DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Frauen, Religion und Bollywood“

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

Verfasserin
Claudia Rusch, BA

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 057 011
Studienrichtung lt. Studienblatt: Individuelles Diplomstudium Religionswissenschaft
Betreuerin: Ao. Univ-Prof. Dr. theol. Dr. phil.habil. Birgit Heller
1. EINLEITUNG .................................................................................................................. 5
  1.1. FORSCHUNGSFRAGE UND AUFGABENSTELLUNG ............................................... 5
  1.2. AUFBAU DER ARBEIT UND METHODE ................................................................. 5
  1.3. QUELLEN UND LITERATUR .......................................................................................... 8
  1.4. ANMERKUNGEN .......................................................................................................... 10

2. BOLLYWOOD .................................................................................................................. 11
  2.1. ZUM BEGRIFF BOLLYWOOD .................................................................................. 11
  2.2. DIE INDISCHE FILMWELT ....................................................................................... 12
  2.3. CHARAKTERISTIKA DER BOLLYWOOD FILME ...................................................... 14
    2.3.1. Eine Absage an den Realismus ............................................................................ 14
    2.3.2. Masala- oder Formula-Filme .............................................................................. 15
    2.3.3. Picturization ....................................................................................................... 16
  2.4. ÖKONOMISCHER RAHMEN ..................................................................................... 17
  2.5. GESELLSCHAFTLICHER KONTEXT ......................................................................... 18
    2.5.1. Religion ............................................................................................................... 18
    2.5.2. Tradition vs. Moderne ....................................................................................... 20
    2.5.3. Non resident Indians (NRI)s ............................................................................. 21
    2.5.4. Bombays Mittelschicht ...................................................................................... 22
  2.6. FRAUENTYPEN IM BOLLYWOOD-FILM .................................................................. 23
    2.6.1. Die Mutter .......................................................................................................... 24
    2.6.2. Die Kurtisane ....................................................................................................... 25
    2.6.3. Die Prostituierte ................................................................................................... 26
    2.6.4. Der Tomboy ........................................................................................................ 26
    2.6.5. Der Vamp ............................................................................................................. 26
    2.6.6. Die „neue“ Frau der 1970er Jahre ...................................................................... 27
    2.6.7. Die moderne Frau .............................................................................................. 27
  2.7. RELIGIÖSE VORBILDER WEIBLICHER FILMFIGUREN .......................................... 28
    2.7.2. Sītā/Savitri .......................................................................................................... 30
    2.7.3. Draupadi .............................................................................................................. 31
    2.7.4. Rādhā .................................................................................................................. 31

3. DAS TRADITIONELLE BRAHMANISCH-HINDUISTISCHE FRAUENBILD .................... 32
  3.1. DIE AMBIVALENZ DER WEIBLICHKEIT .................................................................. 33
  3.2. VEDISCHE ZEIT ......................................................................................................... 36
  3.3. KLASISCHER BRAHMANISCHER HINDUISMUS ....................................................... 39
5.2.1.3.2. Bhakti ........................................................................................................... 111

5.2.2. Wanted .................................................................................................................. 113
  5.2.2.1. Story ................................................................................................................. 114
  5.2.2.2. Jhanvi ............................................................................................................... 117
    5.2.2.2.1. Allgemeine Charakterisierung ...................................................................... 117
    5.2.2.2.2. Jhanvis Beziehungsverhältnisse ................................................................. 120
    5.2.2.2.3. Rezeption und Diskurs ................................................................................. 124
      5.2.2.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jhanvi ....................... 126

5.2.2.3. Ajab Prem Ki Ghazab Kahani .......................................................................... 128
  5.2.3.1. Story ................................................................................................................. 129
  5.2.3.2. Jenny ................................................................................................................. 133
    5.2.3.2.1. Allgemeine Charakterisierung ...................................................................... 134
    5.2.3.2.2. Jennys Beziehungsverhältnisse ................................................................. 137
    5.2.3.2.3. Rezeption und Diskurs ................................................................................. 140
      5.2.3.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jenny ....................... 142

5.2.4. Zusammenfassung ............................................................................................... 144

5.3. ANDERE FILME ..................................................................................................... 147

6. ERGEBNISSE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN ......................................................... 152

7. QUELLENVERZEICHNIS ......................................................................................... 156

8. ANHÄNGE .................................................................................................................. 167
  8.1. RANKING BOLLYWOOD- FILME ........................................................................... 167
  8.2. ABSTRACT .............................................................................................................. 168
  8.3. LEBENSLAUF .......................................................................................................... 170
1. Einleitung

1.1. Forschungsfrage und Aufgabenstellung

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

1.2. Aufbau der Arbeit und Methode


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

Gegen Ende des ersten Theorieteils wird Weiblichkeit im Bollywood-Film als kulturelle Repräsentation angesehen, die als hegemoniales Weiblichkeitskonzept aufgefasst werden kann. Der zweite Teil des theoretischen Kapitels widmet sich der Frage nach einer sozial konstruierten Weiblichkeit. Es wird das Modell des „Doing Gender“ erläutert sowie die für
die Filmanalyse wichtigen Konzepte der Geschlechtszuschreibung und Geschlechtsdarstellung. Danach wird auf Judith Butlers Performativität von Geschlecht eingegangen; sie postuliert, dass Geschlecht nicht etwas ist, Mann und Frau geboren wird, sondern ständiger Wiederholung in einem Akt der Performance bedarf. Laura Mulveys wichtige Arbeit zur Weiblichkeit im Film, über den männlichen Blick auf das weibliche Objekt, und die Erläuterung des Schauspielkörpers als Diskursobjekt bilden den Abschluss des Theoriekapitels.


1.3. Quellen und Literatur


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


1.4. Anmerkungen

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

2. Bollywood

2.1. Zum Begriff Bollywood


---


2.2. Die indische Filmwelt

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

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

---

⁶ Non resident Indians, im Ausland lebende Inder.
Darstellungsweisen. Die Ästhetik dieser Filme wurde durch einen Austausch zwischen der europäischen und indischen Kultur geschaffen.

