



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Terrorismus im Hindi-Film

Die Darstellung des muslimischen Terroristen als Bösewicht im indischen
Mainstream-Kino, 1999–2013.

Anna-Franziska Steinebach

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: PD Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Terrorismus im indischen Kontext	1
1.2 Relevanz	4
1.3 Forschungsgegenstand.....	6
1.4 Hypothese	7
1.5 Forschungsstand	7
1.6 Vorgehensweise und methodische Abgrenzung.....	8
2. Stereotyp.....	9
2.1 Das Stereotyp in sozialwissenschaftlichen Diskursen.....	9
2.2 Stereotype in der Sprach-, Literatur- und Kunstwissenschaft	11
2.3 Stereotype im Hindi-Film.....	12
2.3.1 Figur	13
2.3.1.1 Archetyp	14
2.3.1.2 Namensgebung im Hindi-Film	15
2.3.2 Narration.....	16
2.3.3 Schauspiel, visuelle Inszenierung und Komposition.....	19
2.3.3.1 Schauspiel.....	20
2.3.3.2 Äußere Merkmale	21
2.3.3.3 Komposition	24
2.3.3.4 Setting und Location.....	25
2.3.3.5 Musik und Ton	26
2.4 Zusammenfassung Stereotype	26
3. Der Bösewicht als Stereotyp im Hindi-Film	28
3.1 Historische Bedingtheit: Gut und Böse im indischen Kontext.....	28
3.2 Filmhistorischer Überblick.....	31
4. Exkurs: Der Muslim als Terrorist? Sozial-politische Hintergründe.....	40
4.1 Kommunale Konflikte zwischen Hindus und Muslimen	40
4.2 Der ungeliebte „Bruderstaat“ Pakistan und der globale islamistische Terrorismus seit 9/11	43

4.3 Der Konflikt in Kaschmir	47
5. Der muslimische Terrorist im Hindi-Film	49
5.1 Das Aufkommen des muslimischen Terroristen als Filmfigur.....	49
5.2 Der muslimische Terrorist im Zeichen der Hindutva und der globale islamistische Terrorismus	51
6. Analyse.....	56
6.1 Der muslimische Terrorist als „Bösewicht“: Charakterisierung der Figur und narrative Merkmale	56
6.1.1 Der fanatische Extremist	60
6.1.2 Der brutale Sadist	66
6.1.3 Der lächerliche muslimische Terrorist	72
6.2 Optische Merkmale	73
6.2.1 Die Physis	73
6.2.2 Körpernahe Artefakte	77
6.2.3 Waffen	84
6.3 Bildästhetische Merkmale und schauspielerische Darstellung.....	87
6.3.1 Schauspielerische Darstellung.....	91
6.3.2 Merkmale auf akustischer Ebene.....	92
6.3.3 Setting.....	93
6.3.3.1 Kaschmir.....	94
6.3.3.2 Geheime Kommandozentralen	95
6.3.3.3 Gefängnisse	96
6.4 'Gegenspieler' zum muslimischen Terroristen.....	97
6.4.1 Der hinduistische Held und der patriotische Muslim	97
7. Ergebnisse	102
8. Quellenverzeichnis	107
8.1 Filmographie.....	111
8.2 Laufbildverzeichnis	113
Abstract	116
Lebenslauf	118
Danksagung	119

1. Einleitung

“While all Muslims are not terrorists, all terrorists in the way that we recognize them on the global stage are Muslim.”¹

Dieser, von der indischen Fernsehjournalistin Barkha Dutt zitierte Satz im Zuge einer Diskussionsrunde über die Repräsentation von Muslimen innerhalb des indischen Mainstream-Kinos, kann als symptomatischer Ausdruck für ein scheinbar konsensual geteiltes Meinungsbild gesehen werden, welches den muslimischen Terroristen spätestens seit den Anschlägen vom 11. September 2001 innerhalb der indischen Gesellschaft aber auch innerhalb internationaler Diskurse über Terrorismus zum bedrohlichen Schreckgespenst stilisiert. Die assoziative Verschränkung zwischen Terrorismus und Religion des Islam ist dabei nicht nur Gegenstand nicht-fiktionaler Formate, sondern wird besonders innerhalb der medialen Sphäre des Films aufgearbeitet.

Die grundsätzliche Frage, die sich hier stellt ist:

Durch welche Mechanismen gelangen solch negativ behaftete Vorstellungen in die fiktionale Sphäre des Films? Und auf welche Weise werden sie dort verhandelt und weitergetragen?

Dieser Frage soll nun im Kontext des Hindi-Films nachgegangen werden.

1.1 Terrorismus im indischen Kontext

Indien bildet mit mehr als einer Milliarde Menschen die größte Demokratie unserer Erde, innerhalb derer Menschen aller Weltreligionen leben, welche nicht nur unterschiedlicher ethnischer Herkunft sind, sondern auch eigene Sprachen und Schriften besitzen, sowie unterschiedliche Riten und Gebräuche pflegen. Das Selbstbild Indiens als säkularem², toleranten und synkretistischen Staat, in dem verschiedene Ethnien und Kulturen innerhalb seiner Grenzen friedlich koexistieren und ein funktionierendes System der „Unity in diversity“³ darstellen, ist seit der Staatsgründung Indiens 1947 immer wieder durch Konflikte auf den

¹ Dutt, Barkha, *We the people. Being Muslim in India today*, 7.3.2010 <http://www.ndtv.com/video/player/we-the-people/being-muslim-in-today-s-india/131582>, 8.04.14.

² Anm.: Säkularismus im indischen Sinne bezeichnet nicht wie in seiner westlichen Lesart die strikte Trennung von Religion und Staat, sondern verweist auf die Gleichstellung und den Respekt des Staates vor sämtlichen Religionen. Vgl. auch, Pandey, Gyanendra, „The civilized and the Barbarian: The `New` Politics of late Twentieth Century India and the World“, in: Pandey, Gyanendra, *Hindus and others. The question of Identity in India Today*, New Delhi: Viking, Penguin books India, S.1–23, S.3.

³ Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, in: Kavoori, Anandam P., Punathambekar, Aswin (Hgg.) *Global Bollywood*, New York: New York University Press, 2008, S.131.

Prüfstand gestellt worden. Diese haben multiple Formen angenommen, die aber vor allem entlang territorialer, aber auch sozialer, kultureller und ethnischer Trennlinien verlaufen.

“The truncated colonial territories inherited by the Indian state after 1947 still left it in control of a population of incomparable differences: a multitude of Hindu-casts and outcastes, Muslims, Sikhs, Christians, Buddhists, Jains and tribes; speakers of more than a dozen major languages (and thousands of dialects); myriad ethnic and cultural communities. This discordant material was not the stuff of which nation states are made; it suggested no common identity or basis of unity that could be reconciled within a modern state.”⁴

Der signifikanteste Konflikt, welcher Indien schon seit Jahrhunderten prägt, ist jener zwischen Hindus und Moslems. Muslime bilden im heutigen Indien mit einer Population von etwa 156 Millionen Glaubensanhängern die größte Minderheit im Staat und eine der größten muslimischen Gemeinden weltweit.⁵ Seit der Teilung Indiens und der Staatsgründung Pakistans 1947 ist das Verhältnis zum ´Bruderstaat´ und besonders zur größten Minderheit im Land gespalten und von Gewalt und besonders von terroristischen Gewaltakten bestimmt.

Der Gebrauch der Begriffe ´Terrorismus´ und des ´Terroristen´ innerhalb öffentlicher Diskurse erfolgt, besonders seit 11. September 2001 innerhalb der internationalen medialen Berichterstattung in inflationärer Art und Weise, ohne dass für diese Begriffe bis zum heutigen Tage eine einheitliche Definition existieren würde.⁶ Innerhalb unterschiedlicher wissenschaftlicher Diskurse umfasst der Begriff in höchstem Maße divergente Bedeutungsebenen und ist zudem in der öffentlichen Wahrnehmung oft sehr emotional besetzt und damit stark subjektiv geprägt. Aus diesem Grund muss beim Begriff ´Terrorismus´ immer der Kontext seiner Verwendung miteinbezogen werden.

Der Begriff ´Terrorismus´ als solcher wurde im Zuge der französischen Revolution⁷ erstmals gebraucht „[...] to refer to state violence against a people [...]”⁸ Als neuzeitliches Phänomen wurde der Begriff zunächst innerhalb lokaler Sphären verortet und als politisch motiviertes gewaltsames Aufbegehren innerhalb von Konflikten zwischen einem Staat und seinen Bürgern

⁴ Khilnani, Sunil, *The idea of India*, New Delhi: Penguin Books India 1997, S.151f.

⁵ Vgl. Zywiets, Bernd, „‘Evil Arabs?’ Muslim Terrorists in Hollywood and Bollywood“, in: Hammond, Phillip (Hg.), *Screens of Terror. Representation of War and Terrorism in Film and Television since 9/11*, Suffolk: Abramis Academic 2011, S.185–203, S.194.

⁶ Anm.: Die Vielfältigkeit des Begriffs Terrorismus wurde schon 1988 von den Wissenschaftlern Schmid und Jongman an Hand einer Aufzählung von 109 Definition bewiesen, Siehe auch, Schmid, Alex P. Jongman, Albert J. *Political terrorism: a new guide to actors, authors, concepts, data bases, theories, and literature*, Amsterdam: Transaction Books, 1988.

⁷ Vgl. Murphy, John F., „Defining International Terrorism: A Way Out of the Quagmire“, in: *Israel Yearbook of Human Rights*, Vol.19, 1989, S.13–37.

⁸ Gabriel, Karen, Vijayan, P.K., „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, *Journal of Postcolonial Writing*, 48:3, 2012, S.299–310, S.303.

verstanden, bevor er im Zuge des 11. September 2001 zunehmend gebraucht wurde, um auf ein globales, ideologisch motiviertes Phänomen zu verweisen, welches nahezu exklusiv mit dem Islam als Religion verknüpft wurde.

Ebenso schwierig wie die definatorische Begriffseinordnung selbst ist die Einstufung eines gewalttätigen Aktes einer bestimmten Person oder Gruppierung als ´terroristisch´.

Im Besonderen ist die Abgrenzung zwischen den Termini ´Terrorist´ und ´Freiheitskämpfer´ in höchstem Maße problematisch, da die Wahrnehmung und Kategorisierung terroristischen Handelns Gabriel nach zu urteilen nicht von der Handlung selbst abhängig ist, sondern von der gesellschaftlichen oder staatlichen Bewertung dieser Handlung.⁹

Um einen Anhaltspunkt über die generelle Verortung der Terroristenfigur zu bekommen, seien die definatorischen Kernaspekte rund um den Begriff ´Terrorist´ hier zunächst wie folgt definiert:

Ein Terrorist ist jemand, der, meist aus einer politisch oder ideologisch motivierten Untergrund-Gruppierung heraus, geplante Gewaltanschläge gegen eine politische Ordnung oder ein politisches System ausübt und dadurch sowohl Schrecken auslösen als auch Sympathie und Unterstützungsbereitschaft hervorrufen möchte. Ziel des ausgeübten Terrors ist die Herbeiführung eines politischen oder sozialen Wandels oder die Destabilisierung eines bestehenden politischen Systems.¹⁰

Terrorismus als gewaltsames Mittel gegen Unterdrückung ist in Indien seit jeher präsent, erwuchs doch die indische Nation ebenso aus einem Freiheitskampf gegen die britische Besatzung, der nicht nur auf friedlichem Weg erfolgte.¹¹

Einige auch gewaltsam operierende indische Freiheitskämpfer wie beispielsweise *Bhagat Singh*, *Chandra Shekhar Azad*, *Netaji Subhash Chandra Bose* werden bis heute als nationale Helden gefeiert und deren Leben und Wirken wird innerhalb der indischen Unterhaltungsindustrie vielfach thematisch aufgearbeitet.¹²

Trotz der gesellschaftlichen Akzeptanz und der vielfachen medialen Aufarbeitung des indischen Freiheitskampfes ist das Verhältnis zum ´Terrorismus´ in Indien zutiefst gespalten¹³.

⁹ Vgl. Gabriel/Vijayan, „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, S.305.

¹⁰ Vgl. Waldmann, Peter, „Terrorismus als weltweites Phänomen: Eine Einführung“, in: Frank, Hans, Hirschmann, Kai (Hgg.), *Die weltweite Gefahr. Terrorismus als internationale Herausforderung*, Berlin: Berlin Verlag, 2002, S.11.

¹¹ Vgl. Gabriel/Vijayan, „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, S.300.

¹² Anm. So etwa in Filmen wie, *Netaji Subhash Chandra Bose: The Forgotten Hero* [R: Shyam Benegal, 2005], *Range de Basanti* [R: Rakesh Omprakash Mehra, 2006], *The Legend of Bhagat Singh* [R:Rajkumar Santoshi, 2002].

¹³ Vgl. Ebda, S.300.

Dies ist besonders dann der Fall, wenn Gewaltakte von religiösen oder ethnischen Minoritäten im Land ausgehen, deren Aufbegehren sich gegen die Mehrheitsgesellschaft und den Staat richtet. Es verwundert also nicht, dass Terrorismus als gesellschaftliches Phänomen bis Mitte der achtziger Jahre im wohl populärsten Medium des Landes, dem Film, nicht thematisiert wurde, stellt dieses doch eine ständige reale Bedrohung der nationalen Einheit dar.

“A primary reason for the cinema’s relative lack of engagement with these issues before the 1990s was the film industry’s careful negotiation of nationalism, national identity, and the Indian state – whether conceptually, institutionally (e.g. Central Board of Film Certification) or logistically (policies on tax, raw stock).”¹⁴

Seit der Aufarbeitung dieses Themenkomplexes ist jedoch ein Phänomen zu beobachten, welches heute einen zentralen Platz in der medialen Sphäre des populären indischen Films innehat: Die Übercodierung der Figur des Terroristen als Muslim.

1.2 Relevanz

Die indische Kinolandschaft ist eine der ältesten kinematographischen Traditionen weltweit. Sie besitzt eine Fülle eigenständiger regionaler Filmproduktionen und verfügt über eine enorme Produktivität von etwa 800 Filmen pro Jahr.¹⁵

Dem in Mumbai angesiedelten Hindi-Film, welchem rund ein Viertel aller jährlich produzierten Filme zufallen,¹⁶ kommt innerhalb der vielfältigen Kinolandschaft Indiens eine besondere Bedeutung zu, da dieser als ´nationales´ Kino Indiens gilt und sich als „major shaper of an emerging pan-indian popular culture“¹⁷ etabliert hat. Er spielt daher als Medium zur Konsolidierung einer nationalen ´indischen Identität´ eine zentrale Rolle.

„[...] Hindi films, though comprising approximately 20 percent of total production, are the ones that circulate nationally and internationally, dominate the discourse about Indian cinema, and are regarded as the standard or archetype to follow or oppose.”¹⁸

Obwohl der Hindi-Film nicht für das indische Kino als Ganzes stehen kann, so fungiert er doch als Maßwerk, nach dessen Standard produziert wird, er gilt daher bis heute als die dominierende Form der populären Kultur Indiens.¹⁹ Da Filme auch immer die Gesellschaft spiegeln, in der

¹⁴ Vgl. Gabriel/ Vijayan, „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, S.301.

¹⁵ Vgl. Booth, Gregory D., „Traditional content and narrative structure in the Hindi Commercial Cinema“, *Asian folklore Studies*, Volume 54, 1995, S.169–190, S.170.

¹⁶ Vgl. Zywiets, Bernd, „Evil Arabs? Muslim Terrorists in Hollywood and Bollywood“, S.193.

¹⁷ Kakar, Sudhir, *Intimate relations: Exploring Indian Sexuality*, Delhi: Penguin, 1990, S.26.

¹⁸ Ganti, Tejaswini, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, UK [u.a.]: Routledge 2004, S.3.

¹⁹ Dwyer, Rachel. *All You Want is Money, All You Need is Love: Sex and Romance in Modern India*. London [u.a.]: Cassell 2000, S.97.

sie entstehen, eignet sich der Hindi-Film, um Rückschlüsse auf gesellschaftlich umlaufende sozial-politische Diskurse, Ideologien, Werte und Normen zu ziehen. Innerhalb des Hindi-Films werden diese aber nicht nur rezipiert, sondern auch aktiv mitgestaltet. So schreibt Kazmi: “[...] the cinema is the cheapest, most accessible and effective medium of mass communication and image building. [...] a large part of the Indian consciousness is shaped through these films.”²⁰

Die Industrie des in Bombay angesiedelten Hindi-Films gilt bis heute gemeinhin als Mikrokosmos indischer Sozialstrukturen und als Schmelztiegel unterschiedlicher sprachlicher und kultureller Einflüsse, da im Produktionsprozess Mitglieder sämtlicher sozialer und religiöser Gemeinschaften, Mehrheiten und Minderheiten eng zusammenarbeiten.²¹ Besonders Muslime haben die Filmindustrie bis heute in allen essentiellen Bereichen stark geprägt.²² Während die Industrie selbst also säkular geprägt ist, gestaltet sich die Repräsentation kultureller Diversität in den Werken des populären Hindi-Films seit Anbeginn problematisch.

„The Bombay cinema [...] positions other national/ethnic/socio-religious identities in stereotypical ways under an overarching north Indian, majoritarian Hindu identity[...] Bombay crystallized as the key centre for the productions of national fictions just at the moment when the new state came into existence, so it’s construction of the national narrative carries a particular force.”²³

Innerhalb der Narration und Figurengestaltung des Hindi-Films lässt sich trotz des oftmals nonchalanten Umgangs mit religiöser Zugehörigkeit in der Industrie selbst auf der Leinwand eine Hegemonie von hinduistisch geprägter Identität beobachten, die innerhalb des Hindi-Films zur religiös und kulturell normierten indischen Nationalidentität konstruiert wird. Dabei wird im nationalen Medium des Landes vielfach ein Indienbild erzeugt, in dem Minderheiten kaum Repräsentation finden oder seit Jahrzehnten vornehmlich in schablonenhafter Art und Weise dargestellt werden. Ihre kulturelle, religiöse und ethnische Andersartigkeit wird dabei durch Mechanismen der Stereotypisierung besonders betont, dies forciert oftmals eine Wahrnehmung von Minderheiten als ‘fremd’ und ‘anders’. Im besonderen Maße gilt dies für Mitglieder der muslimischen Gemeinschaft im Land. Während sie im Filmbetrieb hohe Anerkennung und Popularität genießen, wurden Muslime im Hindi-Film außerhalb

²⁰ Kazmi, Fareeduddin, „How angry is the Angry young man? `Rebellion` in Conventional Hindi Films.“, in: Nandy, Ashis (Hg.) *The secret politics of our Desire. Innocence Culpability and Indian popular Cinema*, New Delhi: Oxford University Press 1998, S.135–154, S.134.

²¹ Vgl. Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, S.133.

²² Vgl. Dwyer, Rachel, *Filming the gods. Religion an Indian cinema*, New York [u.a.]: Routledge 2008, S.99.

²³ Vasudevan, Ravi S., „The politics of cultural address in a ‘transitional’ cinema: a case study of Indian popular cinema“ in: Gledhill, Christine, Williams, Linda *Rethinking Film Theory*, London: Arnold 2000. S.132.

einschlägiger Genres²⁴ jahrzehntlang wenig repräsentiert und wenn dann meist entweder sehr positiv oder sehr negativ dargestellt, erfahren aber selten realistische Abbildung: „Popular cinema becomes the space to work out the fantasies and anxieties that characterise mainstream India’s attitudes towards the Indian Muslim.“²⁵

Gesellschaftspolitische Umwälzungen und eine zunehmende Fragmentierung der indischen Gesellschaft führten ab den neunziger Jahren dazu, dass Muslime und deren Lebenswelt im Hindi-Film zunehmend mit dem Thema des Terrorismus in Verbindung gebracht wurden.

Eine wiederkehrende meist negative Darstellung von Minderheiten kann innerhalb fiktionaler Formate Einfluss auf die Art und Weise haben kann, **wie** Minderheiten von der Gesellschaft wahrgenommen und mit **welchen** Kontexten sie verknüpft werden. Da die Vermittlung von Stereotypen im Film ebenso bei der Herausarbeitung und Verhandlung von ‘Eigenem’ und ‘Fremden’ dienen, sind diese Mechanismen durchaus in der Lage dazu, soziale Folgen nach sich zu ziehen. Aus diesem Grund besitzt die wissenschaftliche Untersuchung dieses Themas eine nicht von der Hand zu weisende Relevanz und ist deswegen Gegenstand dieser Arbeit.

1.3 Forschungsgegenstand

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung des männlichen muslimischen Terroristen in der Filmlandschaft des Hindi-Kinos. Der spezielle Fokus der Arbeit soll auf der visuellen, narrativen und bildästhetischen Konstruktion des muslimischen Terroristen in seiner Ausprägung als durchwegs negativ charakterisierter Figur liegen. Die Leitfragen, denen hierbei nachgegangen werden soll, sind:

Aus welchen Darstellungstraditionen des Hindi-Films heraus hat sich die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht generell entwickelt?

Welche genau sind die stereotypen Merkmale, die dieser Figur zugeordnet werden?

Welche stereotypen Merkmale der Figur sind vornehmlich in der Figurenzeichnung der indischen Filmtradition begründet, welche vornehmlich sozialwissenschaftlich konnotiert und wann kommt es zu einer Verknüpfung beider Aspekte?

Werden Versuche unternommen, sich von einer stereotypisierten Darstellung zu distanzieren?

Wenn ja, wie geschieht das?

²⁴ Anm.: Hier zu nennen wären etwa das „Islamicate“- oder „Muslim Social“-Genre. Vgl. dazu auch: Dwyer, *Filming the gods*, S.97ff.

²⁵ Kabir, Ananya Jahanara, „The Kashmiri as Muslim in Bollywood’s ‘New Kashmir films’“, *Contemporary South Asia*, 18:4, 2010, S.373–385, S.374.

Im Zentrum der Betrachtung soll der männliche muslimische Terrorist in seiner Ausprägung als durchwegs negativ dargestellter Figur stehen. Im Zuge der Aufarbeitung des Themenkomplexes innerhalb des Hindi-Films gibt es auch Werke, die den Terroristen nicht als durchwegs negative Gestalt, sondern eher als tragisches Opfer umgebender Umstände darstellen,²⁶ ebenso auch die Darstellung weiblicher Terroristinnen.²⁷ Aufgrund des Forschungsschwerpunkts und des Arbeitsumfangs wird jedoch ausschließlich der männliche muslimische Terrorist als negative Figur im Zentrum der Betrachtung stehen. Er wird im Folgenden als Bösewicht bezeichnet.

1.4 Hypothese

Die vorliegende Arbeit stellt die Hypothese auf, dass der muslimische Terrorist als Filmfigur in seiner Konstruktion als Bösewicht von verschiedenen Formen der Stereotypisierung betroffen ist. Diese Stereotypisierungen sind einerseits innerhalb des filmisch-imaginativen Raums des Hindi-Films verhaftet und haben ihren Ursprung in der visuellen und narrativen Konstruktion tradierter Bösewichtfiguren aus der indischen Filmgeschichte, die ihrerseits mythologische Bezüge aufweisen, artikulieren darüber hinaus aber ebenso gesellschaftlich verankerte, vorurteilsbehaftete Vorstellungen über Muslime. Diese artikulieren sich sowohl durch eine redundante schematische Darstellung auf der Ebene der Visualisierung und der akustischen Konzeption, als auch durch die Reduktion der Figur auf bestimmte Persönlichkeitsmerkmale, die innerhalb wiederkehrender thematischer Schwerpunkte der Narration verhandelt werden.

1.5 Forschungsstand

Die Literaturlage zum Thema des muslimischen Terroristen als Stereotyp im Hindi-Film ist im deutschsprachigen Raum recht dürftig und wenn Publikationen zu diesem Thema vorhanden sind, dann meist nur in Form von Essays oder Kommentaren. Im englischsprachigen Raum – indische Publikationen in englischer Sprache eingeschlossen – gibt es eine größere Anzahl von Werken, die sich mit der stereotypisierten Darstellung von Muslimen im Hindi-Film beschäftigen. Meist geschieht dies im Zusammenhang mit der Abhandlung von Grenzkonflikten und kommunaler Gewalt. Eine umfassende und disziplinübergreifende Analyse zum Thema der Arbeit fehlt jedoch im deutsch- wie im englischsprachigen Raum bislang.

²⁶ Anm.: Hier zu nennen wären Filme wie *Fiza* [R: Khalid Mohammed, 2000], *Kurbaan* [R: Karan Johar, 2009] oder *Dev* [R: Govind Nihalani, 2004].

²⁷ Anm.: Hier zu nennen wären Filme wie *Dil se* [R: Mani Ratnam, 1999] und *Dhoka* [R: Pooja Bhatt, 2007].

1.6 Vorgehensweise und methodische Abgrenzung

In Kapitel 2 wird der Begriff des Stereotyps zunächst innerhalb wissenschaftlicher Diskurse kurz skizziert und danach erfolgt eine Ein- und Abgrenzung des Stereotypenbegriffs auf filmwissenschaftlicher Basis mit Bezug auf den Hindi-Film im Besonderen. Die dort herausgearbeiteten Ergebnisse zur Funktionsweise von Stereotypen dienen im Folgenden als Werkzeug für die Analyse der Figurenkonstruktion des muslimischen Terroristen als Bösewicht im Film.

In Kapitel 3 wird die historische und philosophische Bedingtheit erarbeitet, welche der Konzeption von Gut und Böse im indischen Kontext zugrunde liegt. Dem folgend wird dann auf die Entwicklung des Bösewichts als stereotypes Konstruktionschema innerhalb des Hindi-Films im Besonderen eingegangen.

In Kapitel 4 werden drei soziopolitische Konfliktkomplexe vorgestellt, die ihrerseits die Wahrnehmung von Muslimen innerhalb der indischen Gesellschaft determinieren.

In Kapitel 5 werden die erarbeiteten Konfliktkomplexe in einen Bezug zur Entwicklung des Figurenstereotyps des muslimischen Terroristen als Bösewicht innerhalb des Hindi-Films gestellt.

In Kapitel 6, dem Analyseteil der Arbeit, wird die Figur des muslimischen Terroristen in seiner Ausprägung als Bösewicht auf der Basis ihrer narrativen, visuellen und akustischen Konstruktion untersucht und in Kapitel 7 werden die Ergebnisse der Analyse auf die gestellten Leitfragen hin überprüft.

2. Stereotyp

Was ist ein Stereotyp?

Die verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen haben sich dieser Frage zugewandt, so vor allem die Sozialwissenschaften, die Psychologie sowie die Kunst-, Sprach- und Literaturwissenschaften, und zu jeweils eigenen Definitionen gefunden.

Schweinitz führt in seinem Standardwerk *Film- und Stereotyp* eine Auswahl verschiedener Definitionen des Begriffes an und weist dabei auf die semantischen Schwankungen hin, die der Begriff dabei erfährt:

„Die einen denken zuerst an vorurteilsbehaftete Vorstellungen über Fremde, wie sie gesellschaftlich verbreitet sind, andere assoziieren bei `Stereotypen` sprachliche Fertigformeln in der Art standardisierter Redewendungen, wieder andere normierte Bilder oder auch eingebürgerte Wiederholungsformeln.“²⁸

Gerade im Hinblick auf die Analyse von Stereotypen im Film, welcher sich als vielschichtiges Konstrukt unter verschiedenen disziplinären Aspekten beleuchten lässt, ist es wichtig, kurz auf die wichtigsten Merkmale der verschiedenen Ansätze hinsichtlich des Stereotypenbegriffs einzugehen und diese dann in Punkt 2.3 in Bezug zu Stereotypen im Film und speziell im Hindi-Film zu setzen.

2.1 Das Stereotyp in sozialwissenschaftlichen Diskursen

Der Erste, der sich dem Begriff des Stereotyps zuwandte und diesen nachhaltig und disziplinübergreifend prägte, war der Publizist Walter Lippmann. Dieser definierte Stereotypenbildung in seinem Buch zur öffentlichen Meinung²⁹ als kognitiven Vorgang, bei dem die Informationsflut der äußeren Welt durch einen „kognitiv entlastenden Rasterfilter“³⁰ geordnet und so für das Individuum begreif- und fassbar gemacht wird. Dieser Rasterfilter ist ökonomisch und so angelegt, dass der Mensch seine Umgebung mit der Zeit nur noch durch ein beständiges, vereinfachtes und standardisiertes Repertoire von Kategorien, Verallgemeinerungen, Bildern und Schemata wahrnimmt, die ihrerseits durch die Kultur, Gesellschaft oder Gruppe vordefiniert sind.³¹

²⁸ Schweinitz, Jörg, *Film und Stereotyp, Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie Verlag 2006, S.6.

²⁹ Lippmann, Walter, *Die öffentliche Meinung*, Rütten und Loening: München, 1964.

³⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.3.

³¹ Vgl. Groth, Sibylle, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, Marburg: Tectum Verlag 2003, S.21.

Während dieser Ansatz noch recht weit gefasst ist und Stereotypenbildung vor allem als kognitives Hilfskonstrukt zur Wahrnehmung und Beurteilung der äußeren Welt definiert, verengten die amerikanischen Sozialpsychologen Katz und Braly³² den Begriff Mitte der dreißiger Jahre weiter, indem sie ihn an ein gesellschaftlich oder kulturell normiertes Menschenbild koppelten. Die von ihnen ausgehende Forschungslinie definiert Stereotype als „normierte Vorstellungen über Menschen, die sich primär auf deren Zugehörigkeit zu einer `Kategorie´ beziehen (meist zu einer Rasse, Nation, Berufsrolle, sozialen Klasse resp. zu einem Geschlecht) oder auf ein die jeweilige Kategorie symbolisierendes Merkmal.“³³

Von dem sozialwissenschaftlichen Ansatz von Katz und Braly ausgehend werden diesen stereotypen Vorstellungsmustern über Menschen dabei bestimmte grundlegende Qualitäten und soziale Funktionen zugeschrieben.³⁴

Stereotype sind dem folgend **stabile, im Bewusstsein verankerte Vorstellungen, Meinungen und Erwartungen** an Merkmale und Eigenschaften, die Menschen und andere soziale Kategorien betreffen und durch die Kultur, Gesellschaft oder Gruppenzugehörigkeit des jeweiligen Trägers **normiert** sind. Diese Kategorienbildung wird dabei zur Beurteilung und Verortung der Mitglieder der eigenen (Autostereotype) wie auch anderer Gruppen (Heterostereotype) herangezogen.³⁵ Dabei sind die **von der Gesellschaft oder der Gruppe vermittelten Vorstellungen** in ihrer Komplexität **stark reduziert**, meist auf wenige Merkmale beschränkt und dabei **affektiv** aufgeladen. Dies fördert die Verständlichkeit und Anwendbarkeit der Vorstellungen für die einzelnen Gruppenmitglieder, führt gleichsam zu einer stärkeren Identifikation des Individuums mit der eigenen Gruppe und hat darüber hinaus eine **konsensstiftende** und **identitätsbildende**³⁶, aber auch **abgrenzende** Funktion.³⁷ Diese abgrenzende Funktion kann so weit gehen, dass alle sozialen Formationen, die nicht die sozialgeteilten Merkmale der eigenen Gruppe besitzen als Fremdgruppe (out-group) betrachtet und gegenüber der eigenen Gruppe abgewertet werden.³⁸ Da die Vorstellungen **nicht** primär auf **eigener Erfahrung beruhen**, sondern durch die Gesellschaft oder die Gruppe **vermittelt werden**, überformen und beeinflussen sie die eigene Wahrnehmung und das Urteilsvermögen. Dies kann **inadäquate** Verallgemeinerungen, Vereinfachungen und Starrheit³⁹ in der

³² Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.4.

³³ Ebda, S.4.

³⁴ Ebda, S.5.

³⁵ Ebda, S.13

³⁶ Vgl. Ebda, S.8

³⁷ Vgl. Groth, *Bilder von Fremden, Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, S.32.

³⁸ Vgl. Ebda, S.24.

³⁹ Vgl. Groth, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, S.2.

Beurteilung nach sich ziehen und Stereotypen den „Status unangemessener Vorurteile“⁴⁰ zuschreiben.

Die Verortung des Stereotypenbegriffs in unmittelbarer Nähe zum Begriff des Vorurteils und der Fakt, dass diese innerhalb wissenschaftlicher Diskurse oft synonym gebraucht werden⁴¹, erfordert auch im Hinblick auf die folgende Analyse eine Differenzierung der Begriffe, da Stereotype nicht nur auf ihre sozialwissenschaftliche Funktion hin untersucht werden können, sondern auch in Form redundanter ästhetischer Schemata.

Groth greift diese definitorische Problematik zwischen Vorurteil und Stereotyp auf und fasst die Ansätze einiger Theoretiker zusammen, die sich der Differenzierung dieser Begriffe gewidmet haben. Groth zufolge begründen diese die grundlegende Differenz zwischen Vorurteil und Stereotyp darin, dass Stereotype verallgemeinerte **Vorstellungen** über **konkrete** Merkmale einer Kategorie bezeichnen (beispielsweise über Charakter, Aussehen und Verhalten von Mitgliedern einer bestimmten sozialen Gruppe), während von einem Vorurteil, also einem vorab wertenden Urteil dann gesprochen wird, wenn es um eine verankerte und vor allem **negativ** besetzte **Haltung** gegenüber dieser Kategorie geht.⁴²

Folgt man in diesem Zusammenhang weiter der Einschätzung von Schweinitz, welcher Stereotypen eine explizite Symbolfunktion zuweist⁴³, lässt die Differenzierung beider Begriffe die Schlussfolgerung zu, dass die Begriffe Vorurteil und Stereotyp in einem sozialwissenschaftlichen Nexus zwar nicht synonymisch zu gebrauchen sind, aber dafür in einem kausalen und wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen können.

Stereotype repräsentieren konkrete Merkmale einer Kategorie, mit der wiederum ein ganzer assoziierter Vorstellungskomplex verbunden ist. Ist die Haltung diesem gegenüber von negativen Assoziationen geprägt, überträgt sich dies auch auf die ihn repräsentierenden Merkmale. Die immer wiederkehrende Repräsentation dieser Merkmale verfestigt so im Umkehrschluss den mit ihnen assoziierten negativ aufgeladenen Vorstellungskomplex.

2.2 Stereotype in der Sprach-, Literatur- und Kunstwissenschaft

Während der Stereotypenbegriff in seiner sozialwissenschaftlichen Definition im weitesten Sinn in Bezug auf ein in seinen Merkmalen reduziertes und meist negativ behaftetes Menschenbild Anwendung findet, werden Stereotype in anderen wissenschaftlichen

⁴⁰ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.5.

⁴¹ Vgl. Ebda, S.7.

⁴² Vgl. Groth, *Bilder von Fremden . Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, S.22.

⁴³ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.6.

Disziplinen meist in Zusammenhang mit wiederkehrenden stilistischen Codes⁴⁴, Mustern⁴⁵ oder Formeln⁴⁶ gebracht, die sich innerhalb eines Mediums konventionell verankert haben.⁴⁷

Im sprachwissenschaftlichen Zweig der Literaturwissenschaft werden Stereotype vor allem als konventionelle und wiederkehrende sprachliche Wendungen und „Routineformeln“⁴⁸ oder stilistische Textmuster verstanden. Die Kunstwissenschaft wiederum verwendet den Begriff, um auf wiederkehrende visuelle Darstellungs-Schemata zu verweisen.⁴⁹

2.3 Stereotype im Hindi-Film

Dem Medium Film kommt laut Schweinitz im Zeitalter der audiovisuellen Massenmedien eine enorme Bedeutung zu, da diese durch die ständige Reproduzierbarkeit und Omnipräsenz ihrer Programmangebote Stereotypisierungsprozesse in großem Maße anstoßen.⁵⁰ Dies gilt besonders für den Hindi-Film. Dieser kann im Sinne Adornos als „Kulturindustrie“⁵¹ bezeichnet werden, ist er doch in seiner ganzen Struktur und der Art und Weise seiner Verwertungs- und Distributionsbedingungen auf Redundanz, Massenkompabilität und Profit ausgelegt.⁵² Die damit einhergehende „Rezepthaftigkeit“⁵³ des Hindi-Films macht allein aus ökonomischer Sicht den Gebrauch von Stereotypen unabdingbar.

Neben Stereotypen auf der Ebene der Figurenzeichnung können auch in anderen Ebenen des Films Konstruktionen existieren, die ihrerseits selbst stereotype Züge aufweisen können und zudem maßgeblich an der Wahrnehmung und Herausarbeitung eines Figurenstereotyps beteiligt sind.

Diese verschiedenen Ansätze der Stereotypendefinition eröffnen hier also auch unterschiedliche Betrachtungswinkel, aus denen heraus Stereotype innerhalb des Mediums Film betrachtet werden können. Filmschaffende als soziale Individuen greifen bewusst oder unbewusst innerhalb des Prozesses des Filmschaffens auf einer narrativen, visuellen oder kompositionellen Ebene auf konventionalisierte Mittel in der Figurendarstellung zurück. Diese können ihrerseits ebenso mit vorurteilsbehaftete Vorstellungen bezüglich dem Verhalten oder

⁴⁴ Ebda, S.13.

⁴⁵ Ebda, S.22.

⁴⁶ Ebda, S.23.

⁴⁷ Ebda, S.14.

⁴⁸ Ebda, S.14.

⁴⁹ Vgl. Ebda, S.XIV.

⁵⁰ Vgl. Ebda, S.32.

⁵¹ Ebda, S.XI.

⁵² Vgl. Ebda, S.XI.

⁵³ Uhl, Mathias, Kumar, Keval J., *Indischer Film. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript Verl. 2004, S.17.

dem Aussehen bestimmter sozialer Gruppen versehen sein. Hält man sich dies vor Augen dann ergibt sich daraus ein möglicher Ansatz für die Analyse der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht im Hindi-Film.

Zunächst sollen nun, angelehnt an Schweinitz, die verschiedenen Aspekte stereotyper Konstruktionen auf der Ebene der Figurenzeichnung, filmischen Narration und der Gestaltungsästhetik generell beleuchtet, gegen den Begriff des Archetypen abgegrenzt und dann im Kontext stereotyper Konstruktionen im Hindi-Film konkretisiert werden.

2.3.1 Figur

Laut Schweinitz können Filmfiguren sowohl als sozialwissenschaftliche Kategorien analysiert werden, als auch als rein ästhetische Konstrukte. Schweinitz zufolge überlagern und beeinflussen sich die beiden Kategorien jedoch vielfach wechselseitig. So werden stereotype Alltagsvorstellungen mit konventionalisierten Figuren aus dem Bereich der imaginativen filmischen Sphäre vermischt⁵⁴ und bilden so ihrerseits ein Repertoire von Figurenmustern aus, welches wiederum die Vorstellungen des Publikums von realen Personen verändert.⁵⁵

Der Grad der Typisierung oder aber auch Individualisierung einer Filmfigur innerhalb der Narration wird von Schweinitz anhand der Differenzierung zwischen Charakteren und Typen veranschaulicht.

Charaktere stellen für Schweinitz Figuren dar, die im Handlungsverlauf eine Entwicklung erleben und ein „individuelles vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen“⁵⁶, also an der Handlung wachsen und an Komplexität zunehmen. Die Handlung dient in diesem Fall dazu, der Figur eine Plattform für ihre Entwicklung zu geben und ihre psychologische Struktur und Vielschichtigkeit für den Rezipienten sichtbar zu machen.⁵⁷

Demgegenüber stehen Figuren, die sich schematisch reduziert an wenigen markanten Attributen als Konstrukt erkennen lassen. Sie lassen keine psychologische Entwicklung erkennen, sondern sind bereits von Anfang an fertig definiert und in ihrer Funktionalität auf den Transport bestimmter Handlungsabläufe reduziert.⁵⁸

Figurenstereotype als konventionalisierte Konstrukte können besonders im Zusammenhang mit festgelegten Genres oder spezifischen Erzählmustern beobachtet werden. Das Erscheinen eines

⁵⁴ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.45.

⁵⁵ Vgl. Ebda, S.44.

⁵⁶ Ebda, S.45.

⁵⁷ Vgl. Ebda, S.45.

