



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Darstellung von Erotik und Sexualität im Hindi-Film**

anhand von Song-and-Dance-Sequenzen

in Filmen der Mitte-1990er- bis Mitte-2000er-Jahre“

verfasst von

Kerstin Peter

angestrebter akademischer Grad:

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl laut Studienblatt: A317

Studienrichtung laut Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Dr. Claus Tieber



Für meine Eltern

**Anmerkung:**

Die weibliche Form ist der männlichen Form in dieser Arbeit gleichgestellt; lediglich aus Gründen der Vereinfachung wurde die männliche Form gewählt.

## **Danksagung**

Mein Dank gilt vor allem meinen Eltern, die mich geduldig, unterstützend und bedingungslos auf meinem Weg begleiten. Ohne meine Eltern wären all meine beruflichen, akademischen und privaten Erfahrungen nicht möglich gewesen.

Besonderen und speziellen Dank möchte ich Marc für seine motivierenden und beratenden Worte und seine Unterstützung während des Prozesses aussprechen.

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer, Mag. Dr. Claus Tieber, für Beratung auf fachlicher und wissenschaftlicher Ebene und auch für seine Verlässlichkeit und Flexibilität.

Danke auch an Frau Univ.-Prof. Dr. Elke Mader für die beratenden Gespräche und die Unterstützung in der Songauswahl.

Ebenso möchte ich mich bei meinen Korrekturleserinnen bedanken und bei meinen Freunden und meinen Liebsten, die immer ein offenes Ohr für mich haben.



## **Persönliches Vorwort**

Das Interesse am indischen Film und der indischen Kultur wurzelt in mehreren Erfahrungen, die ich mit dieser Art des Films machen konnte. 2007 stieß ich zufällig durch meinen Vater, der mich abends zum Fernseher rief, auf einen Hindi-Film. Das müsse ich mir anschauen „als Filmwissenschaftlerin“, meinte er. Ich war fasziniert von diesen Kollagen aus Farbe, Bewegung und Tanz; aus Tradition und Emotion, welche sich der Kinematographie bedienen, um ihren Ausdruck zu finden.

Aus diesem anfänglichen Interesse besuchte ich die Lehrveranstaltungen von Mag. Dr. Claus Tieber an der Universität Wien, welche meine Neugierde verstärkten.

Eine Indien-Rundreise mit Freunden 2010 veranlasste mich dazu, noch im selben Jahr nach Indien zurückzukehren und als Praktikantin in einem renommierten Film-Produktionshaus in New Delhi mitzuarbeiten und so die Vorgänge und Arbeitsweisen der Filmproduktion mitzuverfolgen. In diesen sechs Monaten habe ich unter etlichen Gesprächen mit Mitarbeitern und Freunden die Kultur kennen und verstehen gelernt.

Diese zwischenmenschlichen Kontakte und der Einfluss, welche diese auf das Denken des Gegenübers haben, waren persönlich bereichernd und für das Verfassen dieser Arbeit bedeutend. Die Themen Liebe und Heirat sind nicht aus dem indischen Alltag wegzudenken. Und die Frage nach dem Familienstand ist essentiell. Diese Gespräche haben mich auch die Filme anders sehen lassen.

Seit der Rückkehr ist der Hindi-Film wesentlicher Bestandteil meines akademischen, beruflichen und persönlichen Interesses geblieben.

Aus dieser Erfahrung heraus will ich einen Zugang schaffen, der aus etwas Persönlichem heraus gewachsen ist, aber wissenschaftlich aufgearbeitet wird.

Weil mein erster Kontakt mit diesem außergewöhnlichen Land und der indischen Kultur durch die Filme stattgefunden hat, welche mir einen Einblick in eine andere, fiktive Lebenswelt ermöglichten, und weil ich während meines Aufenthaltes immer wieder nach meinem Zugang zu den Themen Liebe, Heirat und der damit indirekt thematisieren Sexualität befragt wurde, habe ich mich für dieses Thema entschieden. Nicht nur um die Menschen, sondern auch deren künstlerische Produkte besser zu verstehen.

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
1.1. Forschungsstand .....	4
1.2. Begrifflichkeiten.....	6
2. Die indische Gesellschaft .....	9
2.1. Film als kulturelles Dokument einer Gesellschaft .....	9
2.2. Die indische Gesellschaft und ihr Umgang mit Sexualität .....	11
2.3. Sublimierung der Sexualität durch die Künste .....	16
2.4. Kluft zwischen klassischem Zeitalter und der Gegenwart.....	17
2.5. Erotizismus vs. Askese .....	18
2.5.1. Wer ist Kāmadeva? .....	19
2.5.2. Der Kampf zwischen Kāmadeva und Śiva.....	21
2.5.3. Askese und Erotizismus im Alltag.....	23
3. Die indische Großfamilie und ihre Strukturen .....	25
3.1. „Joint Family“ .....	25
3.2. Die Rolle der Frau.....	28
3.3. Tabuisierung von Sexualität.....	31
3.4. Verbindung zweier Familien - Die Ehe.....	33
4. Historische Kontextualisierung .....	37
4.1. Wachsende Mittelschicht und politische Öffnung Indiens.....	37
4.2. Anderes Publikum .....	39
4.3. Die Popularität der Love-Marriage im Hindi-Film .....	40
4.4. Konsum und Körperlichkeit.....	41
5. Song and Dance .....	44
5.1. Musik und Gesang in der indischen Gesellschaft .....	44
5.2. Tanz - zwischen Himmel und Erde .....	45
5.3. Vereinte Künste zur Emotionsvermittlung .....	46

5.4. Was wird unter Song-and-Dance im Hindi-Film verstanden? ...	49
5.5. Traditionelle Einflüsse und Hybridcharakter .....	51
6. Theorien zu Song-and-Dance .....	54
6.1. Kino der Attraktionen .....	54
6.2. Unterbrechungen - Interruptions für Marketing und Verkauf ....	55
6.3. Externalisierung von Emotionen .....	56
6.4. Song-and-Dance-Sequenzen als narratives Element.....	57
6.5. Sonderstellung in Produktion, Marketing und Finanzierung ....	57
6.6. Kategorienbildung nach Pendakur .....	59
6.7. Song-and-Dance als Gegenstand der Untersuchung.....	61
7. Songanalyse .....	62
7.1. Darstellung von Erotik im Hindi-Film.....	62
7.2. Begrifflichkeiten zur Analyse.....	63
7.3. Analyse von ausgewählten Beispielen .....	66
7.3.1. CHURA KE DIL MERA (1994) .....	66
7.3.2. NEEND KISE CHAIN KAHAN (1995) .....	76
7.3.3. AAYEGA MAZA AB BARSAAAT KA (2003).....	83
7.3.4. DEKHO NA (2006) .....	87
8. Conclusio .....	91
9. Quellenverzeichnis.....	98
9.1. Bibliografie .....	98
9.2. Filmografie .....	104
Abstract.....	105
Lebenslauf .....	106



*„Liebe und der lyrische Impuls ihrer Erzählung sind etwas Universelles.  
Sie sind einige der wenigen verbliebenen Konstanten in einer Welt, die den kulturellen  
Relativismus zum höchsten Wert erhebt. Erotische Leidenschaft, die zärtliche Entdeckung der  
Liebe mit ihren plötzlichen Qualen und ihrer aufzehrenden Begierde, ist eine der letzten  
Bastionen unserer geteilten Menschlichkeit.“*

– Sudhir und Katharina Kakar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kakar, Sudhir/Katharina Kakar, *Die Inder. Porträt einer Gesellschaft*, München: dtv<sup>3</sup> 2013, S. 65.



# 1. Einleitung

Würde ich einen literarischen „Establishing Shot“ machen können, so wäre es wohl die verschleierte Morgensonne, die im rosa-orangen Nebeldunst hinter dem Khajuraho-Tempelkomplex aufsteigt. Wir befinden uns am Schauplatz Indien – die aufgehende Sonne hüllt den Figureschmuck der Tempelfassade in warmes Licht. Dieser Figureschmuck stellt amouröse Paare, auch *Mithunas* genannt, in verschiedenen Liebesposen oder Sexualstellungen dar. Die Skulpturen von Khajuraho stammen aus dem zehnten Jahrhundert<sup>2</sup>, während *Mithuna*-Motive auf Tempelbauten buddhistischer und hinduistischer Tempelanlagen bis mindestens ins 3. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen.<sup>3</sup>

„Placing amorous couples and scenes outside a temple was an artist’s way of making the entrance an auspicious place. [... T]he amorous scenes depicted around the doorways of Buddhist caves and Hindu temples are auspicious designs that mark the entrance as a place of blessing and good fortune [and fertility.]“<sup>4</sup>

Die sexuelle Vereinigung beinhaltet die „Heiligkeit des Lebens“<sup>5</sup>. So verweisen diese glücksverheißenden Darstellungen erotischer Szenen auf einen Zusammenhang mit Religion, den Mythen und deren Gottheiten.

In jeder Kunstform, egal ob Malerei, Bildhauerei, Literatur, Poesie, Theater, Tanz, oder in der Fotografie und heute im Film sind erotische Darstellungen integriert. Diese Darstellungen variieren natürlich von Kulturkreis zu Kulturkreis. Doch die Darstellung erotischer Szenerien besitzt zu jeder Zeit, in fast allen Kulturen der Welt, archetypischen Status und hat sich stets mit den Künsten mit- und weiterentwickelt. Die Themen, für die sich die Menschheit seit jeher interessiert, scheinen stets dieselben zu sein, wenn man die Existenz auf das Elementarste herunterbricht: auf die Reproduktion. Die Magie und die Energie, welche durch den Akt der Verschmelzung zweier gegensätzlicher Komponenten entsteht und neues Leben schafft, scheint impressiv genug zu sein, um ganze Tempelfassaden zu schmücken.

---

<sup>2</sup> N.N. *UNESCO World Heritage Centre*, <http://whc.unesco.org/en/list/240> 1992 –2015, 07.01.2015.

<sup>3</sup> Kakar, Sudhir/Katharina Kakar, *Die Inder. Porträt einer Gesellschaft*, München: dtv<sup>3</sup> 2013, S. 84.

<sup>4</sup> Vgl. Benton, Catherine, *God of Desire. Tales of Kāmadeva in Sanskrit Story Literature*, New York: State University of New York Press 2006, S. 11.

<sup>5</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S.84.

Recherchiert man zum Thema Erotik im Zusammenhang mit Indien, stößt man zwangsläufig auf das Werk von Vātsyāyana Mallanaga – das *Kāmasūtra*. Das aus dem Zeitraum 200 bis 300 n. Chr. stammende Schriftstück ist weitaus mehr als eine Sammlung verschiedenster Sexstellungen. Mehr stellt es einen Ratgeber zum harmonischen Zusammenleben zwischen Mann und Frau dar.

Betrachtet man die menschliche Sexualität nicht nur als biologische Bürde, sondern als ein natürliches, uns innewohnendes Bedürfnis, so darf nicht vergessen werden, dass Sexualität nicht nur individuell, sondern auch gesellschaftlich geprägt ist. Und dies impliziert eine Vernetzung unterschiedlichster sozialer Bereiche. Von der Art der Familienführung bis zu religiöser Gesinnung, ökonomischen Bedingungen, Geschlechter-Rollen und mehr.

Gesellschaftliche Sitten und Konventionen sind von Bedeutung in Zusammenhang mit Sexualität. Vātsyāyana beschreibt in seinem Werk 64 Künste, die es zu beherrschen gilt. Beispielsweise Gesang, Poesie, Geschichten erzählen, Malerei und Schauspielkunst, um nur einige zu nennen.<sup>6</sup>

All diese Kunstformen lassen sich im populären Hindi-Film wiederfinden. In dieser Arbeit soll nun die Darstellung von Erotik und Sexualität in der populären indischen Filmkunst untersucht werden. Dabei soll besonderes Augenmerk auf die gesellschaftlichen Konventionen und filmischen Strategien der Erotikdarstellungen gelegt werden.

Das gegenwärtige Indien ist eines der Länder, in dem Sexualität noch immer ein Tabuthema in der Öffentlichkeit und in der Familie darstellt. Die Methoden der Darstellung sind diffizil gewählt. Obwohl der Hinduismus, welcher die größte Glaubensgruppe Indiens umfasst, früher eine Fruchtbarkeitsreligion war, ist das Verhältnis zur Sexualität ein ambivalentes.<sup>7</sup>

Könnte der Film das zeitgemäße Medium, das moderne Ventil einer Kultur sein, welche Sexualität gleichermaßen verehrt und verflucht?

---

<sup>6</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S.77.

<sup>7</sup> Bakker, Freek L., „Bollywood als religiöses und erotisches Kino. Zum Verhältnis von hinduistischen *mythologicals* und erotischer Darstellung“, *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne*, Hg. Charles Martig/Leo Karrer, Marburg: Schüren 2007, S. 173.

Der folgende Text soll die filmische Darstellung von Erotik und Sexualität im indischen Mainstream-Kino thematisieren. Der Fokus soll dabei auf der Repräsentation von Erotik und ihrer Darstellung speziell in den Song-and-Dance-Szenen der Mitte-90er- bis Mitte-2000er-Jahre liegen.

Warum gerade diese Zeitspanne? Weil es eine Zeit ist, die viele Veränderungen markiert. Nicht nur im indischen Film, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene. Es ist eine Zeit des Umbruchs, der ökonomischen und sozialen Veränderungen und der Globalisierungsprozesse, welche Indiens Filmlandschaft internationale Aufmerksamkeit zukommen lassen. Es ist auch eine Zeit, in der sich die Repräsentation von Frauen und Männern und deren Beziehung zu einander verändert. Nach den action-lastigen Filmen der 70er-Jahre und der Ära des „angry young man“ (gekennzeichnet durch Amitabh Bachchans Rolle als Antiheld) bieten die Filme der Mitte-90er emotionale, romantische, verträumte Familiendramen, die ein familiäres Publikum ansprechen. In der Arbeit möchte ich mich, aufgrund des vorgegebenen Rahmens, ausschließlich auf die sexuelle Beziehung zwischen Mann und Frau beschränken. Ziel ist es, die Darstellungsformen sexueller Spannung, Lust und Erotik zu analysieren und vor dem Hintergrund historischer und gesellschaftlicher Veränderungen aufzuschlüsseln, sie zu verstehen und sie so zu benennen.

Ich möchte hier die Veränderungen in der Visualisierung von Sexualität und Erotik im indischen Mainstream-Film skizzieren und nachvollziehbar machen. Um dies untersuchen zu können, sollen in Kapitel 2 zuerst der gesellschaftliche Rahmen und die kulturspezifischen Sozialstrukturen jenes Landes erläutert werden, dem die Filme entstammen. Indiens Diversität lässt sich nicht nur auf seine unterschiedlichen Sprachen, Religionen, Ethnien und Landschaften beziehen, sondern auch auf unterschiedliche Lebensweisen. Hier soll versucht werden, vorwiegend auf die hinduistische Lebensweise einzugehen und dabei die Hybridität und Vernetzung der vorherrschenden Lebensführungskonzepte zu berücksichtigen. Es werden historische Einflüsse im Hinblick auf Sexualität und der Umgang mit Sexualität in der Gesellschaft skizziert. Im Anschluss wird auf die Mythologie des *Kāmadeva* eingegangen, welcher als „God of Desire“ zwar unscheinbar scheinen mag, dessen Kraft aber universell ist. Durch seinen Kampf mit *Shiva* lässt sich das Verhältnis der propagierten Praxis der Askese zu ihrem Gegenstück, dem sexuellen Verlangen, erläutern.

In Kapitel 3 wird auf Familienstrukturen eingegangen, das Konzept der *Joint Family* erklärt und das Verhältnis zwischen Mann und Frau skizziert. Dabei wird das familiäre Verhältnis zur Heirat beleuchtet und die Tabuisierung der Sexualität angesprochen.

Kapitel 4 gibt den zeitlichen Rahmen vor und geht auf die historischen Veränderungen in der zu untersuchenden Zeit im populären Hindi-Film ein.

In Kapitel 5 wird zunächst die Wichtigkeit von Gesang, Tanz und Musik in der indischen Gesellschaft dargestellt – und welche Bedeutung und Rolle diese in den populären Hindi-Filmen einnehmen. Zudem werden Definitionen von Song-and-Dance-Sequenzen vorgestellt und die traditionellen und globalen Einflüsse auf diese gezeigt.

Daraufhin werden unterschiedliche Theorien zu Song-and-Dance in Kapitel 6 präsentiert und diskutiert. Es werden Einblicke in verschiedene Perspektiven gegeben und deren Sonderposition innerhalb als auch außerhalb des Filmes gezeigt. Und auch, warum diese essentiell für die Darstellung von Erotik und Sexualität im Hindi-Film sind.

Im 7. Kapitel wird nach der Erklärung des Analysevokabulars anhand von vier Song-Beispielen die Darstellung von Sexualität und Erotik analysiert. Dies soll in Bezugnahme auf bereits erörterte gesellschaftliche, mythologische und historische Aspekte geschehen. Es werden gezielt einige prägnante Darstellungsweisen der gewählten Song-Beispiele analysiert, welche hauptsächlich mit metaphorischen Mitteln arbeiten und mit Auslassungen und Andeutungen operieren. Die Filmwissenschaft bietet das analytische Werkzeug, welches ich als Herangehensweise wählen möchte. Trevor Whittocks semiotisches Vokabular ermöglicht eine genauere Benennung und Dekodierung des Untersuchungsgegenstandes.

Zuletzt sollen die Erkenntnisse, die aus der Recherche und der Analyse der unterschiedlichen Themenbereiche hervorgehen, zusammengeführt werden.

Durch eine Einbettung der Filme in die gesellschaftlichen Gegebenheiten wird ein neuer Blickwinkel auf die Darstellung von Sexualität und Erotik in den Filmen

ermöglicht. Dies erfordert aufgrund der verschiedenen vernetzten Teilbereiche interdisziplinäre Ansätze.

## 1.1. Forschungsstand

Innerhalb meines Interessensgebietes, welches sich auf die erotischen Liebesbeziehungen und deren Darstellungsweisen in den Song-and-Dance-Sequenzen des kommerziellen Hindi-Film bezieht, ist, neben filmwissenschaftlichen Ansätzen, vor allem psychoanalytische, soziologische, anthropologische und kultur-, religions- und musikwissenschaftliche Literatur nötig.

Erst die interdisziplinäre Gegenüberstellung dieser vervollständigt die Analyse. Die Perspektiven verschiedener Disziplinen eröffnen in diesem Zusammenhang ein Terrain, in dem unzählige Vernetzungen möglich sind.

Einen einschlägigen Anstoß zur Recherche in Richtung Sexualität im Hindi-Film gaben mir zwei Texte. Zum einen Nadine Dablés Text „Bollywood“ in dem Sammelband: „Die Erotik des Blicks“. Der Text gibt einen Einblick in die Darstellungsweisen von Erotik in den von ihr *Picturizations* genannten Song-and-Dance-Sequenzen.

Zum anderen Freek L. Bakkers Artikel „Bollywood als religiöses und erotisches Kino“ im Sammelband „Eros und Religion“. Über die Tabuisierung von Nacktheit und den hinduistischen Hintergründen des Landes analysiert er frühe Filmbeispiele und deren Darstellung bzw. Nicht-Darstellung von Sexualität.

Als Standardwerk in der deutschsprachigen Literatur bietet der Filmwissenschaftler und Universitäts-Professor Claus Tieber mit seiner Monographie „Passages to Bollywood“ eine übersichtliche Einführung in den Hindi-Film. Mit dem von ihm herausgegebenen Sammelband „Fokus Bollywood“ werden von unterschiedlichen Forschungsdomänen ausgehend Hindi-Filme kontextualisiert.

Ein Werk, das nicht nur zum Verständnis kulturspezifischer indischer Denkweisen beiträgt, sondern auch einen Einblick in die Sexualität der Bevölkerung Indiens eröffnet, ist Sudhir und Katharina Kakars „Die Inder“. Der renommierte Psychoanalytiker beschäftigt sich mit der sexuellen Lebenswelt der Inder und nimmt

Bezug auf den Hindi-Film. Seine Beschreibungen prägen große Teile der gesellschaftlichen Beschreibung dieser Arbeit.

Das aktuelle Werk „Indiens Kino-kulturen“ von Susanne Marschall und Rada Bieberstein fügte dieser Arbeit einige interessante Aspekte hinzu.

Catherine Bentons „God of Desire“ ermöglichte neue Schlüsse und Zugänge sowohl gesellschaftlich als auch in der Songanalyse.

Der theoretische Teil der Arbeit stützt sich auf Literatur von Anna Morcom, Sangita Gopalan, Manjunath Pendakur, Rajinder Dudrah und vielen mehr.

## 1.2. Begrifflichkeiten

### Hindi-Film vs. Bollywood

Der Begriff „Bollywood“ erlangte in den vergangenen Jahren mehr und mehr Bekanntheit und Assoziation mit dem populären indischen Film. Ich stimme Nadine Dablé zu, wenn sie argumentiert, dass Bollywood nicht boomt, sondern dass die globale Filmwissenschaft auf diesen Filmproduktions-Giganten im internationalen Diskurs und vor allem im ‚Westen‘ erst zur Jahrtausendwende aufmerksam wurde.

„Dabei ist das Bombaykino nicht nur Marktführer in Indien, sondern hat auch eine lange Rezeptionstradition in den Lichtspielhäusern des Mittleren und Nahen Ostens, im asiatisch-pazifischen Raum und in Teilen Afrikas und Südamerikas. Hinzu kommt noch die große indische Diaspora, vor allem in Großbritannien und den USA, die auch hier dem hindisprachigen Mainstreamfilm immer wieder erstaunliche Box Office Erfolge beschert.“<sup>8</sup>

Bollywood boomt nicht, es ist global geworden. Bollywood benennt nicht mehr nur die populäre indische Filmindustrie, sondern wird, wie Tieber in der Einleitung des Sammelbandes „Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen“ erläutert, durch den globalen Verbreitungsprozess und die internationale

---

<sup>8</sup> Dablé, Nadine, „Bollywood.“, *Die Erotik des Blicks. Studien zur Filmästhetik und Unterhaltungskultur*, Werner Faulstich, Nadine Dablé, Malte Hagener [u.a.], München [u.a.]: Wilhelm Fink 2008, S. 65.

Popularität mit Lifestyle, Fashion, Musik, Work-Out, Fankultur, dem Starsystem und mehr in Verbindung gebracht.<sup>9</sup>

Die Verbreitung des Begriffs und dem, was die Menschen von Bollywood sehen und hören, ist ein ‚Spitzname‘, ein Verkaufstitel, unter dem nicht nur Filme, sondern auch mit dieser Populär- und Starkultur zusammenhängende Produkte vermarktet werden. Zudem hat der Begriff Bollywood ein „komparatistische(s) Moment mit Hollywood.“<sup>10</sup>

Aus diesen und den folgenden Gründen ziehe ich den Begriff Hindi-Film vor: Mir scheint der Begriff passender für die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem kommerziellen indischen Film.

Die Untersuchungen, die ich vornehme, beschränken sich auf den indischen Mainstream-Film in der Nationalsprache Hindi.

### **Erotik vs. Sexualität**

Die Begriffe Sexualität und Erotik überschneiden sich zwar in einigen Punkten, sind aber keinesfalls gleichzusetzen. Aufgrund der wiederkehrenden Referenz auf diese beiden Begriffe möchte ich diese unterschieden wissen.

Der Begriff „Erotik“ leitet sich vom griechischen „Eros“ ab, welcher als „der geschlechtlichen Liebe innewohnendes Prinzip, sinnliche Anziehung, auch verhüllend für geschlechtl. Liebe, Sexualität“<sup>11</sup> verstanden werden kann.

Eros: Auch der Gott der Liebe (in Hesiods Theogonie) ist einer der ältesten und gleichzeitig schönsten Götter, die aus dem Chaos geboren wurden. Als Sohn des Ares und der Aphrodite erscheint er als Knabe, der mit seinen Pfeilschüssen die Liebe erweckt. Er ist das Pendant zum römischen Amor.<sup>12</sup> Später werden Parallelen zu dem hinduistischen Kāmadeva ersichtlich.

Was ist zu verstehen, wenn von Erotik die Rede ist?

---

<sup>9</sup> Majumder, Sonja, „Hindu-Nationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster.“, *Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*, Hg. Claus Tieber, Wien: LIT 2009, S. 146.

<sup>10</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 68.

<sup>11</sup> N.N. *Brockhaus Enzyklopädie. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage*, Band 6, *Deutsches Wörterbuch DS-EW*, Hg. Günther Drosdowski, Mannheim: F.A. Brockhaus<sup>19</sup> 1988, S. 541.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd.

„Erotik, die verfeinerten, vergeistigten und von der menschlichen Kultur beeinflussten Formen der Sexualität. Manchmal wird »Erotik« als etwas sehr Hohes verstanden, weit ab von Körperlichkeit, Trieb und Sinnlichkeit. [...] Von Eros, dem griechischen Liebesgott, abgeleiteter Sammelbegriff für alle Aspekte der Sexualität; gelegentlich auch mehr für die vorgeblich höheren, seelisch-geistigen Anteile einer Liebesbeziehung verwendet.“<sup>13</sup>

Der Erotikbegriff impliziert die Beziehung sowohl zum Religiösen, Spirituellen und Imaginativen als auch zu einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und Phantasie.

Während Erotik wie bereits erwähnt den imaginativen Teil, der sich auf geistiger Ebene abspielt, übernimmt, bezeichnet "Sexualität" zunächst die geschlechtlichen Unterschiede und bestimmt Geschlechter-Beziehungen.<sup>14</sup> Sie manifestiert sich in der "Gesamtheit der im Geschlechtstrieb begründeten Lebensäußerungen, Empfindungen u. Verhaltensweisen."<sup>15</sup> Laut Längle bezeichnet Sexualität jeden Kontakt und Einsatz eigener Genitalien mit denen eines anderen Lebewesens, mit der Absicht lustvolles Empfangen zu erfahren<sup>16</sup>

"S[exualität] geschieht ausschließlich durch Bezugnahme auch die Geschlechtsorgane und stellt den Körperlichen Vollzug der [...] Geschlechtlichkeit dar [während die Erotik] Aktivitäten, die noch keine Berührung sind, aber eine solche anstreben [...umfasst.]"<sup>17</sup>

Die Prägung des sexuellen Erlebens und Verhaltens geschieht dabei als Resultat biologischer und sozialer Prozesse, und derer individuellen Verarbeitung.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> N.N. "Sexualität" *Psychology48.com. Das Psychologie – Lexikon*, <http://www.psychology48.com/deu/d/sexualitaet/sexualitaet.htm>, Zugriff: 21.10.2014.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd.

<sup>15</sup> Fichte, Wollf, "Sexualität" Brockhaus Enzyklopädie. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Band 28 Deutsches Wörterbuch REH-ZZ, Hg. Günther Drosdowski, Mannheim: F.A. Brockhaus<sup>19</sup> 1995, S.3090

<sup>16</sup> Vgl. Längle, Alfried, *Erotik – Geschlechtlichkeit – Sexualität. Lexikalische Kurzfassung*, [http://www4.existential-analysis.org/uploads/media/3.10\\_Erotik-Geschlechtlichkeit-Sexualitaet\\_Lex-Artikel.pdf](http://www4.existential-analysis.org/uploads/media/3.10_Erotik-Geschlechtlichkeit-Sexualitaet_Lex-Artikel.pdf) 1999, 15.01.2015

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> N.N. "Sexualität", Universität Hamburg. *Der Forschung, der Lehre, Der Bildung*, Hg. Dieter Lenzen, <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/projekte/slex/seitendvd/konzeptg/l53/l5372.htm>, 15.01.2015

## 2. Die indische Gesellschaft

Um zu untersuchen, wie Sexualität und Erotik im Hindi-Film der Mitte-90er- bis Mitte-00er-Jahre dargestellt wird, ist es notwendig, die gesellschaftlichen und kulturbedingten Strukturen genauer zu betrachten. Denn der Umgang mit Sexualität und Erotik ist stark von religiösen Moralvorstellungen, Lebensführungskonzepten, Heiratsverhalten, Rollenstrukturen in der Familie und kulturell bedingten Denk- und Wahrnehmungsweisen abhängig. Im Folgenden soll auf das ambivalente Verhältnis der indischen Gesellschaft zur Sexualität und den daraus resultierenden Divergenzen eingegangen werden. Dies soll in der Kontextualisierung mit dem Hindi-Film zeigen, warum Sexualität und Erotik auf besondere Art und Weise repräsentiert werden. Es wird ein Einblick in die Lebenswelt und Beziehungsführung der indischen Gesellschaft ermöglicht. Dies soll anhand unterschiedlicher Einflüsse und unter Zuhilfenahme religiöser Mythologien des Hinduismus untersucht und zugänglich gemacht werden.

### 2.1. Film als kulturelles Dokument einer Gesellschaft

Warum sind an dieser Stelle soziale Strukturen und Lebensführungskonzepte Indiens dargestellt und warum sind diese so relevant für die Darstellung von Erotik im Hindi-Film? Der Film als menschliches Produkt und Ausdrucksform zeichnet sich dadurch aus, dass er in einer Kultur und aus einer Kultur zu einer gewissen Zeit entsteht. Er inkorporiert Besonderheiten in der Lebensführung, in gesellschaftlichen Strukturen, sozialen Beziehungen, Umgangsformen und Verhaltensweisen einer Kultur.

„Filme befinden sich stets insofern in einem kulturellen Kontext, als dass sie aus einer Kultur heraus produziert werden, d.h. in einem bestimmten Land und in einer bestimmten Zeit. Filme sind demnach als «Kinder ihrer Zeit» aufzufassen, ihre Rekonstruktion kann Aussagen über die jeweilige Kultur machen, aus der der Film kommt. Allerdings müssen sich Filme nicht notwendigerweise an ihrer Kultur orientieren, da sie ganz eigene Welten konstruieren.“<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Gräf, Dennis/Stephanie Großmann/Peter Klimczak [u.a.], *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011, S. 399.

