



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Kann der Bollywood Film

„Life in a Metro“ aus der Sicht der strukturalen Medienbildung
als Bildungsanlass gesehen werden?

Eine strukturelle Filmanalyse.

Verfasserin

Daphne Dass

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 297

Studienrichtung lt. Studienblatt: Pädagogik

Betreuerin / Betreuer: V. Prof. Mag. Dr. Christian Swertz, MA

EIDESSTAATLICHE ERKLÄRUNG

Wien am 20. August 2012

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere Hilfsmittel als die angegebenen Quellen und Literaturhinweise nicht verwendet und diese auch in der Arbeit kenntlich gemacht habe.

Ich versichere, dass ich dieser Diplomarbeit bisher in keiner Form im Inland oder Ausland als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Daphne Dass

DANKSAGUNG

Ich widme meine Diplomarbeit meinen Eltern, meinem Vater, der mich in allem unterstützt hat und meiner Mutter, die mir in den letzten Jahren tatkräftig zur Seite stand. Ich möchte mich auch bei meinen Brüdern bedanken, die in meinen schlechten Phasen zur Ausdauer geraten haben.

Weiters danke ich meiner Tante und meinem Cousin, dass es ihnen immer besonders am Herzen lag, dass ich mein Studium abschließe.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer V. Prof. Mag. Dr. Christian Swertz, MA für die fachkundige Unterstützung durch den Prozess der Diplomarbeit.

Des Weiteren bedanke ich mich auch bei all meinen Freunden, die mir immer mit Tat und Rat zur Seite standen und immer ein offenes Ohr für meine Fragen und Sorgen hatten.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	8
1.1 Filmauswahl.....	8
1.2 Problemstellung und Zielsetzung	9
1.3 Auswahl der Methodik.....	11
1.4 Inhaltlicher Aufbau	12
2. GRUNDLAGEN ZUR THEORIE	13
2.1 Sozio-kultureller Hintergrund.....	13
2.1.1 Historischer Hintergrund.....	13
2.1.2 Der Hinduismus.....	14
2.1.3 Das Kastensystem.....	15
2.2 Intimität in Indien.....	16
2.2.1 Körperkontakt.....	16
2.2.2 Sexualität in Indien	16
2.2.3 Außereheliche Beziehung.....	17
2.3 Das gesellschaftliche Bild der Frau in Indien.....	17
2.3.1 Traditionelle Bild der Frau in Indien	18
2.3.2 Die Mittelschicht-Frau.....	21
3. BOLLYWOOD	23
3.1 Was ist Bollywood?.....	23
3.1.1 Mythologie.....	24
3.1.2 Dramaturgie im Bollywood-Film	25
3.1.3 Wet Sari Scene	26
3.1.4 Kleidung	26
3.1.5 Song and Dance.....	27
3.2 Frau im Bollywood-Film.....	28
3.2.1 Body Shape.....	28

3.2.2 <i>Bauchnabel</i>	28
3.3 Frauentypen im Bollywood-Film	29
3.3.1 <i>Die Prostituierte</i>	29
3.3.2 <i>Die Kurtisane</i>	30
3.3.3 <i>Die Tomboy</i>	30
3.3.4 <i>Der Vamp</i>	30
3.3.5 <i>Die verwestlichte Frau</i>	31
3.3.6 <i>Die Mutter</i>	31
4. AKTUELLER FORSCHUNGSSTAND	32
5. BILDUNGSOPTION	35
5.1 Medienpädagogische Richtungen	35
5.1.1 <i>Bewahrpädagogische Medienbildung</i>	35
5.1.2 <i>Kritisch-Emanzipatorische Medienpädagogik</i>	36
5.1.3 <i>Strukturelle Medienbildung</i>	37
5.2 Methodisches Vorgehen nach Lothar Mikos	38
5.2.1 <i>Ästhetik und Gestaltung</i>	39
5.2.2 <i>Kamera</i>	39
5.2.3 <i>Einstellungsgrößen</i>	41
5.2.4 <i>Perspektive</i>	42
5.2.5 <i>Licht</i>	43
5.2.6 <i>Schnitt und Montage</i>	45
5.2.7 <i>Ausstattung</i>	47
5.2.8 <i>Ton und Sound</i>	47
5.2.9 <i>Musik</i>	48
6. FILMANALYSE „LIFE IN A METRO“	50
6.1 Inhaltliche Zusammenfassung zu „Life in a Metro“ (2007)	50
6.2 Charaktere des Films	51
6.2.1 <i>Shikha</i>	52

6.2.2 Akash	52
6.2.3 Shivani	52
6.2.4 Amol	53
6.3 Szenenprotokoll mit Shikha und Akash	54
6.3.1 Analyse	59
6.3.1.1 Ausstattung	59
6.3.1.2 Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen	60
6.3.1.3 Licht	61
6.3.1.4 Schnitt und Montage	62
6.3.1.5 Ton / Musik	62
6.4 Szenenprotokoll mit Shivani und Amol	62
6.4.1 Analyse	65
6.4.1.1 Ausstattung	65
6.4.1.2 Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen	66
6.4.1.3 Licht	66
6.4.1.4 Schnitt und Montage	66
6.4.1.5 Ton / Musik	66
6.5 Resümee der Kinematographie	67
7. ERGEBNISSE DER ANALYSE	71
7.1 Bildungspotenziale im Film	71
7.1.1 Wissensbezug	71
7.1.2 Handlungsbezug	72
7.1.3 Grenzbezug	72
7.1.4 Biographiebezug	73
7.2 Inszenierung der Frau im Film im Hinblick auf die Reflexionsoptionen	75
7.2.1 Reflexionsoption der Figur Shikha Kapoor	75
7.2.2 Reflexionsoption der Figur Shivani	77
7.2.3 Resümee der beiden Figuren	80
8. CONCLUSIO	82

9. LITERATURVERZEICHNIS	85
--------------------------------------	-----------

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: 8 Einstellungsgrößen	41
Abbildung 2 (01:21:23)	54
Abbildung 3 (01:21:40)	54
Abbildung 4 (01:21:44)	55
Abbildung 5 (01:21:58)	55
Abbildung 6 (01:22:18)	55
Abbildung 7 (01:22:32)	56
Abbildung 8 (01:22:44)	56
Abbildung 9 (01:23:17)	56
Abbildung 10 (01:24:05)	57
Abbildung 11 (01:24:10)	57
Abbildung 12 (01:25:22)	58
Abbildung 13 (01:25:28)	58
Abbildung 14 (01:47:00)	63
Abbildung 15 (01:47:12)	63
Abbildung 16 (01:48:40)	64
Abbildung 17 (01:48:48)	64
Abbildung 18 (01:48:55)	64
Abbildung 19 (01:49:10)	64
Abbildung 20 (01:49:44)	65

I. EINLEITUNG

„Melodramatisch, theatralisch, kitschig und knallbunt“¹ so beschreibt ein Onlineartikel das Bollywood-Kino. Ein anderer Artikel in der Zeitschrift TV-Media definiert Bollywood als „indische Dramen über Liebe, Verlust, Verrat und Eifersucht.“² So wie in diesen wird auch in vielen anderen Berichten dem Genre eine durchaus gefühlsbetonte Komponente zugeschrieben. Ein Bollywood-Film verfolgt dabei immer ein bestimmtes Schema: „Sie müssen beispielsweise sechs oder sieben Songs enthalten, einen guten und einen bösen Helden haben und natürlich eine Liebesgeschichte erzählen“.³ Große Erfolge waren zum Beispiel „Hum Dil De Chuke Sanam (1999)“⁴, „Kabhi Khushi Kabhie Gham (2001)“⁵ und „Devdas (2002)“⁶. Beim Sehen der Filme tauchen die Rezipienten in eine Welt des Glamours und Unterhaltung ein, die wenig mit der Realität zu tun hat.

Der Film „Life in a Metro (2007)“⁷ von Anurag Basu ist ein Bollywood-Film, der in Mumbai gedreht wurde. Er setzt weniger auf die farbenfrohen Elemente, sondern greift das Leben der Mittelschicht-Inder und -Inderinnen auf und thematisiert heikle gesellschaftliche Themen wie Partnerschaften im hohen Alter oder außereheliche Beziehungen.

1.1 Filmauswahl

Die Filmauswahl hat mehrere Gründe:

- „Life in a Metro“ war 2007 ein erfolgreicher Film in Indien. Für den Boom sorgte die Bollywood-Schauspieler Shilpa Shetty (spielt im Film die Rolle der Shikha), die bei der englischen Version „Celebrity Big Brother“⁸ (2007) teilgenommen hat und als Gewinnerin der Show hervorging.
- Der Film passt sich an die westlichen Verhältnisse an, hat eine Länge von 130 Minuten, ist im Stile eines Hollywood-Films gedreht und kommt somit ohne Tanzsequenzen (außer den Musiknummern) und bunten Kostümwechsel aus.
- Der Film behandelt Themen wie außereheliche Beziehungen und Partnerschaften im hohen Alter, welche für die indische Gesellschaft sehr heikle Angelegenheiten darstellen und mit Vorsicht und Doppeldeutigkeit gezeigt werden, vor allem weil das

¹ KARIAS 2010. Online im WWW unter URL: <http://www.pflichtlektuere.com/10/06/2010/faszination-bollywood-ein-indischer-kulturexport/> [20.08.2012]

² BOGOCZ 2011, S. 158

³ ARAMAKI/LEPETIT 2009. Online im WWW unter URL: <http://www.arte.tv/de/2776922,CmC=2791442.html> [20.08.2012]

⁴ BHANSALI 1999. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0150992/> [20.08.2012]

⁵ JOHAR 2001. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0248126/> [20.08.2012]

⁶ BHANSALI 2002. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0238936/> [20.08.2012]

⁷ BASU 2007. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0800956/> [20.08.2012]

⁸ BBC NEWS 2007. Online im WWW unter URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6308443.stm> [20.08.2012]

Bild einer Ehefrau und einer Witwe in dieser Gesellschaft als etwas Heiliges gesehen wird und bewahrt werden muss.

1.2 Problemstellung und Zielsetzung

Diese Diplomarbeit befasst sich mit der Frage: Kann der Bollywood-Film „Life in a Metro“ aus der Sicht der strukturalen Medienbildung als Bildungsanlass gesehen werden? Der Bollywood-Film ist ein popkultureller Film, der darauf ausgerichtet ist zu unterhalten, die entsprechenden Frauenrollen darzustellen und den Mainstream- Geschmack möglichst nicht zu irritieren. Das heißt, dass in Indien bestimmte Rollenbilder der Frauen festgelegt sind, daher muss zunächst gefragt werden, welchen Stellenwert die Frau in der indischen Gesellschaft einnimmt.

Für ein besseres Verständnis dieses Stellenwertes ist es notwendig, die Differenz der Begriffe Gender und Sex näher darzustellen.

Der Begriff ‚Gender‘ bezieht sich auf die Rolle der Frau und des Mannes, im familiären Umfeld, in der Gesellschaft und in der Kultur. Das heißt, dass diese Rollen und Erwartungen gelernt werden. Sie können sich mit der Zeit verändern und innerhalb der Kulturen variieren. Jedoch ist das Genderkonzept von entscheidender Bedeutung und deckt vor allem auf, wie die Unterwürfigkeit der Frau gesellschaftlich konstruiert ist. So wie sie dargestellt wird, kann diese Unterordnung auch geändert oder beendet werden. Es ist weder biologisch vorgegeben, noch ist es für immer fixiert.⁹

Das Wort ‚Sex‘ ist die biologische Differenz zwischen Mann und Frau und ist von Geburt an determiniert.¹⁰ „Sex refers to physiological denotation – biology, hormones, chromosomes, etc.“¹¹ Das bedeutet, dass das biologische Geschlecht konstant bleibt und überall gleich ist und daher nicht verändert werden kann.