⁵⁸ Vgl. Ebda, S.46.

bestimmten Stereotyps aktiviert beim Rezipienten so unmittelbar eine Erwartungshaltung in Bezug auf den Verlauf der Handlung.⁵⁹

Es ist jedoch zu beachten, dass ein Figurentyp erst dann als Stereotyp bezeichnet werden kann, wenn er sich durch die „Wiederholungen im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster etabliert hat.“⁶⁰

2.3.1.1 Archetyp

Eine zusätzliche Unterscheidung muss zudem zwischen Stereotyp und **Archetyp** getroffen werden. Archetypen sind rein funktional angelegt. Ihre Eigenschaftskonstellationen sind geschichts- und kulturübergreifend universal verständlich. Stereotype dagegen haben eine höhere Spezifität, sind soziokulturell veränderlich und weisen oft auch eine ideologische Komponente auf.⁶¹ Im Zusammenhang mit der Konstruktion von Figurenstereotypen im Hindi-Film lässt sich eine starke Vermischung der oben beschriebenen Aspekte feststellen.

Dort dienen Archetypen als Basis oder Unterbau, aus denen heraus sich bestimmte Stereotype im Film entwickeln. Der Rückgriff auf sie ist in höchstem Maße funktional und ökonomisch und hat zudem eine identitätsstiftende Funktion. Die grundlegende Figurenstruktur bestimmter Archetypen vermischt sich dabei innerhalb des Hindi-Films mit umlaufenden Menschenbildern aus der realen Lebenswelt und mit Figurentypen, die in der filmisch- imaginativen Sphäre verhaftet sind. Durch die zunehmende Konventionalisierung, durch Publikumsrezeption, reduktive Wiederholung und Überformungen innerhalb der intertextuellen narrativen Welt werden sie so zu Figurenstereotypen.

„The Indian mind creates stereotypes from essential archetypes. We see the nature of people in archetypal terms. The Mahābhārata is said to contain all of India, characters like Yudhisthira[the honest one], Arjuna[the warrior], Karna[the illegitimate son]- you see them in real life, they are essential archetypes. The parallels are those of essence rather than of specific incidents. The idea is not to take specific characters from the ancient epic, but to present certain archetypes contained in the original story which display universal characteristics.“⁶²

⁵⁹ Vgl. Ebda, S.48.

⁶⁰ Ebda, S.47.

⁶¹ Vgl. Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008, S.379., vgl. ebenso Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.56.

⁶² Benegal, Shyam **zit.n.**: Datta, Sangeeta, *Shyam Benegal: World directors series*, London: bfi Publishing 2002. S.127.

Diese stellen laut Chatterjee schematisch strukturierte, gesellschaftlich normierte moralische Symbole und Rollenbilder dar, die zwischen den Kräften von Gut und Böse polarisiert werden oder in einem Spannungsverhältnis zu diesen stehen.⁶³

„Im Unterschied zu Hollywoods zielgerichteten, psychologisch motivierten Charakteren, sind die Figuren des populären indischen Films immer auch Repräsentanten bestimmter Ideen und Werte.[...] Die Figuren des Hindi-Films lassen daher eher an die Typen der Comedia d'ell Arte denken, denn an die Charaktere des westlichen Films.“⁶⁴

Das Spektrum der Figuren reicht von durchwegs positiven Figuren wie der des starken Helden und der keuschen und tugendhaften Heldin bis zu durchwegs bössartigen, moralisch verwerflichen Figuren wie der des Bösewichts.⁶⁵

Die vorwiegend geschlechtliche Darstellung von Göttern und Dämonen in der indischen Mythologie wirkt sich Krauß zufolge auch auf die Konstruktion der Figuren des Helden und des Bösewichts aus.⁶⁶ So werden Götter wie *Arjuna*, *Rama*, *Krishna* direkt oder indirekt als Vorbild für bestimmte Heldenfiguren im Film herangezogen, genau wie *Ravana*, *Kamsa* und *Mara* und andere Dämonen als Vorbilder für die Konstruktion des Bösewichts dienen. Der Held ist dabei fast immer die zentrale Figur, um die herum sich die Geschichte konzipiert. Seine Aufgabe es ist, die Störung der göttlichen Ordnung, symbolisiert durch den Bösewicht, abzuwenden und den Status quo, die gottgewollte gesellschaftliche Ordnung, *Dharma* wieder herzustellen.

2.3.1.2 Namensgebung im Hindi-Film

In Indien fungieren Vor- und Zunamen oftmals zur sozialen Kategorisierung und geben Auskunft über Religion, Kaste, Herkunft und sozialen Status. Auch im Hindi-Film spielt die Namensgebung der Figuren eine zentrale Rolle. Namen werden meist assoziativ vergeben und verweisen neben den oben genannten Kategorien oft auf bestimmte Charaktereigenschaften, die der Figur zugeordnet werden oder erhalten durch die Anlehnung an Mythen und Erzählungen eine symbolische Komponente. Figurentypen mit einer symbolisch aufgeladenen Namensgebung sind oft besonders schematisch konzipiert, um die Anlehnung an die jeweilige Vorlage zu betonen. Dabei fungiert die Namensgebung auch als Verweis auf die Motivation

⁶³ Chatterjee, Saibal, „Hindi Cinema through the Decades“, in: Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, Encyclopaedia Britannica, 2003, S.3–23, S.3.

⁶⁴ Tieber, Claus, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien [u.a.] Lit-Verlag, 2007, S.27.

⁶⁵ Vgl. Khan, Aamir Ullah, Chatterjee, Saibal, „Stereotypes and Clichés“, in: Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, Encyclopaedia Britannica, 2003, S. 403–410, S.404.

⁶⁶ Krauß, Florian, *Männerbilder im Bollywood-Film. Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*, Berlin: wvb Verlag 2007, S.77.

der Figuren, da sie mit wiederkehrenden Handlungsmustern verknüpft sein können, die durch die Namenswahl der Protagonisten beim Zuschauer aktiviert werden.

2.3.2 Narration

Für Schweinitz können Stereotype nicht nur auf der Ebene der Figurenkonstruktion auftreten, sondern auch innerhalb der filmischen Narration. Dort treten sie als schematisierte Situationen und Abläufe innerhalb der erzählten Handlung auf.⁶⁷ Die zyklische Reproduktion prägnanter Handlungsstrukturen, Figurenzeichnungen und deren Konstellationen ist dabei ein Charakteristikum, das sich schon in folkloristischen und mythischen Erzähltraditionen findet und auch heute noch in der Narration bestimmter Genres zu finden ist.⁶⁸

„Ob in Mantel- und Degen-Filmen, in Abenteuer-, Detektiv-, Gangster oder Science Fiction-Filmen, in Thrillern oder Horrorfilmen, in Melodramen oder Slapstick-Komödien – überall bewältigt eine jeweils mehr oder weniger konventionelle Typage im Genre übliche Standardsituationen und Handlungsabläufe.“⁶⁹

Dabei sind die klassischen Filmgenres:

„[...] nichts anderes als offen strukturierte Repertoires von narrativen Stereotypen, also bestimmten Handlungsabläufen und narrativen Formeln, die als vernetzte kulturelle Erfahrungs- und Wissensbestände funktionieren. Sie stellen innerhalb einer zeitlichen Periode den konventionellen und kulturellen Geltungsrahmen für einzelne Stereotype dar, gleich ob Figuren- oder Handlungsmuster.“⁷⁰

Der Zuschauer sieht wiederkehrende Handlungsverläufe, die dabei immer ein bestimmtes Repertoire von Figurentypen einschließen und entwickelt daraus eine Erwartungshaltung an den Verlauf der Handlung und an die darin enthaltenen Figuren. Diese Erwartungshaltung führt dazu, dass Filme produziert werden, die diese Erwartungshaltung gezielt bedienen und sie in ständiger Repetition beim Zuschauer verankern. Die narrativen Stereotype die sich daraus entwickeln, lassen durch ihre Verankerung beim Rezipienten eine emotionale Wirkung zu, welche von diesem gezielt gesucht und von Filmschaffenden gezielt konstruiert wird.

„Eine Reihe von Handlungsmustern bietet im jeweiligen kulturellen Rahmen erprobte Bahnen für die Aktivierung identifikativer oder distanzierter Beteiligung, für komische Effekte oder für den Aufbau von starkem Spannungserleben bis hin zur Angstlust. All dies sind von den Adressaten der Filme gesuchte Wirkungen.“⁷¹

⁶⁷ Vgl. Schweinitz, *Stereotyp im Film*, S.53.

⁶⁸ Vgl. Ebda, S.54.

⁶⁹ Ebda, S.57f.

⁷⁰ Ebda, S.58.

⁷¹ Ebda, S.58.

Die stereotypisierten Handlungsmuster bestimmter Genres können dabei vollkommen in den Gesetzmäßigkeiten ihrer fiktiven narrativen Welt verhaftet sein, ohne einen Realitätsbezug zum Weltwissen des Rezipienten zu haben.⁷²

Die narrativen Handlungsmuster in Hindi-Filmen speisen sich aus verschiedenen Quellen und enthalten dabei Aspekte, die ihren Ursprung sowohl in der westlichen Theater- und Filmtradition haben⁷³, als auch in der klassischen indischen Tanz- und Theatertradition.⁷⁴ Diese Theaterformen bedienten sich thematisch wie strukturell an Vorlagen aus der *Rāmāyana* und *Mahābhārata*, den *Purānas* und anderen indischen Legenden sowie perso-arabischer Erzählungen, historischer Begebenheiten und Personen.⁷⁵

„[...] the commercial cinema has absorbed many of the themes and textual conventions of traditional drama, utilizing them as a structural and thematic basis of countless Hindi films. Hindi cinema shares with its epic and traditional predecessors an inclination for emotional variety and stereotyped characters, along with a limited repertoire of themes and a consistent vocabulary of plot developments.“⁷⁶

Die Erzählstruktur vieler Hindi-Filme ist bedingt durch einen fragmentierten Produktionsprozess⁷⁷ und auch aufgrund mythischer narrativer Strukturen oft nicht linear, sondern von Brüchen und Einschüben sowie räumlichen und zeitlichen Diskontinuitäten bestimmt.⁷⁸ Neben Rückblenden und Nebenhandlungen ist die Narration des Hindi-Films durch ein Intervall in der Mitte des Films, welcher oft an vorläufigen Höhepunkten der Handlung gesetzt wird, sowie durch eine Reihe von Tanz- und Gesangseinlagen (sogenannte *Song-and-dance* Sequenzen) gekennzeichnet.⁷⁹

„The structure of storytelling in popular cinema to a large extent comes out of the epic tradition. The plot seldom moves along in a linear fashion. There are stories within stories;

⁷² Vgl. Ebda, S.58.

⁷³ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood, Einführung in den Hindi-Film* S. 29. / Vgl. ebenso, Gokulsing, K. Moti, Dissanayake, Wimal, *Indian popular cinema – a narrative of cultural change*, Stoke-on-Trent [u.a.]: Trentham 2004, S.19.

⁷⁴ Anm.: Uhl/Kumar benennen hier vor allem das Sanskrit-, das Volks- und das Parsentheater. Vgl. Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.28.

⁷⁵ Swann D.L., „Nautāṅki“, in: Richmond, F.P., Swann, D.L., Zarrilli, P.B., *Indian theater*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1990, S.33–85, **zit. n.:** Booth, Gregory D., „Traditional content and narrative structure in the Hindi Commercial Cinema“, *Asian folklore Studies*, Volume 54, 1995, S.169–190, S.172.

⁷⁶ Booth, „Traditional content and narrative structure in the Hindi Commercial Cinema“, S.186.

⁷⁷ Vgl. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books 2002. S.23.

⁷⁸ Anm.: Gopalan bezeichnet den Hindi-Film auch als Kino der „interrupted pleasures“.

Gopalan, Lalitha, *Cinema of Interruptions: action genres in contemporary Indian cinema*, London: British Film Institute 2002. S.21; vgl. ebenso, Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.21ff.

⁷⁹ Anm.: Die Funktion von *song-and-dance*-Sequenzen wird in Punkt 2.3.3.5 noch eingehender erläutert.

the main plot often has a subplot. A separate comedy track usually provides relief from the main plot, as do the songs and dances.”⁸⁰

Vasudevan verweist darauf, dass das indische Kino grundsätzlich in der Tradition eines „Kino[s] der Attraktion“ steht.⁸¹ Dieser Begriff wurde von Tom Gunning⁸² geprägt und bezog sich ursprünglich auf das frühe amerikanische Stummfilmkino bis 1907.⁸³

Während die Filmästhetik des Hollywoodkinos diese „Attraktionen“ der Narration unterordnete, existieren diese im Hindi-Film bis heute und finden sich in ausladenden Sets, Kostümen, der Repräsentation der Stars, der Art der Adressierung an den Zuschauer, in Dialogen, *song-and-dance* Sequenzen, sowie in komödiantischen Einlagen und *special effects*.⁸⁴ Diese „Attraktionen“ werden Tieber zufolge im Hindi-Film einer kulturellen Überformung unterzogen und innerhalb des Films zumeist narrativ integriert, wenn auch weniger straff als im westlichen Kino.⁸⁵

Laut Dwyer operiert der Hindi-Film zudem in einem melodramatischen Realitätsmodus, der ebenfalls in der indischen Theatertradition fußt und nicht nur die Narration, sondern auch die Art der schauspielerischen Darbietung und die Visualisierung eines Films maßgeblich beeinflusst.⁸⁶

„Most popular Hindi-films are melodramas – a narrative form characterized by the sharp delineation of good and evil, the use of coincidence, an excess of emotion, and the privileging of moral conflicts over psychological ones. [...] Hindi films present a moral universe, the disruption of which initiates the narrative action.”⁸⁷

Der Zuschauererwartung entsprechend werden folgend narrative Lösungen konstruiert, die bestimmte Moralvorstellungen transportieren, auf die Abdeckung sämtlicher Emotionen zielen und dabei in ihrer narrativen Auflösung oft irrational sind, da sie ganz in der imaginativen Welt verhaftet bleiben, in der sie entstanden sind.⁸⁸ Da dem Zuschauer die Narration bereits bekannt ist, steht eher die erneute Aufbereitung eines Stoffes im Zentrum des Interesses. Das

⁸⁰ Pendakur, Manjunath, *Indian popular cinema, industry, ideology, and consciousness*, Cresskill: Hampton, 2003, S.103.

⁸¹ Vgl. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.30.

⁸² Gunning, Tom, „The Cinema of Attractions. Early Film, Its spectators and the Avantgarde“, in: Vasudevan Ravi. S. „The politics of cultural address in a ‘transitional’: a case study of Indian popular cinema“, S.131.

⁸³ Ann: Der Begriff verweist dabei auf eine Welt im Kino, „[where] the relationship between narrative, performance sequence and action spectacle is loosely structured [...]“. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.30.

⁸⁴ Ebda, S.30.

⁸⁵ Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film* S.59.

⁸⁶ Vgl. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.29.

⁸⁷ Ganti, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, S. 137 f.

⁸⁸ „There are situations that can be resolved only through convenient deaths, chance meetings and implausible happy endings.“ Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.29.

Augenmerk innerhalb der Narration im Hindi-Film liegt dabei primär auf der Integration der verschiedenen Bausteine filmischer Gestaltung und nicht so sehr auf narrativer Stringenz und Kontinuität.⁸⁹ Tieber erkennt zudem in der Narration vieler Hindi-Filme eine „Erzählweise, die sich stark auf Dualitäten, Parallelen und Symmetrien stützt“. So finden sich im Hindi-Film nicht nur „Mann und Frau, sondern auch Indien und der Westen, Hindus und Moslems, Gut und Böse und andere Dualitäten.“⁹⁰

Neben epischen Vorlagen, welche durch westliche Genrekonventionen überformt als Basiskategorie in jedem Hindi-Film zu finden sind, meist Heroik, Liebe, oder soziale Normen als Hauptmotiv haben und mit bestimmten Aufführungskontexten verbunden sind,⁹¹ besitzt der Hindi-Film Ganti zufolge zudem ein kulturell eigenständiges Repertoire von Genrebezeichnungen.

„[...] Within popular Hindi-cinema, viewers will categorize films based on plots, themes and narrative emphasis.[...] Genre, therefore is a dynamic concept that accounts for historical and cultural specificity. [...] Indian cinema has its own particular genres such as the mythological, devotional, reincarnation, dacoit, lost and found, as well as its own renditions of global genres like the action film, gangster film, and romantic comedy.“⁹²

Die Genrezuschreibung im Hindi-Film ist flexibler als im westlichen Kino. Der Faktor der Zuschauererwartung und der ökonomische Gesichtspunkt der Massenkompatibilität ist dabei oft ausschlaggebend für die narrative Struktur von Hindi-Filmen. So wird ein narratives Konzept präferiert, bei dem sich Drama, Aktion und Komik mit Gesangs- und Tanzeinlagen abwechseln. Die Genrebezeichnung dient meist eher dazu, eine grundlegende narrative Richtungsweisung zu fixieren.⁹³

2.3.3 Schauspiel, visuelle Inszenierung und Komposition

Die Bildung von Stereotypen im Film lässt sich nicht nur auf der Ebene der Narration und der Figurenkonstruktion untersuchen, sondern auch auf der Ebene des *mise-en-scène*, und des *mise-en-image*.

Anders als Schweinitz, der sich bei Merkmalen stereotyper Bildgestaltung vor allem auf einige wenige kompositionelle und technische Aspekte beschränkt, werden diese hier einer eingehenden Betrachtung unterzogen, beeinflusst doch vor allem die visuelle, und akustische Inszenierung von jemandem oder etwas die Rezeption des Zuschauers in besonderem Maße.

⁸⁹ Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.18.

⁹⁰ Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.58.

⁹¹ Booth, „Traditional content and narrative structure in the Hindi Commercial Cinema“, S.176.

⁹² Ganti, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, S.140.

⁹³ Vgl. Pendakur, *Indian popular cinema, industry, ideology, and consciousness*, S.103.

Visuelle Medien wie Film und Fernsehen formen zudem nicht nur die individuelle sondern auch die kollektive Wahrnehmung und sind gerade in Gesellschaften mit großer Analphabetenquote oft eine der wenigen Möglichkeiten, Informationen zu erlangen und mit Dingen und Personen in Berührung zu kommen, die für den Empfänger im realen Leben nicht erreichbar sind.⁹⁴ Da die Konstruktion eines Figurenstereotyps also weitaus mehr Teile aufweist, als Schweinitz in seiner Analyse anführt, müssen auch die anderen Ebenen der filmischen Gestaltung einer Betrachtung unterzogen werden.

Im Folgenden wird dabei vorrangig auf Aspekte eingegangen, die sich auf die Gestaltung der Figur und ihr Agieren im räumlichen Kontext beziehen.

2.3.3.1 Schauspiel

Bei Stereotypen des Schauspiels handelt es sich laut Schweinitz nicht um einzeln dargestellte Emotionen, die als Stereotype klassifiziert werden, sondern um zusammenhängende Systeme von Gestik, Mimik und Intonation. Diese entstammen ihm zufolge einer schauspielerischen Tradition und haben sich durch den wechselseitigen Austausch zwischen Publikum und Produzent innerhalb eines Aufführungskontextes mit der Zeit zu einem schematischen Darstellungsmuster reduziert. Aus einer Summe dieser schematischen Darstellungsmuster ergibt sich ein prägnantes Ausdrucksrepertoire, welches mit der Erwartungshaltung der Zuschauer korrespondiert und das durch die Verinnerlichung seines semantischen Kontexts als Code oder Symbol fungieren kann. Dieses Ausdrucksrepertoire ist kulturell eigenständig und orientiert sich vielmehr am Aufführungskontext des Films oder des Theaters als an Konventionen der realen Welt.⁹⁵

Diese Stereotypen der Darstellung, welche mit einem charakteristischen Ausdrucksverhalten versehen sind, existieren besonders innerhalb bestimmter Filmgenres.⁹⁶ Dieses Ausdrucksverhalten kann durchaus originell und individuell sein, da es immer auch im Wechsel mit einem „relativ stabilen Repertoire von (kulturellen und eigenen) Stereotypen entsteht.“⁹⁷

Der expressive Schauspielstil im Hindi-Film wirkt für den westlichen Zuschauer oft überzeichnet und unnatürlich. Die Grundlage für diesen melodramatischen Stil ist sowohl von der eigenen indigenen wie auch von westlicher performativer Theatertradition und der Filmtraditionen beeinflusst und zielt vor allem auf die Übertragung von extremen Emotionen

⁹⁴ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.95.

⁹⁵ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.64ff.

⁹⁶ Vgl. Ebda. S.73.

⁹⁷ Ebda, S.74.

auf den Zuschauer. Auch wenn der Schauspielstil im Hindi-Film ebenso von der westlichen Darstellungsästhetik Hollywoods beeinflusst ist, so ist das Erbe aus der indischen Theatertradition doch nach wie vor spürbar.

„Ein Erbe dieser vielfältigen Theatertradition ist das mitunter zu beobachtende `Overacting`, das man in indischen Filmen antrifft: die übersteigerte Darstellung eines Gemütszustandes durch überschießende Gestik und Mimik. Ein Charakteristikum, das von den meisten Zuschauern gewünscht wird, da diese keinen Realismus, sondern maximale melodramatische Intensität erwarten.“⁹⁸

Der melodramatische Modus im Hindi-Film schließt hierbei nicht nur Gestik und Mimik, sondern auch die Intonation und Sprache, sowie die Art der Übermittlung ein. Die Gefühle der Figuren werden meist ausführlich in Dialogen verbalisiert und auf pathetische und dramatische Art und Weise mehr vorgetragen als gesprochen.⁹⁹

Durch die Dialoge werden innere Zustände der Figuren ausgiebig verbalisiert und gleichzeitig die Intention der Figuren für ihr Handeln zum Ausdruck gebracht.¹⁰⁰

Genau wie im westlichen Kino besitzen dabei auch im Hindi-Film verschiedene Figurentypen ein spezifisches Ausdrucksrepertoire, das allerdings nicht in jenem Maße an Genrezuschreibungen gekoppelt ist, wie es im westlichen Kino der Fall ist.

2.3.3.2 Äußere Merkmale

Für Eder existieren neben Stereotypen, welche auf der Ebene des Schauspiels auftreten können und Kategorien der Mimik, Gestik, der Intonation und Sprache beinhalten, noch andere Kategorien zur Einordnung von Figurenkörpern. Die allgemeine äußere Erscheinung und *körpernahe Artefakte*¹⁰¹ sind für ihn ebenfalls geeignet, um Stereotype und vorurteilsbehaftete Vorstellungen beim Zuschauer zu aktivieren. Die äußere Erscheinung schließt eine bestimmte Physis hinsichtlich der Größe, Statur, Proportionen sowie des Alters und Geschlechtsmerkmale ein. Als körpernahe Artefakte können in diesem Zusammenhang sowohl Kleidung und Kopfbedeckungen, Haartracht, Bart, Schminke und Schmuck als auch Tätowierungen, Waffen, Brillen und medizinische Prothesen betrachtet werden.¹⁰²

Die Kleidung kann Eder zufolge sowohl zur Verortung sozialer Kategorien dienen als auch eine individuelle Persönlichkeit ausdrücken.¹⁰³ Die Physis und besonders *körpernahe Artefakte*

⁹⁸ Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.29.

⁹⁹ Vgl. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.29.

¹⁰⁰ Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.21.

¹⁰¹ Vgl. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S.255.

¹⁰² Vgl. Ebda, S.255.

¹⁰³ Anm.: So werden etwa saubere Kleidung und ein gepflegtes Äußeres als Indiz für bestimmte moralische Qualitäten von Figuren betrachtet. Vgl. Ebda, S.255f.

betten eine Figur darüber hinaus ebenso in einen zeitlichen und kulturellen Rahmen ein und signalisieren Beruf oder sozialen Status ebenso wie kulturelle oder ethnische Zugehörigkeit¹⁰⁴. Sie dienen somit als semiotisches Zeichen und werden gezielt dramaturgisch instrumentalisiert, um auf die Inszenierung einer sozialen Kategorie oder Ideologie zu verweisen¹⁰⁵ und dabei gleichsam vorurteilsbehaftete Verallgemeinerungen in Form von Stereotypen bestimmter sozialer oder ethnischer Gruppen zu transportieren.¹⁰⁶ Besonders in der wechselseitigen Gegenüberstellung wird die Kleidung im Film in ihrer Aussagekraft eindeutiger als bei realen Personen. Kleidungsstücke können zudem Körperformen verändern und werden von Kostümbildnern als bewusstes Indiz gesetzt.¹⁰⁷

Die symbolische, ideologische und semiotische Funktion von *Physis* und *körpernahen Artefakten* spielt auch im indischen Film eine zentrale Rolle.¹⁰⁸ Dabei dienen die äußere Erscheinung und die Kleidung im indischen Film neben der Verdeutlichung emotionaler Zustände und innerer Qualitäten¹⁰⁹ besonders dazu, binäre Kategorien und Oppositionen zu verhandeln.¹¹⁰ Sie dienen also als kulturelle Markierung, die soziale, ethnische oder religiöse Zugehörigkeit, „Eigenes“ und „Fremdes“ definiert und damit auf eine kulturelle Dynamik verweist.¹¹¹

„Der Mainstream Film basiert auf Commonsense, weshalb die indische Kostüm Symbolik relativ leicht entschlüsselbar[sic!] ist. [...] Indische Mode wird zur nationalistischen Ikone, die gleichzeitig die Hegemonie hoher Hindukasten unterstreicht. Andernfalls symbolisiert Kleidung Standesunterschiede und/oder Religionszugehörigkeit, welche dann den grundlegenden Konflikt auslösen.“¹¹²

Der Wechsel von Kleidung und Haartracht ist ebenso stark symbolisch und ideologisch aufgeladen. So verhandelt dieser visuell ebenso binäre Kategorien oder visualisiert einen inneren Wandel.

Die Farbsymbolik spielt bei der Kleidung im Hindi-Film ebenfalls eine große Rolle. Sie wird oft symbolisch oder assoziativ eingesetzt, um auf Gefühlslagen und Oppositionen zu verweisen. Einige Farben können auch kontextgebunden auf die religiöse Zugehörigkeit der Figuren

¹⁰⁴ Vgl. Ebda S.256.

¹⁰⁵ Vgl. Fuchs, Bernhard, „Schaufenster Bollywood: Kleidungsdiskurse im Film“ In: Tieber, Claus (Hg.): *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*, Berlin [u.a]: Lit Verlag 2009, S.30–47, S.31.

¹⁰⁶ Vgl. Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, S.252.

¹⁰⁷ Vgl. Ebda, S.256.

¹⁰⁸ Siehe auch: Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.37f.

¹⁰⁹ Vgl. Fuchs, „Schaufenster Bollywood: Kleidungsdiskurse im Film“, S.30.

¹¹⁰ Vgl. Ebda, S.32.

¹¹¹ Vgl. Ebda, S.45.

¹¹² Ebda, S.32.

hindeuten. So ist grün ein Verweis auf den Islam während ein orange-gelb (saffron) als Symbol für Anhänger hinduistischer Sekten gilt.¹¹³

Minderheiten werden im indischen Film in besonderem Maße anhand körpernaher Artefakte und physischer Merkmale (Größe, Haut- und Haarfarbe, Statur) erkennbar gemacht. Neben der Kleidung dienen vor allem die Haartracht, die Kopfbedeckung oder ein Bart als Zeichen, um bestimmte Minderheiten eindeutig zuzuordnen. Die Art der Darstellung dieser Artefakte ist im Hindi-Film oft unrealistisch und überladen mit stereotypen Attributen ihrer religiösen und ethnischen wie auch kulturellen und sozialen Zugehörigkeit.¹¹⁴

In Bezug auf die Physis kommt besonders der Darstellung von Männlichkeit ein besonderes Augenmerk beim Transport von Stereotypen zu. Helden und Bösewichte unterscheiden sich in der Art ihres physischen Auftretens meist deutlich.

Der bereits in Kapitel 1.2 erwähnte Einfluss einer nordindischen Leitkultur hat sich im Hindi-Film also auch auf das männliche wie das weibliche Schönheitsideal ausgewirkt, welches sich, im Gegensatz zu anderen regionalen Filmproduktionen, durch eher hellhäutige Schauspieler auszeichnet. So bemerkt Dwyer:

„During the last fifty years, nearly all the major male stars of Hindi cinema, who represented an idealized form of masculinity, have been Punjabi.“¹¹⁵

Unter dem Einfluss westlicher Schönheitsideale ist zudem seit den 90er Jahren die Zunahme eines idealisierten Männertyps zu verzeichnen, der sich durch Muskeln aber weiche Gesichtszüge auszeichnet¹¹⁶, also weniger maskulin, dafür aber hübsch, sozial gewandt und relativ klein ist.¹¹⁷

Auch auf Seiten der Bösewicht-Figuren in den Filmen spielt deren physische Erscheinung eine Rolle. Oftmals findet man im Hindi-Film sogenanntes *Typcasting*, dabei werden Schauspieler vor allem nach deren physischer Erscheinung ausgewählt. Der Typ des Bösewichts ist dabei oft

¹¹³ „Saffron, long regarded as an auspicious color in Hinduism, is one of the colors of the national flag of the secular Indian state, where it is popularly believed to represent the Hindus of India, whereas the green element is that of Islam.“ Dwyer, Rachel, Meyer, Birgit, Moors, Annelies (Hgg.), *Religion, Media and the Public Sphere*. Bloomington: Indiana University press 2006, S.274.

¹¹⁴ Vgl. Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.84, Siehe dazu auch: Amin, Shahid, „On representing the Musalman“, *Sarai Reader*, http://sarai.net/journal/04_pdf/12shahid.pdf, 15.04.2014.

¹¹⁵ Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.82.

¹¹⁶ Krauß, *Männerbilder im Bollywood-Film. Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*, S.135.

¹¹⁷ Vgl. Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.52.

breiter und dunkler als der von Heldenfiguren. Darüber hinaus besitzt er eine eher ausgeprägte Physiognomie, wirkt einschüchternd und unterscheidet sich oftmals von gängigen Leitbildern.

2.3.3.3 Komposition

Schweinitz verortet Stereotypisierungen auf der Ebene der Bildkomposition als „komplexe Bildideen und visuelle Strukturen, die als Stereotype erscheinen und sich als *ikonographische Muster* interpretieren lassen.“¹¹⁸ Diese *ikonographischen Muster* entstehen ihm zufolge genau wie bei anderen Aspekten der Stereotypenbildung durch eine Reduktion und Wiederholung im intertextuellen Kontext. Sie prägen sich dabei als feststehende Bilder beim Zuschauer ein und werden infolge dessen mit einer Erwartungshaltung belegt. So ist beispielsweise ein bestimmter Figurentypus immer an eine bestimmte Form der Lichtführung und an eine bestimmte Bildinszenierung (Kadrierung, Komposition) durch die Kamera gekoppelt.¹¹⁹ Dabei wird vor allem die Charakteristik von Gesichtszügen durch Frisuren und Schminke in Kombination mit der Lichtführung zu einer Art Maske stilisiert. Durch die Kadrierung und die Verwendung von Nahaufnahmen (*close-up*) wird die Darstellung dabei immer weiter reduziert und fragmentiert und verstärkt so noch zusätzlich den ikonographischen Eindruck. Diese konventionellen und reduzierten Schemata der Bildgestaltung zielen dabei meist auf die Auslösung eines emotionalen Effekts beim Publikum.¹²⁰

Auch im Hindi-Film existieren redundante Schemata auf der Ebene der visuellen Bildkomposition. Der Hindi-Film ist Tieber zufolge ein selbstbewusstes „interaktives“ und „exhibitionistisches“ Kino¹²¹, da es, entgegen der Realismusmaxime des westlichen Kinos seine Stilmittel offenlegt, beispielsweise durch die bewusste Verwendung von „sichtbaren Schnitten“ oder Achsensprüngen.¹²²

Tieber verortet eine weitere Besonderheit des Hindi-Films in der direkten Form der Publikumsadressierung durch die Schauspieler, welche von ihm als „Frontalität“ bezeichnet wird.¹²³ Diese direkte Form der Einbeziehung fußt ihm zufolge im Hindi-Film auf der performativen Traditionen des Parsentheaters. Die Adressierung des Publikums erfolgte dort, trotz des Spielens auf einer Guckkastenbühne in direkter, auf Augen- und Körperkontakt ausgerichteter Art und Weise, wie es auf der offenen Bühne im traditionellen indischen Theater

¹¹⁸ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.76.

¹¹⁹ Ebda, S.77.

¹²⁰ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.76f.

¹²¹ Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.60.

¹²² Ebda, S.61.

¹²³ Ebda, S.60.

üblich war.¹²⁴ Dieses performative Erbe äußert sich auf der Ebene des *mise-en-scène* Tieber zufolge im Hindi-Film nun durch einen direkten Blick in die Kamera¹²⁵ oder in der verstärkten Verwendung von Tableau-Einstellungen und *close-up*'s.

2.3.3.4 Setting und Location

„The primary purpose of film settings – sets and locales – is to create a fictional space for characters and narratives and thus fulfil a number of functions within a film. They set the place and time of the character action, and within them the characters are spaced relative to one another. The setting may be narrative, as they help guide our attention to understand what we see and allow us to infer further information about the story and the characters. This can range from simple information as to a character's social status to a form of making the character's state of mind external, following the melodramatic style of exteriority.”¹²⁶

Das Setting und die Location bilden eine Welt im Film, die zumeist stark stilisiert und konstruiert wirkt. Diese orientiert sich zwar an realen Begebenheiten, passt diese aber den Sehnsüchten und Bestrebungen ihrer Zuschauer an.¹²⁷

Settings geben Dwyer/Patel zufolge immer Auskünfte über einen bestimmten vorherrschenden *Zeitgeist* und über den sozialen Stand und Status der Charaktere.¹²⁸ Wechsel im Setting trennen zudem einzelne Szenen und informieren so über Zeit- und Ortswechsel.¹²⁹ Diese können realistisch sein, aber auch idealistisch im Sinne ihrer Betonung auf eine bestimmte Wirkung bei Zuschauern. Sie haben dann meist mit realen Begebenheiten wenig gemein und sind im Sinne historischer Zeitepochen oder sozialer Begebenheiten sehr ungenau.¹³⁰ Bestimmte Settings und Locations fungieren im Hindi-Film darüber hinaus als sogenannte *Chronotopoi*¹³¹ Bei diesen handelt es sich um Orte, die mit bestimmten assoziativen oder symbolischen Attributen belegt sind und durch ihre Konventionalisierung bereits bestimmte Handlungsverläufe evozieren.¹³² *Chronotopoi* können also selbst stereotype Züge annehmen sowie zur Konstruktion eines Figurenstereotyps beitragen, dieses hervorheben und unterstreichen. Ihnen kommt damit als wichtigen visuellen Identifikationsmerkmalen innerhalb der filmischen Handlung eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

¹²⁴ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.60f.

¹²⁵ Vgl. Ebda, S.60.

¹²⁶ Dwyer/Patel, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, S.51ff.

¹²⁷ Vgl. Ebda, S.52.

¹²⁸ Vgl. Ebda, S.52.

¹²⁹ Vgl. Ebda, S.53.

¹³⁰ Vgl. Ebda, S.55.

¹³¹ Anm.: *Chronotopos* ist ein vom Literaturwissenschaftler Michail Bachtin eingeführter Begriff der Erzähltheorie. *Chronotopoi* bezeichnen Raum-Zeitgesetzlichkeiten innerhalb einer Erzählung beziehungsweise die symbolische und sinnhafte Beziehung zwischen Ort und Zeit. Vgl. Wulff, Hans J.(Hg.) <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7417>, 29.03.14.

¹³² Wulff, Hans J. (Hg.), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7417>, 29.03.14

2.3.3.5 Musik und Ton

Stereotypisierung kann auch auf der Ebene der Klangkonstruktion erfolgen. Geräusche und Töne können sich als *akustische Imagination*¹³³ in der Wahrnehmung der Zuschauer innerhalb der filmischen Sphäre, meist innerhalb bestimmter Genres, als wiederkehrende Konventionen verfestigen. Gleichzeitig haben sie eine Signalfunktion. So können wenige, selektiv und zeichenhaft eingesetzte Geräusche zur Kreation einer bestimmten Atmosphäre beitragen und so eine Erwartungshaltung beim Zuschauer erzeugen.¹³⁴

Stereotype auf der Ebene des Tons existieren im Hindi-Film ebenso. Hier sind es neben wiederkehrenden Klangkonstruktionen vor allem *song-and-dance* Sequenzen, die von einer starken Konventionalisierung betroffen sind. Jeder Hindi-Film enthält fünf bis sechs *song-and-dance* Sequenzen. Ihre Funktion liegt dabei vor allem in der kurzen Entlastung der Zuschauer und dem Transport von Emotionen, Träumen und Sehnsüchten. Sie stehen oft zeitlich wie räumlich außerhalb des Handlungskontextes.¹³⁵

Diese Sequenzen haben neben ihrer Funktion, Emotionen zu artikulieren, ebenso eine kommentative Funktion, die Tieber zufolge oft durch eine erzählende Instanz, eine Einzelperson oder durch einen Chor verbalisiert wird.¹³⁶

Neben Liebesliedern, die am meisten in Hindi-Filmen vertreten sind, existieren noch Cabaret-Songs, Schlaflieder, devotionale Songs oder auch patriotische oder nationalistische Songs,¹³⁷ die meist an festgelegten Punkten in der Narration eingebaut sind.¹³⁸

2.4 Zusammenfassung Stereotype

Die Bildung von Stereotypen ist ein rationaler und psychologisch-funktionaler Vorgang, der die äußere Welt für das Individuum begreifbar macht. Auf einer gesellschaftlichen Ebene helfen Stereotype bei der Konstruktion einer kulturellen, sozialen aber auch politischen Identität, welche wiederum eine Abgrenzung zu anderen Gruppen ermöglicht. Dieser Abgrenzung liegen meist vorurteilsbehaftete Vorstellungen über die Mitglieder der anderen Gruppe zugrunde, die diese nicht selten als „fremd“ und „andersartig“ präsentieren und ihnen bestimmte, meist negative Eigenschaften und Persönlichkeitsmerkmale zusprechen.

¹³³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.63.

¹³⁴ Vgl. Ebda, S.63.

¹³⁵ Vgl. Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.23.

¹³⁶ Vgl. Ebda, S.62.

¹³⁷ Vgl. Akthar, Javeed **zit.n.** Ebda., S.62.

¹³⁸ Vgl. Ebda, S.62.

Die unterschiedlichen Funktionsweisen von Stereotypen, sowohl in Form konventionalisierter Menschenbilder als auch als wiederkehrendes stilistisches Muster, wirken sich auf die künstlerischen Ebenen des Films aus. Sie sind ökonomisch und effektiv, da sie als prä-existente Muster jederzeit verwendet werden können. Dies ergibt sich, weil die den Mustern zugrundeliegenden Kategorien (Weltbild, Normen, Werte) von Zuschauern und Filmemachern intuitiv geteilt werden. Sie erzielen so einen bestimmten Effekt und werden aus diesem Grund immer wieder reproduziert. Filme kreieren damit eigene stereotypisierte Figuren, Bilder, Situationen und Handlungsstrukturen. Diese schlagen sich als codierte Muster oft innerhalb bestimmter Genres nieder und nehmen ihrer eigenen Logik folgend Bezug auf die reale Welt. Das Verhältnis zwischen Stereotyp und Vorurteil ist dabei auch hier ein enges: Figurenstereotype tragen die charakteristischen Merkmale jener vorurteilsbehafteten Haltung, aus der sie entstanden sind in sich und führen so in ihrer wiederkehrenden Reproduktion zur Verwendung weiterer Stereotype.

Der Hindi-Film arbeitet genauso wie kinematographische Traditionen anderer Kulturen mit Stereotypen. Dabei weist der Hindi-Film eine Reihe Besonderheiten auf, sowohl in der ästhetischen Ausprägung als auch in der Art, wie diese vom Publikum und der Gesellschaft rezipiert werden. Der Hindi-Film ist tief in der eigenen performativen Theater- und Filmgeschichte verwurzelt, aber auch stark von äußeren Einflüssen geprägt. Dies macht den Umgang mit den dort existierenden Stereotypen sehr vielschichtig und interessant, da dort verschiedenste Einflüsse aufeinandertreffen und ineinanderfließen. Im Folgenden wird nun auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse bezüglich der Konstruktion und Funktionsweise von Stereotypen auf die Genese des Stereotyps des „muslimischen Terroristen“ im Hindi-Film eingegangen.

