbend vor ihrem Palast liegt, spürt sie, dass er sie ruft, obwohl sie ihn nicht hören kann.

Paro ist stolz und bezeichnet sich selbst als schön. Als Devdas ihr den Brief aus Kalkutta geschrieben hat, willigt sie ein, zur Erhaltung der Ehre ihrer Familie, eine Vernunfthehe einzugehen. Im zweiten Teil des Films genießt sie offensichtlich ihre

Macht. Ihre Kleidung ist prunkvoller als zu Beginn und sie trägt viel Schmuck. Sie ist immer gehorsam, bis zum Schluss, als sie sich ihrem Ehemann widersetzt und schreiend zum Tor des Palastes läuft, um den sterbenden Devdas zu erreichen. Ihre starke Persönlichkeit ist ferner dadurch zu erkennen, dass sie Freundschaft mit Chandramukhi, der Geliebten Devdas, schließt und sie sie zum Durga Fest einlädt. Sie ist froh darüber, dass der kranke Devdas von ihr gepflegt wird. Außerdem schenkt sie Chandramukhi Devdas Armband.

#### **4.3.3. Chandramukhi**

Im ersten Teil des Films steht Devdas Beziehung zu Paro im Vordergrund während im zweiten die Kurtisane Chandramukhi eingeführt wird.

Chunnilal meint zu seinem Freund Devdas nach seiner ersten Begegnung mit Chandramukhi: *„Devdas, mein Freund, nimm dich in Acht. Chandramukhi ist atemberaubend wie der Mond, und strahlend schön ist ihre Poesie.“* (Devdas 2002:1:07:03-1:07:07) Chandramukhi ist attraktiv, wirkt verführerisch, ist schlagfertig, flirtet mit Devdas und verliebt sich schließlich in ihn. In der Szene, in der sie sich zum ersten Mal begegnen steht sie vor dem Spiegel, als sie sich plötzlich umdreht, in großer Einstellung, Musik im Hintergrund, mit offenem Haar und wird als Figur somit eindrucksvoll und verführerisch eingeführt. Trotz der Tatsache, dass sie in der Gesellschaft sozial nicht anerkannt ist, ist sie stark, mutig und verteidigt sich vehement gegen andere. In der Szene, als Kalibabu sie vor allen anderen bloßstellt und behauptet, sie sei eine Prostituierte, was auch Paros Schwiegermutter verurteilt, wehrt sie sich dagegen und tritt sehr selbstbewusst auf.

Faulstich argumentiert, dass viele ProtagonistInnen stark von Rollen geprägt sind oder bestimmte Figurentypen repräsentieren. Rollen sind oft soziale Verhaltensschemata und Berufe, wie zum Beispiel in dem Fall die Prostituierte. (vgl. Faulstich 2002a: 97) Die Figur der Kurtisane steht für das Symbol der Begierde, Erotik und Sinnlichkeit. (vgl. Devoucoux 2007: 254) Die Liebe zu Devdas ist einseitig, da er zunächst eine Abneigung gegen Frauen wie sie hat. Zu Beginn darf sie ihn nicht einmal berühren, jedoch beginnt er sie aber gegen Ende des Films zu schätzen. Chandramukhi pflegt Devdas fürsorglich, dem es zunehmend schlechter geht. Er vergleicht Chandramukhi

mit dem Mond und bezeichnet sie als opfermütig und herzensrein. Paro hingegen vergleicht er mit der Sonne und bezeichnet sie als empfindsam und zärtlich.

Interessant ist, dass sich später die beiden gegensätzlichen Frauen Paro und Chandramukhi kennenlernen und sich anfreunden, wobei auch Paro ihre Liebe zu Devdas bekennt.

#### **4.3.4. Chunnilal**

Devdas Freund und Studienkollege Chunnilal stellt eine Verbindungsfigur zwischen ihm und Chandramukhi dar. Sie treten oft in den Szenen gemeinsam auf. Er und die Kurtisane für das Vergnügen. Chunnilal zeigt Devdas das Kotha und macht ihn mit Alkohol vertraut und leitet die Verbindung zwischen ihm und Chandramukhi ein. Devdas und Chunnilal haben ein oberflächliches Verhältnis, da kein richtiges Vertrauen zwischen ihnen besteht. Gegen Ende des Films wird Chunnilal erneut als Verführer dargestellt, der ihn zum Alkoholkonsum animiert. Er bezeichnet Devdas in der Szene im Zugabteil als seinen Seelenfreund, gleichzeitig beschwert er sich jedoch, dass ihn dieser wie einen Fremden behandelt.

#### **4.3.5. Kontraste der beiden weiblichen Figuren**

Die Figur der Kurtisane erfreut sich im indischen populären Kino großer Beliebtheit. Sie haben Ähnlichkeit mit einer Geisha oder Hetaira. Das Geschäft mit den Kurtisanen florierte in Indien bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, wobei die begabtesten aus Lucknow, der Hauptstadt von Avadh stammten. (vgl. Dwyer 2000:127) Sie gehörten zu einer traditionellen, einflussreichen weiblichen Elite in Königreichen und führten ihren königlichen Gönnern klassische Musik und Tanz vor. (vgl. Ganti 2004:13) In den Filmen werden sie oft als Opfer der Lust von Männern und als ein für die Zuschauer Mitleid erweckendes Objekt gezeigt. Auf der anderen Seite werden sie als Objekt der männlichen Begierde dargestellt, die tanzen. (vgl. Dwyer 2000: 127)

Die beiden Autoren Akhtar und Choksi argumentieren, dass folgende Unterschiede zwischen Chandramukhi und Paro/Parvati im Film auftreten:

The “good” and nonsexual woman and the “bad” and sexual woman imagos were kept surgically apart in the form of the sari-clad, demure Parvati and

the Mujra (seductive dance) - performing courtesan, Chandramukhi.  
(Akhtar/Choksi 2005:148)

Dwyer stellt fest, dass Paros Hingabe zu Devdas fast schon religiöse Elemente aufweist, indem sie die Öllampe entzündet oder sie gegen Ende des Films telepathisch kommunizieren können – Paro fühlt Devdas Schmerzen durch ihre Narbe. Paro wirkt unschuldig, beinahe heilig, und bewahrt bis zum Ende des Films ihre Jungfräulichkeit. (vgl. Dwyer 2006: 153) Gokulsing und Dissanayake weisen darauf hin, dass es im indischen populären Kino Frauen nur erlaubt ist, in eine romantische Liebe involviert zu sein, wenn sie dem Radha - Krishna Model folgen.

[...] the love of Radha for Krishna is all consuming, absolutely pure, and eternal and this is the kind of romantic love depicted in mainstream Indian films. Women who seek to live by the traditional norms find happiness, while those who dare to transgress them are punished and victimised [...] (Gokulsing/Dissanayake 2004: 78)

Chandramukhi verkörpert die sexualisierte, erotische Frau, die sich in Devdas verliebt, jedoch würden die gesellschaftlichen Normen gegen eine Verbindung sprechen. Rachel Dwyer nennt folgende Begründung, warum Kurtisanen als die Essenz der weiblichen Erotik gesehen werden:

Yet one of her attractions is that she is the woman who is the opposite of the wife. Her sexuality is not associated with reproduction, nor is she expected to offer any nurture (...). (Dwyer 2000: 127)

Chandramukhi verehrt Devdas wie einen Gott und kümmert sich fürsorglich um ihn. Im Gespräch mit Paro, als sich die beiden Frauen das erste Mal begegnen, bemerkt Chandramukhi:

Ch.: „*Es ist, als ob mich eine Gottheit berührt hätte. Ich habe nie einen Gott geopfert, aber jetzt kenne ich einen.*“

Paro sieht, dass Chandramukhi Devdas wirklich liebt.

P: „*Du liebst Devdas sehr?*“

Ch: „*Ich weiß nur, dass ich ihn anbe.*“

Die Liebe<sup>6</sup> Chandramukhis zu Devdas gleicht eher einer Gläubigen, die einen Gott verehrt. Chandramukhi bezeichnet sich selbst, als Paro sie nach ihrem Namen fragt, als Devdasi. „*Inzwischen nennt man mich auch devdasi.*“

(Devdas 2002: 2:05:02 - 2:10:05)

#### **4.4. Die Rolle der Mythologie**

Als *devdasi* wird eine klassische indische Tänzerin in einem Tempel bezeichnet, was als Dienerin Gottes gilt. Dieser Begriff wurde allerdings auch mit Prostitution verbunden. Durch die Namensgleichheit bezeichnet sie sich also selbst als eine Dienerin Gottes und zugleich als Devdas Dienerin. (vgl. Wurzinger 2005: 37)

Einerseits kann gesagt werden, dass Liebe aus der Ferne, ein zentrales Thema im Film ist und dass diese als absolut gesehen wird. Es besteht eine Assoziation mit der Mythe von Radha und Krishna. Andererseits stellt sich durch die Distanz zwischen den Liebenden die Frage der physischen Liebe nicht. (vgl. Wurzinger 2005: 38)

Dieses Prinzip, dass Frauen in Hindi - Filmen als Gottheiten dargestellt werden, hebt auch Rachel Dwyer hervor. Mythologische Rollen für Frauen findet man in altertümlichen religiösen Quellen sowie in der indischen Literatur. Diese Geschichten werden in verschiedensten Versionen in einer Reihe von Medien, wie zum Beispiel Film oder Fernsehen wiedergegeben. (vgl. Dwyer 2000: 18)

Das indische populäre Kino wird von den beiden großen Epen des Ramayana und dem Mahabharata beeinflusst und verleiht den Filmen eine einzigartige indische Identität. (vgl. Dissanayake/Gokulsing 2004: 19) Alexowitz weist außerdem darauf hin, dass viele Figuren und Charaktere der Epen dem indischen Kino bis heute als Rollenmodelle dienen. (vgl. Alexowitz 2003: 25) Die Göttin Durga, die im Film Devdas im Zusammenhang mit dem Durga - Fest genannt wird, wird zum Beispiel auch als Figur der Macht und als Kriegerin gesehen. Ebenso stammt der Name Parvati von einer Göttin, die als Durga in Erscheinung treten kann. „*Parvati ist die ‚Weltmutter‘, die Leben schenken, aber auch verweigern oder zerstören kann. [...] Sechs, acht oder zehn Arme besitzt Parvati in ihrer Erscheinungsform als Durga, ‚die schwerzugängliche‘*

---

<sup>6</sup> Bhakti-Bewegung

*oder ‚die schwer Besiegbare‘. Sie reitet entweder den Löwen oder den Tiger.“*  
(Schumann 1999: 118-120)

Krishna ist der meistverehrte Gott in Indien und kämpft für das Wohl auf Erden. Seine Romanzen mit den gopis (Milchmädchen) und seine leidenschaftliche Liebe zu Radha (bekanntestes Milchmädchen) haben Künstler zu zahllosen Bildern, Liedern und Filmen inspiriert. (vgl. Alexowitz 2003: 30) Rachel Dwyer weist darauf hin, dass die Popularität von Krishna auf die Bhakti Bewegung zurückzuführen ist, die im 7. Jahrhundert im Süden Indiens entstanden ist und sich bis in den Norden verbreitete. (vgl. Dwyer 2000: 34f) Wurzinger bezeichnet die Bakti Bewegung als eine Gegenbewegung zum Brahmanismus, denn Bhakti ermöglichte es allen Menschen, vor allem auch Frauen und Kastenlosen, eine Art von persönlicher, direkter Beziehung zu Gott zu entwickeln – ganz speziell in der Form Krishnas. (vgl. Wurzinger 2005: 31) Zu den berühmtesten Liebesgedichten der Bhakti - Texten in Indien gehört vor allem das Gitagovinda, das von dem Dichter Jayadeva's in Sanskrit im 12. Jahrhundert verfasst wurde.

Its combination of eroticism and mysticism became the classical model for much later bhakti literature, especially the erotic traditions of Bengali Vaishnavism. (Dwyer 2000: 36)

In dem lyrischen Gedicht Gitagovinda wird die Liebesbeziehung zwischen Krishna und Radha beschrieben, die in einer außerehelichen Beziehung zueinander stehen. (vgl. Gudermuth 2003: 35) Die im Gitagovinda beschriebene Liebe (prema) ist reich an Bildern und Metaphern für Leidenschaft und Sexualität. Die Darstellung der Liebe in diesem Gedicht ist nach Auslegung der Vaisnava-Philosophie eine Allegorie für die Liebe des Menschen zu Gott, in der der weltlich-soziale Kontext transzendiert wird. Radha steht in Folge dessen für den/die menschliche/n VerehrerIn, der/die alles aufgibt, um Gott zu realisieren. Krishna repräsentiert Gott in dessen Aspekt der Liebe zu den Menschen. (vgl. Gudermuth 2003: 63)

Die Liebe der Milchmädchen (gopis) und vor allem Radhas zu Krishna wird von den Vaisnava-Philosophen als die wahre Liebe betrachtet. Gründe dafür sind einerseits, dass



Radha und die gopis verheiratete Frauen sind und für die Liebe zu Krishna bereit sind, alles aufzugeben. Sie riskieren freiwillig Haus, Familie wie Ansehen für diese Liebe und müssen außerdem den Gefahren des nächtlichen Waldes widerstehen, wo hinein Krishna sie mit seinem Flötenspiel lockt. Zweitens wird ihre Liebe als selbstlos betrachtet, da sie frei von Erwartungen und Forderungen ist, aus freiem Willen gegeben und Risiken einfordert. Ziel dieser Liebe ist nicht das eigene Vergnügen, sondern sie besteht allein zu Krishnas Vergnügen, dem Vergnügen des geliebten Objekts. (vgl. Gudermuth 2003: 80)

Paro setzt im Film ihre Ehre aufs Spiel, als sie Devdas in der Nacht heimlich aufsucht. Hier besteht ebenfalls eine Assoziation mit Radha und den gopis, die auch für die Liebe alles riskieren.

Paros Mutter Sumitra erwartet sie vor dem Haus und entgegnet ihrer Tochtet:

*„Du bist nicht alleine gegangen Paro. Die Würde unseres Hauses war bei dir, als du zu Devdas gegangen bist. Zwar bist du wieder da, doch deine Würde hast du dort gelassen.“ (Devdas 2002: 0:57:51- 0:58:35)*

Besonders in den Texten der Lieder im Film wird immer wieder Bezug genommen, auf die Mythen von Radha und Krishna.

Der Inhalt des Liedes „Morey Piya<sup>7</sup>“, das von Sumitra in dem Moment gesungen wird, als sich Paro und Devdas heimlich bei einem Fluss treffen, handelt es sich um den visuellen Vergleich von Radha und Krishna.

Bei dem Lied „Kahe ched mohe<sup>8</sup>“, das von Chandramukhi gesungen und getanzt wird, geht es wieder um Radha und Krishna. Es geht um Krishnas Verhalten gegenüber Radha. Dieses Lied bringt die Liebe von Chandramukhi zu Devdas in dieselbe Dimension wie die Liebe von Paro und Devdas. (vgl. Dwyer 2006: 154)

In dem Lied „Chalak chalak“ wird in einer Textzeile Bezug auf Meera Bai genommen, einer weiteren Geliebten Krishnas. Sie war der Mythe zufolge eine verheiratete Frau und lebte zur Ganze für ihre Liebe zu Krishna, den sie als *eigentlichen* Ehemann sah.

---

<sup>7</sup> Meine Liebe/mein Geliebter

<sup>8</sup> Warum quält und neckt er mich so?

Chandramukhi ist dazu bereit, für Devdas ihr Gewerbe aufzugeben, um an seiner Seite zu leben und um ihn zu versorgen. Das kann mit dem Leben von Meera verglichen werden, deren Liebe zu Krishna gekennzeichnet war von Aufopferung und völliger religiöser Hingabe zu „ihrem“ Gott. (vgl. Wurzinger 2005: 36)

#### **4.4.1. Die Figur des Devdas im Zusammenhang mit literarischen Vorbildern**

Auf Chandramukhis Frage, warum Devdas so viel Alkohol trinke, antwortet dieser wie folgt:

[...] Weil ich das Bewusstsein verlieren, weil ich Paro vergessen will. Aber Chandramukhi, die Erinnerung an Paro will sich durch nichts betäuben lassen. Warum,... warum?  
Ich habe so viel getrunken, aber noch immer lässt mich die Erinnerung an sie nicht los. Warum? [...]. (1:37:52-1:41:57)

Das Kotha ist im Hindi-Film der bevorzugte Schauplatz unterdrückter sexueller Begierden. Es gibt Alkohol, rhythmische Musik und Tänze, die mit diesen unterdrückten Trieben assoziiert werden. Für den romantischen Liebhaber sind im Gegensatz zum Freund des Helden, die sexuellen Vergnügungen des Kotha generell mit Schuld behaftet. Im Nebel des Alkohols genießt er sie nur widerwillig und macht sich dabei schwere Vorwürfe. (vgl. Kakar 1994: 51)

[...] Immer dann, wenn ich mich schuldig fühle, werde ich kommen. Wohin sollte ich auch sonst gehen. Genau das ist die richtige Strafe für mich. Ja, ja genau das habe ich verdient. [...] (1:37:52-1:41:57)

Als Chandramukhi ihn fragt, warum er sich so hart bestrafen würde, meint Devdas: „Weil mein Schicksal eben dieses Urteil über mich verhängt hat.“ (1:37:52-1:41:57)

Dieser Glaube an das Schicksal ist eng mit den Glaubensvorstellungen der Hindus an das Karma verbunden. Durch das Karma, das Gesetz von Ursache und Wirkung, hat jede Handlung und jeder Gedanke eine Konsequenz. (vgl. Alexowitz 2003: 23)

Alexowitz bemerkt außerdem, dass in der Geschichte von Devdas der alte Mythos tief verwurzelt ist, dass wahre Liebe unerreichbar und unerfüllbar ist und das Leiden Heil und Ehre gibt. (vgl. Alexowitz 2003: 144)

Sudhir Kakar nennt diesen romantischen Liebhaber, den Shah Rukh Khan als Devdas verkörpert einen Manjun – Liebhaber in Anlehnung an die bekannte islamische Liebesgeschichte, die ihre Ursprünge in einer Kombination islamischer und hinduistischer Strömungen hat. Er kommt sowohl in der indo - persischen Literatur in Elegien unglücklicher Liebesbeziehungen vor als auch im Wehklagen des Liebhabers über die Trennung in der Sanskrit- und Tamil-Dichtung. (vgl. Kakar 1994:50)

In the Laila-Manjun tradition, love is seen as the essential desire of God; earthly love is regarded as a preparation for heavenly love. The absolute devotion of the woman to the man, marital fidelity, loving secretly but without guilt are important aspects of this tradition. (Gokulsing/Dissanayake 2004: 80)

Der persische Dichter Nizami verwob im Jahr 1188 die verstreuten und uneinheitlichen arabischen Überlieferungen dieser grenzenlosen und absoluten Liebe von Leila und Madschnun, erstmals zu einer großen, in sich geschlossenen Dichtung. (vgl. Gelpke 1963: 315)

"Leyli and Majnun" is an immortal love story sometimes compared to "Romeo and Juliet" though it predates Shakespeare in oral tradition by more than 1,000 years. Today, it is still one of the most popular epics of the Middle East and Central Asia among Arabs, Turks, Persians, Afghans, Tajiks, Kurds, Indians, Pakistanis, and, of course Azerbaijanis. ([http://azer.com/aiweb/categories/magazine/63\\_folder/63\\_articles/63\\_legendleyli.html](http://azer.com/aiweb/categories/magazine/63_folder/63_articles/63_legendleyli.html))

In dieser Dichtung geht es um Beduinenjüngling Queis Liebe zu Leila. Leilas Vater lehnt jedoch eine Heirat ab und gibt seine Tochter einem anderen Mann zur Frau. Darüber wird Queis zum Madschnun, zum Wahnsinnigen, der in der Wüste umherirrend seinen Schmerz in ergreifende Verse fasst.

Hierbei sind durchaus Parallelen zu der Figur von Devdas zu finden. Dieser wird ebenfalls vor Liebeskummer wahnsinnig und irrt ziellos umher, meist betäubt von Alkohol. Immer wieder beklagt er seinen Kummer über Paro und stirbt zum Schluss. Bei der Dichtung von Nizami stirbt zuerst Leila und danach Madschnun an ihrem Grab.

Alexowitz ist der Meinung, dass diese tragische Liebesgeschichte viele Inder auch nach zahllosen Remakes immer wieder berührt, da Devdas Qual ihre eigene Qual in einer Gesellschaft ist, in der persönliches Glück keinen Platz hat. Devdas ist ein Mann, der unfähig ist, sich zu behaupten und gegen das etablierte System anzukämpfen. Er ist gefangen in den Traditionen. (vgl. Alexowitz 2003: 144)

#### **4.5. Zusammenfassende Interpretation**

Die Protagonistin Paro fügt sich der Tradition und handelt vorwiegend vernünftig. Im Angesicht von Devdas Tod, flammt ihre Leidenschaft wieder auf und sie ist ihrem Ehemann, der sie auffordert stehen zu bleiben, nicht gehorsam. Durch die Narbe, die Devdas Paro mit der Perlenkette zugefügt hat, können sie telepathisch kommunizieren; sind spirituell miteinander verbunden. Paro kann seine Schmerzen und sein Leid gegen Ende des Films spüren. Sie bleibt bis zum Ende des Films jungfräulich. Dass sie in seiner Abwesenheit eine Kerze entzündet, deutet wie bei Chandramukhi darauf hin, dass sie Devdas wie einen Gott verehrt.

Chandramukhi zeigt ein „untypisches“ Verhalten für eine Kurtisane. Sie verliebt sich in Devdas und kümmert sich ohne Gegenleistung um ihn. Seine anfängliche Abneigung nimmt sie nicht ernst oder etwa persönlich. Chandramukhi hat sich zum ersten Mal verliebt und verehrt Devdas wie einen Gott. Am Anfang erwidert dieser ihre Liebe nicht. Erst gegen Ende des Films gesteht er ihr, dass er sie auch liebt und er in seinem nächsten Leben mit ihr zusammen wäre. Sie umarmen sich und Chandramukhi darf ihn zum ersten Mal berühren.

Devdas liebt Paro über alles und bereut seinen Fehler, den er gemacht hat. Er fühlt sich schuldig und sieht es als gerechte Strafe für ihn, dass er bei Chandramukhi im Kotha die Zeit verbringen muss und betäubt sich mit Alkohol, um Paro zu vergessen. Devdas reagiert in Konflikten impulsiv und aggressiv. Vor allem bei den Auseinandersetzungen mit seinem Vater, der gegen Devdas Beziehung mit Paro ist. Dabei wird das Kastensystem und das Thema Macht thematisiert.