In der Gesellschaft wird dem biologischen Geschlecht und dem sozial konstruierten Geschlecht keinerlei Bedeutung zugewiesen, denn sobald ein Kind geboren wird, fangen die Familien und die Gesellschaft mit dem Prozess der ‚Genderisierung‘ an. In vielen süd-asiatischen Kulturen wird die Geburt eines Sohnes gefeiert und die Geburt einer Tochter als Blamage gesehen¹² (vgl. Kapitel 2.3). Diese Differenz ist auch in den Köpfen der Inder und Inderinnen fest verankert. Wie solche Rollenvorgaben aufrecht gehalten werden bzw. entstehen, erklärt der nächste Abschnitt.

⁹ vgl. MATHU 2008, S. 14

¹⁰ vgl. S. 15

¹¹ IMAN/MAMA 1997 zitiert nach: MATHU 2008, S. 15

¹² vgl. MATHU 2008, S. 20

Dabei wird die Rolle der Medien näher beleuchtet. Medien enthalten eine große Fülle von Informationen und haben daher einen bedeutenden Einfluss auf die Gesellschaft. Radio, Fernsehen, Internet, Filme und Printmedien erreichen jeden. Daher stehen die medialen Inhalte repräsentativ für die Werte der Gesellschaft, die weiterhin durch diese Medien aufrecht gehalten werden. Beispielsweise werden in Indien starke stereotype Bilder von Frauen und Mädchen wie folgt dargestellt:

- Wenig kompetente Personen
- Für jeden kommerziellen Zweck verwendbar, wie bei einem Produkt
- Schwaches Geschlecht¹³

Im Allgemeinen kann man sagen, dass Frauen medial als einfältig und naiv dargestellt werden. Die Hauptaufgabe der Frau in der indischen Gesellschaft liegt darin, als Mutter und Hausfrau zu agieren. Die einzig anerkannten Geschäftsfrauen arbeiten in der Modewelt und in der Unterhaltungsbranche.¹⁴

In dieser Diplomarbeit wird der Bollywood-Film „Life in a Metro“ auf seine Bildungspotenziale hin untersucht, weil er doch ein wenig westlich orientiert ist und die Frauen im Film einen „modernen“ Lebensstil leben lässt. Die Arbeit stützt sich auf die Bildungstheorien von Benjamin Jörissen und Winfried Marotzki. In ihrem Buch „Medienbildung: Eine Einführung“ (2009), gehen sie davon aus, dass man den Bildungswert der Filme an ihren strukturalen Formen erkennt. Die beiden Autoren untersuchen in ihrem Buch den Film „Ararat (2002) von Atom Egoyan“¹⁵, bei dem es um den Völkermord in Armenien geht. Der Regisseur setzt bewusst „die Macht der Bilder ein“¹⁶, um eine Art „Erinnerungsarbeit“¹⁷ bei den Zuschauern auszulösen, indem vergangene Ereignisse angesprochen werden, und versucht, sie dadurch „mitzureißen und [...] betroffen zu machen (hohes Involvement)“.¹⁸ Um diese Einbindung der Rezipienten im Film zu erhalten, setzt der Film ständig auf „Verschachtelungen, inhaltliche Relativierungen, Verweisungen, Anspielungen und Brechungen.“¹⁹ Der Film Ararat, den Jörissen und Marotzki untersuchen, ist ein hochkultureller Film, der „in Cannes 2002 bereits außer Konkurrenz lief und zahlreiche Auszeichnungen“²⁰ bekam.

¹³ MATHU 2008, S. 33f.

¹⁴ vgl. ebd. S. 34

¹⁵ JÖRISSSEN/MAROTZKI 2009, S. 44

¹⁶ ebd. S. 58

¹⁷ ebd.

¹⁸ ebd. S. 44

¹⁹ ebd. S. 45

²⁰ EGOYAN 2002. Online im WWW unter URL: <http://www.feature-film.org/14933/ararat-omu/> [20.08.2012]

Ob und falls ja, welche Bildungsoptionen für die Rezipienten „Life in a Metro“ als popkultureller Film enthält und was das für die Medienpädagogik bedeutet, herauszuarbeiten, ist das Hauptziel dieser Diplomarbeit.

Daher lautet die Forschungsthese:

„Life in a Metro“ bietet als popkultureller Film einen differenzierten Erfahrungswert.

1.3 Auswahl der Methodik

Jörissen und Marotzki stützen sich in ihren Theorien auf das „Modell der Filminterpretation“²¹ von David Bordwell und Kristin Thompson aus dem Buch „Narration in the Fiction Film (1985)“.²² Die englischen Filmtheoretiker meinen, dass Filme durch ihre formalen Eigenschaften Bildungsmöglichkeiten anbieten, indem sie die Rezipienten in das Filmgeschehen miteinbeziehen. Mit den formalen Eigenschaften sind die Techniken gemeint, die in den Filmszenen verwendet werden, wie zum Beispiel, „Mise-en-Scene (Setting, Licht), Kinematographie (Perspektiven und Einstellungsgrößen), Montage (Schnitt) und Ton und Musik.“²³ Da das Buch von Bordwell und Thompson für die Filmanalyse nicht verfügbar war, wird sich die eingesetzte Methodik der Filmtheorie von Lothar Mikos anlehnen. Mikos betrachtet auch „die Mittel, die ein Film oder eine Fernsehsendung einsetzt“²⁴ und untersucht sie im Hinblick auf die Wirkung der Rezipienten. Er geht von fünf Erkenntnisinteressen aus:

1. Inhalt und Repräsentation
2. Narration und Dramaturgie
3. Figuren und Akteure
4. Ästhetik und Gestaltung
5. Kontexte²⁵

Für die Filmanalyse ist die Ästhetik und Gestaltung von Bedeutung, da sich diese mit den Darstellungsformen auseinandersetzt und mit Bordwell und Thompsons Techniken eine Analogie herstellt. Mikos unterscheidet die Gestaltungsmittel in „Kamera, Licht, Montage /

²¹ JÖRISSSEN/MAROTZKI 2009, S.42

²² ebd.

²³ JÖRISSSEN/MAROTZKI 2009, S. 43

²⁴ MIKOS 2008, S. 13

²⁵ ebd. S. 43

Schnitt bzw. Bildregie, Ausstattung, Ton / Sound, Musik, visuelle Effekte und Spezialeffekte.“²⁶ Die beiden letzten Mittel werden allerdings in dieser Arbeit nicht behandelt.

1.4 Inhaltlicher Aufbau

Die Filmanalyse ist sehr kulturwissenschaftlich, weswegen ein Exkurs in die indische Kultur sowie eine Einführung in den Bollywood-Film notwendig sind. Das Kapitel zwei beschäftigt sich daher mit dem sozio-kulturellen Hintergrund Indiens und geht dann auf die gesellschaftliche Rolle der Frau in Indien ein. Das Kapitel drei befasst sich mit dem Bollywood-Kino und den Besonderheiten im Film bzw. der Rolle der Frau im Bollywood-Film. Im Kapitel vier gibt es eine Überleitung zum aktuellen Forschungsstand. Es wird vor allem die Frauenfigur im Bollywood-Film näher beleuchtet, die zurzeit einem Wandel unterworfen ist.

Kapitel fünf ist der pädagogisch relevante Theorieteil und beleuchtet zunächst die drei verschiedenen Medienrichtungen – die bewahrpädagogische, die kritisch-emanzipatorische und die strukturelle Medienbildung, wobei die letzte Richtung den Fokus der Arbeit darstellt. Anschließend folgt der theoretische Teil mit der Methode nach Lothar Mikos, auf dessen Vorgehensweise sich die spätere Filmanalyse stützt.

Das sechste Kapitel ist der empirische Teil der Diplomarbeit und gibt zunächst einen inhaltlichen Überblick zu dem Film „Life in a Metro“. Im Subkapitel 6.2 geht es auf die Charaktere des Films ein. Anschließend werden die zwei Szenenprotokolle nach den einzelnen formalen Techniken analysiert, die zusammengefasst am Ende des Kapitels nochmals dargestellt werden.

Daran anschließend werden im nächsten Kapitel zunächst die vier Orientierungsdimensionen – Wissensdimension, Handlungsdimension, Grenzdimension und Biographiedimension) – dargestellt. Im Anschluss daran werden die Ergebnisse der Analyse präsentiert. Danach wird die Inszenierung der Frau im Film im Hinblick auf die Reflexionsoptionen untersucht. Ein Resümee der Analyse rundet dieses Kapitel ab.

In der abschließenden Conclusio im Kapitel acht werden die Ergebnisse zusammengefasst und erläutert.

²⁶ MIKOS 2008, S.192

2. GRUNDLAGEN ZUR THEORIE

Die Diplomarbeit beginnt mit dem sozio-kulturellen Hintergrund Indiens. Die Auseinandersetzung mit dem Teil ist relevant für die anschließende Analyse im Kapitel sechs und soll zu einem besseren Verständnis führen. Damit soll das Bild der Frau in der Gesellschaft verdeutlicht werden.

2.1 Sozio-kultureller Hintergrund

Zum sozio-kulturellen Hintergrund gehören neben dem historischen Hintergrund auch das religiöse sowie das gesellschaftliche Bild Indiens.

2.1.1 Historischer Hintergrund

Das Aufkommen der Mittelschicht kam durch die drei führenden indischen Politiker Jawaharlal Nehru (1889-1964), Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948) und Mohammad Ali Jinnah (1875-1948) zustande, die aus Eliten und höheren Gesellschaftsschichten kamen und alle in London studiert hatten. Obwohl alle drei von verschiedenen Hintergründen geprägt waren, die sich hinsichtlich der Gesellschaft, Region und Erziehung unterschieden, waren ihre Ideologien von einem neuen unabhängigen Staat dieselben, die sie in ihren indischen und westlichen Konzepten vereinten.²⁷

Indien erlangte die Unabhängigkeit von der britischen Kolonialherrschaft im Jahre 1947, gleichzeitig kam es auch zur Teilung des Landes. Jinnah galt als der muslimische Führer und wollte eine eigene Nation errichten. Daher kam es zu der Entstehung des muslimischen Staates Pakistan, unterdessen führte Nehru die hinduistische Nation zu einem eigenen Staat. „Die Teilung löste die Umsiedlung von mehr als 15 Millionen Menschen aus, die von gewaltsamen Ausschreitungen und Vertreibungen begleitet war, bei denen ca. eine Million Menschen den Tod fanden.“²⁸

Während Nehru und Jinnah in ihren Eliten und professionellen Sphären blieben und versuchten die Mittelschicht zu ändern, erreichte Gandhi auch die untere Schicht der Bevölkerung. Er entwickelte ein neues gesellschaftliches Konzept, indem er versuchte, Religion und Moralität mit der Politik zu kombinieren. Gandhi trat gegen jegliche Unterdrückung ein und setzte sich vor allem für die Kastenlosen, die Unberührbaren, und Frauen ein, die für ihn nach der Unabhängigkeit Themen für die indische Regierung war, die in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden sollten.²⁹

²⁷ vgl. DWYER 2000, S. 72f.

²⁸ MASSING 2000. Online im WWW unter URL: <http://www.suedasien.info/analysen/639> [20.08.2012]

²⁹ vgl. DWYER 2000, S. 73

Der folgende Exkurs über die indische Kultur soll den religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund beleuchten, um die Filmanalyse im späteren Teil besser nachvollziehbar zu machen.