3. Der Bösewicht als Stereotyp im Hindi-Film

„The villain can be a small, gullible fellow, looking for some petty gains for himself; he can be a small-time criminal with local influence; he can be a relative with vested interests in the heroine or in usurping wealth, or both; or he can be a self-content all-powerful ‘evil’ character. In such cases he is the one who dictates the story, as he is the one who rules the ‘world’. He does not have a specific motive except self-perpetration, essentially through oppression. In such cases, his character may vary from a dacoit, a village *thakur*, an urban don or mafia king, a politician, to a cross-border terrorist, depending on the context of the story, though the core is essentially the same.”¹³⁹

Wie schon bereits in Kapitel 2.3.1 erörtert, besitzt der Hindi-Film ein breites Spektrum an formelhaften Figurendarstellungen, die in Anlehnung an mythologische Vorlagen oft innerhalb komplementärer Kategorien angeordnet sind und Figuren meist eindeutig zwischen den Polen Gut und Böse verorten. Dieser Trennung liegt Krauß zufolge ebenso eine philosophische und moralische Bedeutungsebene zugrunde, bei der die komplementären Eigenschaften der Figuren Rückschlüsse auf moralische Bewertungssysteme innerhalb einer Gesellschaft zulassen. Der Figur des Bösewichts kommt im Hindi-Film daher eine wichtige Funktion zu, geben seine verschiedenen Ausdifferenzierungen doch oftmals direkte Hinweise auf aktuelle gesellschaftspolitische Tendenzen, Ideologien und umlaufende Feindbilder.¹⁴⁰ Im Folgenden soll zunächst ein Überblick über die kulturhistorischen und geschichtlichen Bedingtheiten gegeben werden, welche die Figur des „Bösewichts“ aus der Mythenwelt in die Sphäre des indischen Kinos transferiert haben. Im filmhistorischen Überblick wird dann die Entwicklung der Figur des „Bösewichts“ durch die verschiedenen Dekaden des Hindi-Films aufgezeigt.

3.1 Historische Bedingtheit: Gut und Böse im indischen Kontext

“There is a necessary interdependence of creation and destruction, light and darkness, life and death, spirit and matter, all involved in an eternal struggle, the struggle between ‘us’ and ‘the other’, representing the forces of brutality and evil. The effort to achieve an ideal order – described variously as *rita* or *dharma* – necessitates the destruction of those forces arraigned against the order.”¹⁴¹

In ihrem Buch *The Book of demons. Including a dictionary of demons in Sanskrit Literature* widmet sich die Historikerin Nandita Krishna der indischen Mythologie und nähert sich dort der Konzeption von Gut und Böse von einer philosophischen, historischen und sozialanthropologischen Warte aus. Sie verweist in diesem Zusammenhang vor allem auf die allegorische Funktion des Kampfes zwischen Dämonen und Helden, der in der Menschheitsgeschichte eine lange Tradition hat und symbolisch für den immerwährenden

¹³⁹ Zankar, Anil, „Heroes and villains: Good versus Evil“, Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi [u.a.]: Encyclopaedia Britannica, 2003, S.355–366, S.357f.

¹⁴⁰ Vgl. Krauß, *Männerbilder im Bollywood-Film. Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*, S.77.

¹⁴¹ Krishna, Nanditha, *The book of demons. Including a dictionary of demons in Sanskrit Literature*, New Delhi [u.a.]: Penguin Books 2009, S.10.

Kampf zwischen Gut und Böse steht.¹⁴² Dieser Kampf findet sich ihr zufolge so auch in der gesamten indischen Tradition und Mythologie der Veden, Epen, *Puranas* sowie in den regionalen Volkstraditionen. Dabei seien besonders Dämonen wie *Ravana* aus der *Ramāyāna* oder *Kamsa* aus der *Mahābhārata* von essentieller Wichtigkeit für die Konstruktion des Helden:

143

“Most Indian myths are based on the conflict between good and evil: [...] Rama versus Ravana, Krishna versus Kamsa [...]. The contrast here stated in moral terms – that goodness within an individual becomes valuable only when it is pitted against evil – is recognized by the Hindus in cosmological terms: that the good in the universe is valuable only because it exists together with evil. Goodness cannot, by definition exist without evil. The demons often become negative role models, to teach the consequences of evil actions and of neglect or repudiation of rituals. The world becomes a battleground between good and evil, and it is the duty of everybody to prefer good and fight evil.”¹⁴⁴

Dämonen können in diesem Zusammenhang unabhängig ihrer kulturellen Ausprägung generell als anthropomorphe Formen auftreten. Alles was sich menschlichem Verständnis und Kontrolle entzieht oder das Überleben erschwert, wird mit etwas Dämonischem respektive Bösem assoziiert.¹⁴⁵ „Demons represent everything evil: malice, mischief, iniquity, vice, immorality, malevolence and every form of wickedness.”¹⁴⁶

Krishna verortet neben der Darstellungsform des Dämons als menschliches oder übernatürliches Wesen noch eine dritte Form, die besonders in Indien anzutreffen ist: die des *dämonisierten Feindes*.¹⁴⁷ In vielen Fällen besitzen ihr zufolge Dämonen historische Bezugspunkte und Vorbilder. Oftmals dämonisierte man grausame Herrscher, fremde Invasoren oder Häretiker und setzte den mythologischen Kampf zwischen Gut und Böse so in einen realen geschichtlichen Zusammenhang.¹⁴⁸

Der narratologische Aspekt des Konfliktes zwischen Gut und Böse und seine personifizierte Ausprägung in Helden und Dämonen kann so als Voraussetzung jeder Geschichte und Erzählung betrachtet werden und findet sich in Mythen und Erzählungen weltweit.

¹⁴² Anm.: Die mythologischen Geschichten um Helden und Dämonen können laut Krishna als allegorische Verhandlung und Verarbeitung realer Begebenheiten (Kriege, Überlebenskämpfe, kulturelle Konflikte, unerklärliche Phänomene) aus dem kulturellen Erbe vergangener Zeiten betrachtet werden. Dabei artikulieren sie gesellschaftliche Hoffnungen und Ängste und fungieren als Prisma veränderlicher gesellschaftlicher Entwicklungen, ihrer sozialen und religiösen Organisation, ihrer Werte und Normen. Vgl. Ebda, S.7.

¹⁴³ Ebda S.14.ff.

¹⁴⁴ Krishna, Nanditha, *The book of demons. Including a dictionary of demons in Sanskrit Literature*, S.5.

¹⁴⁵ Vgl. Ebda, S.4.

¹⁴⁶ Ebda, S.3.

¹⁴⁷ Vgl. Ebda, S.6.

¹⁴⁸ Vgl. Ebda. S.14.ff.

“If a story needs a hero, a villain is equally essential to enable the hero to act heroically. The repetitive, regenerative and renewable villains became the demons of myth and legends.”¹⁴⁹

Der Dämon als Antagonist zum Helden in göttlicher oder menschlicher Gestalt ist folglich immer essentiell zur Kontrastierung der Überlegenheit des Guten gegen die Unterlegenheit des Bösen.¹⁵⁰ Dabei veranschaulichen Dämonen und Helden in der indischen Mythen- und Sagenwelt den Dualismus, der jeder Existenz innewohnt, indem sie auf eine gleichwertige Stufe gestellt werden. Die spirituelle Überlegenheit des Helden wird jedoch symbolisch dadurch hervorgehoben, dass seine Gestalt im Gegensatz zum großen, massigen und starken Dämon eher leicht und von jugendlicher Statur ist. Die Absenz körperlicher Stärke steht dabei als Symbol für geistige Erhabenheit, Vernunft und Intelligenz. Der Dämon ist stolz, von sich selbst und seiner physischen Stärke eingenommen, der Held dagegen ist demütig und erkennt und akzeptiert, dass seine Kraft durch die Götter gegeben ist.¹⁵¹

“They are born equal and alike. The demons finally fail because of their demonic nature: delusion, untruth, desire and anger.”¹⁵²

Das indische Kino, welches seine Inspiration zu Motiven, Themen und Figuren aus der Tradition indischer Epen und Volkstraditionen bezieht, übernimmt auch dessen philosophisches und kulturell tradiertes Konzept von „Gut“ und „Böse“ und verändert bzw. erweitert dort dessen Bedeutungshorizont und Gestalt, wenngleich die Kernaussage der althergebrachten Überlieferungen unverändert bleibt.

In der Figurenzeichnung der Filmcharaktere sowie in der Narration lassen sich die gültigen Attribute für die Konstruktion von Helden genauso finden wie die verschiedener Bösewichte. Die Tendenz, Charaktere und deren Eigenschaften zu entindividualisieren und sie zu Mediatoren von Normen, Werten und Traditionen zu machen, führt dazu, dass sowohl dem Helden als auch dem Bösewicht Attribute zugeschrieben werden, die sich bewusst und gewollt auf bestimmte Archetypen aus der Mythenwelt beziehen, um den verhandelten Sachverhalten eine Allgemeingültigkeit zu geben.

¹⁴⁹ Ebda, S.7.

¹⁵⁰ Vgl. Ebda, S.9.

¹⁵¹ Vgl. Ebda S.12.

¹⁵² Ebda, S.6.

3.2 Filmhistorischer Überblick

Die Darstellung des Bösen als übergeordneter Kategorie und seinem konkreten Ausdruck in verschiedenen Ausprägungen der Bösewicht-Figur hat eine lange Tradition im Hindi-Film. Während der Frühphase des indischen Films, vor allem den Stummfilmen D. G. Phalkes,¹⁵³ dem Pionier des indischen Films, war die Darstellung des Bösen noch stark an der ikonographischen und theatralen Darstellung mythologischer Figuren wie *Ravana* oder *Kamsa* orientiert¹⁵⁴.

„They have an appearance that is unreal and intimidating to the human eye. They are usually huge in size, sometimes with additional limbs or eyes or heads, and so on. They speak and laugh loudly. Their weaponry can be truly extraordinary and is supposedly made of unusual substances. They possess the power to inflict harm through evil acts of gigantic scale.”¹⁵⁵

Mit dem Aufkommen der Tonfilmzeit Anfang der dreißiger Jahre¹⁵⁶ rückte die mythologische und visuell fokussierte Darstellung des „Bösen“ in den Hintergrund und wurde nun durch die filmische Aufarbeitung realer sozialer und domestikativer Probleme innerhalb der indischen Gesellschaft verlagert. Innerhalb des Genres des *Socials*¹⁵⁷ wurden meist unsoziale Praktiken wie Zwangsehe und Unberührbarkeit infrage gestellt und das personifizierte Böse trat hier meist als intrigantes Familienmitglied auf.¹⁵⁸

Nach dem zweiten Weltkrieg, während der turbulenten Jahren nach der Unabhängigkeit Indiens, wurde vor allem die Gegenüberstellung zwischen dem westlichen Kapitalismus und dem von Nehru geprägten indischen Sozialismus im Hindi-Film durch die Gegenüberstellung zwischen Stadt und Land veranschaulicht und durch den Helden und den Bösewicht personifiziert.¹⁵⁹ Bösewichte wurden innerhalb der Filme zur Verdeutlichung dieser binären Kategorien meist mit westlichen Namen bedacht.¹⁶⁰

¹⁵³ Anm.: Als erster indischer Film gilt *Raja Harishchandra* aus dem Jahre 1913 von D. G. Phalke. Dieser und eine Reihe weiterer Filme Phalkes, welche in den Jahren zwischen 1914 und 1919 entstanden, beziehen sich auf die indische Mythenwelt. Vgl. dazu auch Chatterjee, Saibal, „Hindi Cinema through the Decades“, S.5ff.

¹⁵⁴ Vgl. Zankar, Anil, „Heroes and villains: Good versus Evil“, S.359.

¹⁵⁵ Ebda, S.359.

¹⁵⁶ Siehe dazu auch Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.38.

¹⁵⁷ Anm.: Diese Filme haben meist reale gesellschaftliche Verhältnisse und Probleme zum Thema. Neben der Oberkategorie des *Social* existiert der noch der *Muslim-Social*, der innerhalb eines explizit muslimischen Settings verortet ist. Siehe dazu auch: Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.18.

¹⁵⁸ Vgl. Zankar, Anil, „Heroes and villains: Good versus Evil“, S.359.

¹⁵⁹ Anm.: Hier zu nennen sind etwa Filme wie *Roti* [R: Mehboob Khan, 1942], *Shri 420* [R: Raj Kapoor, 1955], *do bigha zameen* [R: Bimal Roy, 1953] und nicht zuletzt der Klassiker *Mother India* [R: Mehboob Khan, 1957], die diese Themen aufgreifen und verarbeiten. Siehe dazu auch Ebda, S.360ff.

¹⁶⁰ Vgl. Mehru, Jaffer, „Wie religiös ist Bollywood?“, in: Tieber, Claus (Hg.), *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Berlin, Wien: Lit Verlag 2009, S.134–144, S.138.

In dieser Zeit bildeten sich in den Filmen soziale Feindeskategorien heraus, die im Hindi-Film Zankar zufolge nun immer wieder mit dem „Bösen“ assoziiert wurden. Hier zu nennen sind etwa: „Oppressive Landlords and their *scheming munims*; contractors at the work site; moneylenders; insensitive urban rich; politicians; whimsical, cruel kings and their scheming ministers; minstrels with evil power; corrupt officials [...]“¹⁶¹

Einer der bekanntesten Filmbösewichte der 50er und 60er Jahre war der Schauspieler K. N. Singh¹⁶². Er war dort in zahlreichen Filmen vor allem als wohlhabender, eleganter und distinguiertes Mafia Don zu sehen und transferierte die Figur des Bösewichts von einer bis dato eher alltäglichen Figur zu einer überlebensgroßen, glorifizierten Personifizierung des „Bösen“.¹⁶³ Der von ihm geprägte Typus, welcher sich durch „tall physique, impaling gaze, raised eyebrows, and other deliberate mannerisms“¹⁶⁴ auszeichnete, wurde vor allen von Schauspielern wie Pran¹⁶⁵ und Prem Nath¹⁶⁶ aufgegriffen und in den folgenden Jahren weitergeführt.

Die Bösewichte im Hindi-Film dieser Dekade sind Zankar zufolge „[...] wicked, scheming, unjust, unscrupulous, and ruthless“¹⁶⁷ und bewegen sich in diametraler Opposition zum Helden. Dieser steht symbolisch für den Staat oder gesellschaftliche Werte, während der Bösewicht die Probleme und Fehler ebendieser verkörpert.¹⁶⁸

Der Tenor der Filme zwischen 1947 und 1960, dem Zeitraum, der auch als das „goldene Zeitalter“¹⁶⁹ des indischen Kinos bezeichnet wird, war trotz der verhandelten gesellschaftlichen Probleme jedoch grundsätzlich hoffnungsvoll und stand im Zeichen des *nation-building*.¹⁷⁰ So bewegte sich der Bösewicht trotz seiner moralischen Verfehlungen meist noch innerhalb des

¹⁶¹ Zankar, Anil, „Heroes and villains: Good versus Evil“, S. 357.

¹⁶² Anm.: K.N. Singh spielte den „Bösewicht“ in über 250 Filmen unter anderem in Erfolgen wie *Aawara* [R: Raj Kapoor, 1951] und *Chalte ka Naam Gaadi* [R: Satyen Bose, 1958].

¹⁶³ Vgl. Ebda, S. 362.

¹⁶⁴ Ebda, 362.

¹⁶⁵ Anm.: Einige der bekanntesten Auftritte des Schauspielers Pran sind etwa in den Filmen: *Madhumati* [R: Bimal Roy, 1958], *Aah* [R: Raja Nawathe, 1953], *Zanjeer* [R: Prakash Mehra, 1973] zu finden.

¹⁶⁶ Anm.: Einige der bekanntesten Auftritte des Schauspielers Prem Nath sind etwa in den Filmen *Teesri Manzil* [R: Vijay Anand, 1966], *Bobby* [R: Raj Kappor, 1973] und *Johnny mera naam* [R: Vijay Anand, 1970] zu finden.

¹⁶⁷ Ebda, S.362.

¹⁶⁸ Vgl. Virdi, Jyotika, *The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as social History*, New Brunswick [u.a]: Rutgers University Press 2003, S.106.

¹⁶⁹ Vgl. Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.44.

¹⁷⁰ Majumder, Sonja, „Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster“, in: Tieber, Claus (Hg.), *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Berlin [u.a]: Lit Verlag 2009, S.145–159, S.148.

gesellschaftlichen Rahmens und konnte durch die Gesellschaft rehabilitiert werden, sofern er Einsicht und Reue zeigt.¹⁷¹

Die Vision des unabhängigen und modernen Indiens unter Premierminister Jawaharlal Nehru (1947–1964) war demokratisch, planwirtschaftlich, sozialistischen und säkular ausgerichtet. Das Hauptziel der von Nehru eingeschlagenen politischen Richtung lag in der Stabilisierung und wirtschaftlichen Entwicklung der noch jungen Nation, deren Bevölkerung immer noch größtenteils arm und ungebildet auf dem Land lebte.¹⁷²

Da der Staat zu dieser Zeit noch für Mildtätigkeit, Gerechtigkeit und Fortschritt stand, wurden die in den Filmen verhandelten Probleme eher auf einer spezifisch sozialen und ökonomischen Ebene verortet als auf einer politischen. Es galt alles zu vermeiden, was das Ansehen und die Stabilität der noch jungen Nation gefährden könnte.¹⁷³

In diesem Zusammenhang wurde auch die Darstellung von Religion und religiösen Minderheiten mit besonderer Vorsicht gehandhabt. Dabei lag das besondere Augenmerk auf dem Verhältnis zwischen Hindus und Moslems.

Während die Darstellung von Muslimen im Hindi-Film bis zur Unabhängigkeit Indiens vor allem innerhalb historischer Kontexte verortet wurde, kam es nach der Teilung Indiens zu einer thematischen Ausklammerung heikler gesellschaftlicher und politischer Themen, die mit Pakistan oder kommunalen Spannungen verbunden waren.¹⁷⁴ Besonders das traumatische Erlebnis der Teilung wurde im Film lange nur sehr indirekt thematisiert, meist symbolisch durch auseinandergerissene Familien oder Geschwister.¹⁷⁵ Stattdessen lag nun der Fokus auf der Darstellung einer harmonischen und kulturell synkretistischen Gesellschaft.¹⁷⁶

Die Helden und Bösewichte in den Filmen dieser Zeit sind meist nicht eindeutig als Mitglieder einer religiösen oder ethnischen Gemeinschaft erkennbar. Probleme und Konflikte werden durch einzelne ausgelöst und stehen nicht in Zusammenhang mit bestimmten Gemeinschaften.¹⁷⁷ Trotz dieses vordergründig säkularen Tenors lässt sich für Gopalan in dieser

¹⁷¹ Vgl. Bhugra, Dinesh, *Mad Tales from Bollywood. Portrayal of mental illness in conventional Hindi-cinema*, Hove: Psychology Press 2006, S.100.

¹⁷² Talbot, Ian, „India and Pakistan“, in: Brass, Paul (Hg.), *Handbook of South Asian politics: India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London [u.a.]: Routledge 2010, S.27–40, S.32.

¹⁷³ Vgl. Ganti, Tejaswini, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, S.29.

¹⁷⁴ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.156.

¹⁷⁵ Vgl. Ebda, S.88.

¹⁷⁶ Vgl. Ganti, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, S.29f.

¹⁷⁷ Virdi, *The Cinematic Imagination, Indian Popular Films as social History*, S.123.

Zeit jedoch bereits die Tendenz erkennen, eine vornehmlich hinduistisch dominierte Gesellschaft zu portraituren,¹⁷⁸ in der Minderheiten und speziell Muslime nur als simplifizierte *exotisierte*¹⁷⁹ Randfiguren auftreten: traditionalistische Feudalherren, Aristokraten, Herrscher, mildtätige Dorfälteste, Sänger, Poeten oder aufopferungswillige und treue Freunde des hinduistischen Helden.¹⁸⁰ Dabei ist ihre visuelle Darstellung klar an die Verwendung von *muslim cultural symbols*¹⁸¹ gekoppelt, die in der indischen gesellschaftlichen Wahrnehmung exklusiv mit der muslimischen Gemeinschaft assoziiert werden. Bei diesen handelt es sich Chada zufolge vor allem um:

“[...] names, appearance, mannerisms as well as religious practice such as the performance of the *namaz* (daily prayer) or visits to *dargahs* (Muslim shrines) that constituted the only basis for the construction of their ‘Muslim identity’ within the context of Hindi films.”¹⁸²

Die Tendenzen zur *Exotisierung* und Unterrepräsentation von Minderheiten und speziell Muslimen im Hindi-Film sollte sich in den folgenden Jahren unter der sich verändernden politischen Lage immer weiter verstärken.

Der in der Gesellschaft herrschende Optimismus begann Mitte der sechziger Jahre in Indien im Zuge des Todes Nehrus und kriegerischer Auseinandersetzungen mit China (1962) und Pakistan (1965) zu schwinden und sich in den 70er Jahren unter der repressiven politischen Führung seiner Tochter Indira Gandhi in eine zunehmende Verunsicherung, Entfremdung und Unzufriedenheit zu verkehren. Zeitgleich kämpfte das Land mit ökonomischen Schwierigkeiten, politischer Instabilität, Korruption, aufkeimenden secessionistischen Tendenzen im Inland und erneut mit dem Nachbarstaat Pakistan (1971).¹⁸³

„The second era, when romanticism and optimism gave way to aggression, violence, and disaffection, especially on religious, ethnic and linguistic grounds, began after the election

¹⁷⁸ Gopalan, Lalitha, *Cinema of Interruptions: Action Genres of Contemporary Indian Cinema*, 2002, S.126.

¹⁷⁹ Anm.: Groth verortet *Exotismus* als eine besonders positive Haltung gegenüber einer als *fremd* bewerteten Personengruppe oder Kultur, die ihrerseits als Projektionsfläche eigener Sehnsüchte fungiert und meist als Reaktion auf gesellschaftliche und kulturelle Konflikte artikuliert wird. Vgl. Groth, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, S.23.

¹⁸⁰ Vgl. Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, S.139.

¹⁸¹ Maidul, Islam, „Imagining Indian Muslims, Looking through the Lens of Bollywood cinema“, *Indian Journal of Human Development*, Vol.1 No.2, 2007, S. 403–422, S.406.

¹⁸² Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, S.139.

¹⁸³ Anm.: Höhepunkt dieser Entwicklungen bildete der von Indira Gandhi 1975, für fast zwei Jahre verhängte Ausnahmezustand, der die Demokratie in diesem Zeitraum de facto abschaffte. Vgl. hierzu Uhl/Kumar, *Indischer Film.*, S.49f.; Vgl. dazu ebenso: Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.96.

of Indira Gandhi as Prime Minister. The period during which optimism gave way to pessimism and helplessness had set in.”¹⁸⁴

Die Filme dieser Zeit spiegelten die herrschenden sozialpolitischen Gegebenheiten. Im Zuge dessen kam zu einem starken Genrewechsel innerhalb des Hindi-Films, der sich weg von den melodramatischen *song-and-dance* Filmen hin zu gewaltreichen Thrillern und Actionfilmen bewegte. Diese spielten oft in einem düsteren urbanen Umfeld und brachten sowohl einem neuen Heldentypus als auch einen neuen Typ des Bösewichts hervor.¹⁸⁵

Der Schauspieler Amitabh Bachchan wurde zur Verkörperung dieses neuen Heldentypus der als *angry young man* eine neue Ära in der indischen Filmgeschichte einleitete und ihn zum größten Filmstar Indiens machen sollte.¹⁸⁶ Anders als die Filmhelden der vergangenen Dekaden, welche Tieber zufolge eher kontemplativ und passiv ihrem meist vom aktiveren Bösewicht diktierten Schicksal gegenüberstanden, griff der *angry young man* als desillusionierte, zynische und gewalttätige Figur dabei aktiv in das Geschehen ein und trat als einsamer Rächer auf, der gegen ein meist früh erlittenes Unrecht durch den Bösewicht kämpfte.¹⁸⁷ Rache und Selbstjustiz wurden dabei zu zentralen Motiven innerhalb der Hindi-Filme dieser Dekade.

Da die Abgrenzung zwischen Gut und Böse im Hindi-Film dieser Dekade weniger eindeutig war als in den vorangegangenen Jahren, entwickelte sich der Bösewicht zu einer immer extremeren Figur, die psychopathische Züge entwickelte und von ihrem eigenen Sadismus und ihrer Skrupellosigkeit angetrieben wurde.

„Themes of lawlessness, violence, vandalism, oppression, and exploitation were all articulated around the ‘new’ villains, who became the hub of nastiness. The nastiness was markedly different from the previous villainy, in that the ‘new’ villain was irredeemable. He worked outside the social constraints and rules.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ Bhugra, Dinesh, *Mad Tales from Bollywood*, S.102.

¹⁸⁵ Vgl. Uhl/Kumar, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.48f.

¹⁸⁶Anm.: Filme wie *Zanjeer* (1973), *Deewar* [R: Yash Chopra, 1975] und *Sholay* [R: Ramesh Sippy, 1975], verbanden Bachchan mit der Figur den *angry young man* untrennbar, und machten ihn zum größten Filmstar Indiens. India Today 1980, **zit.n.** Kabir, Nasreen Munni, *Bollywood. The Indian cinema Story*, London [u.a]: Channel 4 books 2001, S.45.

¹⁸⁷ Vgl. Tieber, Claus, „Kino im Ausnahmezustand: Amitabh Bacchan als nationaler Held in Krisenzeiten“, in: Tieber, Claus (Hg.), *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Berlin [u.a]: Lit Verlag 2009, S.84–97, S.89. vgl. ebenso: Ganti, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema* S.32.; Vgl. ebenso Viridi, Jyotika, *The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as social History*, S.107.

¹⁸⁸ Bhugra, *Mad Tales from Bollywood*, S.175.

Der wohl bekannteste Bösewicht im populären indischen Kino überhaupt und Repräsentant des „puren Bösen“¹⁸⁹ ist die Figur des Banditen *Gabar Singh* (Amjad Khan) aus dem Filmklassiker *Sholay*.¹⁹⁰

Gabar Singh ist der Kopf einer Banditenbande und wird als psychopatischer, schamloser, habgieriger und manipulativer Sadist charakterisiert. Gewalt dient ihm zum Selbstzweck und schließt auch Mitglieder seiner Gruppe nicht aus. Er hat keine Vergangenheit oder sozialen Bindungen und komplexe Themen wie soziale Gerechtigkeit spielen bei seiner Motivation keine Rolle. Auf einer symbolischen Ebene spiegelt er damit als Bandit das System der Klassen- und Kastengewalt wider, welches vom Establishment und der Politik protektiert wurde und auf ökonomischer und sozialer Ungleichheit aufbaute.¹⁹¹

Die rücksichtslose Gewalt des *angry young man* als auch die des Bösewichtes standen sich aber trotz ihrer unterschiedlichen Motivation insofern nahe, als diese zum Symbol eines ungerechten Systems wurden, gegen das beide auf unterschiedliche Art und Weise vorgingen und dadurch beim Publikum gleichermaßen beliebt waren.¹⁹²

Ungeachtet dessen bewegen sich beide Figuren außerhalb der gesellschaftlich gesetzten Norm und müssen daher für ihre Vergehen bestraft werden. So ist deren Tod essentiell, um die göttliche Ordnung des *dharma* wiederherzustellen.¹⁹³

Das Gefühl der Wut, Entfremdung und der Marginalisierung der Massen gegenüber den regierenden Schichten und der Regierung selbst nahm in den achtziger Jahren immer weiter zu und schlug sich ebenso in Figuren und Handlungsstrukturen des Hindi-Films nieder.

Die 80er Jahre gelten als schwierige Dekade für den Hindi-Film. Die Fernseh- und Videorevolution führte zu einem demographischen Zuschauerwandel, gleichzeitig lähmten Unterfinanzierung und Korruption den Filmsektor. Ergebnis dieses Wandels war die Produktion einer Fülle qualitativ schlechter Filme. Die Motive und Thematiken der Filme glichen denen der siebziger Jahre, jedoch verschob sich der Fokus der Filme auf die Darstellung von Action, Sex und Gewalt. Anders als in den Filmen des vorangegangenen Jahrzehnts, die kommerziellen Erfolg, Qualität und Sozialkritik vereinen konnten, stand in den achtziger Jahren

¹⁸⁹ Vgl. Ebda, S.169.

¹⁹⁰ Anm.: Handlungskern dieses Films ist der Rachezug eines Großgrundbesitzers (Sanjeev Kumar), der mit Hilfe zweier Ex-Sträflinge (A. Bachchan und Dharmendra) versucht, den Banditen *Gabar Singh* (Amjad Khan) und seine Gang zu fassen.

¹⁹¹ Vgl. Ebda, S.170ff.

¹⁹² Vgl. Ebda, S.171.

¹⁹³ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.100.

die Charakterisierungen der Figuren und ihr actionreicher Rachezug im Zentrum der Handlung. Macht und Überleben wurden zu zentralen Motiven, hinter denen soziale oder ökonomische Faktoren als Gründe für Gewalt zurücktraten.¹⁹⁴

Die Figur des Bösewichts entwickelte sich zum omnipotenten Unterdrücker und Zerstörer, welcher die Aktion und Handlung der Filme bestimmte. Zu den bekanntesten Bösewichten dieser Zeit zählte vor allem der Schauspieler Amrish Puri¹⁹⁵. Besonders die Figur des großwahnwitzigen Generals *Mogambo* im Film *Mr. India* (1987) kann als exemplarisch für die Bösewichtfigur dieser Dekade betrachtet werden.

Im Hindi-Film der sechziger Jahre wurde auf Grund der Sensibilität der indischen Teilungsgeschichte religiöse Zugehörigkeit wenig thematisiert. Im Zuge politischer und sozialer Krisen, die eine zunehmende Zerrüttung und Fragmentierung der indischen Gesellschaft zur Folge hatten, änderte sich dies in den siebziger und achtziger Jahren. Nun beschwor der Hindi-Film die Zugehörigkeit der verschiedenen Religionen zum (hinduistisch geprägten) Mutterstaat.¹⁹⁶ Der Bösewicht wurde dabei zum personifizierten Sinnbild gesellschaftlicher Probleme, dem sich die verschiedenen Religionen als Einheit entgegenstellten.

Am Beginn der neunziger Jahre wurden diese säkularen Grundsätze innerhalb des Hindi-Films jedoch zunehmend in Frage gestellt.

„[...] a perceptible shift has occurred in films from the late 1980s through the turbulent 1990s and beyond – that of deploying aggression as one of the defining characteristics of the minority community. So while earlier Muslims usually appeared in ‘character’ roles such as the hero’s friend or a childless man who had adopted the orphaned hero when he was young[...] by the 90s they were wearing the villain’s boots.“¹⁹⁷

Viele Filme der neunziger Jahre spielten im ärmlichen Milieu indischer Großstädte. Im Zuge dessen wurden Bösewichte wie Unterweltbosse, Gangster und Kleinkriminelle zunehmend eindeutig der muslimischen Gemeinschaft zugeordnet.¹⁹⁸ Obwohl ihre Darstellung dabei selten religiöse Praktiken einschloss, sondern innerhalb sozialer und kultureller Verortungen stattfand,

¹⁹⁴ Vgl. Bhugra, *Mad Tales from Bollywood*, S.180f.

¹⁹⁵ *Mr. India* [R: Shekhar Kapur, 1987], *Tridev* [R: Sajiv Rai, 1987], *Nagina* [R: Harmesh Malhotra, 1986].

¹⁹⁶ Anm.: Diese säkulare Ideologie wurde allegorisch in vielen Filmen Amitabh Bachchans thematisiert, wie etwa in *Amar*, *Akbar*, *Anthony* [R: Manmohan Desai, 1977]. Dort bekämpfen drei während ihrer Kindheit getrennte Brüder unterschiedlicher Religionszugehörigkeit gemeinsam gegen einen Bösewicht. vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.156.

¹⁹⁷ Sethi, Manisha, „Cine Patriotism“, SAMAR, *South Asian magazine for Action and Reflection*, Vol.15, 2002, <http://www.samarmagazine.org/archive/articles/115>, 23.1.2014.

¹⁹⁸ Anm.: Etwa in Filmen wie: *Angaar* [R: Shashilal K. Nair, 1992], *Gulam e Mustafa* [R: Partho Ghosh, 1997], *Farz* [R: Raj Kanwar, 2001]; vgl. Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, S.140.

ist in den Filmen dieser Zeit bereits der zunehmend negative Blickwinkel wahrzunehmen, aus dem heraus Muslime in der indischen Gesellschaft betrachtet wurden.

Die negative Portraitureierung von Muslimen sollte sich zeitgleich ebenso um ein für diese Arbeit entscheidendes Charakteristikum erweitern:

Die letzten Amtsjahre Indira Gandhis bis zu ihrer Ermordung 1984 und der ihres Sohnes Rajiv 1991 waren geprägt von einer Zunahme sozialer und politischer Spannungen im Inland, einer Verschlechterung des Verhältnisses zum Nachbarstaat Pakistan und immer wieder aufkeimenden Konflikten in Indiens Grenzregionen. Diese äußerten sich in einer neuen Form der Kriegsführung, den sogenannten 'Stellvertreter-Kriegen'.¹⁹⁹

„Through the 1980's and 1990's the key factor in social policy was the frightening climate in various states, including Punjab, Kashmir, Assam, and Nagaland in terms of terrorist and separatist activities that were encouraged and abetted by Pakistan and China.“²⁰⁰

Waren die Bösewichte der vergangenen Dekaden im Hindi-Film immer Ausdruck gesellschaftlicher Übel der jeweiligen Zeit, wurde ab Mitte der neunziger Jahre zunehmend der Fokus auf die Bedrohung durch antinationale Subjekte gelegt. Dies führte dazu, dass Terroristen, Separatisten und deren Helfer als personifizierte Bedrohung für die Einheit Indiens auf indischen Kinoleinwänden erschienen.²⁰¹ Dort nahmen sie einen zentralen Platz ein und besetzen diesen bis zum heutigen Tag in zahllosen Filmen. Die Gründe für diese Entwicklung sind dabei vielfältig:

„The changes in the structure of the films in 1980s and 1990s have additional reasons in the way society was changing. Some of these changes are linked with the rise of Hindu-fundamentalism, the persecution of Muslims, the marginalization of other Indian minorities, the fissures in and fragments of the Indian psyche, and the role of western values.“²⁰²

In diesem Zusammenhang lässt sich besonders seit Mitte der neunziger Jahre eine starke Tendenz beobachten, die für diese Arbeit von großer Bedeutung ist.

Rund um den Themenkomplex des Terrorismus in Indien wurden innerhalb des Hindi-Films von Beginn an gesellschaftliche Diskurse um nationale Identität, Zugehörigkeit, Heterogenität und Souveränität verstärkt abgehandelt.²⁰³ Dies geschah meist in einem wenn auch bis dato

¹⁹⁹ Anm.: Dieser Form der Kriegsführung wird indirekt durch eine dritte Partei ausgetragen, ohne dass von Seiten der primären Oppositionsparteien zu einer direkten Einmischung kommt. Vgl. Rothermund, *Krisenherd Kashmir. Der Konflikt der Atommächte Indien und Pakistan*, S.93.

²⁰⁰ Bhugra, *Mad Tales from Bollywood*, S.193.

²⁰¹ Anm.: Einer der ersten Filme, die sich dieser Thematik zuwandte, ist *Karma* [R: Subhash Ghai, 1986].

²⁰² Bhugra, *Mad Tales from Bollywood*, S.181.

²⁰³ Vgl. Gabriel/Vijayan, „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, S.300.

noch indirektem Bezug zu Kaschmir als Austragungsort sowohl kommunaler Spannungen zwischen Hindus und Muslimen als auch von Grenzkonflikten mit Pakistan. Die Fokussierung auf Kaschmir als Konfliktgebiet innerhalb der Aufarbeitung des Themenkomplexes hatte dabei eine Assoziierung der muslimischen Gemeinschaft mit terroristischer Gewalt zur Folge.

4. Exkurs: Der Muslim als Terrorist? Sozial-politische Hintergründe

Um zu verstehen warum gerade Kaschmir als Konfliktgebiet, das Verhältnis zu Pakistan und kommunale Konflikte zwischen Hindus und Muslimen als sozialpolitische Rahmenbedingungen so tiefgreifende Auswirkungen auf das öffentliche und mediale Bild von Muslimen in Indien bis zum heutigen Tage haben und die Darstellung von Terroristen maßgeblich beeinflussen, ist es nötig, diese Rahmenbedingungen einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.

4.1 Kommunale Konflikte zwischen Hindus und Muslimen

Kommunale Konflikte zwischen Hindus und Muslimen waren in Indien seit jeher allgegenwärtig. Eine massive Zunahme kommunaler Konflikte ist jedoch Kakar nach zu urteilen vor allem unter der Wiedererstarkung hindunationaler Kräfte zu beobachten.²⁰⁴ Diese setzen sich seit den 80er Jahren im Zuge der wirtschaftlichen Öffnung Indiens mit weitreichenden populistischen Agitationen für eine ideologische und politische Dominanz der Hindu-Mehrheit im Land und gegen die Einflüsse der Globalisierung ein.²⁰⁵ Unter dem von ihnen propagierten nationalistischen Kommunalismus, der *Hindutva*, versteht sich Kakar zufolge im indischen Kontext:

„[...] primär eine Gemeinschaft von Gläubigen [...], die nicht nur eine Verbindlichkeit durch ihren Glauben hat, sondern ihre Identität auch über gemeinsame soziale, politische und insbesondere ökonomische Interessen definiert. Diese Interessen können sich im Konflikt mit Vorstellungen anderer – also feindlicher religiöser Gemeinschaften – befinden, die den gleichen geographischen Raum teilen.“²⁰⁶

Der Kern ihrer Ideologie ist die Rückbesinnung auf hinduistische Traditionen, Normen und Werte, um Indien von Einflüssen und vor der ‚Verschmutzung‘ durch fremde Kulturen zu schützen. Als Hindu wird in der hindunationalen Auffassung jeder aufgefasst, dessen Religion ihren Ursprung im ungeteilten Indien hat. Dieser Definition zufolge werden Buddhisten, Jains und Sikhs als zum Mutterland zugehörig betrachtet, während vor allem Moslems, Christen,

²⁰⁴ Anm.: Hindunationale Reformbewegungen existieren in Indien schon seit dem 19. Jahrhundert, formierten sich im Unabhängigkeitskampf innerhalb verschiedener Parteien, wurden aber nach der Unabhängigkeit wieder zur politischen Randerscheinung. In den 80er Jahren konnte sich die Bewegung als Reaktion auf soziale Veränderungen während der wirtschaftlichen Öffnung Indiens jedoch politisch neu positionieren. Die politische Basis der Hindunationalisten besteht aus einem lose verknüpften Netzwerk politischer, sozialer und kultureller Bewegungen, das sich *Sangh parivar* nennt. Dieses fügt sich aus Parteien und Organisationen wie der *Bharatiya Janata Partei* (BJP), der *Vishwa Hindu Parishad* (VHP), der in Mumbai operierenden *Shiv Sena*, sowie der paramilitärische *Rasthriya Swayamsevak Sangh* (RSS) zusammen. Vgl. Kakar, Sudhir, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, München: Dtv 2006, S.134.; Vgl. ebenso: Majumder, „Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster“, S.148.

²⁰⁵ Kakar, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, S.134.

²⁰⁶ Ebda, S.151.