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

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

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

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

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

¹¹ *mythologicals* sind Filme, die sich auf Geschichten früher Texte (Purāṇas, Rāmāyana und Mahābhārata) beziehen, beim *devotional* steht die Person eines/einer Heiligen im Mittelpunkt. Vgl. Dwyer, 2009a, S 144f.
¹² Vgl. Dwyer, 2000, S. 100ff.
¹³ Dwyer, 2000, S.101f.
Szenen und es wird versucht glaubhafte, realistische Geschichten auf die Leinwand zu bringen.\textsuperscript{14}

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

### 2.3. Charakteristika der Bollywood Filme


#### 2.3.1. Eine Absage an den Realismus

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

\textsuperscript{14} Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 148.
\textsuperscript{15} Daslé, 2008, S. 66.
Darstellung gelegt. Im populären indischen Kino wurde diese Tendenz übernommen und weiterentwickelt.\(^\text{17}\)

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

2.3.2. Masala- oder Formula-Filme

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

\(^{18}\) Dwyer, 2009b, S. 104.
\(^{19}\) Vgl. Dwyer, 2009b, S.104ff.
Basisemotionen ausgehen.\textsuperscript{21} Die \textit{rasa} werden wie die verschiedenen Zutaten eines Gerichts immer wieder neu zusammengemischt. Diese Analogie führte auch zum Begriff des Masala-Kinos. Als Masala werden in Indien Gewürzmischungen bezeichnet, die mit unterschiedlichen Zutaten und Mengenverhältnissen den Geschmack einer Speise bestimmen.\textsuperscript{22} Die dramaturgischen Regeln des \textit{Nātyashāstra} werden für den Film übernommen und gelten beim Bollywood-Film als erfolgversprechend. Verstöße gegen diese Regeln (z.B. ein unmoralisches Ende) werden vermieden. Ähnliche Ansätze finden sich bei der Typisierung der Charaktere (Vater, Mutter, Held, Bösewicht, etc.), die Schauspieler verkörpern dabei klare Funktionen und treten hierbei sozusagen als personifizierte Eigenschaften auf.\textsuperscript{23}

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

\subsection*{2.3.3. Picturization}


\begin{itemize}
\item \textsuperscript{21} Vgl. Pandit, 2007, S. 384.
\item \textsuperscript{22} Vgl. Dablé, 2008, S.67f.
\item \textsuperscript{23} Vgl. Pestal, 2007, S.34.
\item \textsuperscript{24} Vgl. Tieber, 2007, S.57f.
\item \textsuperscript{25} Vgl. Pestal, 2007, S34.
\end{itemize}

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

2.4. Ökonomischer Rahmen

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

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

2.5. Gesellschaftlicher Kontext

2.5.1. Religion


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

beliefs, but are grounded in wider concerns of customs and society that can be said to be religious, however loosely."  

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

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


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

---

34 Dwyer, 2009a, S. 142.
35 Dwyer, 2006, S. 140.
„Das Familienoberhaupt überragt auch physisch seine Ehefrau und seinen verstoßenen Sohn. 
Bachchans tiefe Stimme, die längst zum Markenzeichen geworden ist, akzentuiert zusätzlich
seine maskuline Stärke. Seinen Befehlen folgen pathetische Donnerhallen oder ein Echo, das
durch das weitläufige Familienanwesen schallt.“39

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

2.5.2. Tradition vs. Moderne

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

2.5.3. Non resident Indians (NRIs)


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

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

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

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


2.6. Frauentypen im Bollywood-Film


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

identity existed in opposition to Western culture and therefore modernity, which was seen to be inherent to it. Hence the 'traditional’ was set against the 'modern’ and it was this oppositional structure that was translated into film”.

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


2.6.1. Die Mutter

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

54 Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 144.

2.6.2. Die Kurtisane


2.6.3. Die Prostituierte

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

2.6.4. Der Tomboy

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

2.6.5. Der Vamp


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

2.6.6. Die „neue“ Frau der 1970er Jahre


2.6.7. Die moderne Frau


Dieser steht im Film oft als Symbol für die traditionellen gesellschaftlichen Werte, das Anlegen des Saris verdeutlicht das Bekenntnis zu diesen Werten.\textsuperscript{70}

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

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

\textbf{2.7. Religiöse Vorbilder weiblicher Filmfiguren}

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

\footnotesize{\textsuperscript{70} Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 142-146.  
\textsuperscript{71} Vgl. Dwyer, 2002, S. 207f.  
\textsuperscript{73} Vgl. Pestal, 2007, S. 36.  
\textsuperscript{74} Vgl. Uhl/Kumar, 2004, S. 143.  

28}

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

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

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

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

### 2.7.2. Sītā/Savitrī

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

---

79 Chatterji, 1998, s. 38.
2.7.3. Draupadī


2.7.4. Rādhā


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

3. Das traditionelle brahmanisch-hinduistische Frauenbild


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

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

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

\section*{3.1. Die Ambivalenz der Weiblichkeit}

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

\textsuperscript{95} Malinar, 2009, S. 213.
\textsuperscript{96} Vgl. Malinar, 2009, S. 213.

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

---

99 Manu 9:33.
keinem männlichen Part untergeordnet sind, werden in ihrer Ambivalenz wahrgenommen und
können mit ihrer Kraft die Ordnung der Welt gefährden. Gleichzeitig besitzen sie auch die
Macht, die bestehende Ordnung zu beschützen und mehr als einmal ist es eine der
ambivalenten Göttinnen, die als einzige in der Lage ist, einen die kosmische Ordnung
gefährdenden Dämonen zu besiegen. So steht die Göttin Durgā für den Sieg über die Feinde
der kosmischen Ordnung und zusätzlich dazu für den Erhalt der königlichen Herrschaft. Kālī
und Durgā, zusammen mit anderen lokalen Göttinnen, werden als Schutzgottheiten verehrt
und angebetet. In der Tradition des Shāktismus gelten sie als höchste kosmische Instanz und
als garantiert Weg zur Erlösung.

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

### 3.2. Vedische Zeit

Opfer gestärkt werden und somit in der Lage sein, die Dämonen zu besiegen und dharma aufrechtzuerhalten. Das Gesetz des Universums wird mit dem Gesetzmäßigkeiten des Opferrituals gleichgesetzt.\textsuperscript{116}


\textsuperscript{116} Vgl. Leslie, 1995, S. 23.
\textsuperscript{117} Vgl. Keller, 1995, S.182.
\textsuperscript{120} Vgl. Young, 2002, S. 88.
\textsuperscript{121} Heller, 1999, S. 157.
zugestanden, mit den großen Gelehrten jener Zeit philosophische Streitgespräche zu führen, auf der anderen Seite werden ihr intellektuelle Fähigkeiten ganz abgesprochen.\textsuperscript{123}


\textsuperscript{126} Vgl. Young, 2002, S. 89.
Die Ehe wird als soziale und religiöse Pflicht verstanden. Dies zeigt sich auch darin, dass sowohl die Ehe an sich eine rituelle Funktion innehat, als auch, dass das damit einhergehende Ritual auf die Ehe rückwirkt. Weder die Frau noch der Mann können die Rituale alleine vollziehen, das ökonomische und soziale Wohl der Familie ist nur durch gemeinsam vollzogene Rituale zu gewährleisten. Zusätzlich ist die Frau Verwalterin und Bewacherin des Familienbesitzes, nur in ihrer Gegenwart dürfen Almosen gegeben werden.  


3.3. Klassischer brahmanischer Hinduismus

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

---

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

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

\(^{135}\) Manu, 8:15.
Vorstellungen von Reinheit und Unreinheit auseinandersetzen, sowie grundlegende philosophische Texte und Purānas\(^\text{137}\) entstehen in dieser Zeit.\(^\text{138}\)

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

3.3.1. Wichtige normative Texte

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

\(^\text{142}\) Manu, 9:18.
wie bedingungslose Treue, Keuschheit, Opferbereitschaft und Leidensfähigkeit. Die ungeborene Popularität der großen Epen und die Vorstellung eines natürlichen, kosmischen Gesetzes, des dharma, verleiht der Argumentation hinsichtlich Wesen und Pflichten der Frau große Wirksamkeit.