2.1.2 Der Hinduismus

Der Hinduismus, auch als „Sanātana Dharma, d. h. ewige Religion“³⁰ bezeichnet, ist eine der ältesten Religionen und bekannt für seine Vielzahl an Göttern und Göttinnen. Die hinduistische Religion baut auf zwei heiligen Schriften auf, den „*shruti*“³¹, von denen die Anhänger ausgehen, dass diese direkt von Göttern übermittelt sind, und den „*smriti*“³², die von Menschen verfasst worden sind. In den *shruti* sind die „Offenbarungsschriften“³³ enthalten. Mit *smriti* sind „das Gesetzbuch des Manu, die Purāṇas (die Schöpfungsgeschichten, die Göttererzählungen und die Berichte von der Gottesliebe) und die gewaltige tăntrische Literatur“ gemeint.³⁴ Vor allem im Gesetzestext des Manu sind die Pflichten und Aufgaben einer Frau beschrieben, die sie im Laufe ihres Lebens zu erfüllen hat. Darin wird deutlich, dass sie keinerlei Freiheit genießt.³⁵

„Die alten Gesetzestexte des Manu, die für die Entstehung der hinduistischen Gesellschaftsordnung entscheidend waren, sprechen eine deutliche Sprache – die Frau sei des Mannes Untertan und müsse aufgrund ihrer angeborenen Schlechtigkeit dominiert und, falls notwendig, gezüchtigt werden. Unabhängigkeit oder Eigenständigkeit müsse verhindert werden, deshalb solle die Frau zunächst dem Vater, dann ihrem Ehemann und im Falle dessen Todes ihren Söhnen unterstehen. Manu betont, dass sie ihrem jeweiligen Herrn, vor allem ihrem Gatten, absoluten Gehorsam schulde und nicht unabhängig von ihm handeln dürfe. Sie besitze keine religiöse Selbstständigkeit, die oberste Pflicht der Frau sei es, ihren Gatten wie einen Gott zu verehren und alle Gebete seinem Heil zu widmen.“³⁶

Nach dieser Textpassage von Andrea Glaubacker ist das indische Geschlechtsideal der Frau klar und deutlich bestimmt. Der Mann fungiert als Oberhaupt, wobei die Frau als Untergeordnete positioniert ist. Dieses Idealbild ist in der hierarchisch und patriarchalisch aufgebauten Gesellschaftsordnung fest verankert. Es fängt mit dem hinduistischen Kastensystem an, „das zu einem starken Bedürfnis nach Nähe und einem starken

³⁰ MALL 1997, S. 1

³¹ ALEXOWITZ 2003, S. 24

³² ebd.

³³ MALL 1997, S. 9

³⁴ ebd.

³⁵ PIANO 2004, S. 173

³⁶ GLAUBACKER 2009. Online im WWW unter URL: http://www.conbook-verlag.de/tools/leseproben/9783934918290/9783934918290_lp2.pdf [20.08.2012]

Gemeinschaftsgefühl (Kollektivismus)³⁷ tendiert. Die Gruppe ist deswegen so relevant, da es zwischen der „Gruppenzugehörigkeit und Gruppenausstehenden[sic!]“³⁸ unterscheidet.

2.1.3 Das Kastensystem

In Indien gibt es verschiedene Religionsgruppen, die Mehrheit der Bevölkerung gehört der hinduistischen Religion an. Die anderen Religionen sind Buddhismus, Jainismus und Sikhismus, jedoch werden diese mit anderen kleineren ethnischen Gruppen in der Verfassung unter dem Namen ‚Hindu-Religionen‘ eingeordnet, obwohl sich die Mitglieder der anderen Religionen nicht als Hindus verstehen.³⁹ Das hinduistische Kastensystem in Indien ist sehr streng und hierarchisch angeordnet und trennt gesellschaftliche Gruppen. „Auf der einen Seite stehen die höheren Kastengruppen, die Brahmanen, Kshatriyas und die Vaishyas, auf der anderen die Shudras, die den höheren Kasten zu dienen haben und die Scheduled Castes (S.C.), die Dalits, die man früher als ‚Unberührbare‘ bezeichnete. Sie stehen außerhalb der Kasten, zerfallen aber wiederum in zahlreiche Subkasten. ‚Scheduled‘ bedeutet ‚offiziell registriert‘, es wird als amtlicher Sammelbegriff für die Dalits verwendet.“⁴⁰ Die Kastenzugehörigkeit verlangt bestimmte Vorschriften wie „Endogamie, Essensvorschriften und Reinheitsgebote[...], Berufsgruppen und Rangordnung“⁴¹, die Einfluss auf jeden Inder und jede Inderin haben.

Der Mensch wird innerhalb seiner Kaste geboren und gehört von Geburt an zu der Kaste, was als „*jati*, »Geburt«“⁴² bezeichnet wird. Schwieriger sind die Verhältnisse vor allem für die Kastenlosen, die als "Nicht-Hindus" diskriminiert und benachteiligt werden und noch in ärmlichen Verhältnissen leben.

„Offiziell ist das Kastensystem heute in Indien abgeschafft. [...] Allerdings existiert das Kastendenken in den Köpfen der Menschen weiter, vor allem, wenn es ums Heiraten geht, und besonders in den Dörfern.“⁴³

³⁷ WAMSER 2005, S. 99

³⁸ ebd.

³⁹ vgl. STANG 2002, S. 101

⁴⁰ ebd. S. 102

⁴¹ OBERLIES 2008, S. 39

⁴² ebd.

⁴³ BALASUBRAMANIAN/FÜRTH 2010, S. 55

2.2 Intimität in Indien

In diesem Teil werden zwei Themen näher betrachtet, einerseits die Intimität in Indien, mit der die Inder und Inderinnen sehr sensibel umgehen und andererseits wird über das gesellschaftliche Bild der Frau eingegangen, die durch zwei Frauentypen charakterisiert ist – das Traditionelle und das Moderne.

2.2.1 Körperkontakt

Neben den hinduistischen Rein- und Unrein-Geboten und -Verboten gibt es in Indien viele „Berührungs- bzw. Distanzregeln“⁴⁴ zwischen Männer und Frauen.

Indiens stellt mit 1,21 Milliarden Einwohnern (Stand von 2011) eines der bevölkerungsreichsten Länder der Erde dar. Es nimmt nach China den zweiten Platz in der Bevölkerungsstatistik ein.⁴⁵ Daher ist es nicht verwunderlich, wenn es vor allem in den städtischen Bereichen zu körperlichen Attacken kommt, die in den vollen Basaren, Bussen oder Tempeln stattfinden. Auf solchen überfüllten Plätzen oder Räumen sind kleine sexuelle Übergriffe auf Frauen und Mädchen (z.B. das Greifen an die Brust) nicht vermeidbar. Sie erfolgen plötzlich und unbemerkt von vorbeigehenden männlichen Passanten. Die meisten Täter werden für diese Übergriffe nicht strafrechtlich belangt.

Doch normalerweise wird Distanz zwischen den Geschlechtern gehalten. Anders als in den westlichen Kulturen gibt man sich nicht die Hände zur Begrüßung. In der indischen Gesellschaft werden bei der Begrüßung beide Handflächen aneinandergelegt und vor der Brust gehalten, der Kopf wird leicht nach unten gesenkt und mit dem Wort „Namaste“ wird der Gruß ausgeführt. Bei Freunden und Verwandten, „[a]bgesehen von der Bussi-Gesellschaft der oberen Schichten in Bombay, Delhi oder anderen Städten ist es auch heute noch überaus verpönt, öffentlich Körperkontakt zu demonstrieren und Zärtlichkeiten auszutauschen.“⁴⁶

2.2.2 Sexualität in Indien

In Indien ist es noch unvorstellbar, über Sex öffentlich zu sprechen, es besteht noch immer eine Tabuisierung. Obwohl die Population in Indien steigt und Sex einen wesentlichen Faktor dafür darstellt, herrscht trotzdem eine Frustration in diesem Themenbereich vor.

⁴⁴ KREUSER 2002, S. 139

⁴⁵ vgl. ONLINE FOCUS 2011. Online im WWW unter URL: http://www.focus.de/panorama/welt/bevoelkerung-indien-naehert-sich-china-mehr-als-1-2-milliarden-inder_aid_613843.html [20.08.2012]

⁴⁶ KREUSER 2002, S. 139

Dies liegt überwiegend daran, dass das Zusammenleben mit mehreren Familienmitgliedern und Generationen in einem kleinen Haus mit zwei Zimmern wenig Möglichkeiten bietet, eine intime Privatsphäre zwischen den Eheleuten herzustellen.⁴⁷ Dies gilt vor allem dann, wenn „die Schwiegereltern oder die Kinder im selben Raum oder im Nebenraum schlafen.“⁴⁸ Diese sexuelle Unzufriedenheit zeigt sich vor allem bei den Frauen der niederen Kasten.

Die Tatsache, dass es an Platz mangelt, die viele Menschen daran hindert, ihre sexuellen Bedürfnisse zu leben, sind aber auch durch die gesellschaftlichen Normen bedingt, die in Indien vorherrschen.⁴⁹ Diese Normen erlegen den Frauen strikt auf, dass sie keinerlei sexuelle Handlungen außerhalb der Ehe vollziehen dürfen. Vergewaltigung und Androhung einer Vergewaltigung sind weitere Schritte, die Sexualität der Frau einzuschränken, die als eine Schande angesehen wird. Um die Sexualität in jeglicher Form zu unterdrücken, gibt es bestimmte Bekleidungs- und Mobilitätsvorschriften, die von der Familie überwacht werden.⁵⁰

2.2.3 Außereheliche Beziehung

Eine außereheliche Beziehung wird bei Frauen meistens härter sanktioniert als bei Männern. Wenn solch eine sexuelle Beziehung entdeckt wird, hat dies nach den Normen der indischen Gesellschaft schwerwiegende Folgen für die Person, aber auch für die Familien.⁵¹ „Sanktionen reichen von Respektverlust, sozialer Verachtung bis hin zum Ausschluss aus der Familie, was gleichzeitig Ausschluss aus allen bestehenden sozialen Beziehungen bedeutet. Da eine die Regeln der Ehe verletzende Liebesbeziehung der Reputation der gesamten Familie schadet, ist der Ausschluss einer auf diese Art und Weise handelnden Person die wirksamste Möglichkeit, die Reputation der Familie wieder herzustellen. In den Filmen wird nicht von einer Legitimierung solcher Beziehungen ausgegangen, sondern vielmehr wird gezeigt, „welche negativen sozialen Konsequenzen solche Liebesbeziehungen für alle Beteiligten haben können, wenn sie der gesellschaftlichen Norm und der damit etablierten Moral zuwider laufen.“⁵²

2.3 Das gesellschaftliche Bild der Frau in Indien

„Der Subkontinent Indien ist voller Menschen und Gegensätze. Die Gesellschaft oszilliert zwischen Tradition und Moderne – auf dem Weg zur Wirtschaftsmacht und doch regressiv, wenn es um die Rolle der Frau geht. Natürlich gibt es auch [...] Vorbilder im Kampf um die

⁴⁷ vgl. ALEXOWITZ 2003, S. 87

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ vgl. ebd. S. 88

⁵⁰ vgl. MATHU 2008, S. 59

⁵¹ vgl. GUDERMUTH 2003, S. 121

⁵² ebd. S. 126

Stellung der Frau, wie Indira Gandhi, einst Premierministerin in Indien. Frauen sind Ministerinnen, Richterinnen, Wissenschaftlerinnen, Ärztinnen und sogar eine Astronautin ist unter ihnen. [...] Laut indischer Verfassung sind Mann und Frau gleichberechtigt, die Realität hingegen sieht ganz anders aus.⁵³ „Die ideale Frau sollte keusch, bescheiden, hingebungsvoll, selbstlos, aufopfernd, gebildet, stark, mutig und tugendhaft sein, wobei die Keuschheit der wichtigste aller Werte ist.“⁵⁴

In der indischen Gesellschaft gibt es zwei Arten von Frauen: Der eine Typus von Frauen ordnet sich den patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft unter, und der andere Typus widersetzt sich den Idealen des Patriarchats.