So soll der Film nicht fälschlich als Spiegel einer Gesellschaft gesehen werden, sondern muss in dem jeweiligen Denksystem verortet und als Diskursbeziehung verstanden werden.<sup>20</sup>

Kultur ist natürlich nicht etwas, das eins zu eins von dem Medium der Untersuchung abgelesen werden kann. Mehr ist Kultur der fruchtbare Boden, auf dem das Gras der Künste wächst. Das Gras ist in Farbe, Form und Struktur anders, doch bietet die Erde ihm den Nährboden. Die Erde bildet die Basis und wird erst gesehen, wenn man genauer durch das Gras hindurchschaut oder es etwas beiseiteschiebt, um Teile davon erkennbar zu machen. Das Kunstprodukt Film ist kulturimmanent und transportiert Kultur.

Filme „als Dokumente ihrer Produktionskultur“ repräsentieren und kommunizieren ihr „verarbeitetes kulturelles Wissen“ und ihre „Mentalität“.<sup>21</sup> „Mentalität“ möchte ich hier als das verstehen, was Sudhir und Katharina Kakar in Bezug auf die indische Kultur als den „Geist Indiens“<sup>22</sup> bezeichnen.

Das bedeutet: Die Essenz der indischen Identität kann wegen der Größe des Landes, der unterschiedlichen Sprachen, Religionen, Kasten und Ethnien nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Eine weitere Bezeichnung, die die Autoren verwenden, ist die „kulturelle Einheit“, welche aller Unterschiede und Heterogenität zum Trotz erhalten bleibt.<sup>23</sup> Auch bis in die dritte, vierte Generation der Diaspora hinein definiert sich die zugrunde liegende Identität als Inder/Inderin nicht nur über das Feiern und Abhalten ritueller Festlichkeiten, wie *Diwali* und *Holi*, oder Rezipieren von Hindi-Filmen, sondern über gemeinsame Lebens-, Denk- und Wahrnehmungskonzepte, die über die Zugehörigkeit zu Familie, Kaste, Religion, Ethnie, Schicht oder Beruf hinausgehen.<sup>24</sup> Diese kulturelle Essenz, die Mentalität, ist es, welche dem Film innewohnend ist und welche diesen historisch und gesellschaftlich prägt.

---

<sup>20</sup> Vgl. Gräf, *Filmsemiotik*, S. 399.

<sup>21</sup> Vgl. Ebd., S. 401.

<sup>22</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 9.

<sup>23</sup> Vgl. Ebd., S. 8.

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 7ff.

„Durch ihre Verortung in historischen Kontexten treten Filme über die ihren Welten zugrundeliegenden Norm- und Wertesysteme, sowie ihre grundsätzliche Weltstruktur in ein Verhältnis zur Kultur, aus der sie stammen.“<sup>25</sup>

Deswegen ist es wichtig, einen Blick auf die zu untersuchende Kultur zu werfen, bevor eine Annäherung an die Filme gemacht werden kann. Das folgende Kapitel ist also zentraler Bestandteil der Analyse und dient der Vertiefung in die Thematik und dem Verständnis der Darstellungsweisen und Symboliken des populären Hindi-Films.

Die lange Tradition des Geschichtenerzählens nimmt in Indien einen besonderen Stellenwert ein – sie transportiert die zuvor angesprochene Mentalität der indischen Bevölkerung. Die Mythologien sind das kulturelle Erbe, welches überall verbreitet und sowohl mündlich als auch schriftlich überliefert wird:

„Dieser «Geist Indiens» ist nicht etwas Ätherisches, das sich nur in der verdünnten Luft der Religion, Ästhetik und Philosophie wiederfindet, sondern drückt sich beispielsweise auch in Tierfabeln aus, wie *Panchatantra* oder in Geschichten der Epen *Mahabharata* und *Ramajana*, die Kindern überall im Land von Erwachsenen erzählt werden.“<sup>26</sup>

## 2.2. Die indische Gesellschaft und ihr Umgang mit Sexualität

Zunächst mache ich einen Sprung in das dritte Jahrhundert nach Christus, die vermutete Entstehungszeit des Kāmasūtra. Vorweg, der Begriff *Kāma* wird uns noch eine Weile begleiten, da er mit „Verlangen, Liebe“ zu übersetzt werden kann.

„Der Begriff Kama (Liebe) wird zunächst sehr weit gefaßt und geht auf die Kunst der Annehmlichkeit des Genießens überhaupt [zurück]. [...] Im engeren Sinne bedeutet Kama Sinnenfreude und Sinnenlust, und zwar der körperlichen äußeren Sinnlichkeit. Die eigentliche Liebe soll intentional mit Willen und Selbstbewußtsein vollzogen und erlebt werden, nicht bloßer Körperreflex.“<sup>27</sup>

Das Kāmasūtra ist zu einem Konstrukt geworden, welches weit mehr und anderes darstellt als es eigentlich ist und weit weniger als es tatsächlich in sich trägt.

---

<sup>25</sup> Gräf, *Filmsemiotik*, S. 401.

<sup>26</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 9.

<sup>27</sup> Müller, Wolfgang Hermann, *Eros und Sexus. im Urteil der Philosophen*, Bonn: Bouvier 1985, S.14

Der Ruf als „aufregende Sexualanleitung aus Indien“<sup>28</sup> hat ihm internationale Aufmerksamkeit verschafft und sein Name dient in vielen Branchen als Vermarktungsstrategie, ganz gleich ob Literatur, Film oder Erotik-Industrie. Doch die Wenigsten haben das eigentliche Kāmasūtra gelesen, erklären Katharina und Sudhir Kakar.<sup>29</sup>

So scheint das Schriftstück trotz seiner Popularität ein Mythos geblieben zu sein. Das Kāmasūtra ermöglicht mit seinen Beschreibungen nicht nur einen Blick auf das Sexualverhalten gewisser gesellschaftlicher Gruppen zu jener Zeit, sondern auch auf Geschlechterrollen und Heiratsangelegenheiten.

Der Text ist mehr ein Ratgeber für das positive Zusammenleben und die fruchtbare Beziehungsführung zwischen Mann und Frau als dass es primär exotische Sexualpraktiken anbietet. Es handelt:

„tatsächlich [...von der] «Kunst des Lebens»: einen Partner zu finden, die eigene Macht in der Ehe aufrechtzuerhalten, Ehebruch zu begehen, mit einer oder als Kurtisane zu leben, der Gebrauch von Drogen – und schließlich *auch* von Positionen beim Sex.“<sup>30</sup>

Oder, wie Hanif Kureishi in seinem Essay „It’s a sin: the *Kama Sūtra* and the search for pleasure“, zusammenfasst:

„It turns out that the *Kama Sūtra – A Guide to the art of Pleasure* by Vatsyayana, is a compendium of advice about social and romantic behaviour, put together sixteen hundred years ago, for wealthy young men about town. It contains information about hygiene and sexual positions, and advices how not to cause havoc in a harem, how to deal with courtesans, and how to behave towards ‚wives of others‘.“<sup>31</sup>

Das heißt, es gab zu jener Zeit in gewissen gesellschaftlichen Schichten bereits Verhaltenskodizes, die den respektvollen Umgang in einem sozialen Gefüge sichern

---

<sup>28</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 74.

<sup>29</sup> Vgl. Ebd.

<sup>30</sup> Vgl. Ebd.

<sup>31</sup> Kureishi, Hanif, „It’s a sin: the Kama Sutra and the search for pleasure.“, *Critical Quarterly* 53/1, 2011, Wiley Online Library, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8705.2011.01984.x/pdf>, 18.03.2014, S. 1.

wollten. Obwohl dieser erotische Ratgeber hauptsächlich von einem Mann (oder mehreren) für Männer der mondänen, städtischen Elite verfasst wurde, sind Frauen nicht als rein „passive Empfänger männlicher Wollust“<sup>32</sup> definiert. Sie werden sowohl adressiert als auch integriert. Wendy Doniger weist sogar darauf hin, dass Vātsyāyana Frauen empfiehlt, das Kāmasūtra zu lesen - und dass einige Abschnitte des Textes besonders für Frauen wichtig sind.<sup>33</sup> Die Frau nimmt in zwei von vier Formen des Vorspiels eine aktive Rolle ein. Kakar/Kakar führen hier ein Beispiel an, bei dem die Frau ihren Liebhaber in „einen rasenden Erregungszustand“ bringt, indem sie sich um ihn - wie eine Rebe um einen Baum - rankt, ihm näher kommt in der Andeutung eines Kusses und sich im letzten Augenblick dem Kuss entzieht. Die Frau wird zur aktiven Partnerin und zum lustvollen Wesen. Das Kāmasūtra führt die Frau aus der Rolle des erotischen Objekts heraus und in die Rolle einer Liebhaberin mit sexuellen Wünschen und Emotionen, die es von Männerseite zu verstehen gilt, um die erotischen Sinnesfreuden maximal genießen zu können. Wobei der Lustgewinn von Männern im Vordergrund steht und der Lustgewinn der Frau letztendlich der Erregung des Mannes dient.<sup>34</sup>

Vātsyāyana offenbart auch eine andere Sicht auf die Ehe, denn er führt die Vorstellungen von Liebe in die Ehe ein,

„[i]ndem er [Vātsyāyana] dem Mann rät, sich seiner Frau in den ersten drei auf die Hochzeit folgenden Nächte nicht zu nähern, sondern in dieser Zeit ihre Gefühle verstehen zu lernen, ihr Vertrauen zu gewinnen und ihre Liebe zu erregen [...].“<sup>35</sup>

Vātsyāyana versteht die Liebesheirat als bedeutendste Form der Ehe, erklären Katharina und Sudhir Kakar:

„Er geht sogar so weit, die radikale Ansicht zu vertreten, dass die letztendliche Bestimmung der Ehe in der Entfaltung der Liebe füreinander bestehe. Entsprechend betrachtete er die Liebesheirat – die in den religiösen Texten als rituell niedrig betrachtet werden, und die sich bis

---

<sup>32</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 78.

<sup>33</sup> Doniger, Wendy, „The Kamasutra: It isn't all about Sex.“, *The Kenyon Review* 25/1, 2003, Gale Cengage Literature Resource Center, <http://www.jstor.org/stable/4338414>, 18.03.2014, S. 21.

<sup>34</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 78f.

<sup>35</sup> Ebd., S. 79.

heute in der indischen Gesellschaft mehrheitlich nicht durchgesetzt hat, als die bedeutendste Form der Ehe.“<sup>36</sup>

Somit rückt Vātsyāyana die Liebesheirat und die Frau in ein anderes Licht.

Ein wesentlicher Punkt, der von den (eben genannten) Autoren aber unerwähnt bleibt, ist, dass er nicht nur Ehe und Liebe, sondern auch Liebe mit Sex in Verbindung bringt und damit die Sexualität in die Ehe einbettet. Vielleicht wäre es zu gewagt zu behaupten, dass er Sexualität als wichtigen Bestandteil innerhalb der Ehe sieht, aber er schließt sie zumindest nicht aus.

Nach brahmanischer Ideologie ist das Gegenteil der Fall. Sexualität ist nicht nur vor der Ehe, sondern auch in der Ehe etwas, das nicht unbedingt gebilligt wird. Im Gegenteil: Zu gewissen Zeiten des Monats, bei ungünstigen Sternkonstellationen, bei mondlosen und Vollmondnächten oder untertags ist sexuelle Interaktion untersagt, verpönt.<sup>37</sup> Diese brahmanische Ideologien lassen sich natürlich nicht eins zu eins auf das alltägliche Leben übertragen, sie prägen aber die indische Gesellschaft und nehmen Einfluss auf diese.<sup>38</sup>

Die „Laws of Manu“ – hinduistische Gesetzbücher – deklarieren, dass es der Frau egal ist, ob ein Mann schön oder hässlich ist. Es ist ein Mann – und somit Ziel ihrer unbezwingbaren Leidenschaft<sup>39</sup>. Kakar/Kakar verweisen auf Texte, welche derselben Zeit entstammen wie das Kāmasūtra, die aber auf erschreckende Weise die Frau als „spermaraubende Bestie“ darstellen und den Sexualakt mit Energieverlust gleichsetzen. Dafür wurden ganze Mythologien entworfen, um die Angst vor der Sexualität zu schüren. Dies hängt mit dem hinduistischen Konzept von Reinheit und Unreinheit zusammen, welches auch im Kastensystem und in der Abgrenzung zu anderen Religionen (und deren unsauberen Essgewohnheiten, wie der Verzehr von Rindfleisch<sup>40</sup>) eine Rolle spielt. In diesen Erzählungen ist die Kraftquelle des Mannes sein Sperma, welches gleichzeitig das reinste Körperprodukt darstellt. Die „unersättliche“ Frau, die, getrieben von ihrer weiblichen Lust, diese Energiequelle rauben will, wird dadurch zur Bedrohung. Das reine Sperma muss vor ihr geschützt

---

<sup>36</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 79.

<sup>37</sup> Kakar, Sudhir, *Intime Beziehungen. Erotik und Sexualität in Indien*, Frauenfeld: Waldgut 1994, S. 31.

<sup>38</sup> Bakker, „Bollywood als religiöses und erotisches Kino.“, S. 168.

<sup>39</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 80.

<sup>40</sup> Anmerkung: Die Kuh ist im hinduistischen Glauben heilig.

werden.<sup>41</sup> Denn „[u]nzählbar viele hinduistische Mythen führen körperliche Schwäche oder den Verlust spiritueller Macht bei einem Mann oder Gott auf den Verlust seines Samens zurück.“<sup>42</sup> Mit dieser Feindseligkeit gegenüber der Frau und der Sexualität ist es keineswegs überraschend, dass sexuelle Zurückhaltung einen so hohen Status in der indischen Gesellschaft genießt. Diese Feindseligkeit geht sogar bis in den Bereich des Medizinischen hinein, wo es darum ging, Ängste zu verursachen und Sex als Auslöser verschiedener Krankheiten zu deklarieren.<sup>43</sup>

„Der Lust wird nachgesagt, dass sie von allen Gefühlen den Körper in das größte Chaos stürzt, wobei jede leidenschaftliche Umarmung Millionen roter Blutkörperchen zerstören soll.“<sup>44</sup> Demnach ist es besser, wie ein Asket die sexuelle Energie umzuleiten und zu transformieren.

Die Theorie der sexuellen Sublimierung sieht *Virya* – ein Wort, welches sowohl Samen als auch sexuelle Energie bedeutet – als körperliche und geistige Kraftquelle, die durch Geschlechtsverkehr nach unten geleitet werden kann. *Virya* kann aber auch nach oben geleitet werden – durch die Wirbelsäule in das Gehirn<sup>45</sup>, wo sie zur Erleuchtung führen kann. Dies unterstreicht die Rivalität zwischen Sexualität und Asketentum bzw. spiritueller Macht.

Hinduistische Gesetzestexte stellen die Frau als triebgesteuertes Wesen ohne Selbstachtung dar. Dem entgegen steht die Aussage von Catherine Benton, die sich auf Vidya Dehejia bezieht.

“Woman was associated with fertility and thus, in turn, with growth, abundance and prosperity. What might seem a paradox to modern minds was not so to the ancient Indians. After all, in the Buddhist and Hindu context woman was not associated with sin; there was no Eve responsible for the fall of humanity. Beyond auspiciousness, however, the woman-and-tree motif carried an added dimension of meaning due to widely prevalent ancient belief that by her very touch, woman could cause a tree to blossom or bear fruit.”<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 87.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Ebd., S. 88.

<sup>44</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 89.

<sup>45</sup> Ebd., S. 88.

<sup>46</sup> Benton, *God of Desire*, S.16.

Auch wenn die heutige Mittel- und Oberschicht eine gelassenerere Einstellung gegenüber der Sexualität vertritt, haben diese Vorstellungen jahrhundertlang die Sexualmoral und das Sexualverhalten der indischen Gesellschaft geprägt und ihre Konservativität und ihren Puritanismus erhalten.<sup>47</sup>

### 2.3. Sublimierung der Sexualität durch die Künste

Zur Zeit Vātsyāyanas und anderer altindischer „Sexualforscher“ war „die düstere buddhistische Lebensanschauung, die die Liebesgottheit mit *mara* oder Zerstörung und Tod gleichsetzte[...]“<sup>48</sup>, immer noch präsent.

Im Kampf gegen diese negativen Einstellungen gegenüber der Sexualität und für die Befreiung des sexuellen Begehrens hatten sie ein ganzes Hindu-Pantheon (der Sanskrit-Epen *Mahabharata* und *Ramajana*) voller lüsterner Gottheiten hinter sich.<sup>49</sup>

„Neben der Befreiung der erotischen Lust von den Einschränkungen der Fruchtbarkeits- und Fortpflanzungsmoral verfolgte der «Freiheitskampf» des Kāmasūtra aber noch ein anderes Ziel: die Erotik auch vor dem ungehemmten sexuellen Begehren zu schützen.“<sup>50</sup>

So unternimmt das Kāmasūtra die Kultivierung der Lust, um „die Erotik vor der rohen Sexualität [... zu] bewahren.“<sup>51</sup> Das Kāmasūtra hat das sexuelle Begehren zur Liebeskunst erhoben und durch die 64 Künste, die es zu erlernen gilt, Kultur in die Natur des Sex gebracht. Diejenigen privilegierten Prinzen und Fürsten und die städtische Elite, welche die Muße, Zeit und Vermögen hatten, kultivierten sich.<sup>52</sup>

„Man findet im Text feine Herren, die Stunden damit zubringen, sich zurechtzumachen und ihren Papageien und Staren das Sprechen beizubringen. Ihre Nachmittage widmen sie dem

---

<sup>47</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 86f.

<sup>48</sup> Vgl. Ebd., S. 76.

<sup>49</sup> Vgl. Ebd.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd., S. 77.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd.

Trinken, der Musik und dem Tanz, falls sie nicht gerade dabei sind, Gedichte aufzusagen oder mit wortgewandten Kurtisanen zu schäkern.“<sup>53</sup>

Dies impliziert, dass Erotik nicht gleichzusetzen ist mit Sexualität und die Erotik mit ihrem Anspruch auf Imagination und Phantasie sowohl die Kultivierung des Sex vermag, als auch seine Erhebung/Sublimierung in die Künste.

Die kunstvollen Darstellungen von Lust und Sinnlichkeit wurden schon seit Menschengedenken produziert und in den Dienst des Göttlichen gestellt. Diese sind repräsentative Erzähler von Werten und kulturellem Gedächtnis vergangener Zeiten.

## **2.4. Kluft zwischen klassischem Zeitalter und der Gegenwart**

Die Betrachtung vergangener erotischer Kunst und Literatur wirft in Anbetracht der modernen Prüderie und Tabuisierung von Sexualität und Erotik einige Fragen auf. Der Psychoanalytiker Sudhir Kakar und die Religionswissenschaftlerin Katharina Kakar weisen darauf hin, dass in keinem anderen Bereich der indischen Gesellschaft „die Kluft zwischen «klassischem»“ Zeitalter und Gegenwart so gravierend ist wie in der Sexualität.<sup>54</sup>

„Verglichen mit gegenwärtigen konservativen Sexualeinstellungen und unterdrückenden Sittenkodizes, scheint der Standpunkt, den die alten Hindus gegenüber der Erotik und Sinnlichkeit einnahmen, zumindest bei literarischen und wissenschaftlichen Texten sowie bei Tempelskulpturen zu einer Kultur zu gehören, die Lichtjahre von der Gegenwart entfernt ist. Häufig unterdrückt und geleugnet, wird der Bereich der altindischen Sexualität oft als «Gesang der Sirenen» betrachtet, vor denen selbst moderne Inder ihre Ohren verschließen.“<sup>55</sup>

Es scheint paradox, dass eine Zivilisation, welche die Sexualität einst so verehrt und in die Sphären des Göttlichen erhoben hat, dem selben Thema heute mit großer Scham, Zurückhaltung und Tabuisierung entgegentritt. Die Frage drängt sich auf: Wie kann das sein?

---

<sup>53</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 77f.

<sup>54</sup> Vgl. Ebd. S. 74.

<sup>55</sup> Ebd.

Es gibt unterschiedliche Theorien zu diesen Entwicklungen. Zum einen wird auf den muslimischen Einfluss im Mittelalter verwiesen, der zur Zeit des Delhi-Sultanats und der Mogulherrschaft Einzug in Indien hielt. Zur Zeit der britischen Kolonialherrschaft kamen auch christliche bzw. viktorianische Moralvorstellungen nach Indien.<sup>56</sup> Die Vertreter dieser Moral wollten mit Prüderie und Enthaltsamkeit die Bevölkerung kultivieren und die Scham vor dem eigenen Körper schüren.<sup>57</sup>

Hinterfragt man den Einfluss der Mogulherrschaft auf die Sexualität, der von hinduistischer Seite propagiert wird, stellt man fest, dass dieser Einfluss nicht allein verantwortlich für die Tabuisierung von Sex sein kann, denn gleichzeitig werden von Seiten der Hindus, (vor allem männliche) Muslime oft mit innerer Verschmutzung (aufgrund der für Hindus verbotenen Speisen, wie Rindfleisch), körperlicher Wildheit, Besessenheit von Frauen, tierischer, triebhafter und ausufernder Sexualität konnotiert.<sup>58</sup> Es lässt sich festhalten, dass diese Stereotypisierungen sich widersprechen.

Zudem ist der arabische Text „Der duftende Garten“ (ca. 1400) von Scheich Nefzawi ein Zeichen dafür, dass beispielsweise im Koran die Sexualität als höchstes Glück dieser Welt und als Vorgeschmack auf kommende paradiesische Freuden verstanden wurde.<sup>59</sup>

Sudhir und Katharina Kakar bestreiten diese Schuldzuweisung auf fremde Einflüsse und suchen die Ursache für die Tabuisierung von Sexualität in der Hindu-Kultur. Denn in ihr werden die Tugenden des Zölibats und des Asketentums gepriesen. Asketische Ideale und Erotik sind Konkurrenten in der Mythologie und werden als solche beschrieben.

## 2.5. Erotizismus vs. Askese

Wie bereits erwähnt geht es in der Askese der Yogis um die Besiegung des Verlangens und des Umwandeln der Sexualität in spirituelle Macht.

---

<sup>56</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 87.

<sup>57</sup> Vgl. *Sex: Tabu im Land des Kamasutra*. Regie: David Muntaner, Damien Pasinetti, Frankreich 2013.

<sup>58</sup> Vgl. Kakar, *Die Inder*, S. 154f.

<sup>59</sup> Vgl. Müller, *Eros und Sexus*, S. 15 bzw. 61ff.

Der Religionswissenschaftler Freek L. Bakker beschreibt, dass der Widerstandskämpfer und Asket Mahatma Gandhi (1869-1948) das Hindi Wort „vishay“ für „Lust“ verwendete und „vikar“ für „Leidenschaft“. Der Wortstamm „vish“ von dem das Wort „vishay“ abgeleitet ist, bedeutet „Gift“. Die etymologische Bedeutung evoziert, dass Sexualität und Lust vergiftet oder vergiftend sind.<sup>60</sup>

„Die buchstäbliche Übersetzung von vikar ist „Zerstörung“. Leidenschaft wird in der Hindu-Tradition am besten beschrieben mit einer Form von Geisteswellen, die das klare Wasser der Seele zerstören. Lust ist nicht sündhaft, sondern giftig, weil sie den Trank der Unsterblichkeit trübt.“<sup>61</sup>

Diese Assoziationen von Lust und Verlangen mit Gift und Zerstörung der Seele und der Unsterblichkeit sind exemplarisch für das Denken eines Asketen, wie Gandhi und vieler anderer Inder. Diese Denkweisen und der Sprachgebrauch zeigen die abstoßende Kraft, mit der sich Sexualität und spirituelle Erleuchtung gegenüberstehen. Um dieses Verhältnis von Erotizismus und Askese zu beschreiben, möchte ich auf die Geschichte(n) der Hindu-Mythologie zu sprechen kommen, welche den Kampf zwischen dem Liebesgott Kāmadeva (Kāma: Leidenschaft, Verlangen, deva: Gott) und dem Asketen Śiva (der Zerstörer) repräsentiert. An dieser Stelle soll allerdings nicht der vollständige Inhalt wiedergegeben werden, sondern nur zusammenfassend die relevanten Punkte erörtert werden, die in Folge auch in Kapitel 7 von Bedeutung sind.

### **2.5.1. Wer ist Kāmadeva?**

In den mündlichen und schriftlichen Überlieferungen wird Kāmadeva als junger, wunderschöner Gott mit verführerischem Äußeren beschrieben, welcher die Leidenschaft in jedem Lebewesen weckt.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. Bakker, „Bollywood als religiöses und erotisches Kino“, S. 166.

<sup>61</sup> Vgl. Ebd.

<sup>62</sup> Vgl. Benton, *God of Desire*, S. 1.

„In this universe, consisting of the three worlds and both mobile and immobile beings, no living beings, not even the gods will be able to defy you.“<sup>63</sup>

Im Hindu-Pantheon scheint er zwar unscheinbar, doch seine Macht ist universell und seinem Charme und Liebreiz kann sich niemand entziehen, nicht einmal die Götter selbst. Im Gegensatz zu anderen Göttern gibt es kaum Rituale ihm zu Ehren, doch kennt ihn die indische Bevölkerung aus den Erzählungen.<sup>64</sup> Üblicherweise wird er dargestellt mit einem Bogen aus Zuckerrohr und fünf Blumen-Pfeilen in Begleitung seiner Frau Rati<sup>65</sup> und der Personifikation des Frühlings, Vasanta.<sup>66</sup> Geboren aus dem Geiste des Schöpfergottes Brahmā erhält der verführerische Liebesgott Kāmadeva die wichtigste aller Aufgaben:

“Invisibly you will enter the hearts of living beings, excite thrilling feelings of pleasure and carry in the activities of creation that are to last forever. The minds of all living beings will become an easy target for your five flower arrows. You will be the cause of elation. So have I assigned you the task of facilitating creation.“<sup>67</sup>

Kāmadeva ist somit verantwortlich für den Zyklus des Lebens und für die fruchtbare Fortpflanzung aller Lebewesen.

„The Indian tale of Brahmā’s creation of Kāmadeva quite literally gives the experience of desire a face, an externalized form with whom we can debate and converse. Brahmā’s creation of Kāmadeva allows us to project desire outside ourselves as a separate entity, an adversary to conquer, a partner to rebuke and blame, as we shift responsibility for our actions to this external force.“<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Shastri, Jagdish Lal, *The Śiva Purāṇa*, zitiert nach Benton, *God of Desire*, S.25.

<sup>64</sup> Vgl. Benton, *God of Desire*, S. 3.

<sup>65</sup> Anmerkung: Kāmadevas Frau Rati ist entstanden aus den Schweißtropfen von einem von Brahmās Söhnen. Sie verkörpert die körperliche Lust, sexuelles Entzücken und Vergnügen durch ihre Konnotation mit Körperflüssigkeiten die während dem Sex entstehen. (Siehe Benton, *God of Desire*, S. 29)

<sup>66</sup> Benton, *God of Desire*, S. 16.

<sup>67</sup> Shastri, Jagdish Lal, *The Śiva Purāṇa*, zitiert nach Benton, *God of Desire*, S.26.

<sup>68</sup> Benton, *God of Desire*, S. 2.

Kāmadeva stellt die externalisierte Begierde, das externalisierte Verlangen dar, welches somit außerhalb des Körpers verortet und die Verantwortung für das Empfinden sexuellen Begehrens nach außen geschoben wird. Das Verlangen wird als etwas beschrieben, das einem passiert, wenn Kāmadeva einen Pfeil abfeuert. Dieser liebliche Pfeil vergiftet und benebelt den Verstand eines jeden Geschöpfes, selbst den eines Gottes. Er verkörpert so die sinnliche Lust und Begierde als körper-externe Entität.

### 2.5.2. Der Kampf zwischen Kāmadeva und Śiva

Kāmadeva, dem verführerischen Liebessoldat, steht der große Asket, Yogi und „Gott der Welt“ Śiva gegenüber. In der Śiva Purāṇa befiehlt Brahmā, Kāmadeva, das Verlangen in Śiva zu wecken.

„In order to persuade the great ascetic god Śiva to marry the beautiful Pārvatī, Brahmā commands Kāmadeva to fill Śiva with passion. Although not in a position to refuse the creator's command, Kāma is nervous about attacking the great yogi. Worried that his arrows will incur the great gods wrath, even as they are deflected by his internal discipline, Kāma asks Brahmā for a stronger weapon. Brahmā knowing that Kāma's fear is well-founded, ponders what weapon might be strong enough to penetrate Śiva's asceticism. But with a sense of despair, Brahmā sighs. Out of his sigh steps Vasanta, spring, covered head to toe in clusters of flowers.“<sup>69</sup>

Aus dem Seufzen Brahmās erhält Kāmadeva den Frühling als seinen stetigen Begleiter, der mit einer sanften duftenden Brise, zwitschernden Vögeln, seinen Fähigkeiten, die Natur erblühen zu lassen, voraus eilt, um Kāmadevas Opfer auf das Empfangen der betörenden Liebespfeile vorzubereiten. Er hat noch andere Begleiter, die ihm stets dienen: Benton beschreibt „[...] common are depictions of the god of Desire with makara [Mischwesen, das im Wasser beheimatet ist], parrot, apsaras,

---

<sup>69</sup> Benton, *God of Desire*, S. 32.

and gandharvas<sup>70</sup>. [...T]hese assistants also came to symbolize desire along with Kāma and his two wives.<sup>71</sup>

Es gibt viele Variationen dieser Erzählung vom Kampf Kāmadevas mit dem großen Śiva, die sich in vielen kleinen Details unterscheiden. In den Versionen Matsya, Padma und Śiva Purāṇa wirken Kāmadevas Blumenpfeile nicht sofort.<sup>72</sup> In Matsya und Padma Purāṇa versucht der verspielte Liebesgott durch die Öffnung von Śivas Ohr in dessen Geist einzudringen. Doch der aufmerksame Geist des Yogi bemerkt die Verführungstaktiken des Liebesgottes, der seinen Geist mit lieblichen Phantasien zu vernebeln versucht. Als er einen weiteren Pfeil mit dem Namen *Mohana* (Täuschung, Verliebtheit, Vernarrtheit) abfeuert, spürt Śiva, wie sein Herz in Leidenschaft entflammt und die Emotionen überhand gewinnen. Das erzürnt den großen Yogi. Er öffnet sein drittes Auge (Erleuchtung), und verbrennt Kāmadeva zu Asche. Kāmadeva geht fortan leiblos und unsichtbar seiner Pflicht nach – das Verlangen in allen Lebewesen zu wecken und so den Fortbestand der Welt zu sichern.<sup>73</sup>

Diese Erzählungen mit verschiedenen Schwerpunkten implizieren laut Catherine Benton unterschiedliche Aussagen. Zum einen, dass die Kraft der Askese den Verlockungen des Verlangens standzuhalten vermag, zum anderen aber auch, dass die Macht des Verlangens selbst den höchsten Asketen überwältigen kann.