Juden und Parsen als Außenseiter gesehen werden.²⁰⁷ Besonders Muslime gelten in diesem Zusammenhang als zentrales Feindbild.²⁰⁸

Die Konstruktion eines die Hindugesellschaft bedrohenden Feindes ist für die Ideologie der Hindunationalisten zentral. Ziel dieses Bedrohungsszenarios ist es dabei, eine Vereinheitlichung von Mythen, Symbolen und kulturellen Traditionen innerhalb der erweiterten Hindugemeinschaft herbeizuführen.²⁰⁹

Das Weltbild der Hindunationalisten enthält zwei Kernaspekte: zum einen die Verehrung des Gottes *Rama* als Held, Krieger und höchster Gottheit (*Rahmabhakti*) und die Loyalität gegenüber dem Mutterland Indien (*deshbhakti*).²¹⁰

Der Gott *Rama* symbolisiert das goldene Zeitalter des Hinduismus²¹¹ und eine Rückkehr dorthin ist für die Anhänger der hindunationalen Ideologie zentral. Mishra zufolge ist *Rama* nie ein neutrales Symbol gewesen.²¹² Seine Position ist in der *Ramāyāna* klar positiv besetzt und steht in Opposition zum Dämon *Ravana*, der als dunkel, brütend und diktatorisch dargestellt wird.²¹³ Diese klare Dichotomie zwischen Gut und Böse wird laut Mishra im Hindunationalismus als eine schon im Mittelalter gebräuchliche Metapher aufgegriffen, um vor allem den Moslem als Dämon und Feind des indischen Mutterlands zu stilisieren.²¹⁴

Viele in diesem Zusammenhang artikulierte vorurteilsbehaftete Vorstellungen über Muslime haben sich, oft gestützt durch hindunationale Propaganda in den Köpfen vieler Inder verfestigt und werden besonders in Zeiten von Spannungen und Konflikten stärker artikuliert.²¹⁵

Der männliche Muslim wird laut Kakar von Hindus mit zentralen Vorurteilen belegt, die ihn als *machtvoll* und *tierisch* ausweisen. Ebenso gilt er als latent aggressiv, gewaltbereit und per se besser bewaffnet²¹⁶. Dieser Vorwurf wird vor allem im Zusammenhang mit dem Schrecken der Teilung, aber auch mit dem expansionistischen Charakters der islamischen Religionsverbreitung assoziiert.²¹⁷ Die Wahrnehmung von Muslimen als *machtvoll* ergibt sich

²⁰⁷ Kakar, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, S.136; Vgl. ebenso: Majumder, „Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster“, S.150.

²⁰⁸ Vgl. Majumder, „Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster“, S.151.

²⁰⁹ Kakar, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, S.135.

²¹⁰ Ebda, S.135.

²¹¹ Vgl. Mishra, Vijay, *Bollywood cinema: temples of desire*, New York [u.a.]: Routledge 2002, S.204.

²¹² Vgl. Ebda, S.204.

²¹³ Vgl. Ebda, S.205.

²¹⁴ Vgl. Ebda S.207ff.

²¹⁵ Kakar, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, S.153.

²¹⁶ Vgl. Ebda, S.153f.

²¹⁷ Vgl. Ebda, S.153.

Kakar zufolge durch ihre gemeinsamen Gebetspraktiken, die sie im Gegensatz zu den fragmentierten religiösen Strömungen der Hindus als homogene und starke Gruppe erscheinen lassen.²¹⁸ Ein weiterer Aspekt sei die Vorstellung des Muslims als ´dämonisch`. Diese reicht, wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt ins Mittelalter zurück und ergibt sich aus dem Versuch, reale Ereignisse auf eine symbolische Ebene zu transferieren.²¹⁹ Der dritte Aspekt bezieht sich auf die Wahrnehmung von Muslimen als ´tierisch`. Dazu schreibt Kakar:

„[...] Hindus ordnen dem männlichen Muslim Eigenschaften körperlicher Wildheit, eine ausufernde Sexualität, die Suche nach sofortiger Bedürfnisbefriedigung und einer Schmutzigkeit zu, die weniger mit körperlicher Sauberkeit zu tun hat als mit innerer Verschmutzung – eine Folge des Verzehrs verbotener, tabuisierter Speisen.“²²⁰

Das Töten von Tieren gilt für den Hindu als Sakrileg, der fleischessende Muslim wird daher ebenso mit Vorurteilen belegt, die ihn als blutrünstig und barbarisch verorten.

Interessanterweise hätten Muslime eine geradezu identische Auffassung gegenüber Hindus. Diese werden als Ungläubige (*kufar*) gesehen, die feige und grausam sind, nur in Gruppen kämpfen und weder Frauen noch Kinder verschonen.²²¹

Gleichzeitig ist die Selbstwahrnehmung vieler Muslime von einem Gefühl der sozialen, ökonomischen und politischen Benachteiligung durch die Hindumajorität geprägt. Dies führt zu einer verstärkten Besinnung auf die eigene Religion, Sitten und Gebräuche, jedoch nicht, ohne gleichzeitig den Verfall ebendieser zu proklamieren. Laut Kakar hat dies den Verlust „einer kollektiven Selbstidealisierung“²²² zur Folge und führt zu einem anhaltenden Minderwertigkeitskomplex.

Für Kakar bildet die verzerrte Selbstwahrnehmung beider Gruppen und die Tendenz, Mitglieder der jeweils anderen Gruppe, besonders in Konfliktsituationen, zu entindividualisieren, zu stereotypisieren und die Opposition zu ihnen als Mittel der eigenen Identitätsstiftung zu sehen, den Ausgangspunkt für einen Zirkel gegenseitiger Bedrohungsszenarien, die sich in heftigen Konflikten entladen können.²²³

Seit der Staatsgründung sind gewaltsame Auseinandersetzungen zwischen Hindus und Muslimen allgegenwärtig.²²⁴ In den Jahren ab 1990 kam es jedoch zu einer massiven

²¹⁸ Vgl. Ebda, S.153.

²¹⁹ Vgl. Ebda, S.156.

²²⁰ Ebda, S.154.

²²¹ Vgl. Ebda, S.156.

²²² Ebda, S.157.

²²³ Vgl. Ebda, S.159.ff.

²²⁴ Anm.: Seit der Unabhängigkeit sind in Indien über 12.000 kommunale Ausschreitungen und Massaker zu verzeichnen gewesen. Vgl. Uhl, *Indischer Film. Eine Einführung*, S.134.

Zuspitzung kommunaler Konflikte, die besonders von Seiten der Hindunationalisten durch beständige und aggressive Agitationen angefacht wurden. Die Konflikte erreichten ihren vorläufigen Höhepunkt in der Zerstörung der Babrij-Moschee in Ayodhya am 6. Dezember 1992²²⁵ und den darauffolgenden, vor allem gegen Muslime gerichteten Ausschreitungen und Pogromen im Dezember 1992 und Januar 1993, welche besonders Mumbai (damals noch Bombay) mit großer Härte trafen und zu den schlimmsten kommunalen Unruhen zählen, die Indien seit der Teilung erlebt hatte.²²⁶ Als Vergeltung für die muslimischen Opfer der Pogrome kam es am 12. März 1993 zu einer Anschlagsserie in Mumbai, die als „bombay bombings“ in die Geschichte einging und viele Todesopfer forderte.

Die Ereignisse in den Jahren 1992/1993 wurden zu einem nationalen Trauma in ganz Indien, aber besonders für die Bewohner Mumbais. In den folgenden Jahren gelang es dem politischen Arm der Hindunationalisten, der *Bharatiya Janata Partei* aufgrund ihrer populistischen Agitation, in der politischen Landschaft Indiens Fuß zu fassen und die bis dahin herrschende Kongresspartei in mehreren Staaten und schlussendlich im indischen Parlament 1999–2004 zu dominieren. Die veränderte politische Situation hatte die Zunahme kommunaler Unruhen zur Folge. Einer der heftigsten Ausbrüche war 2002 in Gujarat zu verzeichnen, bei dem allein in der Stadt Ahmedabad hunderte Muslime starben. Bis zum heutigen Tag kommt es immer wieder zu Auseinandersetzungen, die ihrerseits durch politische und religiöse Führer beider Gemeinschaften gezielt angestachelt werden.

4.2 Der ungeliebte „Bruderstaat“ Pakistan und der globale islamistische Terrorismus seit 9/11

Das Verhältnis zwischen Indien und Pakistan ist seit der Unabhängigkeit Indiens und der Neugründung des Staates Pakistans konfliktbehaftet. Die Teilung in zwei Staaten ist hierbei das Ergebnis von Spannungen zwischen Hindus und Muslimen, die zwar schon seit Jahrhunderten schwelten aber erst während der Kolonialherrschaft der Briten in Indien und deren Prinzip des *teile und herrsche* immer mehr Gestalt annahmen.²²⁷ Während des indischen

²²⁵ Anm.: Der Zerstörung der Babri-Moschee durch eine aufgestachelte Menge von Hindunationalisten ging eine jahrelange Propaganda der Hindunationalisten voraus. Die Stadt Ayodhya in Uttar Pradesh wird von Hindus als Geburtsort des Gottes Rama angesehen. Da dieser Hindunationalisten als höchste Gottheit gilt, bekam die Diskussion um mögliche Überreste eines alten Rama-Tempels, welche unter einer später erbauten Moschee vermutet wurden, eine starke Brisanz. vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.153.

²²⁶ Anm.: Die Ausschreitungen kosteten über 900 Menschen das Leben, die Mehrzahl davon Muslime. Diese beklagten oftmals eine passive, aber auch aktive Beteiligung der Polizei bei den Ausschreitungen. Vgl Ebda., S.153.

²²⁷ Anm.: Das Herrschaftsprinzip des „Teile und Herrsche“ führte zu einem auf Religion basierenden Identitätsbewusstsein bei Hindus und Moslems. Durch das Ausspielen und die wechselseitige Bevorzugung beider Gemeinschaften durch die Briten verstärkte sich zwischen diesen so gegenseitiges Misstrauen und Konkurrenzdenken. Vgl. Talbot, „India and Pakistan“, S.28ff.

Unabhängigkeitskampfes manifestierte sich diese wachsende Kluft zwischen den religiösen Gemeinschaften auch zunehmend politisch in den immer größer werdenden Diskrepanzen zwischen der *All India Muslim League* und dem *All India National Congress*. Diesen Diskrepanzen lag dabei vor allem die Befürchtung der muslimischen Gemeinschaft zugrunde, dass diese im Falle einer Unabhängigkeit von der britischen Krone durch die Hindumajorität im Land unterdrückt würden und daher einen eigenen muslimischen Staat auf dem indischen Subkontinent für sich beanspruchen müssten.²²⁸

Mit der Etablierung der *Zwei-Nationen-Theorie*²²⁹ bekam diese Angst ihre theoretische Entsprechung und bildete damit den Ausgang für die schlussendliche Teilung Indiens.²³⁰ Die Etablierung der *Zwei-Nationen-Theorie* innerhalb der indischen muslimischen Gemeinschaft gilt für Tieber als Beleg dafür, dass diese die Zuschreibung von Seiten der Hindunationalisten, nichtindisch und „anders“ zu sein, übernommen hatten.²³¹

Belegen lässt sich diese Annahme, anhand eines Zitats aus einem Brief, den der spätere Präsident Pakistans Muhammed Ali Jinnahs im Jahre 1947 an Mohandas K. Gandhi, den geistigen Führer der indischen Unabhängigkeitsbewegung schrieb:

„We maintain that Muslims and Hindus are two major nations by any definition on test as a nation. We are a nation of hundred million and what is more, we are a nation with our own distinctive culture and civilization, language and literature, art and architecture, names and nomenclature; sense of value and proportion; legal laws and moral codes; customs and calendar; history and traditions; aptitude and ambitions: in short we have our own distinctive outlook on life and of life.”²³²

Mit Bekanntgabe der von einem englischen Expertenausschuss ausgearbeiteten neuen Grenzziehung am 14./15. August 1947, bei der Siedlungsgebiete geteilt und oft entgegen der religiösen Mehrheit ihrer Bewohner an Indien oder Pakistan fielen, schwollen die Flüchtlingsströme quer durch das Land massiv an. Dabei kam es zu einem beispiellosen

²²⁸ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.150f.

²²⁹ Anm.: Die *Zwei-Nationen-Theorie* wurde am 22.3.1940 vom politischen Führer der *Muslim League* Muhammed Ali Jinnah auf einer Tagung in Lahore vorgestellt und sah ursprünglich die Unabhängigkeit der Provinzen im Nordwesten und später erst im Nordosten Indiens vor, da diese über eine mehrheitlich muslimische Bevölkerung verfügten. Vgl. Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atomkräfte Indien und Pakistan*, S.18.

²³⁰ Anm.: Die Idee des Staates Pakistan geht bereits auf den Dichter und Philosophen Mohammed Iqbal zurück und wurde Anfang der 30er Jahre durch Mohammed Ali Rahman formuliert. Dieser leitete den Namen Pakistan als Akronym aus den Gebieten Punjab, den nordwestlichen Grenzprovinzen (Afghan province), Kashmir, Sindh und Beluchistan ab, jedoch ohne das spätere Ostpakistan miteinzubeziehen. Vgl. Tieber, *Passages to India. Einführung in den Hindi-Film*, S.151.; Vgl. ebenso: Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atomkräfte Indien und Pakistan*, S.18.

²³¹ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.150.

²³² Mittelsten, Scheid, Jörg, *Die Teilung Indiens, Zur Zwei-Nationen-Theorie*, Köln: Verl. Wissenschaft und Politik, 1970, S.56.

Exodus, der von Entwurzelung und unbeschreiblichen Gräueltaten zwischen Hindus, Muslims, aber auch Sikhs begleitet wurde.²³³

Die Teilung gilt für beide Länder als ein nationales Trauma, bildet folglich den Anstoß für eine Reihe politischer Entwicklungen und bestimmt bis heute das Verhältnis zueinander, determiniert aber besonders den Blickwinkel der hinduistischen Majorität auf die Minderheit der Muslime in Indien.

Das Vorurteil, Muslime würden als Minorität vom Staat bevorzugt und in Krisenzeiten von Pakistan mit Waffen versorgt, ist Kakar zufolge ebenso mit den Schrecken der Teilung verknüpft wie das Stereotyp des mächtigen, sexuell-aggressiven Muslims.²³⁴ Viele indische Muslime sind seit der Teilung in der öffentlichen Wahrnehmung Indiens als „fünfte Kolonne Pakistans“²³⁵ mit dem Brandmal der Illoyalität zum indischen Mutterland behaftet. So gilt die Teilung für viele Hindus Mishra zu folge als „[...] the modern demonic with which North Indians generally overcode the muslim Other.“²³⁶

„In the political arena, Pakistan and India were used in gendered metaphors, i.e., to create imageries of the vulnerability of the Indian nation, necessitating extreme caution, military empowerment, and the normalization of violence against a Muslim Pakistan by avenging the wrongs of the past atrocities against a Hindu India. At the height of the BJP's rise, the spectre of atrocities against Indian women was invoked to justify the nuclear bomb. The naming of the external Muslim enemy also functions to indirectly remind India of the internal manifestation of that enemy, the Muslim citizen.“²³⁷

Das Verhältnis zu Indien ist durch mehrere verlorene krieglerische Konflikte in Kaschmir (1947, 1965, 1999) und die Einmischung Indiens in den pakistanischen Bürgerkrieg (1972)²³⁸ seit jeher angespannt. Instabile politische Verhältnisse im In- und Ausland und eine zunehmende Islamisierung Pakistans in den achtziger Jahren führten zu einer massiven Zunahme von Konflikten mit Indien.²³⁹ Diese schufen ihrerseits den Nährboden für radikale und gewaltbereite Organisationen. Zahlreiche Anschläge auf indischem Boden wurden seitdem mit terroristischen Organisationen in Verbindung gebracht, die ihren Ursprung in Pakistan haben, in Pakistan

²³³ Vgl. Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atomkräfte Indien und Pakistan*, S.18.

²³⁴ Vgl. Kakar, *Die Inder, Portrait einer Gesellschaft*, S.153f.

²³⁵ Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atomkräfte Indien und Pakistan*, S.18.

²³⁶ Mishra, *Bollywood cinema: temples of desire*, S.210.

²³⁷ Vgl. Kishore Budha, „Genre development in the Age of Markets and Nationalism: the War film“, in: Bharat, Meenakshi, Kumar, Nirmal (Hgg.), *Filming the Line of Control. The indo-pak relationship through the cinematic Lens*, London [u.a]: Routledge 2008, S.8.

²³⁸ Anm.: Aus dem pakistanischen Bürgerkrieg ging 1972 Bangladesch als neugegründeter Staat hervor und verkleinerte das pakistanische Staatsgebiet um mehr als die Hälfte seiner ursprünglichen Größe.

²³⁹ Vgl. Cohen, Stephen Phillip, *The idea of Pakistan*, Washington D.C.: Brookings Institution Press 2006, S.12.

geduldet operieren oder durch den pakistanischen Geheimdienst Inter Service Intelligence (ISI) aktiv unterstützt werden.²⁴⁰

Obwohl der internationale pan-islamische fundamentalistische Terror schon seit einigen Jahren seine Spuren auch auf dem indischen Subkontinent hinterlassen hatte, gaben die Anschläge des 11. September 2001 dem Terror auf dem südasiatischen Boden eine neue Dimension und führten zu einer Wende in der öffentlichen Wahrnehmung des islamistischen Terrorismus und der Rolle Südasiens darin.²⁴¹ Im Zuge des von Amerika angeführten 'war against terror' und der Verfolgung Osama bin Ladens als Kopf des international agierenden Terrornetzwerks *Al Qaeda*, gerieten Pakistan und Afghanistan zunehmend in den Fokus der Weltöffentlichkeit.²⁴² Damit einhergehend kam es international zu einer zunehmend anti-muslimischen Doktrin, die auch in Indien Wellen schlug und besonders von radikalen Hindunationalisten instrumentalisiert wurde, um noch aggressiver antipakistanische und antimuslimische Agitation zu betreiben.²⁴³

Erst mit dem Eintritt Pakistans und Indiens in das von den Amerikanern geführte Bündnis gegen den Terror, kam es in den Jahren ab 2002 auf dem politischen Parkett zu einer schrittweisen Annäherung, da beide Staaten als Bündnispartner nun ein gemeinsames Ziel verfolgen sollten.²⁴⁴ Der ISI hatte jahrzehntelang in guter Verbindung zum *Taliban*-Regime in Afghanistan gestanden.²⁴⁵ Als Pakistan ab 2001 zum 'Frontstaat' im Kampf gegen den Terror wurde, musste genau dieses Regime nun bekämpft werden.

Der massive Richtungswechsel in der pakistanischen Politik zieht bis heute immer wieder Vergeltungsschläge radikalislamischer Gruppen nach sich, die sich vor allem gegen Indien richten, um dessen Allianz mit Pakistan zu schwächen. Viele Anschläge in Indien und besonders in dessen Grenzgebieten seit Beginn des neuen Jahrtausends hängen mit diesen politischen Entwicklungen zusammen.²⁴⁶

²⁴⁰ Anm.: Die massive Anschlagsserie durch eine radikal islamistische Terrorgruppe im März 1993 in Mumbai als Reaktion auf die „Bombay Riots“ im Vorjahr stand dabei ebenso in Verbindung zum ISI, wie auch eine spektakuläre Flugzeugentführung im Jahr 1999 und die Attacke auf das indische Parlament in Delhi und das Parlament in Jammu & Kaschmir Ende 2001, die „train bombings“ in Mumbai am 11.7.2006 und die verheerenden Terroranschläge in Mumbai vom 26.–29.11.2008.

²⁴¹ Siehe dazu auch: Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atommächte Indien und Pakistan*, S.112.

²⁴² Vgl. Kishore Budha, „Genre development in the Age of Markets and Nationalism: the War film“, S.8.

²⁴³ Vgl. Zywiets, Bernd, „'Evil Arabs' Muslim Terrorists in Hollywood and Bollywood“, S.199.

²⁴⁴ Anm: Vgl. Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atommächte Indien und Pakistan*, S.116.

²⁴⁵ Vgl. Ebda, S.115.

²⁴⁶ Vgl. Ebda, S.115.

Pakistan geht zwar mit Unterstützung der USA offiziell gegen den islamistischen Terrorismus vor, gilt jedoch gleichzeitig als Dreh- und Angelpunkt in der Beherbergung und Ausbildung von internationalen islamistischen Terrorvereinigungen. Die nachweislich von Pakistan aus koordinierten Anschläge in Mumbai im November 2008, sowie die Tötung Osama Bin Ladens am 2.5.2011 auf pakistanischem Boden bei gleichzeitigen vehementen offiziellen Dementis über eine Beteiligung an terroristischen Aktivitäten, sind Indizien der jüngeren Zeit dafür, wie zwiespältig Pakistan offiziell und inoffiziell agiert, wenn es um das Thema Terrorismus geht.

4.3 Der Konflikt in Kaschmir

Der Konflikt in Kaschmir ist maßgeblich für das belastete Verhältnis zwischen Indien und Pakistan verantwortlich und liegt in Ereignissen während der Teilung Indiens begründet. Das bis dahin autonome Kaschmir, welches geographisch zwischen Indien und Pakistan liegt und über eine mehrheitlich muslimische Bevölkerung verfügt, wurde nach einem Annektionsversuch pakistanischer Freischärler 1947 durch einen Anschlussvertrag ohne die Zustimmung der Bevölkerung an Indien angegliedert.²⁴⁷ Die pakistanischen Truppen wurden daraufhin in ein Gebiet zurückgedrängt, welches als *Azad Kashmir* bis heute existiert, von Indien aber nach wie vor nicht anerkannt wird.²⁴⁸ Trotz der Unterzeichnung eines Friedensvertrages und der Festlegung einer LOC (line of control)²⁴⁹ bleibt der Besitzanspruch beider Länder an diese Grenzregion bis heute bestehen und war Auslöser mehrerer kriegerischer Konflikte, von denen der Kargil-Konflikt 1999 den vorläufigen Höhepunkt bildete. Dort standen sich Indien und Pakistan als Atommächte gegenüber.²⁵⁰

Kaschmir als Streitpunkt zwischen Indien und Pakistan ist für beide Staaten bis heute tiefgreifend mit dem Trauma der Teilung verknüpft.

„The response of the Indian and Pakistan government both to autonomy demands and to each other were profoundly influenced by Partition. It has given birth to [...] the determination to prevent further division. Demands for greater autonomy by subnational groups are thus viewed with suspicion. This is especially the case in India if these are associated with religious interests.”²⁵¹

Neben strategischen und ökonomischen Interessen beider Seiten ist vor allem der symbolische Charakter Kaschmirs zentral. Für Pakistan symbolisiert dieses „the handsome head of the body

²⁴⁷ Vgl. Ebda, S.25ff.

²⁴⁸ Anm.: In Indien wird dieses Gebiet als „Pak occupied Kashmir“ bezeichnet. Vgl. Ebda, S.29.ff.

²⁴⁹ Dieser legte eine Waffenstillstandslinie LOC (line of control) fest, die allerdings bis heute nicht als Staatsgrenze anerkannt wurde und so die Basis für anhaltende Konflikte schafft. Laut dem Friedensvertrag von 1949 fielen Jammu und Kaschmir an Indien, während *Azad* Kaschmir und Nord-Kaschmir bis heute von Pakistan kontrolliert werden. vgl. Ebda, S.33f.

²⁵⁰ Vgl. Ebda, S.87ff.

²⁵¹ Talbot, „India and Pakistan“, S.37.

of Pakistan“.²⁵² Das Vorgehen der indischen Regierung in Kaschmir wird als Beweis für die *Zwei-Nationen-Theorie* gesehen: dem Verrat und der Grausamkeit Indiens gegenüber seinen muslimischen Bürgern.²⁵³ Viele Inder dagegen betrachten Kaschmir als Mikrokosmos des indischen Staates, dessen Verlust einer erneuten Teilung des Landes gleichkäme.²⁵⁴

Opfer dieses Zerrspiels der beiden Staaten ist vor allem die Bevölkerung Kaschmirs. Statt eines vom indischen Staat während der Anschlussverhandlungen zugesicherten Referendums wurden Unabhängigkeitsbestrebungen der Bevölkerung Kaschmirs politisch und militärisch seit 1947 systematisch unterdrückt und demokratische Strukturen massiv beschnitten.

Diese politische und soziale Unterdrückung durch den indischen Staat und die hinduistische Minderheit der *Pandits*, führten in den achtziger Jahren zu einer Radikalisierung junger Kaschmiris, die mit zunehmend gewalttätigen Mitteln die Freiheit Kaschmirs (*Azadi*) vom indischen Staat erzwingen wollten.²⁵⁵ Anschläge und kommunale Ausschreitungen in den folgenden Jahren verschlechterten die Lage in Kaschmir und verstärkten die politischen und militärischen Repressalien der Staatsmacht, ebenso wie die Militanz der Separatisten. Diese erhielten ab Ende der achtziger Jahre verstärkten Zustrom von gut bewaffneten und ausgebildeten *Mujahidin* (Glaubenskriegern) aus Afghanistan, die durch den pakistanischen Geheimdienst ISI nach Kaschmir entsandt wurden und dort auch zunehmend ihre fundamentalistische Auffassung des *Jihad* (heiliger Krieg) verbreiteten. Seit den frühen neunziger Jahren operieren unterschiedliche terroristische Vereinigungen in Kaschmir, die nicht primär islamistisch oder propakistanisch sind,²⁵⁶ sondern für ein unabhängiges Kaschmir kämpfen, aber auch stärker islamistisch geprägt Organisationen, die von Pakistan unterstützt werden.²⁵⁷

²⁵² Cohen, Stephen Phillip, *The idea of Pakistan*, S.52.

²⁵³ Vgl. Ebda, S.52.

²⁵⁴ Vgl. Singh, Gurhpal, „Crisis of national unity in India. Punjab, Kashmir and the northeast“, in: Brass, Paul (Hg.), *Handbook of South Asian politics: India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London [u.a.]: Routledge 2010, S.249–261, S.252.

²⁵⁵ Vgl. Kabir, „The Kashmiri as Muslim in Bollywood's 'New Kashmir films'“, S.377.

²⁵⁶ Anm.: *Jammu und Kashmir Liberation Front* (JKLF), vgl. Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atomkräfte Indien und Pakistan*, S.72.

²⁵⁷ Anm.: *Hizbul-Mujaheedin* oder die *Lashkar-i-Toiba*, vgl. Ebda. S.72.

5. Der muslimische Terrorist im Hindi-Film

Wie dargelegt wurde, sind vor allem das Verhältnis zu Pakistan, Kaschmir und kommunale Konflikte zwischen Hindus und Moslems, sowie der zunehmend globale Rahmendes islamistischen Terrorismus maßgeblich für die Wahrnehmung von Muslimen in der indischen Gesellschaft. Folgend soll im Kontext der Aufarbeitung von Terrorismus im Hindi-Film dargestellt werden, wie diese realen historischen, politischen und sozialen Hintergründe die filmische Darstellung von Terroristen beeinflusst haben.

Der filmhistorische Überblick dient dazu, die ausgewählten Filme in ihrem sozial-politischen und zeitlichen Rahmen für eine spätere Analyse zu kontextualisieren, kann aber nicht als vollständige Erhebung aller Hindi-Filme, welche zu dieser Thematik veröffentlicht wurden, gesehen werden.

Alle hier genannten 16 Filme fallen unter den Oberbegriff des Hindi-Films. Die narrative Richtungsweisung der meisten Filme bewegt sich dabei vornehmlich im Bereich des Action-Thrillers, ist aber auch im Sinne der melodramatischen Ästhetik des Hindi-Films teilweise mit dramatischen, romantischen und komödiantischen Plot-Strukturen durchsetzt, die unterschiedlich stark favorisiert werden. Die Kriterien für die Auswahl der Filme fokussieren sich vor allem auf deren Aussagekraft und Prägnanz bezüglich der aufgestellten Leitthesen. Der umfassende Zeitrahmen der herangezogenen Filme soll dabei die These untermauern, dass sich die Figur des muslimischen Terroristen beständig innerhalb der narrativen Sphäre des Hindi-Films als Stereotyp etabliert hat und mit wiederkehrenden Charaktermerkmalen und visuellen Attributen belegt wird.

5.1 Das Aufkommen des muslimischen Terroristen als Filmfigur

Wie bereits in Punkt 3.2 erläutert, ist das Aufkommen der Figur des muslimischen Terroristen als Filmfigur im Hindi-Film stark von den politischen und sozialen Rahmenbedingungen der späten achtziger und frühen neunziger Jahre geprägt. Diese standen im Zeichen gesellschaftlicher Fragmentierung, Hindunationalismus, kommunaler Konflikte und separatistischer Bewegungen in Indiens Grenzregionen. Die mit diesen Entwicklungen einhergehende zunehmend greifbare Angst vor einer Zersetzung der nationalen Einheit führte zur verstärkten Verhandlung nationaler Werte innerhalb der Gesellschaft. Da der Hindi-Film als wichtigstes nationales Medium immer schon zur Konsolidierung dieser Werte diente, verwundert es nicht, dass diese umlaufenden Diskurse ihren Weg in die filmisch-imaginative Sphäre fanden.

Im Zuge dieser soziopolitischen Entwicklungen kam es Desai zufolge innerhalb des Hindi-Films zu einer bevorzugten narrativen Aufarbeitung jener gesellschaftlichen Themen, die ihrerseits eine Analogie zu charakteristischen Themen der Hindunationalisten aufwiesen. Zu diesen Analogien gehören unter anderem die Fokussierung auf Kaschmir als Konfliktregion und die Benennung von Pakistan als feindlicher Nation und als Förderer separatistischer Tendenzen in Indien.²⁵⁸ Die Etablierung eines narrativen Konzepts, welches die Bedrohung der indischen Nation durch Gefahren von 'Außen' in den Fokus der Handlung stellt und im Folgenden, in Anlehnung an Desai, als *Nation-in-Gefahr-Genre* bezeichnet wird²⁵⁹, kann somit als symptomatischer Ausdruck einer politisch forcierten Paranoia vor einem kulturellen und territorialen Verfall des Staatsgefüges betrachtet werden, als deren Personifizierung nun der Terrorist im Hindi-Film seinen Siegeszug antrat.

„Past villains were either Europeans or westernized Indians, but since the mid-1990s the definite villainous figure is the terrorist. Films about terrorism which began in the late 1980s increased in the 1990s, as separatist insurgencies intensified, and bomb blasts, religious riots, high level kidnapping and hijackings became increasingly common in contemporary India. The nation is now represented as under siege from acts of war or terrorism and its saviors are the military, paramilitary, or policemen.”²⁶⁰

Terrorismus im Hindi-Film wurde schon vereinzelt in den achtziger Jahren thematisch aufgegriffen.²⁶¹ Doch erst im Zuge sozialer und politischer Konflikte, welche sich rund um die Zerstörung der Babrij-Moschee in Ayodja 1991, den Ausschreitungen und Anschlägen in Mumbai 1992/93, sowie der stärker werdenden Militanz in Kaschmir zu Beginn der 90er Jahre herausbildeten, wurde die Aufarbeitung des Themas Terrorismus zunehmend populär.

Im Zuge dieser Aufarbeitung wurde die Darstellung von Terroristen vermehrt auf ihre bis dato noch indirekte Verknüpfung mit Kaschmir als Austragungsort kommunaler Konflikte zwischen Hindus und Muslimen wie auch auf Grenzkonflikte mit Pakistan reduziert und hatte die schleichende Kodierung des Terroristen als explizit muslimischer Figur zur Folge. Diese assoziative Verschränkung führt dazu, dass terroristische und separatistische Bewegungen anderer religiöser und ethnischer Minderheiten, wie etwa die der Sikh im Punjab der achtziger

²⁵⁸ Desai, Radika, „Die Ausbürgerung Einheimischer und die Einbürgerung von Ausländern: der Hindu-Nationalismus und das Revival des Hindi-Kinos in den 1990er Jahren.“, *Südasiens-Information* Nr.14. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/savifadok/101/1/14_Film_in_Suedasien.pdf, 29.05.2014, S.21ff.

²⁵⁹ Anm.: Wie bereits in Punkt 2.3.2 erläutert, kann im Kontext des Hindi-Films eine Genre-Zuordnung nur sehr bedingt erfolgen, da der Hindi-Film aufgrund seines Fokus auf Massenkompatibilität die Tendenz aufweist, verschiedene Genre-Konventionen innerhalb eines Filmes zu vermischen. Die angeführte Genre-Bezeichnung dient hier also lediglich dazu, eine wiederkehrende thematische Richtungsweisung zu fixieren.

²⁶⁰ Ganti, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, S.43.

²⁶¹ Etwa in Filmen wie *Karma* [R: Subhash Ghai, 1986] oder *Mr. India* [R: Shekhar Kapur, 1987].

Jahre bis heute im Hindi-Film verhältnismäßig selten thematisiert werden.²⁶² Laut Karen Gabriel ist die Unterrepräsentation anderer separatistischer Vereinigungen und der relative Verzicht darauf, diese als „terroristisch“ zu präsentieren innerhalb des Hindi-Films darauf zurückzuführen, dass Sikhs von Hindunationalisten als der „sword-arm“ des Hinduismus²⁶³ angesehen werden. Gleichzeitig ist auch die Negierung von Andersartigkeit zu beachten: „modified by the peripherality of the south and the northeast to Hindi cinema’s imagination of the nation – applies to Tamil militancy (...) and the northeastern Problem.“²⁶⁴ Zywiets argumentiert weiters, dass kommunale Konflikte zwischen Hindus und Muslimen und der damit verzahnte Konflikt in Kaschmir einen tiefgreifenderen Einfluss auf das nationale Selbstbild Indiens ausüben als der Separatismus anderer Interessensgruppen.²⁶⁵

5.2 Der muslimische Terrorist im Zeichen der *Hindutva* und der globale islamistische Terrorismus

Die Tendenz, Terrorismus innerhalb des Hindi-Films nahezu exklusiv mit der muslimischen Minderheit in Indien und Kaschmir als Konfliktregion zu verknüpfen, verstärkte sich im Zuge der sich verschlechternden Situation zwischen den Atommächten Indien und Pakistan in Kaschmir und der politischen Dominanz hindunationalistischer Parteien in Indien um die Jahrtausendwende. In dieser Zeit kam es zur Produktion einer Fülle von Filmen, die sich der Verhandlung des nationalen Selbstbildes in Indien widmeten. Innerhalb dieses Diskurses wurden historische Begebenheiten wie der indische Freiheitskampf,²⁶⁶ die Teilung Indiens²⁶⁷ sowie kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Indien und Pakistan verstärkt thematisiert.²⁶⁸ Galt der Hindi-Film bislang als Medium, welches vorrangig Werte wie Säkularismus und Pluralismus propagierte, so wurden Tieber zufolge nun vermehrt Filme produziert, die mit dieser säkularen Ideologie brachen und in verstärktem Maße einen hindunationalistischen Patriotismus artikulierten.²⁶⁹

²⁶² Anm.: Mit Ausnahme weniger Filme wie etwa *Maachis* (1996), *Badal* (2000) und *Chak de India* (2005) der einen Sikh und einen Hindu als Terroristen zeigt, hat sich an dieser Tendenz des Hindi-Films auch bis zum heutigen Tag wenig geändert.

²⁶³ Elst, Koenraad. *Who is a Hindu? Hindu Revivalist Views of Animism, Buddhism, Sikhism, and other Offshoots of Hinduism*. New Delhi: Voice of India, 2002, zit.n. Gabriel/Vijayan, „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, S.302.

²⁶⁴ Ebda. S.302.

²⁶⁵ Vgl. Zywiets, „Blut und Tränen in der Traumfabrik. Hier wird nicht nur gesungen und getanzt: das Verhältnis zwischen dem Indischen Terrorismus und Bollywood ist unbequem“, S.41.

²⁶⁶ Anm.: Siehe auch S.8

²⁶⁷ Anm.: Filme wie *Refugee* [R: J.P Dutta, 2000], *Gadar-Ek prem kata* [R: Anil Sharma, 2001] oder *Pinjar* [R: Charndra Prakash Dwivedi, 2003] thematisieren die Schrecken der indischen Teilungsgeschichte.

²⁶⁸ Anm.: Kriegsfilme wie *Border* [R: J.P Dutta, 1997], *Loc Kargil* [R: J.P Dutta, 2003], *Lakshya* [R: Farhan Akhtar, 2004] fokussierten sich auf kriegerische Auseinandersetzungen mit Pakistan.

²⁶⁹ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood: Einführung in den Hindi-Film*, S.165.

Der Einfluss von religiösem Patriotismus lässt sich besonders daran erkennen, wie mit der Figur des Terroristen und muslimischen Charakteren generell verfahren wird und mit welchen Kontexten diese verknüpft wurden. Dabei sind zwei Tendenzen beobachten, die als symptomatisch für diesen Zeit angesehen werden können.

So ist einerseits zu beobachten, dass muslimische Charaktere im Hindi-Film nahezu ausschließlich in narrativen Kontexten zu sehen sind, die sich innerhalb der Themenschwerpunkte Krieg, Separatismus/Terror, der Teilung und kommunalen Spannungen bewegen. Innerhalb dieses Spektrums kommt es zu einer zunehmend problematischen Darstellung muslimischer Charaktere. Sie sind dort entweder als pakistanische Aggressoren zu sehen oder werden als indische Muslime meist ausschließlich in einem Spannungsfeld zwischen ihrer religiösen und nationalen Identität dargestellt.

Sarfarosh [R: John Matthew Mathan, 1999] wurde während der Hochzeit des Indien/Pakistan Konflikts veröffentlicht, benennt als einer der ersten Filme Pakistan explizit als Förderer von Terrorismus in Indien und spiegelt damit in seiner Thematik den vorherrschenden Zeitgeist. Hier kämpft der Assistenzkommissar *Ajay Singh Rathod* (Aamir Khan) gegen ein terroristisches Komplott, welches den pakistanischen Geheimdienst ISI, den pakistanischen Sänger *Gulfam Hassan* (Nasseruddin Shah), die Unterwelt Mumbais und Banditen in Stammesgebieten als Auslöser für den Terrorismus in Indien benennt.

Mission Kashmir [R: Vidhu Vinod Chopra, 2000] verlegt die Handlung in das politisch instabile Kaschmir der frühen neunziger Jahre. Der Film verarbeitet das Thema Terrorismus als Familienkonflikt und weist der Figur des afghanischen Terroristen *Hilal Kohistani* die Funktion eines *Rattenfängers* zu, welcher sich traumatisierter Jugendlicher annimmt und diese für seine Zwecke missbraucht.

Durch die Ereignisse rund um die Anschläge des 11. September 2001 in den Vereinigten Staaten und den damit einhergehenden geopolitischen Veränderungen in Südasien geriet der internationale islamistische Terrorismus zunehmend in den Fokus der indischen Öffentlichkeit. Dies wirkte sich ebenso auch auf die Rezeption des Themenkomplexes im Hindi-Film aus und führte zur Produktion einer Fülle von Filmen, die vor allem durch eine veränderte Darstellung und Kontextualisierung der Terroristenfigur auffielen. Wurde dieser in Filmen der vorangegangenen Dekade vor allem als Separatist verortet, der im Krisengebiet Kaschmir gegen indische Staatsvertreter kämpfte, so wurde er nun zunehmend mit dem medial verbreiteten Bild eines global agierenden islamistischen *Jihadisten* verknüpft.

Die frühen 2000er sind wohl am stärksten mit hochgradig patriotischen Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres verknüpft, bei denen der Schauspieler Sunny Deol die Rolle des Helden spielte. Hier zu nennen wären Filme wie *Indian* [R: N. Maharajan, 2001], *Ma tujhhe Salaam* [R: Tinu Verma, 2002], *The Hero-Love of a Spy* [R: Anil Sharma, 2003]²⁷⁰ und *Jaal: The Trap* [R: Guddu Dhanoa, 2003].²⁷¹ Ebenfalls zu dieser Kategorie lassen sich Filme wie *16. December – All forces alert* [R: Mani Shankar, 2002],²⁷² *Zameen* [R: Rohit Shetty, 2003] und *Asambhav* [R: Rajiv Rai, 2004] rechnen. Muslimische Terroristen als Bösewichte werden innerhalb dieser Filme dabei entweder vornehmlich als pakistanische, oder zumindest pro-pakistanische Taliban portraitiert, die in Verbindung zu internationalen Terrornetzwerken stehen und durch die Aufwiegelung kommunaler Konflikte und Attentate (*Indian*) Infiltration und paramilitärische Übergriffe in Kaschmir (*Ma tujhhe Salaam*, *Jaal*), Flugzeugentführungen (*Zameen*) und vermehrt auch dem Diebstahl von nuklearen Waffen (*The Hero*, *16 December*) versuchen, Indien zu zerstören.

Der pakistanische Geheimdienst wird in diesem Zusammenhang nahezu durchwegs als Institution portraitiert, die aktiv an der Planung und Finanzierung von Terrorismus beteiligt ist und als Schnittstelle zu internationalen islamistischen Terrorvereinigungen fungiert.