Das letztere Bild der Frau hat sich durch die globale Entwicklung verändert und „zeigt sich am deutlichsten bei den modernen, städtischen Frauen Indiens. Die ökonomische Öffnung Indiens, sozialpolitische Veränderungen in den Metropolen sowie der Einfluss der Medien und modernster Technologien gehen einher mit einer rasanten Umstrukturierung der gesellschaftlichen Ordnung. Die Herausbildung einer beachtlichen Mittelklasse in den letzten Jahrzehnten wird als der entscheidende Faktor in der fortlaufenden Transformation der indischen Gesellschaft betrachtet.“⁵⁵

Diese Frauen der Mittelklasse stehen im Zentrum der gesellschaftlichen Veränderungen, sie leben in der Stadt und sind gebildet. Sie versuchen, das traditionelle Bild mit dem modernen Bild der Frau zu vereinen,⁵⁶ und können somit ihr Leben frei, selbstbestimmt und gleichberechtigt leben. Frauen aus dem ländlichen Bereich und vor allem aus unteren Kasten haben dieses Privileg nicht und müssen sich den Traditionen des Patriarchats beugen.

2.3.1 Traditionelle Bild der Frau in Indien

Dieses Bild der Frau ist meistens in ländlichen Bereich zu finden bzw. in unteren Schichten. Die Unerwünschtheit einer Tochter fängt schon bei der Geburt an und wird als ein Ereignis gesehen, dass weniger Freude verursacht als die Geburt eines Sohnes. Für viele Eltern, vor allem in ärmlichen Verhältnissen, ist eine Tochter eine Last, da „bei der Eheschließung, [...] eine Mitgift in einer Höhe gezahlt werden, die die Brauteltern finanziell ruinieren kann. Seit

⁵³ SCHO 2011, S.89

⁵⁴ SCHNEIDER 2008, S. 35

⁵⁵ KAKAR; S. & K. 2006, S. 46

⁵⁶ vgl. ebd. S. 47

die Mitgift gesetzlich verboten ist, wird sie von ‚Geschenken‘ abgelöst, und in jüngerer Zeit kommt es häufig zu weiteren Forderungen nach der Eheschließung.⁵⁷

In vielen Familien suchen die Eltern einen passenden Heiratskandidaten für die Tochter aus. Folgende Bedingungen sind für die Eheschließung wichtig:

- „Heiraten ist eine ernste Angelegenheit – schließlich soll die Ehe ja ein Leben lang halten – und gerade deswegen mit Augenmaß und Vernunft zu planen. Die romantische Liebe ist weniger geeignet, ist es doch nicht gewährleistet, dass sie von Dauer ist.
- Aufgrund ihrer Lebenserfahrung sind die Eltern besser geeignet, die Auswahl zu treffen.
- Je größer die Gemeinsamkeiten der Partner bezüglich Kaste, Familienhintergrund, Bildung und Grundwerten, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass die Ehe glücklich wird.“⁵⁸

Die Familie ist die dominierende Gruppe in der indischen Gesellschaft. Vor allem in ländlichen Gebieten leben die Inder und Inderinnen in Großfamilien, „d.h. die engsten Familienmitglieder mehrerer Generationen leben zusammen unter einem Dach“,⁵⁹ abgesehen von den Töchtern, die verheiratet werden und nach der Hochzeit mit der Familie des Ehemannes leben. Das älteste männliche Familienmitglied agiert als Oberhaupt der Familie, nur er trifft die wichtigen Entscheidungen. Nach seinem Tod übernimmt diese Position der älteste Sohn.⁶⁰

Folglich unterliegt die Position der Ehefrau einer hierarchischen Unterordnung unter Ehemann, Schwiegervater und Schwiegermutter, die über sie hinweg Entscheidungen treffen. Des Weiteren muss die Ehefrau in dieser großen Gemeinschaft mit den Vorwürfen von den Geschwistern des Mannes oder mit anderen eingeheirateten Frauen umgehen können, mit denen sie Tag und Nacht konfrontiert wird. Sehr kompliziert gestaltet sich meist das Verhältnis zwischen Schwiegermutter und Ehefrau, denn sie sehen sich gegenseitig als Konkurrentinnen an, die um die Gunst des Sohnes bzw. des Ehemannes kämpfen. Im schlimmsten Fall können solche Zwistigkeiten mit dem Tod der Ehefrau enden, was vor allem vermehrt im ländlichen Bereich vorkommt.

⁵⁷ STANG 2002, S. 85

⁵⁸ BALASUBRAMANIAN/FÜRTH 2010, S. 60

⁵⁹ WAMSER 2005, S. 99

⁶⁰ vgl. ebd.

Traditioneller Weise kommt es nach dem Ableben des Vaters zu einer Auflösung der Großfamilie und das Erbe wird unter den Söhnen aufgeteilt. Mittlerweile haben sich jedoch die Gesetze gelockert und auch die Töchter haben Anspruch auf ein Erbe.⁶¹

Eine verheiratete Frau hat in der indischen Gesellschaft bzw. innerhalb ihrer Familie mehr Ansehen, wenn sie einen Sohn gebiert. „Ein Sohn führt nicht nur die Familientradition fort, sondern er ist es auch, der sich um seine Eltern kümmern sollte, wenn diese nicht mehr für sich selber sorgen können.“⁶² Sollte der Ehemann sterben, ist der Sohn bzw. der älteste Sohn für sie verantwortlich, der sie dann unter seine Obhut nimmt.

Daher ist ein Sohn ein Segen im Haus und eine Tochter im heiratsfähigen Alter eine finanzielle Last. Auch in der Erziehung wirkt sich eine Ungleichbehandlung zwischen Sohn und Tochter aus. Die Tochter wird auf ihre zukünftigen Pflichten als Haus- und Ehefrau vorbereitet, indem die Mutter ihr das Kochen, Putzen und allgemeine Dinge des alltäglichen Lebens beibringt. Dazu gehört auch die Kinderbetreuung, indem sie sich um ihre jüngeren Geschwister sorgt. Dagegen wird der Sohn „bis in das Erwachsenenalter hinein rund um die Uhr verwöhnt“⁶³. Aber auch dem Sohn werden bestimmte Verhaltensvorschriften vorgegeben. Die Mutter bestimmt bis zum kleinsten Detail das Leben des Sohnes, dazu gehören auch die Ernährung und die Bekleidung.⁶⁴

Diese Sorge um das Wohlergehen des Sohn geht dann auch mit einer innigen emotionalen Bindung zu der Mutter einher, was sich später auf das Eheleben des Sohnes auswirkt, da die Mutter sich häufig in das Leben der Eheleute einmischt und bestimmen will. Manchmal mündet dies, wie bereits erwähnt, in Konflikt zwischen der Ehefrau und der Mutter des Sohnes.

⁶¹ vgl. STANG 2002, S. 149

⁶² KREUSER 2002, S. 126

⁶³ ebd. S. 129

⁶⁴ vgl. ebd.

2.3.2 Die Mittelschicht-Frau

Wie am Anfang dieses Kapitel bereits beschrieben hat sich die neue Mittelschicht bezüglich der Stellung der Frau in der Gesellschaft vom hinduistisch-patriarchalischen Gesetztext des Manu distanziert. Sie ist mittlerweile vom westlichen Einfluss geprägt.

Das moderne Bild der indischen Mittelschicht-Frau hat sich zu einem liberalen Geschlechtsbild entwickelt. Vor allem ist es zu einer Auflösung von Großfamilien gekommen, sowie zu einer Abschwächung von arrangierten Hochzeiten und Mutterschaften in jüngerem Alter und zu einem Zerfall des vorwiegend männlichen dominierten öffentlichen Raums, wie z. B. Bars.⁶⁵

Die Bildung der neuen Mittelschicht ist durch den Konsum von Printmedien und anderen Medien wie Satelliten- oder Kabelfernsehen und vor allem durch das Internet zustande gekommen.⁶⁶ Die Mittelschicht umfasst „mittlerweile etwa 300 Millionen Menschen. Väter dieser Gesellschaftsschicht beteiligen sich aktiv an der Kindererziehung und billigen ihren Ehefrauen – und später ihren Töchtern – einen akademischen Bildungsgang und das Ergreifen eines Berufes zu.“⁶⁷

Die Mittelklasse-Familie erwartet bei Geburten die Ankunft eines Sohnes oder einer Tochter mit gleicher Freude, nur die Familienmitglieder der älteren Generation sind – erwartungsgemäß – von der Geburt einer Tochter enttäuscht. Der Abschluss einer höheren Schule oder Universität ist für ein Mädchen unabdingbar. Damit ist ihre Unabhängigkeit und Eigenständigkeit auch nach der Heirat garantiert. Wenn es zu einer Scheidung kommen sollte, kann sie für sich selbst sorgen. Auch in der Mittelschicht gibt es allerdings Einschränkungen für Frauen bzw. Mädchen vor der Heirat, wenn auch nicht so streng wie im ländlichen Bereich. Sobald das Mädchen die sexuelle Reife erlangt hat, muss sie zwischen Pubertät und Heirat vor dem „Gegengeschlecht“ geschützt werden.⁶⁸

⁶⁵ vgl. FERNANDES 2006, S. 163

⁶⁶ vgl. DWYER 2000, S. 50

⁶⁷ o.N. 2009. Online im WWW unter URL: <http://www.nachindienreisen.de/tag/frauen-in-indien/> [20.08.2012]

⁶⁸ vgl. KAKAR; S. & K. 2006, S. 58f.

„Die Einschränkungen der Familie werden nicht als Strafe vermittelt, sondern als eine Lebensrealität, aus der es kein Entrinnen gibt. Dem Mädchen wird zu verstehen gegeben, dass die Beschneidung ihrer Freiheit der «natürliche Lauf der Dinge sei», und das ein Mädchen – jedes «gute» Mädchen – diese Regeln zu ihrem eigenen Schutz und für den guten Ruf der Familie einhalten müsse. [...] Selbst Mädchen der Mittelklasse sind nicht übermäßig rebellisch oder kritisch gegenüber den Einschränkungen, die ihnen im Umgang mit Jungen auferlegt werden.“⁶⁹

In der städtischen Mittelschicht hat sich das Bild der „bösen“ Schwiegermutter verändert. Durch die gebildete Schwiegertochter ist die Schwiegermutter mehr verunsichert, da sie nun wenig Macht innerhalb der Familie hat. Auch die Altersabsicherung durch den ältesten Sohn kann sie nicht länger als selbstverständlich voraussetzen.⁷⁰

Das Bild einer traditionellen abhängigen Frau, hat sich in der Mittelschicht zu einem unabhängigen Individuum entwickelt, was Erziehung, Beruf und Karriere angeht, jedoch gibt es noch strikte Vorgaben in Bezug auf das männliche Geschlecht, deren Missachtung den Ruf der ganzen Familie schaden könnten.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Frauen in Indien aus kulturellen und religiösen Gründen kaum über Rechte verfügen. Berührung und Distanzregeln sind sehr bedeutend für Inder und Inderinnen, vor allem gilt es für eine Frau bzw. Mädchen, sich vor den Männern zu schützen, die Schande über sie oder über ihre Familie bringen könnten. Die Verteilung der Rollen zwischen Mann und Frau ist ebenfalls gesellschaftlich geregelt. In jüngerer Zeit ist zu beobachten, dass vor allem in den Städten die traditionellen Regeln aufgehoben werden. Dadurch sind große Unterschiede zwischen traditionellen und modernen Lebensformen entstanden.

Das nächste Kapitel befasst sich mit dem Bollywood-Kino und soll eine Einführung in den indischen Film geben.

⁶⁹ KAKAR; S. & K. 2006, S. 58f.

⁷⁰ vgl. ebd. S. 62

3. BOLLYWOOD

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Bollywood-Kino, von seiner Entstehung, der Inspiration des Kinos und den Besonderheiten des Bollywood-Films. Anschließend wird auf die Frau in dem Film eingegangen und es werden die verschiedenen Frauenfiguren der letzten Jahrzehnte dargestellt.