Die Hingabe der beiden Frauen Chandramukhi und Paro zu Devdas ist stark und leidenschaftlich. Devdas wirkt passiv, schwach und schwelgt in Selbstmitleid. Er ist unglücklich verliebt und wird Alkoholkrank. Chandramukhi ist eine starke Persönlichkeit, denn auch sie ist unglücklich verliebt und pflegt Devdas trotzdem aufopfernd weiter. Er spürt erst später, dass sie darunter leidet und beschließt, ihn zu verlassen. Paro ist ihm immer treu, selbst als sie verheiratet ist, sind ihre Gedanken bei Devdas. Sie besucht ihn im Kotha und möchte ihn von Chandramukhi sogar freikaufen.

## **5. Devdas in Wien: Rezeption von Figuren und Emotionen**

### **5.1. Methodisches Vorgehen**

Der vorliegende Abschnitt beschäftigt sich mit der Auswertung und Analyse von fünf Rezeptionsinterviews zum vorhin diskutierten Bollywoodfilm Devdas. Die fünf Personen wurden im Anschluss an das Screening des Films interviewt. Die Stichprobe setzt sich auf folgenden ProbandInnen zusammen: Ein Angestellter, 37 Jahre und der einzige männliche Interviewpartner, eine Lehrerin, 43 Jahre sowie drei Studentinnen zwischen 22- 26 Jahren. Da drei der InterviewpartnerInnen anonym bleiben wollen, werden keine Namen genannt. Die Interviews wurden zwischen Jänner und März 2008 geführt und dauerten zwischen 1h 20min und 2h 20min (inkl. Pausen). Die Durchführung der Interviews erfolgte von StudentInnen im Zuge des Feldpraktikums: „Bollywood in Wien – Repräsentation und Praxis im globalen Kontext“ im WS 07/08 anhand eines Interviewleitfadens, der von Univ. Prof. Dr. Elke Mader und Astrid Hauptmann ausgearbeitet wurde.

Der Interviewleitfaden besteht aus drei Teilen, wobei sich im ersten Teil die Fragen allgemein auf den Film konzentrierten. Mit den ersten Fragen wollte man von den InterviewpartnerInnen allgemeine Eindrücke zum Film eruieren, was gefallen und nicht gefallen hat, ob die ProbandInnen Bollywoodfans sind und wie viele Filme sie schon gesehen haben. Weitere Fragen beziehen sich auf Themen, wie zum Beispiel Liebe/Hass, Treue/Untreue, Freundschaft, Macht, Familie. Außerdem wollte man aufdecken, welche Szenen die InterviewpartnerInnen als traurig oder freudig, lustig, oder friedvoll/gewaltsam erlebt haben. Es wurden Fragen zu den einzelnen Figuren/Charakteren gestellt, wie sich die Figuren Devdas, Chandramukhi, Parvati und Pravatis Mutter der Meinung der RezipientInnen zufolge verhalten hätten, welche Eigenschaften ihnen zugeschrieben werden und wie sich diese verändert haben. In weiterer Folge sollte geklärt werden, wie die genderspezifische Aufteilung der Rollen empfunden wird und wie sich Männer und Frauen im Film verhalten hätten. Im zweiten Teil beziehen sich die Fragen speziell auf Liebe, Romantik und Erotik. Es geht um die Rezeption, wie sich zum Beispiel die Liebesbeziehung zwischen Devdas und Paro seit ihrer Kindheit entwickelt, wie sich die emotionale Beziehung zwischen Devdas und

Chandramukhi gestaltet und wodurch sich die Gefühle der beiden Frauen zu Devdas unterscheiden bzw. was sie gemeinsam haben. Außerdem wollte man wissen, welche der beiden Beziehungen die InterviewpartnerInnen für richtig oder falsch hielten und welche Aspekte der Liebesgeschichte sie besonders berührt/abgestoßen haben. Weitere Fragen beziehen sich auf die Inszenierung des Filmendes und wie sie dieses empfunden haben. Der dritte Teil des Interviewleitfadens geht auf Fragen zu den einzelnen Song- und Dance-Szenen sowie auf das Hintergrundwissen der RezipientInnen über Indien ein. Zunächst stellte man allgemeine Fragen zu den Song- und Dance-Szenen, welche besonders beeindruckt haben und in weiterer Folge gibt es zu den einzelnen Tanznummern spezielle Fragen, zum Inhalt und der Verbindung zur indischen Mythologie. Zum Abschluss möchte man von den InterviewpartnerInnen wissen, ob sie schon einmal in Indien waren, ob sie allgemein über Familie und Heirat in Indien sowie über das hinduistische Kastenwesen Bescheid wissen. Außerdem ist es Ziel herausfinden, ob sie mit den Mythen von Radha und Krishna sowie der Geschichte von Laila und Manjun vertraut wären.

### **5.1.1. Datenauswertung**

Aufgrund der bisherigen Ausarbeitung bezüglich RezipientInnen und den Film Devdas ergeben sich folgende Forschungsfragen, die im Zuge der Auswertung der vorliegenden Arbeit beantwortet werden sollen:

- Was verbindet das Publikum besonders mit dem Film „Devdas“?
- Welche Themen werden rezipiert?
- Welche Reaktionen sind aufgrund der Liebesgeschichte, Emotionen und Geschlechterdarstellung in diesem Film zu vernehmen?
- Welche Reaktionen der herangezogenen RezipientInnen sind auf Werte, Haltungen und auf die Darstellung des Lebens zu vernehmen?

Bei der Erstellung des Kodierleitfadens habe ich die für mich relevanten Kategorien herausgearbeitet, die für meine Fragestellung interessant sind. Der Kodierleitfaden besteht aus sieben Kategorien, die sich aus den Aussagen der ProbandInnen ergeben.

Bei der ersten Kategorie „Devdas allgemein“ sollen die ersten Eindrücke sowie die positive bzw. negative Resonanz seitens der InterviewpartnerInnen beschrieben werden. Des Weiteren sollen die Assoziation mit dem westlichen Kino/Genre, die Moral und Fazit des Films, die Werte, die vermittelt werden, und außerdem Äußerungen zu den Bauten, Kulissen/Settings im Film dargestellt werden.

Die zweite Kategorie „Zentrale Themen des Films Devdas“ soll beschreiben, welche Themen nach Meinung der InterviewpartnerInnen im Film behandelt werden - zuerst allgemein und dann, welche Szenen im Film die ProbandInnen mit folgenden Themen verbinden: Liebe, Hass, Freundschaft, Treue/Untreue, Eifersucht/Vertrauen, Macht, Familie, Schicksal/Selbstbestimmung. Außerdem soll diese Kategorie beschreiben, was besonders vertraut/fremdartig im Film erschienen und aufgefallen ist.

Die dritte Kategorie „Emotionen der RezipientInnen“ soll beschreiben, welche Szenen die InterviewpartnerInnen berührt haben - weshalb und warum nicht. Auffälligkeiten zu speziellen Emotionen im Film, wie z. B. traurig, freudig, lustig, friedvoll/brutal, liebevoll/gewaltsam, spannend/langweilig, erotisch.

In der vierten Kategorie „Liebe“ geht es um den Vergleich von Hollywood und Bollywood, Liebesszenen sowie um die Beziehung von Paro und Devdas sowie der Beziehung von Chandramukhi und Devdas. Diese Kategorie soll beschreiben, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es nach Meinung der InterviewpartnerInnen gibt und welche der beiden Figuren „Chandramukhi“ oder „Paro“ von den InterviewpartnerInnen von den RezipientInnen bevorzugt wird. Außerdem beschreibt diese Kategorie die allgemeinen Reaktionen und Auffälligkeiten zu den Song- und Dance-Szenen.

Die fünfte Kategorie „Reaktion auf dargestellte Rollenbilder“ beschäftigt sich damit, wie Männer und Frauen im Film dargestellt werden und die InterviewpartnerInnen darauf reagieren.



Die sechste Kategorie geht auf die Darstellung von Shah Rukh Khan als Devdas ein und wie die Reaktion der InterviewpartnerInnen ist und welche Auffälligkeiten es auf deren Seite gibt.

Die siebte und letzte Kategorie soll diverse Themen beschreiben, wie zum Beispiel die InterviewpartnerInnen auf das Ende reagieren oder auf die Szene, in der Devdas mit der Perlenkette Paro am Kopf verletzt.

Bei der Auswertung der Leitfadeninterviews habe ich mich nach Schmidt (2000) orientiert. Sie beschreibt das Auswertungsverfahren in fünf Schritten: Zuerst werden in Auseinandersetzung mit dem Material Kategorien für die Auswertung gebildet. Dabei werden die Interviews transkribiert und kategorisiert, wobei die vorkommenden Themen und deren einzelnen Aspekte, die sich dem Zusammenhang der Fragestellung(en) zuordnen lassen, notiert werden.

Aus den gefundenen Themen und Aspekten werden schließlich die Auswertungskategorien formuliert. Diese werden zu einem Auswertungsleitfaden zusammengestellt, erprobt und überarbeitet. Der Auswertungsleitfaden enthält ausführliche Beschreibungen zu den einzelnen Kategorien. Mithilfe dieses Auswertungsleitfadens geht es darum, alle Interviews unter den Auswertungskategorien zu kodieren. Dabei werden entsprechende Textpassagen eines Interviews zu einer Kategorie zugeordnet, zu der am besten zu diesen Textpassagen passenden Ausprägung. Auf der Basis der Verschlüsselungen lassen sich in weiterer Folge Fallübersichten erstellen. Diese bilden eine Grundlage zur Auswahl einzelner Fälle für vertiefende Einzelfallanalysen. (vgl. Schmidt 2000: 447-456)

Aus den Interviewberichten geht hervor, dass sich alle InterviewpartnerInnen sehr gesprächsbereit zeigten und daher sehr ausführliche Antworten vorliegen. Alle InterviewpartnerInnen haben den Bollywoodfilm Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) zum ersten Mal gesehen, zwei Interviewpartnerinnen kennen bereits mehrere Bollywoodfilme. Der einzige männliche Interviewpartner hat zumindest einen anderen Bollywoodfilm mit Shah Rukh Khan gesehen, kann sich aber an dessen Namen nicht mehr erinnern, während zwei weitere Interviewpartnerinnen den Film Kuch Kuch Hota

Hai (Indien 1998, Karan Johar) und den Film Om Shanti Om (Indien 2007, Farah Khan) gesehen haben. Für sie war Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) ihr zweiter Bollywoodfilm.

## **5.2. Erste Eindrücke - positive/negative Resonanz**

Bei dieser ersten Kategorie geht es um die ersten Eindrücke und Assoziationen zu dem Bollywoodfilm „Devdas“ der befragten InterviewpartnerInnen.

Eine Person bezeichnet ihre ersten Eindrücke zu diesem Film, mit „lang, Ausstattung, schlecht“. Der Film wäre zu langatmig und vorhersehbar, heißt es weiter. Der Schauspieler Shah Rukh Khan wird als schlecht bezeichnet. Einerseits wurden die englischen Untertitel nicht verstanden und andererseits wurden zu viele Themen behandelt. Begeisterung zeigt die befragte Person für die Settings, die als „platt aber hübsch“ bezeichnet werden. Der /die InterviewpartnerIn würde den Film nicht weiterempfehlen und auch kein weiteres Mal mehr sehen wollen.

Ein/e InterviewpartnerIn nennt als erste Assoziation zu dem Film „Liebe, Sucht und Schicksal“. Das Setting und die Aufmachung haben sehr gut gefallen. Die Darstellung von Problemen und Krisensituationen wurden nach Ansicht dieser Person zu einfach dargestellt und sind im wahren Leben viel schwieriger, meint er/sie. Das realitätsnahe Ende findet jedoch großen Anklang. Diese Person möchte diesen Film nicht unbedingt noch einmal sehen.

Ein/e andere/r InterviewpartnerIn bezeichnet die ersten Assoziationen mit den Begriffen „Liebe, Trennung, Abschied und Freundschaft“. Der Film erschien zu langatmig und wurde zum Teil als anstrengend beschrieben. Einige Szenen empfindet diese Person jedoch als gut. Der Film Kuch kuch hota hai (Indien 1998, Karan Johar) habe allerdings besser gefallen, da er lustiger war. Die Darstellung des „Devdas“ wurde als zu übertrieben wahrgenommen, da er zum Schluss nur noch geweint hätte. Dennoch würde diese Person den Film weiter empfehlen und könnte sich vorstellen, zumindest einige Ausschnitte des Films noch einmal anzusehen.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn erwähnt die Begriffe „Familie, Ehre, Liebe“ als die ersten Eindrücke zu diesem Film. Zu Ehre fällt dieser Person die Szene zwischen den beiden Müttern ein, in der die Nachbarstochter Paro von der anderen Mutter beschuldigt wird, dass sie Guaven aus ihrem Garten gestohlen hätte. Als sehr nett empfand diese Person die Liebesszenen, den Umgang zwischen den Familienmitgliedern, besonders wie Devdas mit seiner Großmutter umgeht. Außerdem gefällt dieser Person, dass Paro mit der Kurtisane Freundschaft schließt. Nicht gefallen hat die Länge des Films und dass sich Devdas im Haus der Kurtisane so „gehen lässt“. Nicht verstanden wurde von dieser Person, warum Devdas gegen Ende des Films diese Reise antritt. Er/sie würde den Film aufgrund seiner Länge nicht noch einmal sehen wollen, bemerkt aber, dass er mehr Themen beinhaltet, als es anfänglich scheint.

Ein/e einzige/r InterviewpartnerIn nennt als erste Eindrücke folgende Begriffe: „traurig, Musik, Farben“.

Also traurig – das Ende war schon sehr traurig! Sehr dramatisch und gefühlsbetont, das war schon heavy! Dann Musik – wie immer wunderschöne Musik bei den Tanzszenen, das macht einfach irrsinnige Stimmung! Gefällt mir sehr gut. Und die Farben – einfach die wunderschönen Kleider, die vor allem die Frauen tragen. Also dieses Farbspiel und die Musik – der Gesamteindruck ist schon sehr schön!

### **5.3. Assoziation mit Westlichem Kino/Genre**

Drei der befragten InterviewpartnerInnen sind sich einig, dass dieser Film eine *Tragödie* ist, eine unglückliche Liebesbeziehung, und stellen Ähnlichkeiten mit dem klassischen Romeo und Julia Thema her. Ein/e InterviewpartnerIn bemerkt Ähnlichkeiten zu den Liebesgeschichten der Autorin Rosamunde Pilcher und *Wuthering Heights*, während ein/e andere/r InterviewpartnerIn Ähnlichkeit mit dem Sozial-Drama „Leaving Las Vegas“ (USA 1995, Mike Figgis) sieht.

### **5.4. Moral, Fazit und Werte des Films: Liebe versus Familie**

Die Mehrheit der Befragten assoziiert die Moral und das Fazit dieses Films mit dem Thema Liebe. Dabei ist ein/e InterviewpartnerIn der Meinung, dass die Grundmoral des

Films jene ist, dass man die Liebe von zwei Menschen nicht zerstören sollte. Für eine weitere befragte Person lautet die Moral des Films, dass man sich gut überlegen sollte, mit welchen Menschen man durchs Leben geht, weiblich oder männlich, und dass das Schicksal seine Wege geht, ob gut oder schlecht. Maßgeblich ist seiner/ihrer Meinung nach, auf welche Ratschläge man hört und welche Dinge man im Leben zulässt.

Während ein/e InterviewpartnerIn der Meinung ist, dass aus indischer Sicht die Moral des Films lautet: „Tu nichts gegen deiner Eltern Willen!“, meint ein/e andere/r InterviewpartnerIn, man sollte für die Liebe kämpfen, wenn man weiß, dass es das Beste für sich selbst ist.

Aus indischer Sicht würd' ich sagen ist die Moral des Films „Tu nichts gegen deiner Eltern Willen!“ Er zeigt schon auf, dass wenn man sich gegen den Willen der Eltern stellt, dass man zugrunde geht, so wie es auch bei Dev und Parvati war.

Zur Frage der Werte, der dieser Film vermittelt, steht für eine/n InterviewpartnerIn wahre Liebe an erster Stelle sowie Treue und der Erhalt traditioneller Werte, Gesetze und Normen. Ein/e InterviewpartnerIn empfindet es für richtig, sich für eine Liebe gegen die Familie zu stellen, bemerkt aber, dass dies schwierig zu beantworten ist.

Für eine/n weitere/n InterviewpartnerIn stehen „Freundschaft, Zuneigung und die Erziehungsmethodik“ im Vordergrund, während eine weitere befragte Person vor allem „Ehre und Familie“ für wichtige Werte sieht, die durch den Film vermittelt werden. Ein/e InterviewpartnerIn bemerkt, dass Familienwerte im Vordergrund stehen, diese aber kritisch zu hinterfragen sind. Diese Person ist auch der Meinung, dass man die Familie wohl ehren sollte, aber nur bis zu dem Punkt, wo es einem selbst nicht schadet.

## **5.5. Zentrale Themen im Film Devdas**

Die Mehrheit der InterviewpartnerInnen ist davon überzeugt, dass das Kastensystem, gefolgt von dem Thema Liebe wichtige Themen im Film darstellen.

Liebe als Hauptthema. Liebe zwischen verschiedenen Kasten. Entweder die Familie sieht darüber hinweg oder nicht. Die Unmöglichkeit sich unter seinem Stand zu verheiraten. Die soziale Stellung von Huren und...Alkohol

als Zerstörer der Seele. Das Hauptthema war eh die Kastenfrage, das hat sich durchgezogen.

Weiters werden die Themen Ehre und Alkohol genannt sowie Depression, Selbstmord, Verzweiflung, Trauer, Gefühle, Versprechen, Familienstreit, Manipulation von Menschen, Erziehungsmethoden und Selbstfindung.

Ein/e InterviewpartnerIn bemerkt, dass das Kastensystem dramatische Folgen im Leben der Individuen hat. Als Beispiel nennt diese Person die Szene beim Durga Fest, in der Chandramukhi bloßgestellt und als Kurtisane enttarnt wird sowie den Konflikt zwischen Vater und Sohn wie die mangelnde Anerkennung, die sich durch das Leben zieht.

Im Folgenden gehe ich nun näher auf einige spezielle genannte Themen und auf die Reaktionen der InterviewpartnerInnen ein. Das erste Thema ist die Liebe im Film.

## **5.6. Liebe**

Ein/e InterviewpartnerIn ist der Meinung, dass man die Liebe nicht unterdrücken kann. Wenn man dies doch tut, kann das nur negative Folgen haben.

Dass Liebe ewig währt, dass man Liebe nicht unterdrücken kann. Die Moral von der Geschichte ist „Unterdrücke die Liebe nicht!“. Also wenn man ganz starke Gefühle hat, diese aber unterbunden werden, oder man versucht sie zu unterdrücken, dann kann das nur ganz negative Folgen haben. Und Leute können auch echt daran zerbrechen.

Während ein/e InterviewpartnerIn bemerkt, dass Devdas und Paro „unsterblich ineinander verliebt sind, aber nicht zusammen sein können, aufgrund der unterschiedlichen Kasten und ihrer Familie“, argumentiert eine andere befragte Person, dass in diesem Film ersichtlich wird, dass Liebe stärker als Hass und nicht steuerbar ist.

Eine weitere Person ist der Meinung, dass die beiden zuerst glücklich sind, weil sie einander lieben, aber schlussendlich beide unglücklich werden. Paro heiratet einen anderen Mann und Devdas lässt sich mit der Kurtisane ein.

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass es in diesem Film um die große Liebe geht und darum, dass diese durch nichts zerstört werden kann. Die Liebe hätte Einfluss auf die Kurtisane, die schließlich in ein positives Licht gerückt wird.

### **5.7. Hass**

Zu dem Thema „Hass“ fällt einem/einer InterviewpartnerIn die Beziehung zwischen Devdas und seinem Vater auf. Diese/r ProbandIn bezeichnet den Vater als emotionslos, kalt und brutal. Er/sie kann den Hass des Sohnes nachvollziehen.

Da fällt mir in erster Linie die Beziehung zwischen Vater und Sohn ein. Ein eiskalter, emotionsloser Vater, der seinem Sohn die Seele raubt oder kaputt macht, indem er ihn schlägt und ihm unerträgliche Schmerzen zufügt und ihn derartig verletzt, dass er sich sicher für den Rest seines Lebens nicht mehr davon erholt hat. Also nicht nur das Schlagen, sondern auch ihn einfach aus dem Haus zu werfen. Jedenfalls ein absolut brutaler Vater, und dass sein Sohn ihn gehasst hat ist nur verständlich.

Im Gegensatz dazu ist die Mehrheit der befragten Personen der Ansicht, dass Hass im Film nicht wirklich behandelt wird, sondern Neid, Gier, Intrigen, Manipulation und verletzter Stolz, der in Hass umschlägt. Zwei Personen sind der Ansicht, dass eher Neid und Eifersucht zwischen Paro und ihrer Schwiegertochter vorkommen.

Ich bin mir nicht sicher, auch wenn sich die Familien streiten, ich weiß nicht, ob man wirklich von Hass sprechen kann. Auch wenn die Schwiegertochter gemein zu Paro ist, glaube ich nicht, dass sie sie wirklich hasst, es ist eher Neid und Eifersucht. Vielleicht Missgunst oder Rache, Hass ist mir zu stark.

### **5.8. Freundschaft**

Ein/e InterviewpartnerIn nennt zum Thema Freundschaft, die innige Beziehung zwischen Devdas und Paro in der Kindheit. Allerdings ist sich diese Person unsicher, ob daraus wirklich Liebe geworden ist. Sie sieht ferner Freundschaft zwischen Chandramukhi und Devdas, die Freundschaft zwischen seinem Studienkollegen und Devdas war nach Meinung dieses/dieser Interviewpartners/-partnerin eindeutig keine „richtige“ Freundschaft. Dieser Meinung ist auch ein/e zweite/r Befragte, er/sie würde einen Freund nie dabei unterstützen, etwas zu tun, was er nicht möchte.

Für eine/n weitere/n InterviewpartnerIn ist im Gegensatz dazu, das Thema „Freundschaft“ im Film nicht vorgekommen, sondern lediglich die Themen „Familie“ und „Liebe“.

Die Freundschaft zwischen Devdas und Paro in der Kindheit bezeichnet diese befragte Person als Liebe. Zwei InterviewpartnerInnen bezeichnen die Beziehung zwischen Paro und Devdas in der Kindheit eindeutig als Freundschaft, wobei ein/e InterviewpartnerIn meint, dass sich aus Freundschaft Liebe entwickelt hat. Von dieser Person wird auch empfunden, dass zwischen den beiden Familien Freundschaft herrscht. Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn bemerkt außerdem Freundschaft zwischen Chandramukhi und Paro sowie zwischen Devdas und seinem Studienkollegen.