Die langsame politische Annäherung zwischen Indien und Pakistan im Zuge des transnationalen Bündnisses gegen den Terror führten ab 2004 unter einigen Filmschaffenden im Hindi-Film zu einer vorübergehenden Tendenz, die explizit pakistanfeindliche Rhetorik in den Filmen der vergangenen Jahre etwas abzumildern. Der internationale *war against terror* wurde nun zum zentralen Motiv, vor dem Terrorismus im Hindi-Film abgehandelt wurde. In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass der muslimische Terrorist als antagonistische Figur und Teil einer globalen terroristischen Verschwörung dargestellt wird, deren Motivation oft unschärfer gezeichnet wird als in den vorangegangenen Filmen.

Der zunehmend globale Rahmen, vor dem Terrorismus im Hindi-Film verhandelt wurde, äußerte sich in einigen Filmen wie *The Hero* und *Asambhav* bereits dadurch, dass die Handlung dabei teilweise oder gänzlich ins Ausland verlegt wurde. Den muslimischen Terroristen werden in diesen Filmen auch erstmals im Ausland lebende Inder (Non Resident Indians) entgegengesetzt, die ihren Patriotismus im Kampf gegen den globalen Terror auch viele tausend

²⁷⁰ Anm.: der Film wird in der Analyse im Folgenden nur als *The Hero* angeführt.

²⁷¹ Anm.: der Film wird im in der Analyse im Folgenden nur als *Jaal* angeführt.

²⁷² Anm.: der Film wird im in der Analyse im Folgenden nur als *16. December* angeführt.

Meilen vom indischen Mutterland entfernt hochhalten. Diese Tendenz wird von Filmen wie *Dus* [R: Anubhav Sinha, 2005] und *Mission Istanbul* [R: Apporva Lakhia, 2008] weitergeführt. Während der Kampf gegen den Kopf einer globalen Terrororganisation, *Jamwal*, im Film *Dus* nahezu ausschließlich nach Kanada verlegt wird, fokussiert sich *Mission Istanbul* auf den Einfluss der Medien bei der Konstruktion einer terroristischen Bedrohung und verlagert die Handlung gänzlich in die Türkei.

Der Film *Hijack* [R: Kunal Shivdasani, 2008] thematisiert erneut eine Flugzeugentführung in Indien, bei der eine Gruppe muslimischer Terroristen versucht, ihren Anführer *Rashid Umar* freizupressen.

Im Film *Contract* [R: Ram Gopal Varma, 2008] infiltriert ein indischer Geheimagent die Unterwelt Mumbais und deckt eine Verknüpfung zwischen dieser und dem internationalen Terrorismus auf.

Vor dem Hintergrund der Anschläge in Mumbai am 26.11.2008 durch eine pakistanische Terroristengruppe und der Tötung Osama Bin Ladens auf pakistanischem Boden 2011 kommt es in den letzten Jahren wieder zu einer erneuten thematischen Fokussierung auf Pakistan als Dreh- und Angelpunkt des internationalen Terrorismus. In den Filmen wird Pakistan jedoch nicht mehr als alleiniger Aggressor verortet, sondern wird selbst vielmehr als Schachfigur innerhalb eines undurchdringlichen Systems partikularer Interessen dargestellt.

Lamhaa [R: Rahul Dholakia, 2010] widmet sich erneut dem Kaschmirkonflikt, im Gegensatz zu vielen vorangegangenen Filmen ist der Konflikt hier selbst Kern der Handlung. Dabei problematisiert der Film detailliert das Zusammenwirken verschiedener Faktoren und arbeitet gezielt einzelne Interessensgruppen heraus, die maßgeblich an der Konstruktion und Aufrechterhaltung des Konflikts beteiligt sind.

Der Film *The Attacks of 26/11* [R: Ram Gopal Varma, 2012]²⁷³ widmet sich der verheerenden Anschlagsserie pakistanischer Terroristen in Mumbai im November 2008, zeichnet ein detailliertes Bild der Abläufe und fokussiert sich dabei auf den einzigen überlebenden Terroristen *Kazab*. Der Film *D-Day* [R: Nikhil Advani, 2013] verlegt die Handlung erstmalig nach Pakistan. Dort werden drei indische Geheimagenten unterschiedlicher

²⁷³ Anm.: Der Film wird in der Analyse im Folgenden nur als *26/11* angeführt.

Religionszugehörigkeiten mit der Entführung des Terroristen *Goldmann* betraut, um diesen nach Indien zu bringen und dort vor Gericht zu stellen.

6. Analyse

Die filmische Entwicklung der Figur des muslimischen Terroristen wurde im Vorfeld in Bezug zu drei soziopolitischen Konfliktkomplexen gesetzt, die ihrerseits als Rahmenbedingungen für die Darstellung des muslimischen Terrorismus im Hindi-Film betrachtet werden können. Anhand der in Punkt 2.3.1.1 erarbeiteten Erkenntnisse bezüglich der stereotypen und archetypischen Merkmale der Figurengestaltung und ihrer narrativen Einbettung sowie der gewonnenen Erkenntnisse über die Figurenkonstruktion des Bösewichts innerhalb des Hindi-Films, wird nun die Terroristenfigur als Bösewicht im Hinblick auf wiederkehrende prägnante Muster innerhalb ihrer visuellen, narrativen und bildästhetischen Konstruktion untersucht. In einem weiteren Schritt werden diese Erkenntnisse dann in einen Bezug zu tradierten Figurentypen im Hindi-Film als auch zu umlaufenden vorurteilsbehafteten Vorstellungen über Muslime innerhalb der indischen Gesellschaft gesetzt und auf die gestellten Leitfragen hin überprüft.

Es ist anzumerken, dass einige der analysierten Filme eher zur Veranschaulichung optischer oder bildästhetischer Stereotypisierung herangezogen werden, während andere hinsichtlich der Erläuterung narrativer Aspekte im Hinblick auf die Figurenkonstruktion nützlich erschienen. Innerhalb der Analyse werden also, auch im Hinblick auf den Umfang der Arbeit, nicht alle Filme einer umfassenden Betrachtung unterzogen, sondern nur punktuell und im Hinblick auf ihre Aussagekraft bezüglich der gestellten Leitthesen beleuchtet. Zur Analyse narrativer Aspekte wird bei Bedarf die Untertitelspur im Englischen oder sofern vorhanden im Deutschen hinzugezogen.

6.1 Der muslimische Terrorist als „Bösewicht“: Charakterisierung der Figur und narrative Merkmale

Rein formell erfüllt die Figur des muslimischen Terroristen in allen analysierten Filmen zunächst einmal die Funktion eines Antagonisten oder einer antagonistischen Nebenfigur, welche einem heldenhaften Protagonisten gegenübergestellt wird. Sie ist somit grundsätzlich auf ihre Funktion für den Transport einer bestimmten Handlung hin konzipiert. Der, zwischen beiden Oppositionen bestehende Konflikt ist somit ein zentrales dramaturgisches Mittel des Spannungsaufbaus, determiniert innerhalb des Hindi-Films aber auch gleichzeitig eine grundsätzliche Verankerung der Figur in die Stereotypen der Darstellung, Charakterisierung und narrativer Einbettung tradierter Bösewichtfiguren.

Da negative Figuren innerhalb der indischen Filmgeschichte jedoch auch immer als Katalysatoren sozial-politischer Diskurse eine wichtige Rolle einnehmen und durch sie

gesellschaftlich kursierende Fremd- und Feindbilder artikuliert und abgehandelt werden, muss auch die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht zusätzlich in diesem Kontext betrachtet werden.

Muslimische Terroristen als durchwegs negative Figuren werden grundsätzlich innerhalb der analysierten Filme als Repräsentanten einer bedrohlichen und feindlichen „Außenseiter“-Gruppe dargestellt. Dieser treten heldenhafte Figuren als idealisierte Mitglieder der „Eigengruppe“ gegenüber, die innerhalb der Narration als national-patriotische Bürger dargestellt werden.²⁷⁴

„ These bogeyman terrorists come from *outside* as an indistinct group and represent a collective *Other* threatening the in-group, thereby strengthening identification and identity, legitimizing state force and affirming dominant ideological boundaries.“²⁷⁵

Die Abgrenzung zwischen Eigen- und Fremdgruppen wird durch den Rückgriff auf soziale Stereotype innerhalb einer Gesellschaft befördert. Dieser sozial-psychologische Mechanismus wird, wie in Kapitel 4.1 erläutert, innerhalb der hindunationalen Ideologie gezielt forciert. Ob ein solches Konzept von den Filmschaffenden intentional innerhalb der Narration aufgegriffen wurde, lässt sich nicht belegen. Ein auffälliges Merkmal der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht ist jedoch, dass diese innerhalb der Gesamtheit der analysierten Filme fast gänzlich als „Ausländer“ charakterisiert wird oder als indischer muslimischer Terrorist innerhalb der Narration in eine so enge relationelle Bindung zu Figuren gestellt wird, die diese ausländischen Mächte repräsentieren, dass sich eine assoziative Verschränkung zu diesen beim Rezipienten förmlich aufdrängen muss.

Wurde der Bezug zu Pakistan als ausländischer Macht zu Beginn der narrativen Aufarbeitung des Terrorismus im Hindi-Film noch eher auf einer lokalen Ebene verortet und der muslimische Terrorist als Bösewicht geographisch in Filmen häufig im pakistanisch kontrollierten Teil Kaschmirs angesiedelt, so tritt besonders nach 9/11 der globale Kontext des islamistischen Terrorismus in den Vordergrund bei der Darstellung und Verortung der Terroristenfigur. Nun wird der muslimische Terrorist als Bösewicht in zunehmendem Maße als Afghane oder Araber portraitiert, der durch ein vom pakistanischen Geheimdienst ISI gestütztes Netzwerk islamistischer Gruppen finanziert und ausgebildet wird oder selbst ein Teil dieses Netzwerkes ist.

²⁷⁴ Anm.: Auf diese positiv besetzten Figuren, ihre Konstruktion und ihre dramaturgische und rezeptionspsychologische Bedeutung wird in Punkt 6.4 noch näher eingegangen.

²⁷⁵ Zywiets, „’Evil Arabs?’ Muslim Terrorists in Hollywood and Bollywood“, S.196.

Die religiöse, kulturelle und geographische Verortung der Figur erfolgt für den Zuschauer innerhalb der Narration auf mehreren Ebenen und operiert dabei mit sozialen und medial verbreiteten Figurenstereotypen, die eine schnelle Zuordnung und Charakterisierung der Figur ermöglichen. Neben der Verortung der Figur anhand ihrer Physis und körpernaher Artefakte, auf die in Punkt 6.2 näher eingegangen wird, ist hierbei deren Namensgebung und Sprache von ebenso großer Bedeutung.

Die Namensgebung der Terroristenfigur verankert diese in allen analysierten Filmen eindeutig in ihrer nationalen, ethnischen und kulturellen Identität, lässt dabei aber ebenso Rückschlüsse auf die religiöse Identität zu. Während die Mehrheit dieser den Nachnamen „Khan“ trägt, welcher ein sehr gängiger Nachname in der muslimischen Bevölkerung Südasiens ist, verweisen andere Namen wie etwa *Junaid Afghani* aus dem Film *Jaal* (2003) oder *Hilal Kohistani* aus *Mission Kashmir* (2000) gezielt auf die geographische und ethnische Zuordnung der Figuren. So bezeichnet der Name „Kohistani“ etwa einen im afghanischen Swat-Tal ansässigen Volkstamm (Paschtunen oder Pathanen).²⁷⁶ Die Namenswahl kann beim Rezipienten neben der geographischen Zuordnung so ebenfalls eine ganze Reihe vorurteilsbehafteter Vorstellungen bezüglich der Herkunft der Figuren aktivieren.

So gelten Paschtunen etwa als stolz und rachsüchtig und werden in der öffentlichen Wahrnehmung oft mit *Taliban* gleichgesetzt.²⁷⁷ Dieses Persönlichkeitsmerkmal wird im Film *Mission Kashmir* (2000) innerhalb der Narration gezielt betont. Dort beschwört der Polizist *Inayat Khan* den Terroristen *Hilal Kohistani*:

Inayat Kahn: „*you're a Pathan Hilal you know what revenge means.*“²⁷⁸

Ebenso wie Namen gibt die Form der verbalen Adressierung innerhalb der Narration Aufschluss über den kulturellen und religiösen Hintergrund der Figur des muslimischen Terroristen geben. So verweisen etwa immer wiederkehrende verwendete perso-arabischstämmige Höflichkeitsfloskeln wie „*Assalam o alikum*“ und „*Khuda hafiz*“ auf die muslimische Identität des Terroristen. Trotz des zunehmend globalen Rahmens, in dem Terrorismus im Hindi-Film seit einigen Jahren verhandelt wird, erfolgt eine Zuordnung muslimischer Terroristen anhand der Sprache nach Afghanistan und in den arabischen Raum nur selten und wird wenn überhaupt nur zeichenhaft gesetzt. Ein Fakt, der wohl vorrangig der

²⁷⁶ Siehe auch, Keiser, Lincoln, *Friend by Day, Enemy by Night: Organized Vengeance in a Kohistani community, Case Studies in cultural Anthrology*, New York: Harcourt Brace College Publishers 1991.

²⁷⁷ Vgl. Saigol, Rubina, „The multiple self: interfaces between Pashtun nationalism and religious conflict on the frontier“, *South Asian History and Culture*, Vol. 3, No. 2, April 2012, S.197–214, S.198f.

²⁷⁸ *Mission Kashmir* [02:09:00]

gestalterischen Ökonomie der Filmschaffenden zuzuweisen ist. So beschränkt sich die Verwendung von Arabisch meist ausschließlich auf die erwähnten Höflichkeitsfloskeln oder die Rezitation islamischer Glaubensbekenntnisse durch die Terroristen, während deren Zuordnung nach Afghanistan anhand ihrer Sprache, etwa im Film *Asambhav*(2004) nur indirekt innerhalb eines negativen Kommentars angesprochen wird: „[...] *those tall camels are Afghanis they were speaking pashto.*“²⁷⁹

Der muslimische Terrorist als Bösewicht agiert in keinem der analysierten Filme alleine, sondern wird neben den obligatorischen Vertretern terroristischer Netzwerke oder des pakistanischen Geheimdienstes auch immer von einer Reihe weiterer Nebenfiguren flankiert oder ist innerhalb der Handlung in einem Wirkungskreis zu diesen angesiedelt. Diese Figuren besitzen ihrerseits verschiedene soziale, nationale oder religiöse Rollenprofile, werden innerhalb der Narration jedoch allesamt zu Feindeskategorien subsummiert, welche mit der Figur verknüpft sind. So steht dem muslimischen Terroristen und seiner Gruppierung eine Riege von Kriminellen, korrupten Politikern und Polizisten, sowie gierigen Geschäftsmännern zur Seite. Diese Figuren sind ihrerseits als Bösewichtfiguren im Hindi-Film selbst schon konventionalisiert, da sie vor allem als Symbole negativer Charaktereigenschaften, wie etwa Habgier oder Illoyalität, fungieren. Diese Eigenschaften werden als essentielle Bedrohung für das staatliche Gefüge portraitiert, da ihre illegalen Machenschaften Separatismus, Terrorismus und dem Einfluss fremder Mächte in Indien erst Tür und Tor öffnen. Die Figuren dieser Art sind beispielsweise *Sulthan* und *Mirchi Seth* im Film *Sarfarosh*, *Fareed* im Film *Zameen* (2003), oder *Rauf* im Film *Lamhaa*.

In allen analysierten Filmen wird die von den Terroristen und ihren Helfern ausgehende Gefahr als allseitiges Bedrohungsszenario inszeniert und meist schon zu Beginn des Vorspanns durch einen Prolog, Texttafeln sowie Bild-, Ton- und Videomaterial beim Zuschauer verankert.

Im Film *Asambhav* und *Contract* etwa wird der Zuschauer auf die Gefahr durch den Terrorismus durch eine eingeblendete Textzeile direkt zu Beginn des Films hingewiesen und so bereits mit einer affektiv aufgeladenen Erwartungshaltung belegt. Während der Film *Asambhav* dabei vor allem auf das Merkmal der Unvorhersehbarkeit terroristischer Attacken verweist, indem es dort heißt: „*Terror strikes anytime, anywhere anyone*“²⁸⁰, wird in *Contract*

²⁷⁹ *Asambhav*[01:17:58]

²⁸⁰ *Asambhav* [00:01:20]

die Unausweichlichkeit der terroristischen Bedrohung angesprochen: „*You may ignore terrorism but terrorism won't ignore you*“.²⁸¹

Neben der Einblendung eines Mottos wird im Vorspann nahezu aller Filme eine sozialpolitische Kontextualisierung der Filmhandlung vorgenommen. Die Verwendung einschlägiger medialer Artefakte, Bild- und Tonmaterial aktueller und historischer Ereignisse, stellt durch deren dokumentarischen Charakter gleichsam einen Realitätsbezug für den Zuschauer her und lädt auch hier die folgende Handlung ebenso affektiv und emotional auf.

Die hergestellte Assoziation mit Themen wie der Teilung, Kriegen mit Pakistan und historischen Bezügen auf den indischen Unabhängigkeitskampf ist vor allem in Filmen um die Jahrtausendwende zu finden ist, etwa in *Indian* und *Ma tujhhe Salaam*, welche in diesem Zusammenhang vor allem im Sinne antipakistanischer Rhetorik einen Kontext finden. Filme neueren Datums wie etwa *Mission Istanbul* greifen bei der Verortung der Terroristenfigur als Bösewicht vor allem auf mediale Artefakte realer Anschläge im In- und Ausland der letzten Jahre zurück und stellen diese innerhalb der Narration in einen Bezug zur Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht.



Abb. 1: historische und aktuelle Zeitbezüge

6.1.1 Der fanatische Extremist

Der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht werden eine Reihe stereotyper Eigenschaftskonstellationen zugeordnet. Diese vereinen typisierte Verhaltens- und Charaktermerkmale tradierter Bösewichtfiguren aus der Filmgeschichte in sich, nehmen dabei aber ebenso Bezug auf gesellschaftlich umlaufende vorurteilsbehaftete Vorstellungen über muslimische Terroristen.

Der Figur des muslimischen Terroristen werden Charaktereigenschaften wie Irrationalität, Intoleranz, Unerbittlichkeit, Brutalität, Wahnhaftigkeit, eine latente Gewaltbereitschaft, sowie

²⁸¹ *Contract* [00:02:06]

Skrupellosigkeit zugeschrieben. Die Darstellung dieser Persönlichkeitsmerkmale ist trotz der Veränderungen des sozial-politischen Hintergrunds des Terrorismus bei der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht im Kern bis heute beständig geblieben und findet sich in unterschiedlichen Kombinationen in allen analysierten Filmen.

Die Verknüpfung zwischen den Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen der Figur mit ihrer religiösen und kulturellen Verortung als Muslim wird neben codierten Merkmalen ihrer äußeren Erscheinung, auf die in Punkt 6.2 näher eingegangen wird, oft durch eindeutige Handlungen wie Gebete oder die Verwendung kultur-spezifischen Vokabulars wie „*Inshallah*“, „*Aameen*“ oder „*Mashallah*“ hergestellt. Besonders eindeutig angestoßen wird die Überkodierung zwischen der Figur und ihrer religiösen Identität als Muslim im Film *The Hero*. Dort wird der Terrorist Azhar gar als *Maulvi* bzw. *Maulana* bezeichnet. Diese Bezeichnung benennt ihrerseits ein religiösen Führer und Islamgelehrten.

Eine Szene, welche sich in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht innerhalb des *Nation-in-Gefahr*-Genres als narratives Stereotyp etabliert hat, ist die sogenannte „Einschwörungsszene.“ Diese findet sich in der Überzahl der analysierten Filme und hat sich als beständiges narratives Merkmal in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht entwickelt.

Meist ist diese gekennzeichnet von gemeinschaftlich wiederholten Schlachtrufen wie beispielsweise „*Allah u Akbar*“ (Gott ist groß), „*Pakistan Zindabad, Hindustan Murdabad*“ (Lang lebe Pakistan, nieder mit Indien) oder, *long live the holy war!*“

Im Zusammenhang mit den Stereotypen fällt hier auf, dass der Zuschauer bereits mit einer Erwartungshaltung belegt ist, da der Auftritt der Terroristen und ihr gemeinsames Einschwören einen nun folgenden Übergriff der Terroristen ankündigen. Diese Erwartungshaltung an den Verlauf der Handlung baut auf dem kognitiven Prozess der Hypothesenbildung auf. Diese umfasst Dr. Hans Wulff zufolge:

„[...] (1) die Formulierung einer *substantiellen Annahme* über den weiteren Fortgang des Geschehens [...] (2) ihre Lokalisierung in die *Stereotypen* der Genres, der stilistischen, ideologischen und zeitaktuellen Bezüge sowie der *dramaturgischen Muster* der Erzählung sowie (3) ihre Evaluation hinsichtlich dramaturgischer Bedingungen. [...] Unter der Hand wird mit der Hypothesenbildung eine Vorstrukturierung der noch bevorstehenden weiteren

Aneignung des Textes vollzogen, Aufmerksamkeit gesteuert, Filter von Relevanz und Signifikanz aufgerichtet.“²⁸²

Die „Einschwörungsszene“ hat sich demzufolge durch eine wechselseitige Konventionalisierung zwischen Filmschaffenden und Rezipienten innerhalb des *Nation-in-Gefahr*-Genres als wiederkehrendes narratives Merkmal gefestigt. Dabei wird sie immer mit dem Auftritt der muslimischen Terroristenfigur eingeleitet. Die Erwartungshaltung, welche meist mit einer affektiven Aufladung des Gezeigten beim Rezipienten einhergeht und dabei ein Spannungserleben auslösen kann, wird durch die immer wiederkehrende Repetition dieser Szene durch die Filmschaffenden gezielt forciert. Das Verhalten der Figuren ist hier aber nicht nur durch eine rein dramaturgische, genrespezifische Vorgabe motiviert, sondern artikuliert vor allem gesellschaftlich verbreitete Stereotypen bezüglich dem erwarteten `fanatischen` Verhalten muslimischer Terroristen. Diese Erwartungshaltung ist grundsätzlich medial vermittelt, da sie meist auf der nichtfiktionalen Berichterstattung über muslimische Terroristen, etwa aus Nachrichtenformaten fußt und somit grundsätzlich gesellschaftlich kommunikativ vermittelt wird. Der tatsächliche Realitätsbezug des fanatischen Verhaltens der gezeigten muslimischen Terroristen ist somit fragwürdig, da ihre Wahrnehmung auf einer emotionalisierten, möglicherweise auch ideologisch beeinflussten Berichterstattung basieren kann, die in die filmisch-imaginative Sphäre übertragen wird.

Die Charakterisierung des muslimischen Terroristen als „fanatischem Extremisten“ wird innerhalb der Narration nahezu aller analysierten Filme als zentrales Persönlichkeitsmerkmal der Figur präsentiert und innerhalb wiederkehrender Szenen beim Rezipienten verankert. Fanatismus wird laut dem Duden als ein „rigoroses, unduldsames Eintreten für eine Sache oder Idee als Ziel, das kompromisslos durchzusetzen versucht wird“²⁸³ beschrieben und bedingt daher schon die meisten negativen Eigenschaften der Figur. Dabei ist zu beobachten, dass diese Art der Darstellung besonders in den frühen 2000er Jahren etwa in Filmen wie *Indian*, *16. December*, *Ma tujhhe Salaam*, *Jaal*, *Zameen* und *The Hero*, dominant vertreten war und ab etwa 2006 in Filmen wie *Hijack*, *Lamhaa* und *26.11.* erneut verstärkt aufgegriffen wird. In allen Fällen wird das fanatische Verhalten der Figur eng an einen religiös-ideologischen Kontext gebunden, der sich durch die Charakterisierung der Figur als explizit muslimisch ergibt.

Beispielhaft veranschaulichen lässt sich die religiös-ideologische Konnotation des Verhaltens der Figur bereits im Film *Jaal*. Dort wird *Naveed Rabbani*, Kopf einer gefürchteten

²⁸² Wulff, Hans J., *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=47>, 15.07.2014.

²⁸³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fanatismus>

Terrororganisation von indischen Sicherheitskräften direkt zu Beginn der Handlung verhört und lässt dort keine Zweifel an der Motivation für sein eigenes Handeln und das seiner Gruppierung aufkommen.

Naveed Rabbani: „*Jehad! Jehad is the answer to every question of yours.*“

Beim nun folgenden Verhör des Terroristen durch einen Offizier der indischen Armee, der ihm einen Überfall auf ein Militärcamp und den Mord an zahlreichen Soldaten anlastet, verbrämt er den Tod seiner dort getöteten Mitstreiter als Märtyrertod und verweist auf die Überzahl der Anhänger seiner terroristischen Vereinigung *Wafai al Haq*.

Naveed Rabbani: „*Wafai Al Haq is not a single identity, officer. It is the name of thousands of men like Naveed Rabbani.*“

Als der Offizier ihn nach seinem Hauptquartier und seinem Auftraggeber fragt, entgegnet er:

Naveed Rabbani: „*we are taught the language of guns to talk to you guys. And remember this one thing, officer: You cannot keep Naveed Rabbani under custody for long because our Jehadi soldiers know what nerve to hit... to bring your government down on its knees.*“²⁸⁴

Anhand dieses Dialoges wird ein thematischer Schwerpunkt deutlich, der innerhalb des Hindi-Films in der Darstellung des muslimischen Terroristen als ‚Fanatiker‘ auf narrativer Ebene verhandelt und in gleicher oder ähnlicher Form in den folgenden Jahren immer wieder artikuliert wird. Der Fanatismus der Figur *Rabbani* und seiner Mitstreiter wird zwar eindeutig als religiös bzw. ideologisch motiviert, aber vor dem sozial-politischen Hintergrund der Krise mit Pakistan und dem Kargil-Konflikt in Kaschmir zum Ende des letzten Jahrtausends vor allem als **fanatischer Hass** auf den indischen Staat artikuliert.

Die Zerstörung Indiens gilt den Terroristen als höchstes Ziel und wird meist in Zusammenhang mit den traumatischen Erlebnissen der Teilung, der „Besetzung“ Kaschmirs durch den indischen Staat oder den verlorenen Kriegen Pakistans gegen Indien artikuliert. Die terroristischen Aktivitäten der Gruppierungen wird dabei als Stellvertreterkriege aufgezeigt, die von Pakistan aus gefördert werden, da Pakistan zu schwach sei, um in einem regulären Krieg gegen Indien zu bestehen.

²⁸⁴ *Jaal* [00:00:40]

Im Film *Indian* zeigt sich der Terrorist *Wasim Khan* wütend über den verlorenen Krieg in Kargil.

Wasim Khan: „*We have been defeated by India so many times, that’s because we have engaged in the war head on we can’t defeat India in a war we must find a new way. We have till now dealt many body blows on India we will now attack it’s heart and its soul. We will pull out the brains of those who think for India. We will pluck out the eyes of those who have dreams for India. We will cut the tongues of those who speak up for India. I declare today that we will wipe out India from the face of the earth very soon.*“²⁸⁵

Während eines Streitgesprächs mit dem Held der Handlung *Raj Shekar Azad* bezieht sich *Khan* in einer späteren Szene des Films erneut auf den Kargil-Konflikt und lässt keinen Zweifel an seinen fanatischen Intentionen aufkommen.

Wasim Khan: „*Every wound is still fresh that is why we have decided not to fight you on the border we’ll get in and divide India in to bits.*“²⁸⁶

Anhand dieser Szene wird also deutlich, dass der muslimische Terrorist eine Bedrohung von außen darstellt, deren Ziel die Infiltration und Spaltung der indischen Nation ist.

Im Film *The Hero* wird die „Befreiung“ Kaschmirs durch die Terroristen als Rache Pakistans für die verlorenen Kriege gegen Indien artikuliert.

Maulvi: „[...] *we have laid done our lives to start a fire for freedom in Kashmir, we are not letting that cool down at any cost.*“

Khan: „*There is no question of letting that cool off. Unless we have separated Kashmir from Hindustan we Pakistanis will not have our revenge!*“²⁸⁷

Innerhalb der Filme des *Nation-in-Gefahr*-Genres der Jahrtausendwende wird durch die erzählende Instanz eine Sichtweise auf den Kaschmirkonflikt artikuliert, als seien vorrangig die Terroristen und deren pakistanischen Helfer an einer „Befreiung“ Kaschmirs von der indischen „Besatzung“ interessiert. Die Referenz auf die Abspaltung und Teilung Kaschmirs vom indischen Mutterland durch die muslimischen Terroristen fungiert in den Filmen als gezielter symbolischer Verweis auf das Trauma der indischen Teilung. Die versuchte Abspaltung Kaschmirs durch die muslimischen Terroristen evoziert somit für den Zuschauer die erneute

²⁸⁵ *Indian* [0:03:28-0:03:50]

²⁸⁶ *Indian* [0:48:00-0:48:07]

²⁸⁷ *The Hero* [0:07:30- 0:07:41]

Teilung der indischen Nation und stößt auf vorurteilsbehaftete Vorstellungen, die in Bezug auf Muslime innerhalb hindunationaler Propaganda artikuliert werden.²⁸⁸

Während der Fanatismus des muslimischen Terroristen als Bösewicht im *Nation-in-Gefahr*-Genre der frühen 2000er Jahre zwar bereits religiös-ideologisch konnotiert, aber nur als eine vorrangig religiöse Verbrämung für einen tiefsitzenden Hass gegen Indien artikuliert wird, verschiebt sich der Fokus der Darstellung von 'Fanatismus' als Persönlichkeitsmerkmal der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht im Zuge der Rezeption des globalen gewaltbereiten fundamentalistischen Islam im öffentlichen Diskurs.

Der veränderte Hintergrund vor dem der 'Fanatismus' des muslimischen Terroristen als Bösewicht seit einigen Jahren im Hindi-Film artikuliert wird, lässt sich beispielhaft am Film *26/11* veranschaulichen. In der hier analysierten Szene spricht der einzige überlebende Terrorist der Anschläge *Ajmal Kazab* mit dem Polizeiinspektor *Mahale* und berichtet ihm in einem Monolog von seiner Fanatisierung mit der Ideologie des *Jihad*, welche durch seinem Mentor *Aaka* maßgeblich befördert wurde.

Ajmal Kazab: „Infidel, I picked up the gun for my religion. Our religion is in danger if you want to escape hell then you've to so holy war Aaka said. Otherwise the fire of hell will burn you forever whether my sins will be pardoned or not I don't know that but Aaka said one who will sacrifice his life for protecting of religion and faith will attain the highest stature. Aaka says anyone who risks his life for Allah his sins no matter what, are pardoned and you aren't questioned, but you don't know that Allah! Rasool! Jihad! [...] The day Aaka chose us for this task we were so happy after this good deed we'll go straight to heaven. Before seeing us off Aaka said, go children. Keep killing till your last breath spread terror kill those enemies of our faith.[...] I have to tell you that I had a lot of joy killing your people I swear motherfucker it pleased my soul what can you do now?.“²⁸⁹

An dieser Szene wird deutlich, dass der 'Fanatismus' des muslimischen Terroristen *Kazab* als wahnhafter Ausdruck einer **ideologischen** Indoktrinierung dargestellt wird. Hier fungiert die Ideologie des *Jihad* nicht zur Rechtfertigung eines Hasses, welcher sich auf weltliche Konflikte bezieht, sondern hier wird die ideologische Ausrichtung der **Religion selbst** als Motivation für

²⁸⁸ Vgl. Punkt 4.1

²⁸⁹ *26/11* [01:23:42- 00:01:24:20]

ein gewalttätiges Handeln benannt. Der von der Figur *Kazab* artikulierte 'fanatische' Hass richtet sich dabei nicht gegen Indien als Staat allein, sondern gegen alle Ungläubigen.

6.1.2 Der brutale Sadist

Die Darstellung des muslimischen Terroristen als brutalem Sadisten weist ihrerseits Analogien zur Darstellung tradierter Bösewichtfiguren aus der indischen Filmgeschichte auf. Diese sind mit ähnlichen prototypischen Charaktermerkmalen versehen. Die Darstellung dieser negativen Charaktermerkmale lässt somit eine schnelle Zuordnung der Figur durch den Rezipienten zu. Die Filmfigur, welche diese Charaktermerkmale wohl am eindeutigsten in sich vereint, ist die des *Gabar Singh* aus dem Filmklassiker *Sholay*. Seine, in Punkt 3.2 bereits eingehend erläuterten Persönlichkeitsmerkmale lassen sich vielleicht am deutlichsten in der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht wiederfinden, auch wenn diese im Film *Sholay* in einem anderen sozial-politischen Kontextes verhandelt werden.

Das sadistische und brutale Verhalten des muslimischen Terroristen als Bösewicht richtet sich innerhalb der analysierten Filme des *Nation-in-Gefahr*-Genres vor allem gegen Schwächere und Untergebene und wird innerhalb der Narration insbesondere durch den brutalen Umgang mit Frauen (*Ma tujhhe Salaam, The Hero, Asambhav, Mission Istanbul, D-Day*), Kindern (*Mission Kashmir, Lamhaa, 26/11, Zameen, Hijack*), gebrechlichen Menschen oder solchen mit Behinderungen (*Hijack, Zameen*) und Tieren (*Sarfarosh, 26/11*) herausgearbeitet und anhand wiederkehrender Szenen verdeutlicht.

Besonders Tiere und Kinder werden gemeinhin mit Unschuld und Schutzbedürftigkeit assoziiert. Ihre Verletzung oder gar Tötung durch den muslimischen Terroristen verdeutlicht somit seine moralische Verwerflichkeit am eindringlichsten. Die Art und Weise wie diese Charaktermerkmale der Figur innerhalb der *Narration des Nation-in-Gefahr*-Genres herausgearbeitet und welche unterschiedlichen Bedeutungsebenen dabei unterschwellig artikuliert werden, soll nun anhand von Beispielen aus den Filmen *Sarfarosh, The Hero, Zameen*, und *Hijack* in aller Kürze erläutert werden.

Im Film *Sarfarosh* wird der Sadismus und die mentale Abnormität des pakistanischen Terroristen *Gulfam Hassan* dadurch veranschaulicht, dass er ein Zicklein, welches sich in sein Schlafzimmer verirrt hat und dabei einige seiner Einrichtungsgegenstände zerstört, einfängt und ihm ein Ohr abbeißt.

Zuvor kommentiert er seine Handlung wie folgt:

Gulfam Hassan: „*See what this innocent has done, it came to my bedroom and messed it up. Do you think I will forgive him and will I let it go? Do you know his punishment?*“²⁹⁰

Er ergreift ein Ohr des Zickleins, es folgen ein Schnitt und eine Nahaufnahme seiner Augen, während aus dem *Off* die durchdringenden Schreie des Tiers zu hören sind.



Abb. 2: Ausdruck mentaler Abnormität *Gulfam Hassans* im Film *Sarfarosh* (1999)

Diese Szene ist neben ihrer emotionalen Aufladung ebenso symbolisch kodiert. Das Zicklein, welches hier als Symbol der Unschuld vom Terroristen *Hassan* gequält und verstümmelt wird, eröffnet dem Zuschauer einen möglichen Rückschluss auf andere negative Charaktereigenschaften der Figur. Die Darstellung eines intertextuell konventionalisierten prototypischen Charaktermerkmals ist in der Lage, den gesamten damit assoziierten Vorstellungskomplex abzurufen, auch wenn das bisherige Verhalten der Figur dieser Einschätzung widerspricht. *Gulfam Hassan* entspricht als sanftmütiger muslimischer Sänger und Dichter einem konventionalisierten Figurentyp innerhalb des Hindi-Films. Dieser entspringt der *exotisierten* Darstellung von Muslimen, ist aber generell positiv besetzt. Sein sadistisches Verhalten bricht mit dieser gezielt gesetzten Anlehnung innerhalb seiner Figurenkonstruktion. Durch die Differenz zum vorangegangenen Verhalten treten die negativen Charaktermerkmale *Hassans* nun für den Rezipienten noch deutlicher hervor. Darüber hinaus räumt diese Szene dem Zuschauer gegenüber dem Held der Handlung einen Wissensvorsprung ein, da innerhalb der Szene der wahre negative Charakter *Gulfam Hassans* zutage tritt, noch bevor dies vom Helden erkannt wird. Die Motivation *Hassans* für sein sadistisches und brutales Verhalten wird in *Sarfarosh* vor allem vor dem Hintergrund seines ausgeprägten Hasses auf Indien aufgrund der traumatischen Teilungsgeschichte gestellt.

Ein weiteres Beispiel bildet der Film *Zameen*. Hier entführen eine Reihe muslimischer Terroristen ein Flugzeug und bringen die Besatzung und sämtliche Passagiere in ihre Gewalt.

²⁹⁰ *Sarfarosh* [01:25:45-01.27.54]

Der Sadismus als Charaktermerkmal des muslimischen Terroristen wird hier in seinem brutalen Umgang mit Kindern und Menschen mit Behinderung veranschaulicht.

Einer der Terroristen stellt sich einem kleinen Mädchen in den Weg und fragt sie nach ihrer Puppe:

Terrorist: „*What 's your name?*“

Ramita: „*Ramita!*“

Terrorist: „*And your doll's...?*“

Ramita: „*Jojo!*“

Terrorist: „*Do you know I too have daughter, your age... Her name is Salima. But you're not my daughter. I can kill you too when the time comes.*“²⁹¹

Nun nimmt er ihre Puppe in die Hand und reißt dieser langsam den Kopf ab, während das kleine Mädchen ihn verängstigt anstarrt.



Abb. 3: Brutaler Sadismus im Film *Zameen* (2003)

Die Auskunft darüber, dass der muslimische Terrorist ebenfalls eine Tochter hätte, hat in dieser Szene nicht etwa den Effekt, ihn in irgendeiner Art menschlicher zu gestalten, sondern verdeutlicht nur dessen mentale Abnormität und den Mangel an Empathie.

In einer darauffolgenden Szene bietet einer der muslimischen Terroristen einem durstigen Mann mit Behinderung eine Flasche Wasser an, wohlwissend, dass dieser die Flasche nicht ergreifen kann. Er trinkt vor seinen Augen einen tiefen Schluck und gießt dann das verbleibende Wasser über ihm aus. Der Mann schlägt daraufhin frustriert und aufgeregt nach dem Terroristen, welcher ihn daraufhin verprügelt.²⁹²

²⁹¹ *Zameen* [01:27:28- 01:28:25]

²⁹² *Zameen* [01:49:17-01:49:43]



Abb.4: Brutaler Sadismus im Film *Zameen* (2003)

Diese Beispiele verdeutlichen, dass hier das sadistische Verhalten des muslimischen Terroristen gezielt eingesetzt wird, um ihn in seiner Funktion als Bösewicht zu verankern. Die Figuren bedienen dabei zur Gänze prototypische Charaktermerkmale tradierter Bösewichtfiguren. Ihr Verhalten wird jedoch im Film bereits in einen wenn auch indirekten Bezug zum *Jehad* als gewaltbereiter religiös motivierter Ideologie gestellt. So werden die Terroristen hier durch andere Figuren als *Mujahidin*²⁹³, (Gotteskrieger) bezeichnet.²⁹⁴ Ihr brutales und sadistisches Verhalten erlangt somit eine direkte Referenz zu einer gewaltbereiten religiösen Ideologie.

Neben der Darstellung von brutalem und sadistischem Verhalten gegenüber Tieren und Kindern wird der muslimische Terrorist immer wieder im brutalen Umgang mit Frauen dargestellt. Sein Verhalten weist dabei in einigen Filmen auch eine aggressiv-sexuelle Konnotation auf.

Die Darstellung von Bösewichten als Vergewaltigern und Sextätern ist im Hindi-Film spätestens seit den 70er Jahren ein gängiges Motiv.²⁹⁵ Im Zusammenhang mit der Präsentation des muslimischen Terroristen als Bösewicht erfährt diese Darstellung jedoch eine Bedeutungserweiterung, die auf einer sozial-psychologischen Ebene mit vorurteilsbehafteten Vorstellungen über die mangelnde Impulskontrolle, Virilität, Zügellosigkeit und sexuelle Aggressivität von Muslimen verknüpft ist. Diese Form der Darstellung des muslimischen Terroristen als sexuell- aggressiv wird in einigen Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres der

²⁹³ Anm.: *Mujahidin* bezeichnet eine paramilitärische Gruppierung, welche einem radikal- fundamentalistischen Islam nahe steht. vgl. Rothermund, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atommächte Indien und Pakistan*, S.113.