Der erste indische Film erschien im Jahre 1912 mit dem Titel „Pundalik“⁷¹. Die Handlung wurde den beiden berühmten Epen „Mahabharata und Ramayana“⁷² entnommen, die als Vorlage für das Werk dienten und den meisten Indern bekannt sind. Beeinflusst wurde der indische Film von „Dadasaheb Phalke, auch Vater des indischen Kinos“ genannt, der mit seinem Stummfilm "Raja Harishchandra" das Genre des mythologischen Films begründete. Zu dieser Zeit war die Besetzung der Frauen in indischen Filmen problematisch, da die Darstellung von Figuren durch Frauen als „unsittlich“ betrachtet wurde. Daher wurden auch die Frauenrollen von männlichen Darstellern übernommen. Wie verpönt die Darstellung durch Schauspielerinnen tatsächlich war, zeigt, dass selbst Prostituierte entsprechende Filmangebote ablehnten. Phalke besetzte eine Rolle in einem seiner Filme seine eigene Tochter Mandakini und machte sie damit zur ersten Filmschauspielerin Indiens.⁷³ Der erste indische Tonfilm mit den Namen „Alam Aram“ (1931) des Regisseurs Ardeshir M. Irani setzte in seinem Film Musik, Lieder und Tanzsequenzen ein. Somit bildet er ein Markenzeichen des Bollywood-Films, der bis heute auf diese Einlagen zurückgreift.⁷⁴

3.1 Was ist Bollywood?

Die indische Filmindustrie ist die größte der Welt.⁷⁵ Das bedeutet, dass „seit 2004 mehr als 900 Filme“⁷⁶ jährlich gedreht werden. Das ist auch darauf zurückzuführen, dass es in Indien eine Vielzahl von Sprachen gibt, daher werden Filme auf Malayalam, Hindi, Tamil, Telugu, Kannada, Bengali, Gujarati und Marathi⁷⁷ produziert. Allein in Bollywood werden auf Hindi rund 300 Filme⁷⁸ gedreht.

Der Name „Bollywood“ hat sich aus der Bezeichnung der Stadt Bombay, dem heutigen Mumbai, und der amerikanischen Filmindustrie Hollywood entwickelt. Indien ist ein Land mit

⁷¹ ALEXOWITZ 2003, S. 42

⁷² ebd.

⁷³ TIEBER 2007, S. 15f.

⁷⁴ vgl. ebd. S.19

⁷⁵ ebd. S. 43

⁷⁶ WELZK 2008, S. 124

⁷⁷ vgl. GREGOR 1979. Online im WWW unter URL: http://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/panorama-des-neuen-indischen-kinos.html?tx_abdownloads_pi1%5Bcid%5D=5212 [20.08.2012]

⁷⁸ vgl. TIEBER 2007, S. 43

„sprachlichen, religiösen und kulturellen Differenzen“.⁷⁹ Bollywood-Filme, auch „Hindi-Filme“⁸⁰ genannt, sind ein bedeutender Teil der Unterhaltung.

Bollywood-Filme „sind Melodramen, die aus verschiedenen Genrefragmenten zusammengesetzt sind. Ob Thriller, Romantik, Action oder Komödie – für jeden Geschmack soll das Passende dabei sein; jedem soll etwas geboten werden.“⁸¹ Eine solche Mischung nennt sich „Masala-Film“⁸² Das Wort „Masala“ leitet sich aus dem Indischen ab und bedeutet Gewürze. Filme, die besonders actionreich sind, werden auch als „Curry-Western“⁸³ bezeichnet. Ein einziges Genre nach Hollywood-Stil gibt es nicht. Eine weitere Unterscheidung zu den US-Produktionen ist die Länge. „Mit fast drei Stunden ist der durchschnittliche Hindifilm deutlich länger als ein Hollywoodfilm.“⁸⁴ In der Mitte jedes Films gibt es eine Pause. „Die zweite Hälfte des Films ist in der Regel etwas handlungsbetonter als die erste, weist weniger Musiknummern auf und führt die Handlung zu Ende.“⁸⁵ Es bietet vor allem auch vertraute Themenbereiche an, die dem Publikum schon aus dem einen oder anderen Bollywood-Film bekannt sind.

3.1.1 Mythologie

Bollywood-Filme setzen stark auf Mythologie. Die Mythen stellen zum größten Teil eine Verbindung zur hinduistischen Religion her. Die bekanntesten Schriften sind Mahabharata und Ramayana.⁸⁶ Das indische Kino ist von diesen Schriften inspiriert, vor allem durch die Mahabharata, die mit ihren „110.000 zweizeiligen Versen das umfangreichste Epos der Hindus und auch der Weltliteratur“⁸⁷ ist. „Es ist eine Sammlung in der Sprache des Sanskrit und besteht aus verschiedenen Mythen, Legenden und Bräuchen.“⁸⁸ Ramayana ist nicht so umfangreich wie das Mahabharata, jedoch älter und befasst sich mit der Geschichte des Rama.⁸⁹ Die Hindus haben eine Vielzahl von Göttern, die obersten Götter sind Brahma, Shiva und Vishnu, die es in verschiedenen Gestaltungen gibt.

Im Epos Ramayana kommt der Gott Vishnu als Rama mit dem Auftrag auf die Erde, den Dämonen Ravana zu töten. Rama wächst heran und macht Sita zu seiner Ehefrau, jedoch

⁷⁹ ALEXOWITZ 2003, S. 21

⁸⁰ TIEBER 2007, S. 43

⁸¹ ebd. S. 18

⁸² ebd.

⁸³ SUNDERDIEK 2011. Online im WWW unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Bollywood> [20.08.2012]

⁸⁴ TIEBER 2007, S. 65

⁸⁵ ebd.

⁸⁶ vgl. SCHWEER 1994, S. 31

⁸⁷ ALEXOWITZ 2003, S. 25

⁸⁸ ebd. S. 25

⁸⁹ vgl. SCHWEER 1994, S. 34

wird sie von seinem Gegner Ravana auf die Insel Lanka entführt. Rama holt sich Unterstützung vom Affengott Hanuman, der ihm bei der Suche seiner Ehefrau hilft. Schließlich finden sie Sita und es kommt zu einem Kampf zwischen Rama und Ravana, wobei der Dämon getötet wird. Sita kehrt zurück zu ihrem Ehemann, der aber ihrer Keuschheit nicht vertraut. Daher muss sie sich beweisen und wird auf einen Scheiterhaufen geworfen. Doch Sita bleibt unverseht. Auch diese Probe überzeugt Rama noch nicht und er verstößt sie. Erst als ihm versichert wird, dass seine Frau sicher keusch war, holt er sie wieder zurück. In der indischen Gesellschaft hat Sita eine Vorbildfunktion. Durch ihren Gehorsam und Treue ordnet sie sich ihren Gatten unter.⁹⁰ Diese Hingabe an den Ehemann wurde schon im Gesetzestext des Manu (vgl. Kap. 2.1) beschrieben.

3.1.2 Dramaturgie im Bollywood-Film

Bollywood-Filme bedienen sich vieler erotischer Elemente. Obwohl in Indien ein „rigides Zensur- und Moralsystem“⁹¹ herrscht, werden Handlungen gezeigt, die in Form von Dialogen schwer auszudrücken sind. Daher werden sie in erotische Lieder, üppige Tanzbewegungen und Großaufnahmen von bestimmten Körperpartien, z.B. Augen oder Lippen, verpackt.⁹² Diese Form der Darstellung wird als Voyeurismus⁹³ aufgefasst und soll dem Rezipienten vor allem zur Lustbefriedigung dienen.

Die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey verweist hier auf den Begriff „Skopophilie“ (*pleasure in looking*). In ihrem Aufsatz über „Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)“⁹⁴ greift sie diesen Begriff von Freud auf, den sie mit dem Sexualinstinkt verbindet. Dieser Voyeurismus, der eine sexuelle Ungleichheit schafft, unterteilt sich hier in zwei Positionen: den aktiven Blick des Mannes, der seine Fantasie auf die weibliche Figur projiziert, und die Frau, die in ihrer passiven Rolle als die Betrachtete (*to-be-looked-at-ness*) dargestellt wird.⁹⁵ Somit dominiert der männliche Blick, die weibliche Position wird als „Objekt, als Bild repräsentier[t], womit keine Möglichkeit der Identifikation einer weiblichen Zuschauerin mit der Filmhandlung bzw. mit dem ‚Auge‘ des (männlichen) Filmherstellers bestehe.“⁹⁶ Zusammenfassend kann man sagen, dass der Blick des Manns der aktive und der Frau der passive ist.

⁹⁰ vgl. SCHWEER 1994, S. 34f.

⁹¹ TIEBER 2007, S. 38

⁹² vgl. ALEXOWITZ 2003, S. 86

⁹³ vgl. TIEBER 2007, S. 38

⁹⁴ MULVEY 2009, S. 14

⁹⁵ vgl. ebd. S. 14ff.

⁹⁶ BRAUN/STEPHAN 2000, S. 305

Der Bollywood-Film greift sehr viel auf voyeuristische Tendenzen zurück. Die folgenden Punkte beschreiben die Möglichkeiten, wo diese im Film ausgelöst werden.

3.1.3 Wet Sari Scene

Eine der beliebtesten Szenen im Bollywood-Film ist die Wet Sari Scene. Sie ist mittlerweile schon obligatorisch und wird sehr oft bei Regen oder unter einem Wasserfall inszeniert. Der Sari der Heldin wird nass und hebt somit bestimmte Körperteile der Frau hervor.⁹⁷

3.1.4 Kleidung

Filmfiguren werden auch in Bollywood durch ihre Bekleidung definiert. Der Hindi-Film offeriert vor allem emotional aufgeladene Thematiken, wobei hier meist eine Liebesgeschichte inbegriffen ist: „Dies gilt zwar auch im westlichen Kino, in Bollywoodfilmen allerdings verkörpert dies eine Idealvorstellung. [...]. Wenn die Beziehungsgeschichte subtil erotisch pointiert wird, spielen die Kostüme, die diese Nuancen zu artikulieren in der Lage sind, eine noch größere Rolle als im westlichen Film.“⁹⁸

Dies zeigt sich durch sprunghafte Kostüm- und Kulissenwechsel⁹⁹ in den Song-Szenen. Daher ist es auch kein Zufall, dass die Verkörperung der Heldin im Film von Models übernommen wird, da diese auch eine bestimmte Mode sowie die Richtung repräsentieren. Der traditionelle und westliche Kleidungsstil im Film ist leicht nachvollziehbar. Traditionelle Kostüme werden als Ausdruck für Standes-unterschiede und / oder Religionszugehörigkeit getragen. Sie dienen zur Konstruktion der binären Oppositionen Tradition-Modern, Stadt-Land, und Orient-Okzident.¹⁰⁰

Jedoch bietet die Mode im Film auch Angriffspunkte für Kritik, da sie sich an westlichen Idealen orientiert und sich mitunter auch durch eine ausufernde Vulgarität auszeichnet.

Die Film Federation of India¹⁰¹ befürchtet daher, „that the films made in Bollywood were too westernized and are degrading and diminishing India's true cultural identity.“¹⁰² Missbilligung kommt nicht nur von der FFI; auch religiöse Gruppen sehen eine Gefährdung

⁹⁷ vgl. TIEBER 2007, S. 39

⁹⁸ DEVOUCOUX 2007, S. 240

⁹⁹ vgl. TIEBER 2009, S. 30

¹⁰⁰ vgl. ebd. S. 32

¹⁰¹ MOL (o.J.). Online im WWW unter URL: <http://www.preservearticles.com/201103044402/essay-on-violence-and-vulgarity-in-indian-films.html> [20.08.2012]

¹⁰² ebd.

der jüngeren Generation und meinen, „that Bollywood films are degrading traditional values.“¹⁰³

3.1.5 Song and Dance

Im Hindi-Film tauchen die Rezipienten in eine Welt der Illusionen ein und werden zu den spektakulärsten Landschaften geführt. In den Lied- und Tanzszenen wird nicht nur die emotionale Befindlichkeit der Schauspieler vermittelt, sondern es entfalten sich auch sexuelle Wünsche und Bedürfnisse. Oftmals bewegt sich das Paar „aus dem Ort der Handlung hinaus [...]. Der Norden Indiens, aber auch die Alpen, die Gebirge Schottlands oder Neuseelands sind seit den 1990er Jahren beliebte Bausteine bei der Konstruktion dieser Orte der Liebe.“¹⁰⁴ Sie stellen einen privaten Ort für die Liebenden dar, wohin sie sich von der Routine des Alltags zurückziehen können. Zudem ist die Saison ausschlaggebend für die Darstellung der Beziehung des Paares. Gewöhnlich ist die Frühlingszeit, in der alles aufblüht, die Zeit der Liebe. Trennung und Rückkehr werden hingegen in der Regenzeit vollzogen. Schneelandschaften werden assoziiert mit einer Reise, mit Entfernung und damit, einen differenten Kleidungsstil¹⁰⁵ zu präsentieren.