„The goal of ascetic practice is to gain knowledge and power by disciplining the desires rooted in body, mind and emotions. Reducing the god of desire to a heap of ashes is a graphic depiction of an ascetic's victory over his desires.“<sup>74</sup>

So wird die Macht des Asketen mit unglaublicher Selbstdisziplin repräsentiert, und der Gott des Verlangens verliert seine Gestalt. Doch dies bedeutet nicht, dass er auch seine Kraft verloren hat. Im Gegenteil: Seine gestaltlose Form eröffnet ihm

---

<sup>70</sup> Anmerkung: Die verführerische Armee Kāmadevas besteht aus Tänzerinnen und Musikern die das Verlangen im jeweils anderen Geschlecht wecken sollen und sich in Form von Wolken zwischen Himmel und Erde bewegen. (Siehe Benton, *God of Desire*, S. 132-139)

<sup>71</sup> Benton, *God of Desire*, S. 132.

<sup>72</sup> Vgl. Ebd., S. 47.

<sup>73</sup> Vgl. Ebd., S. 41.

<sup>74</sup> Ebd., S. 47.

neue Möglichkeiten. Dies impliziert, dass der Gott der sinnlichen Liebe immer einen Weg finden wird, um seine Opfer zu betören:

„Once transformed in the fire of Śiva’s ascetism, Kāma-Anaṅga [der leiblose Kāmadeva], represents the transmuting of human desire in the heat of spiritual discipline. Yet, significantly the story makes clear that desire is not destroyed in ascetic practice but rather changed into new forms (the flowering trees, and so on), and even into forms with no form (anaṅga).“<sup>75</sup>

Diese Mythen sind beispielhaft dafür, wie Verlangen und Begierde in Indien verstanden werden. Man begegnet Oppositionen, die sich gegenseitig brauchen, aber nicht miteinander sein können. Dies spiegelt sich auch in den Figuren wider. Zum Beispiel ist Kāmadeva, der Gott der Liebe, des Verlangens und der sinnlichen Begierde, positiv konnotiert. Doch seine Waffen sind Pfeil und Bogen und geben dieser hingebungsvollen Angelegenheit etwas Aggressives, mit dem Beigeschmack der Überwältigung. Ein anderes Beispiel ist Śiva, der einerseits der große Asket ist und andererseits leidenschaftlicher Liebhaber. „The universe was created from the seed that poured out of the liṅga of Śiva during the sexual act, and the gods worship that liṅga.“<sup>76</sup>

### **2.5.3. Askese und Erotizismus im Alltag**

Es ist im hinduistischen Weltbild nicht möglich, simultan die sinnliche Begierde und Lustgewinn zu erleben und spirituelle Erleuchtung zu erlangen. So kann ein Mann nur entweder Familienoberhaupt mit Nachkommen sein, oder ein Asket in der Ausübung des Zölibats, der Erleuchtung anstrebt.<sup>77</sup>

Dies bedeutet aber nicht, dass die eine Position mehr oder weniger erwünscht ist. Benton beschreibt, dass es in den Geschichten über Kāmadeva um die Dualität von Asketentum und Erotizismus geht.

Im hinduistischen Denken wird demnach sowohl der Familiengründer als auch der Asket geschätzt und respektiert. Die beiden sich gegenüberstehenden Konzepte –

---

<sup>75</sup> Benton, *God of Desire*, S. 50.

<sup>76</sup> O’Flaherty, Wendy Doniger, *Śiva: The Erotic Ascetic*. Oxford: Oxford University Press 1981, S. 143.

<sup>77</sup> Vgl. Benton, *God of Desire*, S.188.

Erotizismus und Askese – sind als beispielhaft für die der Existenz zu Grunde liegenden Dualitäten der Welt zu verstehen.

„Desire presents a complex problem for any religious discipline that teaches control of the natural tendency to pursue sensual pleasure. However, the stories present the possibility of accepting this conflict as an essential and ultimately constructive foundation of existence.“<sup>78</sup>

In den bisherigen Beschreibungen wird klar, dass in jeder Form der Auseinandersetzung der indischen Gesellschaft mit Sexualität, Erotik und Verlangen die Affinität zur Religion als Transporteur von Moralvorstellungen oder als Regelkomplex besteht. Diese Anziehungskraft zwischen Erotik und religiösen Vorstellungen und Mythologien erfordert einen genaueren Blick auf einige Details. Dennoch ist es wichtig einzuräumen, dass nicht alle Besonderheiten religiös oder kulturell begründet werden können. Es geht mir hierbei in erster Linie darum, diese Konnektivität darzustellen und zu zeigen, wie kulturell, religiös und sozial geprägte Vorstellungen, Denk- und Lebensweisen sich in den Darstellungen von Erotik niederschlagen und zu erkennen geben.

---

<sup>78</sup> Vgl. Benton, *God of Desire*, S.190.

### 3. Die indische Großfamilie und ihre Strukturen

Hier sollen nun die wichtigsten Aspekte des familiären Zusammenlebens und deren Einfluss auf die Sexualität thematisiert werden.

#### 3.1. „Joint Family“

„Stärker als der wachsende ökonomische Wohlstand, stärker als der langsam sich wandelnde Status von zuvor unterdrückten gesellschaftlichen Schichten und sogar stärker als die anhaltende Bedeutung des religiösen Glaubens sind es die Familie und die Rolle, die Familienverpflichtungen im Leben eines Inders spielen, die den Leim bilden, der die indische Gesellschaft zusammenhält.“<sup>79</sup>

Kakar spricht hier die konstante und fortbestehende Wichtigkeit an, die der Familie, oder besser gesagt, der indischen Großfamilie, auch „Joint Family“ genannt, zugeschrieben wird. Auch wenn die Gesellschaft sich im Wandel befindet und dieses Lebensführungsmodell nicht auf jeden einzelnen Menschen in Indien zutrifft, ist es dennoch eine weit verbreitete, ich möchte behaupten, die gängigste und auch idealisierte Familienstruktur. Diese Form des Zusammenlebens „[...] hat «psychische Realität» [...], unabhängig davon, ob man in der Großfamilie tatsächlich aufgewachsen ist oder nicht.“<sup>80</sup> Kakar/Kakar weisen auf den beachtlichen Raum hin, den die indische Großfamilie im Innenleben der Inder einnimmt, auch dort, wo diese Form des Zusammenlebens nicht praktiziert wird oder vorherrschend ist<sup>81</sup> (zum Beispiel in der Diaspora).

Man kann in dieser Hinsicht wirklich von „Raum“ sprechen, den die Familie beansprucht. Denn die indische Großfamilie setzt sich meist aus den Eltern, den Großeltern (meist väterlicherseits, da die Ehefrau traditionellerweise in das Haus der Schwiegereltern einzieht) und dem Nachwuchs zusammen.

---

<sup>79</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 15.

<sup>80</sup> Ebd., S. 14.

<sup>81</sup> Vgl. Ebd.

Es ist aber auch üblich, dass, abgesehen von Brüdern, die mit ihren Frauen, bei den Eltern wohnen bleiben, auch verwitwete oder verlassene Schwestern und Tanten, oder auch entfernte männliche Verwandte, die sonst keine anderen Verwandte mehr haben, zusammen wohnen können. Auch in den meisten Kernfamilien (welche nur aus Eltern und deren Kinder bestehen) bleibt der „soziale und psychologische Zusammenhalt der erweiterten Familie“ erhalten.<sup>82</sup> Nicht nur regelmäßige Besuche an den Wochenenden und Freizeitgestaltung, sondern auch gemeinsame Urlaube oder Pilgerfahrten sind üblich. Verheiratete Paare wählen nur selten die Form des Zusammenlebens als „Nuclear Family“ (Kernfamilie). Abgesehen vom familiären Zusammenhalt können viele Paare es sich nicht leisten, einen eigenen Haushalt zu gründen, da die meisten Paare der unteren Schichten und unteren Mittelschichten noch in der Jugend heiraten. Die oberen Mittelschichten hingegen heiraten mehr und mehr später.<sup>83</sup> Dies hängt sicher auch mit dem längeren Bildungsweg zusammen. Das wiederum bewirkt, dass auch Männer und Frauen die später heiraten, selten die finanziellen Möglichkeiten haben, einen Haushalt zu gründen. Abgesehen von den finanziellen Ressourcen, die den Paaren fehlen, ist auch der psychosoziale Druck, dem sie entgegenstehen groß, wenn sie sich für ein Zusammenleben als Kernfamilie entscheiden. Da eine Trennung von der Familie einem „Exil“ gleichkommt, wird diese von beiden Seiten nur schwer verkraftet.<sup>84</sup>

Zudem bietet das Zusammenleben unter einem Dach soziale und ökonomische Vorteile. In Indien ist soziale Sicherheit, Altersvorsorge oder Arbeitslosenunterstützung nicht staatlich geregelt. Die Großfamilie ist für viele Menschen Lebensversicherung und Altersvorsorge, und sie springt ein, wenn ein Familienmitglied erkrankt oder arbeitslos wird.<sup>85</sup> Sie bietet Sicherheit für Jung und Alt. Die *Joint Family* ist laut Studien (sagt Kakar) unerwarteter Weise im „städtischen Umfeld“ und in „landbesitzenden Kasten“ häufiger anzutreffen als bei niedrigen Kasten der ländlichen Gegenden. Bei teurem Wohnraum in den Städten Indiens, ist gemeinsames wirtschaften und räumliches Zusammenrücken rentabler und die Job- und Ausbildungsmöglichkeiten vielfältiger.<sup>86</sup> Die indische Großfamilie „[...] ist bedingt

---

<sup>82</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 14.

<sup>83</sup> Vgl. Ebd., S. 15.

<sup>84</sup> Vgl. Ebd., S. 13.

<sup>85</sup> Vgl. Ebd., S. 16.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd., S. 13.

durch gemeinsames Wohnen sowie gemeinsame ökonomische, soziale und rituelle Handlungen.“<sup>87</sup>

In einer solchen familiären Struktur ist die Hierarchie von essentieller Bedeutung. Jeder nimmt seine Rolle in der Familie ein, welche er/sie zu Verantwortung, (v.a. brüderlicher) Loyalität, Unterstützung, Gehorsam (gegenüber Älteren) und Integrität verpflichtet.<sup>88</sup>

Von den Älteren wird erwartet, dass man sich um die Unterlegenen kümmert, damit sie keine Fehler machen oder leiden, und es bringt ihnen Respekt und Gehorsam gegenüber ihren Wünschen ein. Die Familienintegrität wird höher bewertet als individuelle Entfaltung.<sup>89</sup> Diese hierarchischen Strukturen beschränken sich nicht nur auf die Familie, sondern sind auch in der Berufswelt von Bedeutung. Die Autorität der höhergestellten Person wird akzeptiert und ist fürsorglich und mütterlich. Idealerweise wird die autoritäre Person unterstützt, weil sie die Bedürfnisse ihrer Untergeordneten ernst nimmt, ihnen Zustimmung, Lob und Zuneigung zuspricht; oder Schuldgefühle erzeugt, wenn dieser sich nicht systemkonform verhält. Der Untergeordnete bringt dem Übergeordneten Respekt entgegen, so wird ein Zusammengehörigkeitsgefühl geschaffen.<sup>90</sup> Dies fördert die Integrität der einzelnen Mitglieder. Funktionierende zwischenmenschliche Beziehungen stehen im Vordergrund, weshalb auch ein offenes/direktes „Nein“ einer Person gegenüber genauso wenig angebracht ist wie offene Kritik. Oft muss zwischen den Zeilen gelesen werden, was wirklich gemeint ist. Wie auch in der Familie ist die Beziehungserhaltung wichtiger als das eigene Interesse.<sup>91</sup>

Die indische *Joint Family* ist laut und energetisch - mit Eltern, Kindern, Onkeln, Tanten, Cousinen, Vettern und Großeltern, die unter einem Dach leben. Natürlich gibt es bei einer solchen Variation an unterschiedlichen Charakteren und verschiedenen Generationen so viele Meinungsverschiedenheiten, wie es Persönlichkeiten gibt. Das verursacht unter Umständen auch Streitigkeiten. Doch die Loyalität und der Zusammenhalt nach Außen sind sehr stabil. „Es gibt Intrigen und geheime Liaisons, heftige Liebe und eifersüchtige Tobsuchtsanfälle. Es gibt viel Zank

---

<sup>87</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 14.

<sup>88</sup> Vgl. Ebd.

<sup>89</sup> Vgl. Ebd., S. 19.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd., S. 21.

<sup>91</sup> Vgl. Ebd., S. 24.

untereinander, aber genauso eine starke Loyalität – man tritt der Außenwelt stets als vereinte Front entgegen.“<sup>92</sup>

Auf diese Loyalität stützt sich nämlich auch das Selbstbewusstsein des Individuums. Das Selbstwertgefühl und der Stolz beruht auf der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Familie und umgekehrt ist der Stolz der Familie abhängig von dem Auftreten und den Handlungen und Aktivitäten der einzelnen Mitglieder.

„In der Vorstellung der meisten Inder ist die Identität eines Menschen sogar unlöslich mit dem Ruf seiner Familie verbunden: Wie jemand lebt und was er tut wird selten als Ergebnis eigener Anstrengungen und Zielsetzung gesehen, sondern überwiegend im Licht familiärer Umstände und aus ihrer gesellschaftlichen Stellung heraus betrachtet. Individueller Erfolg oder Misserfolg bekommt entsprechend erst im «familiären Kontext» Sinn.“<sup>93</sup>

Die einzelnen Familienmitglieder tragen Verantwortung nicht nur für sich selbst, sondern mit ihrem Handeln und Tun für die ganze Familienreputation.

Dies erlaubt das Ausleben individueller Wünsche und Interessen nicht in uneingeschränktem oder unkontrolliertem Maße - ganz gleich ob beruflich oder privat. Dabei spielen die Eltern und vor allem das patriarchale Familienoberhaupt eine wichtige Rolle. Es liegt in deren/seiner Verantwortung, dass sich die einzelnen Mitglieder gesellschaftskonform verhalten und die Familienreputation aufrechterhalten.

Diese Komponenten liefern einen wichtigen Teil zum Verständnis indischer zwischenmenschlicher und familiärer Beziehungen und Moralvorstellungen. Diese Strukturen spiegeln sich auch in den meisten populären Hindi-Filmen wieder.

### **3.2. Die Rolle der Frau**

„Indien war und ist noch immer eine patriarchale Gesellschaft, in der Frauen sich im Allgemeinen unterzuordnen haben und entmacht sind.“<sup>94</sup> Dies bedeutet allerdings im indischen Kontext nicht, dass Frauen gar keine Macht haben oder komplett unterdrückt werden. Vor allem Müttern wird viel Respekt entgegen gebracht.

---

<sup>92</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 13.

<sup>93</sup> Ebd., S. 16.

<sup>94</sup> Ebd., S. 46.

Dies liegt auch an der „[...] machtvolle[n] Rolle, die Muttergöttinnen in der kulturellen Vorstellungswelt Indiens spielen, [sie] durchdringt männliche Dominanz mit emotionalen Schattierungen von Angst, Ehrfurcht, Sehnsucht, Hingabe etc., die in der begrenzten Palette patriarchaler Erklärungsmuster fehlen.“<sup>95</sup>

Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass es eine Bevorzugung von Söhnen in Indien gibt. Und eine gleichzeitige Diskriminierung von Mädchen. Dies ging so weit, dass weibliche Föten gezielt abgetrieben und sogar Säuglingsmorde verübt wurden. Trotz dieser objektiven Fakten wird die reale Diskriminierung von den Mädchen nicht so drastisch wahrgenommen. Kakar meint, dass sich diese Diskriminierung vermutlich nicht immer direkt auf die Psyche der Mädchen auswirkt und sie von den Müttern oft besondere Zuwendung bekommen, und dass die Mädchen in eine definierte Frauengemeinschaft integriert sind.<sup>96</sup> Ihre Vorbilder sind fürsorgliche Mütter, „die in Familienangelegenheiten respektiert werden und häusliche Macht besitzen.“<sup>97</sup>

Dennoch wird im Alltag die Bevorzugung von Söhnen spürbar. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen gibt der männliche Nachkomme den Namen der Familie weiter, zum anderen ist er in rituellen Belangen wichtig, zum Beispiel bei „[...] Riten, die nach dem Tod der Eltern ausgeübt werden und die für das Wohlergehen ihrer Seelen unumgänglich sind.“<sup>98</sup> Töchter verlassen früh mit ihrer Hochzeit das Elternhaus, dadurch werden sie oft als Gast gesehen, der nicht wirklich zur Familie gehört. Sie können kaum zum Familieneinkommen beitragen und stellen durch die Mitgift, die sie zu Hochzeit erhalten, einen hohen Kostenfaktor dar. Oft verschulden sich Familien, um für die Mitgift aufzukommen. Zwar zeigt sich in den städtischen Familien der Mittelschicht ein Rückgang dieses Verhaltens, doch werden Söhne weiterhin bevorzugt.<sup>99</sup> Schon in der Kindheit werden die jungen Mädchen zu „guten Frauen“ erzogen. Dies beinhaltet eine Erziehung zu Tugenden wie Unterwürfigkeit gegenüber dem Elternhaus des Mannes, Selbstlosigkeit und Anpassung an deren Erwartungen.<sup>100</sup> Töchter von Mittelklasse-Familien werden zwar in ihrer beruflichen und akademischen Karriere bestärkt, doch dient die höhere Bildung eher dem Ziel,

---

<sup>95</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S.46.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd., S. 52-55.

<sup>97</sup> Ebd., S. 55.

<sup>98</sup> Ebd., S. 50.

<sup>99</sup> Vgl. Ebd., S. 50-55.

<sup>100</sup> Vgl. Ebd., S. 56.

einen ebenso gebildeten und wohlhabenden Mann aus einer respektablen Familie zu heiraten, als der Tochter zu ökonomischer Unabhängigkeit zu verhelfen. Die Karriere eines Sohnes wird im Gegenteil dazu nicht zweitrangig bewertet, sondern sehr ernst genommen.<sup>101</sup>

Kommt ein Mädchen in die Pubertät, gibt es in vielen Teilen des Subkontinents Riten, welche das Aufblühen des Mädchenkörpers akzentuieren und das Frausein hervorheben. Somit ist die Bereitschaft zur kulturell wichtigsten Aufgabe, der Fortpflanzung und Mutterschaft, gegeben.<sup>102</sup>

Die sexuelle Reife wird als ambivalent empfunden, da zum einen die Fruchtbarkeit der jungen Frau die Familie erweitert. Doch die weibliche Sexualität ist auch etwas Gefürchtetes, denn sie ist eine Gefahr für die Ehre und den Ruf der Familie.<sup>103</sup> Speziell in dieser Zeit zwischen Pubertät und Heirat muss die Tochter geschützt werden - vor Männern und sich selbst, deswegen gilt die Devise, diese Zeit so kurz wie möglich zu halten, denn sie soll jungfräulich in die Ehe gehen. Dieser Schutz geht oft mit vielerlei Einschränkungen einher, welche Umgangsformen mit dem männlichen Geschlecht betreffen, was ihren Körper, ihre Körperhaltung und ihre Kleidung betrifft.<sup>104</sup> Die Sexualität junger Frauen wird gewünscht, aber nur, wenn sie verheiratet und zuvor kontrolliert, sprich: nicht ausgelebt wird.

Der Kontakt zwischen den Geschlechtern wird so gering wie möglich gehalten, selbst im College oder an der Universität werden Kontakte nicht außerhalb des Bildungskontextes vertieft, zumindest nicht offensichtlich.<sup>105</sup>

Der geringe Kontakt zwischen den Geschlechtern soll vorehelicher Sexualität vorbeugen und unerwünschte Situationen für die Familien verhindern. Laut den Beschreibungen Kakars sind die gesellschaftlichen Räume strikt nach Geschlecht getrennt.

Auch in dieser Hinsicht hat sich einiges geändert, gerade in der bereits erwähnten städtischen Mittelschicht. Geschlechtliche Diskrepanzen werden nicht erzwungen, aber akzentuiert. Dies lässt sich allerdings nicht über alle Kasten, sozialen Schichten

---

<sup>101</sup> Kakar/Kakar, Die Inder, S. 56.

<sup>102</sup> Ebd., S. 57.

<sup>103</sup> Vgl. Ebd., S. 58.

<sup>104</sup> Vgl. Ebd., S. 58.

<sup>105</sup> Vgl. Ebd., S. 59.

und jede Konfession sagen. Diese Umgangsformen unterscheiden sich von Familie zu Familie und sind religiös-, kasten- und einstellungsbedingt. Tatsache ist, dass die Strukturen der indischen *Joint Family* Auswirkungen auf das Zusammenleben, den Umgang mit Sexualität in der Familie haben und wie diese wahrgenommen, transportiert und praktiziert wird. Das patriarchale System nimmt direkten Einfluss auf die Partnerwahl und somit auch auf die Sexualität. Für eigene persönliche Präferenzen gibt es im wahrsten Sinne des Wortes keinen Platz.

### 3.3. Tabuisierung von Sexualität

Dieser geringe Zuspruch, den die Privatheit und die Sexualität bekommen, führt auf vielen Ebenen zu einer Tabuisierung des Themas. Aber was gibt Anlass dazu, Sexualität in der indischen Gesellschaft als tabuisiert zu bezeichnen?

Es gibt zwei Punkte, die in diesem Kontext angesprochen werden müssen: Zum einen die Tabuisierung und das Verbot von sexualisierten Zärtlichkeiten, zum Beispiel der Kuss in der Öffentlichkeit. Zum anderen, was die Sprache zu dieser Tabuisierung beiträgt. Dabei werden Beispiele aus Kakars Praxis einen Einblick ermöglichen.

Der Austausch von Zärtlichkeiten, wie Umarmungen und Küssen oder sonstige Berührungen zwischen Frau und Mann, sind im indischen Alltag bzw. vor den Augen anderer, egal ob in der Öffentlichkeit oder in der Familie, ein Tabu. Dies gilt auch für den populären indischen Mainstream-Film, in dessen Zusammenhang sogar von „Kussverbot“ gesprochen wird.

Tieber erläutert, dass es eine Art Vertrag zwischen Männern gibt (dabei verweist er auf den „sexual contract“ von Carol Pateman), indem sie sich untereinander auf die Grenzen ihres Einflusses einigen. Da die Frau und die Familie als Eigentum des Mannes betrachtet werden, werden beide aus gegenseitiger Anerkennung nicht angetastet.<sup>106</sup> Das heißt: Die Frau eines anderen wird asexualisiert, wobei auch eine Tochter vor ihrer Hochzeit einem anderen gehört - nämlich ihrem Vater.

---

<sup>106</sup> Tieber, Claus, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien: LIT 2007, S. 41.

Der Kuss, der in der christlichen Ehe die Autorität des Paares über sich selbst symbolisiert (mit Ausnahme der des Staates), ist eine „Zone der Privatheit“<sup>107</sup>. Nachdem das Liebes-Paar von der patriarchalen Familie des Mannes absorbiert wird, gibt es innerhalb dieser keinen privaten Raum.<sup>108</sup> Die Zone der Privatheit existiert in der Öffentlichkeit nicht, zumindest nicht in einer indischen Öffentlichkeit. Der Kuss zwischen Inderinnen und Indern, (nicht aber zwischen Nicht-Indern), ist deshalb untersagt – er würde eine Absage an die feudale patriarchale Autorität bedeuten.<sup>109</sup>

In sehr vielen Familien wird das Thema Sexualität überhaupt nicht behandelt, sondern darüber geschwiegen. Vor allem Mädchen ist es unangenehm, über sexuelle Angelegenheiten zu sprechen, berichten Kakar/Kakar. Dies führt dazu, dass sexuelle Aufklärung schwer zugänglich gemacht wird. Kakar berichtet von einer Patientin mit College-Bildung, die bis in die späten Teenager-Jahre glaubte, dass Menstruationsblut, Urin und Babys durch die Harnröhre kommen. Eine andere Frau, die in einem Dorf aufgewachsen ist, glaubte bis zur Geburt ihres ersten Kindes, dass Kinder aus dem Anus kommen.<sup>110</sup> „Unkenntnis gedeiht natürlich am besten in einem sozialen Klima des Schweigens.“<sup>111</sup>

Dies zeigt, wie stark vor allem Mädchen Scham vor ihrem eigenen Körper haben, und davor, über diesen zu sprechen. Dies wurzelt aber auch darin, dass viele Mädchen höherer Kasten nicht einmal ein Wort in ihrer Muttersprache für weibliche oder männliche Genitalien haben. Deswegen werden Umschreibungen wie „Ort, wo man pinkelt“ verwendet. Kakar/Kakar berichten von einer in England aufgewachsenen Patientin, die ihre Genitalien auf Englisch benennen konnte, aber in ihrer Muttersprache war es ihr nicht möglich, dies zu tun. Es wird deutlich, dass bei der Tabuisierung von Sex und den mit Sexualität verbundenen Körperteilen, die mit Schamgefühl behaftet sind, die Sprache eine wichtige Rolle spielt. Bezeichnenderweise fällt es schwer, in der emotional, familiär konnotierten Muttersprache über Sexualorgane zu sprechen, sie überhaupt beim Namen zu nennen. Obgleich im städtischen Umfeld Veränderungen zu verzeichnen sind und junge Mädchen wissbegierig Fernsehserien und Zeitschriften konsumieren, die

---

<sup>107</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S. 41.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd.

<sup>110</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 93f.

<sup>111</sup> Ebd., S. 94.

Körperpflege, Schönheit und äußeres Auftreten thematisieren, scheint diese neue Körperlichkeit, die sich unter anderem durch körperbetonte Kleidung äußert, auf das Äußere beschränkt zu sein.<sup>112</sup>

### **3.4. Verbindung zweier Familien - Die Ehe**

„Zwar idealisieren die Epen die Ehe, aber vornehmlich als sozialen und religiösen Akt.“<sup>113</sup> In Indien ist die Ehe daher noch immer gepriesene und praktizierte Institution und ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Ereignis im Leben eines Inders und einer Inderin. Es markiert den Zeitpunkt, an dem das Paar zu erwachsenen Familienmitgliedern wird und Verantwortung übernimmt. Es ist ein rituelles und familienwirtschaftliches Ereignis, welches mit einem prunkvollen, mehrtägigen Fest gefeiert wird. Doch gefeiert wird nicht die Liebe des Paares füreinander, sondern vorrangig die Verbindung zweier Familien-Clans. Im weiteren Gegensatz zur Liebesheirat entsteht die Entscheidung zur Eheschließung oft aus sozio-ökonomischen und reputativen Gründen. Arrangierte Ehen sind in Indien mehr Norm als Seltenheit. Auch wenn es mittlerweile Kompromisskonzepte z.B. der „Arranged Love Marriage“ gibt ist die Liebesheirat in Indien weiterhin die Ausnahme, denn nur die Wenigsten halten dem familiären Druck von beiden Seiten stand. So wird die arrangierte Ehe als die auf lange Sicht sinnvollere Verbindung angesehen.

Dabei ist es wichtig zu sehen, dass dies von den Betroffenen fast nie als Zumutung verstanden wird:

„Die große Mehrheit der jungen Leute – nicht nur in traditionellen Familienverbänden, sondern ebenso in der aufsteigenden Mittelschicht, bevorzugen eine arrangierte Heirat gegenüber der sogenannten Liebesheirat, die so charakteristisch für westliche Gesellschaften ist.“<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 93.

<sup>113</sup> Ebd., S. 76.

<sup>114</sup> Ebd., S. 64.

Mittlerweile sind in der Mittelschicht neben Kaste, Familienstatus und Verdienst des Mannes auch Bildung und Persönlichkeit des Bräutigams wichtig - und die Meinung des Mädchens erwünscht.<sup>115</sup>

Diese Faktoren sind natürlich auch abhängig von religiöser Zugehörigkeit, Kaste und Familientradition.

„Ungeschriebene Regeln in Nordindien verlangen, dass ein Mädchen in derselben Kaste (oder einer Subkaste) verheiratet wird. [...] Wichtiger noch: Sie wird kaum oder gar kein Mitspracherecht in der Wahl ihres Partners haben. Obwohl auch moderne indische Mädchen [...] eine arrangierte Heirat der Liebesheirat vorziehen, ist ihre Teilnahme an der Auswahl des Partners aktiver.“<sup>116</sup>

Im Haus der Schwiegereltern nimmt die Frau erst einmal in der sozialen Familienhierarchie einen der untersten Ränge ein. Sie stellt eine Bedrohung für die Großfamilie dar. Ihre sexuelle Macht könnte lange etablierte religiöse und kulturelle Familienwerte umstürzen und den Sohn dazu veranlassen, seine Pflichten und seine Rolle in der Großfamilie zu vernachlässigen und seine „Loyalität und Hingabe“ ihr zu überschreiben.<sup>117</sup> Auch hier wird sexuelle Begierde, selbst innerhalb der Ehe, als Gefahr empfunden.

Aufgrund der bereits erwähnten Gründe wie Reputation, finanzielle Sicherung der Familie, religiöser und sozialer Zusammenhalt betrifft die Allianz zweier Familien nicht nur die Individuen und berechtigt somit vor allem die Eltern zur Mitsprache in der Partnerwahl.<sup>118</sup>

Heiraten ist eine Familienangelegenheit, bei der eine Werteübersteinstimmung zur Zufriedenheit beider Familien beiträgt. Dies steht über den persönlichen sexuellen Bedürfnissen.<sup>119</sup>

Heiratet der Sohn, wird eine neue Ausrichtung der Rollen und Beziehungen notwendig, welche aber nicht das junge Paar ins Zentrum stellt. Im Gegenteil, es

---

<sup>115</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 60.