²⁹⁴ *Zameen* [01:51:08]

²⁹⁵ Uhl/Kumar, *Indischer Film, Eine Einführung* S.50.

frühen 2000er Jahre direkt oder indirekt angestoßen und ist besonders stark an die geographische Verortung des muslimischen Terroristen als Pakistaner gekoppelt.

Die symbolische Verknüpfung der indischen Frau mit der Nation ist ein im Hindi-Film bereits konventionalisiertes Motiv, welches schon während der Unabhängigkeit als ideologisches Instrument des indischen Nationalismus gebraucht und innerhalb der hindunationalen Bewegung erneut verstärkt artikuliert wurde.²⁹⁶ Ihre Schändung kommt somit einer Entehrung der Nation gleich: „the topoi of the hypersexualized Muslim men are even more powerfully charged when placed in an Indian setting where the honour of women is often equated with that of the country.“²⁹⁷

Diese Art der Darstellung des muslimischen Terroristen als Bösewicht ist in Filmen wie *Maut jhhe Salaam*, *The Hero* und *Hijack* zu finden. Ein besonders einprägsames Beispiel bietet hier allerdings der Film *The Hero*.

Dort zeigt sich der Ziehvater der indischen Spionin Reshma besorgt, als seine Tochter nach Pakistan reisen soll, um dort die Vereinigung der pakistanischen Terroristen zu überwachen.

„[...] *the terrorists across the border are worse than monsters, if god forbid, something happens to her life or if she's molested who will marry her.*“²⁹⁸

Als *Reshma* in Pakistan angekommen ist und beim Ausspionieren der terroristischen Gruppe ertappt wird, unterziehen sie die Terroristen einer Leibesvisitation, um einen Beweis für ihren Verrat zu finden. So erklärt der *Maulvi*: „*strip her of every shred and take a look.*“

Als einer der Terroristen, *Bashir*, der Aufforderung folgt, fährt dieser mit seinen Händen langsam über den Körper der weinenden und verschreckten *Reshma* und zeigt dabei deutliche Anzeichen von Erregung. Bevor er jedoch ihr Dekolleté erreichen kann, wird er von der resoluten Hausherrin, der Mutter eines ISI Colonels zurechtgewiesen, welche *Bashir* sogleich ohrfeigt. Reflexartig hebt er die Hand, um sie ebenfalls zu schlagen, was aber von dem Anführer seiner Gruppe *Inayat Khan* verboten wird. Erbost hält die Mutter dem Terroristen eine Standpauke über das Recht und die Würde der muslimischen Frau und zweifelt seine religiösen Überzeugungen an, da er nicht in der Lage sei, Frauen zu respektieren. So entgegnet sie ihm

²⁹⁶ Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.89.

²⁹⁷ Hirji, Faiza, „Change of pace? Islam and tradition in Popular Indian cinema.“ *South Asian popular culture*, 6:1, April 2008, S.57–69, S.60.

²⁹⁸ *The Hero* [00:50:03]

aufgebracht: „*merely sporting a beard doesn't make you a Muslim. The Muslim who cannot give respect to a woman, deserves to be shamed!*“²⁹⁹

Anhand dieser Szene wird deutlich, dass innerhalb der ultra-nationalistisch gefärbten Filme des *Nation-in-Gefahr*-Genres nach der Jahrtausendwende Verhaltensmerkmale tradierter Bösewichtfiguren einer Bedeutungserweiterung unterzogen werden, welche die Vermutung nahelegen, dass auch die Filmschaffenden als soziale Individuen von einer hindunationalen Ideologisierung beeinflusst wurden. Im Film *The Hero* wird das Stereotyp des sexuell-aggressiven Bösewichts gezielt vonseiten der Filmschaffenden mit vorurteilsbehafteten Vorstellungen in Bezug auf die sexuell konnotierte Bedrohung durch den pakistanischen Terroristen innerhalb der Narration belegt. Dieser Fakt sagt nicht per se etwas über die Geisteshaltung des Filmschaffenden selbst aus, lässt aber Rückschlüsse auf ein konsensual geteiltes populäres Meinungsbild zu, welches in der Zeit antipakistanischer Agitationen seinen Weg in die filmisch-imaginative Sphäre gefunden hat.

Obwohl hier in Form der Hausherrin der etwas halbherzige Versuch erfolgt, das Verhalten der muslimischen Terroristen als unislamisch zu brandmarken, läuft dies hier weitgehend ins Leere.

Die eindeutige Verortung der Figur *Bashirs* als muslimischem Terroristen pakistanischer Herkunft lädt sein Verhalten zwangsläufig mit einem vorurteilsbehafteten Vorstellungskomplex bezüglich des sexuell-aggressiven Verhaltens von Muslimen auf, welches in seiner Erweiterung ebenso mit dem Trauma der Teilung verknüpft ist. Dort kam es Tieber zufolge sowohl aufseiten von Muslimen als auch Hindus zu massenhaften Vergewaltigungen an Frauen.³⁰⁰ Da Muslime in der Wahrnehmung vieler indischer Hindus aber per se schon mit stereotypen Charaktermerkmalen belegt sind, die sie als viril und triebhaft darstellen, erfolgt die Konnotation ihres Verhaltens hier in einer nahezu unmissverständlichen Zielgerichtetheit.

²⁹⁹ *The Hero* [01:06:48- 01:07:14]

³⁰⁰ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.151.

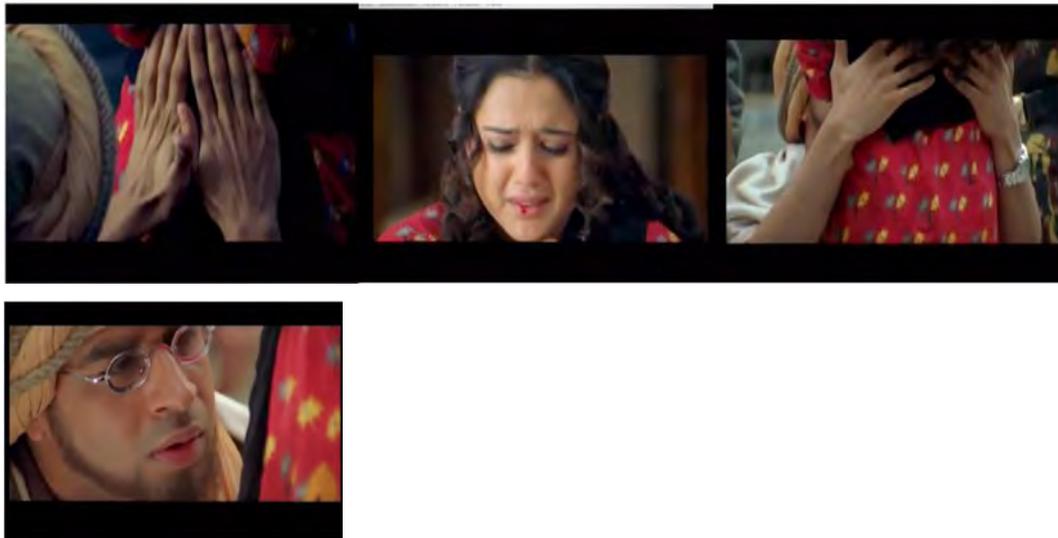


Abb.5: Der sexuell-aggressive Muslim in *The Hero* (2003)

6.1.3 Der lächerliche muslimische Terrorist

Die Tendenz, Bösewichte in einer nicht gänzlich ernsthaften Art und Weise darzustellen, ist laut Tieber innerhalb des Hindi-Films eine durchaus gängige Praxis,³⁰¹ die dem kommerziellen Konzept des Hindi-Films entspricht, sämtliche Emotionen innerhalb eines Films anzusprechen. Diese Art der Darstellung hat sich folglich auch auf die Figur des muslimischen Terroristen in seiner Ausprägung als Bösewicht übertragen und ist in einigen Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres der frühen 2000er Jahre zu beobachten, sowie vereinzelt auch in Filmen neueren Datums zu sehen. Filme, in denen diese Art der Darstellung vorherrscht, sind etwa: *Jaal*, *16. December*, *Asambhav* und *Mission Istanbul*. Diese Form der Darstellung dient vor allem dazu, die zuvor kreierte Bedrohlichkeit der Figur abzuschwächen und auszugleichen, sowie den Zuschauer kurzzeitig zu entlasten. Der sogenannte *comic relief* ist innerhalb des Hindi-Films bereits als konventionalisiertes narratives Muster verankert.³⁰² So werden die Terroristen besonders in der Funktion unbedeutender Nebenfiguren in den analysierten Filmen mitunter als ungeschickte, schwache, feige, wimmernde Angsthassen gezeigt. Dies eröffnet auf einer rezeptionspsychologischen Ebene eine Leseart, die dem Zuschauer sowohl vermittelt, dass eine Gefahr über die man lachen kann ihren Schrecken verliert, als auch die Tatsache, dass sie damit durch den Helden als Symbol der indischen Staatsmacht beherrscht- und besiegt sind.

Beispielhaft veranschaulichen lässt sich ein solcher *comic relief* am Film *Ma tujhhe Salaam*. Dort macht sich einer der Terroristen beim Versuch, einen Sprengstoffgürtel zu zünden vor lauter Angst in die Hose. Dies wird vom Held der Handlung mit einem verächtlichen Blick und

³⁰¹ Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, S.31.

³⁰² Vgl. Chatterjee, Saibal, „Hindi Cinema through the Decades“, S.3.

einem Kopfschütteln kommentiert. Der Terrorist wirft sich ihm daraufhin zu Füßen und fleht ihn um Gnade an, was dieser mit einem beherzten Fausthieb quittiert.³⁰³



Abb. 6: Der lächerliche muslimische Terrorist im Film *Ma tujhhe Salaam* (2002)

6.2 Optische Merkmale

Die optischen Merkmale, die der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht zugeordnet werden, sind meist sehr stark von Stereotypisierung betroffen. Dies lässt sich sowohl auf der Ebene der physischen Erscheinung der Figur aufzeigen, als auch anhand ihrer Ausstattung mit körpernahen Artefakten. Die optischen Merkmale speisen sich dabei aus mehreren Vorlagen, die sich innerhalb der optischen Konstruktion dieses Figurenstereotyps miteinander vermischen. So orientiert sich die optische Darstellung des muslimischen Terroristen sowohl an Vorlagen aus der filmisch-imaginativen Sphäre tradierter Bösewichtfiguren, die ihrerseits teilweise ebenso ikonographische Bezüge haben, greift aber auch medial vermittelte Aspekte der äußeren Erscheinung von Terroristen auf. Am prägnantesten ist jedoch die Orientierung der optischen Darstellung des muslimischen Terroristen als „Bösewicht“ an stereotypen Merkmalen, die ihn als Muslim ausweisen.

6.2.1 Die Physis

Auf der Ebene der Physis also der Größe, Statur, Haut, Augen und Haarfarbe stechen dabei beim Figurenstereotyp des muslimischen Terroristen als „Bösewicht“ zwei Aspekte hervor. Bei der Auswahl von Bösewichtfiguren wird im Hindi-Film oft auf das bereits in Kapitel 2.3.1 erwähnte *Typecasting* zurückgegriffen. Dabei werden vor allem Schauspieler ausgewählt, die durch ihre äußere Erscheinung aus der Masse herausstechen, durch ihre Größe, Statur oder

³⁰³ *Ma tujhhe Salaam* [00:17:30-00:19:14]

besonders ausgeprägte Physiognomie bestimmte Charaktereigenschaften symbolisieren aber auch auf eine bestimmte ethnische Zuordnung verweisen, die oftmals auch abseits der indischen Norm steht.

Bei der Figur des Bösewichts lässt sich in diesen Zusammenhang beobachten, dass hier Merkmale der äußeren Erscheinung gezielt eingesetzt werden, um die *Andersartigkeit* der Figur zu visualisieren. Dabei werden besonders gezielt physische Merkmale herausgearbeitet, die einerseits stereotype Vorstellungen transportieren und andererseits die beschriebenen Persönlichkeitsmerkmale der Figur unterstreichen. Ziel ist es dabei, den muslimischen Terroristen durch seine Optik als potenziell bedrohlich darzustellen und dadurch eine negative affektive Aufladung beim Zuschauer zu verankern.

Die optische Erscheinung der Figur kann recht unterschiedlich ausfallen, bedient sich jedoch immer wiederkehrender Muster der optischen Repräsentation.

Die Physis ist beim muslimischen Stereotyp als Bösewicht oft recht ausgeprägt. So besitzen viele der Figuren eine einschüchternde physische Präsenz, die sich durch deren Größe und ein breites, muskulöses Erscheinungsbild ergibt.

Ethnische Zuordnungen werden meist durch die Haut und Augenfarbe betont. Da viele Filme des *Nation-in-Gefahr*-Genres Terrorismus vor allem in Beziehung zu Kaschmir aber auch Afghanistan setzen, orientiert sich die optische Darstellung der Figurenstereotyps oft an gesellschaftlich normierten Vorstellungen über die äußere Erscheinung der Bewohner dieser Regionen.³⁰⁴ So fallen die Terroristen oftmals durch ihre überdurchschnittliche Größe, hellere Haut und besonders durch eine blaue oder grüne Augenfarbe auf, die ihnen einen exotischen und fremdartigen Charakter verleiht, der im Film auch öfters durch die Verwendung von Kontaktlinsen unterstrichen wird. Filme, bei denen diese Art der optischen Stereotypisierung besonders hervorsteht, sind etwa *Mission Kashmir* (Figur *Hilal Kohistani*) oder *Dus* (Figur *Irrfhan*). Die Augenfarbe dient jedoch nicht nur zur ethnischen Einordnung der Figuren, sondern wird auch in bedrohlichen Situationen gezielt zur Intensivierung des Ausdrucks eingesetzt, etwa in Filmen wie *Asambhav*. Hier wird ein Mitglied des pakistanischen Geheimdienstes mit eisblauen Kontaktlinsen gezeigt, welche der Figur ein unheimliches Aussehen verleihen.

³⁰⁴ Khan, Alim Jabbar, „Global people profile: the Kashmiris of India“, in: Todd Johnson (Hg.) *International Journal of frontier missions*, Vol. 8, 1991, S.131–134, S.131.



Abb.7: Intensivierung des Ausdrucks und ethnische Kategorisierung

Darüber hinaus dient die optische Präsentation der Augen auch zur Herausarbeitung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale. So sind diese bei der Figur des muslimischen Terroristen als „Bösewicht“ besonders in seiner Ausprägung als „Fanatiker“ oft glasig und blutunterlaufen, was als optisches Indiz für seinen Fanatismus und eine rauschhafte Wahnhaftigkeit fungiert. Diese Art der visuellen Darstellung nimmt dabei Bezug auf die ikonographische Darstellung archetypischer Dämonenfiguren, wie beispielsweise der Göttinnen *Kali* oder *Ravana*, die in ihrer ikonographischen Repräsentation oft mit rotglühenden Augen dargestellt werden.³⁰⁵

Eine weitere Varianz in der optischen Präsentation des muslimischen Terroristen als Bösewicht lässt sich vermehrt in den Jahren nach dem 11. September 2001 im Hindi-Film beobachten. So wurden zur Darstellung des muslimischen Terroristen immer wieder Schauspieler ausgewählt, welche die stereotypen physiognomischen Merkmale eines „arabischen“ Muslims aufweisen. Die Überkodierung von Muslimen als *Araber* ist ein im amerikanischen Kino weit verbreitetes Stereotyp,³⁰⁶ welches zumindest auf der Ebene der Optik seinen Weg in den Hindi-Film gefunden hat. Die äußeren physischen Merkmale, die mit dem Stereotyp des „Arabers“ verknüpft sind, fokussieren sich dabei auf eine dunkle Hautfarbe, eine strenge Physiognomie mit einer stark ausgeprägten Adlernase und dunklen, durchdringenden Augen, die von breiten buschigen Augenbrauen eingerahmt sind.

³⁰⁵ Vgl. Schleberger, Eckardt, *Die indische Götterwelt Gestalt, Ausdruck und Sinnbild: Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*. Darmstadt: Diederichs Verlag 1986, S.123, S.161.

³⁰⁶ Vgl. Zywiets, „‘Evil Arabs?’ Muslim terrorists in Hollywood and Bollywood“, S.185ff.



Abb.8: Optische Stereotypisierung des muslimischen Terroristen als *Araber*.

Diese Form der optischen Repräsentation existiert etwa in den Filmen *Sarfarosh*, *Indian*, *Matujhhe Salaam*, *Jaal*, *Asambhav* und *Mission Istanbul*. Interessant hierbei ist die Tatsache, dass diese Form der optischen Repräsentation auf die Hochzeit der Popularität des *Nation-in-Gefahr*-Genres fällt, aber gleichsam im zeitlichen Verlauf als optisches Merkmal der Figur bis heute sehr beständig zu sein scheint.

In einigen Fällen steht die Größe und Statur des Terroristen in Kontrast zur Physis des Helden. Dieser ist zwar auch meist athletisch, wirkt jedoch kleiner, schmaler und weniger maskulin als der Terrorist. Dieser optischen Unterscheidung liegt eine symbolische Bedeutungsebene zugrunde, die auf eine mythologische Vorlage verweisen kann. Wie im Punkt 3.1 erläutert, zeichnet sich die optische Erscheinung des Helden durch ihre geringere Betonung dessen physischer Kraft im Gegensatz zur betont physischen Stärke des Dämons aus. Diese Absenz körperlicher Stärke ist jedoch ein Symbol spiritueller und intellektueller Erhabenheit. Diese Art der optischen Gegenüberstellung findet sich bei Filmen wie *Indian*, *The Hero*, *Asambhav* oder *Mission Istanbul*. Hier kann der Held der Filme die Terroristen trotz ihrer physischen Überlegenheit durch List und Intelligenz dennoch bezwingen.

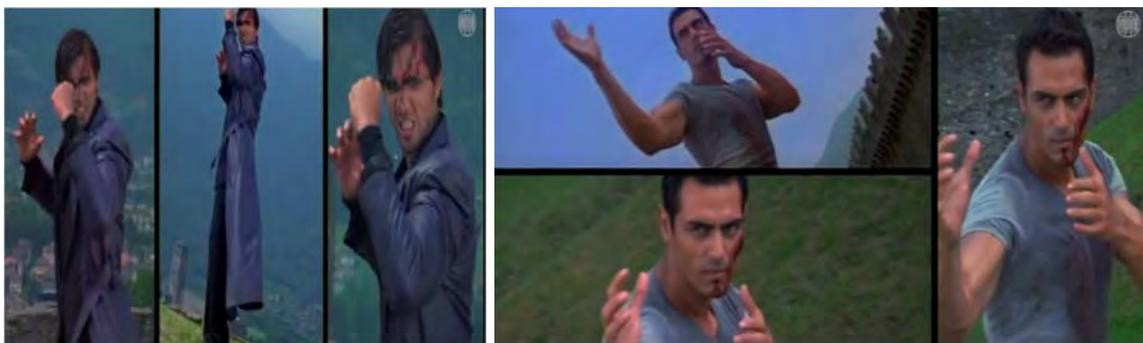


Abb.9. Gegenüberstellung der physischen Überlegenheit des muslimischen Terroristen zum Helden im Film *Asambhav* (2004)

Eine weitere Varianz in der optischen Repräsentation des muslimischen Terroristen als Bösewicht unterläuft vordergründig eine Zuweisung der Figur durch stereotype Merkmale

hinsichtlich der physischen Beschaffenheit und konzentriert sich auf die dramaturgische und symbolische Aussagekraft körpernaher Artefakte.

6.2.2 Körpernahe Artefakte

Die Kleidung spielt bei der Konstruktion der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht wie auch der anderen Terroristentypen eine große Rolle. Dabei definiert sie nicht nur die religiöse Identität, sondern verweist zugleich auf die geographische, soziale, kulturelle oder ethnische Identität und unterstreicht zudem die physische Erscheinung sowie die moralischen Qualitäten und Persönlichkeitsmerkmale der Figur.

Bei der optischen Repräsentation des muslimischen Terroristen gibt es in Bezug auf die Kleidung zwei Tendenzen. Zum einen wird das Figurenstereotyp mit Kleidungsstücken und Kopfbedeckungen versehen, die als „muslim cultural symbols“³⁰⁷ fungieren und gezielt auf die muslimische Identität des Terroristen verweisen. Zum anderen kommt es hier in vielen Fällen zu einer bewusst vollzogenen Kombination und einem Wechsel zwischen traditionell muslimischer und westlicher Kleidung, welcher eine wichtige dramaturgische Funktion hat und ebenso mit einer symbolischen Bedeutungsebene verknüpft ist.

Kleidungsstücke welche auf die muslimische Identität des Terroristen verweisen sind etwa der *Kurta Pyjama* oder der *Shalwar-kameez*. Diese weite Kombination aus langem Oberteil und einer weiten Hose wird oft mit einem über den Schultern liegenden Schal kombiniert und gilt als traditionelles Kleidungsstück in Nordindien, Pakistan und Afghanistan.³⁰⁸ In Kombination mit einer bestickten Weste³⁰⁹ wird dieses Kleidungsstück aber auch zum „[...]dress identified with pathans“,³¹⁰ einem in Pakistan und Afghanistan ansässigen Volksstamm, und ist somit an stereotype Merkmale gekoppelt, die geographisch, kulturell und ethnisch spezifisch sind. Ein weiteres Kleidungsstück dieser Art ist der *Sherwani*, ein langes gehrockartiges Oberteil, welches seit der Staatsgründung Pakistans regelmäßig von *Muhammed Ali Jinnah* getragen wurde und aus diesem Grund bis heute als nationales Kleidungsstück Pakistans gilt.³¹¹ Dieses Kleidungsstück wird etwa im Film *Sarfarosh* von der Figur *Gulfam Hassan* getragen.

³⁰⁷ Islam, Maidul, „Imagining Indian Muslims: Looking through the lens of Bollywood cinema“, S.406.

³⁰⁸ Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.178.

³⁰⁹ Dwyer, Rachel, *Filming the gods.*, S.111.

³¹⁰ Kalyani, Chada, Kavoori, Anandam P., „Exoticized marginalized, demonized. The Muslim ‘Other’ in Indian cinema“, in: *Global Bollywood*, S.140.

³¹¹ Akbar S. Ahmed, *Jinnah, Pakistan and Islamic Identity: The Search for Saladin*. Routledge 1997, S.113.

Ähnlich verhält es sich mit den Kopfbedeckungen: Während der gewickelte, meist schwarze *Turbaan*³¹² oder das sogenannte „*skullcap*“,³¹³ ein gehäkeltes oder genähtes meist weißes Gebetskäppchen aus Baumwolle, eher als unspezifische und alltägliche muslimische Kopfbedeckung weltweit gelten, verweisen Kopfbedeckungen wie die *Karakul/Jinnah*³¹⁴ oder die *Pakol*³¹⁵ gezielt auf eine geographische aber auch ethnische Zuordnung nach Kaschmir, Pakistan und Afghanistan.

Während all diese Kleidungsstücke jedoch im südasiatischen Raum verhaftet sind, hat sich eine weitere Variante in der optischen Repräsentation des muslimischen Terroristen entwickelt, die den muslimischen Terroristen nicht nur durch seine Physis, sondern auch durch seine Kleidung mit den stereotypen optischen Erscheinung eines „Arabers“ überkodiert. So ist das Tragen einer *thobe*, einer langen Tunika, wie auch des *Kufiya*,³¹⁶ einem im Nahen Osten und dem arabischen Raum weit verbreiteten gemusterten Baumwolltuch, zu einem stereotypen optischen Attribut des muslimischen Terroristen geworden.

Besonders in den Filmen nach 2001 kommt es in einigen Filmen zu einer Überkodierung und Gleichsetzung des südasiatischen muslimischen Terroristen mit den optischen stereotypen Merkmalen der äußeren Erscheinung eines Arabers bei der „the underlying presumption is that Pashtun Muslims dress as all Muslims dress – as the stereotyped Arab.“³¹⁷ Diese optische Repräsentation des muslimischen Terroristen ist laut Greenberg und Gottschalk ein Phänomen, welches besonders im amerikanischen Kino zu verzeichnen ist. Dass diese inadäquate Form der optischen Stereotypisierung ihren Weg in die Sphäre des Hindi-Films gefunden hat, legt die Vermutung nahe, dass diese Art der optischen Repräsentation als „short-cut“ zur Verortung der Figur innerhalb des Hindi-Films ebenso ein gewisses Maß an Konventionalisierung erfahren haben muss, da die Wahrnehmung von Stereotypen immer auf der Annahme basiert, dass deren Merkmale von einer großen Anzahl an Menschen erkannt und ähnlich verortet werden.

Neben traditionellen Kleidungsstücken, die gezielt auf die muslimische Identität des Terroristen verweisen, ist das Tragen westlicher Kleidung ein weiteres Merkmal der optischen

³¹² Philippi, Dieter, *Sammlung Philippi: Kopfbedeckungen in Glaube, Religion und Spiritualität*. Leipzig: St. Benno 2009. S.413.

³¹³ Dwyer, *Filming the gods.*, S.110f.

³¹⁴ Anm.: Die *Karakul* oder auch *Jinnah* ist eine schiffchenförmige Kappe die meist aus schwarzem Persianer besteht. Vgl. dazu Philippi, Dieter, *Sammlung Philippi: Kopfbedeckungen in Glaube, Religion und Spiritualität.*, S.395.

³¹⁵ Vgl. Ebda, S.400.

³¹⁶ Philippi, Dieter, *Sammlung Philippi: Kopfbedeckungen in Glaube, Religion und Spiritualität*, S.410.

³¹⁷ Gottschalk, Peter, Greenberg, Gabriel, *Islamophobia, Making Muslims the Enemy*. Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield Publ. 2008, S.69.

Repräsentation dieses Figurenstereotyps. Dabei verweist die Art der Kleidung ganz gezielt auf den sozialen und ökonomischen Stand der Figuren, ist aber gleichzeitig ebenso stark symbolisch und ideologisch aufgeladen, indem sie auf dichotome Kategorien wie Modernität und Traditionalität verweist.

So trägt der muslimische Terrorist meist teure westliche Kleidung wie Anzüge und Mäntel, die auf beträchtliche finanzielle Mittel der Figur verweisen. Auffallend ist dabei, dass sowohl bei der traditionellen als auch der westlichen Kleidung gedeckte Farben vorherrschen. Besonders Schwarz ist dabei sehr präsent und gibt den Figuren ein oft einschüchterndes, düsteres Erscheinungsbild. Darüber hinaus lässt sich hier auch beobachten, dass die Kleidung gezielt bestimmte Körperformen des Terroristen hinsichtlich seiner Physis unterstreicht. So werden besonders die Schultern betont, was den Figuren oft ein breiteres Erscheinungsbild gibt und sie zudem größer erscheinen lässt.

Eine wichtige dramaturgische Funktion hat die Kombination westlicher Kleidung mit Kleidungsstücken und anderen körpernahen Artefakten, die als *muslim cultural symbols* fungieren und mit der Identität des Terroristen als Muslim verknüpft sind.

So ist etwa das Auftragen von *Surma* oder auch *Kohl* in Form eines dunklen Lidstriches um die Augen ein körpernahes Artefakt, welches gezielt zur visuellen Markierung der muslimischen Identität dient. Das Verwenden von *Surma* oder *Khol* wird bereits im *Koran* erwähnt und ist eine Praktik, die im Zuge religiöser Zeremonien schon vom Propheten Mohammed überliefert ist.³¹⁸



Abb. 10: *Surma* als optisches Stereotyp des muslimischen Terroristen

Zwei weitere körpernahe Artefakte, welche die Figur des Terroristen ebenso in Zusammenhang mit seiner Identität als Muslim stellen, sind der sogenannte *Tasbeeh* und das *Taweez*.

³¹⁸ Koran, der, Übersetzung von Ahmad, Hazrat Mirza Tahir ,München: Heyne 2004, Kapitel neun, Sektion 17, *Surah Al -A´ raf*.

Der *Tasbeeh* ist ein dem christlichen Rosenkranz ähnliches Gebetsband mit meist 99 Perlen und ist als religiöses Artefakt in fast allen Teilen der islamischen Welt weit verbreitet.³¹⁹ Beim *Taweez* handelt es sich um ein Amulett in Form eines kleinen Schlosses aus Metall, welches meist in einem kleinen Lederetui am Körper (um den Hals, am Arm oder Handgelenk) getragen wird und besonders im südasiatischen Raum weit verbreitet ist. Das kleine Schloss beinhaltet auf Zettel geschriebene islamische Gebete und Symbole und soll Unglück abwehren.³²⁰

Anhand einzelner körpernaher Artefakte, welche mit muslimischer Kultur und Religion verknüpft sind, wird also die muslimische Identität der Figur immer visuell herausgestellt, auch wenn der Hauptbestandteil der Kleidung und äußeren Erscheinung solche Zuweisungen umgehen kann. Im Film *Indian* etwa wird ein als Soldat verkleideter Terrorist für den Zuschauer optisch durch eine Nahaufnahme seiner mit *Surma* umrandeten Augen als solcher erkennbar, bevor er vom Helden durch eine Finte entlarvt wird.³²¹ In Bezug auf das Stereotyp kommt hier das Merkmal der Reduktion zum Tragen. Hier aktiviert ein einzelnes gesellschaftlich kodiertes optisches Merkmal der Figur für den Betrachter unmittelbar den gesamten Vorstellungskomplex, welcher mit diesem verknüpft ist.

Ein weiterer Aspekt der eine starke symbolische Komponente aufweist, ist die Kombination islamisch assoziierter Kleidung mit militärischer Kleidung in Form von khakifarbenen Jacken oder Kleidungsstücken in Camouflage-Optik. Diese optische Erscheinung greift vor allem medial verbreitete Aufnahmen islamistischer Terroristen wie *Osama bin Laden* auf. Auf einer symbolischen Ebene kommt es hier aber durch die optische Kombination von militärischer und als muslimisch assoziierter Kleidung gleichsam zu einer Überlagerung der symbolischen Aussagekraft der Kleidungsstücke und körpernahen Artefakte. Kleidung in Camouflage-Optik lässt für den Zuschauer eine mögliche Assoziation mit Macht, militärischer Stärke aber auch Gewaltbereitschaft zu. In Kombination mit muslimisch assoziierter Kleidung und körpernahen Artefakten überlagern sich beide Ebenen und können so beim Zuschauer umlaufende Vorurteile bezüglich der Aggressivität, Bewaffnung und Gewaltbereitschaft von Muslimen aktivieren. Diese Form der Darstellung ist beispielsweise in Filmen wie *Mission Kashmir*, *Jaal*, *Mission Istaanbul* und *Lamhaa* zu sehen.

³¹⁹ Siehe auch: Untracht, Oppi, „Rosaries of India“, in: Untracht, Oppi (Hg.), *Traditional Jewelry of India*, New York: Thames & Hudson, 2008, S.69–73

³²⁰ Vgl. Liebl, Vern, „Pushtuns, Tribalism, Leadership, Islam and Taliban: A Short View“, *Small Wars & Insurgencies*, 2007, Vol.18(3), S.492–510, S.506.

³²¹ *Indian* [01:22:13-01:23:25]



Abb.11: Optische Verknüpfung muslimischer und militärischer Kleidung

Der Kleidungswechsel spielt bei der Konstruktion des Figurentyps des muslimischen Terroristen als Bösewicht ebenfalls eine große Rolle. Dieser wird bewusst dramaturgisch eingesetzt. So vollzieht sich der Wechsel von westlicher oder militärischer Kleidung zu muslimisch assoziierter Kleidung bei diesem Figurenstereotyp meist zum Zweck der Verschleierung der muslimischen Identität und der zerstörerischen Absichten. Dies ist bedrohlich, da der Terrorist nicht mehr eindeutig anhand seines Äußeren zu identifizieren ist und jede Gestalt annehmen kann. Im Film *The Hero* wird dieser Kleidungswechsel exemplarisch vollzogen. Die Figur des pakistanischen Geheimdienstchefs *Ishaq Khan* wechselt im Laufe des Films von der militärischen Kleidung eines pakistanischen Generals zu westlicher Kleidung eines Geschäftsmannes und, nachdem seine wahre Identität als Kopf einer terroristischen Vereinigung aufgedeckt wird, zu traditionell muslimischer Kleidung. Diese wird im Laufe der Handlung wieder mit westlicher Kleidung durchsetzt, die mit „*muslim cultural symbols*“ kombiniert auf die muslimische Identität der Figur verweist. So wird auch hier trotz der Reduzierung einzelner stereotyper Merkmale deren Prägnanz gesteigert und ermöglicht es so dem Zuschauer, eine eindeutige und schnelle Kategorisierung der Figur vorzunehmen. Dabei werden die verschiedenen sozialen Rollenprofile der Figur visualisiert. Diese verorten die Figuren sowohl als pakistanische Militärs und Muslime als auch als finanzstarke Geschäftsmänner. Alle drei Kategorien symbolisieren auf einer visuellen Ebene somit die Bedrohung für Indien. Fast identisch wird dieser Wechsel auch in den Filmen *16. December* und *Asambhav* vollzogen.

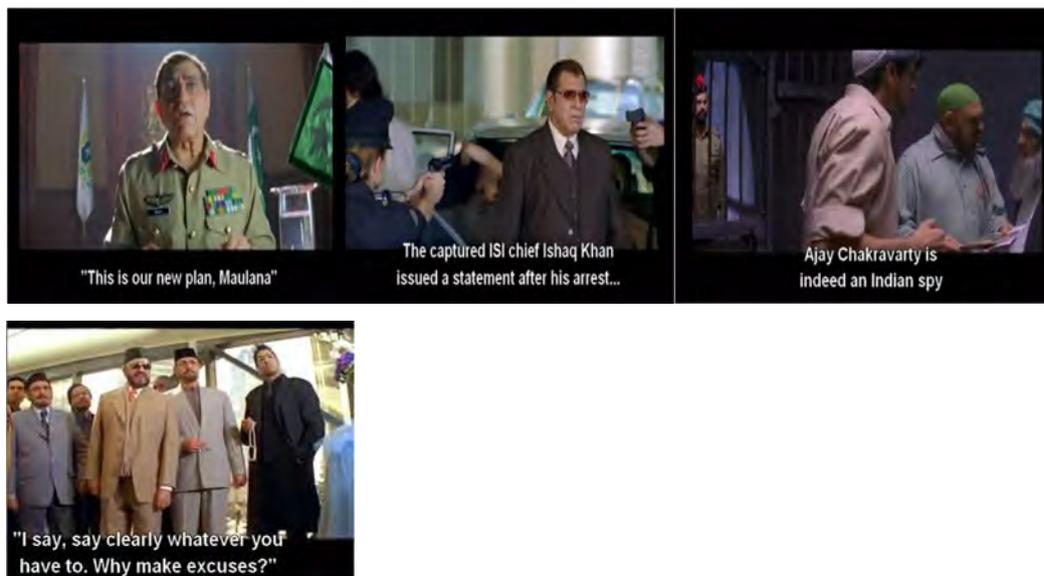


Abb.12 : Symbolischer Kleidungswechsel im Film *The Hero* (2003)

Neben der Kleidung ist auch das Tragen eines Vollbartes eines der markantesten körpernahen Artefakte, um optisch auf die muslimische Identität eines Terroristen zu verweisen. Wie Dwyer bemerkt, gilt im Hindi-Film die Devise: „[...] beards are for [...] baddies, Muslims and Sikhs.“³²² Dies bedeutet, dass das Tragen eines Bartes im Hindi-Film meist eindeutig auf eine religiöse Orientierung verweist und sich und darüber hinaus auf bestimmte negative Persönlichkeitsmerkmale einer Figur beziehen kann. Die Behaarung als körpernahes Artefakt tangiert aber bei der Charakterisierung des muslimischen Terroristen noch weitere Ebenen, die mit vorurteilsbehafteten Vorstellungen über Muslime verbunden sind:

„Their masculinity is exaggerated in negative directions – toward malevolence and uncontrollability – as opposed to positive directions such as Heroism and protectiveness. The abnormality of Muslim masculinity is evident in excessive and unruly facial and body hair. Although many Muslim men adopt a beard in respectful imitation of the prophet Muhammad, the stereotype that they are unkempt communicates a lack of restraint.“³²³

So gilt diese sowohl als Symbol einer hemmungs- und zügellosen aggressiven Männlichkeit als auch als Zeichen von Nachlässigkeit.

Diese Übersteigerung ist ein Phänomen, welches sich besonders in den stark kommerziell ausgerichteten Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres der frühen 2000er Jahre findet und in fast allen oben in diesem Zusammenhang genannten Filmen zu finden ist. Die Filme *16. December* und *Dus* bieten in diesem Zusammenhang jedoch einen interessanten Ansatz im Umgang mit optischen stereotypischen Attributen, die diesem Figurentyp zugeordnet werden:

³²² Dwyer/Patel, *Cinema India. The visual Culture of Hindi-Film*, S.84.

³²³ Gottschalk/Greenberg, *Islamophobia, Making Muslims the Enemy*, S.101f.

Dort werden die optischen Merkmale des fanatischen Terroristen als Muslim in karikaturhafter Art und Weise stark überzogen. Die äußeren Merkmale die der Figur des *Meer Jaffar* und des *Jamwal/Irrfhan* in *Dus* zugeordnet werden und ihn als Terroristen und vor allem als Muslim ausweisen, sind stark reduziert, jedoch in ihrer Aussagekraft und Prägnanz derart übersteigert, dass diese vom Zuschauer deutlich als stereotypisch wahrgenommen werden. Der Terrorist und ehemalige ISI Agent *Dost Khan* trifft den afghanischen Terroristen *Meer Jaffar*. Dieser trägt ein weißes „*skullcap*“, einen *kurta pyjama* mit einem *keffiyeh* über den Schultern, sowie einen langen, üppig gelockten Kinnbart. Der Bart sticht dabei durch seine Dichte und Beschaffenheit besonders ins Auge, da er nahezu das ganze Gesicht des Terroristen einnimmt und dadurch eine starke optische Präsenz hat.

Dost Khan an Meer Jaffar gewandt: „*Your irresponsibility could make lose to our mission the Indian army is one step behind in this area!*“

Meer Jaffar: „*Irresponsibility?*“

Dost Khan zu Meer Jaffar: „*Use disguise! Like this a small kid can also identify you!*“³²⁴

Der Verweis, dass sogar ein kleines Kind den Terroristen *Meer Jaffar* als solchen erkennen könnte, impliziert, dass seine äußere Erscheinung durch Attribute gekennzeichnet ist, die für jedermann erkennbar sind und eine sofortige Kategorisierung der Figur zulassen. Die optischen Attribute, mit denen die Figur ausgestattet ist, sind also derart stereotypisiert und konventionalisiert, dass selbst ein Kind diese zu erkennen vermag.

In Verlauf der Handlung wird diese Bedeutungsebene jedoch erweitert. Hier verkleidet sich der Geheimagent *Viktor* als *Meer Jaffar*, um durch Täuschung geheime Informationen über die Terroristen zu erlangen. Die Imitation *Jaffars* durch Kleidung und körpernahe Artefakte, die bewusst als „Verkleidung“ inszeniert wird, betont hierbei den stereotypen Charakter seiner äußeren Erscheinung. Es kommt hier also zu einer Distanzierung auf der Ebene der optischen Repräsentation des muslimischen Terroristen, indem der zeichenhafte und stereotype Charakter seiner Aufmachung gezielt betont wird.

³²⁴ 16. December [2:19:11- 2:19:36]



Abb. 13: *Meer Jaffar* und sein Double im Film *16. December*.