### **5.9. Treue/Untreue**

Mit den Begriffen Treue/Untreue assoziiert ein/e InterviewpartnerIn die Beziehung zwischen Chandramukhi und Devdas. Diese Person meint zu Devdas Folgendes: *„[...]Also ich glaube, für ihn war der Treuebegriff ein sehr, sehr wichtiger, und tief in ihm verwurzelt[...].“* Er war nach Meinung dieser Person derart auf Paro fixiert, dass er lange die Fürsorge von Chandramukhi abgelehnt hat.

Zwei InterviewpartnerInnen sind der Meinung, dass Paro in der Abwesenheit von Devdas ihm gegenüber treuer war als er ihr gegenüber. Als untreu bezeichnet ein/e InterviewpartnerIn die Männer, die das Bordell aufsuchen. Ein/e InterviewpartnerIn assoziiert den Begriff Treue mit Paro, die Devdas trotz ihrer Ehe stets treu geblieben ist.

Wenn man den Menschen gefunden hat, den das Schicksal für einen bestimmt hat, dann ist man dem treu auch wenn man wie sie verheiratet ist, ist sie immer ihm treu, und das sagt sie sogar ihrem Ehemann. Schicksalsergebenheit.

### **5.10. Eifersucht/Vertrauen**

Die Mehrheit der befragten InterviewpartnerInnen sind der Meinung, dass Komut, Paros Schwiegertochter, eifersüchtig auf diese ist. Ein/e InterviewpartnerIn bemerkt dazu: *„[...]Und das war sicher mit ein Grund, dass sie derartig gegen sie gehetzt hat, und intrigiert hat.[...]“* Ein/e InterviewpartnerIn argumentiert, dass Kalibabu, Paros neuer Schwiegersohn, eifersüchtig auf Devdas gewesen sei, da er Chandramukhi sehr

umworben hat. Nach Meinung eines/einer weiteren Interviewpartners/-partnerin war Devdas auf Paros Ehemann eifersüchtig und hat ihr aus diesem Grund eine Wunde am Kopf mit der Kette zugefügt.

Eifersüchtig war die Schwiegertochter, die nicht wollte, dass Paro in die Familie heiratet. Devdas war denke ich auch eifersüchtig, dass Paro diesen anderen Mann heiratet, er sagt ihr auch, dass er dagegen ist, und er hat ihr dann auch diese Kette über den Kopf geschlagen und sie hat eine Wunde.

Ein/e andere/r InterviewpartnerIn bemerkt, dass auch Chandramukhi eifersüchtig gewesen sei, da Devdas jede Berührung von ihr ablehnte und immerzu von Paro gesprochen hätte.

Während ein/e InterviewpartnerIn der Ansicht ist, dass „Eifersucht“, bis auf die Tatsache, dass die Mutter auf die neue Frau des Sohnes eifersüchtig ist, nur sehr wenig vorkommt. Ein/e InterviewpartnerIn meint schließlich, dass in diesem Film „Eifersucht“ etwas Männliches sei und dass nur Männer berechtigt wären, eifersüchtig zu sein, während die Frauen alle zielgerichtet und durchdacht agiert hätten.

### **5.11. Vertrauen**

Ein/e InterviewpartnerIn bemerkt zu diesem Thema die kurze Beziehung zwischen Paro und Chandramukhi. Ihrer/seiner Meinung nach schenkt Paro der Kurtisane den Armreifen als Zeichen für ihr Vertrauen.

Dazu fällt mir ein die sehr kurze und lose Beziehung zwischen Parvati und Chandramukhi. Zuerst ist Paro ja hingekommen und hat die große Herrin rausgekehrt, und war ganz gemein und böse. Aber dann hat sie verstanden, dass Chandramukhi Devdas wirklich von ganzem Herzen liebt, und war froh dass wenn sie ihn schon nicht haben konnte wenigsten jemand anderer für ihn da ist. Und ich glaube sie hat dann wirklich volles Vertrauen in sie gesetzt. Ich finde ein Zeichen dafür war auch, dass sie ihr den Armreifen geschenkt hat. Sie haben sich zwar nur kurz gekannt, aber es war einfach eine Vertrauensbasis da.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn ist ähnlicher Ansicht und weist auf Paro und Chandramukhi hin, obwohl sie sich nur kurz gekannt hatten. Während eine andere befragte Person ein gebrochenes Vertrauen in der Handlung sieht.



### **5.12. Macht**

Ein/e InterviewpartnerIn verbindet den Begriff Macht mit der Schwägerin Komut, die nach Ansicht dieser/dieses Befragten intrigant sei und ihre Macht ausgenützt hätte. Außerdem empfindet diese Person den Vater von Devdas als einen Mann, der in Macht vermutlich Ansehen und Reichtum sein Lebensziel gesehen hat. Paros Schwiegersohn „Kalibabu“ bezeichnet sie als eine Person, der seine Macht missbraucht.

Ein/e andere/r InterviewpartnerIn meint hingegen, dass Macht im Film überhaupt etwas Männliches sei und nur für einen kurzen Moment - in der Szene, in der Chandramukhi bloßgestellt wird, und sie sich dagegen wehrt - haben Frauen die Macht. Ansonsten meint diese Person Folgendes zum Thema Macht und Frauen: *„[...]Sie lassen sich verkaufen oder schauen zu, wenn falsche Entscheidungen getroffen werden, und denken sich, das wird schon irgendwie funktionieren. [...]“*

Ein/e InterviewpartnerIn sieht in Bezug auf die Handlung Macht wie folgt:

Macht in Bezug auf soziale Unterschiede, auf Machtausübung im Speziellen, auch vorm Publikum, dass das Ausspielen der Macht gegen die, sag ich einmal Bediensteten-Schicht und dann aber auch wiederum die Rache sozusagen der Bediensteten an der Obrigkeit.

Zwei InterviewpartnerInnen bemerken, dass zwischen den beiden Familien ein Machtverhältnis besteht. Denn mehr Geld, bedeutet mehr Macht. Ein/e InterviewpartnerIn verbindet den Begriff der Macht auch mit der Schwiegertochter Komut sowie Devdas Vater, der ihrer Ansicht nach über den Schwächeren seine Macht ausübt. Eine weitere Untersuchungsperson ist der Meinung, dass Devdas mehr Macht über Paro hätte, da sie all die Jahre auf ihn gewartet hatte und er relativ gleichgültig nach seiner Rückkehr wirkte.

### **5.13. Familie**

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass die Familie nach außen hin eine heile Fassade zeigt, obwohl es in der Realität Machtkämpfe, Eifersucht u. dgl. gibt.

Außerdem nennt sie die Familie als Grund, warum sich Devdas nicht für Paro entschieden hätte:

Das ist eigentlich ein totaler Widerspruch – einerseits tut man alles für die Familie, und das war sicher auch der Grund, warum Dev nicht zu seiner Liebe gestanden ist und sich dem Willen der Familie gebeugt hat und Paro nicht geheiratet hat. Da steckt aber irrsinnig viel Macht dahinter, vor allem die Macht der Eltern oder der Älteren gegenüber den Jungen. Da wird wirklich absoluter Gehorsam gefordert.

Familie hat demnach sehr viel mit Macht zu tun, vor allem mit dem Gehorsam gegenüber den älteren Familienmitgliedern.

Ein/e InterviewpartnerIn ist der Meinung, dass man sich die Familie nicht aussuchen kann und dass sich alles um Macht und Geld dreht. Er/sie meint weiter Folgendes dazu:

Irgendwie ist Familie total wichtig, alles was man macht, macht man eigentlich für die Familie, aber es ist nicht immer das Beste für einen selber. Es ist alles aufgezwungen, und man hat keine Freiheit oder einen eigenen Willen. Es gibt lauter ungeschriebene Gesetze.

Ein/e InterviewpartnerIn verbindet die Familie hier mit dem Kastensystem und erkennt außerdem die Ordnung des Patriarchats. Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn bezeichnet das Thema „Familie“ in diesem Zusammenhang als interessant und bemerkt außerdem, dass es um die Unterschiede von Unterschicht und Oberschicht geht bzw. dass derartige Systeme verschiedene Möglichkeiten zulassen, sie zu betrachten.

Während eine weitere befragte Person Devdas Familie – bis auf die Großmutter - als ziemlich negativ empfindet, bezeichnet dieselbe Person auch Paros Familie als „nicht besser“.

#### **5.14. Schicksal/Selbstbestimmung**

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass man sich schlussendlich nicht gegen sein Schicksal stellen kann.

Naja, ich sehe es so, dass es das Schicksal gibt und sie würden sich gern diesem Schicksal ergeben. Dann stellt man sich gegen das Schicksal, weil es nicht gesellschaftsfähig ist und das ist schon selbstbestimmt, aber daraus folgt kein glückliches Leben.

Ein/e andere/r InterviewpartnerIn ist der Ansicht, dass beide zu wenig für sich und die Liebe gekämpft bzw. deren Leben dem Schicksal überlassen hätten. Diese Person bemerkt auch, dass Devdas Paro mitnehmen hätte können, als er sein Elternhaus verlassen hat. Als weitere Möglichkeit wird genannt, dass Paro sich mehr ihrer Familie widersetzen hätte können. Selbstbestimmt handelt Paro nach Meinung dieser Person erst zum Schluss, als sie sich ihrem Ehemann widersetzt und zu Devdas eilen möchte, der sterbend vor ihrem Eingangstor liegt.

Ein/e weitere/r Interviewte ist davon überzeugt, dass in dem Film deutlich gezeigt wird, dass jeder sein Schicksal selbst in die Hand nehmen kann, dies aber aufgrund von gesellschaftlichen Konventionen, Zwängen und Erziehung nicht tut. Selbstbestimmung ist ihrer/seiner Meinung nach möglich, aber viele Leute sind aufgrund von diversen Umständen dafür zu schwach. Als Beispiel nennt sie/er die Möglichkeit, dass Devdas und Paro nach England hätten gehen können.

Ein/e InterviewpartnerIn meint, dass Schicksal eine wesentliche Rolle in der Handlung spielt und teilweise durch die Menschen, die einem umgeben, beeinflusst wird, indem man deren Ratschläge befolgt. Diese/r meint, Selbstbestimmung nicht so stark gesehen zu haben.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn argumentiert, dass Devdas und Paro eventuell gedacht hätten, dass es ihr Schicksal wäre zu heiraten. Diese/r Befragte sieht keine Selbstbestimmung im Film, denn beide flüchten und wo anders leben können. Somit wurden beide von der Familie fremdbestimmt.

#### **5.15. Fremdartig/vertraut für die westlichen RezipientInnen**

Fremdartig erscheinen einem/r InterviewpartnerIn einerseits das ganze Kastensystem, Heiratsverbot zwischen den Kasten, und dass Paro keinen Widerstand gegen die „geplante“ Hochzeit zeigt sowie der Umgang des Vaters mit dem Sohn (Devdas).

Außerdem findet er/sie die Art, wie ein Bordell und Kurtisanen gezeigt werden, fremdartig. Denn es habe nichts mit der westlichen Vorstellung zu tun.

Eine Interviewpartnerin ist froh darüber, eine Frau in Österreich zu sein. Sie empfindet das „Gefangensein in Traditionen und gesellschaftlichen Normen!“ als fremdartig. Ein/e weitere InterviewpartnerIn betrachtet die typischen indischen Traditionen, die gezeigt werden, als fremdartig, wie zum Beispiel das Verstreuen roter Erde, die Bedeutung der roten Fußabdrücke, wie Paro den Teller hinunter wirft oder die Kerze, die immer brennen muss. Als vertraut bezeichnet ein/e ProbandIn das Verhalten der intriganten Schwägerin, während ein/e InterviewpartnerIn die Erziehung des Sohnes als besonders vertraut bezeichnet.

Ein/e InterviewpartnerIn beschreibt folgende Themen als vertraut:

Dass sich unzulängliche Väter katastrophal auf das Leben ihrer Kinder auswirken können. Dass man, wenn man eine falsche Entscheidung trifft, aber nicht den Mut hat, den Fehler wieder gut zu machen, dass man dann ein Leben lang drunter leiden oder sogar dran zerbrechen kann. Dass viel Geld ohne Liebe sicher nicht glücklich macht.

### **5.16. Emotionalität der Darstellung**

Bei einem/r einzigen InterviewpartnerIn ist zu vernehmen, dass ihn/sie dieser Film emotional sehr berührt hat. Er/sie beschreibt die Handlung als traurig.

Mich hat berührt, was Dinge auslösen können – zum Beispiel dass der Vater den kleinen Dev zerstört hat, und die Folgen die das hatte! Was für dramatische Dinge sich daraus entwickeln können, wie viel Leid. Also das macht mich schon nachdenklich.

Einem/r InterviewpartnerIn hat eine einzige Emotion sehr berührt, und zwar die Szene im Zug, als der Studienkollege und vermeintliche Freund Devdas wieder zu Alkoholkonsum animiert, anstatt ihn davon abzuhalten.

Einen/er InterviewpartnerIn hat der Film nicht emotional berührt, da ihr/ihm zufolge besonders der Schluss zu pathetisch und kitschig war. Diese Person bemerkt, dass es zumindest schön gewesen wäre, wenn er in ihren Armen gestorben wäre. Ein/e weitere/r

InterviewpartnerIn meint, dass viele Szenen wirklich traurig waren, aber es war nicht die Art von Film, die ihn/sie zum Weinen bringen würde.

Ich meine, ich kann schon bei Filmen weinen, auch das Thema ist gut und auch traurig. Aber es war einfach zu übertrieben und ins Lächerliche gezogen. Einfach zu extrem, ich weiß nicht, ob unrealistisch, aber lächerlich einfach.

Ein/e zweite/r InterviewpartnerIn ist ähnlicher Meinung. Er/sie empfindet den Film übertrieben emotionalisiert. Als Grund dafür wird die Länge genannt und dass er zu kitschig sei. Diese Person war weniger berührt, fand aber die Liebesszenen zu Beginn „ganz nett“, die Szene, in der Devdas Paro mit der Kette schlägt, jedoch abstoßend.

### **5.17. Melancholische Rezeptionen**

Als melancholisch bzw. traurig empfinden alle fünf Befragten mitunter die Schlusszene, als Paro versucht, zu Devdas zu gelangen, im letzten Moment jedoch das Tor geschlossen wird und Devdas alleine stirbt. Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet diese Szene, als die traurigste im ganzen Film.

Ja, sicherlich die Schlusszene. Als Paro endlich draufkommt, dass Dev da draußen liegt, sie zu ihm will, und ihr die Tür vor der Nase zuknallt. Wem hätte es wehgetan, wenn sie ihn noch im Augenblick seines Todes gesehen hätte? Also das habe ich schon sehr traurig gefunden. Das war so die traurigste Szene im Film.

Zwei weitere Befragte sind derselben Ansicht.

Eine weitere Person nennt noch einige andere Szenen, die sie als traurig empfunden hat, wie zum Beispiel als Devdas ihr zu Beginn vorspielt, dass er sie nicht vermisst hätte oder wie er ihr den Brief schreibt. Diese Person ist der Meinung, dass es viele traurige Momente gab.

Ein/e weitere InterviewpartnerIn bezeichnet die Szene, als Devdas Paro mit der Kette geschlagen hat, als traurig sowie die Auseinandersetzung mit Paros Mutter.

### **5.18. Fröhlichkeit**

Drei der befragten Personen bezeichnen die Tanzelemente als fröhlich. Ein/e InterviewpartnerIn meint dazu Folgendes:

Was aber total freudig war, waren die Tanzszenen! Da steckt so viel Energie, Farbe und Freude drinnen, das teilt sich einfach mit. Die Bewegungen, einfach diese Lebensfreude, das kommt einfach rüber. Und das belebt den Film, obwohl ich ihn eigentlich eher als Drama einstufen würde.

Ansonsten bezeichnet diese Person den Film als „weniger lustig“, aber auch als „lieb“, wie etwa die Szenen, in denen sich Paro und Devdas necken.

Ein/e andere/r Befragte/r empfindet den Tanz von Paro mit der Öllampe zu Beginn des Films als freudig sowie die Szene mit der Großmutter, Devdas und der Schwägerin.

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet ebenfalls die Tanzelemente von den Frauen sowie deren Verführungsmacht als fröhlich. Während eine weitere Person jene Szene als freudig ansieht, in der Devdas Paro gesteht, dass er sie vermisst habe. Auch als sich die beiden nach der langen Zeit wiedersehen sowie die Freundschaft zwischen Paro und der Kurtisane Chandramukhi wird als freudig empfunden.

### **5.19. Friedvoll versus brutal**

Im Folgenden möchte ich auf einige Beispiele eingehen, welche Szenen von den InterviewpartnerInnen als „friedlich“ und im Gegensatz dazu als eher „brutal“ empfunden worden sind. Ein/e RezipientIn beschreibt eine Szene, die für ihn/sie die schönste und zugleich friedvollste gewesen ist:

Friedvoll war die Szene als er und sie gemeinsam am Wasser waren und mit dem Licht, der Kerze, dem Wasser und dem Behälter gespielt haben und die schönste Szene fand ich, als die Frau mit Wasser, in der einen und Feuer in der anderen Hand gestanden ist und dem Liebsten das Wasser über den Kopf geleert hat, was ich als wunderschönes Bild gesehen habe.

Im Gegensatz dazu empfindet diese Person jene Szene als brutal, in welcher der Kutscher den betrunkenen Devdas vor das Tor von Paro schleppt.

Als „tief emotional und sehr schön“ bezeichnet ein/e weitere/r InterviewpartnerIn, die Szene, als Chandramukhi und Devdas nach den anfänglichen Schwierigkeiten endlich

zueinander finden. Während ein/e InterviewpartnerIn die Szenen, in der Devdas und Paro zusammen waren, als friedvoll empfunden hat.

Eine befragte Person beschreibt die Szene in der sich Paro mit der Kurtisane Chandramukhi anfreundet sowie die Szene, als Paro zum Sterbebett von Devdas Vater kommt und sich die beiden Mütter wieder versöhnen als friedvoll. Als brutal bezeichnet diese Person die Szene, in der Devdas Paro mit der Kette schlägt und Devdas Vater bezeichnet wird autoritär, brutal (psychisch und physisch) genannt.

Zwei InterviewpartnerInnen empfinden die Szenen, als die Mutter von Paro auf dem Fest der Nachbarn getanzt hat und gedemütigt wurde sowie die Rückblenden von Devdas Kindheit ziemlich brutal. Weiters werden auch von ihm/ihr jene Szenen als brutal empfunden, in denen Devdas Paro mit der Kette verletzt oder Devdas betrunken war, der Streit mit Komut und wie er das Zimmer in Brand steckt.

#### **5.20. Liebevoll/gewaltsam**

Bei der vorliegenden Kategorie möchte ich näher darauf eingehen, welche Szenen von den RezipientInnen als liebevoll und im Gegensatz dazu als gewaltsam empfunden worden sind.

Ein/e InterviewpartnerIn hat einige Inhalte der Song- und Dance-Szenen als gewaltsam wahrgenommen sowie die Szene, als Devdas Paro mit der Kette schlägt. Als liebevoll bezeichnet dieselbe Person die Szene, wo Devdas Chandramukhi zum Abschied berührt.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn assoziiert mit „gewaltsam“ Devdas Erziehung, ist jedoch davon überzeugt, dass das nichts mit Hass zu tun hat, sondern mit Liebe.

Ein/e InterviewpartnerIn empfindet folgende Szenen als liebevoll:

Die Szene, in der die Oma mit dem Fernglas hinüberschaut und sich Paro dann versteckt, das habe ich total lieb gefunden. Und die Szene während des Festes, als Paro und Dev beim Teich sind und sich gegenseitig die Krüge zuschubsen, und wie sie sich den Dorn eintritt, er sie trägt und ihn dann rauszieht, das hab ich auch sehr lieb gefunden.

Diese befragte Person beschreibt sehr ausführlich die Song-und Dance-Szene mit dem Lied „More Piya“, deren Darstellung von Paro und Devdas mit Szenen aus der Mythologie von Radha und Krishna zu tun haben.

Ein/e InterviewpartnerIn hat es als liebevoll empfunden, wie Devdas Paro erzählt, dass er doch manchmal an sie gedacht hat, immer wenn er geatmet hat oder wie sie sich gegenseitig durch das Fernrohr beobachteten. Außerdem erwähnt diese/r ProbandIn die Szene in der Nacht, in der Paro am Balkon geschlafen hat und Devdas sie berührt. Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn assoziiert den Begriff „gewaltsam“ mit „brutal“, Merkt aber noch an, dass es Gewalt etwa in Zusammenhang in der Szene mit dem Feuer gibt.

### **5.21. Langeweile/Spannung**

Als spannend empfand ein/e einzige/r InterviewpartnerIn die Szene, als Paro und Chandramukhi beim Göttinnenfest zusammen tanzen und Kalibabu im Hintergrund herumschleicht sowie das Ende des Films.

Ein/e InterviewpartnerIn empfand den Film in keinem Moment spannend und bezeichnet jene Szenen langweilig, in denen Kalibabu, der seiner/ihrer Meinung nach immer eine Bestätigung gesucht hat und seine Macht missbraucht hat, den Hauptakteur darstellt.

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet den Film als vorhersehbar und dementsprechend langweilig.

Einer ähnlichen Ansicht sind zwei weitere Befragte. Eine/r davon empfand einige Momente langweilig und zu langatmig, wie zum Beispiel das Ende und die Tanzszenen.

### **5.22. Erotik**

Ein/e InterviewpartnerIn empfand Folgendes erotisch:

*„Sämtliche Tänze, sämtliche Bewegungen der Hände der Frauen, der weiblichen Darsteller und die Fußberührungssituationen [...].“*



Ein/e InterviewpartnerIn weist ebenfalls auf die Fußberührungsszene mit Kalibabu und Paro sowie auf die Song- und Dance-Szene „More Piya“, als Devdas und Paro sich beim Fluss aufhalten, hin.

Die Mehrheit der InterviewpartnerInnen hat gemeinsam, dass sie die Szene, in der Paro im Mondschein schlafend auf dem Balkon liegt und Devdas ihr nahe kommt und mit dem Kerzenwachs ihre Lippen berührt, als erotisch empfindet.

Ein/e InterviewpartnerIn stellt die Vermutung an, dass sie sich in dieser Szene sogar küssen. *„Zwischen den beiden am Anfang, du darfst mich nicht sehen und dann küssen sie sich auch einmal oder?“*

Ein/e InterviewpartnerIn erwähnt ebenfalls die Szene mit Paro und Devdas am Fluss und für eine Person waren die Tanzszenen von Chandramukhi erotisch.