<sup>116</sup> Ebd., S. 60.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd., S. 63.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd., S. 64.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd.

werden körperliche Annäherungen und das Aufkeimen von Zärtlichkeiten ungern gesehen, belächelt und wenig unterstützt. Hänseleien und Andeutungen in Bezug auf ihre „Verliebtheit“ oder offene Beschämung verhindern, dass ein Paar seine gegenseitige Zuneigung offen zeigt.<sup>120</sup>

Es wird ersichtlich, dass zum einen ein großes Abhängigkeitsverhältnis zur Familie von Frau und Mann besteht, da ansonsten weder finanzielle noch moralische Unterstützung oder soziale Sicherheit gegeben sind. Durch die Entscheidungsabgabe der Partnerwahl an die Eltern findet auch eine Verantwortungsabgabe statt.

„Dieser Konsens zugunsten der arrangierten Ehen, der sich durch die Jahrzehnte zieht, ist wahrhaft erstaunlich; es gibt nur einen altindischen Text – nämlich das Kāmasūtra –, in dem die Liebesheirat als die höchste Form der Verbindung erachtet wird.“<sup>121</sup>

Zusammenfassend lassen sich folgende Erkenntnisse sammeln. Es gibt eine starke Diskrepanz zwischen dem Umgang mit Sexualität im alten Indien und der Gegenwart. Die äußerst lustvolle, offene Sexual-Einstellung einer gebildeten, städtischen Schicht, steht einer sexuellen Feindseligkeit gegenüber, die Jahrhunderte lang aufrechterhalten blieb und noch heute die Gesellschaft prägt. Die drückt sich in einer äußerst ambivalenten Einstellung gegenüber der Sexualität aus. Wichtig ist hier die deutliche Affinität von Sexualität und Religion. Die Religionen Indiens haben die kulturelle Landschaft innerlich und äußerlich geformt. Dabei spielt Mythologie eine bedeutende Rolle. Die Erläuterungen zu Kāmadeva und Śiva aus der Hindu-Mythologie stellen das Verhältnis zwischen Sinnlichkeit, körperlicher Lust und Askese deutlich dar. Verlangen kann nur durch asketische Praxis diszipliniert und kontrolliert werden, doch selbst der stärkste Asket kann der Lust unterliegen. Trotz der Ambivalenz muss es beide geben zum Fortbestand der Welt. Es lässt sich sagen, dass es in den bisherigen Beispielen stets um die Kontrolle der Sexualität geht, selbst bei Vātsyāyana soll die Erotik vor der puren Sexualität geschützt werden, indem sie kultiviert und zur Kunst erhoben wird. Weiter soll festgehalten werden, dass Sexualität in der indischen Gesellschaft bis heute überwiegend ein tabuisiertes

---

<sup>120</sup> Vgl. Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 63.

<sup>121</sup> Ebd., S. 65.

Thema in der Familie, als auch in der Öffentlichkeit darstellt. Metaphorisch gesprochen: Der gemeinsame Raum für Mann und Frau und für die sinnliche Liebe ist selbst innerhalb der Ehe sehr klein bemessen. Die Liebesheirat steht dem internalisierten Konzept der arrangierten Ehe und dem Patriarchat gegenüber. Die *Joint Family* als gängiges Modell des Zusammenlebens erweist sich nicht zuletzt durch sein „tief internalisierte[s] hierarchische[s] Prinzip“<sup>122</sup> als bewährter Garant für Sicherheit und Stabilität für die Mitglieder, auch wenn dadurch Privatheit eingebüßt wird.

Im Anschluss wird versucht, die bisherigen Erkenntnisse mit den Hindi-Filmen der Mitte-90er- bis 00er-Jahre in Verbindung zu bringen. Der Film als Transporteur der erotischen indischen „Essenz“ soll untersucht werden.

---

<sup>122</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 13.

## 4. Historische Kontextualisierung

Hier wird nun eine Einordnung des Themas in den historischen Kontext vorgenommen und prägnante Aspekte, die im Weiteren von Bedeutung sind angesprochen.

In den 90er-Jahren gab es signifikante Veränderungen auf dem indischen Subkontinent auf sozialer, politischer, und wirtschaftlicher Ebene. Diese hatten in vielerlei Hinsicht einen beachtlichen Einfluss auf die Hindi-Filme der Mitte-1990er- bis Mitte-2000er-Jahre. Deshalb sollen die Faktoren der Veränderungen und deren Folgen kurz beschrieben werden.

Nach den actionlastigen Filmen in den 1970er- und 1980er-Jahren mit Amitabh Bachchan als rächender, lasterhaften Antiheld und dem wirtschaftlichen Niedergang des indischen Films, dürstete es dem Publikum nach Neuerung. Deswegen wurden die, in den 60er-Jahren so erfolgreichen Komponenten (wie Musik und Tanz, Stars, Romanzen und Familienwerte) in den nun romantisch dominierten Filmen, den *family romances*, wieder eingesetzt. Diese *family romances* zeigen die Utopie einer wachsenden Mittelschicht.<sup>123</sup>

Die Erweiterung des Kino-Publikums und die Adressierung der Filme an eine, wie Claus Tieber beschreibt, ausschließlich städtische Mittelschicht Indiens, zog eine Entwicklung und Veränderung der Filme nach sich und Rezipienten in der Diaspora, stellten die Erschließung eines neuen Marktes für den populären Hindi-Film dar.<sup>124</sup>

### 4.1. Wachsende Mittelschicht und politische Öffnung Indiens

Die 1990er-Jahre markieren den Aufbruch Indiens zur Wirtschaftsmacht. Die wachsende Mittelschicht umfasste laut Dwyer im Jahr 2000 circa vier Millionen Haushalte – etwa 25 Millionen Menschen.<sup>125</sup>

Obgleich zahlenmäßig unterlegen, war und ist diese Mittelschicht politisch und wirtschaftlich sehr einflussreich. Politische Reformen wurden von dieser Mittelschicht

---

<sup>123</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.124f.

<sup>124</sup> Vgl. Ebd., S. 122.

<sup>125</sup> Vgl. Dwyer, Rachel, *All You Want Is Money, All You Need Is Love. Sexuality and Romance in Modern India*, London, New York: Cassel 2000, S. 79.

eingefordert. Dies hatte die politische und wirtschaftliche Öffnung des Landes und die Öffnung des Marktes zur Folge. Durch die Privatisierung der Wirtschaft<sup>126</sup> erwuchs eine Mittelschicht bzw. Mittelschichten mit Kapital. Die zunehmende Liberalisierung und die Öffnung Indiens hin zum globalen Markt hatte die steigende Zuwendung zum Hindunationalismus zur Folge.

"Diese Entwicklungen bedingten die Angst vor dem Verlust kultureller Identität. Das Dilemma der Mittelschicht, einerseits den neu erworbenen materiellen Wohlstand mit all seinen westlichen Gütern nicht in Frage stellen zu wollen, und sich andererseits vor dem Verlust kultureller Identität zu fürchten, verstand die hindunationalistische Bewegung politisch für sich zu nutzen."<sup>127</sup>

Daher ist es nicht verwunderlich, dass diese gerade von der Mittelschicht unterstützt wurde:

„Viele Angehörige der neuen Mittelklassen sind Unterstützer des Hindu-Fundamentalismus und keineswegs säkulare Liberale. Hier wird versucht, westlicher Materialismus bis hin zu Hedonismus und Konsumismus mit dem, was man für indische Werte hält, zu verbinden. Letzte beziehen sich vor allem auf die traditionelle indische Familie und alle damit verbundenen Fragen. Die neuen Mittelschichten vertreten anti-moderne feudale Werte. Die Hindu-fundamentalistische Bharatiya Janata Party (BJP) findet gerade in diesen Schichten ihre Unterstützung. Es ist bezeichnend, dass die BJP und die mit ihr koalierenden Parteien die Wahl 2004 nicht in den Städten, also bei den neuen Mittelschichten, sondern am Land, verloren hat.“<sup>128</sup>

Die Entwicklungen finden ihren Widerhall in den Filmen. Der Kapitalismus hält auch Einzug in den populären Hindi-Filmen; Luxusartikel, „westliche“ Marken und Designerkleidung<sup>129</sup> werden zu Accessoires welche die Helden mit Adjektiven wie Weltoffenheit und Liberalismus "modern" schmücken. Vermehrt zieren sich Protagonisten mit schnellen ausländischen Autos. Große Häuser oder gar Villen

---

<sup>126</sup> Vgl. Majumder, "Hindu-Nationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster", S. 148.

<sup>127</sup> Ebd., S. 149.

<sup>128</sup> Tieber, *Passages to Bollywood*, S.124.

<sup>129</sup> Vgl. Ebd., S. 123.

werden zu Schauplätzen des 90er-Jahre Kinos. Bunte Kleider, Prunk und Luxus dominieren die neue indische Film-Ästhetik.

Der neu erworbene moderne *Lifestyle* wird dem traditionellen, werteorientierten indischen Großfamilienleben entgegengesetzt, findet aber vor allem in der Thematisierung von in der Diaspora lebenden Indern ihre Vereinigung. Luxus und Tradition, moderne Kleidung und Familienwerte, konservative Lebensführungskonzepte und Liberalismus werden vereint und als „indisch“ deklariert. Das "westliche" Leben mit indisch konnotierten Idealen und Traditionen wird zum neuen Kredo. Angesichts der Veränderungen und dem Aufstieg Indiens zur Wirtschaftsmacht soll die Herkunft betont und keinesfalls vergessen oder vernachlässigt werden. Dies ist in Filmen wie *DILWALE DULHANIA LE JAYENGE* (Regie: Aditya Chopra, Indien 1995), *PHIR BHI DIL HAI HINDUSTANI* (Regie: Aziz Mirza, Indien 2000) ODER *KABHI KHUSHI KABHIE GHAM* (Regie: Karan Johar, Indien 2001) exemplarisch dargestellt.

Diese sozio-ökonomischen Veränderungen ermöglichten dem Hindi-Film die Erreichung eines internationalen und konsumorientierten Publikums, was eine weitere Einnahmequelle darstellte und seine globale Repräsentation nachhaltig prägte.

## 4.2. Anderes Publikum

Tieber spricht in seinem Werk „*Passages to Bollywood*“ aus dem Jahre 2007 von 11 Millionen NRI (*Non-Resident-Indians*).<sup>130</sup>

In diesem Zusammenhang wird von Diaspora gesprochen, die in der ersten Wanderungsbewegung in Teile des Commonwealth, wie Südafrika und Fidschi betrifft. In der zweiten Wanderungsbewegung nach 1960 wanderten vor allem wirtschaftliche Migranten in die großen Metropolen des ehemaligen britischen Empires und Amerika aus.<sup>131</sup> Viele der Auswanderer stammten aus dem nordindischen Punjab und waren ambitionierte Kaufleute. Dies verursachte auch eine sogenannte „Punjabisierung“ der Hindi-Filme, welche meist eine Punjabi-Diaspora

---

<sup>130</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.130f.

<sup>131</sup> Vgl. Ebd., S.127.

abbilden: Menschen aus oberen Kasten, die in Wohlstand im Ausland leben. Der Film: *DILWALE DULHANIA LE JAYENGE* ist das wohl erfolgreichste und bekannteste Beispiel, welches das Bild der NRI und deren Darstellung im Hindi-Film nachhaltig verändert hat. Moderne NRIs verbinden äußerlich westlich/euro-amerikanischen Style mit inneren, indisch-traditionellen Werten.<sup>132</sup>

Das neue Zielpublikum ist ein globaleres und die wachsende Anzahl von Indern im Ausland eröffnet neue Themen. Die Darstellungen dieser in der Diaspora lebenden Inder und Inderinnen müssen mit der Mittelschicht in Verbindung gesehen werden. Das Bild, das in Indien lebende Menschen von der Diaspora haben, ist Wohlstand und Luxus, während die Filme das Aufrechterhalten der indischen Kultur, gerade in der Diaspora, betonen. Die bereits angesprochenen *family romances* werden auch thematisch an diese Wertekollision von indischer Tradition und euro-amerikanischer Offenheit dominiert. *Family romance* bedeutet aber nicht nur, dass familiäre Themen in den Filmen behandelt werden, sondern auch, dass es Filme sind, welche mit der gesamten Familie im Kino als Freizeitevent rezipiert werden. NRIs und die neue Mittelschicht- als Zielpublikum sind seit den 90er-Jahren ein wichtiger Markt für den Hindi-Film.<sup>133</sup>

Wie der Name *family romance* bereits vorwegnimmt, wurden Liebesgeschichten, zentral und romantische Liebe zelebriert. Dies brachte auch das propagieren der Liebesheirat mit sich.

### **4.3. Die Popularität der *Love-Marriage* im Hindi-Film**

Die Liebesheirat erhielt Mitte der 90er-Jahre im Hindi-Film einen Aufschwung durch die Popularität der *family romances*.

Wie erklärt sich aber die Popularität der, im Widerspruch zur Realität stehenden, Liebesheirat im Hindi-Film? Sudhir und Katharina Kakars Antwort auf diese Frage lautet:

---

<sup>132</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.130f.

<sup>133</sup> Vgl. Ebd., S.126f.

„Inder sind ebenso versessen auf Liebeserzählungen, wie jedes andere Volk auch, insbesondere Kinogeschichten über Jungverliebte, von denen man annimmt, dass sich in ihrer Liebe die reinste Form romantischer Gefühle spiegelt. In Indien – wie in den meisten anderen Gesellschaften – sind Liebesgeschichten kein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse.“<sup>134</sup>

Der neu erworbene Liberalismus und der Wunsch nach individuellem Glück, geprägt von externen Einflüssen, lassen neue Formen und Ideologien in den Filme zu. Das Patriachat wird zwar hinterfragt aber nicht hintergangen.

„Die Liebesgeschichte, ob nun im Film oder in Erzählungen, ist ein Traum von einer Liebe, die frei ist von allen äußeren Beschränkungen und inneren Hemmungen. Ein Traum, der die Frische und Spontanität der Liebe einzufangen versucht, während die Mächte, die die Begierde zu dämpfen versuchen, ausgeschaltet werden. In einer Gesellschaft, die zutiefst hierarchisch ist, mit Kasten- und Klassenbarrieren, die nicht einfach zu überwinden sind (nicht einmal vom Liebesgott Kama), ist der Traum von der ungehinderten Liebe groß. Einer Liebe, die frei ist von Familienzwängen und den Verpflichtungen gegenüber Familienältesten und all den anderen Bewahrern gesellschaftlicher Traditionen.“<sup>135</sup>

So sind Liebeshochzeiten, meist das Ziel der Protagonisten, welches zunächst unerreichbar bleibt. Doch die Selbstbestimmtheit der Paare, erfährt, zumindest ihren den "Träumen" ihre Legitimation.

Dadurch änderte sich auch die Repräsentation der Paare und die Darstellung von Mann und Frau im Hindi-Film.

#### **4.4. Konsum und Körperlichkeit**

In den 90er-Jahren wird nicht mehr nur der weibliche Körper ausgestellt, sondern auch der männliche: Nackte, muskulöse Oberkörper oder durchsichtige Hemden und Muskel-Shirts waren zuvor eher weniger zu verzeichnen. Die Schönheitsideale und der "Körperkult" betreffen mehr und mehr beide Geschlechter.

---

<sup>134</sup> Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 65.

<sup>135</sup> Ebd.,65f.

Mit der Öffnung gen Westen, veränderte sich auch die Darstellung des Helden in den Filmen. „Der neue Held trägt westliche Designer-Mode und trägt nur noch zu formalen Anlässen traditionelle Kleidung. Er ist wesentlich körperbetonter.“<sup>136</sup> Deshpande nennt die 90er auch „Dekade des Bizeps“<sup>137</sup>. So sind in den Mitte-90er-Jahren vor allem in romantischen Filmen, Männer des Öfteren mit trainierten Oberkörpern zu sehen. Dies ist vor allem ein Zeichen dafür, dass der männliche Körper ebenfalls sexualisiert wird. Und auch das zunehmende Ausstellen des männlichen Körpers als Sexual-Objekt mit nacktem, muskulösem Oberkörper, ist um die Jahrtausendwende mehr und mehr in Songs zu sehen. Während Salman Khan in dem Song *Pehle Pehle Pyar Hai* (HUM AAPKE HAIN KAUN. Regie: Sooraj R. Barjatya, Indien 1994) im anliegenden Muskelshirt tanzt, und Akshay Kumar in dem Song *De Diya Dil Piya* (KEEMAT. Regie: Sameer Malkan, Indien 1998) nur durch sein offenes Hemd seine behaarte Brust zeigt, stellt Salman Khan beispielsweise im Jahr 2000 in dem Film: *HAR DIL JO PYAR KAREGA* (Regie: Raj Kanwar, Indien 2000) und dem gleichnamigen Song, seinen nackten, unbehaarten und muskulösen Oberkörper zur Schau.

Es lässt sich generell sagen, dass die Outfits um die 2000er-Jahre knapper und freizügiger werden. So rückt der betonte Körper als Repräsentation und Reflektion von gesellschaftlicher Veränderung und als Emotionsträger noch ein Stück mehr in den Mittelpunkt. Der gepflegte Körper, als Statussymbol und als Luxusgut in den es zu investieren gilt, wird in den Songs auf eindrucklichste Weise präsentiert. Dort darf der Körper ausgestellt und akzentuiert werden - und zwar der weibliche, als auch der männliche.

Tieber argumentiert, dass erst ab den 90er-Jahren wirklich von „Song and Dance“ gesprochen werden kann, da die Stars zuvor furchtbare Tänzer waren, sofern sie überhaupt tanzten.<sup>138</sup> Diese tänzerischen Tendenzen waren gerade in den Mitte-90er-Jahren stark vertreten und wurden durch vielerlei musikalische und tänzerische Stile, die nun für den Subkontinent zugänglich waren, beeinflusst. Koordinierte Choreografien treffen auf schmachttende Umwerbungen verschiedenster Art.

---

<sup>136</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.124.

<sup>137</sup> Vgl. Ebd., S.132.

<sup>138</sup> Vgl. Ebd., S.133.

In den Mitte-90er-Jahren wird die Orientierung des offenen Indiens und der Repräsentation nach außen auch in der Darstellung erotischer Szenen sichtbar. Nicht nur durch die sexualisierten und erotisierten Körper sondern auch weil Liebesheiraten im Hindi-Film einen Aufschwung erlebten. Liebesduette finden nicht mehr vorwiegend in alpinen Gebirgsregionen statt, sondern wählen Metropolen als romantische Settings. In den 2000er-Jahren sind die Liebesduette zunehmend in der städtischen (anonymisierten), und meist außerhalb der indischen Öffentlichkeit zu verorten. Beispiele dafür finden sich in den Songs: *Once you fall in Love* (BICHHOO. Regie: Guddu Dhanoa, Indien 2000), *Dilbar Dilbar* (SIRF TUM. Regie: Indien, 1999) dienen. *Tumhi Dekho Na*, (KABHI ALVIDA NAA KEHNA. Regie: Karan Johar, Indien 2006), *Tere bin* (BHAGAM BHAG. Regie: Priyadarshan, Indien 2006) oder der Song *Hey Shona* (TARA RUM PAM. (2007) zeigt diese Tendenz.

Der mit den aufsteigenden Mittelschichten verbundene Lebensstil mit Luxusartikeln und Designerkleidung als auch Auslandsaufenthalten oder gar das Leben im Ausland, wird im Hindi-Film ab den 90er-Jahren zu einem prägnanten Merkmal.<sup>139</sup>

Diese Luxusgüter sowie Shopping und Konsum sind ein wiederkehrendes Element zur Repräsentation von Lifestyle der Protagonisten beispielsweise in den Songs. Darin sind auch die zentral positionierten Autos sichtbar. Diese repräsentieren nicht nur das Kapital des Helden, sondern bieten auch, einen Ort für Intimität und Zweisamkeit, welche im traditionellen Zusammenleben als *Joint Family* nicht möglich ist. Als Symbol unabhängiger Mobilität und Freiheit kann damit die Isolation des Paares selbst in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Beispiele dafür finden sich in den Songs: *Soch Liya Maine Aye Mere Dilbar* (ZAMAANA DEEWANA, Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995), *Ho Gaya Hai Tujhko To Pyaar Sajna* (DILWALE DULHANIA LE JAYENGE, Regie: Aditya Chopra, Indien 1995) oder in *Chori Chori Sapno Main* (CHAL MERE BHAI, Regie: David Dhawan, Indien 2000).

Die konsumorientierte Haltung führt dazu, dass Song-and-Dance-Sequenzen wichtiger werden. Schließlich werden diese Film-Songs auch vermarktet und verkauft. Je erfolgreicher die Musik, desto erfolgreicher der Film. So wird speziell in dieser Zeit Musik und Tanz zentral und die Ausgestaltung dieser Sequenzen wichtig.

---

<sup>139</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S.132.

## 5. Song and Dance

Im folgenden Kapitel soll auf die für den Hindi-Film charakteristischen Musik- und Tanznummern eingegangen werden, in denen im Anschluss auch die Darstellung von Sexualität und Erotik untersucht werden soll.

Welche Rolle spielen Musik und Tanz in der indischen Gesellschaft und was wird im Hindi-Film als Song-and-Dance-Sequenz bezeichnet?

### 5.1. Musik und Gesang in der indischen Gesellschaft

Im hinduistischen Schöpfungsmythos stellt der Klang (*nada*) die existenzielle Basis des Universums dar. Er entsteht durch die Vibration, welche dem heiligen „Aum“ (Om) entspringt. Diese Vibration ist es, die das Universum zusammenhält.<sup>140</sup> Musik und Gesang bringen den Körper in Schwingung und Bewegung, sie bewegen den Menschen. Laut Nadine Dablé und Anna Morcom spielen Musik und Gesang eine wichtige Rolle in der soziokulturellen Lebensführung Indiens. Sie sind feste Bestandteile von rituellen Handlungen, Teil von religiösen Ereignissen, sozialer und politischer Festlichkeiten und Anlässen<sup>141</sup>, ganz gleich ob diese familiär oder öffentlich sind. Dazu gehören Hochzeiten, Feiertage, *Holi*, *Diwali*, *Lohri*, Paraden am Nationalfeiertag oder alltägliche Spiele. Das gemeinsame Singen und Musizieren schafft ein integratives, interaktives Zusammen und emotionale Nähe. Die soziale Funktion dieser performativen Handlung steht dabei im Zentrum.

„Der Gesang wird als die reinste Form von Musik aufgefasst [...und] als die gefühlsintensivste Kunst bezeichnet, als ideales Medium zur Vermittlung von Emotionen. Durch die Vielfalt der musikalischen Erscheinungsformen ist es möglich, ein breites Spektrum an differenzierten Stimmungen darzustellen.“<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Vgl. Dablé, „Bollywood.“, S. 72.

<sup>141</sup> Vgl. Ebd., S. 71f.

<sup>142</sup> Ebd., S. 72.

## 5.2. Tanz - zwischen Himmel und Erde

Tanz ist ebenso ein Ausdrucksmittel von Gefühlen wie Gesang und Musik, nur bedient er sich der Physis, des Körpers und setzt diesen als Transporteur von Emotionen ein. Die Aufgabe des Körpers ist es, die Schwingung weiterzutragen, welche vom Klang initiiert wird. Dem Tanz wird eine starke kulturelle Bedeutung und Kraft zugeschrieben. „Wie die Musik ist auch diese Ausdrucksform stark in der indischen Kultur verwurzelt und bei gesellschaftlichen wie auch religiösen Zeremonien omnipräsent.“<sup>143</sup> Dies drückt sich auch in Erzählungen des hinduistischen Schöpfungsmythos aus. Der kosmische Tänzer, Gott Shiva, beherrscht den Tanz wie kein anderer Gott des Hindu-Pantheons: „Sein Tanz zum Schlag seiner Trommel verweist auf den Rhythmus des Universums und den ewigen Kreislauf von Schöpfung und Zerstörung.“<sup>144</sup>

Durch seinen Tanz, der sich ins Ekstatische steigert, wird Energie freigesetzt, welche die Tore zwischen Himmel und Erde öffnet und die Erschaffung eines neuen Universums vermag. Dieser tänzerische Akt ist Ursprung einer jeden Existenz und im selben Akt kann diese Existenz wieder zerstört werden.<sup>145</sup> Die Legende erinnert an eine Beschreibung des Urknalls und ist exemplarisch für die Macht, die dem Tanz und der tanzenden Person zukommt.<sup>146</sup>

Ein weiteres Beispiel stellt die hinduistische *Bhakti*-Strömung dar, in der die besondere Hingabe zu einer bestimmten Gottheit praktiziert wird. Durch ihre irdische Präsenz sind die Anhänger dieser Strömung von der jeweiligen Gottheit getrennt. Die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dieser Gottheit ist ein zentraler Bestandteil dieser Glaubensrichtung. Der Tanz vermag diese Trennung temporär aufzuheben und eine Vereinigung von Gott und Mensch zu ermöglichen.<sup>147</sup>

So kommen dem Tanz zwei Ebenen zu, die körperliche und die geistige. Denn der tanzende Körper ermöglicht es, eine spirituelle Verbindung mit dem Göttlichen einzugehen. So wird der vergängliche Körper zum Mittler, zum grenzenlosen

---

<sup>143</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 73.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. Görgen, Katharina, „Die Sehnsucht des Körpers. Tanz im indischen Film“, *Indien: Film-Konzepte 4*, Hg. Susanne Marschall, München: edition text+kritik 2006, S. 52.

<sup>146</sup> Vgl. Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S. 39.

<sup>147</sup> Vgl. Dablé, „Bollywood.“, S. 74.

Verbindenden, zum Göttlichen - und nimmt eine Brückenfunktion zwischen Himmel und Erde ein.

„Der Tanz vermag diesem Verständnis nach, metaphysische Grenzen aufzuheben, die normalerweise unüberwindlich sind. Tanz ist in der indischen Kultur mit mehreren Aspekten verknüpft: Tanz kann die Welt verändern, Transzendenz bewirken oder dem Tänzer eine besondere Macht verleihen. Außerdem hat Tanz immer auch einen rituellen Charakter und ist oft stark formalisiert und mit religiösen Vorstellungen verbunden. Weiterhin steht beim Tanz der Körper im Fokus, damit gehen unvermeidlich mehr oder weniger deutliche Verweise auf die Erotik einher.“<sup>148</sup>

Im tänzerischen Akt geschieht auch eine Verbindung, ein Eins-werden von Körper und Geist. Der Körper bringt ungefiltert Emotionen zum Ausdruck. Dadurch nimmt der Körper eine kommunikative und expressive Funktion ein und ist in der Lage, diese Emotionen zu externalisieren und durch Expansion diese Gefühle weiterzugeben.

Tanz wurde auch dazu verwendet, um Geschichten zu erzählen. So nennt sich der klassische nordindische Tanz *Kathak*. Die Bezeichnung des Tanzes bezieht sich auf *Katha* – die Kunst des Geschichtenerzählens.<sup>149</sup> „One who tells a story is a Kathak. A story-teller. But the term Kathak assumes here the role of a dancer-actor – one who dances and tells or enacts a story.“<sup>150</sup>

Vereint man diese Kunstformen (Gesang, Musik, Tanz, Narration und Emotion), so entsteht, nach indischem Verständnis, das Drama und die Schauspielkunst.

### 5.3. Vereinte Künste zur Emotionsvermittlung

„Die Legende berichtet: Als die Welt vom Goldenen in das Silberne Zeitalter übergang, als die Menschen sich den sinnlichen Vergnügungen hingaben und Eifersucht, Zorn, Sehnsucht und Gier ihre Herzen erfüllten, wandte sich Gott Indra an Brahma, den Schöpfer des Universums.

---

<sup>148</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 74.

<sup>149</sup> Vgl. Kothari, Sunil, *Kathak. Indian Classical Dance Art*, New Delhi: Abhinav Publications 1989. S. 1.

<sup>150</sup> Ebd.

‚Wir brauchen etwas, was die Menschen ablenkt und beschäftigt. Es muss sowohl hörbar als auch sichtbar sein. Da die vier Wedas von den niederen Kasten nicht verstanden werde, denke dir bitte einen anderen Weda aus, der zu allen Menschen spricht und allen Menschen gehören soll.‘ So setzte sich Brahma hin, meditierte und erfand den *Natjaweda*, das heilige Buch der Dramaturgie. Aus jedem der heiligen Bücher nahm er etwas: Aus dem *Rogweda* das gesprochene Wort, aus dem *Samaweda* den Gesang, die mimische Kunst aus dem *Jadschurweda* und das Gefühl aus dem *Atharwaweda*.<sup>151</sup>

Brahma kam Indras Bitte nach und erschuf einen Leitfaden für die darstellende Kunst, indem er Gesang, Tanz, Sprache und Mimik kombinierte – das *Nāṭyaśāstra*. Ein Kommunikationswerkzeug zum Nutzen für alle Menschen, auch für die niederen Kasten, die keinen Zugang zu den Veden hatten.<sup>152</sup>

Es stellt eine umfassende Schrift mit detailreichen Beschreibungen über Maske, Kostüm, Aufführungen, Regie, Ästhetik, Darstellungsweisen von Gefühlen, Körperstellungen, Bewegungen von Hals, Augen, Haltung, Gangart, Schmuck und Farbe dar. Dieses Regelwerk entstand zwischen 200 vor und 200 nach unserer Zeitrechnung.<sup>153</sup>

Aus dieser Entstehungsgeschichte lässt sich ablesen, dass Schauspielkunst, Drama und Film eine gesellschaftsverbindende, kasten- und schichtübergreifende Funktion einnehmen soll. Die darstellende Kunst wird als das Ausdrucksmittel gesehen, welches von allen verstanden wird - egal ob Gelehrter oder Analphabet. Die Kombination verschiedener Kunstformen ermöglicht eine Stimulation der Sinne und garantiert ein Verständnis über die Grenzen der verschiedenen Sprachen des Landes hinaus. Die Musik ist an dieser Stelle, so Dablé, ein besonderer Emotionsträger.<sup>154</sup>

Das *Nāṭyaśāstra* beinhaltet neun Grundemotionen oder Gemütszustände, die Rasas genannt werden, welche sich aus Erotik und Liebe (*Sringara*), Komik und Freude, Mitgefühl, Zorn, Mut und Heldentum, Angst und Schrecken, Hass und Abscheu,

---

<sup>151</sup> Gargi, Balwant, *Theater und Tanz in Indien*. Darmstadt: Progress 1960. S. 22.