Ein weiteres interessantes Beispiel ist im Film *Dus* zu finden. Dort beschreibt die Figur *Himmat Mehendi* den Terroristen *Jamwal*:

01.05.30–56: „*Er ist ziemlich groß, überaus groß und läuft stolz wie ein Löwe. Er hat eine lange lockige Haarpracht und darüber hinaus ein Lächeln wie ein kleines Kind sehr und süß und anmutig. Seine Augen habe ich bis her nie gesehen, keiner hat sie je gesehen. Es heißt das in ihnen der Tod stehen würde, jawohl dass der leibhaftige Tod in ihnen stehen würde.*“³²⁵

Während *Himmat Mehendi* dies aus dem Off erzählt, taucht ein Mann aus der Dunkelheit auf und bewegt sich frontal auf die Kamera zu. Er ist komplett in ein schwarzes Gewand gekleidet und trägt eine große, schwarze, fellbesetzte Mütze und langes graues Haar, sowie einen langen Bart. In wechselnden Schnitten wird wieder *Himmat Mehendi* eingeblendet, der mit einem entrückten Ausdruck seine Beschreibung der Figur fortsetzt. Es folgen nahe und Detailinstellungen der Figur, die stark ausgeleuchtet eisblaue Kontaktlinsen trägt und in die Kamera lächelt. Der Zuschauer assoziiert die Figur des Terroristen *Jamwal* also mit der gezeigten Person, welche anhand ihrer gesamten Erscheinung dem konventionalisierten Äußeren eines *Taliban* entspricht. Im Verlauf der Handlung wird jedoch aufgedeckt, dass *Himmat Mehendi* eigentlich der Terrorist *Jamwal* ist. Bei der Figur, welche dem Zuschauer als *Jamwal* präsentiert wurde, handelt es sich dagegen um eine Figur namens *Irrfhan*, die *Jamwals* terroristischen Plan durchkreuzen wollte. Der echte *Jamwal* hat mit der von ihm beschriebenen Figur nur wenig gemein. Er ist klein, dicklich, untersetzt, besitzt schütteres Haar und trägt westliche Kleidung. Der Zuschauer wird hier auf einer narrativen wie visuellen Ebene in die Irre geführt. Das Erscheinen der Figur des *Irrfhan* wird durch die stereotypisierten Merkmale seines Äußeren innerhalb des Prozesses der Hypothesenbildung mit einer Erwartungshaltung an den Verlauf der Handlung und der Figurenkonstellation belegt. Mit der Offenlegung der wahren Identität *Jamwals*, der sich einer optischen Stereotypisierung derart entzieht, wird sich der Zuschauer der gezielt forcierten Täuschung durch den Filmmacher bewusst. Der Film

³²⁵ *Dus* [01:05:30- 01:6:40]

spielt also mit der Aussagekraft stereotyper äußerer Merkmale der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht.



Abb.:14: Spiel mit dem Stereotyp im Film *Dus* (2005)

6.2.3 Waffen

Die Präsentation von Waffen als körpernahe Artefakte des muslimischen Terroristen und speziell des Bösewichts ist im Hindi-Film unabdingbar. Die vorurteilsbehaftete Vorstellung des „bis an die Zähne bewaffneten“ Terroristen bedient dabei auch Vorurteile, die mit der Bewaffnung und Gewaltbereitschaft von Muslimen generell einhergehen. Die Verknüpfung von Aggressivität und Bewaffnung mit der Religion des Islam wird in einigen Hindi-Filmen dabei sehr direkt angestoßen, so beispielsweise in den Filmen *The Hero*, *Ma tujhhee Salaam* oder *Jaal*. Dort sind Waffen während des Gebets oder religiösen Zeremonien präsent. Das Arsenal, mit dem der muslimische Terrorist ausgestattet ist, reicht dabei von RDX-Sprengstoff über Handgranaten, Panzerfäuste, Raketenwerfer bis hin zur obligatorischen Ak-47 Maschinenpistole, bis hin zu Atomwaffen. Generell fällt auf, dass die Bewaffnung des Terroristen oftmals in ihrer Ausdruckskraft stark überzogen und auf wenige Merkmale beschränkt ist. So werden etwa Sprengstoffgürtel in Filmen wie, *Indian*, *Ma tujhhee salaam* oder *Mission Istanbul* in Form verkabelter Dynamitstangen gezeigt.



Abb.15: Bewaffnung des muslimischen Terroristen

Neben Sprengstoff und Handfeuerwaffen ist noch eine weitere Waffe im Hindi-Film mit dem Terroristen als „Bösewicht“ assoziiert, die sie in ihrer historischen Rezeption zur „muslimischen“ Bewaffnung per se machen: Der Säbel oder aber auch Krummsäbel. Gottschalk und Greenberg ordnen besonders dem Krummsäbel eine negativ behaftete Symbolkraft zu, welche im westlichen Kontext mit den Kreuzzügen und den Glaubenskriegen in der abendländischen Vorstellung tief verwurzelt ist.³²⁶ Eine ähnliche Assoziation kann auch im südasiatischen Kontext mit der muslimischen Invasion auf dem indischen Subkontinent vermutet werden. Als Waffe taucht der Säbel sowohl im Filmen wie *Indian, ma tujhhe Salaam, Dus, 26/11* als auch in *Mission Istanbul* auf. Im Film *Ma tujhhe Salaam* ist er zudem als zentrales Requisit einer *song-and-dance*-Sequenz zu sehen. Er fungiert somit als *muslim cultural symbol*, dabei erfolgt seine Verwendung in nahezu allen Fällen innerhalb bedrohlicher und gewalttätiger Situationen, die von den muslimischen Terroristen ausgehen.

Die bereits angesprochene Bewaffnung von Terroristen mit Nuklearwaffen im Hindi-Film ist ein Phänomen welches, bereits seit den späten Achtzigern aufgegriffen wurde, etwa in Filmen wie *Mister India*, aber erst seit der Jahrtausendwende im Zuge der nuklearen Parität zwischen Indien und Pakistan verstärkt thematisiert wird. So etwa in Filmen wie *16. December* und *The Hero*.

Auch hier wird die Ausdruckskraft der Waffe stark überzogen und entfremdet. Im Film *The Hero* erfolgt die Visualisierung der unsichtbaren Bedrohung durch Atomwaffen als neongrün fluoreszierende, schäumende Flüssigkeit in einem Glasröhrchen und „radioaktivem Rauch“ oder beschränkt sich in Filmen wie *16. December* lediglich auf die Darstellung von Zündvorrichtungen.

Auch hier liegt der Bewaffnung der muslimischen Terroristen eine tiefere Bedeutungsebene zugrunde, die ihrerseits durch das Medium Film vorurteilsbehaftete Vorstellungen bezüglich der Gefährlichkeit von Muslimen artikuliert und diese an die Filmfigur des Terroristen koppelt.

Nukleare Technologie ist Kaur zufolge in der indischen Wahrnehmung nicht per se negativ behaftet, sondern wird, besonders innerhalb nationalpatriotischer Diskurse mit militärischer Stärke und Modernität verknüpft.³²⁷ Ihre Assoziation als Gefahr sei dagegen an ihren Standort und ihren Besitzer gekoppelt.³²⁸

³²⁶ Vgl. Gottschalk/Greenberg, *Islamophobia*, S.46ff.

³²⁷ Vgl. Kaur, Raminder, „The Nuclear Imaginary and Indian Popular Cinema“, *Journal of South Asian Studies*, 36:4 2013, S.539–553, S.540.

³²⁸ Ebda, S.545.

„Anxieties about the nation are played out through the ownership of its atomic talisman, the nuclear missile. Whereas nuclear weapons are idealized as the savior as promulgated in state discourse, popular films invoke them as the potential destroyer of the nation in the hands of anti-national elements.“³²⁹

Die Wahrnehmung einer Bedrohung durch Nuklearwaffen ist demnach durch ihre Position **außerhalb** der Nation, respektive der Kontrolle durch antinationale Organe belegt. Der muslimische Terrorist als Verkörperung des „Anderen“ stellt diese Bedrohung von „Außen“ sowohl durch seine faktische Identität als Pakistaner oder Afghane dar, als auch durch seine Identität als Muslim. Die Bedrohung ist also doppelt kodiert. Der Besitz von Atomwaffen durch muslimische Terroristen vereint so die geopolitische Bedrohung des indischen Territoriums durch den muslimischen Terroristen als Feind von „Außen“ aber auch von „Innen“.³³⁰

6.3 Bildästhetische Merkmale und schauspielerische Darstellung

Die bildästhetische Konstruktion des Terroristen als „Bösewicht“ weist in ihrer Bildkompositionen, der Positionierung der Figuren im Raum, in der schauspielerischen Darstellung, als auch in der Wahl des Settings eine Reihe wiederkehrender Muster auf, die an der Konstruktion des Figurenstereotyps maßgeblich beteiligt sind.

Die Präsentation des Gesichtes des muslimischen Terroristen als Bösewicht mit Bart, Gebetskäppchen oder einem Turban hat sich innerhalb des Hindi-Films zu einem konventionalisierten Schema entwickelt, das im Sinne der Definition alle Merkmale eines *ikonographisches Musters* nach Schweinitz erfüllt.³³¹ So wird das Gesicht des Terroristen in einer Naheinstellung kadriert und meist seitlich oder frontal stark ausgeleuchtet. In Kombination mit den körpernahen Artefakten, welche gleichzeitig als *muslim cultural symbols* in der Wahrnehmung der Zuschauer als stereotypisch verankert sind, kommt es so auf visueller Ebene damit zu einer Entindividualisierung der Figuren. Ihre Gesichter werden durch die Kadrierung des Bildausschnitts und der Reduktion ihrer äußeren Erscheinung auf wenige aber prägnante Merkmale zu austauschbaren Masken. Eng mit dieser Art der visuellen Repräsentation verknüpft ist die Darstellung der Augen. Dabei wird durch die Kadrierung des Bildes in Detailausschnitte, sowie durch eine punktuelle Lichtführung auf die Augen ein bedrohliches Aussehen der Figuren verstärkt. Besonders prägnant ist dies in Filmen wie *Mission Kaschmir*, *Asambhav* und *Dus*.

³²⁹ Ebda, S.553.

³³⁰ Vgl. Ebda, S.540.

³³¹ Siehe auch Kapitel 2.3.3.2.

Ein weiteres wiederkehrendes bildästhetisches Stereotyp auf der Ebene des *mis-en-scène* ist die Verwendung von unter- und aufsichtigen Kameraeinstellungen. Diese Form der Perspektivierung erfüllt unterschiedliche Zwecke. Eine untersichtige Kameraposition, besonders in einer totalen oder halb-totalen Einstellung unterstreicht die Physis des Terroristen, also dessen Größe und Statur und verstärkt damit dessen Erscheinung als bedrohlich auf einer rezeptionspsychologischen Ebene. Als *point of view shot* aus der Sicht einer anderen Figur visualisiert diese Kameraperspektive die Übermächtigkeit und Dominanz des Terroristen. Untersichtige Kameraeinstellungen sind also ihrerseits mit der kulturellen Symbolik von hoch und niedrig verbunden und signalisieren daher fast immer eine Handlungsmacht.³³²

Im Film *Mission Kashmir* (2000) tötet der Terrorist *Malik-ul-Khan* die Frau und das Kind eines Arztes, der entgegen seiner Anordnung den Sohn eines Polizeiinspektors ärztlich versorgt hat. Nachdem er den Arzt getötet hat, bewegt er sich auf die Mutter und das Kind zu, die an einem Tisch sitzen. Während er frontal auf die Kamera zugeht, schwenkt die Kamera in eine starke Untersicht, welche als *point of view shot* den untergeordneten Blickwinkel der beiden Frauen und die Handlungsmacht des Terroristen veranschaulicht. Er erhebt die Waffe, hält diese frontal in die Kamera und feuert.³³³



Abb.16: Untersicht und Handlungsmacht im Film *Mission Kashmir* (2000)

Ein besonders brutales Beispiel ist im Film *26/11* zu sehen. Dort wird ein Opfer der Terroristen durch das Aufschneiden der Kehle getötet. Dabei filmt die Kamera in einer langen und verwackelten Einstellung in starker Untersicht wie das Opfer mit panikverzerrter Miene verblutet. Durch die Kameraperspektive ist nicht nur das panik- und schmerzverzerrte Gesicht des Opfers zu sehen, sondern auch das hasserfüllte Gesicht des Terroristen. In einem Gegenschuss ist dann durch einen Blutschleier ein weiterer Terrorist zu sehen, der auf sein Opfer herunterstarrt. Die besondere Brutalität der Szene liegt darin, dass durch die

³³² Wulff, Hans J. (Hg.), <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4833>, 21.3.2014

³³³ *Mission Kashmir* [00:10:16-00.16.40]

freihändige Kameraführung und dem auf die Linse sprühenden Blut der Eindruck einer unmittelbaren dokumentarischen Realität entsteht.³³⁴



Abb. 17: Untersicht und Handlungsmacht in *26/11*.(2012)

Eine ähnliche Einstellung findet sich auch im Film *Mission Istanbul* Hier wird zu Beginn des Films einer Geisel durch einen Terroristen die Kehle durchgeschnitten. Die Kameraperspektive ist hier ebenfalls in Untersicht gehalten und es kommt zu schnellen Schnittfolgen und einer Kamerafahrt von unten nach oben, bei der in Nahaufnahme zwischen dem panischen blutverschmierten Gesicht der Geisel und den Augen des Terroristen gewechselt wird.³³⁵ Ein Schnitt in die Totale mit Fokus auf eine Handkamera, die das Geschehen aufnimmt, kann als referentieller Bezug zum Video der Enthauptung des Amerikaners Daniel Pearl 2002 gesehen werden, auch wenn es sich im Film um einen indischen Doktor handelt. Der Einsatz der Waffe in Verbindung mit ihrer optischen Inszenierung hat damit eine stark affektive Wirkung auf den Zuschauer. Anhand der verschiedenen zeitlich auseinanderliegenden filmischen Beispiele zeigt sich also, dass diese Art der optischen Repräsentation des muslimischen Terroristen als Bösewicht ein wiederkehrendes und dabei gleichbleibendes Merkmal in der Visualisierung der Figur geworden ist.



Abb.18: Untersicht im Film *Mission Istanbul* (2008)

Aufsichtige Kameraeinstellungen werden in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen meist als *establishing shot* zur Orientierung des Zuschauers verwendet. Dieser *establishing shot*

³³⁴ *26/11* [00:12:41-00.14.10]

³³⁵ *Mission Istanbul* [00:02.20-00:02:55]

verortet sie jedoch nicht nur örtlich, sondern lässt die muslimischen Terroristen durch die Aufsicht zunächst als anonyme und homogene Gruppe erscheinen, die bewaffnet, organisiert und gewaltbereit ist.



Abb. 19: Aufsicht auf terroristisches Lager als *establishing shot*

Der Film *Lamhaa* nutzt ebenso eine aufsichtige Kameraeinstellung. Hier ist es jedoch kein terroristisches Lager, welches gefilmt wird, sondern das tägliche Gebet auf dem Innenhof einer großen Moschee im kaschmirischen *Srinagar* zu sehen. Über diese Kameraeinstellung wird ein Untertitel gelegt. Diese benennt einerseits den Ort des Geschehens und bezeichnet diesen darüber hinaus als „stronghold of separatists“.³³⁶ In Bezug auf das Gezeigte legt diese Einstellung für den Zuschauer die Vermutung nahe, es handle sich bei den betenden Muslimen ausschließlich um Separatisten. Die Aufsicht verstärkt dabei nicht nur die Wahrnehmung einer homogenen und potenziell bedrohlichen Menschenmasse, sondern setzt das muslimische Glaubensbekenntnis in einen direkten assoziativen Zusammenhang mit gewaltbereitem Separatismus.



Abb. 20: Aufsicht auf Muslime als homogene Masse.

³³⁶ *Lamhaa* [00:11:08]

6.3.1 Schauspielerische Darstellung

Die Schauspielerische Darstellung des muslimischen Terroristen als Bösewicht beinhaltet eine Reihe schematischer Darstellungsmuster, die sich innerhalb dieses Figurentyps zu einem prägnanten Ausdrucksrepertoire entwickelt haben.

Dabei schließt das Ausdrucksverhalten sowohl die Gestik als auch die Mimik und Intonation der Figur ein und ist besonders innerhalb des *Nation-in-Gefahr*-Genres von einer starken Übersteigerung geprägt. Diese Art der Darstellung ist intertextuell bereits konventionalisiert und steht in der Tradition klassischer Bösewichtfiguren im Hindi-Film der letzten Jahrzehnte wie etwa *Gabbar Singh* aus *Sholay* oder *Mogambo* aus *Mr. India*.

Charakteristisch für das Ausdrucksverhalten des muslimischen Terroristen als Bösewicht ist angelehnt an diese Vorgänger die konventionalisierte schauspielerische Darstellung starker Gemütswechsel und Wahnsinns. Ein zentrales Merkmal der schauspielerischen Darstellung liegt dabei auf dem Spiel der Augen. So ist in nahezu allen analysierten Filmen zu beobachten, dass der muslimische Terrorist als „Bösewicht“ in Situationen emotionaler Angespanntheit mit den Augen einen entrückten Blick aufsetzt, bevor er sein Gegenüber mit starrem Blick fixiert und in Situationen direkter Gewaltausübung die Augen dann unvermittelt weit aufreißt. Begleitet wird dieses Spiel der Augen oft von einem diabolischen oder auch verklärten Lächeln im Gesicht. Dieses kann sich bis zu einem hysterischen Lachanfall steigern. Schematische Darstellungsmuster in dieser Art finden sich in den Filmen, *Mission Kashmir*, *Indian*, *The Hero*, *16. December*, *Dus*, *Contract*, *Lamhaa* und *26/11*.



Abb. 21: Spiel mit den Augen und schauspielerische Darstellung von Wahnsinn

Einen indirekten Bezug zum Gebetsverhalten von Muslimen bekommt die stereotype schauspielerische Darstellung des muslimischen Terroristen als Bösewicht durch eine wiederkehrende Geste, bei der die Handflächen zum Himmel hin ausgestreckt werden. Diese Geste wird meist mit dem Rollen der Augen und der Ausrichtung des Gesichtes nach oben kombiniert.



Abb.22: Stereotypen des Schauspiels

6.3.2 Merkmale auf akustischer Ebene

Auch auf der akustischen Ebene lassen sich bei der Konstruktion des muslimischen Terroristen als „Bösewicht“ stereotype Muster finden, welche von Schweinitz als *akustische Imaginationen* bezeichnet werden. Diese existieren sowohl in der wiederkehrenden Verwendung bestimmter Geräusche als auch in der Verwendung von Liedern und Musik, die als kulturelle Marker zur Verortung der Figur in ihrer muslimischen Identität eingesetzt werden.

Geräusche von Waffen und Faustkämpfen sind innerhalb der narrativen Richtungsweisung der analysierten Filme im Bereich des Action-Thrillers für den Zuschauer bereits konventionalisiert und innerhalb der filmisch-imaginativen Welt verhaftet. Der Klang bedrohlicher Geräusche beim Auftritt der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht hat zudem eine Signalfunktion innerhalb der Narration. So schaffen bedrohliche Geräusche beim Auftritt der Figur kongruente Stimmungen und werden von Filmemachern gezielt gesetzt, um die Figur innerhalb einer Szene für den Zuschauer mit bestimmten Gefühlslagen zu besetzen, Spannung zu erzeugen und eine Erwartungshaltung beim Zuschauer aufzubauen. Diese Form *akustischer Imagination* ist in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht in allen analysierten Filmen zu finden.

Eine Besonderheit in der akustischen Konstruktion ist der Einsatz orientalisch klingender Musik und Gesangs beim Auftritt des Terroristen. So etwa in Filmen wie, *Indian, Ma tujhhe Salaam, Zameen, Dus, Hijack, Lamhaa* und *26/11*.

In einigen Filmen wie *Jaal* und *Ma tujhhe Salaam* wirft der muslimische Terrorist zudem einen akustischen Schatten voraus, da die Musik seinen Auftritt bereits ankündigt. Da die akustische Ebene der Stereotypenkonstruktion beim Publikum bereits unterbewusst verankert ist, wissen diese bereits, dass nun der Terrorist erscheinen wird. Der muslimische Terrorist erfährt also auch auf einer akustischen Ebene eine Stereotypisierung, die ihn in seiner religiösen und kulturellen Identität verankert.

Im Film *Jaal* kann man diese Form akustischer Stereotypisierung beispielhaft veranschaulichen. Zu Beginn des Films sieht man den Terroristen *Junaid Afghani* zunächst nicht vollständig. Es ertönt jedoch ein Gebetsruf. In einer Folge von Naheinstellungen wird nun gezeigt, wie *Afghani* seine Strümpfe auszieht und sich wäscht, sein *skullcap* anzieht, ein *Tasbeeh* und den Gebetsteppich auslegt und zu beten beginnt. Dabei ist sein Gesicht nicht zu sehen. Erst mit dem Ertönen eines bedrohlichen Geräusches fährt die Kamera in eine waagrechte Position und zoomt auf sein Gesicht, während er mit gesenktem Blick und erhobenen Händen betet. Der im Vorfeld ertönende Gebetsruf fixiert den muslimischen Terroristen also schon vor seinem eigentlichen Auftritt in seiner muslimischen Identität.³³⁷

Der Gebetsruf dient hier als kultureller Marker und ist als Merkmal an eine Kategorie gekoppelt, die vom Publikum bereits durch Stereotypenbildung mental verankert ist. Das bedrohliche Geräusch, welches ertönt, als das Gesicht des muslimischen Terroristen erstmals zu sehen ist, existiert seinerseits innerhalb der filmisch-imaginativen Sphäre bereits als konventionelles Muster und ist mit der Figur des Bösewichts fest verankert. Die affektive Wirkung dieses konventionalisierten akustischen Reizes auf den Zuschauer wird im Zusammenhang mit dem gezeigten Gebet jedoch auf die muslimische Identität des Terroristen übertragen und markiert die islamische Gebetspraktik zudem als bedrohlich.

Kabir sieht in der Konstruktion einer solchen *akustischen Imagination* durch die Filmschaffenden eine Projektion, welche die Figur auf einer akustischen Ebene gezielt mit fundamentalistischer islamistischer Ideologie verknüpft. So schreibt er:

„The ideology of Jihad is conflated with the everyday practice of Islam visually through significant shots [...] at namaaz, and aurally through the voice of the azaan (muslim call to prayer) that floats across scenes of military and militant confrontations.“³³⁸

6.3.3 Setting

Das Setting, also die Verortung der Figur innerhalb einer bestimmten Umgebung und deren visueller Darstellung ist im Hindi-Film in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen verschiedenen Formen reduktiver Schematisierung unterworfen. Dabei ist weniger der Ort selbst von Interesse, sondern die Art, wie er präsentiert und mit welchen symbolischen Bezügen er verknüpft wird.

³³⁷ *Jaal* [00:07:04-00:08:10]

³³⁸ Kabir, Ananya Jahanara, „The Kashmiri as Muslim in Bollywood's 'New Kashmir films'“, S.377.

6.3.3.1 Kaschmir

Kaschmir hat als Setting innerhalb des Hindi-Films eine lange Tradition und wurde vor allem innerhalb des Genre der `Kashmir films` seit den 60er und 70er Jahren zum mit Unschuld und Reinheit assoziierten Sehnsuchtsort „for pastoral escape, metropolitan fantasy, and the blossoming of heterosexual romance“³³⁹. Die Darstellung des Settings erfolgte dabei jenseits jedweder Politisierung der Region. Erst im Zuge der filmischen Aufarbeitung des Terrorismus zu Beginn der neunziger Jahre kam es innerhalb des Hindi-Films zu einer Kollision der erotischen Aufladung³⁴⁰ Kaschmirs und seiner Darstellung als politisiertem Schauplatz von Separatismus und Grenzkonflikten mit Pakistan und dem internationalen radikalen Islamismus.

„Kashmir, once touted for its spectacular natural beauty by its captors the Mughals and then the British as a ‚heaven on earth‘, a ‚terrestrial paradise of the Indies‘, lies now a wound in the side of both India and Pakistan. It’s land is now evacuated of natural beauty and filled instead with the forces of militant violence and power lust.“³⁴¹

Wie bereits in Punkt 4.3 erläutert, hat Kaschmir in der Wahrnehmung der indischen Öffentlichkeit über seine reale politische Bedeutung als andauernder Konfliktregion hinaus als idealisierter Mikrokosmos Indiens und integraler Bestandteil der indischen Nation – besonders in der territorial- und ethno-zentrierten Sichtweise der Hindunationalisten – große Wichtigkeit. Dieser sozial-politische Diskurs hat sich in die filmische Aufarbeitung der Terrorismusthematik übertragen und ist bis heute im Hindi-Film präsent geblieben.

„Interestingly enough, given that the Kashmiri landscape is not representative of the entire Indian topography, that secessionism has been a ceaseless impulse there, and that location shooting in Kashmir was drastically reduced and moved to film cities following post-1970s escalations and intensifications in violence in the region, the very landscape of Kashmir continued to be seen to evoke ‚India‘. The ongoing need to claim Kashmir as ‚Indian‘.“³⁴²

So ist Kaschmir als Setting in Bezug auf die Aufarbeitung des Themenkomplexes als *Chronotopoi*³⁴³ konventionalisiert und überträgt diese Bedeutungsebene nun auf den muslimischen Terroristen als Filmfigur. In Zusammenhang mit der Repräsentation des

³³⁹ Ebda, S.375.

³⁴⁰ Ebda, S.381.

³⁴¹ Sharma, Alpna, „Paradise Lost in Mission Kashmir (2000): Global Terrorism, Local Insurgencies, and the Question of Kashmir in Indian Cinema“, in: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol.25, Nr.2, 2008, S.124–131, S.126.

³⁴² Gabriel/Vijayan, „*Orientalism, terrorism and bombay cinema*“, S.300.

³⁴³ Vgl. Kapitel 2.3.3.4.

muslimischen Terroristen kollidiert die politische und die romantische Sphäre, die mit Kaschmir als Ort verknüpft ist, innerhalb des Hindi-Films.

Kaschmir wird im *Nation-in-Gefahr*-Genre in Bezug auf die Figur des Terroristen als Bösewicht vor allem in der symbolischen Dichotomie zwischen Krieg/Frieden sowie Himmel/Hölle verortet.

So benennt die Hauptfigur *Vikram* im Film *Lamhaa* den Zustand Kaschmirs in einer eben solchen symbolisch kodierten Dichotomie.

Vikram: „*God made heaven, Man created hell. This is the story of Kashmir.*“³⁴⁴

Im Zusammenhang mit der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht wird Kaschmir vor allem als militarisierter Ort andauernder Konflikte zwischen Separatisten, dem indischen Militär und dem pakistanischen Geheimdienst präsentiert. Der muslimische Terrorist und seine Gruppierung wird hier vor allem innerhalb der Szenerie der kargen Hochgebirgslandschaft Kargils und der Grenzregion zu Pakistan verortet. Innerhalb dieser werden vor allem ärmliche Bergdörfer, welche den Terroristen als Unterschlupf dienen und jenseits der pakistanischen Grenze gelegene Terroristencamps zum Hauptschauplatz der Handlung. So etwa in Filmen wie *Ma tujhhe Salaam*, *Jaal* und *The Hero*. In Filmen wie *Mission Kashmir* und *Lamhaa* wird die als chaotisch und heruntergekommen präsentierte Innenstadt von Srinagar zum Schauplatz der Handlung.

6.3.3.2 Geheime Kommandozentralen

Neben der Verortung des muslimischen Terroristen und seiner Gruppierung in Trainingscamps, sind geheime Kommandozentralen als Setting ein immer wiederkehrendes Merkmal in Bezug auf die Figur des muslimischen Terroristen. Diese geheimen Kommandozentralen sind in der Mehrzahl der analysierten Filme zu finden und zeichnen sich dabei durch wiederkehrende Merkmale ihrer visuellen Repräsentation aus. So werden die Kommandozentralen einerseits als unterirdische Bunker mit einem unüberschaubaren Netz an Gängen dargestellt. Diese sind meist nur spärlich mit Flutlicht oder Feuer ausgeleuchtet und massiv mit Waffen und Munition ausgestattet. Diese Art der Darstellung findet sich in Filmen wie *Mission Kashmir*, *Ma tujhee salaam* und *Mission Istanbul*. Die Darstellung der Kommandozentrale im Film *Mission*

³⁴⁴ *Lamhaa* [00:10:44–00:10:51]

Istaanbul nimmt dabei direkten Bezug auf medial vermittelte Bilder von Unterschlüpfen gesuchter Terroristen wie etwa *Osama bin Laden* im afghanischen Hochland.

Die Kommandozentralen in Filmen wie *The Hero*, *Asambhav* und *16. December* gleichen dagegen eher hochtechnisierten Festungen im Stil eines James-Bond-Films. Hier sind vor allem Computer oder hochtechnisierte Spezialwerkzeuge zur Bombenkonstruktion präsent.

Unabhängig von der verschiedenen Darstellungsweise des Settings markiert die Verortung der Terroristenfigur in einem solchen eine bedrohliche Gefahr. So könnten die Terroristen von dort aus schwerbewaffnet und global vernetzt jederzeit zuschlagen.



Abb. 23: Versteck der Terroristen

6.3.3.3 Gefängnisse

Die Verortung muslimischer Terroristen innerhalb von Gefängnissen ist im Hindi-Film ebenso zu einem konventionellen Schema geworden. Auch hier verfügen das Setting und seine Präsentation über eine symbolische Bedeutungsebene. Das Gefängnis versinnbildlicht einerseits die exekutive Staatsmacht, verdeutlicht aber andererseits auch die Gefährlichkeit des muslimischen Terroristen. So weckt seine Präsentation des Terroristen darin in Filmen wie *Indian*, *Jaal*, *The Hero*, *Zameen*, *Hijack* und *26/11* die Assoziation eines gefährlichen Tieres in einem Käfig. Die Inhaftierung der Terroristen in einem Gefängnis und dessen Präsentation als kühl und funktional unterstreicht innerhalb des Hindi-Films auch die staatliche Nicht-Legitimierung, die ihr Handeln erfährt. Sie werden wie gewöhnliche Verbrecher weggesperrt.



Abb. 24: der muslimische Terrorist im Gefängnis

6.4 'Gegenspieler' zum muslimischen Terroristen

Der Figur des muslimischen Terroristen in seiner Ausprägung als Bösewicht wird im Hindi-Film immer durchweg positiv belegten Figuren gegenübergestellt. Diese stehen innerhalb der Narration in ihren Handlungen und Überzeugungen der Terroristenfigur diametral gegenüber, und stellen dadurch erst die Charakteristika der Figur heraus. Ihre Konstruktion und Verortung innerhalb der Narration gibt darüber hinaus ebenso Auskunft über veränderliche normative Werte- und Bewertungssysteme, welche besonders in Bezug auf Muslime innerhalb der indischen Gesellschaft artikuliert werden.

6.4.1 Der hinduistische Held und der *patriotische Muslim*

„*We all had three more weaknesses: Honour, Duty and Country.*“³⁴⁵

Dieser Satz, welcher von der Figur *Rudra Pratap Singh* im Film *D-Day* ausgesprochen wird, kurz bevor der den Terroristen *Goldmann* tötet, eröffnet praktisch, welchen thematischen Schwerpunkt bei der Konstruktion sowohl des Helden, als auch der im Folgenden als „patriotischer Muslim“ bezeichneten Figur, eine zentrale Rolle spielen.

Beide Figuren stehen der Figur des muslimischen Terroristen diametral gegenüber. Der hinduistische Held stellt innerhalb der narrativen Aufarbeitung des Terrorismus im Hindi-Film keine antagonistische Figur im eigentlichen Sinne dar, sondern ist in nahezu allen Filmen der Protagonist der Handlung, dessen Kampf sich gegen den muslimischen Terroristen und seine Gruppe richtet. Die Figuren-Konstruktion dieser Heldenfigur ist besonders in den Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres der frühen 2000er Jahre entlang eindeutiger mythologischer und symbolischer Referenzen konstruiert. So etwa in Filmen wie *Indian, ma tujhhe Salaam*, *Jaal*, *The Hero*, *Zameen*, und *Asambhav*, aber auch in Filmen neueren Datums wie beispielsweise *D-Day*. Diese Art der Bezugnahme liegt im Hindi-Film zwar schon in der kinematographischen Tradition des Mediums selbst begründet, wird aber auch in Analogie zu politischen Strömungen unterschiedlich stark herausgestellt.

Der Held in diesen Filmen ist unverkennbar Hindu und weist symbolische Bezüge zur Gottheit *Rama*, zu historischen Helden oder indischen Freiheitskämpfern wie *Chandra Shekhar Azad* oder *Bhagat Singh* auf. In Filmen wie *Indian* erfolgt diese assoziative Verknüpfung schon durch

³⁴⁵ *D-Day* [02:18:35]

die Namensgebung der Figur *Ray Shekar Azad*. Diese fungiert als eindeutiger intertextueller Verweis auf den Freiheitskämpfer *Chandra Shekhar Azad*.

Der hinduistische Held wird im Gegensatz zum Terroristen als Bösewicht, der außerhalb seiner Gemeinschaft Gleichgesinnter ohne soziale Bindungen oder Familie gezeigt wird, in den Filmen als liebender Ehemann, Familienvater und Freund dargestellt. Er ist jedoch jederzeit bereit, seine Familie und sein persönliches Glück für das Wohl der Nation zu opfern und eigenen Interessen zurückzustellen.

So konstatiert etwa der Held des Films *Arun Sharma in The Hero*: „*love has to bow down for the sake of duty!*“³⁴⁶ Im Film *Indian* erschießt der Held Ray Shekar Azad gar seinen eigenen Schwiegervater, da dieser als Polizeichef ebenso in terroristische Aktivitäten verstrickt ist.

Auf bildästhetischer Ebene erfolgt die Überkodierung der Figur des Helden mit der indischen Nation meist durch seine Präsentation vor der indischen Flagge, Landkarten, Bildern indischer Persönlichkeiten wie *Nehru* oder *Gandhi* oder staatlichen Emblemen.



Abb .25: Der hinduistischen Helden und der *patriotische Muslim*

Die visuelle Bezugnahme verankert den Helden für den Zuschauer in seiner nationalen Identität und legitimiert damit gleichsam den Kampf gegen die Terroristen als nicht staatlicher und damit illegitimer Vereinigung.

Auf der Ebene der akustischen Gestaltung wird eine Bezugnahme zur Nation beim Auftritt der Heldenfiguren durch patriotische Lieder wie etwa *Vande Mataram*, *Saare Jahae Se Acchha*, *Hindustan hamara* („better than the whole world is our Hindustan“), *Ma tujhhe salaam* („you are the one I salute, mother!“) eingeleitet.

In nahezu allen analysierten Filmen existieren neben der Figur des hinduistischen Helden eine oder mehrere muslimische Figuren, die sich dem muslimischen Terroristen als Bösewicht an der Seite des Helden entgegenstellen. Die Figurenkonstruktion der hier als *patriotischer Muslim*

³⁴⁶ *The Hero* [00:47:27]

bezeichneten Figur hat eine wichtige Funktion für die Konstruktion und narrative Verortung des Figurenstereotyps des muslimischen Terroristen als Bösewicht. Während die Konstruktion der Figur des hinduistischen Helden auf eine reine Gegensätzlichkeit zum muslimischen Terrorist als Bösewicht hin konzipiert ist, folgt die Verortung und Positionierung des *patriotischen Muslim* der narrativen Strategie des Gegenerzählens, welche auch als *counter-narrative* oder auch *alternative narrative* bezeichnet wird.³⁴⁷ Gegenerzählungen oder besser das Mittel des Gegenerzählens bezeichnet eine andersgeartete, meist kritische Interpretation von Ereignissen oder auch Sinnentwürfen, welche innerhalb der Haupthandlung artikuliert werden. Innerhalb einer Narration ist dieses Gegenerzählen laut dem *Lexikon der Filmbegriffe* meist intentional auf „Prozesse der Aushandlung diskursiver, politischer und ethischer Positionen ausgerichtet und damit kommunikativer Ausdruck gesellschaftlicher Sinnkonflikte oder -gegensätze [...].“³⁴⁸ Sie sind demnach auf eine „implizierte Moral und die darin involvierten Werte orientiert.“³⁴⁹

Das Gegenerzählen ist in Bezug zur Aufarbeitung des Themenkomplexes des Terrorismus im Hindi-Film zu einem konventionellen narrativen Muster geworden.

Der *patriotische Muslim* als Figurenkonstrukt steht grundsätzlich in der Tradition einer von Rachel Dwyer als „loyal sidekick“ bezeichneten Figur³⁵⁰, die im Hindi-Film eine lange Tradition hat und ihrerseits Analogien zu *Hanuman*, einer affenähnlichen mythologischen Figur aus der *Ramāyāna* aufweist, die dem Gott *Rama* bei der Bekämpfung des Dämonen *Ravana* zur Seite steht. Die bereits konventionalisierten Persönlichkeitsmerkmale, die dieser Figur zugeschrieben werden, wie etwa bedingungslose Loyalität und Aufopferungswille gegenüber dem Hindu-Freund, finden sich auch in der Figur des *patriotischen Muslims*. Der *patriotische Muslim* im Hindi-Film stellt wie auch der hinduistische Held der Filme meist ein normatives Idealbild des indischen Staatsbürgers dar, symbolisiert aber gleichzeitig die idealisierte Form eines Minderheitenbürgers.

Die Figur des säkular-nationalen Muslims wird innerhalb der Dramaturgie aber als isoliert präsentiert, da er im ständigen Konflikt zwischen seiner Identität als Minoritätenbürger und seiner nationalstaatlichen Identität steht. In Filmen wie *Indian, Ma tujhhe Salaam, The Hero*

³⁴⁷ Wulff, Hans J., <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8316> Zugriff 15.08.14.

³⁴⁸ Ebda.

³⁴⁹ Ebda.

³⁵⁰ Dwyer, Rachel, „Top Ten muslim Characters in Bollywood“, <http://criticalmuslim.com/issues/05-love-and-death/top-ten-muslim-characters-bollywood-rachel-dwyer>, 10.02.2014.

oder *D-Day* opfert der *patriotische Muslim* gar sein Leben, um seine Loyalität zu beweisen und von der Mehrheitsgesellschaft akzeptiert zu werden.

Beispielhaft lässt sich diese die wiederkehrende Darstellung der Figur im Film *Sarfarosh* veranschaulichen. Dort wird der loyale Inspektor *Salim* als treuer Helfer des Assistant Comissioner of Police *Rathod* von einem Fall abgezogen, weil ihm ein muslimischer Terrorist bei einer Verfolgungsjagd entkommen ist.

Salim: „*Who am I to make decisions. Decisions are made by big people like you. A criminal gets away from my hand and there is some story for the whole department. Then I am shifted from that case. This is because I am a Muslim. And today in your custody a criminal was shot dead .but nobody is saying a word.*“

Im folgenden Streitgespräch zwischen den beiden tadelt *Rathod Salim* für seine Selbstbezogenheit und bezeichnet die Terrorismusbekämpfung nicht als seine persönliche, sondern als Sache seines Landes.

Salim: „*Is it not my country?*“

Rathod: „*May not be that is why you are turning your back from your responsibilities. I consider my country as my house and to safe my country I don't need any Salim.*“³⁵¹

Nach dem abendlichen Gebet wird Inspektor *Salim* von Waffenschmugglern angesprochen. Diese werfen ihm vor, als Teil der muslimischen Gemeinschaft den Verräter ACP *Rathod* zu unterstützen. *Salim* wehrt sich, indem er ihm seinerseits vorwirft, kein richtiger Muslim zu sein, weil er die wahre Bedeutung seines Glaubens nicht verstanden hätte.

Salim: „*Not only this. The word Muslim means 'Mussalam Imaan' that is the one who's dignity is still alive, the one who's dignity is solid as a rock and is pure as due drops. Tell me to you have any such dignity? And you talk about being a Muslim.*“

Als der Gangster versucht, ihn zu bestechen, distanziert sich *Salim* entschieden von ihm.

Salim: „*wait! do not count me among you .I'm not like you a traitor a betrayer of the nation it's because of a few Muslims like you that some people get a chance to defame the whole community, you do the deeds and the whole community has to endure for it.*“³⁵²

Im Verlauf der Handlung hilft *Salim* dennoch bei der Aufklärung des Falls und wird von ACP *Rathod* um Verzeihung gebeten.

Anhand dieser Szene wird deutlich, dass dem patriotischen Muslim im Hindi-Film nur zwei Handlungsmöglichkeiten zugestanden werden. Die Eingliederung und völlige Unterordnung in

³⁵¹ *Sarfarosh* [01:15:00]

³⁵² *Sarfarosh* [02:06:02]

das staatliche, hindudominierte System oder der Ausschluss aus der Mehrheitsgesellschaft. Auch das Vorurteil der Illoyalität der Muslime gegenüber Indien wird hier verhandelt, aber innerhalb der Narration auch nur insofern entkräftet, als auch *Salim* erst dann von *Rathod* um Verzeihung gebeten wird, als dieser sich der `nationalen Sache` völlig unterordnet.