Der männlicher Proband bemerkt außerdem zu der Song- und Dance-Szene „More Piya“ und der Darstellung von Paros Körper: *„[...]Eine Frau, die nicht vulgär wirkt, die erotisch wirkt, die sexy wirkt, aber nicht billig wirkt, eine sehr attraktive Erscheinung.“* Und auf die Frage, welche Gefühle diese Szene bei ihm auslösen würde, meint er: *„Ich kann mir sehr wohl vorstellen in so einer Situation einer Frau zu erliegen.“*

Eine InterviewpartnerIn empfindet diese Szene sogar am erotischsten von allen, während eine weitere befragte Person diesen Tanz zwischen Paro und Devdas als „zart, umspielt, liebevoll und sehr vertraut“ bezeichnet. Ein/e andere/r InterviewpartnerIn ist der Ansicht, dass bei diesem Tanz viel Gefühl und Liebe vorhanden sind.

Auffällig ist folgende Bemerkung von einem/r InterviewpartnerIn zur Darstellung von Gefühlen, Emotionen und Erotik im Bollywoodkino:

*[...] Ich finde es richtig erholend und wohltuend, dass in Bollywoodfilmen nicht einmal geküsst wird! Sie kommen einander nahe, aber es passiert nie etwas. Und darin liegt sicher auch ein Teil des Erfolges von Bollywood, weil die Leute von unseren Filmen übersättigt sind [...]. Während in Bollywoodfilmen werden wirkliche Emotionen und große Gefühle total gut rübergebracht, ohne dass eigentlich wirklich was passiert. Und das finde ich eigentlich einen sehr großen Unterschied, und einen sehr wichtigen und wohltuenden [...].*

Diese/r RezipientIn empfindet die Darstellung der Gefühle und Emotionen im Gegensatz zum westlichen Kino als sehr wohltuend und erholsam während ein/e InterviewpartnerIn sich die Frage stellt, warum keine Küsse vorkommen und warum dies so verpönt ist. Auf eine Erklärung des Interviewers bemerkt diese Person: *„Es ist anders als Hollywood. Es ist viel interessanter über den Film zu reden, als ihn anzuschauen.“*

### **5.23. Liebe als Inhalt**

Auf die Frage hinauf, wie sich die Liebesbeziehung zwischen Paro und Devdas entwickelt hat und ob es Veränderungen bzw. Kontinuitäten gab, meint zum Beispiel ein/e InterviewpartnerIn, dass sich die Hauptakteure bereits seit der Kindheit her kannten, eine Heirat aufgrund der unterschiedlichen Kastenzugehörigkeit jedoch nicht möglich gewesen sei. Nachdem Devdas Paro eine bleibende Narbe mit der Kette zugefügt hätte, waren sie mental verbunden.

Während ein/e InterviewpartnerIn der Ansicht ist, dass sich aus der Kinderfreundschaft zwischen Devdas und Paro, die sie als eher „verspielt, neckisch und kindisch“ bezeichnet, eine tief empfundene beständige Liebe entwickelt hat, ist ein/e weitere/r ProbandIn der Meinung, dass dieser Film zeigt dass, *„das Zusammenleben und das Existieren von reellen ordentlichen Liebesbeziehungen auf der Basis von Kindheit einfach nicht möglich ist [...]“*

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass sich die Liebesbeziehung zwischen Paro und Devdas ins Negative entwickelt, obwohl ihre Liebe zueinander immer stärker wird.

Eine weitere Person ist der Meinung, dass es sowohl Kontinuitäten wie auch Veränderungen in der Beziehung zwischen Devdas und Paro gibt. Kontinuitäten, indem sie weiterhin in Kontakt blieben, obwohl Paro einen anderen Mann geheiratet hat. Devdas hat auch das Versprechen eingehalten, sie noch einmal zu besuchen, bevor er sterben würde.

#### **5.24. Beziehung: Paro und Devdas:**

Ein/e InterviewpartnerIn meint auf die Frage, welche Bedeutung Chandramukhi für die Beziehung zwischen Paro und Devdas hat, Folgendes:

Vielleicht eine kleine Hürde, die es zu überwinden gilt oder eine kleine Prüfung, die es zu bestehen gilt, um ein bisschen einen abgedroschenen Slogan zu verwenden: „drum prüfe was sich ewig bindet“.

Auf die Frage, was die Gefühle der beiden Frauen zu Devdas unterscheidet und was sie gemeinsam haben, meint der/die gleiche InterviewpartnerIn, dass die Gemeinsamkeit der Frauen die Zuneigung zu Devdas wäre. Für Paro ist es Liebe und die Kurtisane sieht es zunächst als Geschäft. Diese Einstellung ändert sich im Laufe des Films, indem sie das Geld nicht mehr annimmt und eine Beziehung mit Devdas möchte. Diese/r RezipientIn möchte die Unterschiede der beiden Beziehungen jedoch nicht beurteilen.

Auf die Frage, wie sich die emotionale Beziehung zwischen Devdas und Chandramukhi gestaltet, ist ein/e InterviewpartnerIn davon überzeugt, dass Devdas ihr gegenüber zuerst ziemlich negativ eingestellt ist. Mit der Zeit kann Chandramukhi bis zu einem gewissen Grad sein Herz gewinnen, aber eine tatsächliche Liebesbeziehung wird es nach Ansicht dieser Person nie, da er Paro verfallen ist. Außerdem bezeichnet diese/r ProbandIn Chandramukhi als eine Schlüsselfigur zwischen Paro und Devdas, die nicht zwischen ihnen steht, da sie stellvertretend für Paro auf hin achtgeben soll.

Auf die Frage, was die Gefühle der beiden Frauen zu Devdas unterscheidet und was sie gemeinsam haben, ist diese/r InterviewpartnerIn davon überzeugt, dass ihn beide lieben, aber bei Paro sind die Gefühle intensiver. Beide Frauen kommen aus unterschiedlichen sozialen Schichten und deshalb ist eine Verbindung nicht möglich. Paro muss einen anderen Mann heiraten und Chandramukhi ist eben eine Kurtisane.

Diese/r InterviewpartnerIn ist unentschlossen, ob man eine dieser Beziehungen für gut oder schlecht halten soll. Er/sie ist der Meinung, dass es allgemein sicherlich positiver gesehen wird, wenn sich zwei Menschen wie Paro und Devdas lieben. Die Liebe von Chandramukhi bezeichnet er/sie als einseitig und zeigt durchaus Sympathien für die Figur der Kurtisane.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn meint auf die Frage, wie sich die emotionale Beziehung zwischen Devdas und Chandramukhi gestaltet, dass erst nach einer anfänglichen Zurückweisung Devdas Chandramukhi seine Liebe gesteht.

Lange Zeit weist er sie total zurück und verletzt und beleidigt sie, wann immer er nur kann, obwohl sie ihm eigentlich nur Gutes getan hat, und sie versucht ihm ihre Liebe zu zeigen. Aber er will nichts von ihr wissen, weil er eben total voll von Paro ist, und daran ändert sich auch nichts. Und erst langsam, nach langer Zeit, als er schon sehr krank ist, dämmert ihm dass sie ihn wirklich liebt und auch immer für ihn da ist, und dann gesteht er auch ihr, dass er sie sehr gern hat und sie liebt.

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass Paro zu Beginn ziemlich eifersüchtig auf Chandramukhi ist und erst später ihre Meinung ändert.

Als einzige/r der fünf befragten RezipientInnen bevorzugt diese/r InterviewpartnerIn Chandramukhi. Diese/r ist jedoch davon überzeugt, dass Devdas beide geliebt haben, bezeichnet aber dennoch die Liebe von Chandramukhi für Devdas als etwas ganz Besonderes.

Die Liebe für Devdas haben beide. Wobei ich sagen muss, dass die Liebe von Chandramukhi für mich irrsinnig tief, innig und sanft rüberkommt, während die Liebe von Paro eigentlich schon etwas sehr... ja, ich weiß auch nicht... Irgendwie taugt mir die Chandramukhi mehr! (lacht)

Diese/r InterviewpartnerIn hält die Beziehung zwischen Devdas und Chandramukhi eigentlich für die richtige. Er/sie bezeichnet Chandramukhi als seriöser und reifer und die Beziehung zwischen Devdas und Paro als eher ungestüm und wild.

Ein/e weitere/r ProbandIn bezeichnet die Beziehung zwischen Chandramukhi und Devdas als einseitig und ist sich nicht ganz sicher, ob Devdas sie wirklich jemals gut behandelt. Diese/r InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass sich deren Beziehung zumindest gegen Ende des Films verändert und er sie zu schätzen beginnt. Diese Person bezeichnet Chandramukhi sozusagen als „Schlüssel“ zwischen Paro und Devdas. Devdas erkennt an Chandramukhis Armband, dass Paro sie aufgesucht hat. Diese/r InterviewpartnerIn ist auch der Ansicht, dass beide Frauen Devdas lieben, aber auf eine

jeweils andere Weise. Chandramukhi würde ihn vor allem lieben, da Devdas anders ist als andere Männer und Paros Liebe bezeichnet er/sie als innig. Diese/r ProbandIn hält eindeutig die Beziehung zwischen Devdas und Paro als die richtige, da sie für einander geschaffen seien.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn sieht das Armband von Paro als Auslöser dafür, dass Devdas Chandramukhi berühren darf.

Am Anfang darf sie ihn nicht berühren und trotzdem ist sie quasi sein emotionaler Background und Halt. Und als er an ihr das Armband sieht, ist das ein Auslöser. Er versteht, dass Paro und sie sich getroffen haben und lässt zu, dass sie ihn berührt.

Auf die Frage, wie sich die Gefühle der beiden Frauen unterscheiden und welche Gemeinsamkeiten es gibt, meint diese/r InterviewpartnerIn, dass sich die Liebe zwischen Paro und Devdas gegen Ende des Films ändern würde. Paro möchte ihn retten und nach Meinung dieses/r RezipientIn liebt sie ihn nicht mehr auf dieselbe Art wie zu Beginn. Jedoch möchten ihn auch Chandramukhi retten.

Diese/r InterviewpartnerIn ist der Meinung, dass man nicht beurteilen kann, ob eine dieser Beziehungen gut oder schlecht bzw. richtig oder falsch ist.

### **5.25. Chandramukhi und Devdas**

Auf die Frage, was Devdas vor seinem Abschied doch noch dazu bewegt, Chandramukhi ihr seine Liebe zu gestehen, meinen die Interviewten Folgendes:

Ein/e ProbandIn ist davon überzeugt, dass Devdas sie glücklich zu machen möchte, da er weiß, dass er sterben wird. Er/sie ist weiters der Meinung, dass Devdas ihr dankbar ist und er sie bestimmt auch gern hatte.

Ich denke, weil er weiß, dass er sterben wird. Er weiß, dass er nicht zurückkehren wird, und er ist ihr sicher sehr dankbar. Er weiß, dass sie ihn über alles liebt, und er sagt es, um sie glücklich zu machen, quasi als letzten Liebesdienst. Und er hatte sie sicher sehr gern.

Ein/e InterviewpartnerIn, ist der Ansicht, dass Devdas versteht, dass Chandramukhi ihn liebt und das auch seinen Kollegen erklärt. „[...] *Er sagt, ich liebe nur eine Person, die*

*Paro, mich liebt auch nur eine Person genauso, das ist die Chandramukhi, aber die mag ich nicht.*“ Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn ist der Meinung, dass der Paros Armreifen ausschlaggebend für sein Liebesgeständnis zu Chandramukhi war.

#### **5.26. Paros Liebe zu Devdas**

Auf die Frage, was die ProbandInnen von der Idee hielten, bereits als Kind über die Liebe seines Lebens Bescheid zu wissen und diese Liebe über all die Jahre trotz der Distanz in sich zu tragen, ohne dass sie erlischt, hat es sehr ähnliche Meinungen gegeben.

Ein/e InterviewpartnerIn meint dazu, dass es nach einem „wunderschönem Märchen klingt“, sowie ein/e weitere/r InterviewpartnerIn, der/die das als eine „wunderschöne Sache“ bezeichnet. Diese Person ist jedoch auch der Meinung, dass man der Liebe nicht nachlaufen soll, wenn das Schicksal die Wege der Liebenden nicht zusammenführt. Das müsse man ihrer/seiner Meinung nach akzeptieren.

Ein/e InterviewpartnerIn empfindet es schade, wenn man sein ganzes Leben nur auf eine Person fixiert ist und deshalb viele andere Erfahrungen verpasst. Er/sie bemerkt aber an, dass dies kulturabhängig ist, während eine weitere Person dazu Folgendes meint: *„Die Idee ist mir sehr fremd. Eine romantische Idee, sehr abstrakt, die nicht wirklich vorkommt in der wirklichen Wirklichkeit.“* Allgemein kann gesagt werden, dass die RezipientInnen einer Meinung sind und eine Liebe seit der Kindheit als unrealistisch befinden.

#### **5.27. Chandramukhis Liebe zu Devdas**

Auf die Frage hinauf, warum sich Chandramukhi in Devdas verliebt, werden unterschiedliche Gründe genannt. Zwei InterviewpartnerInnen sind der Meinung, dass Devdas Chandramukhi gegenüber zu Beginn sehr abweisend war und sie sich gerade aus diesem Grund in ihn verliebt.

Weil er irgendwie abweisend ihr gegenüber ist. Er ist der einzige oder erste Mann, der ihr nicht zu Füßen liegt, der sie nicht beachtet.

Ein/e InterviewpartnerIn vermutet, dass er vielleicht ihren mütterlichen Instinkt anspricht und sie Mitleid mit ihm empfindet, da sie spürt, dass es ihm schlecht geht. Eine weitere befragte Person vermutet, dass Chandramukhi dadurch einen Ausweg aus ihrer Situation sieht.

### **5.28. Freundschaft der beiden Frauen**

Zu dieser Kategorie kann gesagt werden, dass vier der befragten InterviewpartnerInnen der Meinung sind, dass die beiden Frauen durch die Liebe zu Devdas verbunden und sie deshalb befreundet sind.

Ihre gemeinsame Liebe zu Dev. Und die Erkenntnis, dass beide ihn aufrichtig und tief lieben, und sie eigentlich keine Konkurrentinnen sind, weil Paro ja verheiratet ist, und sie Chandramukhi dankbar ist, dass sie Dev übernimmt, wenn sie selber schon nichts tun kann für ihn. Und sie ist erleichtert, dass es jemanden gibt, der ihn auch von Herzen liebt.

### **5.29. Song- und Dance-Szenen**

Zwei der befragten InterviewpartnerInnen haben die Song- und Dance-Szenen sehr gut gefallen. Ein/e ProbandIn ist offenbar begeistert von diesen Szenen und bezeichnet diese als „erfreulich, erotisch, lustig und ein bisschen selbstironisch“.

Absolut Weltklasse, insofern dass ich selber gerne singe und tanze und es erfreulich, erotisch, lustig rüber gekommen ist, ein bisschen selbstironisch, annehmbar.

Ein/e weitere/r Befragte bezeichnet die Tanzszenen als „sehr gut“, bemerkt aber, dass diese nicht so bunt sind, wie in anderen Filmen und findet es schade, dass kein „Hit“ dabei war, von dem man sich den Refrain leicht merken hätte können. Außerdem waren die Songs seiner/ihrer Meinung nach nicht so anmutig wie bei anderen Bollywoodfilmen.

Ein/e InterviewpartnerIn bedauert, dass immer Frauen tanzen, fand in diesem Fall jedoch die Song- und Dance-Szenen zum Teil erotischer als in anderen Bollywoodfilmen. Als „komisch“ bezeichnet sie die Song- und Dance-Szene, als Paros Mutter auf der Verlobungsfeier der Tochter tanzt, lobt aber die Darstellerin, Aishwarya Rai, die die Rolle von Paro verkörpert, für ihre Tanzkünste.

Zwei der Personen haben die Song- und Dance-Szenen nicht besonders gut gefallen. Eine/r von ihnen bevorzugt die Song- und Dance-Szenen in dem Film Kutch Kutch Hota Hai (Indien 1998, Karan Johar), während ein/e weitere/r InterviewpartnerIn die Song- und Dance-Szenen in Om Shanti Om (Indien 2007, Farah Khan) besser gefallen haben.

Nicht so gut, alles war eher sehr langsam. Bei Om Shanti Om war es viel lustiger. Es war abwechselnd schnell und fetzig und dann wieder langsam, hier war es monoton, immer nur langsam gehalten. Ich habe dann auch gar nicht mehr so aufgepasst.

Bei der nächsten Kategorie möchte ich näher darauf eingehen, welche Song- und Dance-Szenen besonders beeindruckend für die RezipientInnen waren.

Vier der InterviewpartnerInnen erwähnen die Song- und Dance-Szene „Dola Re Dola“, in der Chandramukhi zusammen mit Paro zu Ehren der Göttin Durga tanzt.

[...] Sehr schön war die eine Tanzszene mit Chandramukhi im Palast, und auch der Auftritt von Paros Mutter.

Ein/e InterviewpartnerIn hat besonders beeindruckt, dass die beiden Frauen bei diesem Tanz mit ihrer Körpersprache zu verstehen geben, dass die beiden Frauen einander ähnlich sind, auch wenn es beträchtliche Unterschiede zwischen ihrer Herkunft gibt.

Drei der befragten RezipientInnen erwähnen die Song- und Dance-Szene „More Piya“, als Paros Mutter Sumitra auf dem Fest der Nachbarn tanzt.

Ein/e InterviewpartnerIn war fasziniert von der Song- und Dance-Szene „Silsilya Yeh Chaahat Ka“, als Paro mit der Kerze tanzt.

Das mit der Kerze war cool. Weil es regnet und sie mit der Kerze tanzen. Am Handgelenk und so, das war gut.

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet die Song- und Dance-Szene „Chalak, chalak“, in der Devdas mit seinem Trinkkumpel tanzt als „lustig“.

Es sind sich alle InterviewpartnerInnen einig, dass die Song- und Dance-Szenen eine inhaltliche Bedeutung haben oder vermuten es zumindest.

Auf die Frage, welche Aspekte der indischen Mythologie in den jeweiligen Szenen angesprochen werden und warum, werden nur Vermutungen angestellt.



Ein/e InterviewpartnerIn vermutet, dass diese Lieder Bezüge zu den verschiedenen Gottheiten hätten, Genaues kann er/sie jedoch nicht darüber sagen. Auf die Frage, ob sie die Göttin Durga kennen würde, entgegnet er/sie: *“Nicht wirklich, ich glaube sie hat acht Arme oder Beine!”*

Zwei InterviewpartnerInnen nennen auf die inhaltliche Bedeutung des Liedes „Kaahe Chhed Mohe“ (Warum quält und neckt er mich so) und deren mythologischen Bezüge, die Namen „Radha und Krishna“ sowie „Rama und Krishna“. Ein/e InterviewpartnerIn merkt aber an, dass sie sich mit der Mythologie nicht auskennen würde.

### **5.30. Reaktion auf dargestellte Rollenbilder**

Zuerst gehe ich näher auf die allgemeinen Reaktionen der RezipientInnen zum Thema „Männer und Frauen“ im Film ein. Ein/e InterviewpartnerIn ist der Meinung, dass in diesem Film ein „wunderschönes Zusammenspiel“ von Männern und Frauen besteht, während sich die anderen vier InterviewpartnerInnen darüber einig sind, dass die Männer die Macht und eine bessere Stellung in der Gesellschaft haben.

Männer haben die Macht und das Sagen, sie können bestimmen, sie sind besser gestellt bei der Heirat, in der Familie auch in der Gesellschaft. Männer haben es einfacher in der indischen Gesellschaft.

Ein/e InterviewpartnerIn findet nur einen einzigen Mann im Film wirklich sympathisch, den Ehemann von Parvati. Devdas bezeichnet diese/r ProbandIn als Versager, da er aufgrund der Konventionen seinen Willen nicht durchgesetzt hat. Devdas Vater bezeichnet er/sie als emotionslos und als Tyrann, den Bruder als „Weichei“. Er/sie ist davon überzeugt, dass die Frauen im Film sehr stark sind und dass ein sehr gutes Frauenbild vermittelt wird. Im Nachhinein bestimmen jedoch die Männer.

[...] Also eigentlich ein sehr gutes Frauenbild, aber leider sieht man halt nach wie vor, dass wenn's drauf ankommt, immer die Männer das Sagen haben! [...]

Diese/r InterviewpartnerIn empfindet Paro, als sie geheiratet hat, als arrogant und überheblich. Seiner/ihrer Meinung nach hat sich das erst geändert, als sie und

Chandramukhi Freundinnen wurden. Komut wird ebenfalls als stark, wenn auch nicht im positiven Sinne, bezeichnet. Die beiden Mütter empfindet er/sie als sehr menschlich. Ein/e weitere/r Probandin ist der Meinung, dass Frauen bestimmte Rollen haben, wie Mutter, Freundin, Ehefrau oder Prostituierte. Es gibt gewisse Zuschreibungen, die Frauen erfüllen müssen. Sie dürfen sich auch weniger Fehler erlauben als Männer. Zwei InterviewpartnerInnen sind sich darüber einig, dass Paro und Chandramukhi selbstbewusste Frauen sind.

Obwohl die Paro sich am Anfang von Devdas auch nichts gefallen lässt. Sie ist schon eine selbstbewusste Frau, sie hat ihm das Gesicht nicht gezeigt. Ja, und auch die Chandramukhi redet dann Klartext, mit dem Mann, der sie verraten hat.

### **5.31. Genderaspekte**

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass die Männer negativer dargestellt werden und die genderspezifische Aufteilung der Rollen ziemlich ausgeglichen ist. Ein/e zweite/r ProbandIn teilt diese Meinung und weist daraufhin, dass sogar bei den Tanzszenen im Hintergrund Männer getanzt haben.

Die Mehrheit der InterviewpartnerInnen stellt fest, dass die Frauen eine dominante Rolle gegenüber den Männern einnehmen. Ein/e weitere/r Interviewte/r bezeichnet die Männer entweder als böse oder schwach. Eine weitere Person ist der Meinung, dass die Männer die Macht haben und ein „Macho Bild“ vermitteln.

Ich finde, dass die Frauen in dem Film eine wesentlich dominantere Rolle haben als die Männer. Also die Frauen sind viel stärker und prägender für den Film als die Männer, die entweder böse oder schwach sind.