<sup>152</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 67.

<sup>153</sup> Vgl. Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S. 22f.

<sup>154</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 73.

Verwunderung und Erstaunen, Friede und Ruhe zusammensetzen und in unterschiedlicher Kombination die Emotionen für den Zuschauer erlebbar machen.<sup>155</sup>

Das Nāṭyaśāstra bildet die Grundlage des Sanskrit-Theaters und fand über Volkstheater-Praktiken auch seinen Einfluss in den populären indischen Film.<sup>156</sup>

Diese Art des Dramas, welche Musik, Gesang und Tanz so verinnerlicht hat, wird auch als Melodrama bezeichnet, welchem auch eine gesellschaftliche Funktion zukommt:

„Es soll sich auf das Tun und Lassen der Menschen – gut, schlecht oder gleichgültig – beziehen, sie ermutigen, belustigen und beglücken und gleichzeitig belehren, beraten und zum Nachdenken anregen.“<sup>157</sup>

Dies sind auch Merkmale des Melodramas, mit dem der Hindi-Film gerne in Verbindung gebracht wird. Laut Tieber deuten folgende Elemente im Hindi-Film auf die Inspiration durch das Melodrama hin:

„Zu Elementen des Melodramas, welche im Hindifilm sichtbar sind, gehören die Rolle des Zufalls, unmotiviert Handlungen, Deus ex machina, die Bedeutung von Aussage und Moral des Films und natürlich die zentrale Stellung der Emotion.“<sup>158</sup>

Das Melodrama steht in direkter Verbindung mit der Musik, zumal „melo“ vom griechischen Begriff „melos“ für Musik kommt. Diese wird als zentral erachtet.<sup>159</sup> Dieser Aspekt findet sich in Form von Song-and-Dance-Sequenzen im populären Hindi-Film wieder und wird von Anna Morcom als „melodramatic mode“ bezeichnet. Im Folgenden sollen diese emotionsgeladenen, melodramatischen Sequenzen mit Musical-Charakter beleuchtet werden.

---

<sup>155</sup> Vgl. Ebd., S.67.

<sup>156</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 67.

<sup>157</sup> Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S. 23.

<sup>158</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S. 57.

<sup>159</sup> Vgl. Morcom, Anna, *Hindi Film Songs and the Cinema*. Burlington: Ashgate Publishing 2007, S.14.

## 5.4. Was wird unter Song-and-Dance im Hindi-Film verstanden?

Song-and-Dance-Sequenzen sind durch Gesang, Tanz und Musik markierte Sequenzen innerhalb eines Hindi-Films, die „komplex gestaltete Bedeutungseinheiten“<sup>160</sup> bilden. Als Song-and-Dance-Sequenzen werden Sequenzen des indischen Films bezeichnet, welche sich durch den temporären Einsatz von Tanz und Musik kennzeichnen, um die Emotionen der Darsteller zu visualisieren. Sie sind mehr oder weniger in die Handlung eingebettet, doch grenzen sie sich in Form und Struktur vom restlichen Film ab. Diese Sequenzen nehmen in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Nur wenige Filme kommen ohne sie aus, vor allem im populären indischen Mainstream-Kino. Darüber hinaus entscheiden die Songs oft über Erfolg oder Misserfolg eines Films.<sup>161</sup> „Songs are the heart and soul of an Indian feature film.“<sup>162</sup> Sie sind obligatorisch und gehören ab dem ersten Tonfilm 1931 (ALAM ARA, Regie: Ardeshir Irani, Indien 1931)<sup>163</sup> zu dem kommerziellen indischen Film dazu. Laut Anna Morcom enthalten Hindi-Filme im Durchschnitt zwischen sechs und sieben Songs pro Film.<sup>164</sup>

Diese Sequenzen sind unter den Namen: Song-and-Dance-Sequenzen, Tanz-Nummern, *Picturizations* (Pendakur, Dablé), *Filmi Geet* (Katja Schulze), *filmigit*, Bollywood Songs oder Film-Songs bekannt und werden in unterschiedlichen Disziplinen analysiert. Entgegen der im euro-amerikanischen Raum verbreiteten Meinung, dass diese Sequenzen den Plot unterbrechen und das künstliche „Gemacht sein“ des Films offenlegen, verweist Pendakur auf die historischen Wurzeln und die Tradition dieser Filmsongs, als auch auf die Wichtigkeit der Musik im indischen Alltag.<sup>165</sup>

Durch ihre exotische und ungewohnte Form werden, so Gopal und Moorti, Song-and-Dance-Sequenzen fälschlicherweise als eskapistisch und aus dem narrativen

---

<sup>160</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 77.

<sup>161</sup> Ebd., S. 70.

<sup>162</sup> Pendakur, Manjunath, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, Cresskill, New Jersey: Hampton Press, INC. 2003, S. 119.

<sup>163</sup> Morcom, *Hindi Film Songs and the Cinema*, S. 1.

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Pendakur, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, S. 121.

Zusammenhang gerissen interpretiert. Dieser Auffassung nach erweist sich eine kulturübergreifende Rezeption als schwierig.<sup>166</sup>

Dem lässt sich Folgendes entgegensetzen:

„Incorporating musical styles from the world over, filmigit possesses a structure of feeling that is emphatically transnational. Bollywood song along with Bollywood film is thus an art form that not only functions as an expression of Indian modernity but at the same time exceeds the limits of the nation-state and contributes to the making of global culture.“<sup>167</sup>

Sie verweisen auch darauf, dass Song-and-Dance nicht einzig und allein dem Hindi-Film gehört, aber den einzigen bleibenden Fixpunkt des populären Hindi-Films bildet.<sup>168</sup>

Hier gilt es hinzuzufügen, dass Song-und-Tanz-Sequenzen nicht genrespezifisch sind, sondern sich als hybride Form in allen Genres des indischen Films traditionsgemäß etabliert haben.<sup>169</sup>

Obwohl auch in Europa und Amerika Musik eine wichtige Rolle spielt, hat sich die Filmkunst anders entwickelt als die in Indien. Die neue Technik forderte eine Lösung vom Alten und eine Identitätsfindung zugleich. Daher war die stilistische Abgrenzung zum Theater und anderen Künsten zentral. Der Film in Indien hat sich im Verhältnis zu den unterschiedlichen bestehenden Künsten anders entwickelt.<sup>170</sup>

Im Hindi-Film wird Altes gern zitiert und mit Freude wiedererkannt. So werden dieselben Geschichten immer wieder neu erzählt und interpretiert.<sup>171</sup> Die Emanzipation von alten Künsten und Loslösung von Traditionen ist zur Neuerung des Kinos und einem festen Platz in der Gesellschaft also nicht zwingend notwendig.

---

<sup>166</sup> Vgl. Gopal, Sangita/Sujata Moorti, „Introduction: Travels of Hindi Song and Dance“. *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, Hg. Sangita Gopalan/Sujata Moorti, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2008, S. 1.

<sup>167</sup> Sen, Biswarup, „The Sound of Modernity. The Evolution of Bollywood Film Song“, *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, Hg. Sangita Gopalan/Sujata Moorti, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2008, S. 85.

<sup>168</sup> Vgl. Gopal/Moorti, „Introduction: Travels of Hindi Song and Dance.“, S. 1.

<sup>169</sup> Vgl. Ebd. S. 2.

<sup>170</sup> Anmerkung: Publikumsdiskussion im Rahmen des Vortrages: „Made in Mumai: Shah Rukh Khan, Zur Konstruktion von Starimage im Hindi-Film“ von Arya Amir am 04.12.2014 (iT, Wien).

<sup>171</sup> Vgl. Dablé, "Bollywood", S. 68.

Die indische Herangehensweise an das neue Medium Film war schlichtweg eine andere. Tanz, Musik und Gesang wurden von der Filmkunst inhaliert und aufgenommen, statt sie in die Sphären des Alten zu verbannen. Die Devise lautet also eher: Es gibt keine Definition von „neu“ ohne „alt“. Oder: Dem Neuen wohnt das Alte inne. Mit den angesprochenen Punkten soll keineswegs versucht werden, eine Entstehungsgeschichte der Song-and-Dance-Sequenzen des Hindi-Films zu rekonstruieren, sondern einzelne wichtige Punkte aufzuzeigen, die zur Entwicklung beigetragen haben. An dieser Stelle sei gesagt, dass die Entwicklung des Hindi-Kinos als auch der Song-und-Dance-Szenen keinen linearen Charakter haben, sondern mehrfach beeinflusst und beeinflussend sind. Aus rezeptiver Sicht schöpfen diese audiovisuellen, rhythmischen Kollagen voller Farbenpracht aus einem Repertoire verschiedener ästhetischer Einflüsse.

## 5.5. Traditionelle Einflüsse und Hybridcharakter

„Indische Zivilisation hat sich durch Prozesse der Assimilierung, Transformation, Neubehauptung und Neuschöpfung in der Begegnung mit anderen Zivilisationen und kulturellen Kräften ständig erneuert, [...sie hat] fremde kulturelle Einflüsse weniger absorbiert als ihnen vielmehr eine eigene Form verliehen, ungeachtet oder sogar in gewisser Hinsicht mit Stolz auf alles, was im Prozess der Übertragung verloren ging.“<sup>172</sup>

Damit meinen Katharina und Sudhir Kakar beispielsweise islamische Einflüsse im Mittelalter, indo-iranische Kunstformen in Architektur und Malerei und klassischer Musik sowie moderne Einflüsse in Literatur und Bildhauerei. Dies war in ganz Indien der Fall: von der Küche bis zum Kino.<sup>173</sup> Diese Einflüsse fanden ihren Niederschlag in klassischem Tanz, Theater und Poesie.

---

<sup>172</sup>Kakar/Kakar, *Die Inder*, S. 9f.

<sup>173</sup>Vgl. Ebd., S. 10.

Es ist möglich, von einem deutlichen muslimischen Einfluss im Hindi-Film zu sprechen.<sup>174</sup> Dazu gehören nicht nur Film-Titel und Sprache, sondern vor allem der Gebrauch der blumigen, poetischen Sprache Urdu in den Songtexten.

„Während die Sprache der Dialoge in den Filmen Hindi bzw. Hindustani ist, werden die Lieder häufig in Urdu verfasst. Hindi und Urdu sind verwandte Sprachen und teilen einen Großteil des Vokabulars. Allerdings gilt Urdu als die lyrischere Sprache und wird daher als geeignet angesehen, die Vermittlung der Emotionen in den Picturizations noch zu verstärken.“<sup>175</sup>

In den heutigen Hindi-Filmen sind auch globale popkulturelle Einflüsse zu verzeichnen, im TV-Sektor beispielsweise der Sender MTV<sup>176</sup>. Das Internet ermöglicht darüber hinaus ein ungeheures Spektrum an Einflüssen und Inspirationsquellen.

So lassen sich auch Einflüsse des Hollywood-Musicals erkennen. Populäre westliche Songstile werden laut Morcom in unterschiedlichsten Formen der südasiatischen Populär-Musik wie „popular bhajan“, „ghazal“ und im „non-film pop“ verwendet.<sup>177</sup>

Das Leihen verschiedener Aspekte, musikalisch oder stilistisch, ist ein Produkt der Globalisierung, welche schon immer stattgefunden hat. Durch die globale Rezeption der Filme werden diverse interkulturelle Einflüsse miteinbezogen und verarbeitet.

„Bollywood song is the product of a practice that has been characterized by a radical openness to externalities and a consistent engagement with cultural production elsewhere. This strategy has led to the creation of an astonishingly rich and vibrant art whose aesthetic force derives from its radically heterogeneous nature.“<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Srivastava, Sanjay, "The Voice of the Nation and the Five-Year Plan Hero: Speculations on Gender, Space, and Popular Culture.", *Fingerprinting Popular Culture. The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Hg. Vinay Lal/Ashis Nandy, Oxford, New York [u.a.]: Oxford University Press 2006, S. 137.

<sup>175</sup> Dablé, „Bollywood.“, S. 71.

<sup>176</sup> Vgl. Ebd., S. 70.

<sup>177</sup> Vgl. Ebd., S. 133.

<sup>178</sup> Sen, „The Sound of Modernity.“, S. 85.

Die globalen Einflüsse sind exemplarisch für den fortwährenden Austausch an kulturellem, ästhetischem Potenzial und sind verantwortlich für den hybriden Charakter der indischen Film-Songs.

Diese „hybrid form“ wie Pendakur sie nennt, verbindet jegliche Form von traditioneller, klassischer Indischer Musik mit „Western Pop, Rock, Jazz, Bebop, Reggae, Middle Eastern, und viele mehr“<sup>179</sup>. Diese Adaptionen fremder Einflüsse in melodische indische Strukturen wird oft kritisiert<sup>180</sup>, statt als natürlicher Prozess gewertet, der auf der Suche nach neuen musikalischen Formen, passiert.

Song-and-Dance-Sequenzen der Hindi-Filme sind aber auch eine Form der Beibehaltung alter Theater-Traditionen aus dem „Sanskrit dance-drama“ als auch aus dem klassischen, lokalen und regionalen Theater: wie beispielsweise *Nautanki*, *Khyal* oder *Parsi-Theater*<sup>181</sup>. Gerade in den romantischen Songs wird bei der Charakterisierung der Figuren und die Art der Liebesbeziehung auf epische, jahrhundertealte Liebesgeschichten zurückgegriffen. Diese Geschichten, die durch Tanz und Musik erzählt wurden, greifen noch immer auf gewisse Muster der Darstellung in Poesie, Bildsprache und Musik zurück.<sup>182</sup>

“To create the perception of cultural unity, film-makers utilise a syncretic blend of sources when creating romantic song picturisations, including epic legends, literary styles, music and iconography. [...] For example, the Hindu’s Radha-Krishna [couple] represents love in the present, tender and joyous, rather than tragic [...]”<sup>183</sup>

Dieses Liebespaar wird immer wieder als Vorbild für die unbeschwerte, harmonische, romantische und leidenschaftliche Liebe verwendet oder es wird durch verschiedene bedeutungstragende Elemente, metaphorisch auf dieses Paar verwiesen.

---

<sup>179</sup> Pendakur, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, S. 138.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Vgl. Sarrazin, Natalie, „Celluloid love songs: musical modus operandi and the dramatic aesthetics of romantic Hindi-film.“, *Popular Music* 27/3, 2008, Cambridge University Press, [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0261143008102197](http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143008102197), 14.08.2014, S. 394.

<sup>182</sup> Vgl. Ebd., S. 396.

<sup>183</sup> Ebd.

## 6. Theorien zu Song-and-Dance

Welche Rolle die Song-und-Sequenzen in den Filmen einnehmen, welche Funktionen sie haben und welche Aufgaben sie erfüllen, soll anhand verschiedener Theorien erörtert werden und verschiedene Perspektiven eröffnen.

### 6.1. Kino der Attraktionen

Durch die spektakuläre, expressive Gestaltungsform der Song-and-Dance-Sequenzen erhalten sie Attraktions-Charakter. Der von Tom Gunning gewählte Begriff „Cinema of Attractions“, welchen er für das frühe Kino verwendete, ist spektakelgeleitet und stellt sich dem Publikum zur Schau.

Laut Claus Tieber ist der Hindi-Film insoweit ein „Kino der Attraktionen“ nach Gunning, als dass es einen exhibitionistischen Charakter hat. Durch die Frontalität des Spiels, durch die Direktadressierung des Blickes zum Publikum, stellt es sich aus und ist sich des Publikums bewusst.<sup>184</sup> Ebenso ist dem Publikum die Illusion des Kinos bewusst. Der Vergleich des Hindi-Films, vor allem in Bezug auf die Songsequenzen, mit losen aneinandergereihten Attraktionen – wie aus dem frühen Kino, bekannt und oft als „primitiv“ gewertet – kann als gegenstandslos bezeichnet werden. Es verleiht ihm eine Struktur der Diskontinuität und Losgelöstheit von Narration. Doch ist die narrative Struktur des populären indischen Films schlichtweg keine lineare, und nicht im Fokus, sondern nimmt eine grundlegend andere Stellung ein als beispielsweise in Hollywood-Filmen.

Wie Tieber beschreibt, ist das indische Kino ein selbstbewusstes und selbstreflexives Kino, welches sich im Gegensatz zum „Kino der Attraktion“ die narrative Integration verfolgt und die einzelnen Komponenten in Beziehung mit der Erzählung stellt.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S. 59f.

<sup>185</sup> Vgl. Ebd., S.60.

## 6.2. Unterbrechungen - Interruptions für Marketing und Verkauf

Lalitha Gopalan bezeichnet in ihrem Werk „Cinema of Interruptions“, die Song-and-Dance-Sequenzen als Unterbrechung der Narration.<sup>186</sup> Sie sieht die Musiknummern als unterbrechendes Element der Handlung, das die Handlung blockiert, die Spannung somit jedoch vorantreibt.<sup>187</sup> Laut ihr lenken diese „Attraktionen“ das Interesse auf andere Elemente, wie Tourismus und Konsum.<sup>188</sup>

Sie schreibt diesen „Unterbrechungen“ außerdem eine vorrangig marketing- und finanzierungsgeleitete Funktion zu, die dazu verwendet wird, den Konsumierungsdrang der Zuschauer zu wecken. So entsteht die Impression als seien sie nur: „entertaining spectacles with tangential links to the narrative.“<sup>189</sup>

Es lässt sich bestätigen, dass die Song-and-Dance-Sequenzen, welche als Hauptquelle der Populär-Musik etwa 80% der Musikverkäufe ausmachen<sup>190</sup>, als auch die „Intermission“ (Pause zur Halbzeit des Films), in welcher die Kinos zusätzlich Popcorn und Getränke verkaufen, die Konsumation steigern.

Lalitha Gopalan's Herangehensweise ist aber nicht negativ zu verstehen, denn sie nennt Song-and-Dance-Sequenzen auch *interruptions of pleasure*. „[...] we find pleasures in these interruptions and not despite them. Indian cinema is marked by interrupted pleasures.“<sup>191</sup>

Sie schlägt eine „hierarchy of interruptions“ vor. Zum Beispiel sagt sie aber auch: „song and dance sequences are better elaborated in a love story than in a gangster genre.“<sup>192</sup>

Diese Sichtweise impliziert eine sehr euro-amerikanische Sichtweise auf den Film, indem die Handlung im Vordergrund steht. Die Funktion des Hindi-Filmes ist nicht jene, ständig neue Geschichten zu repräsentieren, sondern Emotionen zu evozieren und dieselben Geschichten immer wieder neu zu erzählen.

---

<sup>186</sup> Vgl. Gopalan, Lalitha, *Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, London: bfi Publishing 2002. S. 19.

<sup>187</sup> Vgl. Ebd., S. 21.

<sup>188</sup> Vgl. Ebd., S. 19.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Vgl. Dablé, „Bollywood.“, S. 71.

<sup>191</sup> Gopalan, *Cinema of Interruptions*, S. 21.

<sup>192</sup> Ebd.

Anstatt die Film-Songs als unterbrechende Elemente und gelöst von der Narration und dem Film zu sehen, schlägt Anna Morcom eine versöhnliche Betrachtung vor. Denn ihrer Meinung nach sind Hindi-Filmsongs auf mehreren Ebenen tiefgehend in die Filme integriert: „Film songs are conceived as a part of a particular film, and the musical style of each song is tailored to the parent film and the song scene.“<sup>193</sup>

Während Gopalan hauptsächlich auf narrativer oder auch außer-filmischer Ebene argumentiert und Dablé die Song-und-Tanzsequenzen vorwiegend anhand der auf Emotion aufbauende Rasa-Theorie festlegt, bringt Morcom diese Aspekte zusammen. Sie deutet auf die Wechselwirkung von Song and Dance und den Filmen auf narrativer als auch auf der Vermarktungs-Ebene hin, welche weder "interruptive", noch nur „marketing pusher“ sind, sondern sich gegenseitig begünstigende und unterstützende Funktionen haben. Diese symbiotische Beziehung zwischen Emotion und Narration, Song and Dance und Film, fasst Morcom mit Charaktereigenschaften des Melodrama zusammen und schreibt ihr Musicalcharakter zu.<sup>194</sup>

### 6.3. Externalisierung von Emotionen

Nach Dablé erfüllen die Song-and-Dance-Sequenzen aber primär die Funktion Emotionen zu externalisieren. Diese Externalisierung der Rasas, soll das Innenleben der Protagonisten visualisieren<sup>195</sup> und diese Rasas für den Zuschauer (emphatisch) erlebbar machen. Dafür werden Attribute des Musicals und des Melodramas als auch metaphorische Darstellungsweisen verwendet.

Durch die Dauer der Filme von durchschnittlich dreieinhalb Stunden wird dem Zuschauer jedoch Zeit gegeben, die Emotionen aufzunehmen und eine feste Bindung zu den Figuren zu bekommen. Es bleibt genügend Zeit verschiedene Dinge, Gesten und Handlungen mit Symboliken, Bedeutung und Emotion aufzuladen, um diese dann auf den Rezipienten herabregnen zu lassen wie ein Monsun-Regenguss.

---

<sup>193</sup> Morcom, *Hindi Film Songs and the Cinema*, S. 239

<sup>194</sup> Vgl. Ebd., 179

<sup>195</sup> Vgl. Dablé S. 71.

## 6.4. Song-and-Dance Sequenzen als narratives Element

Dunne, der über amerikanisches Filmmusical schreibt, schreibt den Song- und Tanzsequenzen eine narrative Ebene zu: Der Tanz als „Narrative Agent“<sup>196</sup> unterstützt Dialog, Song und Handlung und wird zum Transporteur von Emotion.

„More specifically it may be that the two central lovers in the musical just can't seem to get together through the ordinary cinematic devices of dialogue and action, but when they dance together the romantic impasse can be resolved.“<sup>197</sup>

Damit wird das Tanzen zu einem narrativen Element, und zu einem Agenten der Handlung. Denn er wird nicht nur aus ästhetischen Gründen zur Darstellung verwenden sondern tatsächlich um Veränderungen in der Handlung zu initiieren, z.B. wenn Protagonisten sich verlieben.

## 6.5. Sonderstellung in Produktion, Marketing und Finanzierung

Wie bereits erwähnt, nehmen die Song-and-Dance-Sequenzen eine Sonderstellung im Film ein. Als Herzstück der Produktion werden dem Ausmaß der Songs weder an Menge noch visueller Opulenz Grenzen gesetzt. Barnow and Krishnaswamy vermerken, dass Ardeshir Iranis *ALAM ARA* (1931), vierzig Songs aufwies.<sup>198</sup>

In den 1950 waren sie laut Barnow und Krishnaswamy Schlüssel zum Erfolg der Filme und wichtiger Promotion-Bestandteil. Das ist bis heute so. Die Song-and-Dance-Sequenzen haben auch im Herstellungsprozess eine dezidierte Wichtigkeit. Oft sind es die ersten Aufnahmen, die gedreht werden.<sup>199</sup> Es wird ein großer Aufwand betrieben, um die Songs so eindrücklich wie möglich zu gestalten, denn diese Szenen

---

<sup>196</sup> Dunne, Michael, *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers 2004, S. 67ff.

<sup>197</sup> Ebd., S. 67.

<sup>198</sup> Gopalan, *Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, S. 18.

<sup>199</sup> Vgl. Dablé, "Bollywood", S. 70.

„[...] werden dann möglichen Finanziers gezeigt, die nur anhand dieser Szenen entscheiden, ob in die Produktion des Films investiert wird oder nicht. Dabei nehmen [die Song-and-Dance-Sequenzen] selbst den Großteil des Produktionsbudgets in Anspruch. Da den Picturizations aber im gesellschaftlichen Diskurs auch die größte Aufmerksamkeit zuteil wird, scheint der gewaltige Aufwand gerechtfertigt.“<sup>200</sup>

Die Song-and-Dance-Nummern fördern durch ihre Popularität auch das wiederholte Sehen des Films im Kino, den „repeat (viewing) value“.

Ein weiterer Grund für ihre Beliebtheit sind die aufwendigen Szenen in den Songs, die das Publikum in ferne Länder, große Städte, auf blühende Wiesen und in hohe Gebirge mitnehmen. Die aufwendige und teure Dekoration und Ausstattung der Songs sorgt für den visuellen Genuss der Zuschauer und um diese in die Kinos zu bringen, werden die Songs kurz vor dem Kinostart veröffentlicht und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, um den Appetit auf den Film anzuregen.<sup>201</sup> Zudem machen:

„Musikfirmen [...] Druck auf die Filmindustrie, mindestens fünf Songs pro Film zu verwenden, da sich Kassetten und CDs mit weniger Musik nur schwer verkaufen lassen. Der Verkauf der Musikrechte ist mittlerweile zu einer wesentlichen Finanzierungsquelle indischer Filme geworden.“<sup>202</sup>

Tieber unterstreicht damit die enge Zusammenarbeit zwischen Film- und Musikindustrie.<sup>203</sup> Ein weiterer Punkt der den Song-and-Dance-Sequenzen eine Sonderstellung in der Produktion verschafft, ist dass die künstlerische Gestaltung der Song-and-Dance-Sequenzen in den Aufgabenbereich des Choreographen, nicht des Regisseurs gehört.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> Dablé, "Bollywood", S. 70.

<sup>201</sup> Vgl. Ebd., S. 71.

<sup>202</sup> Tieber, Passages to Bollywood, S. 50.

<sup>203</sup> Vgl. Ebd.

<sup>204</sup> Vgl. Dablé "Bollywood", S. 70.

## 6.6. Kategorienbildung nach Pendakur

Pendakur beschreibt sechs Arten von Songs in den Hindi-Filmen: *Seesa Padya* („Kampf“ zwischen Mann und Frau), *Devotional Songs*, *Festival Songs*, *Romantic Songs*, *Nicht Club Dance*, *Songs of Pathos*.<sup>205</sup>

Diese Form der Kategorienbildung mag für die aktuellen Song-and-Dance-Sequenzen nicht mehr in dieser Form zutreffen und mag vielleicht zu starke Unterscheidungen machen, wie Katja Schulze kritisiert. Ein anderer Kritikpunkt ist, dass sich diese Kategorien mehrheitlich auf Situationen im Plot, auf die Narration beschränken, welche aber im populären Hindi-Film als nicht zentral angesehen werden kann. Demnach wäre es vielleicht sinngemäßer, eine Kategorienbildung auf Emotionen aufzubauen. Eine Kategorienbildung ist generell problematisch, da der Hybridcharakter der Songs eine eindeutige Zuordnung erschwert. Sie können dennoch als grobe Unterscheidung für die Untersuchung der Song-and-Dance-Nummern der Mitte-1990er- bis Mitte-2000er-Jahre herangezogen werden, um den Untersuchungsgegenstand einzugrenzen.

In meiner Arbeit untersuche ich ausschließlich die erotischen Darstellungsweisen der Kategorie „Romantic Songs“, welche Pendakur wie folgt definiert:

„As romantic love is the stable of just about every film, its expression takes on different modes through lyrics and music. Lovers frolic in flower filled valleys, dream some surreal scenes of dance and song, stare at each other while others sing about love, reveal their love for each other indirectly, tease each other, and sing songs of seduction.“<sup>206</sup>

Pendakur unterscheidet hierbei jedoch nur nach zwei Arten. Die „Pangs of Separation“, die das Leiden der getrennten Liebenden beschreibt<sup>207</sup> (in Zusammenhang mit romantischer Liebe, im Kāmasūtra als auch bei Kakar, wird Liebe immer auch mit Schmerz in Verbindung gebracht) und die „First Night“, welche

---

<sup>205</sup> Vgl. Pendakur, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, INC. 2003, S. 131.

<sup>206</sup> Ebd., S. 134f.

<sup>207</sup> Vgl. Ebd., S. 135.

dem Regisseur Platz bietet, um Sexualität darzustellen, da die Hochzeitsnacht das erste in Kontakt kommen mit Sexualität im Leben vieler Inder markiert.<sup>208</sup>

Diese Zweiteilung von „romantic songs“ erscheint mir allerdings zu grob gefasst. Denn die Darstellungen von Liebe und erotischer Gefühle für einander wird durchaus variabler dargestellt als in diesen zwei Ereignissen.

Man müsste diese Kategorien sehr weit gefasst verstehen um sie geltend zu machen. So kann die Heirat weitaus variabler gezeigt oder angedeutet werden als durch die Zeremonie und folgende Nacht. Andeutungen durch den Songtext, sowie symbolträchtige Gesten, wie das Überstreifen eines Ringes, das Auftragen von rotem *Kumkum*-Pulver auf dem Scheitel (auch *Sindoor* genannt), andere Handlungen, könne im filmischen Kontext ebenfalls als Legitimation von Sexualität interpretiert werden. Und so darf unter „Separation“ nicht nur die örtliche Trennung der Liebenden verstanden werden, sondern mehr die „Trennung“ des Paares auf mehreren Ebenen, wie durch gesellschaftliche, familiäre, politische und moralischen Konventionen, die durch die Form der Song-und-Tanz-Sequenz überwunden werden soll.

Ich möchte mich hier ausschließlich mit Liebesduetten auseinandersetzen, in denen das Paar allein im Fokus steht und wie die Legitimation erotischer Szenen trotz aller gesellschaftlichen, filmpolitischen Einschränkungen gezeigt werden kann, ohne von der Zensur erfasst zu werden. Sie sind gekennzeichnet durch Playback-Gesang, mystische Landschaften und erotische Metaphern.

Die Liebesduette finden meistens zu einer Zeit statt, in der die Liebenden nicht verheiratet sind, in der solche Arten von körperlicher Annäherung nicht dem Verhalten nach Hindutradition entspricht. Deswegen werden diese meist auch in Form von Phantasien repräsentiert, wie wir später sehen werden. Die Liebesduette widmen sich voll und ganz der Befindlichkeit *Sringara Rasa* und umspielen diese mit Gesang, Tanz und Musik.

---

<sup>208</sup> Vgl. Pendakur, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, S. 135.