Obwohl es sich beim Film *Sarfarosh* um einen Film des frühen *Nation-in-Gefahr*-Genres handelt, welcher auf die eine oder andere Weise in der antipakistanischen und muslimkritischen Rhetorik verhaftet ist, kann er doch als exemplarisch für einen Umgang mit der muslimischen Minderheit innerhalb des Hindi-Films betrachtet werden, welcher bis heute in den Filmen in unterschiedlicher Intensität artikuliert wird.

Die optischen Merkmale, die der Figur des „säkular-nationalen“ Muslims zugeordnet werden, spiegeln das Verhältnis zwischen ihrer religiösen und nationalen Identität wieder. Die Figuren tragen fast nie einen Vollbart als Merkmal ihrer religiösen Zugehörigkeit und sind vornehmlich westlich gekleidet. Da diese Figur oft als Staatsdiener dargestellt wird, trägt er meist eine Uniform oder militärische Kleidung, die seine Zugehörigkeit zum Nationalstaat und seine Loyalität gegenüber Indien visualisieren. Muslimisch assoziierte Kleidung wie die *scullcap*, ein *Taweez* oder der *Kurta Pyjama* werden fast ausschließlich zum Gebet und im privaten häuslichen Rahmen tragen. Es kommt also zu einer optischen Trennung zwischen einer sichtbaren religiösen Identität im privaten Rahmen einer nicht sichtbaren in der öffentlichen Sphäre.



Abb. 26: öffentliche und private Sphäre im Film *Mission Kashmir* (2000)

7. Ergebnisse

Stereotypisierung ist ein kognitiver Prozess, der das Zurechtfinden in der äußeren Welt erleichtert, indem Informationen nur durch gesellschaftlich vorgefilterte Codes und Muster wahrgenommen werden. Stereotype haben aber ebenso über ihre kognitive Funktion hinaus zudem soziale Funktionen. Stereotype helfen bei der Verankerung der eigenen Identität und bei der Abgrenzung der eigenen Gruppe von einer anderen, da sie die physischen, psychischen und sozialen Eigenschaften und Charakteristiken der jeweils anderen Gruppe auf wenige Merkmale reduzieren. Diese Charakteristiken können dabei auch ebenso negativ aufgeladen sein, wenn sie sich beispielsweise auf eine bestimmte Gruppe beziehen, die in der Wahrnehmung einer anderen Gruppe als negativ wahrgenommen wird und mit Vorurteilen belegt ist. Dies kann so weit gehen, dass Figuren, die den Merkmalen der als negativ bewerteten Gruppe entsprechen, ausgegrenzt werden. Darüber hinaus können Stereotype aber in einem kunstwissenschaftlichen und sprachwissenschaftlichen Verständnis als wiederkehrende Muster der narrativen und visuellen Gestaltung auftreten, die so konventionell geworden sind, dass sie für den Rezipienten verbraucht erscheinen. Der Film als Medium vereint diese beiden Sphären der Stereotypendefinition in sich.

Der Hypothese für die vorliegende Arbeit lag die Annahme zugrunde, dass die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht innerhalb ihrer Konstruktion im Hindi-Film von verschiedenen Formen der Stereotypisierung betroffen ist. Diese äußern sich sowohl auf narrativer, visueller, akustischer als auch auf bildästhetischer Ebene der Figurenkonstruktion und nehmen dabei sowohl auf redundante Merkmale der Inszenierung archetypischer Dämonen und tradierter Bösewichtfiguren als auch auf negativ behaftete soziale Stereotype über Muslime Bezug und integrieren sie in die filmisch-imaginative Sphäre.

Diese Vermutung kann nach der eingehenden Analyse der Figur anhand der analysierten Filme grundsätzlich bestätigt werden. Es ist jedoch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die analysierten Filme lediglich exemplarisch herangezogen wurden und somit als punktuelle Referenzen betrachtet werden müssen. Die Analyse beschränkt sich auf Figuren, denen eine durchwegs negative Darstellung zukommt. Seit der Aufarbeitung des Terrorismus im Hindi-Film ist jedoch zeitgleich eine Darstellungsform des muslimischen Terroristen zu beobachten, die ihn als Opfer nationaler und internationaler soziopolitischer Konflikte, Willkür und Unterdrückung darstellt. Seine Radikalisierung wird meist durch manipulative Personen befördert, ist aber im Grunde durch ein traumatisches Erlebnis ausgelöst. Diese, eher als Anti-Held zu bezeichnende Figurenkonstruktion, arbeitet zwar teilweise mit ähnlichen Formen der

Stereotypisierung sowohl auf sozialer, wie auch ästhetischer und narrativer Ebene, wie jene des Bösewichts, ist aber in ihrer Aussagekraft oft weniger eindeutig. Da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf der Konstruktion und Funktionsweise sozialer und medial vermittelter Stereotypen lag, bot sich daher die Analyse des muslimischen Terroristen in seiner Ausprägung als durchwegs negativer Figur an.

Der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht kann innerhalb der Narration klar der Funktion eines Gegenspielers zugeordnet werden. Er tritt dabei sowohl als zentraler Antagonist als auch in Form antagonistischer Nebenfiguren auf. Die alleinige dramaturgische Funktion des Figurenkonstrukts liegt somit in der Opposition und dem Konflikt mit dem Helden der Handlung. Aus diesem Grund ist die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht per se schon Tendenzen der Simplifizierung und Reduktion unterworfen, da seine Figurenkonstruktion auf den Transport wiederkehrender Handlungsabläufe reduziert ist. Innerhalb des *Nation-in-Gefahr*-Genres, in welchem sich die Figur entwickelt und als stereotypes Figurenkonstrukt verankert hat, ist sein Auftritt so bereits mit einer gewissen Erwartungshaltung an den Verlauf der Handlung seitens des Publikums belegt. Die Charakterisierung der Figur zeichnet sich sowohl durch ihre Verankerung innerhalb narrativer Genrekonventionen als auch durch ihre grundlegende Konstruktion entlang referentieller Bezüge zu archetypischen Dämonen der indischen Mythologie sowie zu tradierten Bösewichten der indischen Filmwelt aus. Die Figurenkonstruktion hat somit auch grundsätzlich immer einen Symbolcharakter. Diese von den Filmschaffenden punktuell gesetzten intertextuellen Verweise sind für den Zuschauer durch eine gewisse „Medienkompetenz“ klar erkennbar.³⁵³

Die Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht fungiert neben ihrer Funktion als reiner Handlungsträger jedoch auch immer als Versinnbildlichung normativer moralischer Diskurse, verhandelt und reflektiert darüber hinaus aber im Besonderen umlaufende Feindbilder, die im Kontext zeitgeschichtlicher und politischer Diskurse in Indien artikuliert werden.

Das Verhältnis der hinduistischen indischen Mehrheitsbevölkerung zur indischen Minderheit der Muslime ist seit jeher konfliktbehaftet. Die Teilung Indiens nach der Unabhängigkeit, die Gründung Pakistans und der daraus resultierende Konflikt in Kaschmir, sowie immer wieder aufflammende kommunale Konflikte zwischen beiden Gemeinschaften haben das öffentliche Bild von Muslimen in der indischen Gesellschaft nachhaltig geprägt: auch im Hindi-Film als größtem nationalen Medium des Landes. Die Art und Weise, wie Muslime innerhalb dieses

³⁵³ Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S.XII.

Mediums repräsentiert werden und in welchen narrativen Kontexten sie zu sehen sind, gibt somit gezielt Aufschluss darüber, welche gesellschaftspolitischen Diskurse für die Wahrnehmung von Muslimen innerhalb der indischen Gesellschaft eine Rolle spielen und wie diese rezipiert und bewertet werden.

Die Darstellung von Muslimen war im Hindi-Film, trotz eines mehrheitlich muslimisch geprägten Produktionsapparats, jahrzehntelang von einer starken Stereotypisierung betroffen, welche sich auf einer narrativen sowie visuellen Ebene äußerte und den Muslim entlang stereotyper optischer „muslim cultural symbols“ entweder als ´exotische´ Randfigur, den mildtätigen Onkel, oder treuen Freund des hinduistischen Helden präsentierten oder aber gänzlich aus der filmischen Narration ausschlossen.

Waren diese Figuren aber meist noch eher positiv dargestellt, kam es im Zuge sozial-politischer Umwälzungen im Indien der späten 80er Jahren zu einer vermehrt negativen Darstellung von Muslimen im Hindi-Film. Ein Fakt der, wie in der Arbeit festgestellt wurde, mit dem Erstarken rechtspopulistischer hindunationaler Parteien, die den indischen Muslim zum Feindbild stilisierten, anhaltenden Konflikten mit Pakistan und einer Zunahme terroristischer Aktivitäten in Kaschmir zusammenfällt.

Der muslimische Terrorist hat sich im Zuge dieser sozial-politischen Entwicklungen zu einer zentralen Bösewichtfigur im Hindi-Film entwickelt, die er bis heute geblieben ist.

Der muslimische Terrorist wird in nahezu allen analysierten Filmen als Ausländer dargestellt. Während er dabei in Filmen des *Nation-in-Gefahr*-Genres der Jahrtausendwende vornehmlich als Pakistani verortet wurde, veränderte sich seine Darstellung in den folgenden Jahren und verortete ihn im Zuge der Rezeption des globalen fundamentalistischen Terrorismus zunehmend als Afghane oder Araber. Die Art und Weise wie die Figur innerhalb des Hindi-Films präsentiert wird, fußt neben den bereits besprochenen Konventionen der Figurendarstellung auf stereotypen Charaktermerkmalen, die der Figur des muslimischen Terroristen zugeordnet werden, vor allem auf Vorurteilen bezüglich Muslimen, aber auch geographisch spezifischer bezüglich Pakistanis, Afghanen und Arabern.

Die Charaktereigenschaften der Figur sowie ihre optische und bildästhetische Konstruktion sind, wie in der Analyse festgestellt, auf wenige aber prägnante Merkmale reduziert, die immer wieder zur schnellen Verortung der Figur eingesetzt werden. So beschränkt sich die Charakterisierung der Figur auf Eigenschaftskonstellationen, die sie als ´fanatisch` darstellen. Der Islam als Religion wird in diesem Zusammenhang vornehmlich als gewaltbereite Ideologie

portraitiert, dessen Darstellung immer in einem Zusammenhang mit politischen Konflikten erfolgt. Die mit dem Fanatismus der Figur korrelierenden Eigenschaften wie etwa Sadismus, mentale Abnormität und Brutalität bauen, wie in der Analyse anhand von Beispielen gezeigt wurde, aufeinander auf und bedingen sich teilweise kausal sogar gegenseitig. Obwohl diese Verhaltensweisen auch stereotypen Charaktermerkmalen tradierter Bösewichtfiguren entsprechen, konnte in der Analyse herausgearbeitet werden, dass diese gezielt an vorurteilsbehaftete Vorstellungen geknüpft werden, die in der indischen Mehrheitsgesellschaft auch in Bezug auf Muslime und spezieller gegenüber Pakistanern artikuliert werden.

Die optische wie auch akustische Darstellung verortet die Figur des muslimischen Terroristen ebenso eindeutig in ihrer kulturellen und religiösen muslimischen, aber auch ethnischen Identität. Auf der Ebene ihrer bildästhetischen Darstellung und örtlichen Verortung ist ein Rückgriff auf redundante Merkmale zu verzeichnen, die ihrerseits eine symbolische Kodierung besitzen und innerhalb der imaginativen Sphäre bereits selbst schon stereotypisiert sind.

Ihre Darstellung ist dabei sowohl auf der Ebene ihrer visuellen Erscheinung als auch in der Art ihrer schauspielerischen Darstellung von einer geradezu karikaturhaften Übersteigerung geprägt. Dieser Fakt ist es auch, welcher ein gewisses Maß an Differenzierung ermöglicht und das Stereotyp als solches für den Rezipienten sichtbar machen kann. Ob diese Differenzierung jedoch intentional von den Filmschaffenden angestrebt wurde, kann nicht zweifelsfrei belegt, sondern nur vermutet werden.

Eine Tatsache die sich innerhalb der Analyse jedoch mit einiger Bestimmtheit feststellen lässt, ist die Rezeption ideologischer Einflüsse durch Filmschaffende als soziale Individuen, die bei der Konstruktion des muslimischen Terroristen als Bösewicht augenscheinlich wurden. Die Verortung der Figur des muslimischen Terroristen innerhalb der analysierten Filme lässt den Schluss zu, dass die Filmschaffenden bis zum heutigen Tage auf ein narratives Konzept zurückgreifen, welches sich innerhalb hochgradig nationalistischer Filme des frühen *Nation-in-Gefahr*-Genres entwickelt hat. Die Gesellschaft wird innerhalb der analysierten Filme in normativ und nicht normativ unterteilt. Innerhalb der Narration werden Vorstellungen der Mehrheitsgesellschaft gegenüber Minderheiten artikuliert, die sich immer in einem Spektrum von Inklusion und Exklusion bewegen. Der muslimische Terrorist als Bösewicht wird hier als Mitglied einer feindlichen Außenseitergruppe präsentiert, dem der Held der Filme als Sinnbild der Eigengruppe gegenübergestellt wird. Die Figur des *patriotischen Muslims* steht in allen Filmen am Scheideweg zwischen Inklusion und Exklusion in die Mehrheitsgesellschaft. Eine Inklusion erfolgt hier nur durch die Abkehr von der eigenen Gemeinschaft und der

Unterordnung in die hindudominierte Mehrheitsgesellschaft. Obwohl die Funktion der Figur des säkularen Muslims hier als Mittel des Gegenerzählens zum religiösen Fanatismus des muslimischen Terroristen herangezogen wird, vermittelt sich durch die Analyse eher das Bild als läge die einzige Entscheidung für den Muslim innerhalb der indischen Gesellschaft in einer Radikalisierung oder in seiner Aufopferung für die Nation.

Die ideologische Konnotation der Filme lässt darüber hinaus den Schluss zu, dass die kontinuierliche Darstellung des muslimischen Terroristen als Bösewicht im Hindi-Film besonders tauglich für die Vermittlung eines verzerrten Bildes von Muslimen ist. Trotz der Tatsache, dass Muslime alltäglich in Indien sind und jeder Inder mit diesen im Gegensatz zu Terroristen schon einmal in Berührung gekommen ist, ermöglicht die wiederkehrende ideologisch aufgeladene Darstellung von Muslimen als sadistischen Terroristen eine verzerrte Wahrnehmung, die Muslime generell in eine grundlegende Assoziationskette mit dem Terrorismus stellt.

So bemerkt Shahid Amin in seinem Artikel „on representing the musalman“ sehr treffend:

„[...] the problem of the stereotypical image refuses to go away in every day chance encounters. With stereotypes we leave Biography and History behind, recognizing those different from us largely through visible signs.“³⁵⁴

³⁵⁴ Amin, „On representing the Musalman“, S.96.

8. Quellenverzeichnis

- Amin, Shahid, „On representing the Musalman“, *Sarai Reader*, http://sarai.net/journal/04_pdf/12shahid.pdf, 15.04.2014.
- Akbar S. Ahmed, *Jinnah, Pakistan and Islamic Identity: The Search for Saladin*, London: Routledge 1997.
- Bhugra, Dinesh, *Mad Tales from Bollywood. Portrayal of mental illness in conventional Hindi- cinema*, Hove: Psychology Press 2006.
- Booth, Gregory D., „Traditional content and narrative structure in the Hindi Commercial Cinema“, *Asian folklore Studies*, Volume 54, 1995.
- Cohen, Stephen Phillip, *The idea of Pakistan*, Washington D.C.: Brooking Institution Press 2006.
- Chadha, Kalyani, Kavoori, Anandam P., „Exoticized, Marginalised, Demonized: the Muslim ‘Other’ in Indian Cinema“, in: Kavoori, Anandam P., Punathambekar, Aswin (Hgg.), *Global Bollywood*, New York: New York University Press, 2008.
- Chatterjee, Saibal, „Hindi Cinema through the Decades“, in: Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi [u.a.]: Encyclopaedia Britannica, 2003, S.3–23.
- Datta, Sangeeta, *Shyam Benegal: World directors series*, London: bfi Publishing 2002.
- Desai, Radika, „Die Ausbürgerung Einheimischer und die Einbürgerung von Ausländern: der Hindu-Nationalismus und das Revival des Hindi-Kinos in den 1990er Jahren.“, *Südasiens Information* Nr.14, http://archiv.ub.uniheidelberg.de/savifadok/101/1/14_Film_in_Suedasien.pdf, 29.05.2014.
- Dutt, Barkha, „We the people. Being Muslim in India today“, 7.3.2010, <http://www.ndtv.com/video/player/we-the-people/being-muslim-in-today-s-india/131582>, 08.04.14.
- Dwyer, Rachel, *Filming the gods. Religion an Indian cinema*, New York [u.a.]: Routledge 2008.
- Dwyer, Rachel, Meyer, Birgit, Moors, Annelies (Hgg.), *Religion, Media and the Public Sphere*, Bloomington: Indiana University Press 2006.
- Dwyer, Rachel. *All You Want is Money, All You Need is Love: Sex and Romance in Modern India*, London [u.a.]: Cassell 2000.
- Dwyer, Rachel, „Top Ten muslim Characters in Bollywood“, <http://criticalmuslim.com/issues/05-love-and-death/top-ten-muslim-characters-bollywood-rachel-dwyer>, 10.02.2014.
- Dwyer, Rachel, Patel, Divia, *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*, London: Reaktion Books 2002.
- Engineer, Ashgar Ali Dr, *Muslims and India*, New Delhi: Gyan Publ. House 2006.
- Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008.
- Fuchs, Bernhard, „Schaufenster Bollywood: Kleidungsdiskurse im Film“, in: Tieber, Claus (Hg.): *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*, Berlin [u.a.]: Lit Verlag 2009, S.30–47.
- Frank, Hans, Hirschmann, Kai (Hgg.), *Die weltweite Gefahr. Terrorismus als internationale Herausforderung*, Berlin: Berlin Verlag, 2002.

- Gabriel, Karen, Vijayan, P.K., „Orientalism, terrorism and Bombay cinema“, *Journal of Postcolonial Writing*, 48:3, 2012, S.299–310.
- Ganti, Tejaswini, *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, UK [u.a.]: Routledge 2004.
- Gokulsing, K. Moti, Dissanayake, Wimal, *Indian popular cinema – a narrative of cultural change*, Stoke-on-Trent [u.a.]: Trentham 2004.
- Gopalan, Lalitha, *Cinema of Interruptions: Action Genres of Contemporary Indian Cinema*, London: British Film Institute 2002.
- Gottschalk, Peter, Greenberg Gabriel, *Islamophobia, Making Muslims the Enemy*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2008.
- Groth, Sibylle, *Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*, Marburg: Tectum Verlag 2003.
- Hirji, Faiza, „Change of pace? Islam and tradition in Popular Indian cinema.“ *South Asian popular culture*, 6:1, April 2008, S.57–69.
- Joshi, Lalit Mohan, *Bollywood. Popular Indian cinema*, London: Dakini 2002.
- Kabir, Ananya Jahanara, „The Kashmiri as Muslim in Bollywood's 'New Kashmir films'“, *Contemporary South Asia*, 18:4, 2010, S.373–385.
- Kabir, Nasreen Munni, *Bollywood. The Indian cinema Story*, London [u.a.]: Channel 4 books 2001.
- Kakar, Sudhir, *Intimate relations: Exploring Indian Sexuality*, Delhi: Penguin 1990.
- Kakar, Sudhir, *Die Inder. Portrait einer Gesellschaft*, München: Dtv 2006.
- Kaur, Raminder, „The Nuclear Imaginary and Indian Popular Cinema“, *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 36:4, 2013, S.539–553.
- Keiser, Lincoln, *Friend by Day, Enemy by Night: Organized Vengeance in a Kohistani community, Case Studies in cultural Anthropology*, New York: Harcourt Brace College Publishers 1991.
- Khan, Aamir Ullah, Chatterjee, Saibal, „Stereotypes and Clichés“, in: Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi [u.a.]: Encyclopaedia Britannica, 2003, S.403–410.
- Khan, Alim Jabbar, „Global people profile: the Kashmiris of India“, in: Todd Johnson (Hg.) *International Journal of frontier missions*, Vol. 8, 1991, S.131–134.
- Khilnani, Sunil, *The idea of India*, New Delhi: Penguin Books India 1997.
- Kishore Budha, „Genre development in the Age of Markets and Nationalism: the War film“, in: Bharat, Meenakshi, Kumar, Nirmal (Hgg.), *Filming the Line of Control. The indo-pak relationship through the cinematic Lens*, London [u.a.]: Routledge 2008.
- Koran, der, Übersetzung von Ahmad, Hazrat Mirza Tahir, München: Heyne 2004, Kapitel neun, Sektion 17, *Surah Al- A´raf*.
- Krauß, Florian, *Männerbilder im Bollywood-Film. Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*, Berlin: wvb Verlag 2007.
- Krishna, Nanditha, *The book of demons. Including a dictionary of demons in Sanskrit Literature*, New Delhi [u.a.]: Penguin Books 2009.
- Lippmann, Walter, *Die öffentliche Meinung*, München: Rütten und Loening 1964.

- Liebl, Vern, „Pushtuns, Tribalism, Leadership, Islam and Taliban: A Short View“, *Small Wars & Insurgencies*, 2007, Vol.18(3), S.492–510.
- Majumder, Sonja, „Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster“, in: Tieber, Claus (Hg.), *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Berlin, Wien: Lit Verlag 2009, S.145–160.
- Maidul, Islam, „Imagining Indian Muslims: Looking through the Lens of Bollywood cinema“, *Indian Journal of Human Development*, Vol.1 No.2, 2007, S.403–422.
- Mehru, Jaffer, „Wie religiös ist Bollywood?“, in: Tieber, Claus (Hg.), *Fokus Bollywood: das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*. Berlin [u.a.]: Lit Verlag 2009, S.134–144.
- Mishra, Vijay, *Bollywood cinema: temples of desire*, New York [u.a.]: Routledge 2002.
- Mittelsten, Scheid, Jörg, *Die Teilung Indiens, Zur zwei-Nationen-Theorie*, Köln: Verl. Wissenschaft und Politik, 1970.
- Murphy, John F., „Defining International Terrorism: A Way Out of the Quagmire“, in: *Israel Yearbook of Human Rights*, Vol.19, 1989, S.13–37.
- Kazmi, Fareeduddin, „How angry is the Angry young man? `Rebellion` in Conventional Hindi Films“, in: Nandy, Ashis (Hg.) *The secret politics of our Desire. Innocence Culpability and Indian popular Cinema*, New Delhi: Oxford University Press 1998, S.135–154.
- Pandey, Gyanendra, „The civilized and the Barbarian: The `New` Politics of late Twentieth Century India and the World“, in: Pandey, Gyanendra, *Hindus and others. The question of Identity in India Today*, New Delhi: Viking, Penguin books India, S.1–23.
- Pendakur, Manjunath, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, Cresskill: Hampton, 2003.
- Philippi, Dieter, *Sammlung Philippi: Kopfbedeckungen in Glaube, Religion und Spiritualität*, Leipzig: St. Benno 2009.
- Prasad, M. Madhava, *Ideology of the Hindi film: a historical construction*, New Delhi [u.a.]: Oxford University Press 1998.
- Rothermund, Dietmar, *Krisenherd Kaschmir. Der Konflikt der Atommächte Indien und Pakistan*, Verlag C.H. Beck: München 2002.
- Schweinitz, Jörg, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin: Akademie Verlag 2006.
- Saigol, Rubina, „The multiple self: interfaces between Pashtun nationalism and religious conflict on the frontier“, *South Asian History and Culture*, Vol. 3, Nr. 2, April 2012, S.197–214.
- Sharma, Alpana, „Paradise Lost in Mission Kashmir (2000): Global Terrorism, Local Insurgencies, and the Question of Kashmir in Indian Cinema.“ In: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol.25, Nr. 2, 2008 S.124–131.
- Singh, Gurhupal, „Crisis of national unity in India. Punjab, Kashmir and the northeast“, in: Brass, Paul (Hg.), *Handbook of South Asian politics: India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London [u.a.]: Routledge 2010, S.249–261.
- Schleberger, Eckardt, *Die indische Götterwelt: Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*. Darmstadt: Diederichs Verlag 1986.
- Sethi, Manisha, „Cine Patriotism“, *SAMAR, South Asian magazine for Action and Reflection*, Vol.15, 2002, <http://www.samarmagazine.org/archive/articles/115> 23.1.2014.

- Schmid, Aley P. Jongman, Albert J., *Political terrorism: a new guide to actors, authors, concepts, data bases, theories, and literature*, Amsterdam: Transaction Books, 1988.
- Tieber, Claus, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien [u.a.] Lit-Verlag, 2007.
- Talbot, Ian, „India and Pakistan“, in: Brass, Paul (Hg.), *Handbook of South Asian politics: India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, and Nepal*, London [u.a.]: Routledge 2010, S.27–40.
- Uhl, Mathias, Kumar, Keval J., *Indischer Film. Eine Einführung*, Bielefeld: Transcript Verl. 2004.
- Untracht, Oppi, „Rosaries of India“, in: Untracht, Oppi (Hg.), *Traditional Jewelry of India*, New York: Thames & Hudson, 2008, S.69–73.
- Vasudevan, Ravi S., „The politics of cultural address in a ‘transitional’ cinema: a case study of Indian popular cinema“, in: Gledhill, Christine, Williams, Linda (Hgg.) *Rethinking Film Theory*, London: Arnold 2000, S.132.
- Virdi, Jyotika, *The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as social History*, New Brunswick [u.a]: Rutgers University Press 2003.
- Wulff, Hans J. (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, 2002ff., www.filmlexikon.uni-kiel.de, 15.04.2014.
- Zankar, Anil, „Heroes and villains: Good versus Evil“, Gulzar, Nihalani, Govind, Chatterjee, Saibal (Hgg.) *Encyclopaedia of Hindi Cinema*, New Delhi [u.a.]: Encyclopaedia Britannica, 2003, S.355–366.
- Zywietz, Bernd, „’Evil Arabs?’ Muslim Terrorists in Hollywood and Bollywood“, in: Hammond, Phillip (Hg.), *Screens of Terror. Representation of War and Terrorism in Film and Television since 9/11*. Suffolk: Abramis Academic 2011, S.185–203.
- Zywietz, Bernd, „Blut und Tränen in der Traumfabrik. Hier wird nicht nur gesungen und getanzt: das Verhältnis zwischen dem Indischen Terrorismus und Bollywood ist unbequem“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Dez. 2008, S.41.

8.1 Filmographie

Analysierte Filme:

16. December – All forces alert, Regie: Mani Shankar, Dvd-Video, 147min, Cornerstone Media, Indien 2002

Asambhav, Regie: Rajiv Rai, Dvd-Video, 149min., Trimurti films, Indien 2004

Contract, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 120 min., PVR Pictures, Indien 2008

D-Day, Regie: Nikhil Advani, Dvd-Video, 151 min., Yash Raj Films, Indien 2013

Dus, Regie: Anubhav Sinha, Dvd-Video, 151 min., Karma Entertainment, Indien 2005

Indian, Regie: N. Maharajan, Dvd-Video, Eros International, 171 min., Indien 2001

Jaal: The Trap, Regie: Guddu Dhanoa, Dvd-Video, 157 min, Parth Productions, Indien 2003

Lamhaa, Regie: Rahul Dholakia, Dvd-Video, 135 min, GS Entertainment, Indien 2010

Hijack, Regie: Kunal Shivdasani, Dvd-Video, 118 min., Eros International, Indien 2008

Ma tujhhe Salaam, Regie: Tinu Verma, Dvd-Video, 139 min, Eros International, Indien 2002

Mission Istanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008

Mission Kashmir, Regie: Vidhu Vinod Chopra, Dvd-Video, 151 min, Sony Pictures, Indien 2000

Sarfarosh, Regie: John Mathew Matthan, Dvd-Video, 160min., Eros International, Indien 1999

The Attacks of 26/11, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 116 min, Eros International, Indien 2012

The Hero – Love of a spy, Regie: Anil Sharma, Dvd-Video, 182 min., Time Magnetix Pvt. Ltd, Indien 2003

Zameen, Regie: Rohit Shetty, Dvd-Video 148 min, Cornerstone Media, Indien 2003

Erwähnte Filme:

Aah, Regie: Raja Nawathe, Indien 1953

Angaar, Regie: Shashilal K. Nair, Indien 1992

Amar, Akbar, Anthony, Regie: Manmohan Desai, Indien 1977

Aawara, Regie: Raj Kapoor, Indien 1951

Badal, Regie: Raj Kanwar, Indien 2000

Border, Regie: J.P. Dutta, Indien 1997

Bobby, Regie: Raj Kapoor, Indien 1973

Netaji Subhash Chandra Bose: The Forgotten Hero, Regie: Shyam Benegal, Indien 2005

Chak de India, Regie: Indien 2005

Chalte ka Naam Gaadi, Regie: Indien 1958

Dhoka, Regie: Pooja, Bhatt, Indien 2007

Deewar, Regie: Yash Chopra, Indien 1975

Dev, Regie: Govind Nihalani, Indien 2004

Dil se, Regie: Mani Ratnam, Indien 1999

Do bigha zameen, Regie: Bimal Roy, Indien 1953

Farz, Regie: Raj Kanwar, Indien 2001

Fiza, Regie: Khalid Mohammed, Indien 2000

Gadar-Ek prem kata, Regie: Anil Sharma, Indien 2001

Gulam e Mustafa, Regie: Partho Ghosh, Indien 1997

Johnny mera naam, Regie: Vijay Anand, Indien 1970

Karma, Regie: Subhash Ghai, Indien 1970

Khalnayak, Regie: Subhash Ghai, Indien 1993

Kurbaan, Regie: Karan Johar, Indien 2009

Lakshya, Regie: Farhan Akhtar, Indien 2004

Loc Kargil, Regie: J.P. Dutta, Indien 2003

Maachis, Regie: Gulzar, Indien 1996

Madhumati, Regie: Bimal Roy, Indien 1958

Mother India, Regie: Mehboob Khan, Indien 1957

Mr. India, Regie: Shekhar Kapur, Indien 1987

Nagina, Regie: Harmesh Malhotra, Indien 1986

Pinjar, Regie: Chandra Prakash Dwivedi, Indien 2003

Refugee, Regie: J.P. Dutta, Indien 2000

Raja Harishchandra, Regie: D.G.Phalke, Indien 1913

Range de Basanti, Regie: Rakesh Omprakash Mehra, Indien, 2006

Roti, Regie: Mehboob Khan, Indien, 1942

Shri 420, Regie: Raj Kapoor, Indien 1955

Sholay, Regie: Ramesh Sippy, Indien 1975

Teesri Manzil, Regie: Vijay Anand, Indien 1966

The legend of Bhagat Singh, Regie: Indien 2002

Tridev, Regie: Sajiv Rai, Indien 1987

Zanjeer, Regie: Prakash Mehra, Indien 1973

8.2 Laufbildverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb.1

Indian, Regie: N. Maharajan, Dvd-Video, Eros International, 171 min., Indien 2001
Mission Istanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008
D-Day, Regie: Nikhil Advani, Dvd-Video, 151 min., Yash Raj Films, Indien 2013

Abb.2

Sarfarosh, Regie: John Mathew Matthan, Dvd-Video, 160min., Eros International, Indien 1999

Abb.3

Zameen, Regie: Rohit Shetty, Dvd-Video 148 min, Cornerstone Media, Indien 2003

Abb.4

Zameen, Regie: Rohit Shetty, Dvd-Video 148 min, Cornerstone Media, Indien 2003

Abb.5

The Hero – Love of a spy, Regie: Anil Sharma, Dvd-Video, 182 min., Time Magnetics Pvt. Ltd, Indien 2003

Abb.6

Ma tujhhe Salaam, Regie: Tinu Verma, Dvd-Video, 139 min, Eros International, Indien 2002

Abb.7

Mission Istanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008
Dus, Regie: Anubhav Sinha, Dvd-Video, 151 min., Karma Entertainment, Indien 2005
Asambhav, Regie: Rajiv Rai, Dvd-Video, 149min., Trimurti films, Indien 2004

Abb.8

Sarfarosh, Regie: John Mathew Matthan, Dvd-Video, 160min., Eros International, Indien 1999
Jaal: The Trap, Regie: Guddu Dhanoa, Dvd-Video, 157 min, Parth Productions, Indien 2003

Abb.9

Asambhav, Regie: Rajiv Rai, Dvd- Video, 149min., Trimurti films, Indien 2004

Abb.10

Sarfarosh, Regie: John Mathew Matthan, Dvd-Video, 160min., Eros International, Indien 1999
Ma tujhhe Salaam, Regie: Tinu Verma, Dvd-Video, 139 min, Eros International, Indien 2002
Contract, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 120 min., PVR Pictures, Indien 2008

Abb.11

Jaal: The Trap, Regie: Guddu Dhanoa, Dvd-Video, 157 min, Parth Productions, Indien 2003
Mission Istanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008

Abb.12

The Hero – Love of a spy, Regie: Anil Sharma, Dvd-Video, 182 min., Time Magnetics Pvt. Ltd, Indien 2003

Abb.13

16. December – All forces alert, Regie: Mani Shankar, Dvd-Video, 147min, Cornerstone Media, Indien 2002

Abb.14

Dus, Regie: Anubhav Sinha, Dvd-Video, 151 min., Karma Entertainment, Indien 2005

Abb.15

The Hero – Love of a spy, Regie: Anil Sharma, Dvd-Video, 182 min., Time Magnetics Pvt. Ltd, Indien 2003
The Attacks of 26/11, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 116 min, Eros International, Indien 2012
Mission Istaanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008

Abb.16

Mission Kashmir, Regie: Vidhu Vinod Chopra, Dvd-Video, 151 min, Sony Pictures, Indien 2000

Abb.17

The Attacks of 26/11, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 116 min, Eros International, Indien 2012

Abb.18

Mission Istaanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008

Abb.19

Indian, Regie: N. Maharajan, Dvd-Video, Eros International, 171 min., Indien 2001
Hijack, Regie: Kunal Shivdasani, Dvd-Video, 118 min., Eros International, Indien 2008

Abb.20

Lamhaa, Regie: Rahul Dholakia, Dvd-Video, 135 min, GS Entertainment, Indien 2010

Abb.21

16. December – All forces alert, Regie: Mani Shankar, Dvd-Video, 147min, Cornerstone Media, Indien 2002
Contract, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 120 min., PVR Pictures, Indien 2008

Abb.22

16. December – All forces alert, Regie: Mani Shankar, Dvd-Video, 147min, Cornerstone Media, Indien 2002
The Attacks of 26/11, Regie: Ram Gopal Varma, Dvd-Video, 116 min, Eros International, Indien 2012

Abb.23

Ma tujhhe Salaam, Regie: Tinu Verma, Dvd-Video, 139 min, Eros International, Indien 2002
Mission Istaanbul, Regie: Apporva Lakhia, Dvd-Video, 120 min., Shemaroo Video, Indien 2008

Abb.24

Jaal: The Trap, Regie: Guddu Dhanoa, Dvd-Video, 157 min, Parth Productions, Indien 2003
Zameen, Regie: Rohit Shetty, Dvd-Video 148 min, Cornerstone Media, Indien 2003
Hijack, Regie: Kunal Shivdasani, Dvd-Video, 118 min., Eros International, Indien 2008

Abb.25

Ma tujhhe Salaam, Regie: Tinu Verma, Dvd-Video, 139 min, Eros International, Indien 2002
The Hero – Love of a spy, Regie: Anil Sharma, Dvd-Video, 182 min., Time Magnetics Pvt. Ltd, Indien 2003

Abb. 26

Mission Kashmir, Regie: Vidhu Vinod Chopra, Dvd-Video, 151 min, Sony Pictures, Indien 2000

Abstract

Die Darstellung muslimischer Terroristen im Hindi-Film ist ein Phänomen, welches seit den 90er Jahren zu beobachten ist und welches sich in einer Wechselwirkung mit sozial-politischen Konflikten innerhalb der indischen Gesellschaft entwickelt hat. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, welche wiederkehrenden Konstrukte der Darstellung, sowohl innerhalb der Narration als auch der optischen, bildästhetischen und akustischen Konstruktionen bei der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht zum Tragen kommen und inwieweit es sich bei diesen um stereotype Konstruktionen handelt. Der Begriff des Stereotyps existiert innerhalb unterschiedlichster wissenschaftlicher Diskurse und beschreibt entweder in seiner sozialwissenschaftlichen Definition gemeinhin ein vorurteilsbehaftetes Bild gegenüber Fremden, kann aber innerhalb der Sprach- Literatur- und Kunstwissenschaft ebenso auf wiederkehrende stilistische Mittel verweisen, welche für den Betrachter verbraucht erscheinen. Der Film ist ein Medium, welches eine Betrachtung auf beiden Ebenen der Stereotypendefinition erlaubt, und schafft somit den analytischen Rahmen, um sich der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht zu nähern.

Die Fragen denen in der vorliegenden Arbeit nachgegangen wird, sind demnach:

Welche stereotypen Merkmale der Figur sind in der Figurenzeichnung der indischen Filmtradition begründet, welche vornehmlich sozialwissenschaftlich konnotiert und wann kommt es zu einer Verknüpfung beider Aspekte?

Werden durch die Figur des muslimischen Terroristen vorurteilsbehaftete Vorstellungen gegenüber Muslimen artikuliert? Und wenn ja, auf welchen Ebenen? Werden Versuche unternommen, sich von einer stereotypisierten Darstellung zu distanzieren? Wenn ja, wie geschieht das? Nach einer Eingrenzung des Stereotypenbegriffs in den genannten unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, wird der Blick auf die Funktionsweise von Stereotypen im Medium Film gerichtet und auf den Hindi-Film im Besonderen eingegangen. Anhand der dort gewonnenen Erkenntnisse erfolgt eine kultur- und filmhistorische Verortung des Bösewichts als archetypischem Figurenkonstrukt und als Figurentyp im Hindi-Film. Hier wird auch der sozial-politische Rahmen einer Betrachtung unterzogen, welcher die Figur des Bösewichts in den späten achtziger Jahren vor allem als Terrorist innerhalb des Hindi-Films präsentierte und in einem weiteren Schritt vor allem als explizit muslimische Figur verortete. Nach einer sozialpolitischen Kontextualisierung der Position von Muslimen innerhalb der indischen Gesellschaft, bei der vor allem drei eng verzahnte Konfliktkomplexe vorgestellt werden, welche das Bild von Muslimen innerhalb der hinduistischen Mehrheitsgesellschaft

maßgeblich beeinflusst haben, erfolgt die sozial-politische Verortung der Filme. Diese wird in der Folge zur Analyse der Figur des muslimischen Terroristen als Bösewicht herangezogen. Abschließend wird die Figur dann im Analyseteil der Arbeit im Hinblick auf sozialwissenschaftliche aber auch filmimmanente Stereotype hin untersucht und einer kritischen Betrachtung unterzogen.

Lebenslauf

Anna-Franziska Liselotte Maria Steinebach

geboren am 16.02.1985 in Frankfurt am Main, Deutschland

Ausbildung

9/2010–2/2011 Université Lyon 2, Lyon, Frankreich

Auslandssemester im Zuge des Erasmus-Austauschprogramms

Studium: Science de théâtre et l'art de l'écran

Ab 10/2006 Universität Wien

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

10/2004–09/2006 Johann-Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main

Studium der Germanistik, Geschichts- und Politikwissenschaft

08/1995–06/2004 Elisabethengymnasium, Frankfurt am Main

Abschluss Abitur mit gutem Erfolg.

Berufliche Erfahrung

03/2006–05/2006 Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main

Position: Praktikantin im Bereich, Fernsehen, Ausstattung/Requisite

07/2009–09/2009 Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main

Position: Praktikantin im Bereich Fernsehen, Kultur und Wissenschaft

(Redaktion Feature 2 / Bilderbogen)

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir das Studium ermöglicht haben, mir in jeder Hinsicht über Jahre zur Seite gestanden sind und die mich immer wieder ermutigt haben, meinen Weg fortzusetzen.

Dank an PD Mag. Dr. Claus Tieber für die Themenfindung und die geduldige Betreuung meiner Arbeit, sowie der konstanten Ermutigung dazu, diese fertigzustellen.

Ich danke allen meinen Freunden, ganz besonders Leslie, Christian und Judith, die immer für mich da waren.

Schlussendlich danke ich meinem Freund Stéphane, der mein Fels in der Brandung ist und der Grund, warum diese Arbeit schlussendlich ihren Weg aufs Papier gefunden hat.