Ein/e InterviewpartnerIn meint zum Bild der Frauen, dass sie sich den Männern und ihren Familien fügen müssen, aber andererseits doch Entscheidungsträgerinnen sind. Zu dem Bild der Männer bemerkt diese Person, dass sie nur peripher vorkommen und passive Charaktere einnehmen.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass ein ausgewogenes Bild von Männern und Frauen besteht, da viele verschiedene Charaktere gezeigt werden. Es wird ein Bild vermittelt, dass Frauen von der Männerwelt nicht verstanden werden.

### **5.32. Parvati**

Ein/e InterviewpartnerIn ist davon überzeugt, dass Paro Devdas liebt, kritisiert aber, dass sie es nicht, wagt sich gegen die Konventionen zu stellen. Diese Person empfindet den Charakter Paros nicht überwältigend und ist davon überzeugt, dass sie ihre Macht in ihrer neuen Familie genießt und sich dessen bewusst ist, dass sie die Herrin ist.

Die ersten Assoziationen zu Paro von einer weiteren Person sind „geduldig, schön und offensiv“. Außerdem empfindet diese Person Paro als aktiv und passiv zugleich und ist überzeugt davon, dass sie sich richtig verhält und der *Gutmensch* der Geschichte ist. Als aktiv bezeichnet er/sie die Art und Weise, wie Paro Devdas ihre Liebe offenbart, und als passiv, dass sie sich ihrem Schicksal ergibt und als sie verheiratet wird.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn bezeichnet Paro nach ihrer Heirat als „viel gesetzter“ und ist der Meinung, dass sie die Ehre der Familie retten und in der neuen Familie aufrechterhalten wollte. Außerdem ist für diese Person, Paro ein guter Charakter. Er/sie bezeichnet sie als stark.

Sie ist auf jeden Fall auch ein guter Charakter. Stark ist sie auch, weil sie alles mitmacht und durchmacht und aushält.

Ein/e InterviewpartnerIn empfindet Paro gegenüber Devdas als sehr stark. Ihn bezeichnet diese Person als „Schwächling“. Nach Meinung dieser Person weiß Paro, was sie will, kämpft dafür und riskiert einiges. Als Beispiel nennt diese/r InterviewpartnerIn, wie Paro heimlich in der Nacht Devdas besucht oder Paro die Erste ist, die an das Sterbebett von Devdas Vater tritt. Dieselbe Person bemerkt außerdem, dass Devdas und Paro nicht so gut zusammen passen würden.

### **5.33. Chandramukhi**

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet Chandramukhi als eine tolle, starke Frau.

Die finde ich ist echt eine tolle, starke Frau! Sie steht dazu, was sie ist, hat aber trotzdem ihren Stolz und ihre Würde, und weiß sie auch zu verteidigen. Sie ist auch starker, echter Gefühle fähig, steht zu ihnen und setzt sich dafür ein. Eine ganz großartige, tolle Frau muss ich sagen! Vor allem wenn man bedenkt, in welcher gesellschaftlichen Position sie sich befindet. Ganz toll!

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet Chandramukhi als eine Kurtisane erster Klasse, die zu lieben beginnt und sehr viel dafür opfert. Zwei der ProbandInnen ebenfalls die Meinung, dass Chandramukhi eine sehr selbstsichere und zielstrebige Frau ist und Mut hat. Eine weitere Person bezeichnet sie als mutig, weil sie ihre Gefühle für Devdas zugibt. Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn bemerkt, dass sie für das was sie will kämpft.

#### **5.34. Devdas**

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet Devdas als gefühlvoll und jemand, der starke Gefühle für Paro hat, es aber nicht schafft, sich gegen seinen Vater durchzusetzen.

[...] Aber insgesamt ist er schon sehr gefühlvoll, das sieht man auch an seiner Liebe zu Parvati. Aber gleichzeitig schafft er es, trotz seiner Intelligenz, Lebenserfahrung und Erfolg, nicht, sich gegen seinen Vater durchzusetzen. Er hat starke Gefühle, aber letztendlich fehlt es ihm an Durchsetzungskraft. Er sackt dann total ab, indem er sich dem Alkohol ergibt, aus Treue zu Paro, und er ist sehr beharrlich und ausdauernd.

Auf die Frage, welche der Figuren diese Person eher aktiv oder passiv empfindet, antwortet diese/r, dass er Devdas und Parvati eher passiv findet.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn sieht Devdas als eine eher schwache Figur, da er nicht für seine Liebe zu Paro einsteht und sich weder Vater noch Mutter widersetzt. Schließlich verfällt er dem Alkohol und der Prostituierten.

Ein/e ProbandIn bemerkt, dass sich Devdas im Grunde falsch verhält. Er/sie ist sich jedoch auch nicht sicher, ob es etwas geändert hätte, wenn er sich gegen das Kastensystem widersetzt hätte, denn der Film zeigt nach seiner/ihrer Meinung, dass es nicht möglich ist, sich zu widersetzen.

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet Devdas als den *Guten* mit den Eigenschaften „sentimental, ehrlich, arrogant“. Außerdem empfindet diese Person ihn als schwachen Charakter, da er zu trinken beginnt und letztendlich stirbt.

Böse ist er nicht, er ist schon der Gute, schwer zu sagen. Er könnte zwar etwas machen, aber irgendwie liegt es nicht in seiner Macht. Aktiv würde ich ihn auch nicht nennen. Stark auch nicht, eigentlich total schwach, er beginnt zu trinken und stirbt daran, das ist keine starke Charakterschwäche.  
[...]

Ein/e InterviewpartnerIn meint hingegen zu der Figur des Devdas, dass er sich gegen seine Familie gewehrt hätte. Er hebt sich von den anderen ab, da er im Ausland war. Jedoch kann er im Endeffekt nicht wirklich ausbrechen. Paro ist ihm offenbar nicht wichtig genug, sonst hätte er vermutlich mit ihr die Flucht ergriffen. Außerdem empfindet diese Person Devdas im Endeffekt als passiv und als schwach, da er zum Alkoholiker wird.

### **5.35. Stark/schwach, aktiv/passiv**

Zusammenfassen lässt sich zu den Charakteren aufgrund der Interviewergebnisse Folgendes sagen:

Ein/e InterviewpartnerIn meint zu den Figuren, dass die Mutter aktiv und stark und die Kurtisane aktiv, aber schwach sei. Devdas, bezeichnet diese Person als passiv und schwach, Paro als passiv, stark und liebevoll sowie die Kurtisane als durchtrieben und manipulativ.

Ein/e weitere/r ProbandIn empfindet die Persönlichkeit Chandramukhis und Paros Mutter als stark. Eher schwach wäre jene von Komuts Ehemann und Devdas Studienkollegen.

Als absolut starke Persönlichkeit empfinde ich eben Chandramukhi und Paros Mutter. Im negativen Sinn stark war sicher auch Devs Vater. Und Dev und Parvati sind sicher auch stark. Total schwach sind der Mann von Komut und dieser komische Trinkfreund von Dev.

Ein/e weitere/r InterviewpartnerIn nennt als Grund, warum er/sie Chandramukhi stark und aktiv empfindet, die Aufopferung und „Hinarbeit“, dass sie ein Ersatz für Paro sein kann. Ferner gibt sie Kontra, als er sie vor allen Leuten bloßstellt.

### **5.36. SRK als Devdas: Darstellung von Trauer, Abschied und Schmerz**

Ein/e InterviewpartnerIn empfindet die Darstellung von Shah Rukh Khan furchtbar sowie ein/e weitere/r ProbandIn die Darstellung von Trauer, Abschied und Schmerz als zu übertrieben dargestellt empfindet.

Das war mir ein bisschen zu übertrieben dargestellt. Wenn man weiß, was man will, dann macht man einen Schlusstrich und geht.

Während ein/e InterviewpartnerIn als einzige/r der befragten RezipienteInnen die schauspielerische Leistung von Shah Rukh Khan lobt und Männer, die weinen, als „cool“ bezeichnet.

Also ich find's ganz toll gespielt, und Männer die im Film weinen find ich total cool! Es war teilweise sehr heftig, sehr dramatisch, aber ich finde, es ist total echt rüber gekommen. Also ich hab ihm das abgenommen.

Ein/e InterviewpartnerIn bezeichnet es als lächerlich, wenn Devdas weint.

*„Er wirkt fast lächerlich wenn er weint. Es ist zu übertrieben und zu oft.“* Eine weitere Person benennt Devdas Darstellung als „weinerlich, sentimental und emotional“.

### **5.37. Reaktionen auf ausgewählte Szenen**

#### **5.37.1. Der Schlag mit der Perlenkette**

In dieser Kategorie möchte ich auf die Reaktionen der RezipientInnen auf die Szene eingehen, als Devdas Paro mit der Perlenkette auf die Stirn schlägt, um ihr eine bleibende Narbe zu verpassen.

Ein/e InterviewpartnerIn meint zu dieser Szene, dass Devdas dies getan hätte, damit sie nicht so stolz ist. Die Aktion selbst bezeichnen zwei weitere ProbandInnen als brutal, bemerken aber, dass es insgesamt positiv war, denn so hatte sie etwas, das sie immer an ihn erinnert.

Ein/e InterviewpartnerIn meint, Devdas fügt Paro eine Narbe zu, um sie dem Mond ebenbürtig zu machen. Eine Person beschreibt die Geste, die Devdas mit dem Blut aus ihrer Wunde anschließend durchführt.

Er verleiht dem Ganzen eine körperliche Dimension. Er reibt ihr mit dem Blut die Stirn ein und macht ihr quasi einmal auf die Stirn.

Zwei ProbandInnen sind sich der Bedeutung dieser Szene unsicher, deuten aber die Narbe als ein Zeichen der Verbundenheit und als Liebesbeweis.

### **5.37.2. Bedeutung von Stolz und Ehre**

Für eine/n InterviewpartnerIn spielen Stolz und Ehre eine große Rolle im Verlauf dieser Liebesgeschichte, denn Paro möchte die Ehre ihrer Familie wieder retten und Devdas ist zuerst nicht mutig genug, um sich gegen seine Familie zu stellen.

Eine große Rolle. Nachdem sie sich in der Nacht zu ihm geschlichen hat, basiert viel des Folgenden darauf, dass sie die Ehre ihrer Familie retten will. Und er stellt sich auch nicht sofort gegen seine Familie und setzt sich für sie ein.

Ein/e InterviewpartnerIn bezieht Stolz und Ehre auf die Kurtisane Chandramukhi, denn sie findet seiner/ihrer Meinung nach ihren Stolz und ihre Ehre ein bisschen für sich selber wieder.

Ein/e weitere Befragte bemerkt, dass Devdas Familie zu stolz gewesen sei, denn er/sie ist davon überzeugt, dass sie weiß, dass er sich kaputt macht. Sie wären zu stolz, um das zuzugeben, meint er/sie. Auch Ehre spielt ihm/ihr zufolge eine Rolle.

### **5.37.3. Inszenierung des Schlusses**

Ein/e InterviewpartnerIn beschreibt den Schluss des Films als „total dramatisch und ziemlich kitschig“, sieht es aber als passendes Ende.

Total dramatisch und ziemlich kitschig – er unter dem Baum mit den roten Blüten, alle stehen herum und sie weiß es noch nicht. Aber das ist man zu dem Zeitpunkt im Film eh schon gewohnt! (lacht) Es ist jedenfalls ein passender Abschluss.

Ein/e zweite InterviewpartnerIn ist ähnlicher Meinung und beschreibt die Inszenierung des Endes wie folgt: „*Dramatisch, drastisch, brutal und äußerst negativ.*“

Ein/e ProbandIn beschreibt das Ende des Films als „traurig und hoffnungslos“ und hat sich darüber geärgert, dass Paro zu langsam gewesen ist. Sie hätte früher kommen sollen.

[...] Was mich geärgert hat, war das Ende, wo man genau weiß, dass es er ist, der kommt. Wenn sie früher gekommen wäre, wäre er vielleicht nicht gestorben, dann wäre alles gut gewesen. Dann hätte ihr Mann vielleicht auch eingesehen, dass sie nur ihn liebt, und sie gehen lässt. Ich finde da war sie schon ein bisschen zu langsam. Die Narbe blutet schon und sie hört die Stimme, wer soll es sonst sein.

#### **5.37.4. Erwartungshaltung der RezipientInnen**

Ein/e InterviewpartnerIn hätte sich seinen/ihren Aussagen zufolge gegen Mitte des Films ein anderes Ende vorstellen können. Als Beispiele nennt diese Person, dass Paros Mann sterben hätte können oder ihr Ehemann hätte sie wegschicken können, als er von Devdas erfahren hat. Schließlich nennt diese/r ProbandIn eine mögliche Scheidung als dritte Möglichkeit. Vor allem für Paro findet diese Person das Ende nicht gut und bedauernswert.

Ein/e InterviewpartnerIn hätte sich gewünscht, dass Paro noch bei den Toren durchkommt und sie es gemeinsam doch noch schaffen, hat aber doch seine Zweifel daran, da es das Umfeld des Protagonisten/der Protagonistin verhindert hätte.

Ein/e InterviewpartnerIn hätte sich zumindest gewünscht, dass Devdas in Paros Armen stirbt, während für eine/n InterviewpartnerIn ziemlich klar ist, dass er sterben wird. Er/sie hätte auch damit gerechnet, dass sich Paro umbringen würde.

*„Ich habe mir gedacht, dass sie sich dann auch umbringt, mehr wie Romeo und Julia.“*

Ein/e weitere ProbandIn hätte nicht damit gerechnet, dass Devdas sterben würde. Diese Person bezeichnet das Ende als traurig, ist aber der Ansicht, dass dies das Thema des Films auf den Punkt bringt: Dass man nicht glücklich wird, wenn man fremdbestimmt wird.

Die Inszenierung des Endes bringt genau das auf den Punkt, das Thema des Films, dass man nicht glücklich wird, wenn man fremdbestimmt wird. Sie erreicht ihn dann nicht einmal, um ihn in den Tod zu verabschieden, weil sie von ihrem Ehemann fremdbestimmt wird. Sie darf nicht aus dem Haus. Das



Ende ist zwar traurig aber es bringt sehr gut auf den Punkt, was der Film aussagen will.

### **5.38. Zusammenfassung**

Ein/e einzige/r InterviewpartnerIn bezeichnet die ersten Eindrücke mit den Schlagwörtern „lang, Ausstattung, schlecht“, während bei den anderen drei Befragten mitunter „Liebe“ zu ihren ersten Assoziationen zählt. Ein/e einzige/r ProbandIn nennt „traurig, Musik, Farben“ als erste Assoziation. Diese/r InterviewpartnerIn ist sehr begeistert von den Farben und lobt die Tanzszenen. Zwei der ProbandInnen würden den Film auf jeden Fall weiter empfehlen. Drei finden den Film zu langatmig und zum Teil anstrengend. Genannt wird auch die Darstellung des Devdas, die einigen als zu übertrieben erscheint.

Die überwiegende Mehrheit der Interviewten ist sich darüber einig, dass der Film eine Tragödie ist und das klassische „Romeo und Julia“ Thema beinhaltet. Assoziationen mit dem westlichen Kino beinhalten ferner Ähnlichkeiten mit den Geschichten der Autorin Rosamunde Pilcher, Wuthering Heights und dem Sozialdrama, Romanze „Leaving Las Vegas“ (USA 1995, Mike Figgis).

Die Kulissen und das Setting wurden zum größten Teil als „wunderschön“ und fast schon „übertrieben“ bezeichnet. Bei der Moral und dem Fazit des Films bestehen unterschiedliche Ansichten der Befragten. Ein/e InterviewpartnerIn ist zum Beispiel der Meinung, dass die Moral aus indischer Sicht lautet, dass man nichts gegen den Willen seiner Eltern tun sollte. Ein/e weitere ProbandIn ist der Meinung, dass man sich gut überlegen sollte, mit welchen Menschen man sein Leben verbringt und dass das Schicksal brutal seine Wege geht.

Für die RezipientInnen werden unterschiedliche Werte vermittelt. Zwei InterviewpartnerInnen nennen „wahre Liebe“ an erster Stelle, gefolgt von „Treue“ und das „Einhalten traditioneller Werte, Gesetze und Normen“, während für zwei weitere ProbandInnen „Ehre und Familie“ sowie Familienwerte vermittelt werden. Für eine/n

InterviewpartnerIn stehen „Freundschaft, Zuneigung und die Erziehungsmethodik“ im Vordergrund.

Insgesamt kann gesagt werden, dass für die Mehrheit der befragten InterviewpartnerInnen das Thema „Liebe“ an erster Stelle steht, gefolgt vom Thema „Kastensystem und Ehre“.

## 6. Videoclip Analyse

Jenkins argumentiert im Zuge seiner Untersuchung von Star Trek Fans, dass allein das regelmäßige Ansehen von spezifischen Programmen keinen „Fan“ charakterisiert. Ein „Fan“ zeichnet sich dadurch aus, dass dieses Zusehen in eine andere kulturelle Aktivität transformiert wird. Dies kann laut Jenkins wie folgt geschehen: „[...] *by sharing feelings and thoughts about the program content with friends, by joining a ‘community’ of other fans who share common interests.*” (Jenkins 2006: 41)

Für Fans von Star Trek, ist diese Serie etwas, das neu geschrieben werden kann oder muss, um es an die eigenen Bedürfnisse besser anzupassen und um es zu einem besseren Produzenten von persönlichen Bedeutungen und Lüsten zu machen. (vgl. Jenkins 2006: 40) Eine Gemeinsamkeit ist auch bei der Produktion von Videoclips zu erkennen. Fans gestalten mit ihren Lieblingsszenen oder SchauspielerInnen ihre eigenen kurzen Videoclips und teilen ihre Trauer, Anteilnahme, Gefühle und Hoffnungen mit anderen Fans im Forum. Im Folgenden gehe ich näher auf einige Beispiele von der Produktion von Videoclips anhand des Fallbeispiels von Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) ein.

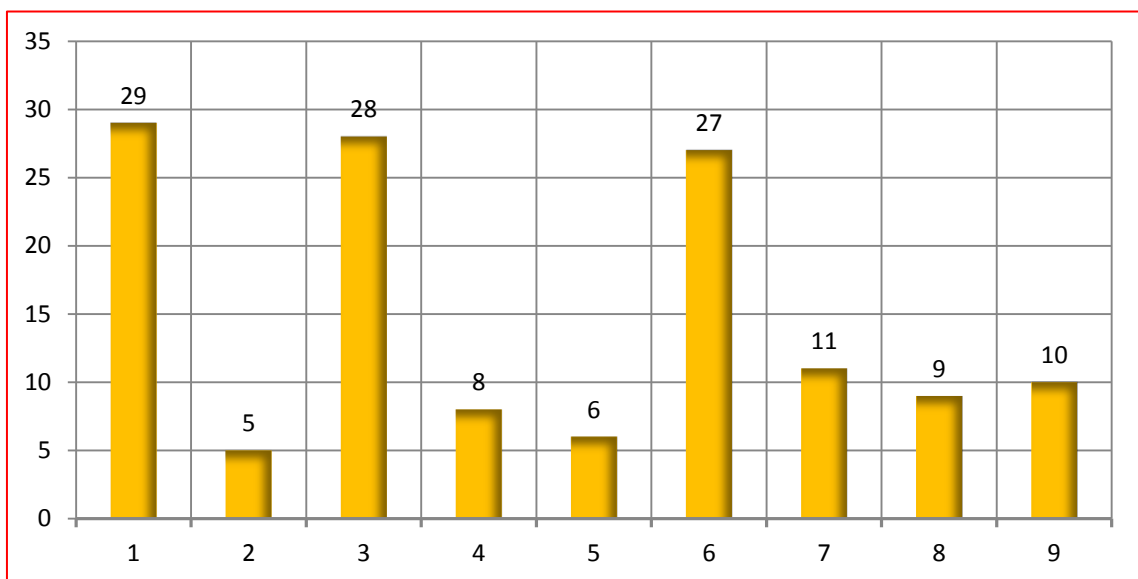
### 6.1. Methodisches Vorgehen

Insgesamt habe ich 196 Videoclips zu dem Film Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) im August und September 2008 von myvideo.de unter dem Suchbegriff „Devdas“ heruntergeladen und als VLC media file abgespeichert. Darunter befanden sich 63 Videoclips, Ausschnitte mit Song- und Dance-Szenen aus dem Film, die Fans online gestellt haben. Mit den übrigen 133 Videoclips habe ich mich eingehender auseinandergesetzt und mich besonders auf die Videoclips, die unmittelbar mit dem Film in Zusammenhang stehen und aus Inhalten des Films bestehen, konzentriert. Bei den Clips, die Fans selbst gestaltet haben, kann man unterscheiden zwischen jenen, in denen hauptsächlich das Paar Devdas und Paro vorkommt, jene Szenen von Devdas und Chandramukhi und in Clips (sie stellen die Mehrheit dar), in denen beide Paare vorkommen. In einigen Videoclips kommen hauptsächlich eher traurige (melancholische), dramatische Szenen mit Shah Rukh Khan als Devdas vor. Eine

weitere Gruppe besteht aus Videoclips, bei welchen die Fans Szenen aus dem Film mit einer anderen Musikuntermalung zusammengestellt haben.

Andere Videoclips sind aus einem Mix von verschiedenen Bollywoodfilmen gestaltet, je nach Wahl ihrer LieblingsschauspielerInnen und Filme. Der Film Devdas kommt hier nur (mehr) am Rande vor.

Einige Videoclips beinhalten hauptsächlich Wallpapers, Bilder, Szenen von den HauptdarstellerInnen des Films und aus anderen Filmen. Einige UserInnen haben sich auch selbst bei privaten Tanzaufführungen zu einem Lied des Films aufgenommen und das online gestellt. Es gibt ferner Videoclips mit Interviewausschnitten der HauptdarstellerInnen von „Devdas“ oder von Awardverleihungen sowie diverse Tanzszenen, welche mit anderer Musik zusammengestellt worden sind.