3.3.1.1. Dharmashāstra-Literatur


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

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

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

\textsuperscript{152} Vgl. Agnes, 2001, S. 12f.
\textsuperscript{154} Manu, 9.3.
\textsuperscript{155} Vgl. Roy, 1994, S. 5f.
\textsuperscript{156} Manu, 9.2.
\textsuperscript{157} Vgl. Manu, 9:5.
\textsuperscript{158} Manu, 9:15.
\textsuperscript{159} Manu, 9:17.
\textsuperscript{160} Manu, 3:56.
Frau strahlt, dann strahlt die ganze Familie, aber wenn sie nicht strahlt, strahlt auch dort nichts."  

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


161 Manu, 3:62.
162 Manu, 3:60.
163 Manu, 5:154.
164 Manu, 5:155.
Spannung zwischen der untergeordneten Ehefrau und dem hohen Wert der Mutterschaft birgt laut Heller verschiedene Ambivalenzen in sich¹⁶⁹.

Gegen Ende der vedischen Epoche wirkt sich die große Bedeutung der Mutterschaft ungünstig auf die Bildungsmöglichkeiten junger Mädchen aus, da sie immer mehr von der vedischen Bildung ausgeschlossen werden, um der für sie vorgesehenen biologischen Funktion – Fortpflanzung – nachkommen zu können. Söhne werden nun eindeutig bevorzugt. Die Präferenz für männliche Nachkommen zeigt sich auch in der Ansicht, dass eine Frau die keine Söhne gebiert wie eine kinderlose Frau behandelt werden soll, was bedeutet, dass sie durch eine andere Frau ersetzt werden kann. Söhne werden als zentral für die Ausübung der Totenriten und für die Versorgung der Eltern im Alter angesehen.¹⁷⁰ Im Manusmrīti wird die Tötung der Frau als ein entschuldbares Vergehen angesehen¹⁷¹, was auf eine deutliche Minderwertigkeit der Frauen im Allgemeinen schließen lässt. Wie bereits erwähnt nimmt die Mutter in den normativen Texten gegenüber der Ehefrau eine sekundäre Rolle ein. Im Gegensatz zu den vielen Vorbildern für Ehefrauen finden sich in der normativen Literatur keine Rollenvorbilder für Mütter. Und doch sind es gerade Muttergottheiten die als Beschützerinnen der Dörfer angebotet werden. Göttinnen werden nicht als Ehefrauen, sondern als Mütter bezeichnet. Es ist die Mutter, die sowohl gewährend als auch zerstörend wirken kann – aber gerade aus diesem Grund repräsentiert sie nicht das ideale Verhalten einer Frau. Zudem besitzt sie, im Gegensatz zu Ehefrauen, Kontrolle über ihre eigene Sexualität.¹⁷² Auch die Stellung der Witwe verschlechtert sich in dieser Zeit zunehmend. So darf eine Witwe nicht wieder verheiratet werden, ihr ist es sogar verboten den Namen eines anderen Mannes in den Mund zu nehmen.¹⁷³ Das Leben der Witwe wird zunehmend sanktioniert und im Strīdharmapaddhati finden sich klare Regelungen zu ihren Pflichten und Aufgaben. Obwohl der Text erst im 18. Jh. n. Chr. entstanden ist, und somit nicht mehr zur Dharmashāstra-Literatur gehört, liegt seine Bedeutung in der Tatsache, dass es als einziges Werk nur die Frau in ihren Rollen und Pflichten zum Thema hat. Die Dharmashāstra-Texte beinhalten zwar immer auch Passagen zum stīḍharmā, dem dharma der Frauen, aber keiner davon behandelt dieses Thema exklusiv und in diesem Umfang.


Kinder, Misserfolg des Ehemannes, Unfruchtbarkeit oder Ehelosigkeit in einem zukünftigen Leben.\textsuperscript{179}

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

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

\textsuperscript{179} Vgl. Heller, 1999, S. 41.
\textsuperscript{180} Leslie, 1995, S. 298.
\textsuperscript{181} Vgl. Leslie, 1995, S. 298-304.
\textsuperscript{182} Vgl. Keller, 1995, S. 192f.

3.3.1.2. Purānas


3.3.1.2.1. Frauenbezogene mythische Themen

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

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


Die Geschichte von Rādhā und Krishna ist ein beliebtes Motiv in der \textit{bhaktī} Bewegung. Hier steht die Liebe zum Gott oder zur Göttin im Zentrum, wobei der Verehrer zum Liebenden der Gottheit wird und sich ganz dem Liebesdienst an ihr verschreibt. Bei Frauen und niedrigen Kasten ist die \textit{bhaktī} Bewegung sehr beliebt, da ihnen hier eine Alternative zu der klassischen brahmanisch-orthodoxen Lebensweise geboten wird.\textsuperscript{192}

\textsuperscript{189} Vgl. Kearns, 1997, S. 243f.
\textsuperscript{190} Vgl. Heller, 1999, S. 51.

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

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

\textsuperscript{193} Vgl. Kinsley, 2000, S. 57-72.  
3.3.1.3. Die Epen

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

3.3.1.3.1. Das Rāmāyana


3.3.1.3.1.1. Sītā, die ideale pativrātā


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

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

3.3.1.3.2. Das Mahābhārata

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

\textsuperscript{211} Vgl. Kinsley, 2000, S. 113f.
\textsuperscript{213} Vgl. Kinsley, 2000, S.108.
\textsuperscript{214} Vgl. Keller, 1995, S. 199.
\textsuperscript{216} Vgl. Kinsley, 2000, S.110.
sich zahlreiche mündliche Erzähltraditionen in Indien und außerhalb des indischen
Subkontinentes.