## 6.7. Song-and-Dance als Gegenstand der Untersuchung

Nicht nur weil Song-and-Dance-Sequenzen ein beliebtes Stil-Merkmal des populären Hindi-Films sind – nicht nur weil sich in ihnen das zuvor besprochene Verständnis von Erotik der indischen Gesellschaft manifestiert - sondern weil in ihnen, und meist ausschließlich in diesen Sequenzen, sinnliche Liebe und Erotik visualisiert werden. Aus diesem Grund sind Song-and-Dance-Sequenzen das Zentrum der Untersuchung. Ein anderer wichtiger Punkt ist, dass diese Song-and-Dance-Sequenzen nicht nur das Filmpublikum erreichen, sondern dass diese auch über das Kino hinaus vermarktet werden und einen wichtigen Teil im Alltag der indischen Gesellschaft einnehmen.

„The range of situations that songs are designed for in the film narrative also exist in real life. Wedding songs may be sung/played at weddings, Holi songs at spring festival Holi, devotional songs in temples [...], romantic songs while romancing [...]“.<sup>209</sup> Die Songs werden zu jeweils passenden Anlässen gespielt und gehört, und bieten ein Vokabular und Ausdrucksmöglichkeiten von Emotionen des realen Lebens:

„Hindi films and film songs have come to constitute the largest discourse on love and romance in modern India, providing love songs and a language of love which people may identify with and adopt in their own personal relationships. Film songs may be sung or played to a real life beloved as a means of expressing these emotions, or if it is not possible to meet, film song lyrics may be sent to the beloved as love poetry.“<sup>210</sup>

Die Film-Songs finden persönliche Relevanz im emotionalen Leben. Es findet so eine Wechselwirkung zwischen Realität und Film-songs statt, wodurch sich der Einzug der Film-Songs, in die populären Volkskultur verzeichnen lässt.

---

<sup>209</sup> Morcom, *Hindi Film Songs and the Cinema*, S. 224.

<sup>210</sup> Ebd., S. 225.

## 7. Songanalyse

### 7.1. Darstellung von Erotik im Hindi-Film

In diesem Kapitel werden nun einige der vielen unterschiedlichen Darstellungsweisen von Sexualität und Erotik untersucht. Dabei werden die gesellschaftlichen, religiösen und mythologischen Aspekte und deren Wiederhall in der filmischen Umsetzung ebenso gezeigt, wie die bedeutungsschaffenden metaphorischen Verweise auf diese Aspekte.

Wichtig ist, dass metaphorische Darstellungsweisen sich mehrheitlich auf jene gesellschaftlichen Essenzen stützen, welche zu Beginn besprochen wurden. Familieninternes Verhalten und Umgang mit Sexualität, Geschlechterrollen in der Gesellschaft oder Hinweise ikonographischer Traditionen auf epische Geschichten können nur dekodiert werden, wenn diese auch erkannt werden.

Die Song-and-Dance-Sequenzen des populären Hindi-Films arbeiten vorwiegend mit Auslassungen, Andeutungen und metaphorischen Verweisen. Laut Hanich gibt es vier Ursachen, warum im Film auf explizites Zeigen und Vorführen bestimmter Handlungen verzichtet wird: moralische, juristische, ökonomische und ästhetische.<sup>211</sup>

So „[...] können Filmmacher aus moralischen Gründen davor zurückschrecken, heikle Themen wie Gewalt, Sex oder Blasphemie explizit anzugehen. Dahinter steckt häufig die Furcht, dass die direkte Darstellung das gesamte moralische Fundament einer Gesellschaft untergraben, zumindest aber desensibilisierende oder nachahmende Folgen haben könnte.“<sup>212</sup>

Ein juristischer Grund ist beispielsweise die Zensur<sup>213</sup>. Durch Auslassen und Andeuten delikater Szenen können Verbote zumindest bis zu einem gewissen Grad umgangen werden. Durch das Auffüllen der „Lücke“ wird das Fehlende erkennbar. Durch die „interrupted pleasures“, wie Gopalan die Song-Sequenzen auch nennt,

---

<sup>211</sup> Hanich, Julian, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung“, *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, Hg. Julian Hanich/Hans Jürgen Wulff, München: Fink 2012, S. 28 -29

<sup>212</sup> Ebd., S. 28.

<sup>213</sup> Ebd., S. 29.

wird erkennbar, was sie ersetzen.<sup>214</sup> Durch das Auffüllen der „interruption“ mit „pleasure“ wird der Song-Sequenz ihre eigentliche Aufgabe zuteil – zu repräsentieren, was durch Zensur verloren gegangen ist oder nie produziert wurde. Teilweise kann so direkt auf Zensur verwiesen werden.

Weiters können Auslassungen und Andeutungen das Produktionsbudget senken, indem der Filmmacher den Zuschauer Ereignisse imaginieren oder mental visualisieren lässt, wenn die Umsetzung zu aufwendig oder zu teuer wäre. Auf ästhetischer Ebene, erläutert Hanich, erfordern Auslassungen und Andeutungen die ästhetische Erfahrung des Zuschauers.<sup>215</sup>

Die aus moralischen, ästhetischen, rechtlichen und/oder ökonomischen Gründen ausgelassenen Handlungen werden dadurch zu lustvollen Auffüllungen, welche ansonsten schmerzlich vermisst werden würden.

So aber erhalten sie die Spannung aufrecht und lassen Raum für Imagination, was durch das Zeigen erotischer, sexueller Handlungen vorweggenommen würde. Das Wegschwenken der Kamera kurz vor einem Kuss oder das Fragmentieren und Schneiden dieser Szenen, „coitus interruptus“<sup>216</sup> wie Gopalan dies sehr treffend nennt, verhütet quasi das Erleben eines gemeinsamen, genussvollen, sexuellen Momentes der Protagonisten; schützt aber nicht vor den Folgen und dem Wiederholen dieses Moments. Und dieser sollte von anderen nicht gesehen werden - auch vom Zuschauer nicht. Die sinnliche Annäherung der Protagonisten aneinander, die meist kurz vor deren Vereinigung verhindert wird, wird dadurch wiedererlebbar.

## 7.2. Begrifflichkeiten zur Analyse

Die gewählten Beispiele arbeiten alle stark mit Metaphern für die Darstellung von Sexualität und Erotik. „[Die] Metapher beruht auf dem Prinzip der Similarität. Das Gemeinte (x) wird durch ein Gesagte (y) ersetzt, beide haben einen gemeinsamen Merkmalsdurchschnitt [...]“<sup>217</sup> Darauf lässt sich mit Alice Deignan fortfahren: „This partial matching means that metaphors will highlight some aspects of their topic and

---

<sup>214</sup> Gopalan, *Cinema of Interruptions*, S. 21.

<sup>215</sup> Hanich, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen“, S. 29.

<sup>216</sup> Vgl. Gopalan, *Cinema of Interruptions*, S. 39.

<sup>217</sup> Gräf, *Filmsemiotik*, S. 54.

hide others.“<sup>218</sup> Im Kontext mit dem populären indischen Mainstream-Film bedeutet dies das Verstecken von direktem, sexuellem Körperkontakt und das Hervorheben aller darauf verweisender Aspekte. Zum Beispiel: Settings, Wetter, Wahl der Instrumente und der Kleidung. Um diese metaphorischen Darstellungsweisen benennen zu können, bediene ich mich des semiotischen Vokabulars von Trevor Whittock, dessen Definition von Metaphern nicht nur auf die Similaritäten zwischen Gezeigtem und Thematisiertem verweist, sondern zugleich das Entstehen von neuer Bedeutung miteinschließt:

„Metaphor is usually defined as the presentation of one idea in terms of another, belonging to a different category, so that either our understanding of the first idea is transformed, or so that from the fusion of two ideas a new one is created.“<sup>219</sup>

Darüberhinaus erläutert er die Verbindung zwischen Metapher und Imaginationstheorien und stellt somit die Verbindung zwischen filmischer Rezeption, kognitiver Psychologie und Kommunikationsstrategien her<sup>220</sup>:

„[...] metaphors are born at a frontier of human consciousness – a place where language with its inadequacies and our mental framework of classifications with its restrictions encounter unassimilated experiences.“<sup>221</sup>

Dabei führt er differenzierte Kategorien für verschiedene Arten von filmischen Metaphern an, welche hier zur Benennung derselben eingesetzt werden können. Die Metapher nutzt somit die Sphären der Imagination, um Bedeutung zu generieren. Genauso wie Sexualität in die Sphären des Imaginativen erhoben werden muss, damit Erotik entsteht. Welche Darstellungsweise wäre also passender als die metaphorische?

---

<sup>218</sup> Deignan, Alice, „Metaphors of Desire.“, *Language of Desire. Encoding sex, romance and intimacy*, Hg. Keith Harvey/Celia Shalom, London, New York: Routledge 1997, S. 22.

<sup>219</sup> Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*. Cambridge, New York, Port Chester: Cambridge University Press 1990, S. 5.

<sup>220</sup> Vgl. Ebd., S. 9.

<sup>221</sup> Ebd., S. 7.

Whittock erschließt verschiedene Arten von Metaphern, welche er in zehn Kategorien unterteilt. Diese ermöglichen die Benennung der Metaphern und schlüsseln auch in ihre Funktionsweise auf.

Im Folgenden wird ein Überblick über die von Whittock genannten Metapher-Kategorien gegeben, auf welche in der genaueren Betrachtung der Song-and-Dance-Sequenzen eingegangen wird:

Explicit comparison (epiphor)	<i>A is like B</i> , zwei bekannte Objekte werden nebeneinander gezeigt, sie haben gemeinsame Merkmale.
Identity asserted	<i>A is B</i> , ein Objekt wird als anderes Objekt dargestellt.
Identity implied by substitution	<i>A is replaced by B</i> , die Ebene des Ausdrucks wird durch eine andere Ebene ersetzt.
Juxtaposition (diaphor)	<i>A/B</i> , es erfolgt eine Gegenüberstellung (etwa durch Schnitt) und eine neue Bedeutungsaufladung.
Metonymy (associated idea substituted)	<i>Ab so b</i> , eine Auslassung, die stellvertretend für ein Ereignis steht.
Synecdoche (part replaces whole)	<i>A stands for ABC</i> , ein Teil einer Tätigkeit / eines Objekts vertritt eine ganze Tätigkeit oder ein ganzes Objekt.
Objective correlative	<i>O stands for ABC</i> , eine oft wiederholte Metapher, die mit einem Objekt verbunden wird.

Distortion (hyperbole, caricature)	<i>A or A</i> , oft technischer Natur, beispielsweise Farbeffekt, Brennweite, spezielle Kamera-Effekte (Vertigo)
Rule disruption	<i>ABCD becomes AbCD</i> , Gefühle werden durch den Bruch von Erwartungen erzeugt.
Chiming (parallelism)	<i>A/pqr B/pqr</i> , eine Mischform aus juxtaposition und explicit comparison. <sup>222</sup>

An dieser Stelle soll erwähnt sein, dass diese Kategorien nur der Benennung dienen und sich viele dieser Formen in der Praxis mischen und überlappen. Einige dieser Formen werden in den folgenden vier Beispielen wiedererkannt und beschrieben werden.

### 7.3. Analyse von ausgewählten Beispielen

Anhand von vier Song-and-Dance-Sequenzen der Mitte-90er- und Mitte-00er-Jahre wird nun gezeigt, wie und mit welchen Mitteln Erotik dargestellt und vor allem visualisiert werden kann. Die Beispiele sollen in Hinblick auf deren Besonderheiten in der Darstellung von Erotik untersucht und erklärt werden.

#### 7.3.1. CHURA KE DIL MERA (1994) – Instrumente und verbotene Küsse

Als erstes Beispiel möchte ich den Song *Chura Ke Dil Mera* aus dem Film MAIN KHILADI TU ANARI (Regie: Sameer Malkan, Indien 1994) nennen. Der Song beginnt unmittelbar nach einem Telefongespräch zwischen Polizei-Inspektor Karan (Akshay Kumar) und der attraktiven jungen Frau Basanti (Shilpa Shetty). Basierend auf einer Abmachung zwischen dem Schauspieler Deepak (Saif Ali Khan) und Basanti gesteht

---

<sup>222</sup> Vgl. Whittock, *Metaphor and Film*, S. 50-69.

sie dem Polizei-Inspektor Karan ihre Liebe am Telefon. Als er ihr „I love you“ hört, trägt seine Phantasie ihn an einen Strand in Mauritius, wo Basanti mit ausgebreiteten Armen auf ihn wartet. Dieser Strand, fernab von Zivilisation, bietet eine perfekte Kulisse für Karans sehnsüchtige Gedanken und seine erotischen Phantasien. Der Song wird mit einem Establishing Shot eröffnet, der Basanti aus einem High Angle mit ausgebreiteten Armen am Strand stehend zeigt. Es entsteht die Impression, dass sie allein auf einer Insel („Einsame Insel“-Phantasie) oder zumindest am Strand sind. Weit weg von Restriktionen der Familie und gesellschaftlicher Moral. Dieses Liebesduett zeigt eine deutliche Steigerung der erotischen Spannung zwischen dem Paar an verschiedenen Orten. Abwechselnd singen die beiden und umwerben sich in der musikalischen Inselatmosphäre.

### **Ausstellen des weiblichen Körpers:**

Basantis Körper wird zu Beginn ausgestellt; wie erwähnt zunächst durch den Establishing Shot und im Anschluss durch partielle Close-Up-Ausschnitte ihrer Hände, Beine, Lippen und Augen, welche von Karans Blick erfasst werden. Der weibliche, erotische Körper wird so bewusst und exhibitionistisch gezeigt, um das Objekt seiner Begierde zu definieren.

Diese Fragmentierung und Sexualisierung des weiblichen Körpers und die Reduzierung dessen auf die sekundären Geschlechtsmerkmale, welche mit Reproduktion in Verbindung stehen, ist eine kinematographische und technische Strategie des *coitus interruptus*. Sie bezeichnet nicht nur die Auslassungen expliziter Sexualität aus Gründen der Zensur als *coitus interruptus*, sondern auch die Fragmentierung des weiblichen Körpers, das Entziehen des Blickes auf den gesamten weiblichen Körper.

### **„I love you“ – „private space“ und Überwindung von Distanz**

Prasad beschreibt in seinem Buch „Ideology of Hindi-Film“ das plötzliche Aufkommen dieses Liebesausdrucks "I love you". Der Diskurs der Liebe, welcher zuvor vorrangig

in der persischen und später in der Urdu-Poesie beheimatet war, fand seinen Weg in den Mitte-90er-Jahren in die Hindu-Gesellschaft.<sup>223</sup>

Laut Prasad eröffnen die Worte „I love you“, die aus dem euro-amerikanischen Raum stammen, die Initiation eines „private space“ für das Paar. Der Ausdruck „I love you“ transportiert sowohl das sprechende Subjekt als auch den Adressant in ein anderes symbolisches Netzwerk, indem dieser Satz die Legitimation für das Paar darstellt<sup>224</sup>. Dieser Raum, der dem Paar allein gehört, ist, was Prasad die Repräsentation des Privaten nennt.

In dem Film MAIN KHILADI TU ANARI wird der Ausdruck „I love you“ als Übergang in den Song *Chura Ke Dil Mera* und somit als Eintritt in den privaten Raum des Paares verwendet. Die Worte „I love you“ markieren auch hier das Eintauchen in einen imaginären privaten Raum, welcher anderen Regeln folgt und sich nicht zwangsläufig der Narration anschließt, sondern ihr oft widerspricht. Die Tatsache, dass Basanti und Karan telefonieren, aber sich nicht am selben Ort befinden und nicht beieinander sein können, stellt das hauptsächliche Problem von Liebesbekundungen am Telefon dar, erläutert Joanna Channell. Die Partizipation des gemeinsam Erlebten unterscheidet sich durch die getrennte Physis. Für das Liebespaar ist das Telefon einerseits eine partielle Überwindung der örtlichen Distanz und andererseits akzentuiert die Möglichkeit einander zu hören, aber nicht zu sehen oder zu fühlen, eben diese schmerzliche räumliche Trennung.<sup>225</sup>

### **Tanz befördert die Handlung**

In diesem Song tanzt das Paar mehrmals gemeinsame, gezielte Bewegungen wie abrupte Hüftbewegungen und rhythmische Annäherungen synchron, welche als besonders sexualisiert gesehen werden können. Der Tanz ermöglicht ihnen, körperliche Wünsche zu äußern, welche zu zeigen über die narrative Ebene nicht erlaubt sind. Laut Dunne nimmt Tanz in Filmen mit Musical-Charakter eine handlungsbefördernde, narrative Rolle ein. *Chura Ke Dil Mera* hat eine wichtige

---

<sup>223</sup> Vgl. Prasad, M. Madhava, *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Oxford: Oxford University Press 1998. S. 111.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Channell, Joanna, „'I just called to say I Love You': Love and desire on the telephone“. *Language and Desire. Encoding sex, romance and intimacy*, Hg. Keith Harvey/Celia Shalom, London, New York: Routledge, 1997, S. 143-169.

narrative Funktion, da Basanti und Inspektor Karan sich gar nicht wirklich sehen, sondern nur am Telefon hören.

„[...] the protagonists are not shown together; the policeman has been tricked into asking the woman to marry him over the phone [...]. This song is the only evidence that they share a genuine mutual passion and is therefore central to the narrative [...]“<sup>226</sup>

Diese Sequenz bietet ihnen Zuflucht für ihre romantischen Insel-Phantasien und ihren imaginären privaten Raum. Tanz kann also eingesetzt werden, um verborgene Emotionen der Liebenden zu visualisieren:

„[...] this emotion can be expressed in a dream dance, most likely a dream ballet. Dancing can come to the rescue in these and other cases by letting the potential lovers discover their true feelings while dancing, or by revealing through the imaginative projection of a dance number what a character is secretly desiring or fearing.“<sup>227</sup>

In *Chura Ke Dil Mera* werden die Emotionen der Liebe durch gemeinsames Tanzen externalisiert und somit visualisiert.



MAIN KHILADI TU ANARI (Regie: Sameer Malkan, Indien 1994)<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Dudrah, Rajinder Kumar, *Bollywood. Sociology goes to the Movies*, New Delhi, Thousand Oaks, London: SAGE Publications 2006. S. 51.

<sup>227</sup> Dunne, *American Film Musical Themes and Forms*, S. 67.

<sup>228</sup> *Main Khiladi Tu Anari*. Regie: Sameer Malkan, Indien 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=a98M7U7bMSY>, 16.12.2014.

Die ungewohnten Bewegungsabläufe dienen der Sublimierung und Hervorhebung der Ereignisse und der Zweisamkeit. Das Tanzen kann entweder sexuelle Handlungen ersetzen oder sie andeuten, ohne sie tatsächlich zu zeigen.

### **Der (verbotene) Kuss:**

Als solche (sexuelle) Handlung wird auch der Kuss gesehen und ist daher unüblich. Tieber verweist darauf, dass es strenggenommen das Kussverbot nicht gibt. Stattdessen gibt es Bestimmungen, die exzessive Liebesszenen im Detail verbieten. Diese Zensurbestimmungen gehen bis in die Kolonialzeit zurück.<sup>229</sup> Bekanntlich werden Regeln des Öfteren gebrochen und so lassen sich immer wieder Filmküsse identifizieren. Doch diese bilden eher die Ausnahme als die Regel. Daraus schließt Tieber, dass die Konvention noch immer Autorität besitzt.<sup>230</sup> „Es geht im Kussverbot um die Repräsentation des Privaten und die ist in der indischen Gesellschaft um einiges wichtiger als ein Kuss auf der Leinwand.“<sup>231</sup>

„Kissing [...] and by extension the details of a sexual relation between two people, belong to the realm, of the private. It is significant that among the recent popular films that feature scenes of kissing this occurs usually in the song-and-dance sequences, as if the intention were to embed this in a stylized space where the kiss would become another novel movement in a dance.“<sup>232</sup>

Es geht Prasad dabei um die Repräsentation des privaten und des öffentlichen Raumes und die Trennung der beiden. Im Gegensatz zum Konzept der *nuclear family* ist das Konzept der *joint family* nicht paarzentriert, wie in Kapitel 3 erörtert wurde. Der Kuss würde die Integrität der Kultur und der Familie gefährden.<sup>233</sup> Tieber nennt das Kussverbot „[e]ine alte Gewohnheit, die niemand wirklich ablegen will und mit der man sich von westlichen Filmen bewusst unterscheidet.“<sup>234</sup>

---

<sup>229</sup> Vgl. Tieber, *Passages to Bollywood*, S. 39-40.

<sup>230</sup> Ebd., S.40.

<sup>231</sup> Ebd., S.40.

<sup>232</sup> Prasad, *Ideology of the Hindi Film*, S. 93.

<sup>233</sup> Vgl. Prasad, *Ideology of the Hindi Film*, S. 97.

<sup>234</sup> Tieber, *Passages to Bollywood*, S. 42.

Küsse auf Wangen, und Dekolleté sind mehr verbreitet. Das Küssen auf Wangen, Dekolleté oder Stirn wird oft angedeutet und sogleich wieder vom Tanz abgelöst.

Auch in dem Songbeispiel *Chura Ke Dil Mera* werden die angegebenen Methoden zur metaphorischen Darstellung von Sexualität und Erotik verwendet. Zwischen den Tanzsegmenten dieser Song-and-Dance-Sequenz gibt es partielle Standbilder eines „Beinahe-Kusses“, von dem zweimal aus Standbildern herausgezoomt wird: von Close-Up zu Medium-Close-Up und zur Totalen. Es scheint, als hätte man die Bewegung im Ansatz angehalten, kurz vor der Berührung der Lippen. Dies geschieht in einem Bruchteil einer Sekunde, sodass nur die Impression oder die Idee von einem Kuss angedeutet wird. Dies kann mit Gopalans Begriff des *coitus interruptus* beschrieben und benannt werden.



MAIN KHILADI TU ANARI (Regie: Sameer Malkan, Indien 1994)<sup>235</sup>

Weitere verborgene Küsse finden sich in Songs anderer Filme wie beispielsweise in „*Tauba Tumhare Yeh Ishare*“ (*Chalte Chalte*, Indien, 2003), in dem das Gegenlicht der Sonne nur die Silhouette des Kusses abzeichnet. Seltener werden Küsse direkt gezeigt, wie am Ende des Songs „*Hum Tum*“ (*HUM TUM*, Regie: Kunal Kohli, Indien, 2004). Hier steht der Kuss stellvertretend für den Liebesakt, der aus der weiteren Handlung hervorgeht.

In *Chura Ke Dil Mera* kann ein solcher versteckter Kuss auch auf der Segel-Yacht beobachtet werden. Er ist verdeckt durch ihr Haar und die Wahl der Kamera-Perspektive. Oft wird der Kuss nicht verhindert oder ausgelassen, sondern keine

---

<sup>235</sup> *Main Khiladi Tu Anari*. Regie: Sameer Malkan, Indien 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=a98M7U7bMSY>, 16.12.2014.

Detailaufnahme gezeigt und/oder von Gegenständen, Köpfen oder Haaren der Küssenden verdeckt.

Weit ab von jeglicher Zivilisation können sie es wagen, ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Das Setting betont zusätzlich ihre Zweisamkeit - auf dem Ozean und weg vom Strand. Die Präsentation von Privatheit (wie beispielsweise Liebesbekundungen und körperliche Annäherung) findet meist an einem neutralen Ort statt, der nicht emotional, moralisch oder politisch vorbelastet ist; Szenen in Innenräumen sind die Ausnahme. Denn die Innenräume sind stark emotional und familienmoralisch aufgeladen und das praktizierte Patriarchat, das damit einhergeht, steht im Widerspruch zu einem solchen konstruierten privaten Raum für Sexualität und Erotik.

Im Hintergrund der Liebesgeschichte steht ein Indien, das dem Modernisierungs- und Urbanisierungsprozess unterworfen ist. Dieser spiegelt sich in den Filmen anhand von Statussymbolen wider.

Die Songsequenzen zeigen nicht nur den Traum der Vereinigung des Paares allen gesellschaftlichen Konventionen zum Trotz, sondern auch den Traum von der Zugehörigkeit zu der wachsenden Mittelschicht. Dies gilt sowohl für die Protagonisten, als auch für das Publikum, erläutert Dudrah.<sup>236</sup> Die Modernisierung kann aber nur gutgeheißen werden, da die indische Kultur und deren Werte weiterhin propagiert werden.

„Song sequences can also operate on a metaphorical level, enabling a step *beyond* the story. [...] And, on a metaphorical level, songs allow ideological exposition outside the narrative, turning subtext into text [...]“<sup>237</sup>

Die Song-and-Dance-Sequenz tritt also aus der Narration heraus und nimmt Bezug auf die extradiegetische Realität.

---

<sup>236</sup> Dudrah, *Bollywood*, S. 51.

<sup>237</sup> Ebd., S. 50.

## Musik als Metapher

Obwohl sie bisher meist gemeinsam getanzt haben, war der Gesang von Basanti und Karan stets abwechselnd und nicht gleichzeitig. Nach mehreren Tanzeinlagen des Paares auf einer Wiese, im Schilf, am Strand, zwischen Bäumen, auf der Yacht und am Hafen, finden sie sich gegen Ende der Song-Sequenz am nächtlichen Lagerfeuer am Strand ein. In dieser von Feuer erhitzten und von der Dunkelheit geschützten Atmosphäre geben sich die Protagonisten ihren erotischen Gefühlen füreinander hin.

Ihr Gesang verstummt und Karan spielt auf einer Geige, welche die Melodie, die zuvor abwechselnd von den Liebenden gesungen wurde, übernimmt. Karan spielt auf der Geige, während Basanti sich zurücklehnt und sich hingebungsvoll an ihn schmiegt.



MAIN KHLADI TU ANARI (Regie: Sameer Malkan, Indien 1994)<sup>238</sup>

Die Geige übernimmt hier den gemeinsamen Gesangspart des Duettes. Dies wird vor allem auch dadurch verstärkt, dass Basanti seine spielenden Hände ergreift und miteinstimmt. Sie spielen die Geige in immer höher werdenden Tönen. Dazu bewegen sie ihre durch die Geige verbundenen Körper simultan zu den ansteigenden Melodiebögen nach oben. Durch diese dynamische Bewegung, begleitet von der Geige, wird die Darstellung ihrer inneren Gefühle auf die

---

<sup>238</sup> *Main Khiladi Tu Anari*. Regie: Sameer Malkan, Indien 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=a98M7U7bMSY>, 16.12.2014.

audiovisuelle Ebene übertragen und deren Ektase auf den Höhepunkt getrieben. Die Geige wird als körpernahes Instrument durch ein Zusammenspiel der hohen Töne mit den Bewegungen als erotische Metapher verwendet. Diese lässt sich als „Substitution“ auf mehreren Ebenen klassifizieren, da das gemeinsame Geigenspiel das Liebesspiel der beiden visualisiert und auf auditiver Ebene die Geigenmelodie das gemeinsame Duett ersetzt. Sie bringt die beiden in Gleichklang und zusammen mit der Bewegung kann dies als Steigerung körperlicher Lust, wenn nicht sogar als indirekte Orgasmus-Darstellung, verstanden werden. So wird, nach Whittock, A durch B ersetzt, indem zum einen ihr Liebesspiel durch das Geigenspiel ersetzt wird, ihr Gesang durch die Melodie der Geige und ihre passenden Bewegungen zu dieser. Es kommt zugleich zu einer Verschiebung der inneren emotionalen Ebene der Darsteller auf die audiovisuelle Ebene.



MAIN KHILADI TU ANARI (Regie: Sameer Malkan, Indien 1994)<sup>239</sup>

Der Einsatz von Instrumenten als erotische Metapher ist im populären Hindi-Film sehr beliebt. Ein weiteres Beispiel wäre das Spielen einer Flöte oder auch allein die Andeutung von flötenspielenden Händen. Dies reicht aus, um eine Verbindung

---

<sup>239</sup> *Main Khiladi Tu Anari*. Regie: Sameer Malkan, Indien 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=a98M7U7bMSY>, 16.12.2014.

zwischen Radha und Krishna herzustellen. Sie ist einerseits ein pastorales Instrument und andererseits erotisch aufgeladen, da Krishna mit seiner Flöte die verheirateten Frauen nachts aus ihren Gemächern und weg von ihren Ehemännern lockte, um sich mit ihnen zu vergnügen.<sup>240</sup> Somit kommt der Flöte eine Verführer-Funktion zu.

Das gemeinsame Spielen der Geige steht hier jedoch nicht nur für die Verführung, sondern die Verbindung der beiden - auf körperlicher als auch auf geistiger Ebene. Durch ihr Liebes-Geständnis, die Musik und die Heiratsabsicht wird diese Phantasie zusätzlich legitimiert.

Die Sequenz endet in einem verdeckten Kuss. Es werden drei Methoden angewendet, um den Kuss nicht zu zeigen – die Unschärfe, das Verdecken des Kusses durch das Haar und die Dunkelheit. Während die Tanzeinlagen direkt für die Zuschauer inszeniert werden, wird der Kuss versteckt, weil man sich des Publikums bewusst ist.

Die Unschärfe, die dabei hilft, den Kuss zu verstecken, könnte nach Whittock als *Distortion* kategorisiert werden. Ein technischer Eingriff, der ebenso auf einen Fehler zurückgeführt werden könnte, hilft dabei zu verbergen, was nicht für unsere Augen bestimmt ist.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass in *Chura Ke Dil Mera* zum einen der weibliche Körper Basantis durch Karans Blick fragmentiert wird und die sexuellen Zonen im Vordergrund stehen. Das „I love you“ markiert den Eingang in eine private Sphäre, welche in der patriarchalen und feudalen Familien-Hierarchie keinen Platz findet. Dieser Raum legitimiert, dass sie sich näher kommen. Ein neutraler Ort dient als Setting, an dem sie ungestört sind und an dem ihre Herkunft und Familienzugehörigkeit unbedeutend ist. Die Yacht und ihre dazumal modernen „westlichen“ Outfits (wie Anzug, bauchfreies Leopardenkleid und Tiger-Leggings) repräsentieren den Traum nach Wohlstand, Moderne und Konsum. Die Musik und das Instrument bilden hier die Metapher für eine weitreichende Erotik.