**Abbildung 1: Videoclips Übersicht**

- 1 Szenen von Devdas und Paro dominieren
- 2 Szenen von Devdas und Chandramukhi dominieren
- 3 Beide Paare kommen vor
- 4 Traurige Szenen mit SRK und Schlusszene kommt vor
- 5 Andere Musikuntermalung mit Szenen aus dem Film
- 6 Mix aus verschiedenen Bollywoodfilmen
- 7 Bekannte Bolly-SchauspielerInnen
- 8 Private Tanzaufnahmen
- 9 Tanzszenen, Interviews der SchauspielerInnen

## 6.2. UserInnen

Ich habe neun UserInnen, die zwischen 2 und 7 Videoclips gepostet haben, näher betrachtet. Darunter befinden sich zwei männliche User und der Rest ist weiblich. Das Alter der UserInnen liegt zwischen 16 und 44. Viele von ihnen sind nach eigenen Angaben Bollywoodfans. Ein weiblicher Fan aus Berlin meint zum Beispiel: „[...] wie Ihr seht, ist Shahrukh einer meiner Lieblinge... habe Ihn schon 2 mal live gesehen und das war einfach nur geil [...]“. Ein anderer weiblicher Fan meint Folgendes: „Ich liebe Bollywood...am meisten SRK und Preity Zinta.“ Ein männlicher User mit türkischem Migrationshintergrund ist sichtlich ein Fan von der Schauspielerin Madhuri Dixit. Er schreibt Folgendes: „Ich liebe Madhuri Dixit Ich bin in sie Verliebt Mujhse shaadi karogie??? (willst du mich heiraten)...“

Einige Namen der UserInnen weisen ebenfalls darauf hin, dass sie Bollywoodfans sind, wie zum Beispiel der Name King Khan, Srk-fan-girl, Preity, Rani, Avankajol oder Shah Rukh Freak. Einige von ihnen sind offensichtlich Shah Rukh Khan Fans, während andere die Bollywood Schauspielerinnen Preity Zinta, Kajol und Rani Mukherjee bevorzugen.

## 6.3. Datenauswertungen

Die Datenauswertung nach Christiane Schmidt besagt, dass in Auseinandersetzung mit dem Material Kategorien für die Auswertung gebildet werden sollen. (vgl. Schmidt 2000: 448-456) Diese habe ich mittels einer Excel Tabelle (siehe Anhang) gebildet, wie UserIn/Name, Quelle, Link, Konzept des Clips, Musiktext, Kommentar des Fans, und somit Informationen und Auffälligkeiten zu den einzelnen Videoclips gesammelt. Durch wiederholtes Ansehen habe ich schließlich die sich abzeichnenden Themen bzw. Auffälligkeiten notiert und Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten festgehalten. Dabei habe ich mich an den bereits vorhandenen Kategorien der Interviewauswertung orientiert. Dies soll zusätzlich dazu dienen nachzuweisen, ob und inwieweit diese vorkommen. In der Auswertung gehe ich näher auf einige Fallbeispiele ein.

Die Kategorie Liebe kommt in den Videoclips sehr häufig vor, gefolgt vom Thema Alkohol, Familie, Freundschaft, Macht und Konflikte. Emotionen, wie freudig, lustig, Hass, Wut, Verzweiflung, Trauer sind ebenfalls sehr stark vertreten. Außerdem sind

Gemeinsamkeiten bei den Vorlieben von den Song- und Dance-Szenen zu erkennen. Die UserInnen verwenden sehr häufig Ausschnitte aus den Liedern „Baira Piya“, „Dola re Dola“ und „Morey Piya“. Im folgenden Abschnitt gehe ich auf einige Themen, die in den Videoclips vorkommen näher ein.

### **6.3.1. Der Schluss - Ausdruck von Trauer**

Videoclips, die eine traurige, dramatische Grundstimmung vermitteln, beinhalten meist das Ende des Films und hauptsächlich Szenen mit Shah Rukh Khan als Devdas. Diese Schlusszene wird zum Beispiel durch den Song „Wish you were here!“ (Rednex) unterstrichen. Drei UserInnen haben jeweils die letzten Minuten des Films online gestellt - einmal in synchronisierter Fassung der RTL2 Ausstrahlung und einmal im Original, in Hindi: Paro erfährt von ihrem Ehemann, dass ein Fremder vor der Tür liegen würde, und als ihr bewusst wird, dass dieser Mann Devdas ist, beginnt sie aus dem Palast zu laufen. Sie erreicht nicht mehr rechtzeitig das Tor, denn ihr Ehemann lässt es schließen. Bevor Paro Devdas erreicht, stirbt er unter einem Baum vor Paros Palast. Ein/e UserIn meinte dazu: *„Ich weiß nicht wie es Euch geht, aber ich muss bei meinem eigenen Video weinen.“*

Zwei UserInnen haben diese Videoclips als „Devdas Ende“ oder „Devdas Finale“ bezeichnet. Ein/e UserIn benannte es nach dem Lied der Musikuntermalung „Wish you were here!“.

### **6.3.2. Die Darstellung von Shah Rukh Khan als Devdas**

Die anderen beiden Videoclips haben mit Shah Rukh Khan als Devdas zum Inhalt Szenen. Sie beinhalten die Lieder „In the arms of an Angel“ (Sarah Mc Laughlin) und „I believe“ (ERA). Zu Beginn werden Szenen nach seiner Rückkehr gezeigt, zusammen mit Paro, die eher freudig, lustig sind, dann Szenen, in denen das Thema Alkohol vorkommt, er seinen Schuldgefühlen und seiner Verzweiflung freien Lauf lässt, im Kotha, Konflikte mit seiner Familie, im Zug und schließlich das Ende des Films, als er inmitten von roten Blüten umgeben seinen Kopf auf die Seite dreht und stirbt.



Abbildung 2: Der im Sterben liegende Devdas



Abbildung 3: Das Tor schließt sich, noch bevor Paro den sterbenden Devdas erreichen kann.



Abbildung 4: Paro läuft zu Devdas, der vor den Toren des Palastes liegt.

### **6.3.3. Paarszenen**

Bei den Videoclips, deren Stimmung als freudig, lustig eingestuft wird und Liebe, Erotik im Vordergrund stehen, beinhalten sehr oft Szenen vom Lied „Bairi Piya“, in der Devdas und Paro zusammen zu sehen sind, sowie Szenen von dem Song „Morey Piya“, in denen sie sich am Fluss befinden. Außerdem kommen Paarszenen zwischen Paro und Devdas sehr häufig vor, wie zum Beispiel die Szene am Balkon, als Paro schlafend auf einer Liege liegt und Devdas sich sehr nah zu ihr hinunter beugt und sie mit seiner Fingerspitze auf ihrer Lippe berührt. Weiters kommt sehr oft die Szene vor, in der Devdas sie mit der Perlenkette auf die Stirn schlägt, sodass sie blutet, was als Liebesbeweis zu sehen ist, da sie davon eine Narbe behält. Ferner werden Szenen von Paros Hochzeit von Paro häufig verwendet, von der Hochzeitszeremonie, dem Hochzeitszug und wie Devdas ihr den Armreifen noch einmal als Zeichen seiner Liebe übergibt. Dabei kommen auch Paarszenen von Chandramukhi und Devdas vor. Eine Userin kommentiert ihren Videoclip folgendermaßen: „Zuerst das süße Paar Paro und Devdas und dann Chandramukhi und Devdas.“ Der Videoclip ist so gestaltet, dass zuerst Paarszenen von dem ersten Paar „Paro und Devdas“ und anschließend von „Chandramukhi und Devdas im Kotha“ zusammengeschnitten worden sind.

Einige UserInnen haben hauptsächlich Bilder oder Wallpapers vom Film, von Paro, Chandramukhi und Devdas zusammengeschnitten und diese mit den Songs vom Film untermalt, wie zum Beispiel „Maare Dala“ oder „Dola re dola“.

### **6.3.4. Tanzszenen umgestaltet**

Vier Videoclips enthalten ferner vorwiegend Tanzszenen, wie zum Beispiel „Maare Dala“, „Dola Re“, „Chalak“, „Silsila Chat Ka“ und sind etwa mit Musik von Shakira „Ojos Asi“, Gia Farrell „Hit me up“ oder Rihanna „Please don't stop the music remix“ umgestaltet worden.

Eine Userin hat zum Beispiel die beiden Tanzszenen „Silsila Yahat ka“ und „Dola Re dola“ mit dem Song „Dear Mr. President“ (Pink) zusammengeschnitten. Bei der Tanzszene „Silsila Yahat ka“ wird der Text des Liedes in deutscher Übersetzung als Untertitel wiedergegeben. Darin geht es um die Kerze, die immer brennt und durch keinen Windstoß gelöscht werden kann. Es geht dabei um Paros Gefühle, die Devdas



vermisst und in seiner Abwesenheit die Kerze entzündet hat. Der Text in dem Song „Dear Mr. President“ ist als offener Brief an George W. Bush gedacht, in dem Pink die Politik in den USA kritisch betrachtet. Dabei stellt sie Fragen wie „What do you feel when you see all the homeless on the street?“ Dabei meint die Sängerin offenbar die steigende Obdachlosigkeit in den USA. Mit der Frage „How do you dream when a mother has no chance to say goodbye?“ nimmt Pink Bezug auf den Irakkrieg und die gefallenen US-Soldaten. Mit „You’ve come a long way from whiskey and cocaine“ nimmt sie vermutlich Bezug auf die Jugend Bushs, in der er angeblich stark dem Alkohol zugetan war. Weitere Themen im Liedtext sind Homosexualität und sie kritisiert außerdem die Haltung Bushs als Abtreibungsgegner. ([http://de.wikipedia.org/wiki/Dear\\_Mr.\\_President](http://de.wikipedia.org/wiki/Dear_Mr._President)) Diese/r UserIn hat den Titel des Videoclips mit „Pink in Indien“ bezeichnet.



Abbildung 5: Szene am Balkon mit englischer Übersetzung des Originalliedes.



Abbildung 6: Song “Bairi Piya” a



**Abbildung 7: Song „Baira Piya“ b**



**Abbildung 8: Szene nach der Verletzung mit der Perlenkette.  
Devdas wischt Paro das Blut über den Scheitel.**



**Abbildung 9: Abschiedsszene: Devdas schenkt Paro einen Armreifen.**



**Abbildung 10: Paarszene: Chandramukhi und Devdas**



**Abbildung 11: Abschied von Chandramukhi**

### **6.3.5. Themenbezogene Videoclips**

Die übrigen 40 Videoclips beinhalten die Themen Liebe, Romantik, Freundschaft, Familie, Macht, Ehre, Alkohol und Emotionen, wie zum Beispiel Trauer, Wut, Verzweiflung und Hass. Am häufigsten kommen Szenen mit den ProtagonistInnen Paro, Devdas und Chandramukhi vor.

### **6.3.6. Videoclips mit der Schlusszene**

Auffallend ist, dass bei fast allen Videoclips, die in weiterer Folge erwähnt werden, das Ende des Films vorkommt. Manche von ihnen beginnen und enden mit der Schlusszene. Ein/e UserIn nennt seinen/ihren Videoclip „Sad ending“ und beginnt mit den Worten „My video for the sad ending of the Hindi Movie Devdas by Sanjay Leela Bhansali. Enjoy it“. Das Video beginnt mit dem Ende des Films, als Devdas sterbend

unter dem Baum liegt und sein Gesicht zum Tor des Palastes auf die Seite wendet. Paro läuft aus dem Palast in Richtung desselben Tores und ruft Devdas Namen. Ihr Ehemann möchte sie aufhalten und läuft ihr hinterher. Weiter sind Rückblenden in schwarz-weiß gehaltenen Bildern zu sehen: Devdas und Paro spielen Karten und er schenkt ihr einen Armreifen. Weiters folgen Rückblenden in die Zeit nach Paros Hochzeit, als Devdas ihr erneut den Armreifen um das Handgelenk legt, Ausschnitte aus der Tanzszene „Silsila Shaat Ka“, mitunter die brennende Kerze in Großaufnahme sowie die Szene am Balkon, als Devdas ihr nahe kommt. Schließlich sieht man erneut Paro, wie sie aus dem Palast läuft, um zu dem sterbenden Devdas zu gelangen. Der kann sie von weitem wahrnehmen. Während sie immer näher auf ihn zukommt, schließt sich das Tor und Devdas macht seinen letzten Atemzug. Die Schlussszenen des Films sind wieder in Farbbildern gehalten. Als Hintergrundmusik dient die Musik des „Devdas Theme“. Eine weitere Userin, deren Videoclip auch das Ende beinhaltet, meint zum Schluss des Clips: „Und so endet der Film, dass Shah Rukh Khan stirbt, aber es ist sehr traurig und ich muss immer weinen.“

#### **6.3.7. Unsterbliche Liebe: Videoclip mit eigener Narration**

Ein weiterer Videoclip besteht aus deutschen Kommentaren mit Bildern und Paarszenen, hauptsächlich Paro und Devdas. Der Name des Videoclips ist „Erinnerung an eine verlorene Liebe“. Der Clip beginnt mit der Frage „Warum musstest du diese Welt nur so früh verlassen?“ Davor sieht man in Großeinstellung Paros brennende Kerze, in weiterer Folge die Szene, in der Devdas Paro weinend gegenübersteht, mit den Untertiteln „One day will come when God say's leave this world“. Danach folgt die Szene, als Devdas bereits im Sterben liegt und sein Gesicht zur Seite dreht. Nun folgen die Worte: „Wie eine Wolke schwebt dein Bild durch meine Gedanken von Träumen umwoben.“ Es folgen Szenen von Paro und Devdas, in denen sie glücklich sind. Nach dem Kommentar „Ich vermisse jetzt schon deine zärtlichen Berührungen“, folgt die Szene, als Devdas Paro einen Dorn aus dem Fuß entfernt, als sie sich beim Wasser aufhalten. Die Userin hat weiter Bilder vom Wind, der Sonne, Regen, Donner, Blitz, Sterne und Mond hinzugefügt, die sie mit Devdas Verhalten vergleicht - zum Beispiel „wenn es blitzt und donnert, dann bist du wütend oder bei wenn es regnet dann weinst du.“ Dementsprechend folgen dann je nach Stimmungslage adäquaten Szenen. Die Erkenntnis gegen Ende, dass er in einer anderen Welt sei, ist mit einem tobenden Meer

belegt. Schließlich folgen die Worte: „Doch immer bist du bei mir!!“ Gegen Ende des Videoclips sieht man Paro, wie sie aus dem Palast läuft, dann wie Devdas ihr die Hand entgegenstreckt und sie diese nimmt. Zum Schluss sind die Worte eingeblendet: „Denn meine Liebe ist unsterblich.“ Als Musikantermalung dient eine klassische, dramatische Musik.

### **6.3.8. Das Thema Liebe**

Bei weiteren Videoclips, in denen Paro und Devdas vorwiegend vorkommen, haben UserInnen verschiedene Musikantermalungen verwendet. Dabei kommen Szenen vor, in denen Devdas etwas in Brand setzt, sein Freund Chunnial ihm Alkohol anbietet, die Szene am Balkon mit Paro, Paros Hochzeit, als Devdas Paro mit einer Kette auf ihre Stirn eine Wunde zufügt und zum Schluss des Clips stets das Ende des Films, als Paro aus dem Palast läuft und im letzten Augenblick, bevor sie das Tor erreicht, sich dieses schließt und Devdas stirbt. Dabei werden sehr viele Love Songs von den UserInnen herangezogen, wie zum Beispiel „Brennende Liebe“ (Oomph) oder „Auch im Regen“ (Rosenstolz). Gegen Schluss des Videoclips lautet das Ende des Songs: „Auch im Regen, auch im Regen siehst du mich. Auch im Regen, selbst im Regen, selbst im Regen find ich dich.“ Dabei stirbt Devdas und Paro erreicht ihn nicht mehr rechtzeitig. Somit verbreitet das Lied zumindest Hoffnung.

In dem Lied „Brennende Liebe“ lautet der Refrain: „Von meiner brennenden Liebe kann dich kein Dämon erlösen. Von meiner brennenden Liebe kann dich kein Gott und kein Wunder mehr befreien.“ Ein/e weitere/r UserIn hat den Song „Flames of love“ (Fancy) herangezogen - der Titel ist auch gleichzeitig der Refrain. Auffallend ist ferner, dass einige UserInnen ihren Videoclip als „Flammen der Liebe“ bezeichnen, in Anlehnung an die immer brennende Kerze von Paro, die als Zeichen der Liebe brennt. Weiters wurde die Ballade „Still loving you“ (Scorpions) und „I will always love you“ (Whitney Houston) und Lieder der Gruppe IL Divo verwendet. Das unterstreicht wiederum die romantische Stimmung der Videoclips.

Ein Videoclip, in dem Paro, Chandramukhi und Devdas vorkommen, beginnt mit der Szene, als Paro und Devdas gemeinsam auf der Schaukel sitzen und sich ansehen, weiter die beiden im Wasser und dann Paros Hochzeitszug, Szenen von Devdas im Kotha, wie er trinkt, eine Tanzszene von Chandramukhi, die Tanzszene „Chalak,

Chalak“ und wie Chandramukhi Devdas zu Hilfe kommt, als er hustet. Schließlich folgt das Ende des Films, als Paro zu Devdas läuft und dieser stirbt. Dieser Videoclip ist mit dem Song „Kein zurück“ (Wolfsheim) untermalt.

#### **6.3.9. Das Thema Macht**

Vier der herangezogenen Videoclips beinhalten hauptsächlich Szenen mit Chandramukhi und Devdas. Ein/e UserIn hat die Szene vom Durga Fest mit Chandramukhi und Kalibabu online gestellt, in Original Hindi, als er sie vor allen Leuten bloßstellt, als er sie als Prostituierte bezeichnet. Daraufhin verteidigt sich Chandramukhi und beweist ihre Stärke.

#### **6.3.10. Das Thema Schicksal**

Ein anderer Videoclip nennt sich „The destiny“ und meint damit Devdas Schicksal. Es beginnt bereits mit der Szene, als Devdas mit seinem Vater Streit hat, nachdem Paro ihn heimlich in der Nacht besucht hat und ihm eine Ohrfeige gibt. Daraufhin verlässt Devdas sein Elternhaus. Weiter sieht man die Szene, als er Paro aus dem Kotha einen Brief schreibt, ihm Chunni Babu Alkohol anbietet und ihm Chandramukhi vorstellt. Die Szene, als er und Chandramukhi vor dem Kotha stehen und er hilflos in den Himmel schreit und sagt, dass er immer dann kommen wird, wenn er Schuldgefühle hat und er dies als gerechte Strafe sieht, denn das Schicksal hat dieses Urteil über ihn verhängt. Diese Szene ist im Original Hindi Dialog gehalten. Der Rest des Videos ist mit einer *ruhigen* Musikuntermalung gestaltet. Weiters sind Szenen von dem Begräbnis von Devdas Vaters zu sehen, Tanzszenen von Chandramukhi im Kotha, Devdas im Zug und schließlich das Ende des Films, als Devdas alleine unter dem Baum vor Paros Palast stirbt.

#### **6.3.11. Das Thema Liebe und Hass**

Ein weiterer Videoclip beinhaltet vorwiegend Szenen mit Chandramukhi und Devdas im Kotha, als er trinkt, dann die Flasche zerbricht und betrunken weint. Es werden abwechselnd Szenen von Chandramukhi und Devdas gezeigt. Dabei ist Devdas sehr oft verzweifelt und weint. Dieser Videoclip ist mit dem Song „I hate everything about you“ (Three Days Grace) untermalt. In dem Song geht es darum, dass jemand den anderen hasst, aber sich trotzdem fragt, warum er dieselbe Person liebt.

In einem anderen Videoclip sind Szenen von Chandramukhi und Devdas zu sehen, mit der Musikuntermalung durch die Ballade „Everything I do (I do it for you)“ (Bryan Adams). In diesem Videoclip dominieren Einstellungen von Chandramukhi und es kommen, wie zuvor erwähnt, Paarszenen mit ihr und Devdas vor. Der Text des Liedes drückt hier die Liebe zu Devdas aus und dass Chandramukhi alles für ihn tun würde. Im Film pflegt sie ihn fürsorglich. Im Clip wird jene Szene gezeigt, in der Chandramukhi Devdas umarmt und sich von ihm verabschiedet. Hier gesteht er ihr seine Liebe und Chandramukhi darf ihm zum ersten Mal nahe sein. Das Ende des Films kommt, wie bei den anderen Clips auch, am Schluss vor, als er alleine stirbt.

#### **6.3.12. Das Thema Freundschaft**

Allgemein kann gesagt werden, dass auch die Begegnung der beiden Frauen Chandramukhi und Paro in den Videoclips immer wieder herangezogen werden. Die Song- und Dance Szene „Dola re Dola“ ist ebenfalls sehr beliebt. Ein Videoclip enthält vorwiegend Bilder von Paro und Chandramukhi, beginnend bei der Tanzszene „Maare Dala“, wobei der Originalsong gleichzeitig als Musikuntermalung dient. Es folgen abwechselnd Bilder von Paro und Chandramukhi. Eingefügt wurden auch Bilder von Radha und Krishna.

#### **6.3.13. Liebe und Abschied**

Vier UserInnen haben ausschließlich den Song „Hamesha Tumko Chaha“ mit Paros Hochzeitszeremonie online gestellt. Es beginnt mit der Verletzung, die Devdas Paro mit der Perlenkette auf der Stirn zufügt und man sieht, wie er ihr das Blut über den Scheitel wischt. Danach folgen Paros Hochzeitszeremonie und die Szene, als Devdas ihr noch einmal einen Armreifen übergibt und sie beide weinen. Die Videoclips enthalten außerdem Untertitel mit der englischen Übersetzung des Originalliedtextes. Dabei handelt es sich um die Liebe der beiden zueinander und die Erinnerungen, die bleiben.

Eine Userin hat diese Szenen mit dem Lied „Good girl gone bad“ (Rihanna) untermalt. Ein User hat als Musikuntermalung das Lied „Humko deewana kar gaye“ („Du hast mich verrückt werden lassen“) aus einem anderen bekannten Bollywoodfilm aus dem Jahr 2006 gewählt.



**Abbildung 12: Paro und Chandramukhi begegnen sich**



**Abbildung 13: Tanzszene „Dola re Dola“**



## 7. Zusammenfassung und Schluss

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Rezeption des populären indischen Films Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) und den produktiven Repräsentationsformen, die sich in Form von Videoclips daraus ergeben. Dabei hat sich gezeigt, dass die RezipientInnen in einem aktiven Prozess der Bedeutungsproduktion involviert sind. Außerdem kann gesagt werden, dass die Rezeption von vielen verschiedenen Faktoren beeinflusst wird, wie zum Beispiel der Generation, dem Geschlecht, der Herkunft und Bildung.

Bei den Rezeptionsinterviews zum Film zeigt sich, dass die Ansichten und Meinungen zu dem Film sehr unterschiedlich und individuell sind. Zum Beispiel ist ein/e InterviewpartnerIn davon überzeugt, dass ein wunderschönes Zusammenspiel von Männern und Frauen im Film zu sehen ist, während die übrigen InterviewpartnerInnen die Ansicht vertreten, dass durch den Film gezeigt wird, dass Männer eine bessere Stellung in der Gesellschaft haben.

Die Auswertung zeigt, dass nur ein/e InterviewpartnerIn durch den Film wirklich emotional berührt wird. Die übrigen ProbandInnen bezeichnen die Schlusszene zwar als „traurig“, sind aber davon offenbar nicht emotional berührt worden. Ein/e InterviewpartnerIn nennt die Szene, als Chunnilal Devdas im Zug, obwohl Devdas schon sehr krank ist, ein letztes Mal Alkohol anbietet - diese Szene hätte ihn/sie sehr berührt.