Das Epos handelt von der Nachkommenschaft des legendären Königs Bhārata, von dessen
Namen auch die indigene Bezeichnung für Indien, sowie der heutigen indischen Nation, in
Hindi bhārat, abgeleitet wurde. Durch eine nicht klar geregelte Thronfolge entsteht ein
Konflikt zwischen den zwei Zweigen der Familie, der sich zu einer kriegerischen
Auseinandersetzung entwickelt. Der eine Zweig besteht aus den fünf Pāndava-Brüdern, die
sich gemeinsam eine Ehefrau, Draupadī, teilen. Yudhishthira ist der Älteste und
Thronanwärter. Da der Vater früh stirbt, werden die Brüder zusammen mit ihrer Mutter am
Hofe ihres Onkels Dhartrāśtra aufgenommen. Zwischen dessen Sohn Duryodhana und den
Pāndava-Brüdern kommt es zu Spannungen. Als Yudhishthira beim Würfelspiel seinen
gesamten Besitz, seine Frau, seine Brüder und sich selbst verliert, droht ihnen zunächst das
Schicksal der Versklavung, was aber von Draupadī abgewendet werden kann. Sie werden
daraufhin ins Exil geschickt. Nach Ende des Exils verweigert Duryodhana seinen Cousins die
Rückgabe der verlorenen Besitztümer und Rechte, und so kommt es nach langwierigen, von
Krishna geführten diplomatischen Verhandlungen zum Krieg. Die Schlacht bildet den Kern
des Epos. Am Ende werden fast alle Familienmitglieder getötet. Doch die Rache treibt die
Überlebenden so lange an bis sowohl Duryodhana als auch alle anderen mit Ausnahme der
Pāndava-Brüder und einem ihrer Nachkommen umgekommen sind. Daraufhin wird
Yudhishthira zum König geweiht. Dieser übergibt den Thron dann an seinen einzigen
überlebenden Nachkommen Parikshit, einem Enkel seines Bruders Arjuna. Den Abschluss
bildet die Schilderung über den Auszug der Pāndavas und ihrer Ehefrau Draupadī in den
Himalaya. Dort wandern sie so lange umher, bis sie vor Erschöpfung sterben.\footnote{Vgl. Malinar, 2009, S. 52ff.}

3.3.1.3.2.1. \textit{Draupadī}

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

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

3.3.1.3.2.2. Sāvitrī


\textsuperscript{219} Vgl. Sutherland, 1989, S. 63-73.
zurückschicken, aber sie antwortet darauf, dass sie ihrem Ehemann überall dahin folgen muss, egal wohin er geht. Um sie zur Rückkehr zu bewegen verspricht Yama ihr, jeden Wunsch zu erfüllen, außer dem, ihren Ehemann wieder ins Leben zu bringen. Sie wünscht sich, dass ihre Schwiegereltern wieder als König und Königin in ihr Reich zurückkehren können. Yama gewährt ihr den Wunsch. Aber auch jetzt lässt sie sich nicht davon abbringen, ihm weiterhin zu folgen. Wieder und wieder appelliert sie an ihn, indem sie Bezug auf den dharma nimmt.


3.4. Religiöses Leben der Frauen


---

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


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


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

---


4. Theoretischer Rahmen


---

4.1. Der Film als kultureller Text in den Cultural Studies


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


4.1.1. Zuschauerdiskurse im Rahmen der Alltags- und Populärkultur


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

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

\textbf{4.1.3.1. Der Film als Text}


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

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

\textsuperscript{245} Vgl. Hepp, 1999, S. 73.
\textsuperscript{247} Hepp, 1999, S. 30.


Bei der Textanalyse liegt das Ziel darin, den Text als Untersuchungsobjekt in verschiedene Elemente zu zerlegen und diese in Verbindung zueinander zu setzen. „>Der Text< wird nicht mehr um seiner selbst willen und auch nicht wegen seiner möglichen gesellschaftlichen Auswirkungen analysiert, sondern wegen der subjektiven und kulturellen Formen, die er verwirklicht und zugänglich macht.“\footnote{Johnson, 1999, S.168.}

Er wird ein Mittel zum Zweck, er wird zum Untersuchungsmaterial, indem er gezielt auf bestimmte kulturelle Formationen (z. B. Ideologie) hin untersucht oder als Bestandteil eines umfassenderen diskursiven Bereichs gesehen wird. Laut Johnson stellt jedoch nicht der Text, sondern das untersuchte „gesellschaftliche Leben subjektiver Formen“\footnote{Johnson, 1999, S. 169.} in den verschiedenen Momenten der Zirkulation das eigentliche Objekt der Untersuchung dar, welche sich als kulturelle Texte
realisieren. Grossberg definiert kulturelle Formationen als „das Netz, das kulturelle Praktiken, ihre Auswirkungen und soziale Gruppen miteinander verbindet“.  

**4.1.3.2. Der aktive Rezipient**

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

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


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


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


Text populär werden kann, muss er in mehrfacher Hinsicht Gewicht für ein breit gestreutes Publikum und dessen unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexte besitzen.\textsuperscript{264}


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

\textsuperscript{264} Vgl. Krauß, 2007, S. 42.
und gerade populäre Texte beziehen sich stark auf die gesellschaftliche Wirklichkeit. Sie artikulieren soziale Differenzen und Erfahrungen.266

4.1.3.2.1. Westlicher Blickwinkel als Rezeptionskontext

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


4.1.2. Weiblichkeit im Bollywood-Film als kulturelle Repräsentation

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

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

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

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

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

\textsuperscript{269} Vgl. Krauß, 2007, S. 44.
\textsuperscript{270} Vgl. Mikos, 2001, S. 329.
\textsuperscript{271} Krauß, 2007, S. 45.
verstehen. Laut Röser und Wischermann zeigt sich in der Medienanalyse aktuell eine Hinwendung an das Modell des „Doing Gender“, befruchtet durch die Cultural Studies, in dem die Forderung nach variablen Geschlechterpositionen laut wird, da Menschen Medien und Texte nicht ausschließlich als Frauen oder Männer rezipieren, sondern es werden Genderpositionen vielmehr im Lauf der Rezeption und im Spannungsfeld von Kontext und Text eingenommen und erzeugt. Doch es kann in diesem Spannungsfeld auch zu einer Überschreitung oder Verweigerung ebendieser Genderbilder kommen. Sie führen dies wie folgt aus:

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

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


---

4.2. Sozial konstruierte Weiblichkeit


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

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

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

\begin{flushleft}
\textsuperscript{277} Vgl. Gildemeister/Wetterer, 1995, S. 201. \\
\textsuperscript{278} Kessler/McKenna, 1992, S. 1. \\
\textsuperscript{279} Vgl. Hirschauer, 1996, S. 240. \\
\textsuperscript{280} Vgl. Krüger-Fürhoff, 2009, S. 69. \\
\textsuperscript{281} Vgl. Kessler/McKenna, 1992, S. 7. 
\end{flushleft}
emphasize our position that the element of social construction is primary in all aspects of being female or male [...].”


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

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

---

290 Hirschauer, 1996, S. 244.
4.2.1. Doing Gender

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

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


---


Das soziale Geschlecht findet im Individuum sichtbaren Ausdruck, indem Idealbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit geschaffen und reproduziert werden.

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

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

---


4.2.1.4. Gender Attribution/ Geschlechtszuschreibung


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

302 Kessler/McKenna, 1992, S. 1f.
also, ob jemand männlich oder weiblich ist. Und dies geschieht auf eine so natürliche und unterbewusste Art, dass wir es nicht einmal merken.

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

4.2.1.3. Gender Display/ Geschlechtsdarstellung


305 Kessler/McKenna, 1992, S. 3.
Unter dem Begriff *Gender Display* wird das zur Schau stellen einer bestimmten Geschlechtszugehörigkeit verstanden. Da diese Zugehörigkeit aber in der Regel nicht klar ausgemacht werden kann, muss sie ständig ausgeführt werden. Kleidung, Gesten und Sprache bilden dabei Mittel, diese Zugehörigkeit auszudrücken.\textsuperscript{308}


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

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

\textsuperscript{308} Vgl. Krauß, 2007, S. 49.
\textsuperscript{309} Hirschauer, 1989, S. 104.
\textsuperscript{310} Hirschauer, 1989, S. 104.