Um diese Vielschichtigkeit zu betonen, enthält ein Hindi-Film fünf bis sechs Lieder, wobei in der ersten Hälfte mehr, nach der Pause weniger¹⁰⁶ Songs vorkommen. Die Lieder werden nicht von den Akteuren gesungen, sondern sie bewegen lediglich ihre Lippen (Playback).¹⁰⁷ Laut Rachel Dwyer haben die Lieder folgende Funktion: „including advancing the narrative, by setting the scene for future action or enacting crucial turning-points in the narrative. They also allow things to be said which cannot be said elsewhere, often to admit love to the beloved, to reveal inner feelings to make the hero / heroine realize that he / she is in love.“¹⁰⁸ Die Lieder umfassen klassische indische Musik ebenso wie westliche Musik-Stile (Pop- und Rockmusik). Auch bei den Tanznummern finden nicht nur traditionelle indische Tänze Verwendung, sondern unterschiedlichste Tanzstile wie z. B. „Ballett, Rock ‘n’ Roll, Flamenco, Modern, Tango.“¹⁰⁹ Diese Vielfalt von Musik- und Tanzstilen lässt den Film erst lebendig erscheinen; schließlich definiert sich der Film größtenteils über die Musik, die auch in hohem Maße dazu beiträgt, ob ein Film ein Kassenschlager wird oder als Flop endet.

¹⁰³ MOL (o.J.). Online im WWW unter URL: <http://www.preservearticles.com/201103044402/essay-on-violence-and-vulgarity-in-indian-films.html> [20.08.2012]

¹⁰⁴ MADER 2008, S. 207

¹⁰⁵ DWYER/PATEL 2002, S. 60

¹⁰⁶ vgl. TIEBER 2007, S. 61

¹⁰⁷ vgl. KNÖRRER 2005. Online im WWW unter URL: <http://www.jump-cut.de/bollywood101.html> [20.08.2012]

¹⁰⁸ DWYER 2000, S. 113

¹⁰⁹ TIEBER 2007, S. 63

3.2 Frau im Bollywood-Film

Dieser Abschnitt stellt die besonderen Merkmale der Frau vor, die im Bollywood-Film hervorgehoben werden, wie zum Beispiel Body Shape und Bauchnabel. Anschließend werden die verschiedenen Frauenfiguren des Bollywood-Films vorgestellt.

3.2.1 Body Shape

Die Globalisierung hat dazu geführt, dass es zu einer Veränderung der weiblichen Figur gekommen ist. Die Teilnahme an internationalen Schönheitswettbewerben entwickelte sich in Indien zu einem Nationalstolz, wie zum Beispiel die beiden Miss World und Bollywood-Schauspielerinnen und Aishwarya Rai und Priyanka Chopra zeigen. Feministinnen verorten hierbei eine Entwicklung, die dazu geführt hat, dass Frauen mehr sexuelle Freiheit über ihren eigenen Körper erlangen,¹¹⁰ andere wiederum sehen in dieser Kommodifizierung des weiblichen Körpers eine Steigerung der männlichen Fantasie.¹¹¹

Waren früher weibliche Rundungen leitgebendes Ideal, sind es heute eher schlanke Frauen, die ihren Körper durch Fitness-Center und Yoga in Form halten. „Within films a different look is required for different types of heroine: former models are used for modern, [w]esternized women, while more curvaceous women play the traditional roles.“¹¹² Die erotischen Körperstellen der Frau in Indien sind „the trunk, breasts, waist, hips and the back.“¹¹³

3.2.2 Bauchnabel

Ein weiterer erotisierender Effekt geht vom Bauchnabel der Frau aus, wenn sie einen Sari trägt. Aufgrund des Schönheitswahns, durch den viele Frauen zu dem „size zero craze“¹¹⁴ tendieren, ist der Bauchnabel zu einem Schönheitsmerkmal in Indien geworden. Vidya Balan, eine indische Schauspielerin, bringt diesen Ansatz auf den Punkt: „The navel has become the object of attraction because women are now more flat chested. The waist is the only part which is still curvaceous.“¹¹⁵

¹¹⁰ vgl. GHOSH 1996 zitiert nach: GOKULSING/DISSANAYAKE 2009, S. 54

¹¹¹ vgl. KISHWAR 1995 zitiert nach: GOKULSING/DISSANAYAKE 2009, S. 54

¹¹² DWYER/PATEL 2002, S. 84

¹¹³ BRUZZI/CHURCH GIBSON 2005, S. 186

¹¹⁴ BAMZAI et. al. 2011, S. 14

¹¹⁵ ebd. S.15

3.3 Frauentypen im Bollywood-Film

Nach der Teilung Indiens und Pakistans bzw. durch das negative Image des Westens, das auf die britische Kolonialzeit zurückzuführen ist, kam es im Hindi-Film zur Entwicklung einer Frauenfigur, der „new Indian woman – as the nation’s savior“¹¹⁶ so beschreibt die Autorin Jyotika Virda, eine Film- und Medienwissenschaftlerin die neue Frau im Film. Die neue Frauenfigur stellt eine Art Projektion der „indischen“ Traditionen dar, um eine Differenz zwischen dem Osten und dem Westen zu schaffen, wie zum Beispiel im Film „Mother India“ (vgl. Kap. 3.3.6). Diese Rolle der Frau gilt als aufopfernd, zurückhaltend, duldsam und keusch.¹¹⁷ Die Ablehnung des Westens wird in den Filmen somit aufrecht erhalten:

„In each [f]ilm the errant westernized Indian woman is brought to heel when she discovers Indian tradition under the hero’s stern guidance.“¹¹⁸

Modernität und Emanzipation der Frauen wird mit dem Westen verglichen und in Bollywood-Filmen somit unterdrückt:

„When [f]ilms center-stage emancipated women, they are turned into objects of derision.“¹¹⁹

Die Unterdrückung der Realität ist ein Zeichen der allgemeinen männlichen Angst vor dem sozialen Wandel. Dadurch entsteht der Wunsch, die Frauenrollen mit einem unveränderten Bild zu belassen, das ewig feminin, unschuldig, kindlich, sexuell, begehrenswert und hingebungsvoll ist.¹²⁰

Der nächste Abschnitt geht näher auf die Frauentypen im Bollywood-Film ein.

3.3.1 Die Prostituierte

Diese Frauenfigur spielt eine „Devdasa – eine gefallene Frau, die sich meist als Tänzerin und Mätresse ihren Lebensunterhalt verdiente.“¹²¹ Verkörpert wird diese Rolle von realen Prostituierten oder von einer Frau aus einer anderen niedrigen Kaste.¹²² Die Prostituierte erscheint eher in Dreiecksbeziehungen,¹²³ ihre Aufgabe ist es, den Helden zu verführen, was ihr aber am Ende nicht gelingt, wie zum Beispiel in dem Film „Pyasa“ (1957).¹²⁴

¹¹⁶ VIRD 2003, S. 206

¹¹⁷ vgl. ebd. S. 122

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ vgl. ebd.

¹²¹ vgl. ALEXOWITZ 2003, S. 98

¹²² ebd.

¹²³ TIEBER 2007, S. 35

¹²⁴ DUTT 1957. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0050870/> [20.08.2012]

3.3.2 Die Kurtisane

Eine Kurtisane ist eine Tänzerin, „die sich ausschließlich in einem muslimischen Umfeld bewegt.“¹²⁵ Sie hat eine tragische Vergangenheit hinter sich. „Entweder wurde sie entführt und zur Prostitution gezwungen oder sie war elternlos und musste sich auf diese Weise ihr Geld verdienen.“¹²⁶ Diese Frauenfigur stellt eine der populärsten Filmfiguren dar, da sie von den Männern als begehrenswert geschildert wird: „She is portrayed as a victim of men's lust and as an object of the viewer's pity, but also delights the audience in being the object of the male gaze as she dances for his entertainment.“¹²⁷

Ihre Schönheit und ihr Körper stehen im Mittelpunkt der Attraktion, wobei im Film die Füße der Kurtisane fetischisiert werden.¹²⁸ „Umrao Jaan“ (1981)¹²⁹, gespielt von der Filmschauspielerin Rekha, ist einer der bekanntesten Filme.

3.3.3 Die Tomboy

Als Tomboy wird ein burschikoses Mädchen bezeichnet, das laut ist, sportliche Kleidung trägt und ihre Freizeit vor allem mit Jungs verbringt, wie zum Beispiel in dem Film „Kuch Kuch Hota Hai (1998)“¹³⁰ verkörpert von der indischen Schauspielerin Kajol. Diese Filmfigur hebt sich deutlich von der indischen traditionellen Geschlechterrolle ab.

3.3.4 Der Vamp

Diese Figur wird auch als „femme fatal“¹³¹ bezeichnet und hat eher einen westlichen Lebensstil. Sie „raucht, trinkt und ist sexuell freizügig.“¹³² Der Vamp gilt als eine Verführerin der Männer. Sie ist nicht die Art von Frau, die sich auf einen Mann festlegen möchte. Im Film ist sie das Objekt der Begierde und animiert somit die männlichen Rezipienten mit ihren außergewöhnlichen Tanzeinlagen. Am Ende des Films stirbt die Protagonistin meistens einen tragischen Tod, indem sie sich für den Helden das Leben nimmt oder aber eine Kugel abfängt.¹³³

¹²⁵ TIEBER 2007, S. 34

¹²⁶ ALEXOWITZ 2003, S. 99

¹²⁷ DWYER/ PATEL 2002, S. 68

¹²⁸ vgl. TIEBER 2007, S. 35

¹²⁹ ALI 1981. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0083248/> [20.08.2012]

¹³⁰ JOHAR 1998. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0172684/> [20.08.2012]

¹³¹ ALEXOWITZ 2003, S. 100

¹³² TIEBER 2007, S. 34

¹³³ vgl. ALEXOWITZ 2003, S. 100

3.3.5 Die verwestlichte Frau

Diese Art von Frau zeigt sich in figurbetonten Tops, High Heels und Miniröcken, ist stark gestylt. Jeder Mann fühlt sich zu ihr hingezogen, wie zum Beispiel Pooja in „Kabhi Khushi Kabhie Gham(2001).“¹³⁴ In den früheren Bollywood-Filmen wurden „jahrzehntelang blonde Haare, Rauchen und Promiskuität“¹³⁵ mit dem Westen identifiziert. Seither wird dieses Bild der Frau in einer gemischten Version – westlich und indischer Stil – dargestellt. Die westlichen Züge werden beibehalten, solange die Protagonistin ihre indischen Werte bewahrt.