Die Song- und Dance-Szenen werden von der Mehrheit der befragten InterviewpartnerInnen als freudig und lustig bezeichnet. Besonders beliebt sind die Tanzszenen „Dola re dola“ und „More Piya“.

Als erotisch bezeichnete ein/e InterviewpartnerIn „[s]ämtliche Tänze und Bewegungen der Hände der Frauen sowie die Darstellung von Paros Körper in dem Lied ‚More Piya‘.“ Die Mehrheit erachtet die Szene mit Paro am Balkon und als sich Devdas nahe zu ihr beugt als erotisch, sowie die Song- und Dance-Szene „More Piya“, als sich Paro und Devdas am Fluss befinden.

Die Liebe zwischen Paro und Devdas empfinden zwei InterviewpartnerInnen als *richtig*, während zwei weitere dies nicht bewerten wollen. Ein/e ProbandIn empfindet mehr Sympathie für Chandramukhi und bezeichnet ihre Liebe zu Devdas als „tief, innig und sanft“. Die Mehrheit der herangezogenen Personen meint, eine Liebe seit der Kindheit sei unrealistisch und lediglich ein „wunderschönes“ Märchen.

Auf die Frage, welche Werte dieser Film vermitteln würde, nennt die Mehrheit der InterviewpartnerInnen „Liebe“, gefolgt vom Thema „Kastensystem und Ehre“. Für eine/n ProbandIn werden vor allem „Freundschaft, Zuneigung und Erziehungsmethodik“ durch diesen Film vermittelt.

Die InterviewpartnerInnen aus Wien können nicht als *Bollywood Fans* bezeichnet werden. Für die Mehrheit von ihnen war Devdas (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) ihr zweiter Bollywoodfilm. Allgemein bezeichnete der Großteil der InterviewpartnerInnen den Film als zu langatmig, zum Teil anstrengend und die Darstellung des Devdas empfinden viele übertrieben. Die Mehrheit beschreibt den Film als zu kitschig und zu emotionalisiert dargestellt. Ferner muss erwähnt werden, dass einige nicht mit der indischen Kultur vertraut sind und ihnen daher vieles fremdartig und nicht vertraut erscheint. Daher muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass diese Interviews für in Wien lebende Bollywoodfans nicht repräsentativ sind.

Bei der Analyse der Videoclips haben sich alle UserInnen, deren Seite bei myvideo.de ich mir näher angesehen habe, sich selbst als Bollywood Fan bezeichnet. Es wird ersichtlich, dass Fans produktiv und kreativ mit Ausschnitten des Films, Bildern, Musik und anderen Texten etwas *Neues* produzieren und damit neue Bedeutungen vermittelt werden. Es kommt zu einem „intertextual play“ - wie es Peterson bezeichnet -, indem Texte aus unterschiedlichen Medien wiederverwendet und zusammengefügt werden. (vgl. Peterson 2005)

Bei der Auswertung der Videoclips steht das Thema „Liebe“ besonders im Vordergrund. Das äußert sich dadurch, indem viele Paarszenen sowie Songs, deren Texte von Liebe handeln herangezogen werden. Besonders Paarszenen mit Devdas und Paro kommen häufig vor, wie die Szene nach Paros Hochzeit, als sie sich verabschieden und er ihr einen Armreifen schenkt. Ausschnitte aus den Song- und Dance-Szenen

„More Piya“, „Baira Piya“ oder die Szene am Balkon und als Devdas Paro mit der Perlenkette eine Wunde auf der Stirn zufügt. Mit Chandramukhi kommen Szenen vorwiegend im Kotha vor, wo sich Devdas und sie nahe kommen. Die Mehrheit der Videos beinhaltet Szenen mit den drei Hauptcharakteren Paro, Devdas und Chandramukhi. Weiters kommen andere ProtagonistInnen vor, wie zum Beispiel Devdas Vater, Paros Mutter, Devdas Mutter oder Paros Ehemann. Dabei werden immer wieder Konflikte mit Devdas und seiner Familie herangezogen. Vier Videoclips beinhalten Szenen mit Chandramukhi und Devdas. Zwei haben hauptsächlich „Liebe“ zum Thema, während ein Videoclip das Thema „Macht“ beinhaltet und den Ausschnitt mit Chandramukhi und Kalibabu vom Durga Fest zeigt. In einem anderen Clip steht das Thema „Devdas Schicksal“ im Vordergrund.

Sechs Videoclips beinhalten hauptsächlich Szenen mit der Darstellung von Shah Rukh Khan als Devdas. Szenen, in denen er sehr emotional ist, weint, wütend und betrunken ist, schließlich krank wird und alleine stirbt. Diese Videoclips beinhalten stets das Ende des Films und vermitteln durch die herangezogenen Lieder der Fans eine traurige Grundstimmung.

Die Song- und Dance-Szenen sind bei den UserInnen sehr beliebt, besonders „Dola Re Dola“, (der Tanz der beiden Frauen), „Silsila Shat Ka“, „More Piya“, „Baira Piya“ sowie „Maare Dala“. Die Ausschnitte der Song- und Dance-Szenen werden auch mit anderen Musiktiteln wie zum Beispiel von Shakira oder Rihanna untermalt. Diese vermitteln eine fröhliche und ausgelassene Stimmung.

Auffällig ist, dass bei den Videoclips das Ende des Films sehr häufig vorkommt und sich dazu auch einige UserInnen äußern, indem sie anmerken, dass sie bei ihrem eigenen Video immer weinen müssen oder es einfach als trauriges Ende bezeichnen.

Im Folgenden möchte ich schließlich der Frage nachgehen, warum Menschen gerne Melodramen mit einem traurigen Ende ansehen und beziehe mich dabei auf die Theorie von Kappelhoff (2008).

### 7.1. Das sentimentale Genießen

Der Schluss berührt offenbar sehr viele, wie Devdas sterbend vor Paros Haus liegt und sie in der Stunde seines Todes nicht bei ihm sein kann, da sich davor die Tore schließen. Paro läuft voller Panik auf ihn zu und ruft seinen Namen, streckt ihre Hand in seine Richtung aus. Doch bevor sie ihn erreicht, macht er seinen letzten Atemzug.

Hermann Kappelhoff spricht von einem *sentimentalen Genießen* und ist der Meinung, dass die Aktivität des rührseligen Publikums sich weder auf ein „Textverstehen“ noch auf ein affektives Reiz-Reaktions-Schema bringen lässt. (vgl. Kappelhoff 2008: 39) Die Rührung im Kino erfüllt das Paradox einer passiven Aktivität. Diese setzt voraus, dass sich der/die RezipientIn einer Illusion hingibt, die aber erst die erste Stufe einer Umwandlung des realen Bilds in eine faktische psychische Realität ist. Diese Transformation äußert sich im Idealfall in einem körperlichen Symptom, den Tränen des Publikums. Für Kappelhoff hat dieser Vorgang nicht nur mit der Identifikation und der Einfühlung der Figuren zu tun, sondern ist eine komplexe, ästhetisch-semiotische Aktivität. Der/die ZuschauerIn eignet sich die dargestellte Welt im Ganzen als einen „inneren Zustand“ an. Das kinematografische Bild verwandelt sich im Prozess der filmischen Darstellung in ein Objekt der Innerlichkeit. Die Tränen bezeugen das Schwinden der Differenz zwischen dem Objekt und dem Subjekt des Empfindens, zwischen dem Bild eines Empfindens und dem Empfinden dieses Bilds. (vgl. Kappelhoff 2008: 43)

Der Philosoph Helmut Plessner hat die *Phänomenologie des Weinens* entwickelt. Das Weinen ist für ihn ein Wesensmerkmal des sprachbegabten Menschen, denn das Weinen des Publikums bringt dieses Nachgeben, dieses Loslassen und Aufgeben der klaren, sprachmächtigen Objektbeziehung gegenüber dem kinematografischen Bild zum Ausdruck. (vgl. Kappelhoff 2008: 45)

Er beschreibt den Prozess des Weinens folgendermaßen: „Im Weinen gibt der Mensch auch eine Antwort, indem er sich einem anonymen Automatismus überlässt, der mehr oder weniger langsam in Gang kommt, aber Gewalt über ihn gewinnen kann. Nur bezieht sich der Mensch selber in diese Antwort mit ein. Er ist innerlich dabei beteiligt-ergriffen, gerührt, erschüttert. Wenn sich ihm die Kehle zuschnürt und die Tränen kommen, lässt er sich innerlich los, es übermannt ihn, und er überlässt sich dem Prozess des Weinens. (Plessner 1982: 333 zit. nach Kappelhof 2008: 45)

Das „Zuschauergefühl“, die psychische Realität, die das Zentrum jeder melodramatischen Darstellung ist, zielt auf die Erzeugung der Gefühle im Akt des Zuschauens und auf die Inszenierung eines sich selbst genießenden Empfindens im dunklen Raum des Publikums ab. Das Melodrama war der Ausgangspunkt sentimentaler Unterhaltungskultur, wie es das Theater der Empfindsamkeit hervorgebracht hat. (vgl. Kappelhoff 2008: 51f) Kappelhoff beschreibt das Theater der Empfindsamkeit als einen Ort kultureller Praxis, in der Rührung und die Rührseligkeit des/der KunstkonsumentIn als Ergebnis künstlerischer Darstellungen sich durchaus selbst genüge. *„Die Tränen waren das körperlich greifbare Symptom einer gelungenen Umwandlung theatraler Illusionen in reale Empfindungen.“* (Kappelhoff 2004: 14)

#### **7.1.1. Emotionen im Hindi-Mainstream Kino**

Das Bollywoodkino wird oftmals im Westen kritisiert, wegen eines mangelhaften Realismus und einem exzessiven Umgang mit Emotionen. Doch kann man Bollywood- und Hollywoodfilme miteinander vergleichen? Alexandra Schneider kommt zu der Ansicht, dass sie nur in einem Punkt übereinstimmen, denn in beiden Erzähltraditionen wird ein glückliches Ende favorisiert. Kamera und Musik dienen in Bollywoodfilmen als Katalysatoren der Figuren-Emotion. In gefühlsdichten Momenten wird die Figurenemotion immer durch stilistische Eingriffe unterstrichen. Es kommt zu einem Wechsel der Einstellungsgröße und Elemente der Tonspur betonen das Gefühlserleben der Figuren. Außerdem kommt es zu einer Zurschaustellung von Emotionen in den Song- und Dance-Szenen. Einerseits dienen sie im Kino der Integration von mehr oder weniger traditionellen oder religiösen Ritualen und Festen, andererseits haben diese Song- und Dance-Szenen oft einen Charakter von Fantasien, Tagträumen und Wünschen. Im Zentrum steht oft die Emotion der Liebe. In einem Land, in dem Intimität auf den privaten Bereich begrenzt ist, bieten die Song- und Dance-Szenen

einen idealen Raum für das Erleben von Intimität im öffentlichen Raum. (vgl. Schneider 2005: 147-149)

Alexandra Schneider versucht in ihrem Artikel „Ein folkloristisches Straßentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt“ die Grundzüge einer möglichen Theorie der Emotion im Bollywood-Kino zu skizzieren. Dabei kommt sie zu der Erkenntnis, dass sich mit dem kognitionspsychologischen Ansatz die emotionalen Strategien des kommerziellen indischen Kinos bis zu einem gewissen Grad beschreiben lassen. Es sind jedoch Grenzen erkennbar, denn mit einem engen Narrationsbegriff wird man weder den Filmen noch ihrem Erleben gerecht. Außerdem spielen kulturelle Komponenten stärker in das Filmverstehen hinein. Das zeigt sich schon an der Frage, inwieweit Kino-Emotionen mit den Alltagsemotionen gleichgestellt werden können. Bollywood Filme bemühen sich weniger um authentische Emotionen als um eine spezifische ästhetische Qualität in der Darstellung und beim Hervorrufen von Emotionen. (vgl. Schneider 2005: 150)

Schließlich argumentiert sie, dass man den emotionalen Angeboten der fiktionalen Welten in Bollywood Filmen wahrscheinlich besser gerecht wird, wenn man eine Theorie der ästhetischen Erfahrung zum Ausgangspunkt nimmt. Dabei bezieht sie sich auf den indischen Kunsthistoriker Ananda K. Coomaraswamy, der den Aspekt des Spiels in den Vordergrund stellt. (vgl. Schneider 2005: 152) Sie stellt außerdem das Bollywood Kino stärker in Zusammenhang mit lokaler und regionaler Kunst- und Unterhaltungstraditionen und weist auf die Rasa-Theorie hin. Diese lässt sich als ästhetische Lehre von den Gemütsstimmungen beschreiben, die ein Werk beim Publikum auslösen soll. (vgl. Schneider 2005: 151)

Der Rasa-Theorie zufolge hebt die Dichtung unsere Erfahrungen- auch profane oder auf Fakten beruhende- auf eine höhere Ebene, eine Art emotionaler Einsicht. Im Zentrum steht demnach nicht ein Zugewinn an Wissen, sondern das Spiel der Emotionen. [...] Die ästhetische Erfahrung ist die Freude, ein Kunstwerk wahrzunehmen, und das Lustprinzip integraler Bestandteil der ästhetischen Kontemplation. (Schneider 2005: 152)

Nach Coomaraswamy gehört dazu auch die imaginative und spielerische Komponente ästhetischer Erfahrung.

„The spectator's appreciation of beauty depends on the effort of his own imagination, just as in the case of children playing with clay elephants.“  
(Coomaraswamy 1956: 33)

Alexandra Schneider meint abschließend, dass im vermeintlichen Exzess der Emotionen vermutlich der Grund liegt, weshalb man sich auf das emotionale Spiel mit dem Film einlässt. (vgl. Schneider 2005: 152) Vielleicht ist der Bollywood Film im deutschsprachigen Raum gerade aufgrund eines Überschusses an Emotionen und der mitreißenden Song- und Dance-Szenen, die so viel Lebensfreude vermitteln so beliebt.

Das indische Publikum unterscheidet sich dadurch, dass es bei Vorstellungen üblich ist, nebenbei zu essen, zu trinken, zu lachen, zu weinen, zu klatschen und die Ereignisse auf der Leinwand zu kommentieren. Zum Beispiel spendet das Publikum Beifall, wenn der Bösewicht Prügel bezieht, oder weint mit dem/der HeldIn, der/die an einer unglücklichen Liebe zu zerbrechen droht. (vgl. Alexowitz 2003: 13) Bollywood Filme können dazu beitragen, unsere unterdrückten Emotionen wieder sichtbar werden zu lassen oder einfach unseren Alltag zu vergessen und wie ein Kinobesucher in Indien zu Mirijam Alexowitz meint: „*Iss, trink und hab Spaß!*“ (Alexowitz 2003: 13)

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Videoclips Übersicht.....	84
Abbildung 2: Der im Sterben liegende Devdas.....	87
Abbildung 3: Das Tor schließt sich, noch bevor Paro den sterbenden Devdas erreichen kann. .....	87
Abbildung 4: Paro läuft zu Devdas, der vor den Toren des Palastes liegt. ....	87
Abbildung 5: Szene am Balkon mit englischer Übersetzung des Originalliedes.....	89
Abbildung 6: Song „Baira Piya“ a .....	89
Abbildung 7: Song „Baira Piya“ b .....	90
Abbildung 8: Szene nach der Verletzung mit der Perlenkette. Devdas wischt Paro das Blut über den Scheitel. ....	90
Abbildung 9: Abschiedsszene: Devdas schenkt Paro einen Armreifen. ....	90
Abbildung 10: Paarszene: Chandramukhi und Devdas .....	91
Abbildung 11: Abschied von Chandramukhi .....	91
Abbildung 12: Paro und Chandramukhi begegnen sich.....	96
Abbildung 13: Tanzszene „Dola re Dola“ .....	96



## Literaturverzeichnis

Alexowitz, Myriam 2003: Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino. Bad Honnef. Horlemann.

Askew, Kelly 2002: Introduction. In: Askew Kelly und Richard R.Wilk (Hrsg.): The Anthropology of Media. A Reader. Malden, Mass. [u. a.]. Blackwell Publishers Ltd. S. 1-13.

Akhtar Salman/Choksi Komal 2005: Bollywood and the Indian Unconscious. In: Freud along the Ganges. Psychoanalytic Reflections on the People and Culture of India. (Hrsg.) Salman Akhtar. New York, Other Press.: S. 139-176.

Banaji, Shakuntala 2006: Reading 'Bollywood'. The young audience and Hindi films. Basingstoke [u. a.]. Palgrave Macmillan.

Bose, Mihir 2006: Bollywood. A History. Stroud. Tempus.

Brooker, Will/ Jermyn, Deborah (Hrsg.) 2007: Female Audiences: gender and reading. In: The Audience Studies Reader. Brooker, Will/ Jermyn, Deborah (Hrsg.) London [u.a.] Routledge: S. 213-218

Chopra, Anupama 2008: King of Bollywood. Shah Rukh Khan und die Welt des indischen Kinos. Köln. Rapid Eye Movies.

Coomaraswamy, Ananda Kentish 1956: The dance of Shiva. Fourteen Indian Essays. Bombay, Calcutta. Asia Publishing House.

De Certeau, Michel 1984: The practice of everyday Life. Berkeley. University of California Press.

Derné, Steve 2000: Movies, masculinity, and modernity. An ethnography of men's filmgoing in India. Westport. Conn. Greenwood Pr.

Devoucoux, Daniel 2007: Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien. Bielefeld. Transcript.

Dudrah, Rajinder Kumar 2006: Bollywood. Sociology goes to the movies. New Delhi, SAGE.

Dwyer, Rachel, 2000: All you want is money, all you need is Love. Sex and Romance in Modern India. London, New York. Cassell.

Dwyer, Rachel 2005: 100 Bollywood films. London. BFI.

Dwyer, Rachel 2006: Filming the Gods. Religion and Indian Cinema. London and New York. Routledge.

Eco, Umberto 1989: The open work. Translated by Anna Cancogni. Cambridge. Massachusetts. Harvard University Press.

Eco, Umberto 1983: The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. London. Hutchinson.

Faulstich, Werner 2002: Einführung in die Medienwissenschaft. München. Wilhelm Fink Verlag.

Faulstich, Werner 2002a: Grundkurs Filmanalyse. München. Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co.KG..

Faulstich, Werner 2004: Medienwissenschaft. Paderborn. München. Wilhelm Fink Verlag.

Fiske, John 1996: Understanding popular culture. London [u. a.]. Routledge.

Fiske, John 2000: Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei. Wien. Turia und Kant. (Cultural studies; 1).

Führer, Karl Christian & Corey Ross (Hrsg.) 2006: Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany: An Introduction. In: Führer Karl Christian & Corey Ross. Mass Media, Culture and Society in Twentieth - Century Germany. Basingstoke [u. a.]. Palgrave Macmillian Ltd: S. 1-22.

Ganti, Tejaswini 2004: Bollywood – a guidebook to popular Hindi cinema. New York, NY [u.a.]. Routledge.

Gelpke, Rudolf 1963: Nizami. Leila und Madschnun. (Aus dem persischen übersetzt und mit einem Nachwort von Rudolf Gelpke). Zürich. Manesse Verlag.

Gokulsing, K. Moti/Dissanayake, Wimal 2004: Indian Popular Cinema - a narrative of cultural change. New revised edition. Stoke-on-Trent [u.a.]. Trentham Books.

Gudermuth, Kerstin 2003: Kultur der Liebe in Indien: Leidenschaft und Hingabe in Hindu-Mythologie und Gegenwart. Münster. LIT Verlag (Ethnologie; 15).

Hall, Stuart 1983: Culture, the Media and the Ideological effect. In: Mass communication and Society. (Hrsg.) James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woolcott. London. Edward Arnold: S. 315-346.

Hall, Stuart (Hrsg.) 1997: Representation. Cultural representations and signifying Practices. London [u. a.]. Sage.

Hepp, Andreas, Winter, Rainer 2006: Cultural Studies in der Gegenwart. In: Hepp, Andreas Winter, Rainer (Hrsg.): Kultur - Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen. Westdeutscher Verlag: S. 9-19.

Hepp, Andreas 1999: Cultural studies und Medienanalyse: eine Einführung. Opladen [u. a.] Westdt. Verl.(WV-Studium,184: Sozialwissenschaft).

Jenkins, Henry 1992: Textual poachers. Television fans and participatory culture. New York, Routledge.

Jenkins, Henry 2006: Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory culture. New York. University Press.

Kakar, Sudhir 1994: Intime Beziehungen. Erotik und Sexualität in Indien. Frauenfeld. Verl. Im Waldgut.

Kappelhoff, Hermann 2004: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Vorwerk 8, Berlin.

Kappelhoff, Hermann 2008: Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino. In: Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram. Margrit Fröhlich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hrsg.) Marburg. Schüren Verlag.: S. 35-58.

Mader, Elke 2008: Mythen und Medien. „Wir sind alle ein bisschen bolly...“ In: Die Maske. Zeitschrift für Kultur-und Sozialanthropologie. Wien. Nr 2, Jänner: S. 28-30.

Mader, Elke und Budka, Philipp 2009: Shah Rukh Khan @ Berlinale. Bollywood Fans im Kontext medienanthropologischer Forschung. In: Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen. Claus Tieber (Hrsg.), Wien [u. a.]. LIT Verlag: S 117-131.

Mishra, Vijay 2002: Bollywood Cinema. Temples of Desire. London and New York. Routledge.

Morley, David 1980: The “nationwide” audience: structure and decoding. London. BFI

Morley, David 1988: Family Television. Cultural power and domestic leisure. London [u.a.]. Routledge.

Pendakur, Manjunath 2008: Popular cinema and the “new” media in India. In: Kolker, Robert Philipp (Hrsg.): The Oxford Handbook of Film and Media studies. Oxford [u.a.]. Oxford University Press: S. 423-447.

Peterson, Mark Allen 2005: Anthropology & mass communication. Media and myth in the new millennium. New York, NY [u. a.]. Berghahn Books.

Plessner, Helmuth 2003: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens. In: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur. Plessner, Helmuth, Dux, Günter (Hrsg.) Darmstadt, Wiss. Buchges. S. 201-387.

Radway, Janice A. 1997: Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature. 3. [print.]. - Chapel Hill, NC [u. a.]. Univ. of North Carolina Pr.

Roose, Jochen, Schäfer, Mike S., Schmidt-Lux, Thomas (Hrsg.) 2010: Fans. Soziologische Perspektiven. Wiesbaden. Verl. für Sozialwissenschaften.