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

4.2.1.5. Judith Bulters Performativität von Geschlecht


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

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

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


---

\(^{313}\) Hoff, 2009, S. 188.
\(^{314}\) Hoff, 2009, S. 189.
Geschlecht (gender), das, der Natur gemäß, als biologisches Geschlecht gedacht wird.\textsuperscript{317}

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


4.2.2. Weiblichkeit im Film


\textsuperscript{317} Bublitz, 2002, S. 55.
\textsuperscript{318} Bublitz, 2002, S. 58f.
inhärent. Durch die Analyse der weiblichen Figuren kann erarbeitet werden, in wie weit im Prozess des „Doing Gender“ der Filmheldinnen das traditionelle brahmanische Frauenbild vorkommt.

4.2.2.1. Der männliche Blick auf das weibliche Objekt


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

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

---

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

4.2.4.2. Der Schauspielkörper als Diskursobjekt


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

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

5. Die Filme

5.1. Figurenanalyse


330 Mikos, 2003, S. 279.
dann dekodiert werden oder Sinn für den Zuschauer machen, wenn sie im Rahmen seiner lebensweltlichen Umgebung verständlich sind. 331


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

Um etwas über die Figuren im Film zu erfahren gibt es zwei Möglichkeiten: die Personen können direkt in der Interaktion und bei ihren Handlungen beobachtet werden oder es werden indirekt Informationen zugänglich gemacht, z. B. über Dialoge zwischen anderen Figuren,

334 Mikos, 2003, S. 159.
Zeitungen, etc. \textsuperscript{335} Gerade der erste Auftritt der Protagonisten, deren erstmalige Inszenierung im Film und die Art der Charakterisierung sind von großer Bedeutung für die Analyse. \textsuperscript{336}


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

\textsuperscript{335} Vgl. Mikos, 2003, S. 158-161.
\textsuperscript{337} Mikos, 2003, S. 163.
\textsuperscript{338} Vgl. Mikos, 2003, S. 161-165.


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

5.2. Hauptfilme


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


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

**5.2.1. Love Aaj Kal**


---


5.2.1.1. Story


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

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

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


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


5.2.1.2. Meera

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


5.2.1.2.1. Allgemeine Charakterisierung


Im Laufe der Handlung zeigt Meera den Anspruch, authentisch und sich selbst treu zu sein. Als sie Jai in Indien wiedersetst und Vikram anläßt um Zeit mit Jai zu verbringen, wundert sie sich später darüber, warum sie nun beginnt, Ausreden für ihre Handlungen zu finden, was sie bisher noch nie gemacht habe. Nach der Heirat mit Vikram, als sie beide im Hotelzimmer sitzen und Meera erkennt, dass zwischen ihr und Jai noch immer etwas ungeklärt ist, sagt sie zu Vikram, sie wisse nicht mehr wo sie stehe und sie müsse erst herausfinden was zwischen ihr und Jai noch offen ist. Sie meint sogar, sie würde so werden wie Jai (womit sie wahrscheinlich meint, die Vernunft vor die Liebe zu stellen). Dies, so Meera, könne sie nicht.

Dieser Wunsch, sich selbst und ihren Gefühlen für Jai gegenüber ehrlich zu sein, ist eine der zentralen Motivationen der Figur Meera. Diese Motivation macht auch ihren zentralen Konflikt aus. Der Konflikt zwischen Gefühlen/Liebe und Vernunft/Karriere ist sehr prägend für Meera. Sie versucht unter den gegebenen Umständen das Richtige zu tun. Zu Beginn ist das Richtige für sie, was unter den Umständen das Vernünftigste ist, später ist es das, was ihre Gefühle ihr sagen.

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


5.2.1.2.2. Meeras Beziehungsverhältnisse

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


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


5.2.1.2.3. Rezeption und Diskurs


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

5.2.1.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Meera

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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Merkmale/Eigenschaften</th>
<th>Filmfigur Meera</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ehefrau</td>
<td>ja, aber nicht die des Protagonisten Jai – dies zeigt eine weitere Verbindung zu Rādhā auf</td>
</tr>
<tr>
<td>Treue gegenüber dem Ehemann</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Opferbereitschaft</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Leidensfähigkeit</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Selbstaufopferung</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Leben im Dienst des Ehemannes</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Tägliche religiöse Pflichten Zuhause</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Mann als primäre Bezugsperson</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Ehemann wird als Gott verehrt</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Familie ist das Zentrum</td>
<td>nein</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Keuschheit | nein
Unselbständig | nein
selbstbeherrscht | ja
Hingabe an den Ehemann | nein
Domäne ist der private Bereich | nein

Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar\textsuperscript{353}

<table>
<thead>
<tr>
<th>Merkmale/Eigenschaften</th>
<th>Filmfigur Meera</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>kosmopolitisch</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>stark</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>unabhängig</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>feminin</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>mütterlich</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>sexy</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>gebildet</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>monogam</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>sanftmütig</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Durchsetzungsvermögen</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Entscheidungsfähigkeit</td>
<td>ja</td>
</tr>
</tbody>
</table>


5.2.1.3.2. Bhakti


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

5.2.2. Wanted


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

5.2.2.1. Story


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

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


Wiederum bedrängt Talpade Jhanvis Mutter und als diese nicht das tut was er will, schickt Talpade einige Männer los um den Ruf der Familie zu zerstören. Diese fingieren eine
Vergewaltigung von Jhanvi und als Radhe dies hört macht er sich auf einen Rachefeldzug, erwischt aber vorerst keinen der Männer. Dafür findet er Talpade vor und verprügelt ihn.


5.2.2.2. Jhanvi


5.2.2.2.1. Allgemeine Charakterisierung


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


5.2.2.2. Jhanvis Beziehungsverhältnisse

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

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


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

---


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

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

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

5.2.2.2.3. Rezeption und Diskurs


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


5.2.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jhanvi

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

126
Traditionell-brahmanisches Frauenideal bei Jhanvi

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

Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar

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


5.2.3. Ajab Prem Ki Ghazab Kahani

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

---


5.2.3.1. Story


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


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


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


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


5.2.3.2. Jenny


Die Figur Jenny kann als die weibliche Hauptrolle angesehen werden, doch die Handlung fokussiert sich auf die Figur Prem. Sie ist in Bezug zu ihm von Bedeutung, bringt ihn dazu bestimmte Dinge zu tun oder auch zu unterlassen. Wie bei den anderen zwei Filmen folgt auch hier die Kamera hauptsächlich dem männlichen Protagonisten.
5.2.3.2.1. Allgemeine Charakterisierung