---

<sup>240</sup> Vgl. Bakker, „Bollywood als religiöses und erotisches Kino“, S. 172.

### **7.3.2. NEEND KISE CHAIN KAHAN (1995) – Sichtbarmachen des Verbotenen**

Die Song-and-Dance-Sequenz *Neend Kise Chain Kahan* aus dem Film: ZAMAANA DEEWANA (Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995) weist einige Besonderheiten sowohl in der metaphorischen Erotikdarstellung als auch in der Wahl des Settings auf.

ZAMAANA DEEWANA ist eine Interpretation des „Romeo und Julia“-Stoffes und verfügt über zehn Songs. *Neend Kise Chain Kahan* kann als die Balkonszene aus Romeo und Julia interpretiert werden und kennzeichnet den Moment in der Handlung, an dem Priya (Raveena Tandon) und Rahul (Shahrukh Khan) sich eingestehen, dass sie tatsächlich ineinander verliebt sind. Dies bleibt auch von dem Kriminalpsychologen K.D. (Anupam Kher), der deren verfeindete Väter wieder versöhnen möchte, nicht unbemerkt. Obwohl er ihre Gefühle für einander stets propagiert hat, um zwischen den Vätern Frieden zu stiften, sehen er und seine Polizeikollegin es als ihre Pflicht, das im Gewitter eng umschlungene Paar vor eventuellen vorehelichen sexuellen Handlungen zu „schützen“. Deshalb werden die beiden Verliebten, die durchnässt vom Regen sind, getrennt und in zwei separate Zimmer nebeneinander gesperrt. So nah sie einander auch sind, trennen sie verschlossene Türen und Schlösser, während sie von dem Gefühl singen, keine Ruhe zu finden, weil ihr Herz von Liebe erfüllt ist.

#### **Nicht im Regen stehen gelassen – Love in Separation:**

Draußen stürmt und regnet es in Strömen. Priya und Rahul sind gequält von der Sehnsucht nacheinander. Voller Unruhe geben sie sich ihren erotischen Vorstellungen hin, die das Verlangen danach, beim anderen im Raum zu sein, visualisieren.

In *Neend Kise Chain Kahan* lässt sich auch die vielzitierte und erotisierte „Wet Sari Scene“<sup>241</sup> identifizieren, als Priya weg von ihrem Rahul gesperrt wird. Die nasse Kleidung am Körper ist mit Erotik verbunden, weil sie zum einen die Körperkonturen, sowohl des weiblichen als auch des männlichen Körpers, sichtbar macht und metaphorisch gesehen nasse Kleidung schon mit der Bedeutung aufgeladen ist, dass diese früher oder später ausgezogen werden muss.

---

<sup>241</sup> Dwyer, Rachel, „The erotics of the wet sari in Hindi films“, *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 23/2, 2000, <http://dx.doi.org/10.1080/00856400008723418>, 17.08.2014, S. 143-160.

Dies beschreibt auch Irene Schütze in alten Miniaturmalereien aus dem 16. und 17. Jahrhundert, welche die Bildtraditionen des Hindi-Films bis heute prägen. In diesen Miniaturen sind der Regen, Flüsse, Wind und schwarze Wolken stets Begleiter von romantischen und sexuell ausgeladenen Szenerien. So argumentiert sie, dass die Verwendung von Regen, Wasser, Wind und Wolken im Hindi-Film und speziell in den Song-and-Dance-Sequenzen auf eine lange ikonographische Tradition für die Darstellung von Liebesszenen aufbaut.<sup>242</sup> Diese wurzeln in "literarischen Vorlagen aus der antiken Mythologie des indischen Subkontinents"<sup>243</sup>

Nach Dwyer sind die Assoziation der „rainy season“ mit der Vereinigung der Liebenden ebenso mit dem Hindu-Kalender verbunden. Dabei führt sie die erotisierte Bedeutung von Regen als Zeichen für Fruchtbarkeit auf den hohen Stellenwert der Agrarwirtschaft in der Bevölkerung Indiens zurück.<sup>244</sup> Die bereits schon vor über 8000 Jahren von Agrarwirtschaft lebende Bevölkerung war stets abhängig vom rechtzeitigen Eintreffen der Regenzeit.<sup>245</sup> Der Regen ist der Vorbote für eine reiche Ernte und nach langen Perioden der Hitze eine Erholung für das Land und die Menschen. Er erfährt dadurch eine positive Konnotation. Pendakur und Dwyer beschreiben, dass der Regen mit Liedern gefeiert, willkommen geheißen und eingeladen wird.<sup>246</sup> Die Zeit des Regens, des Monsuns, ist auch erotisiert, weil es die Zeit ist, in der Wanderer zurück kommen, in der das Reisen schwierig ist, so dass man gezwungen ist, sich zu Hause ein gemütliches „Nest“ zu machen. Es ist die Zeit für sinnliche Liebe. Deshalb wird das Getrenntsein von Liebenden in dieser Zeit als besonders schmerzlich empfunden.<sup>247</sup>

In *Neend Kise Chain Kahan* können Priya und Rahul nicht abreisen, weil das Auto nicht anspringt. Als dann zusätzlich noch der Regen einsetzt, sind sie gezwungen, bei K.D. zu bleiben. Sie bekommen aber aufgrund des Einschreitens des

---

<sup>242</sup> Vgl. Schütze, Irene, „Wasser, Wind und Regen. Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebesszenen“, *Indiens Kino-Kulturen. Geschichte – Dramaturgie – Ästhetik*, Hg. Susanne Marschall/ Rada Bieberstein, Marburg: Schüren 2014, S. 154.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Vgl. Dwyer, „*The erotics of the wet sari in Hindi films*“, S. 152.

<sup>245</sup> Vgl. Rothermund, Dietmar, *Geschichte Indiens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: C.H.Beck<sup>3</sup> 2010, S. 7.

<sup>246</sup> Vgl. Pendakur, „*Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*“, S. 159-160 und Dwyer, „*The erotics of the wet sari in Hindi films*“, S. 145.

<sup>247</sup> Dwyer, „*The erotics of the wet sari in Hindi films*“, S. 152.

Kriminalpsychologen und seiner Gehilfin nicht die Möglichkeit, sich drinnen in der Wärme des Kamins näher zu kommen. Diese Trennung wird daher von beiden als Qual empfunden, was auch im Text des Songs unterstrichen wird.

### **Sichtbarmachen der moralischen Zensurinstanz:**

Es ist geradezu bezeichnend, dass K.D. und die Polizistin das Paar trennen und sie vor mehr Körperkontakt „bewahren“. Wie K.D. vor Beginn des Songs sagt: „They’re ruining themselves before their marriage!“, als dieser die Beiden engumschlungen im Regen stehend sieht. Die beiden Polizisten sind Stellvertreter des Rechtsstaates und gesellschaftlicher Moral.

Getrennt durch Wände, haben sie nur ein Fenster zueinander – eine in die Wände des Hauses eingearbeitete Glaswand, deren strukturiertes Glas einen Unschärfe-Effekt erzielt.

Dieser Song ist nicht nur eindrücklich wegen der Art und Weise, wie die Zensur umgangen wird, sondern auch, wie mit diesem Verbot und mit den Verboten durch gesellschaftliche Konventionen gespielt wird.

„Wo die offene Darstellung von Gewalt und Sexualität oder das explizite Äußern von Kritik rechtlich untersagt sind, können filmische Evokationen zu einer anschaulichen Vergegenwärtigung des Verbotenen führen, denn das Vorstellungsobjekt ist immer ‚anschaulich – abwesend‘ [...]“<sup>248</sup>

Sie schmachten sich durch die bereits erwähnte Glaswand an. Diese Glaswand wird nun vor allem gegen Ende des Songs ein wichtiges erotisches Element. Sie erlaubt den Darstellern, sich zu berühren und zu küssen, die Imagination des Zuschauers zu nutzen, ohne dass tatsächlicher Körperkontakt stattfindet. Gleichzeitig stellt die Glaswand eine Metapher für die gesellschaftlichen Verbote, die Zensur und auf narrativer Ebene die Grenze ihrer Möglichkeiten dar. Die rechtlichen und ästhetischen Zensurbestimmungen werden dadurch hervorgehoben. Die Glaswand kann so als eine „Identity implied by substitution“-Metapher aufgefasst werden, da sie

---

<sup>248</sup> Hanich, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen“, S. 29.

die gesellschaftlichen Restriktionen visualisiert, welche zuvor durch die polizeiliche Instanz ausgeführt wurden. Die Glaswand wird durch die ständige Wiederholung zum Symbol für das größere Ganze – nämlich die gesellschaftlichen Restriktionen, denen die beiden Protagonisten unterliegen. Das Objekt wird mit einer anderen Bedeutung aufgeladen, es entsteht eine Mischform aus „Objective correlative“- und „Identity implied by substitution“-Metapher. Ihre Familien sind verfeindet; ihre Ehe und somit körperliche Nähe sind nicht möglich. Gleichzeitig ist die Glaswand durchlässig und zeigt verschwommen, was nach Schärfe verlangt. Der Sehnsucht nach der Vereinigung in der Zeit des Regens wird hier Nachdruck verschafft. Wir erkennen dadurch nicht nur die brennende Leidenschaft der beiden füreinander, sondern auch die Unmöglichkeit, dieser nachzugehen, wird explizit betont. Hier steht die Sehnsucht nach dem jeweils anderen Körper im Mittelpunkt, welche sich durch die äußeren Bedingungen verstärkt und die Einschränkungen offenlegt.

*Neend Kise Chain Kahan* ist ein hervorragendes Beispiel, welches nicht nur die Zensur, sondern auch die familiäre Distanz der verfeindeten Familien und die moralischen, gesellschaftlichen Verbote wie Sex vor der Ehe metaphorisch thematisiert und dabei in einem zensurfreundlichen Rahmen bleibt.



ZAMAANA DEEWANA (Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995)<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> *Zamaana Deewana*. Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995, [https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC\\_vJbhE](https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC_vJbhE), 16.12.2014.

## Phantasien der Nähe

In ihren Zimmern geben sie sich ihren Phantasien hin. Sie stellen sich vor, dass der jeweils andere im Raum ist. Priyas roter *Dupatta* (ein großes Kleidungs-Tuch) fällt Rahul in die Arme. Er beginnt, mit dem Tuch zu tanzen, als wäre es Priya. Er umarmt es und drückt es an sich bis er enttäuscht feststellt, dass es sich bei dem vermeintlichen Dupatta nur um den Vorhang des Zimmers handelt. Hierbei wird ein Objekt, der Dupatta (A), so behandelt, als würde es sich um Priya (B) handeln. Nach Whittock stellt dies eine „Identity asserted“-Metapher dar. Dabei wird die Phantasie der Darsteller als Raum zur Legitimation verwendet, um körperliche Nähe darzustellen.



ZAMAANA DEEWANA (Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995)<sup>250</sup>

Im Gegensatz zu den Love-Songs, die in weiten Landschaften inszeniert werden, wo das Paar sich ungestört näherkommen kann, befinden sich Priya und Rahul innerhalb von K.Ds Haus, einem eher familiär-konnotierten Setting.

Der Song enturzelt sie nicht aus dem Setting, sondern nutzt ihre Situation, um deren Sehnsucht zu visualisieren. Dabei wird K.Ds Haus zur erotischen Kulisse für das schmachtende Paar. Die Hitze in dem Raum wird verstärkt durch den Kamin und die sinnliche Lust nach der Person im anderen Raum. Anfangs eingesperrt in Räumen, findet Priya die unverschlossene Balkontüre.

---

<sup>250</sup> *Zamaana Deewana*. Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995, [https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC\\_vJbHE](https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC_vJbHE), 16.12.2014.

Priya tritt auf den Balkon, auf dem sie wieder wohltuende Kühlung durch den Regen erlangt.

### Der „diaphorische“ Kuss

Als Rahul Priya auf dem Balkon sieht, tritt auch er nach draußen. Doch selbst auf dem Balkon werden die beiden durch eine hölzerne Trennwand voneinander geteilt. An dieser Stelle wird eine besondere Methode verwendet, um einen Kuss anzudeuten. Durch die Ritzen in der Trennwand hindurch sieht Rahul Priyas Gesicht. Sie tritt näher und allein ihre Lippen werden sichtbar. Rahul tritt näher, auch er platziert seine Lippen direkt in der Auslassung der Wand. Durch die Gegenüberstellung der beiden „Point-of-View“-Shots mithilfe eines Schnittes wird ein Kuss impliziert. Es handelt sich dabei um eine gegenüberstellende Metapher, eine so genannte „Juxtaposition (Diaphor)“. Durch die direkte Bildabfolge werden die Lippen der Liebenden gleichgesetzt und damit verbunden.



ZAMAANA DEEWANA (Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995)<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> *Zamaana Deewana*. Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995, [https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC\\_vJbE](https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC_vJbE), 16.12.2014.

## External Force - Feuer und Wasser

In beiden bisherigen Song-Beispielen war Feuer und Wasser ein ästhetisches Element zur metaphorischen Transportation von „feuriger“ Leidenschaft. Deignan spricht den Elementen Feuer und Wasser in der Umschreibung von sexuellem Verlangen besondere Bedeutung zu. Obgleich sie von der Linguistik herkommend analysiert, hat sie folgende Erklärung, warum die Elemente erotisiert werden, welche ebenso für den Film passend erscheint: „Fire and water are of course, elemental, though opposing forces, used as metaphors for desire probably because they epitomise human helplessness in the face of nature.“<sup>252</sup>

Sprachlich, so Deignan, wird sexuelle Lust und sexuelles Verlangen behandelt, als wäre es eine von außen auf den Menschen einwirkende Kraft, die ihn schwächt oder auf mentaler Ebene der Irrationalität aussetzt. Die sinnliche Lust wird oft als physische Schwäche umschrieben, weil sie die Attribute von Schmerz, Schwäche, Verrücktheit vor Liebe („I'm sick with love“) besetzt.<sup>253</sup> In *Neend Kise Chain Kahan* wird vor allem der Schmerz der Trennung dargestellt und auch im Text des Liedes sind sie gequält von der Unruhe und der Erregung; kurz davor, den Verstand zu verlieren.

„Desire then can be an invader which moves into the body of the experiencer, or a force external to its experiencer, one which he or she is almost powerless to resist. Another image of desire which shares some of these features is that of an irresistibly strong natural force such as moving water.“<sup>254</sup>

An dieser Stelle möchte ich an die „external force“ Kāmadeva, den „God of Desire“ (siehe Kapitel 2) erinnern, der mit seinen Blumenpfeilen jegliches rationale Denken seines Zieles auslöscht und die Person mit einem Liebesschleier umhüllt. Kein Wunder, dass seine starken Pfeile, welche selbst Asketen betören, über seine Opfer hereinbrechen wie eine Naturgewalt, die machtlos, aber freudig empfangen wird. Nicht zu vergessen seine treuen Begleiter: der Frühling, meist durch eine duftende

---

<sup>252</sup> Deignan, „Metaphors of Desire“, 1997, S. 26.

<sup>253</sup> Ebd., S. 28-29.

<sup>254</sup> Ebd., S. 25.

Brise erkennbar, der Wassergott Varuna und Kāmadevas Heerscharen lüsterner, wolkenförmiger Tänzerinnen: *Apsaras*<sup>255</sup> und Musiker: *Gandharvas*<sup>256</sup>.

Die folgenden zwei Songbeispiele aus den Mitte-00er-Jahren bilden das Äquivalent zu den zwei bisherigen zwei Songs aus den Mitte-90er-Jahren. Grund dafür ist, dass etwaige Veränderungen ersichtlich werden in der Art und Weise, wie erotische Szenen visualisiert werden.

### 7.3.3. AAYEGA MAZA AB BARSAAAT KA (2003) – Körper in Kontakt

Der Song *Aayega Maza Ab Barsaat Ka* aus dem Film *ANDAAZ* (Regie: Raj Kanwar, Indien 2003) ist ein prägnantes Beispiel für sehr sexualisierte Metaphern und beginnt mit einem Kuss.

Jiya (Priyanka Chopra) ist verrückt nach Raj (Akshay Kumar). Sie bittet ihn um ein Date am Abend ihres Geburtstages und lädt ihn zu sich ein. Von Anfang an ist ersichtlich, dass Jiya plant ihn zu verführen. Mit einem kurzen roten Kleid öffnet sie ihm die Tür zu ihrer Wohnung, wo sie sämtlichen Vorkehrungen für einen romantischen Abend bei Kerzenschein getroffen hat.

Der Strom fällt aus und mit einer Kerze tritt Jiya an Raj heran und sagt, dass die Elektrizität schon zurück kommen werde. Ebenso fordert sie ihn in dem Wortwechsel auf: „Be my god of love“. Dadurch wird auf der Dialogebene auf Kāmadeva verwiesen. Sie verweist außerdem auf den Kuss: Die Elektrizität werde schon zurückkommen.

---

<sup>255</sup> Die *Apsaras* sind himmlische Wesen, die mit Wolken assoziiert werden. Wie Wolken gleiten sie durch den Raum zwischen Himmel und Erde. Sie sind die Tänzerinnen der Götter, denen sogar die strengsten Asketen nicht widerstehen können. (Benton, *God of Desire*, 2006, S. 135)

<sup>256</sup> *Gandharvas* sind talentierte Musiker. Durch ihren Gesang und ihren göttlichen Körper ziehen sie Frauen in ihren Bann. Sie werden mit Wind und Wasser assoziiert. In einer „Gandharva-Heirat“ fliehen die Verliebten ohne zeremonielle Heirat vor ihren Familien. (Ebd., S. 137)

## Der geladene Kuss

Die Song-and-Dance-Sequenz beginnt sehr untypisch mit einem Kuss im Medium-Close-Up, der zugleich von einem animierten Blitz unterbrochen wird. Dann wird der Kuss samt Lippenberührung sichtbar, doch werden drei weitere Male Blitze und Wolken zwischengeschnitten. Diese Zwischenschnitte fragmentieren die Bewegung und geben ihr durch das Blitzen und Grollen aus dem Off eine Betonung. Deignan beruft sich auf „[...] the sensation of an electric shock to the feeling of being near a person who evokes sexual desire.“ So wird im Deutschen auch „es funkt“ verwendet wird. Vom Feuerfunken, der ein Feuer entfacht, bis zum elektrischen Funken. Die Schnitte erfolgen aneinandergereiht, so dass die Verbindung klar wird zwischen dem Donner und dem Kuss. Deignan meint: „Fire and electricity are other natural forces which are important metaphors for desire.“<sup>257</sup>



ANDAAZ (Regie: Raj Kanwar, Indien 2003)<sup>258</sup>

Angesichts der dunklen Wolken, die von einem Blitz erleuchtet werden, lässt sich ein Verweis auf Kāmadevas Kräfte und seine Heerschar von *Apsaras* und *Gandharvas* interpretieren.

Sie sind dafür verantwortlich, dass die sinnliche Lust in den beiden Geschlechtern geweckt wird. Und dies gelingt ihnen hier vortrefflich. Die Gegenüberstellung von Blitz und Kuss, eine *Juxtaposition*, lädt die Kuss-Szene mit Bedeutung auf. Die

<sup>257</sup> Deignan, „Metaphors of Desire“, 1997, S. 26.

<sup>258</sup> *AndaaZ*. Regie: Raj Kanwar, Indien 2003, [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_t0YXAEt8](https://www.youtube.com/watch?v=8_t0YXAEt8), 22.12.2014.

Elektrizität ist wieder vorhanden und das Licht zurück. Der Blitz und das Donnern aus dem Off weisen aber darauf hin, dass es tatsächlich außerhalb des Apartments zu regnen begonnen hat. Es hat im wahrsten Sinne des Wortes gefunkt zwischen Jiya und Raj.

In *Aayega Maza Ab Barsaat Ka* ist das Paar nicht getrennt voneinander, sondern tatsächlich in dem Apartment allein, während draußen das Gewitter tobt und der Wind weht.

### **Die sexualisierte, selbstbewusste Frau:**

Nach einigen verführerischen Umwerbungen ihrerseits tauchen die beiden im Jacuzzi unter. Durch das Abtauchen der beiden wird ein Ortswechsel inszeniert - sie taucht aus dem Wasser am Strand auf. Dieses Eintauchen in das Wasser kennzeichnet den Eintritt in ihre Phantasiewelt. An das Meer und an dem Strand, an dem sich die beiden fortan befinden und sich in Erregungszustand durch Tanz externalisieren.

Im „Wet Bikini“ und mit einem verführerischen Blick in die Kamera läuft Jiya in Zeitlupe aus dem Wasser. Sie ist äußerst aktiv in ihrem verführerischen Spiel, während Raj sich eher zurückhaltend benimmt. Ihre stürmische Art lässt darauf schließen, dass sie eine sehr körperbetonte Frau ist, die nicht bei ihren Eltern wohnt, sondern allein und keine Scheu davor hat, einen Mann zu sich nach Hause einzuladen. Sie verkörpert die gefährliche, entfesselte Sexualität der selbstbestimmten Frau des 21. Jahrhunderts, die sich ihrer Sexualität und ihrem Körper bewusst ist. Es ist exemplarisch, dass Raj am Ende des Filmes nicht Jiya heiratet, sondern seine Kindheitsfreundin, die bereits verwitwet ist.

Dieser Song hebt die übliche körperliche Distanz auf und ist daher weit mehr sexualisiert als erotisiert. Dieses Songbeispiel ist sehr viel expliziter im Einsatz und in der Wahl sexueller Metaphern.

Auch hier wird der weibliche Körper fragmentiert, doch werden ihr Busen und ihr Bauchnabel im Close-Up gezeigt – nicht aber ihre Augen, Lippen, Hände und Beine, wie in *Chura Ke Dil Mera*.

### Genital-Metapher:

Raj, der von ihrer „Wet Bikini“-Figur überzeugt ist, wird aktiver. Während er ihre nasse Schönheit besingt, benetzt er ihr Dekolletee, beißt leicht in ihren Hals und lässt seine Hand über Dekolletee und ihr Gesicht nach oben gleiten. In einem Super-Close-Up wird gezeigt, wie Sie seinen Finger in ihrem Mund aufnimmt. Dies ist wohl die expliziteste Metapher für den eigentlichen Geschlechtsakt. Die formgebenden Merkmale ihrer Lippen und seinem Finger ähneln der Form des weiblichen und des männlichen Geschlechtes, so dass die Metapher „Identity asserted“ auf dieses Beispiel zutrifft.



ANDAAZ (Regie: Raj Kanwar, Indien 2003)<sup>259</sup>

Diese Szene kann aber auch ein Hinweis auf Oralverkehr sein, demnach würde *A is B* bedeuten, dass sein Zeigefinger behandelt wird als wäre es sein Genital. Hier wird eher Sexualität beschrieben als Erotik. Die Frau wird als Verführerin des Mannes in den Vordergrund gestellt, die mit ihrer aktiven Sexualität wie eine Naturgewalt erscheint. Sie verkörpert nicht das brave Mädchen, das sich mit Hingabe und Aufopferung in die Familie des Mannes einfügt.

Dieser Song ist aus den folgenden Besonderheiten interessant:

Das Zeigen eines Kusses, bei dem der Lippenkontakt sichtbar wird und die Wahl des Settings, welche in dem Hauptteil des Songs ähnlich gewählt ist wie in *Chura Ke Dil Mera*, nämlich am Strand. Der Körperkontakt der beiden wird nicht vorwiegend tänzerisch gezeigt. Eine weitere Besonderheit ist die differenzierte Darstellung der Protagonistin und ihre Selbstbewusste wahrnehmbare Sexualität.

---

<sup>259</sup> *AndaaZ*. Regie: Raj Kanwar, Indien 2003, [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_tOYXExt8](https://www.youtube.com/watch?v=8_tOYXExt8), 22.12.2014.

Am Ende des Songs stellt sich heraus, dass Jiya all dies nur geträumt hatte oder es in Ihrer Phantasie geschah. Somit fällt die Song-Sequenz aus der diegetischen Welt heraus und wird zusätzlich legitimiert.

#### **7.3.4. DEKHO NA (2006) – Regen als zentrales erotisches Element**

Auch wenn Regen in fast allen romantischen Songs einen kurzen Gast-Auftritt bekommt, spielt er in dem Song *Dekho Na* (FANAA, Regie: Kunal Kohli, Indien 2006) eine besonders wichtige Rolle. Die blinde Zooni (Kajol) und Rehan (Aamir Khan) werden bei ihrem romantischen Dinner auf der Terrasse vom Regen überrascht. Als er aufspringt, um das Dinner zu verlegen, steht sie auf und empfängt den Regen als willkommenen Gast. Sie lässt das Wasser auf sich niederprasseln und neigt den Kopf zum Himmel. In diesem Moment erkennt Rehan ihre Hingabe und ihre wahre Schönheit. Mehr als viele andere Songs verweist diese Song-Sequenz auf die von Irene Schütze angesprochenen Bildtraditionen. Er umgarnt sie auf der Terrasse und umarmt sie, während im Hintergrund von Blitzen erhellte Wolken am schwarzblauen Himmel deutlich werden. Der Regen ist deutlich durch weißes Flimmern sichtbar. In diesem Song der Mitte-2000er-Jahre tritt Tanz im Sinne von choreographierten, rhythmischen Bewegungen zur Musik in den Hintergrund.

Beide singen abwechselnd füreinander. Der Regen wird besungen und die sanfte Brise, die ihn begleitet.

Rehan macht den Wind dafür verantwortlich, dass er ihr scheinbar den Schal wegweht. Dies wird von Rehan jedoch nur als „Vorwand“ genommen, Zooni ein bisschen zu entkleiden. Sie singen, dass der Regen und die sanfte Brise eine Geschichte erzählen. Hier kann die Brise (welche ein Merkmal des Frühlings ist) als Vorbote der sinnlichen Liebe und des körperlichen Verlangens gedeutet werden, welche sich durch den gestaltlosen Kāmadeva und mit Gefühlen der Liebe in den Lebewesen, hier Zooni und Rehan, manifestiert. Die dunklen Wolken können abermals als *Gandharvas* und *Apsaras* gedeutet werden.

Sie singen: „*Dekho Na*“ – „schau her“. Dies ist aber mehr an den Zuschauer gerichtet, denn sie selber kann nicht sehen. Die Stimmen aus dem Off sind wie das leise Plätschern des Regens und rücken den Regen als erotisches Element ins Zentrum des Geschehens. Die Rezipienten sind aufgefordert, ihnen zuzusehen.

Abermals ist die Präsenz des Publikums gegenwertig und scheint den Charakteren bewusst. Der Aufforderung „Dekho na“, kann vor allem nachgegangen werden, weil die Zeitlupe den Regen erst in seiner vollen Pracht und in einzelnen Tropfen sichtbar macht. In *Dekho Na* wird der Regen zum erotisierten Hauptelement und sexualisierendes Mittel des Songs. Er ist nicht nur ein Element des Settings, sondern zentrales Element der Inszenierung und wird als solche betont. Hier wird der Regen, der sonst hauptsächlich durch die Nässe der Darstellung sichtbar wird, als stilgebende Ästhetik der Liebesszene verwendet. Es kann dem Regen und der Nässe der Kleidung nicht nur die Funktion zugeschrieben werden, dass er die Körper der Darsteller abbildet, sondern auch, dass die nasse Kleidung das anschließende Ausziehen dieser nassen Kleidung notwendig macht.



*Dekho Na* (FANAA, Regie: Kunal Kohli, Indien 2006)<sup>260</sup>

Dieser Song arbeitet stark mit Zeitlupe, um den schnell fallenden Regen in einzelnen Tropfen abzubilden die auf ihre Haut fallen und mit dem Bild des vereinten Paares in der Zeit des Regens. Diese Song-and-Dance-Sequenz zeichnet sich dadurch aus, dass Sie nur eine Metapher verwendet. Sie setzt den Regen als durchgehend zentrales Element von Bild, Ton und Songtext ein um auf die „rainy season“ und den damit Verbundenen sexuellen Aktivitäten hinzuweisen. Der Regen selbst wird zur Metapher.

---

<sup>260</sup> *Fanaa*. Regie: Kunal Kohli, Indien 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=EFiEpiDtbHs>, 17.12.2014.

## Vereint im Trockenen

Anschließend trägt Rehan Zooni in das an die Terrasse angrenzende Zimmer, in welchem sie sich auf das Bett niederlassen. Sie umarmen und küssen sich an Hals, Nacken und Wangen. Dabei singt sie: „Churola naa (berühre mich), churola ...“ Das *naa* wird beim zweiten Mal ausgelassen, da die Lippen dabei sind, sich zu treffen. Die männliche Stimme singt weiter. Das war ein angedeuteter Kuss, der gerade noch von der Überblendung des Schnittes aufgehalten wurde, zumindest auf der Bildebene, nicht aber auf der Ton-Ebene. Wir hören die männliche Stimme wie einen Kommentar, der aus dem Off singt und die weibliche Stimme summend, während wir sehen, wie die beiden sich liegend umarmen. Dann erfolgt ein Schnitt und wir sehen das Appartement von außen. Die Stimmen verstummen. Der langsame „Zoom-out“ bringt den Zuschauer weg von dem intimen Raum, der nur den beiden gehört. Dann sehen wir sie im Bett liegen. Er schaut sie an, während sie schläft. Damit wurde der eigentliche Liebes-Akt ausgelassen - oder er ist gar nicht passiert. Aus der Narration geht hervor, dass er stattgefunden hat, da Zooni später ein Kind hat, ohne verheiratet zu sein.



*Dekho Na* (FANAA, Regie: Kunal Kohli, Indien 2006)<sup>261</sup>

Dies ist eines der wenigen Beispielen, in denen eine Liebesszene wirklich innerhalb von vier Wänden gezeigt wird und einen Imaginations-Raum für den Ort des Geschehens liefert, welcher sich, wie durch die umliegenden Häuser ersichtlich,

---

<sup>261</sup> *Fanaa*. Regie: Kunal Kohli, Indien 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=EFiEpiDtbHs>, 17.12.2014.

noch im alltäglichen Umfeld befindet. Der private Raum den sie erhalten, erhalten sie in diesem Appartement - denn Rehan wohnt offensichtlich nicht bei seinen Eltern. Ein weiterer Punkt ist, dass diese Song-and-Dance-Sequenz nicht ausschließlich die erotische Phantasie der Protagonisten ist, sondern wirklich passiert und eine narrative Funktion im Film übernimmt.