Schmidt, Christiane 2000: Analyse von Leitfadeninterviews. In: Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Flick, Uwe, von Kardoff, Ernst, Steinke, Ines (Hrsg.). Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag: S. 447-456.

Schneider, Alexandra (Hrsg.) 2002: Bollywood, das indische Kino und die Schweiz. Museum für Gestaltung. Zürich.

Schneider, Alexandra 2005: Ein folkloristisches Strassentheater, das unbeabsichtigt einen Brecht oder Godard gibt. Zur Kodierung von Emotionen im zeitgenössischen Hindi-Mainstream-Film. In: Kinogefühle. Emotionalität und Film. Brütsch, Matthias, Hediger, Vinzenz von Keitz, Ursula, Schneider, Alexandra, Tröhler, Margrit (Hrsg.) Marburg. Schüren Verlag: S. 137-152.

Schumann, Hans Wolfgang 1999: Die großen Götter Indiens: Grundzüge von Hinduismus und Buddhismus. München. Diederichs.

Storey, John 1996: Cultural studies and the study of popular culture. Edinburgh. University Press.

Stöber, Rudolf 2008: Kommunikations- und Medienwissenschaften. Eine Einführung. München. Verlag C.H. Beck.

Tieber, Claus 2007: Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi Film. Wien/Berlin. LIT Verlag.

Vorderer, Peter & Schramm, Holger 2002: Medienrezeption. In: Rusch, Gebhard (Hrsg.): Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag: S. 118-134.

Wurzinger, Cornelia 2005: Bedeutung und Funktion der Mythen im Film Indiens: Analyse ausgewählter Beispiele. Wien, Univ., Dipl.-Arbeit.

## **Internetquellen**

<http://devdas.indiatimes.com/cast.htm>, letzter Zugriff 04.09.2012

<http://www.planetbollywood.com>, letzter Zugriff 04.09.2012

<http://www.indien-netzwerk.de/navigation/unterhaltung/artikel/bollywoodfilm-devdas/film-devdas.htm>, letzter Zugriff 15.02.2009

<http://www.imdb.de/title/tt1327035>, letzter Zugriff 30.06.2012

<http://www.musicnmovies.info/index.php/2008/11/previews/dev-d-2009-preview-a-modern-devdas>, letzter Zugriff 15.03.2009

<http://www.devdfilm.com>, letzter Zugriff 13.03.2009

[http://azer.com/aiweb/categories/magazine/63\\_folder/63\\_articles/63\\_legendleyli.html](http://azer.com/aiweb/categories/magazine/63_folder/63_articles/63_legendleyli.html), letzter Zugriff 30.06.2012

[http://de.wikipedia.org/wiki/Dear\\_Mr.\\_President](http://de.wikipedia.org/wiki/Dear_Mr._President), letzter Zugriff 13.09.2012

## Filmografie

Titel	Ort/Jahr	Regie
Devdas	Indien 1928	Naresh Mitra
Devdas	Indien 1935	P.C.Barua
Devdas	Indien 1955	Bimal Roy
Devdas	Indien 2002	Sanjay Leela Bhansali
Dev.D	Indien 2009	Anurag Kashyap
Kuch Kuch Hota Hai	Indien 1998	Karan Johar
Om Shanti Om	Indien 2007	Farah Khan
Bhoot	Indien 2003	Ram Gopal Verma
Kaal	Indien 2005	Soham Shah
Veer Zaara	Indien 2004	Yash Chopra
Mughal-E-Azam	Indien 1960	K. Asif
Umrao Jaan	Indien 1980	Muzzafar Ali
Leaving Las Vegas	USA 1995	Mike Figgis

## Abbildungen

Abbildung 01: Tabelle mit Materialübersicht/Sabine Rauchbauer

Abbildung 02: <http://www.myvideo.at/watch/3336009>, letzter Zugriff 13.09.2012

Abbildung 03: <http://www.myvideo.at/watch/3336009>, letzter Zugriff 13.09.2012

Abbildung 04: <http://www.myvideo.at/watch/3336009>, letzter Zugriff 13.09.2012

Abbildung 05: <http://www.myvideo.at/watch/2480928>, letzter Zugriff 13.09.2012

Abbildung 06: <http://www.myvideo.at/watch/72501>, letzter Zugriff 09.09.2008

Abbildung 07: <http://www.myvideo.at/watch/72501>, letzter Zugriff 09.09.2008

Abbildung 08: <http://www.myvideo.at/watch/3818455>, letzter Zugriff 26.08.2008

Abbildung 09: <http://www.myvideo.at/watch/3818455>, letzter Zugriff 26.08.2008

Abbildung 10: <http://www.myvideo.at/watch/1198142>, letzter Zugriff 26.08.2008

Abbildung 11: <http://www.myvideo.at/watch/1198142>, letzter Zugriff 26.08.2008

Abbildung 12: <http://www.myvideo.de/watch/4003694>, letzter Zugriff 13.09.2012

Abbildung 13: <http://www.myvideo.de/watch/4003694>, letzter Zugriff 13.09.2012

# Anhang

## Excel Tabelle

Name	Link
Devdas - Trailer	<a href="http://www.myvideo.at/watch/664944">http://www.myvideo.at/watch/664944</a>
Bairi Piya - Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2437478">http://www.myvideo.at/watch/2437478</a>
Devdas - Ishhh	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1695591">http://www.myvideo.at/watch/1695591</a>
Bairi Piya - Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3008853">http://www.myvideo.at/watch/3008853</a>
Devdas - Remix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1269135">http://www.myvideo.at/watch/1269135</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4794647">http://www.myvideo.at/watch/4794647</a>
Devdas 3	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1977259">http://www.myvideo.at/watch/1977259</a>
Woh Chand Jaise Ladki	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2590527">http://www.myvideo.at/watch/2590527</a>
Woh Chand Jaise Ladki	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2480928">http://www.myvideo.at/watch/2480928</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/72501">http://www.myvideo.at/watch/72501</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/127845">http://www.myvideo.at/watch/127845</a>
Devdas Theme	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4756538">http://www.myvideo.at/watch/4756538</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/747364">http://www.myvideo.at/watch/747364</a>
Devdas - Hamesha Tumko Chaaha	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3818455">http://www.myvideo.at/watch/3818455</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/244746">http://www.myvideo.at/watch/244746</a>
Devdas 1	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1977239">http://www.myvideo.at/watch/1977239</a>
Devdas 5	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1977291">http://www.myvideo.at/watch/1977291</a>
Hamesha Tumko Chaha	<a href="http://www.myvideo.at/watch/734826">http://www.myvideo.at/watch/734826</a>
Devdas - Auch im Regen	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4645673">http://www.myvideo.at/watch/4645673</a>
Devdas - Brennende Liebe	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1190702">http://www.myvideo.at/watch/1190702</a>
Devdas - Shahrukh Khan und Aishwarya Rai Bachhan	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2248545">http://www.myvideo.at/watch/2248545</a>
Paro und Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3229526">http://www.myvideo.at/watch/3229526</a>
Devdas & IL DIVO	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2249094">http://www.myvideo.at/watch/2249094</a>
Rihanna+Bollywood (Devdas)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3935355">http://www.myvideo.at/watch/3935355</a>
SRK Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1962360">http://www.myvideo.at/watch/1962360</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/193114">http://www.myvideo.at/watch/193114</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/347820">http://www.myvideo.at/watch/347820</a>
Humko deewana kar gaye	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4300897">http://www.myvideo.at/watch/4300897</a>
Devdas - Teil 1	<a href="http://www.myvideo.at/watch/417484">http://www.myvideo.at/watch/417484</a>
Chandrahmuki und Devdas	<a href="http://www.myvideo.de/watch/781576/Devdas_Szene_Chandramukhi_Devdas">http://www.myvideo.de/watch/781576/Devdas_Szene_Chandramukhi_Devdas</a>
Madhuri Dixit - Scene from Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4590949">http://www.myvideo.at/watch/4590949</a>
The Destiny	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2478677">http://www.myvideo.at/watch/2478677</a>
I hate everything about you (Devdas)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2681884">http://www.myvideo.at/watch/2681884</a>
Devdas-Everything i do	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1198142">http://www.myvideo.at/watch/1198142</a>
Kurze Szenen	<a href="http://www.myvideo.de/watch/1462859/ein_paar_kurze_szenen_von_DEVDAS">http://www.myvideo.de/watch/1462859/ein_paar_kurze_szenen_von_DEVDAS</a>
Devdas mit SRK und Aishwarya Rai	<a href="http://www.myvideo.de/watch/4003694/Devdas_mit_shahrukh_khan_und_Aishwarya_Rai">http://www.myvideo.de/watch/4003694/Devdas_mit_shahrukh_khan_und_Aishwarya_Rai</a>
Devdas best of	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4465727">http://www.myvideo.at/watch/4465727</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1999996">http://www.myvideo.at/watch/1999996</a>



Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1950555">http://www.myvideo.at/watch/1950555</a>
Devdas- Flamme unserer Liebe	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2802301">http://www.myvideo.at/watch/2802301</a>
Devdas-Remix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1952432">http://www.myvideo.at/watch/1952432</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3818002">http://www.myvideo.at/watch/3818002</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4698144">http://www.myvideo.at/watch/4698144</a>
Devdas - Trailer	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2721427">http://www.myvideo.at/watch/2721427</a>
Devdas Promo Mix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3529316">http://www.myvideo.at/watch/3529316</a>
Devdas Theme selbstgemacht	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1220748">http://www.myvideo.at/watch/1220748</a>
Filmvorschau von Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3519593">http://www.myvideo.at/watch/3519593</a>
Devdas-Trailer	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1977300">http://www.myvideo.at/watch/1977300</a>
Bollywood Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1745203">http://www.myvideo.at/watch/1745203</a>
Devdas-Flamme unserer Liebe	<a href="http://www.myvideo.at/watch/45409">http://www.myvideo.at/watch/45409</a>
Devdas Flamme unserer Liebe	<a href="http://www.myvideo.at/watch/701774">http://www.myvideo.at/watch/701774</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/203267">http://www.myvideo.at/watch/203267</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1635767">http://www.myvideo.at/watch/1635767</a>
Devdas - Trailer 2	<a href="http://www.myvideo.at/watch/847023">http://www.myvideo.at/watch/847023</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/747364">http://www.myvideo.at/watch/747364</a>
Devdas - Trailer	<a href="http://www.myvideo.at/watch/846993">http://www.myvideo.at/watch/846993</a>
Devdas - Trailer	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3481717">http://www.myvideo.at/watch/3481717</a>
Devdas -Teil 2	<a href="http://www.myvideo.at/watch/417541">http://www.myvideo.at/watch/417541</a>
Srk & Madhuri Dixit	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1908731">http://www.myvideo.at/watch/1908731</a>
Who chand Jaise-Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3519593">http://www.myvideo.at/watch/3519593</a>
Devdas-Theme	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1633647">http://www.myvideo.at/watch/1633647</a>
Devdas a great love	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1935635">http://www.myvideo.at/watch/1935635</a>
SRK in Devdas	<a href="http://www.myvideo.de/watch/1269064/Shahrukh_Kh an_in_Devdas">http://www.myvideo.de/watch/1269064/Shahrukh_Kh an_in_Devdas</a>
Devdas Ende	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1243920">http://www.myvideo.at/watch/1243920</a>
Devdas Finale	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3336009">http://www.myvideo.at/watch/3336009</a>
SHAHRAKH KHAN as DEVDAS	<a href="http://www.myvideo.at/watch/864763">http://www.myvideo.at/watch/864763</a>
Wish you were here!	<a href="http://www.myvideo.at/watch/5029898">http://www.myvideo.at/watch/5029898</a>
Devdas - Sad Ending (Mix)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3696785">http://www.myvideo.at/watch/3696785</a>
Devdas Remix	<a href="http://www.myvideo.de/watch/286157/DEVDA S_RE MIX">http://www.myvideo.de/watch/286157/DEVDA S_RE MIX</a>
Dedas Remix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2316306">http://www.myvideo.at/watch/2316306</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4547536">http://www.myvideo.at/watch/4547536</a>
Hit me up + Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3378870">http://www.myvideo.at/watch/3378870</a>
Shakira	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4617026">http://www.myvideo.at/watch/4617026</a>
Bollywood und Rihanna - please don't stop the music	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2564114">http://www.myvideo.at/watch/2564114</a>
Pink in Indien	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3374833">http://www.myvideo.at/watch/3374833</a>
Erinnerung einer verlorenen Liebe	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4996">http://www.myvideo.at/watch/4996</a>
Devdas-Veer-Zaara	<a href="http://www.myvideo.de/watch/1086714/Devdas_Veer_Zaara">http://www.myvideo.de/watch/1086714/Devdas_Veer_Zaara</a>
Devdas - Chalak Chalak	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3009586">http://www.myvideo.at/watch/3009586</a>
Bollywood Mix ~ feat. Devdas Theme	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4537906">http://www.myvideo.at/watch/4537906</a>
Main hoon na- mit Lied von Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1065010">http://www.myvideo.at/watch/1065010</a>

Devdas-Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4285431">http://www.myvideo.at/watch/4285431</a>
Aishwarya rai 4ever	<a href="http://www.myvideo.at/watch/977623">http://www.myvideo.at/watch/977623</a>
Bollywood-Dance Video	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4947259">http://www.myvideo.at/watch/4947259</a>
Bollywood für Euch!!	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4511218">http://www.myvideo.at/watch/4511218</a>
Shah rukh khan 6	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4910304">http://www.myvideo.at/watch/4910304</a>
Bollywood Dance mix Bollywood the show	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3854207">http://www.myvideo.at/watch/3854207</a>
Hum Tum - Rani Mukherjee	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1112083">http://www.myvideo.at/watch/1112083</a>
Josh-Hum to dil se haare	<a href="http://www.myvideo.at/watch/499551">http://www.myvideo.at/watch/499551</a>
Bollywoodverrueckt :)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3293708">http://www.myvideo.at/watch/3293708</a>
Madhuri Dixit (mega remix 2007)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/912334">http://www.myvideo.at/watch/912334</a>
Bollywood - Srk and Aish Story part 1	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4488363">http://www.myvideo.at/watch/4488363</a>
Bollywood & Enrique Iglesias - hero	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3904080">http://www.myvideo.at/watch/3904080</a>
Bollywood mit Listen to your Heard	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3930668">http://www.myvideo.at/watch/3930668</a>
Shahrukh & Aishwarya	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2770877">http://www.myvideo.at/watch/2770877</a>
Bollywood + Srk & Aish part 2	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4488377">http://www.myvideo.at/watch/4488377</a>
Bollywood - Sharhukh khan + Aishwarya Rai story Part 3	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4495996">http://www.myvideo.at/watch/4495996</a>
Und wieder was für mein Schatz	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4492367">http://www.myvideo.at/watch/4492367</a>
Selam mera dil...	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4307407">http://www.myvideo.at/watch/4307407</a>
Bollywood - Srk + Aish Story Part 4	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4526596">http://www.myvideo.at/watch/4526596</a>
Für mein schatz!!!!	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3640586">http://www.myvideo.at/watch/3640586</a>
Bollywood - Aishwarya And Shahrukh Khan Story	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4438104">http://www.myvideo.at/watch/4438104</a>
Aishwarya Rai - Barso Re (Song from Guru)	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4951348">http://www.myvideo.at/watch/4951348</a>
Shahrukh Khan In Love - Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/273171">http://www.myvideo.at/watch/273171</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2033049">http://www.myvideo.at/watch/2033049</a>
Devdas + Aishwarya Rai	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2032412">http://www.myvideo.at/watch/2032412</a>
Miss World Aishwarya Rai Bachchan	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3621007">http://www.myvideo.at/watch/3621007</a>
shahrukh khan	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3484992">http://www.myvideo.at/watch/3484992</a>
SRK_Dance_Mix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3484149">http://www.myvideo.at/watch/3484149</a>
Chori chori	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3370167">http://www.myvideo.at/watch/3370167</a>
Shahrukh - Meri Maa	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3653064">http://www.myvideo.at/watch/3653064</a>
My Tribute to Shahrukh	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2737479">http://www.myvideo.at/watch/2737479</a>
Aish Remix 2007	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2593000">http://www.myvideo.at/watch/2593000</a>
Aishwarya Rai	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4121741">http://www.myvideo.at/watch/4121741</a>
Madhuri Dixit	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1740542">http://www.myvideo.at/watch/1740542</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.de/watch/2846575/Bollywood_Ja_nu_und_Tushiya_Sathiyaselvan">http://www.myvideo.de/watch/2846575/Bollywood_Ja_nu_und_Tushiya_Sathiyaselvan</a>
Dola re dola devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4983155">http://www.myvideo.at/watch/4983155</a>
Dola re dola	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2603946">http://www.myvideo.at/watch/2603946</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2730760">http://www.myvideo.at/watch/2730760</a>
Aishwarya live	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2511115">http://www.myvideo.at/watch/2511115</a>
Dola-Re	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1139403">http://www.myvideo.at/watch/1139403</a>

Bollywood romantic dance	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3093093">http://www.myvideo.at/watch/3093093</a>
Bollywood romantic dance	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3936011">http://www.myvideo.at/watch/3936011</a>
Ich tanze zu Dola Re	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4597441">http://www.myvideo.at/watch/4597441</a>
Making of Devdas Teil 3	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2476753">http://www.myvideo.at/watch/2476753</a>
Shahrukh khan Sansui Award - Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3557629">http://www.myvideo.at/watch/3557629</a>
Devdas 2	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1977251">http://www.myvideo.at/watch/1977251</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/328554">http://www.myvideo.at/watch/328554</a>
Devdas	<a href="http://www.myvideo.at/watch/1143403">http://www.myvideo.at/watch/1143403</a>
Bollywood	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2725090">http://www.myvideo.at/watch/2725090</a>
Maar Daala	<a href="http://www.myvideo.at/watch/2495331">http://www.myvideo.at/watch/2495331</a>
Dola re REMIX	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3342423">http://www.myvideo.at/watch/3342423</a>
Aishwarya Mix	<a href="http://www.myvideo.at/watch/3302799">http://www.myvideo.at/watch/3302799</a>
Mauja Hi Mauja - Bollywood Dance	<a href="http://www.myvideo.at/watch/4190353">http://www.myvideo.at/watch/4190353</a>

Die Videoclips befinden sich auf der beigelegten DVD.

## Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Rezeption des Bollywoodfilms *Devdas* (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) im deutschsprachigen Raum. Der Fokus der Arbeit liegt in der Auswertung von Rezeptionsinterviews in Wien und einer Inhaltsanalyse von ausgewählten Videoclips, die von Fans online gestellt worden sind.

Nach einer einführenden Erläuterung von Medienrezeption und dem Nutzenansatz, gehe ich auf die Entstehung der Medienanthropologie ein und darauf, wie durch den Einfluss der Cultural Studies die RezipientInnen als aktive ProduzentInnen von Bedeutungen anerkannt werden. Weiters erlautere ich Theorien, wie die der Intertextualität, die verschiedenen Leseweisen eines Textes von Stuart Hall und die Theorie von Umberto Eco, der einen Text als „offenes Kunstwerk“ bezeichnet.

Anschließend folgt die Analyse des Films, anhand der Methode von Faulstich und der Auswertung der Rezeptionsinterviews. Die Leitfadentinterviews werden anhand der Methode von Christiane Schmidt ausgewertet. Insgesamt steht hier das Thema Liebe für die RezipientInnen an erster Stelle gefolgt vom Thema Kastensystem und Ehre. Danach gehe ich auf die ausgewählten Videoclips ein. Dabei kommen unterschiedliche Themen wie zum Beispiel, Liebe, Schicksal, Macht und Konflikte vor. Weiters werden Emotionen der Trauer, Freude und Fröhlichkeit durch die Videoclips von den RezipientInnen zum Ausdruck gebracht.

Ziel dieser Arbeit ist es darzulegen, dass Fans produktiv und kreativ sein können und dass die RezipientInnen aktive ProduzentInnen von Bedeutungen sind. Fans werden zu ProduzentInnen, indem sie einen Medientext konsumieren, entschlüsseln, kreativ überarbeiten und daraus etwas Neues entstehen lassen. Die Rezeption ist von verschiedenen Faktoren wie etwa der Bildung, Geschlecht und Herkunft abhängig.

My diploma thesis deals with the reception of the Bollywoodfilm *Devdas* (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) in german speaking countries. The focus of my thesis consists of an analysis of reception interviews made in Vienna and a case study of Bollywood Fans on Internet. To this end, video clips created by fans are analyzed.

In the first part, the paper deals with media reception in general and the Uses and Gratifications theory. After this I explain how media anthropology arose and how through the influence of the cultural studies the recipient was acknowledged as active producer of meanings. In a broader sense other theories are explained like the theory of the open work from Umberto Eco, the different reading types by Stuart Hall and the theory of intertextuality. Following there is an analysis of the film due to Faulstich and the evaluation of the interviews in the method of Schmidt. Important themes in the reception of the interviews are love followed by honour and the caste system. Afterwards I analyze particular examples of video clips Fans have posted on the internet. The videoclips deal with themes like love, hate, destiny, disputes and power. They convey emotions of the recipients like grief, happiness and blithesomeness.

The purpose of this paper is to indicate that Fans are active and creative. The recipients are actively involved in defining the films significations. Fans are acting as media producers by consuming and decoding a media text and creating a new one. Overall reception of the Bollywoodfilm *Devdas* (Indien 2002, Sanjay Leela Bhansali) varies according to the viewers origin, age and gender.

## **Lebenslauf von Sabine Rauchbauer**

Geburtsdatum: 05.07.1979

Geburtsort: Eisenstadt

Staatsbürgerschaft: Österreich

### **Schulbildung und Studium:**

1985 – 1989 Volksschule Eisenstadt

1989 – 1993 Hauptschule Theresianum in Eisenstadt

1993 – 1998 Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik in Oberwart

1999 – 2012 Studium der Sozial-und Kulturanthropologie an der Universität Wien

### **Berufliche Tätigkeiten:**

2002- 2004            Projekt des „Romano Centro“: Lernhilfe bei Roma Kindern,  
Hausaufgabenbetreuung

04/- 06/2005        Volontariat im Integrationshaus „Projekt Caravan“, Wohngemeinschaft  
für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge.

2009 – 2010        WAG- Wiener Assistenzgenossenschaft, Assistenz von Menschen mit  
leichten körperlichen Behinderungen.

2010 – 2012        Kindergartenpädagogin

Diverse StudentInnenjobs während meines Studiums.

### **Auslandsaufenthalte:**

1998 – 1999 Au-Pair in London, Absolvierung des First Certificate

07/2004        Sprachaufenthalt in Bordeaux

### **Fremdsprachen:**

Englisch in Wort und Schrift, Grundkenntnisse Französisch