Ihr erster Auftritt findet im Zuge einer Verwechslung statt. Prem und der Happy Club wollen Devi aus den Klauen ihres Ehemannes befreien damit sie und Omar heiraten können. Prem hält Jenny für Devi und ist ganz hingerissen von ihr. Durch ein Fernglas sieht er sie an einem Zeitungsstand stehen, ganz vertieft in eine Zeitschrift, mit einem sanften lächeln um den Mund als sie die vorbeigehenden Kinder beobachtet. Im Hintergrund ertönt romantische Musik, die diesen besonderen Augenblick unterstreicht. Hier wird sie sehr sanft gezeichnet, aber schon im nächsten Augenblick weiß verändert sie sich. Sie streitet mit einem Verkäufer und wirkt sehr forsch. Als Prem an sie herantritt verwechselt sie ihn mit einem anderen Verkäufer. Als sie von der Entführung erfährt ist sie empört und ruft nach der Polizei. Hier zeigt sich wieder ein schon in den anderen Filmen ausgemachtes Muster der Figurendarstellung. Zuerst wird die weibliche Hauptfigur als durchaus wehrhaft eingeführt, was sich aber im Laufe der Handlung meistens ändert. Jenny ist eloquent, weiß was sie will,
wehrt sich gegenüber fadenscheinigen Entschuldigungen und macht ihren Standpunkt klar. Als Jenny wegrennt, bleibt Prem verzückt zurück.


Auch hier steht die weibliche Figur zu Beginn für ihre Prinzipien ein. Später wird sieverständnisvoll und mitfühlend. So verrät sie, nachdem sie erfahren hat, dass Prem Devi vor ihrem Mann gerettet hat, den Happy Club nicht an die Polizei sondern nimmt diesen sogar in Schutz. Von ihren Eltern wird sie dafür gerügt aber sie steht zu ihrer Meinung, auch wenn ihre Eltern ihr Illoyalität vorweisen, die sie mit der Tatsache verbinden, dass Jenny nicht ihr Fleisch und Blut ist, sondern adoptiert.


unterstreicht sie, dass sie bisher eine brave Tochter gewesen ist und immer das getan hat, was ihre Eltern von ihr verlangt haben. Des Weiteren verkündet sie bei der Hochzeit mit Rahul vor laufender Kamera ihre Liebe zu Prem. Auch dies bricht mit dem Bild der braven und folgsamen Tochter.

In einigen Szenen kommt aber auch ein egoistischer Zug zum Vorschein. Als die Polizei Prem und Jenny auf die Polizeistation mitnimmt, um zu klären, was es mit der Entführung von Jenny bei deren Hochzeit mit Tony auf sich hat, meint sie, sie liebe einen anderen. Da sie Rahul auf Grund der Umstände nicht nennen möchte, nennt sie Prem und fordert ihn auf, zu sagen dass er sie liebt. Als dann Prem stotternd seine Gefühle preisgibt unterbricht sie ihn unwirsch und meint, er solle es nicht übertreiben. Dabei nimmt sie auf seine Gefühle keine Rücksicht. Das könnte aber auch damit zusammenhängen, dass sie sich seiner Gefühle noch nicht bewusst ist, aber die Zuschauer haben diesbezüglich schon mehr Information, weshalb ihr Verhalten rücksichtslos wirkt. Danach entschuldigt sie sich bei Prem für ihre ruppige Art, die im Hintergrund gespielte sanft romantische Musik lässt Jenny wieder nett und weich wirken. In einer anderen Szene, nachdem Rahul sie am Bahnhof hat stehen lassen, findet sie Prem betrunken an. Sie wird wütend und gibt ihm eine Ohrfeige. Es wirkt so, als sei sie erzürnt, dass Prem in dieser Situation nicht für sie da ist, dann erklärt sie ihm noch, er könne ihre Gefühle ja nicht verstehen, da er noch nie geliebt habe. Auch hier wirkt ihr Verhalten rücksichtslos. Zudem kommt ihr scheinbarer Anspruch zum Vorschein, Prem müsse immer für sie da sein.


kurze Annäherung empfindet Jenny als unsittlich. Dies zeigt, dass die Figur Jenny einem strengen sittlichen Kodex folgt, was erotische Berührungen und körperliche Annäherung betrifft. Der einzige im Film vorkommende Kuss findet nach der Hochzeit mit Prem statt.

5.2.3.2.2. Jennys Beziehungsverhältnisse


Autogramm ihres Idols Salman Khan ergattert, sagt sie ihm aus lauter Freude sie würde ihn mögen. Prem möchte ihr daraufhin einen Heiratsantrag machen, was er dann aber nicht macht, weil der Zwischenfall mit dem Fleischessen dazwischenkommt und er sich nicht mehr traut. Ihre Interaktionen sind von fröhlicher und ungezwungener Art. Jenny wirkt als wäre sie bei Prem sie selbst, umgekehrt versucht Prem, sie immer wieder zu beeindrucken. So ergeben sich viele Missverständnisse, die auch auf eine fehlende offene Kommunikation zurückgeführt werden können.


Jenny zeigt bei mehreren Gelegenheiten, dass sie Tony nicht sehr zugetan ist. Ab seiner ersten Einführung, der Hochzeit von Jennys Freundin, bei der Tony ihr von ihrem Vater als Begleitung aufgedrängt wird, wird Tony als antagonistischer, unsympathischer Charakter aufgebaut, was er bis zum Schluss auch bleibt.-Er ist körperlich aufdringlich und legt sehr arrogantes und unreifes Verhalten an den Tag. Jenny ist von ihm gelangweilt und abgestoßen, was sie jedoch nicht offen zeigt. Prem spielt Tony einige Streiche, was Jenny erheiternt. Später erfährt sie, dass ihre Familie Tony als zukünftigen Ehemann für sie vorgesehen hat. Sie wehrt sich gegen eine Hochzeit mit ihm, und erst als Prem ihr verspricht, sie auf dem Weg zur
Hochzeit zu entführen, stimmt sie vordergründig der Hochzeit zu. Insgeheim ist sie sehr froh, dass sie einem Leben mit Tony entkommen kann.

5.2.3.2.3. Rezeption und Diskurs


5.2.3.2.3.1. Das traditionell-brahmanische Frauenideal bei Jenny

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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Merkmale/Eigenschaften</th>
<th>Filmfigur Jenny</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ehefrau</td>
<td>Nein (erst ganz zum Schluss)</td>
</tr>
<tr>
<td>Treue gegenüber dem Ehemann</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Opferbereitschaft</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Leidensfähigkeit</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Selbstopferung</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Leben im Dienst des Ehemannes</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Tägliche religiöse Pflichten Zuhause</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Mann als primäre Bezugsperson</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Ehemann wird als Gott verehrt</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Familie ist das Zentrum</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Keuschheit</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Unselbständig</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>selbstbeherrscht</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Hingabe an den Ehemann</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>Domäne ist der private Bereich</td>
<td>Nein (arbeitet als Bibliothekarin)</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Neues Rollenvorbild bzw. Sītā-Adaption nach Poggendorf-Kakar

<table>
<thead>
<tr>
<th>Merkmale/Eigenschaften</th>
<th>Filmfigur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>kosmopolitisch</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>stark</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>unabhängig</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>feminin</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>mütterlich</td>
<td>nein</td>
</tr>
<tr>
<td>sexy</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>gebildet</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>monogam</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>sanftmütig</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Durchsetzungsvermögen</td>
<td>ja</td>
</tr>
<tr>
<td>Entscheidungsfähigkeit</td>
<td>ja</td>
</tr>
</tbody>
</table>


5.2.4. Zusammenfassung

Bei Meera und Jhanvi nimmt die Familie mehr Raum ein als bei Jai und Radhe, wohingegen dies bei Prem und Jenny umgekehrt der Fall ist. Hier hat Prems Familie einen größeren Stellenwert als Jennys. Die Familie nimmt in den Filmen aber keinen so hohen Stellenwert mehr ein, wie dies noch in den Family-Films der Fall war. Vielmehr liegt der Fokus auf der Beziehung der jeweiligen Hauptfiguren.