3.3.6 Die Mutter

Einer der bedeutendsten Charaktere im Film sind die Mütter. Oftmals wird die Mutter als Witwe dargestellt, die nach dem Tod ihres Mannes gewöhnlich beim Sohn lebt: „Sie hat die Funktion, die traditionellen Werte und Ideale aufrechtzuerhalten, sie gilt als die „indische Frau, die indische Mutter, auch gleich die indische Nation. Nirgendwo wird dies so deutlich wie in *Mother India*,“¹³⁶ wo die Mutter bereit ist, ihren eigenen Sohn zu töten, um die eigene Ehre und die Ehre des Dorfes zu bewahren. Seit dieser Darstellung wird dieses Bild der Frau beibehalten und „[...] als Symbol des indischen Nationalismus im Kampf gegen den Kolonialismus verwendet, sie wurde zu einem Zeichen der eigenen Identität.“¹³⁷

Mittlerweile wird die klare Trennung zwischen Heldin und Vamp bzw. Heldin und Kurtisane aufgebrochen und die Figuren sind in ihren Charakteristika verschmolzen. Auch wenn die Heldin am Anfang des Films als „bad-girl“ auftritt, muss sie am Ende des Films ihr Image zu einem „good-girl“ ändern.¹³⁸

Das Bollywood-Kino gibt also einen Einblick in die indische Geschichte. Das Bild der Frau. ist einem gesellschaftlichen Wandel unterworfen. Das wird auch in den klassischen Frauenfiguren des Bollywood-Kinos sichtbar.

¹³⁴ JOHAR 2001. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0248126/> [20.08.2012]

¹³⁵ TIEBER 2007, S. 33

¹³⁶ TIEBER 2007, S. 32

¹³⁷ ebd. S. 32f.

¹³⁸ vgl. ALEXOWITZ 2003, S. 101. Mit Bad girl ist eine Frau gemeint, die raucht, trinkt, sich sexy kleidet und ein Männermagnet ist. Good girl ist traditionell oder westlich-traditionell orientiert, legt Wert auf ihre traditionelle und religiöse Werte und will eine Familie gründen.

4. AKTUELLER FORSCHUNGSSTAND

Dieses Kapitel befasst sich mit dem aktuellen Forschungsstand über die Frau im Bollywood-Film. Es werden einige Publikationen, die sich mit der Repräsentation der Frau in den Bollywood-Filmen auseinandersetzen, vorgestellt.

Je komplexer das gesellschaftliche Bild der Frau in Indien wird, desto vielschichtiger gestaltet sich auch das Frauenbild in den Bollywood-Filmen. Es gibt kein einheitliches Bild der Frau in den Hindi-Filmen, weil neben traditionellen auch moderne Frauenfiguren bzw. auch Kombinationen von beiden vorkommen.

Umfassende Studien zu dieser Thematik bieten vor allem englischsprachige Literaturquellen. Viele der Autoren beschreiben eine Veränderung der weiblichen Repräsentation in den Filmen aufgrund der Globalisierung. Inwieweit sich diese jedoch vom traditionellen zu einem modernen Bild der Frau verändert hat, bleibt offen, da die Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist

Rachel Dwyer (2000) *„All you want is money, all you need is love. Sex and romance in modern India.“* Dwyer diskutiert in ihrer Arbeit das Aufkommen der neuen Mittelschicht, das sich in den letzten 15 bis 20 Jahren in Indien vollzogen hat. Die Veränderung der Gesellschaft zeigt sich auch im medialen Bereich wie zum Beispiel im Bollywood-Film. Dwyer geht zunächst von historisch idealisierten Heldinnen aus und untersucht, wie Konflikte in modernen Erzählungen gelöst werden. Ein wichtiges Thema in ihrem Buch ist die Neudefinition von Liebe und Romantik, die in der Mittelschicht einen neuen Stellenwert bekommen.

Eine weitere Publikation von Rachel Dwyer und Divia Patel (2002) ist *„Cinema India. The Visual Culture of Hindi-Film.“* Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Entwicklung des indischen kommerziellen Kinos und beschreibt die Hintergründe des Bollywood-Films detaillierter. Dwyer und Patel untersuchen darin die Mise-en-scene, die Sets, die Orte wo die Filme gedreht werden, die Mode, die Repräsentation des Körpers, die sich durch die neuen Schönheits-Trends verändert haben. Das Buch behandelt aber auch Themen wie Ethnizität und die Modernisierung und Verwestlichung in den Filmen. Es endet mit dem Kapitel mit der Wirkung der Werbung auf die indische Gesellschaft.

Eine andere Arbeit ist *„Indian Popular Cinema. Narrative of cultural change (2004)“* und *„Popular culture in a globalised India(2009)“* von K. Moti Gokulsing und Wimal Dissanayake. Im ersteren geht es um die indische Film-Popkultur, die einen immensen Einfluss auf die

indische Bevölkerung und die in der Diaspora lebenden Inder und Inderinnen hat. Im zweiten Buch von Gokulsing und Dissanayake werden diverse Sichtweisen aufgegriffen, die sich mit den sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Realitäten des globalisierten Indiens auseinandersetzen wie zum Beispiel:

- Film, Fernsehen und Seifenopern
- Volkstheater, Mahabharata-Ramayana, Mythen, Ideologien und religiöser Nationalismus
- Musik, Tanz und Mode
- Comics, Zeichentrick-Filme
- Cyber-Kultur und die Software-Industrie
- Feminismus in Indien¹³⁹

Eine weitere Publikation ist die von Jyotika Virdi „*The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History* (2003).“ Dieses Buch stellt ungefähr 30 Filme vor, die seit 1950 erschienen sind und zeigt auf, wie die nationalen Konzepte das indische Kino beeinflusst haben. Dabei wird die Familie als Symbol der Nation eingesetzt. Die Autorin zeigt aber auch, dass die Darstellung der Nation als eine mythische Gemeinschaft unter dem Gewicht der eigenen Widersprüche zusammenbricht, vor allem durch unüberbrückbare Differenzen in Bezug auf Geschlecht, Sexualität, Familie, Klasse und religiöse Verbundenheit.¹⁴⁰

Es gibt auch Publikationen auf Deutsch, z. B. Myriam Alexowitzs „*Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino* (2003),“ das sich mit der Entstehungsgeschichte des indischen Films, den religiösen und kulturellen Hintergründen bis zu den Figuren und Stars in den Bollywood-Filmen und indischen Filmklassikern von den 40er Jahren bis heute auseinandersetzt. Im letzten Kapitel des Buches wird auf die Internationalisierung der Bollywood-Filme im westlichen Markt eingegangen.

Claus Tiebers „*Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film* (2007),“ beschäftigt sich auch mit dem Hintergrund des indischen Films und geht näher auf die Attraktionen des Bollywood-Films ein (Song and Dance, Starsystem) und behandelt auch einzelne Filmklassiker wie auch Mother India. Eine weitere Publikation dieses Autors ist „*Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen* (2009).“ Tieber bringt Texte aus verschiedenen Disziplinen heraus, die sich mit der indischer Populärkultur

¹³⁹ vgl. ROUTLEDGE TAYLOR AND FRANCIS GROUP 2012. Online im WWW unter URL: <http://www.routledge.com/books/details/9780415476676/> [20.08.2012]

¹⁴⁰ vgl. VIRDI 2003. Online im WWW unter URL: <http://www.amazon.com/The-Cinematic-Imagination-Popular-History/dp/0813531918> [20.08.2012]

auseinandersetzen: Beispielsweise wird über die „Kleidungsdiskurse im Film; die Sprachformen in Bollywood Love Songs“¹⁴¹ und das Religiöse im Bollywood-Filmen geschrieben.

Im ihrem Buch „*Anthropologie der Mythen* (2008)“ befasst sich Elke Mader mit der Mythologie in den Filmen. Ein Kapitel widmet sich auch dem indischen Kino, das durch die beiden Epen des Mahabarata und des Ramayana sehr mythisch und religiös verortet ist, was sich vor allem in den Texten und in den Tänzen widerspiegelt. Ausgehend davon analysiert sie den Film „Main Hoon Na“¹⁴² von der Regisseurin Farah Khan.

Es kann abschließend gesagt werden, dass die Literatur aufzeigt, wie sich das Frauenbild im indischen Kino mit zunehmender gesellschaftlicher Komplexität verändert hat. Besonders wird der Einfluss des Westens in den letzten Jahren hervorgehoben, der sowohl die Gesellschaft als auch das indische Kino verändert hat. Vor allem das Frauenbild erfährt eine Modifikation, die den traditionellen Werten entgegenläuft. Durch die Verwestlichung der Bollywood-Filme kommt es zu einer Neudefinierung der Frau im Film.

¹⁴¹ TIEBER 2009, S. 5

¹⁴² MADER 2008, S. 199

5. BILDUNGSOPTION

Dieses Kapitel diskutiert die pädagogische Dimension und die Relevanz der Arbeit für die Bildungswissenschaft. Es wird hierbei von drei Sichtweisen ausgegangen, die zu Beginn vorgestellt werden.

5.1 Medienpädagogische Richtungen

Im Laufe der Jahrzehnte haben sich verschiedene Medientheorien entwickelt, die den Bildungswert von Filmen hinterfragen. Sie werden nachfolgend kurz vorgestellt.

5.1.1 Bewahrpädagogische Medienbildung

Die Auseinandersetzung mit den Medien hat schon sehr früh begonnen und bereits in den 20er Jahren für reichlich Stoff für Diskussionen und Aufruhr gesorgt. Vor allem wenn es darum geht, Kinder und Jugendliche vor „schädlichen Einflüssen der Medien bewahren“¹⁴³ zu wollen. Die Gefahr sieht man durch das „neue Medium Film“¹⁴⁴, denn damals betrachtet man sie als „Schmutz und Schund.“¹⁴⁵ Auch wenn die Filme früher Stummfilme sind und wenig von der Montagetechnik und Kameraeinstellung enthalten, sind diese bei den Rezipienten sehr populär. Der Großteil des Publikums stammt aus der Arbeiterschicht, wobei die gebildete Gesellschaftsschicht noch die kritische Distanz dazu hält.¹⁴⁶

Beim Publikum lösen die Filme häufig fast eine Hysterie aus, wobei dann „Bildungsvereine, Lehrerverbände und Sittlichkeitsvereine“¹⁴⁷ Alarm schlagen und solchen Vorführungen verhindern oder verhindern wollen. Der Kino-Ort gilt als ein verwegener Raum, wo sich verheiratete Frauen mit anderen Männern treffen, junge Pärchen sich nicht sehr diskret verhalten, Prostituierte ihre Kunden suchen und Kinder sich zur späten Stunde an einem unbeaufsichtigten Platz aufhalten. Allen in allem löst dies eine große Kinodebatte aus, die das Kino als Bedrohung für die Heranwachsenden sieht, die sie verderben würde.¹⁴⁸

Die Kritik wird zudem auch deswegen laut, weil das Kino einen großen Einfluss auf die Kinder hat, denn es „erregt und überreizt ihre Phantasie, sie verwechseln seine Wirklichkeit mit Sittlichkeit, Tatsächliches mit Erlaubtem, ihre mühsam gefestigten Grundbegriffe von Gut und Böse werden verwirrt. Den Kleinen werden zu früh die Augen geöffnet über Dinge, für

¹⁴³ VOLLBRECHT 2001, S. 25

¹⁴⁴ ebd. S. 28

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ vgl. ebd. S. 27-30

¹⁴⁷ ebd. S. 30

¹⁴⁸ vgl. ebd. S. 29f.

die sie noch gar kein Interesse haben, auf die sie aber nach wiederholtem Sehen achten.“¹⁴⁹ Als besonders gefährdend gelten die ethischen oder auch so genannten hygienischen Schundfilme, wie beispielsweise der „»kriminelle Schundfilm«, die bei Jugendlichen zu Delinquenz und Kriminalität führen, »sexuelle Schundfilme«, die zu geschlechtlichen Verwirrungen Anlass geben, und »geschmacklose Schundfilme«, die in den Wahnsinn führen können.“¹⁵⁰ Die schnellen Filmbilder lassen kaum Zeit für eine kritische Distanz¹⁵¹, einzig und allein die „Naturfilme“¹⁵² bieten den nötigen pädagogischen Sachverhalt an. „Gegen die (absoluten) Schundfilme wurden Zensurmaßnahmen ergriffen.“¹⁵³ Zwischen den 1920er und 1930er Jahren interessierte sich auch die Mittelschicht für einen Kinobesuch und das Kino wurde anspruchsvoller, da nach bildungsmäßig wertvollen Filmen verlangt wurde.¹⁵⁴

Das deklarierte Ziel der bewahrpädagogischen Haltung ist es daher, Kinder und Jugendliche von der Betrachtung schlechter Filme fern zu halten und sie zu wertvollen Filmen hinzuführen.