In diesem wie auch in andern Filmsongs spielt der Regen eine tragende Rolle. Es wurden Song-and-Dance-Sequenzen gewählt, in denen elementare Motive wie Feuer, Regen, Wasser und Wind eingesetzt werden um erotische Settings zu kreieren. Diese wiederkehrenden Merkmale finden sich in der Mehrheit der Song-Sequenzen wieder. Sie verweisen durch den Einsatz dieser Naturgewalten, auf die indirekte Anwesenheit mythologischer Gottheiten in der Darstellung von Erotik. Hier wurden Songs beschrieben, die diese Elemente aufweisen.

Aus diesen besprochenen Beispielen lässt sich erkennen, dass zum einen dem privaten Raum des Paares meist ein imaginärer Ort zugeschrieben wird und zum anderen, der private Raum zu Hause, vielen gesellschaftlichen Restriktionen unterworfen ist. Es wird deutlich, dass die tänzerischen Passagen nicht nur von der Zeit der Entstehung, sondern auch von der Art des Songs und der Musik abhängig sind und dass sich in den Mitte- 2000er-Jahren die Frauendarstellung langsam verändert hat. Die Frau der Mittelschicht, in den beschriebenen Beispielen, erscheint körperbetonter aber auch körperbewusster. Ich wage zu behaupten, dass das populäre indische Kino seit Anbeginn ein erotisches Kino war, sich aber die Darstellungsformen geändert haben. Die Fähigkeit zu intensiven Imaginationen, welche von den Zuschauern gefordert wird, erhält eine andere Dosierung.

Durch die Mediatisierung und die angepasste Seherfahrung, werden auch andere Bilder verlangt. Dies ist allerdings kein indienspezifischer Prozess. Was aber als kulturspezifisch zu sehen ist, sind die Metaphern, die sich auf Elemente beziehen, die im indischen Subkontinent als besonders erotisch gewertet werden. Und damit finden wir uns bei den gesellschaftlichen, religiösen, mythologischen Bild- und Darstellungs-Traditionen wieder.

## 8. Conclusio

Abschließend sollen die wichtigsten Erkenntnisse und Aspekte, die die Darstellung von Erotik und Sexualität in den Song-and-Dance-Sequenzen der Mitte-90er-Jahre bis Mitte-00er Jahre prägen, zusammengeführt werden.

Es lässt sich festhalten, dass der Umgang mit Sexualität und Erotik in Indien verknüpft und verwoben mit religiösen Moralvorstellungen, familiärem Zusammenleben, Lebensführungskonzepten, Heiratsverhalten, Rollenstrukturen, Denk- und Wahrnehmungsweisen verknüpft ist. Diese haben sich über die Jahrhunderte durch unterschiedliche Einflüsse, aber vor allem durch die Glorifizierung der Askese im Hinduismus verändert. Obwohl die Verfasser des Kāmasūtra in den gebildeten Schichten eine Liberalisierung der Vorstellungen erzielen wollten, sind es gerade heute die gebildeten Mittelschichten, welche diesen Liberalismus nicht vertreten.

Das ambivalente Verhältnis zur Sexualität in der indischen Gesellschaft ist über die Jahrhunderte erhalten geblieben. Diese Kultur, in der die „arranged marriage“, welche die Partnerwahl in die Verantwortung der Eltern gibt, mehrheitlich praktiziert wird, bringt auch mit sich, dass der Sexualität und der selbstständigen Wahl des Sexualpartners nicht so viel Wichtigkeit beigemessen wird. Die Allianz zweier Familien steht im Vordergrund, während sich das Individuum dem familiären Kanon aus geteilten Werten, Vertrauen, Loyalität und sozialer Sicherheit anschließt. Zu bedeutend ist die Hochschätzung vor den älteren Familien-Mitgliedern, um den Ruf der Familie und den Respekt anderer zu gefährden.

Vor allem in der sehr hierarchisch strukturierten und patriarchal organisierten *Joint Familie* ist kein Platz für physische Zärtlichkeiten und Berührungen. Selbst für verheiratete Paare nicht.

Um das Thema der Sexualität hat sich ein Klima des Schweigens gebildet, welches zu brechen schon auf sprachlicher Ebene schwerfällt. Doch in Umschreibungen, Poesie, Musik und in der Kunst erfährt die Sexualität die Sublimierung in Sphären des Geistigen und Reinen und der unschuldigen Liebe. Das Kāmasūtra versuchte durch die Kultivierung des Sex die Sexualität zur Kunst zu erheben und bringt sie mit 64 Künsten in Verbindung.

Es scheint, als hätte die Sexualität in ihrer Erhebung in die Künste eine Ausdrucksform gefunden, die für alle verständlich ist, aber nicht die Moral in Frage stellt.

Die indische Essenz, die am Anfang thematisiert wurde, zeichnet eine besondere Nähe zu Traditionen und Erzählungen von Mythen und religiösen Epen aus.

Diese Epen sind allerdings nicht mit Schamgefühl und Keuschheit besetzt, sie transportieren ein weitaus erotischeres Bild, geschmückt mit lüsternen Gottheiten und Nymphen und verbergen noch die Überreste der Fruchtbarkeitsreligion, welche der Hinduismus einst war.

Was aber aus den Erzählungen herauszulesen ist, ist die ambivalente Einstellung zur Sexualität, welche sich über Jahrhunderte erhalten hat. Askese und Erotizismus stehen sich gegenüber, doch vereinen sich auch bisweilen. So wird Sexualität und Erotik stets mit Erfüllung, Sinnesfreuden und Genuss, aber auch mit Schmerzen, Qualen und Realitätsverlust in Verbindung gebracht. Der Gott des Verlangens vereint diese Emotionen in sich; als Gestaltloser erweckt er die sinnliche Lust in allen lebenden Wesen.

Festzustellen ist, dass die Beschreibungen und Darstellungen des „God of Desire“ mit seinen Begleitern sich auf indirekte Weise in den Darstellungen von Erotik im Hindi-Film wiedererkennen lassen.

In den Filmen ab den Mitte-90er-Jahren lassen sich Veränderungen in Themen, Musik, Mode, Stile und Darstellungen weiblicher und männlicher Körper und die erneute Wichtigkeit von Song-und-Dance-Sequenzen feststellen. *Family Romance* werden die Filme dieser Zeit genannt, die in Zeiten der Öffnung Indiens und der zunehmend globalen Ausrichtung des Landes vor allem Familiengeschichten und traditionelle Familienwerte hochhalten. Dies führt zu globalen Einflüssen auf den Hindi-Film und einer „Modernisierung“ des Mainstream-Films. Diese Einflüsse sind sichtbar an der äußeren Erscheinung der Filme, Settings, Fashion, Lifestyle und durch die Betonung der traditionellen Familienwerte und der indischen „Essenz“.

In den Filmen dieser Zeit finden wir Utopien und Sehnsüchte nach sozialem Aufstieg in die konsumorientierte Mittelschicht.

Familienwerte, politische Zensur und Moralvorstellungen sind Gründe dafür, dass die Darstellung von Erotik gewisse Muster entworfen hat, um Zensur zu umgehen und um sich auszudrücken, ohne die Konvention zu brechen. Und bedient sich so Legitimationstechniken der Metaphorik, um zu zeigen, was nicht gezeigt werden darf.

Meiner Meinung nach sind die Gründe dafür aber ebenso vielfältig wie die Umsetzungen. Das Kommunizieren über Sexualität bedient sich im Alltag und den Filmen gleichsam einer indirekten, umschreibenden Sprache.

Liebe, Erotik und Sexualität finden beinahe ausschließlich ihre Ausgestaltung in den Song-and-Dance-Sequenzen. Die Musik, der Gesang und der Tanz haben in der darstellenden Kunst als auch im religiösen Alltag der Menschen einen hohen Stellenwert. Zu unterschiedlichen Festlichkeiten und Zeremonien ist Musik, Gesang und Tanz essentiell. Laut Bakker sind Musik und Liebe eng miteinander verbunden – wahre Liebe ist ebenso rein wie ein Lied.<sup>262</sup>

Tanz kommt eine besondere Macht zu, nämlich die Macht, Veränderungen zu bewirken und ein Universum zu erschaffen. Dadurch ist es den Protagonisten in den Filmen möglich, durch Tanz ihr eigenes, autarkes Universum zu schaffen, in dem Familienrestriktionen, gesellschaftliche Konventionen und Moral keinen Platz finden. Das Zusammenspiel poetischer Texte und expressiver Körper, welche im Tanz nicht nur ihre Gefühle externalisieren, sondern auch die Handlung weitertragen, ermöglicht eine Sublimierung der Sexualität in die Künste und in die Erotik.

Auslassungen und Andeutungen dienen der metaphorischen Darstellungsweise von Sexualität und Erotik. Diese operieren vorwiegend mit Metaphern, die kognitive Verknüpfungen betonen oder kaschieren.

Metaphorische Darstellung ist gerade in der Zeit, in der das Publikum ein familiäres ist, eine Form, jugendfrei zu zeigen, was auf emotionaler Ebene passiert.

Der Ort der Sexualität für die Protagonisten ist meist der Traum, die sehnsüchtige Phantasie, welche außerhalb der Diegese die Legitimation findet. Die metaphorischen, erotischen Darstellungen lokalisieren sich in der Phantasie des Zuschauers.

---

<sup>262</sup> Vgl. Bakker, "Bollywood als religiöses und erotisches Kino", S. 178

Die metaphorische Darstellung könnte als die Perfektion der Sexualitäts-Darstellung bezeichnet werden, denn erst sie erschafft die Erotik durch die Verknüpfung mit der Phantasie.

In den Darstellungen von erotischem Verlangen und Sexualität, nehmen Song-and-Dance-Sequenzen eine tragende Rolle ein. In ihnen kann über die Sehnsucht, selbst zu wählen, gesungen werden und ausgedrückt werden was geschieht, wenn die Protagonisten dieser Sehnsucht folgen. Die Song-and-Dance-Sequenzen ermöglichen erotisierte Szenen für die Film-Paare, die in der Diegese, wie in der Realität das Patriarchat und deren Strukturen und Macht untergraben würden. Song-and-Dance folgt durch die Hervorhebung auf filmischer Produktions- und Rezeptionsbasis anderen Gesetzen. Es legitimiert körperliche Nähe durch die Einbettung in ein Spektakel, welches sich in der darstellenden Kunst vereint und für alle rezipier- und verstehbar ist, über die Grenzen der Sprache hinaus.

Die Verweise auf Mythen und die Nutzung von Musik, Gesang und expressiver Bewegungsform wie des Tanzes bedienen sich Bildtraditionen, die bis ins 16. Jahrhundert oder noch früher zurückzuführen sind.

Die Anwesenheit des gestaltlosen Kāmadevas (und dadurch das Verlangen) wird durch seine Begleiter verraten. Die *Apsarases* und *Gandharvas* erscheinen in Form von dichten Wolken und Vasanta, der Frühling, in Form einer verführerischen Brise, Regen und Wasser.

Die Elemente, welche die „external force“ – Kāmadeva ankündigen, sind in den meisten Darstellungen von Erotik vertreten .

Kāmadevas Kraft gilt als sinnlich und gefährlich einzustufen (besonders für die Familienintegrität). Dies äußert sich schon in der Darstellung Kāmadevas mit seiner Waffe: den Blumenpfeilen und dem Zuckerrohrbogen. Seine Opfer werden attackiert von Verlangen als feurige, zerstörerische Kraft oder überschüttet von Wellen der Leidenschaft und Regengüssen von Liebe und Sehnsucht. So wird das Gefühl des Verlangens mit der Kraft einer Naturgewalt gleichgesetzt, welches die Hilflosigkeit und die Schutzlosigkeit des Menschen impliziert. Somit entziehen sich Kāmadevas Opfer der Verantwortung für ihr Handeln und legitimieren es gleichzeitig durch ihre Liebestrunkenheit.

Diese Bildtraditionen sind gewiss nicht direkt mit Kāmadeva zu benennen doch im Reich des Unbewussten sind sie vorhanden.

In den Song-and-Dance-Sequenzen erhalten die Paare durch die hervorgehobenen, der Diegese enthobenen, aber damit verknüpften Musiknummern den Raum für Erotik, den sie in der Realität nicht beziehen können. Doch auch der Film benötigt die Legitimation der Phantasie, um solche Szenen für den Zuschauer erfahrbar zu machen. Das emotionsorientierte indische Kino nützt die dreieinhalb Stunden Filmlänge, um den Gefühlen so viel Ausdruck wie möglich zu geben und die Spannung zwischen den Liebespaaren anhaltend oder wiederholt erfahrbar zu machen. Es wird Zeit gegeben und genommen, um die Rasas in all ihren Facetten zu zeigen und die Sehnsüchte der Darsteller zu visualisieren.

Die Exhibition des Spiels impliziert, dass man vom Vorhandensein des Publikums weiß. Das Spiel und der Tanz wird für das Publikum inszeniert und ist frontal ausgerichtet, selbst wenn das Paar miteinander tanzt. Diese Offenlegung der Fiktion legitimiert das Zeigen ihrer Zweisamkeit, in die wir sonst keinen Einblick bekommen.

Interessant ist, dass die Erotik schon in ihrer Etymologie auf den Gott der Liebe – Eros verweist. Auch das Kāma und Kāmadeva gehören zusammen. So tragen die Worte Erotik und Kāma, selbst schon die Erhöhung zum Göttlichen in sich und manifestiert sich als externe Naturgewalt, gegen die wir machtlos sind.

Die Tatsache, dass Kāmadeva aus dem Geiste Brahmas entstanden ist impliziert, dass er in der Phantasie und im Reich der Imagination beheimatet ist und sich dort in seiner vollen Schönheit entfaltet, sodass den ihm Verfallenen jeglicher Realitätssinn verloren geht und das Chaos der Gefühle sie überwältigt.

Die Phantasie ist das Reich, indem Kāmadeva herrscht und indem er mit all seinen Begleitern die Vorherrschaft über die Sinne einnimmt und so; Sringara Rasa zu seinem Komplizen macht. In diesem Phantasie-Reich werden die tiefsten individuellen Sehnsüchte der Protagonisten sicht- und -hörbar.

„Die Ursprünge der Phantasie liegen im unvermeidlichen Konflikt zwischen unseren vielen Sehnsüchten, die als Forderungen an die Umwelt (besonders gegenüber Menschen) geäußert werden, und der Unfähigkeit oder der Weigerung der Umwelt, diese Sehnsüchte zu erfüllen. Die Kraft der Phantasie kommt uns zu Hilfe, indem sie die Sehnsüchte über das Mögliche oder

Vernünftige hinaus ausdehnt oder zusammenzieht, indem sie die Vergangenheit neu erschafft und die Zukunft erfindet.“<sup>263</sup>

So ist es unseren Protagonisten in dieser Phantasiewelt möglich, alle Hindernisse einer Liebesvereinigung zu überwinden, all ihre Restriktionen hinter sich zu lassen und ihre Handlungen durch die *external force* Kāmadevas zu rechtfertigen und durch die Eigenschaft (des Phantasereiches) des Unwirklichen zu legitimieren.

Vielleicht ist die Phantasie jener Ort zwischen Himmel und Erde, der durch Tanz die Verbindung zum Göttlichen herzustellen vermag – jener Ort, den die Liebenden aufsuchen, um sich ihren erotischen Gefühlen hinzugeben und das Mysterium der Liebe zu erkunden.

Dort werden die amourösen Paare zu sakralen Tänzern zwischen Himmel und Erde, zwischen Realität und Imagination, zwischen Wachsein und Trance. In diesem Tanz vereinen sich die Dualitäten der Existenz: männlich und weiblich, Vergangenheit und Zukunft, Realität und Traum, Feuer und Wasser.

Daher ist es geradezu exemplarisch, dass die meisten Song-and-Dance-Sequenzen sich der Phantasie der Protagonisten bedienen, um die sexuelle Spannung zwischen Mann und Frau darzustellen. „Erotik lebt aus dem Spannungsfeld von Anziehung und trennender Distanz.“<sup>264</sup>

In dieser Spannung liegt der Schlüssel der Darstellung von Erotik. Wie in Kapitel 7 beschrieben wurde, verbindet Whittock die filmische Metapher mit Imagination des Zuschauers. Es handelt sich also nicht nur um die Phantasie der Charaktere des Films, sondern in der metaphorischen Erotikdarstellung bedarf die Imagination der Phantasie des Zuschauers. Diese Reizung der Imagination wird durch Auslassungen, Andeutungen und Verweise auf Bedeutung erst hervorgerufen.

„Wesentlich für das erotische Erleben ist das Bestehen einer *Distanz*. Erotik ist daher gleichsam ‚Zärtlichkeit ohne Berührung‘. Mit der Aufgabe der Distanz in der geschlechtlichen Vereinigung verliert sich die Erotik.“<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Kakar, Sudhir, *Intime Beziehungen*, S. 38.

<sup>264</sup> N.N. "Erotik. Lexikon der Psychologie", *Spektrum*,

<http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/erotik/4365>, 03.01.2015

<sup>265</sup> Ebd.

Im filmischen Sinne bedeutet dies: durch direkte Darstellung von Sexualität stirbt die Erotik. So könnte interpretiert werden, dass die religiösen Moralvorstellungen, gesellschaftliche Einschränkungen und Zensur den Weg bereitet haben für eine stilisierte Darstellung von Erotik. Erst durch Auslassungen, Andeutungen, Metaphern und der Einhaltung genau jener Distanz können die Darstellungen erst als erotisch bezeichnet werden.

Demnach hat der populäre Hindi-Film seine metaphorische Darstellung von Erotik und Sexualität durch die vereinten Künste zur Königsdisziplin erhoben.

## 9. Quellenverzeichnis

### 9.1 Bibliografie

**Bakker, Freek L.**, „Bollywood als religiöses und erotisches Kino. Zum Verhältnis von hinduistischen mythologischen und erotischer Darstellung“, *Eros und Religion. Erkundungen aus dem Reich der Sinne*, Hg. Charles Martig/Leo Karrer, Marburg: Schüren 2007, S. 165 –182.

**Benton, Catherine**, *God of Desire. Tales of Kāmadeva in Sanskrit Story Literature*, New York: State University of New York Press 2006.

**Channell, Joanna**, „'I just called to say I Love You': Love and desire on the telephone“. *Language and Desire. Encoding sex, romance and intimacy*, Hg. Keith Harvey/Celia Shalom, London, New York: Routledge, 1997, S. 143 –169.

**Dablé, Nadine**, „Bollywood.“, *Die Erotik des Blicks. Studien zur Filmästhetik und Unterhaltungskultur*, Werner Faulstich, Nadine Dablé, Malte Hagener [u.a.], München [u.a.]: Wilhelm Fink 2008, S. 65–78.

**Deignan, Alice**, „Metaphores of Desire.“, *Language of Desire. Encoding sex, romance and intimacy*, Hg. Keith Harvey/Celia Shalom, London, New York: Routledge 1997, S. 21 –42.

**Dwyer, Rachel**, *All You Want Is Money, All You Need Is Love. Sexuality and Romance in Modern India*, London, New York: Cassel 2000.

**Dudrah, Rajinder Kumar**, *Bollywood. Sociology goes to the Movies*, New Delhi, Thousand Oaks, London: SAGE Publications 2006.

**Dunne, Michael**, *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers 2004.

**Fichte, Wolli**, "Sexualität" *Brockhaus Enzyklopädie. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Band 28 Deutsches Wörterbuch REH-ZZ*, Hg. Günther Drosdowski, Mannheim: F.A. Brockhaus 1995, S.3090

**Gargi, Balwant**, *Theater und Tanz in Indien*. Darmstadt: Progress 1960.

**Gopal, Sangita/Sujata Moorti**, „Introduction: Travels of Hindi Song and Dance“. *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, Hg. Sangita Gopalan/Sujata Moorti, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2008, S. 1 – 60.

**Gopalan, Lalitha**, *Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, London: bfi Publishing 2002.

**Görgen, Katharina**, „Die Sehnsucht des Körpers. Tanz im indischen Film“, *Indien: Film-Konzepte 4*, Hg. Susanne Marschall, München: edition text+kritik 2006, S. 51 – 60.

**Gräf, Dennis/Stephanie Großmann/Peter Klimczak [u.a.]**, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*, Marburg: Schüren 2011.

**Hanich, Julian**, „Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung“, *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, Hg. Julian Hanich/Hans Jürgen Wulff, München: Fink 2012. S.7 – 34.

**Kakar, Sudhir/Katharina Kakar, *Die Inder. Porträt einer Gesellschaft*, München: dtv3 2013;(2006)**

**Kakar, Sudhir, *Intime Beziehungen. Erotik und Sexualität in Indien*, Frauenfeld: Waldgut 1994; (Orig. Intimate Relations Penguin Books Indien 1989)**

**Kothari, Sunil, *Kathak. Indian Classical Dance Art*, New Delhi: Abhinav Publications 1989.**

**Majumder, Sonja, „Hindu-Nationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster.“, *Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen*, Hg. Claus Tieber, Wien: LIT 2009, S. 145 – 159.**

**Morcom, Anna, *Hindi Film Songs and the Cinema*. Burlington: Ashgate Publishing 2007.**

**Müller, Wolfgang Hermann, *Eros und Sexus. im Urteil der Philosophen*, Bonn: Bouvier 1985.**

**N.N. *Brockhaus Enzyklopädie. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Band 6, Deutschels Wörterbuch DS-EW*, Hg. Günther Drosdowski, Mannheim: F.A. Brockhaus19 1988.**

**O’Flaherty, Wendy Doniger, *Śiva: The Erotic Ascetic*. Oxford: Oxford University Press 1981.**

**Pendakur, Manjunath**, *Indian popular cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, INC. 2003.

**Prasad, M. Madhava**, *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Oxford: Oxford University Press 1998.

**Rothermund, Dietmar**, *Geschichte Indiens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: C.H.Beck 2010; (2002)

**Sarrazin, Natalie**, „Celluloid love songs: musical modus operandi and the dramatic aesthetics of romantic Hindi-film.“, *Popular Music* 27/3, 2008, Cambridge University Press, [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0261143008102197](http://journals.cambridge.org/abstract_S0261143008102197), 14.08.2014, S. 393 – 411.

**Schütze, Irene**, „Wasser, Wind und Regen. Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebeszenen“, *Indiens Kino-Kulturen. Geschichte – Dramaturgie – Ästhetik*, Hg. Susanne Marschall/ Rada Bieberstein, Marburg: Schüren 2014, S. 149 – 162.

**Sen, Biswarup**, „The Sound of Modernity. The Evolution of Bollywood Film Song“, *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, Hg. Sangita Gopalan/Sujata Moorti, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2008, S. 85 – 104.

**Srivastava, Sanjay**, „The Voice of the Nation and the Five-Year Plan Hero: Speculations on Gender, Space, and Popular Culture.“, *Fingerprinting Popular Culture. The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*, Hg. Vinay Lal/Ashis Nandy, Oxford, New York [u.a.]: Oxford University Press 2006, S. 122 – 155.

**Tieber, Claus**, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien: LIT 2007.

**Whittock, Trevor**, *Metaphor and Film*. Cambridge, New York, Port Chester: Cambridge University Press 1990.

#### **Online-Quellen:**

**Kureishi, Hanif**, „It's a sin: the Kama Sutra and the search for pleasure.“, *Critical Quarterly* 53/1, 2011, Synergy Blackwell HSS, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8705.2011.01984.x/pdf>, 18.03.2014, S. 1 – 5.

**Doniger, Wendy**, „The Kamasutra: It isn't all about Sex.“, *The Kenyon Review* 25/1, 2003, Gale Cengage Literature Resource Center, <http://www.jstor.org/stable/4338414>, 18.03.2014, S. 18 – 37.

**Dwyer, Rachel**, „The erotics of the wet sari in Hindi films“, *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 23/2, 2000, <http://dx.doi.org/10.1080/008564000008723418>, 17.08.2014, S. 143 – 160.

**Längle, Alfred**, *Erotik – Geschlechtlichkeit – Sexualität. Lexikalische Kurzfassung*, [http://www4.existential-analysis.org/uploads/media/3.10\\_Erotik-Geschlechtlichkeit-Sexualitaet\\_Lex-Artikel.pdf](http://www4.existential-analysis.org/uploads/media/3.10_Erotik-Geschlechtlichkeit-Sexualitaet_Lex-Artikel.pdf) 1999, 15.01.2015

**N.N.** "Sexualität" *Psychology48.com. Das Psychologie – Lexikon*, <http://www.psychology48.com/deu/d/sexualitaet/sexualitaet.htm>, Zugriff: 21.10.2014.

**N.N.** *UNESCO World Heritage Centre*, <http://whc.unesco.org/en/list/240> 1992-2015, 07.01.2015.

### **Weiterführende Literatur:**

**Bose, Derek**, *Bollywood Uncensored. What You Don't See On Screen And Why*, New Delhi: Rupa & Co 2005.

**Dwyer, Rachel**, *Bollywood's India. Hindi Cinema as a Guide to Contemporary India*, London: Reaktion Books 2014.

**Dwyer, Rachel**, *Filming the gods. Religion and Indian Cinema*, London and New York: Routledge Taylor & Francis Group 2006.

**Gabriel, Karen**, *Melodrama and the Nation. Sexual Economies of Bombay Cinema 1970-2000*, New Delhi: Women Unlimited 2010.

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

**Marschall, Susanne**, „Vielfalt und Synthese. Indische Filmschauspielkunst als Paradigma der Transkulturalität“, *Indiens Kino-Kulturen. Geschichte – Dramaturgie – Ästhetik*, Hg. Susanne Marschall/ Rada Bieberstein, Marburg: Schüren 2014, S. 45 – 68.

**Schulze, Katja**, *Der kommerzielle Hindi-Film der 90er Jahre vs. New Bollywood. Eine vergleichende Filmanalyse*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008.

## 9.2 Filmografie

Main Khiladi Tu Anari. Regie: Sameer Malkan, Indien 1994,  
<https://www.youtube.com/watch?v=a98M7U7bMSY>, 16.12.2014

Zamaana Deewana. Regie: Ramesh Sippy, Indien 1995,  
[https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC\\_vJbhE](https://www.youtube.com/watch?v=4MxGC_vJbhE), 16.12.2014.

Andaaz. Regie: Raj Kanwar, Indien 2003,  
[https://www.youtube.com/watch?v=8\\_t0YXAExt8](https://www.youtube.com/watch?v=8_t0YXAExt8), 22.12.2014.

Fanaa. Regie: Kunal Kohli, Indien 2006,  
<https://www.youtube.com/watch?v=EFiEpiDtbHs>, 17.12.2014.

Sex: Tabu im Land des Kamasutra. Regie: David Muntaner, Damien Pasinetti, Arte,  
03.12.2014; (Sexe, mensonges et frustrations. Frankreich 2013).

## Abstract

In dieser Arbeit werden die Darstellungsformen von Erotik und Sexualität in Song-and-Dance-Sequenzen des populären Hindi-Films untersucht. Den Rahmen der Untersuchung bilden die Mitte-1990er- bis Mitte-2000er-Jahre, in denen signifikante soziale, politische und ökonomische Ereignisse ausschlaggebend für die Filme waren.

Zunächst wird auf den Umgang mit Sexualität in der indischen Gesellschaft eingegangen. Mit Hilfe des Kamasutra, religiöser Mythologie und soziologischer Betrachtungen lässt sich das ambivalente Verhältnis zur Sexualität innerhalb eines stark hierarchischen und patriarchalen Familiensystems skizzieren.

Es werden der bedeutende Stellenwert von Musik, Gesang und Tanz in der indischen Gesellschaft und in den Filmen erläutert – und unterschiedliche Sichtweisen auf diese geboten. Anhand ausgewählter Song-and-Dance-Sequenzen werden schließlich die metaphorischen Repräsentationen von Erotik und Sexualität analysiert. Dabei wird semiotische Terminologie zur Benennung der indirekten Darstellungsweisen verwendet und in Verbindung mit zuvor erläuterten religiösen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten gebracht.

Der Hindi-Film verzichtet einerseits aufgrund gesellschaftlicher und religiös bedingter Moral und andererseits aufgrund von Zensur auf Sexszenen. Dies macht die Filme aber nicht weniger erotisch. Im Gegenteil: Die Distanz zur Thematik ist dienlich, denn sie fördert die Anregung der Imagination und der Phantasie. Die metaphorische Darstellung von Erotik und Sexualität ermöglicht dabei ein unerschöpfliches Repertoire an indirekten Verweisen und Andeutungen auf Sexualität und macht sich dabei die gesammelten Künste (Musik, Tanz, Gesang, Poesie) zunutze. In diesen findet sich eine Ästhetik des Erotischen, welche aus gesellschaftlichen Konditionen erwachsen ist und sich cineastisch Ausdruck verschafft.

## Lebenslauf

### Ausbildung:

- 2006 – 2015      Diplomstudium „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“  
Universität Wien
- 9/2010 – 3/2011    Praktikum in KD Studios – Tangent Films (New Delhi)  
Regie-Assistenz
- 2002 – 2006      Bundesoberstufen-Realgymnasium Dornbirn-Schoren  
Bildnerischer Zweig, Abschluss mit Matura

### Berufserfahrung:

- 1/2012 – 4/2013    Produktionsleitung bei „Servus Ishq“  
Austro-Bollywood-Spielfilm  
Produzent: Josef Aichholzer, Regie: Sandeep Kumar

### Workshops:

- 28.-29.11.2014    Teilnahme: Euro-Bollywood Workshop  
Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien
- 10.-20.5.2012    Teilnahme: Ethnocineca, Dokumentarfilm-Workshop  
Ethnographic and Documentary Filmfest Vienna
- 5.-8.2.2007      Teilnahme: Borders, EU-Filmprojekt  
wienXtra-Medienzentrum, Cinemagic Kino 2007
- 6.-8.7.2006      Teilnahme: Perspektive V, Video-Workshop & Ausstellung  
Leitung: Philipp Leissing, Julian Wiehl  
Kulturinitiative KON:TUR Bregenz