---

weiblichen Figuren die Protagonisten zu bestimmten Handlungen bewegen, jedoch selbst die Handlung nicht vorantreiben. Gerade bei Jhanvi ist dies sehr auffällig.


Religion ist in den Filmen stets präsent, aber im Vergleich zu den Family-Films kommen Anspielungen hier nur am Rande vor. Vor allem in den Songs-&-Dance Szenen finden sich Hinweise auf mystische und religiöse Themen. Wie ein Subtext ziehen sie sich durch die drei Filme, werden wie selbstverständlich in die Handlung eingebaut. Dabei finden sich neben epischen Motiven auch klare religiöse Anspielungen und Handlungen, wobei diese aber sehr dürftig ausfallen.
Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, ob diese in den drei Hauptfilmen ausgemachten Tendenzen sich auch in weiteren Bollywood-Filmen aus dem Jahr 2009 finden lassen.

5.3. Andere Filme


angerufen wird, sowie Virajs verzweifelter Ausruf shanti, als ihn dieses Mantra fast verrückt macht.


In *Blue* dreht sich die Handlung um den Schatz auf einem untergegangenen alten indischen Schiff. Hauptfiguren sind die Brüder Sakar und Sam, sowie ihr Freund Aarav. Sam kommt mit einem Gangster namens Gulshan in Konflikt und schuldet ihm eine Menge Geld. Daraufhin flüchtet er zu seinem Bruder. Gulshan findet ihn und bedroht seinen Bruder, dessen Freundin Mona und Aarav. Aus der Not heraus entschließen sich die Brüder nach dem Schatz zu tauchen. Zuerst zögert Sakar, da sein Vater bei seinem letzten Tauchversuch ums Leben gekommen ist. Da aber nur er weiß wo der Schatz verborgen liegt, hilft er seinem Bruder und gemeinsam machen sie sich auf den Weg. Als sie den Schatz gefunden haben, taucht plötzlich


Anfang an, dass sie Guddu liebt und setzt alles daran mit ihm zusammenzubleiben. Sweety muss auch einige Opfer bringen und obwohl ihre Figur nicht in der gleichen Art und Weise wie die andern dargestellt wird, so zeigt sich auch hier eine Mischung zwischen dem alten und neuen Merkmalen. Religiöse Rituale finden sich auch hier, so heiraten Sweety und Guddu auf traditionelle Art.

6. Ergebnisse und Schlussfolgerungen


Wie sich in den Filmen zeigt sind und bleiben Religion und religiöse Motive ein fixer Bestandteil des populären Bollywood Films. Doch anders als noch in den Family-Filmen


und Aushandlungsprozesse treffen nicht auf die ganze indische Gesellschaft zu, sondern wurden, wie Dwyer aufgezeigt hat, von der und für die indische Mittelschicht und die NRIs produziert.


Die Tendenz geht in Richtung mehr Freiheit und Selbstbestimmung und weg von den religiösen Vorbildern und religiösen Pflichten. Da die Ehe keinen so hohen Stellenwert mehr einzunehmen scheint, verliert auch die Rolle der Ehefrau an Bedeutung. Es scheint sich ein neuer Typus junger Frau herauszukristallisieren, bei dem Treue zu den eigenen Bedürfnissen und Wünschen mehr Raum zugesprochen wird. Auch hier zeigt sich, dass der Fokus der weiblichen Figuren weiterhin der Mann oder potentielle Partner darstellt. Die neue Heldin zeichnet sich zum einen durch Unabhängigkeit, Wehrhaftigkeit und Bildung, zum anderen durch verständnis- und liebevolles Verhalten gegenüber dem Partner aus. Wilde Züge, wie sie in Mother India noch vorkommen, lassen sich hier nicht mehr finden. Außer im Film
Kaminey sind die weiblichen Rollen ohne wilde Züge oder Impulse. Die im Kapitel Bollywood beschriebenen verschiedenen Frauentypen zeigen sich nicht mehr in dieser Ausprägung, es scheint nur einen Typus von Hauptdarstellerin zu geben, und zwar die Weiterentwicklung der modernen Frau.

7. Quellenverzeichnis

Quelleneditionen:


Literaturverzeichnis


Agnes, Flavia: Law and Gender Inequality/The Politics of Women’s Rights in India, Delhi (u.a.), 2001.


Bhawalkar, Vanamala: Eminent Women in the Mahābhārata, Bd. 1, Delhi, 2002. (zit. 2002a)

Bhawalkar, Vanamala: Eminent Women in the Mahābhārata, Bd. 2, Delhi, 2002. (zit. 2002b)

Bose, Derek: Brand bollywood/a new global entertainment order, New Delhi (u.a.), 2006.


Dwyer, Rachel: All you want is money, all you need is Love/Sex and Romance in modern India, London (u.a.), 2000.

Dwyer, Rachel/Patel, Divia: Cinema India/The visual Culture of Hindi Film, London, 2002.


Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, Paderborn, 2008.


Francavilla, Domenico: The Roots of Hindu Jurisprudence/Sources of Dharma and Interpretation in Mīmāṃsā and Dharmashāstra, Turin, 2006.


Pauwels, Heidi Rika Maria: The Godesses as Role Model/ Sītā and Rādhā in Scripture and on Screen, Oxford (u.a.), 2008.


Sekhar, Vincent: Dharma/In early Brahmanic, Buddhist and Jain Traditions, Delhi, 2003.


Winter, Rainer: Spielräume des Vergnügens und der Interpretation/Cultural Studies und die kritische Analyse des Populären, in: Engelmann, Jan (Hrsg.): Die kleinen Unterschiede/Der Cultural Studies-Reader, Frankfurt (u.a.), 1999.

Young, Katherine K.: Om, the Vedas, and the Status of Women with Special Reference to Srīvaishnavism, in: Patton, Laurie L. (Hrsg.): Jewels of Authority/Women and Textual Tradition in Hindu India, New Delhi, 2002.

**Internetquellen:**

**Artikel**


Homepages

Filmografie

Hauptfilme

**Love Aaj Kal**
India 2009.
*Production:* Illuminati Films.
*Produced by* Saif Ali Khan und Dinesh Vijan, Co-Produced by Sunil A Lulla
*Written and Directed by* Imtiaz Ali
*Music by* Pritam
*Editing by* Aarti Bajaj
*Cast:* Saif Ali Khan (Jai, Veer), Deepika Padukone (Meera), Rishi Kapoor (Veer), Rahul Khanna (Vikram), Giselle Monteiro (Harleen);
123 Min., distributed by Eros International 2009.

**Wanted**
India 2009.
*Production by* Sahara One Motion Pictures and S.K. Films Enterprises
*Produced by* Boney Kapoor
*Directed by* Prabhudheva
*Written by* Shiraz Ahmed/Poori Jagannath
*Music by* Sajid-Wajid
*Editing by* Dilip Deo
*Cast:* Salman Khan (Radhe), Ayesha Takia (Jhanvi), Govind Namdeo (Khan), Prakash Raj (Gani Bhai), Mahesh Manjrekar (Talpade);
155 Min., distributed by Eros International 2009.

**Ajab Prem Ki Ghazab Kahani**
India 2009.
*Production by* Tips Industries LTD
*Produced by* Ramesh S. Taurani
*Directed by* Rajkumar Santoshi
Written by Rajkumar Santoshi and R.D. Tailang

Music by Pritam

Editing by Steven Bernard

Cast: Ranbir Kapoor (Prem), Katrina Kaif (Jenny), Upen Patel (Rahul);

Andere Filme

3 Idiots
India 2009.
Production by Vinod Chopra Productions
Produced by Vidu Vinod Chopra
Directed by Rajkumar Hirani
Written by Abhijat Joshi (u.a.)
Cast: Aamir Khan, Kareena Kapoor, Boman Irani (u.a.)

De Dana Dan
India 2009.
Production by Baba Arts Limited Production (u.a.)
Produced by Ganesh Jain (u.a.)
Directed by Priyadarshan
Written by Priyadarshan (u.a.)
Cast: Akshay Kumar, Katrina Kaif, Sunil Shetty (u.a.)

Kambakkht Ishq
India 2009.
Production by Nadiadwala Grandson Entertainment (u.a.)
Produced by Sajid Nadiadwala
Directed by Sabbir Khan
Written by Sabbir Khan (u.a.)
Cast: Kareena Kapoor, Akshay Kumar (u.a.)
**New York**

India 2009.  
*Production by* Yash Raj Films  
*Produced by* Aditya Chopra  
*Directed by* Kabir Khan  
*Written by* Aditya Chopra (u.a.)  
*Cast:* Katrina Kaif, John Abraham, Neil Mukesh (u.a.)

**Blue**

India 2009.  
*Production by* Shree Ashtavinayak Cine Vision Ltd  
*Produced by* Dillin Metha  
*Directed by* Anthony D'Souza  
*Written by* Anthony D'Souza  
*Cast:* Akshay Kumar, Sanjay Dutt, Lara Dutta (u.a.)

**All The Best**

India 2009.  
*Production by* Ajay Devgn Films  
*Produced by* Ajay Devgn  
*Directed by* Rohit Shetty  
*Written by* Robin Bhatt (u.a.)  
*Cast:* Ajay Devgn, Sanjay Dutt, Fardeen Khan (u.a.)

**Kaminey**

India 2009.  
*Production by* UTV Motion Pictures (u.a.)  
*Produced by* Ronnie Screwvala  
*Directed by* Vishal Bhardwaj  
*Written by* Vishal Bhardwaj (u.a.)  
*Cast:* Shahid Kapoor, Amole Gupte, Priyanka Chopra (u.a.)
### 8. Anhänge

#### 8.1. Ranking Bollywood-Filme

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rank</th>
<th>Film</th>
<th>Opening Note</th>
<th>Nett Gross</th>
<th>Gross</th>
<th>Distributor Share</th>
<th>Verdict</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Three Idiots</td>
<td>All Time Opener</td>
<td>202,57,00,000</td>
<td>269,50,00,000</td>
<td>99,02,00,000</td>
<td>All Time Blockbuster</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Wanted</td>
<td>Good</td>
<td>60,69,00,000</td>
<td>81,25,00,000</td>
<td>35,02,00,000</td>
<td>Super Hit</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Love Aaj Kal</td>
<td>Bumper</td>
<td>66,89,00,000</td>
<td>89,00,00,000</td>
<td>33,37,00,000</td>
<td>Super Hit</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Ajab Prem Ki Ghazab Kahani</td>
<td>Excellent</td>
<td>62,94,00,000</td>
<td>83,75,00,000</td>
<td>31,90,00,000</td>
<td>Super Hit</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>De Dana Dan</td>
<td>Good</td>
<td>48,30,00,000</td>
<td>64,25,00,000</td>
<td>26,07,00,000</td>
<td>Above Average</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Kambakkht Ishq</td>
<td>Excellent</td>
<td>47,48,00,000</td>
<td>63,75,00,000</td>
<td>25,06,00,000</td>
<td>Above Average</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>New York</td>
<td>Good</td>
<td>46,02,00,000</td>
<td>61,75,00,000</td>
<td>22,54,00,000</td>
<td>Hit</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Blue</td>
<td>Excellent</td>
<td>39,40,00,000</td>
<td>52,50,00,000</td>
<td>21,49,00,000</td>
<td>Below Average</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>All The Best</td>
<td>Poor</td>
<td>41,78,00,000</td>
<td>56,00,00,000</td>
<td>20,45,00,000</td>
<td>Above Average</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Kaminey</td>
<td>Excellent</td>
<td>41,92,00,000</td>
<td>56,00,00,000</td>
<td>20,21,00,000</td>
<td>Semi Hit</td>
</tr>
</tbody>
</table>

8.2. Abstract


In der Analyse zeigt sich eine Wandlung des traditionellen Frauenideals, traditionelle Merkmale werden mit neuen Eigenschaften vermischt und dargestellt. Religiöse Motive und Anspielungen sind auch weiterhin präsent, doch kommt ihnen nunmehr eine geringere Bedeutung zu.
# 8.3. Lebenslauf

Claudia Rusch, BA

<table>
<thead>
<tr>
<th>Geburtsdatum und Ort</th>
<th>25. Dezember 1982, Bregenz</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Staatsbürgerschaft</td>
<td>Österreich</td>
</tr>
<tr>
<td>Familienstand</td>
<td>ledig</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Seit März 2003</th>
<th>Studium der Vergleichenden Religionswissenschaft, Universität Wien</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>März 2003 – Juni 2010</td>
<td>Studium der Internationalen Entwicklung, Universität Wien</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Abschluss Bachelor of Arts</td>
</tr>
<tr>
<td>September 2002– März 2003</td>
<td>Studium der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien</td>
</tr>
<tr>
<td>September 1997 – Juni 2001</td>
<td>BORG/BRG Dornbirn Schoren</td>
</tr>
</tbody>
</table>