5.1.2 Kritisch-Emanzipatorische Medienpädagogik

In den 1960er- und 1970er-Jahre wird die „konservativ-normensetzende Medienerziehung durch eine »kritisch-emanzipatorische« Medienpädagogik abgelöst.“¹⁵⁵ Das oberste Ziel dieser neuen Richtung ist die „Emanzipation, Befreiung des Menschen aus Abhängigkeiten und Gewinnung von Autonomie.“¹⁵⁶ Einer der wichtigsten Vertreter der Frankfurter Schule¹⁵⁷ ist Theodor W. Adorno, der zusammen mit Max Horkheimer das Werk die „Dialektik der Aufklärung“¹⁵⁸ verfasst. In dem Werk kritisiert Adorno die Kulturindustrie¹⁵⁹ und meint, dass diese die Menschen verdumme. Adorno geht näher auf die Medien (Filme, Radio und Fernsehen) ein und gibt ihnen die Schuld, dass diese den Verfall von Bildung bewirken. „Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen. Die aber wären die Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten kann.“¹⁶⁰

¹⁴⁹ CONRADT 1910, zitiert nach: VOLLBRECHT 2001 S.31

¹⁵⁰ ebd. S. 34f.

¹⁵¹ vgl. ebd. S. 35

¹⁵² ebd.

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ vgl. ebd. S. 36-39

¹⁵⁵ ebd. S. 46

¹⁵⁶ DÖRPINGHAUS/POENITSCH/WIGGER 2008 S. 106

¹⁵⁷ vgl. VOLLBRECHT 2001, S. 28

¹⁵⁸ DÖRPINGHAUS/POENITSCH/WIGGER 2008 S. 105

¹⁵⁹ vgl. ebd. S. 109

¹⁶⁰ ADORNO 1967 zitiert nach: VOLLBRECHT 2001, S. 120

Doch die Kulturindustrie sieht darin ihren Profit und bietet für diejenigen Nutzen¹⁶¹, „die vom Bildungsprivileg und von gesellschaftlicher Macht ausgeschlossen sind. [...] Zugleich bestärkt die Kulturindustrie weit verbreitete Vorurteile und Stereotype über Mann und Frau, über Berufsgruppen und fremde Völker.“¹⁶²

Die kritisch-emanzipatorische Medienpädagogik will Jugendliche dazu befähigen, die Marktangebote der Kulturindustrie zu hinterfragen und „den ideologischen Schleier der Klassengesellschaft zu durchschauen und soziale Ungerechtigkeiten zu erkennen.“¹⁶³ Das bedeutet, dass Menschen sich den „Gesetzen der Profitmaximierung“¹⁶⁴ entziehen können, indem sie einen kritischen Standpunkt einnehmen.

5.1.3 Strukturelle Medienbildung

Das Konzept der strukturalen Medienbildung basiert darauf, dass das Leben in modernen Gesellschaften neue Diskurs- und Erfahrungsmöglichkeiten bietet, die sich auf medialer Ebene ausdrücken.¹⁶⁵ Jörissen und Marotzki gehen davon aus, dass „der Aufbau von Orientierungswissen in komplexen, medial dominierten Gesellschaften wesentlich über mediale Artikulationen verläuft.“¹⁶⁶ Hierbei unterscheiden die beiden Autoren zwei „Artikulationsprozesse“¹⁶⁷: Zum einen ist die mediale Artikulation ein individueller Prozess und somit reflexiv. Indem der Mensch sich mit einer Sache beschäftigt und diese thematisiert, wird eine Distanz geschaffen. Und zum anderen können mediale Artikulationen reflexiv sein, wenn sie in der öffentlichen Sphäre Diskurse auslösen,¹⁶⁸ vor allem wenn es sich um „kulturell bzw. subkulturell komplexe [...] Beiträge“¹⁶⁹ handelt. In der strukturalen Medienbildung geht es weniger um die Inhalte, sondern mehr um ihre strukturalen Aspekte, also um die Form.¹⁷⁰ Jörissen und Marotzki vertreten somit, dass Bildungspotenziale von den Formeigenschaften von Medien abgeleitet werden können. Ausgehend von den medialen Formaten¹⁷¹ bieten Filme „ein hohes reflexives Potenzial, indem sie etwa Fremdheitserfahrungen inszenieren, nachvollziehbar und -reflektierbar machen.“¹⁷² In Bezug auf Immanuel Kants vier Fragen der Logik „Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was

¹⁶¹ vgl. DÖRPINGHAUS/POENITSCH/WIGGER 2008, S. 110f.

¹⁶² ebd. S. 111f.

¹⁶³ VOLLBRECHT 2001, S. 47

¹⁶⁴ ebd. S. 120

¹⁶⁵ vgl. ebd. S. 30

¹⁶⁶ JÖRISSSEN/MAROTZKI 2009, S. 39

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ vgl. ebd.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ vgl. ebd. S. 40

¹⁷¹ vgl. ebd. S. 30

¹⁷² ebd.

darf ich hoffen? und Was ist der Mensch?“¹⁷³ beschreiben die beiden Autoren vier „Orientierungsdimensionen“:¹⁷⁴

1. „Wissensbezug als Rahmung und kritische Reflexion auf Bedingungen und Grenzen des Wissens;
2. [...] Handlungsbezug als Frage nach ethischen und moralischen Grundsätzen des eigenen Handelns; insbesondere nach dem Verlust tradierter Begründungsmuster;
3. [...] Transzendenz- und Grenzbezug als Verhältnis zu dem, was von der Rationalität nicht erfasst werden kann; sowie schließlich
4. die Frage nach dem Menschen (Biographiebezug) als Reflexion auf das Subjekt und Frage nach der eigenen Identität und ihren biographischen Bedingungen.“¹⁷⁵

Bei der Filmanalyse werden die Orientierungsdimensionen später noch näher beleuchtet.

Diese medienpädagogischen Richtungen sollen also einen Einblick geben, wie die Auseinandersetzung mit Filmen zustande kam und wie daraus Debatten entstanden, die sich mit dem pädagogischen Sachverhalt beschäftigen. Die bewahrpädagogische Richtung will Kinder und Jugendliche vor Schundfilmen bewahren und ihnen nur bildungsmäßig sinnvollere Filme anbieten. Sie wird abgelöst von der kritischen Erziehungswissenschaft, die einen gegenteiligen Effekt zielen will, indem es die Rezipienten und Rezipientinnen dazu befähigen will, die Marktmechanismen der Kulturindustrie zu durchschauen und eine kritische Haltung einzunehmen, die beispielsweise bestimmte Rollenbilder von und Mann und Frau festlegen. Schließlich versucht die strukturelle Medienbildung reflexive Potenziale in den Medienprodukten zu erkennen und diese zu diskutieren.

5.2 Methodisches Vorgehen nach Lothar Mikos

Dieser Abschnitt gibt einen Überblick über das methodische Vorgehen, die für die spätere Filmanalyse bedeutsam ist. Die Methodik erklärt, welche technischen Mittel im Film eingesetzt werden, um eine Kontinuität der Narration zu ermöglichen.

Mikos geht in seinem Buch von fünf verschiedenen Erkenntnisinteressen aus und stellt fest, dass insbesondere „die Ebene der Ästhetik und Gestaltung [...] eine wichtige Rolle für die

¹⁷³ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 31

¹⁷⁴ vgl. ebd.

¹⁷⁵ ebd.

Ebene des Inhalts und der Repräsentation [spielen].“¹⁷⁶ Die Film-Analyse basiert auf dieser Dimension.

5.2.1 Ästhetik und Gestaltung

Filme sind aus unbeweglichen Einzelbildern konstruiert, die Rezipienten nehmen diese jedoch als bewegliche Bilder wahr. Was in den Bildern gezeigt wird, ist auf einer bestimmten Art und Weise gestaltet.¹⁷⁷

*„Diese gestalterischen Mittel steuern die Aufmerksamkeit der Zuschauer: Sie können den Blick auf ein Detail im Hintergrund lenken, z.B.: auf die Vase, mit der im nächsten Augenblick der Einbrecher niedergeschlagen wird; sie können auf der musikalischen Ebene zur Intensivierung des visuellen Eindrucks und der emotionalen Aktivitäten der Zuschauer beitragen, indem z.B. eine für den Held bedrohliche Situation mit Hilfe der Musik forciert wird; sie können auf der Tonebene die Aufmerksamkeit auf bestimmte Räume lenken, wenn z.B. Schreie aus einem Haus zu hören sind, das nur von außen im Bild ist.“*¹⁷⁸

In der Analyse können hinsichtlich der Gestaltungsmittel folgende Mittel berücksichtigt werden: Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen, das Licht, die Ausstattung, Schnitt / Montage und Ton / Musik.¹⁷⁹ Bei diesen technischen Mitteln kann man bei der Filmanalyse herausarbeiten, ob sie jeweils Reflexionspotenziale enthalten oder nicht. Auf die visuelle Effekte bzw. Spezialeffekte wird nicht eingegangen, da der Film „Life in a Metro“ keine enthält. Im Folgenden werden die einzelnen Aspekte näher erläutert.

5.2.2 Kamera

„Die Kamera gilt als das Gerät, durch das die Zuschauer sehen.“¹⁸⁰ Nach Christian Metz ist dies die „primäre Identifikation im Kino, da die Zuschauer sich mit dem eigenen Blick – und das ist der Blick der Kamera – identifizieren.“¹⁸¹ Die Kamera offenbart den Rezipienten nur einen Teil des Bildes, obwohl sich vor der Kamera mehr abgespielt hat. Dieser Bildausschnitt wird Einstellung genannt. Der Rahmen dieser Einstellung, der zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren unterscheidet, wird *Kadrage* genannt. Gegliedert wird zwischen angeschnittener oder offener und nicht angeschnittener oder geschlossener Kadrierung. Bei ersterer wird die Kadrierung vorgenommen, wenn dem Rezipienten bestimmte Details

¹⁷⁶ MIKOS 2008, S. 43

¹⁷⁷ vgl. EHRENSPECK/SCHÄFFER 2003, S. 143f.

¹⁷⁸ MIKOS 2008, S. 191

¹⁷⁹ vgl. ebd. S. 192

¹⁸⁰ ebd.

¹⁸¹ ebd.

verheimlicht werden.¹⁸² Bei der zweiten gilt, dass „die abgebildeten Personen und Objekte sorgfältig inszeniert werden, damit alles klar erkennbar und grafisch ausgewogen ist. [...] Offene Formen erscheinen wirklichkeitsgetreu, geschlossene Formen wirken eher inszeniert.“¹⁸³

¹⁸² vgl. MIKOS 2008, S. 192f.

¹⁸³ KATZ 2002 zitiert nach: MIKOS 2008, S. 193

5.2.3 Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgrößen bestimmen die „Nähe und Distanz der Kamera zum abgebildeten Geschehen“¹⁸⁴ und wirken daher auch auf das emotionale Verhältnis der Rezipienten zur Handlung ein.

Im Allgemeinen wird zwischen acht Einstellungsgrößen unterschieden:

1. <i>Super-Totale, Panorama oder Weit (extreme long shot)</i>	die menschliche Figur ist in der großen Landschaft kaum sichtbar
2. <i>Totale (long shot)</i>	legt die Umgebung der handelnden Figuren fest
3. <i>Halbtotale (medium long shot)</i>	erfasst die Person am Handlungsort von Kopf bis Fuß
4. <i>Amerikanisch (american shot)</i>	zeigt den Menschen vom Kopf bis zum Oberschenkel
5. <i>Halbnah (medium shot)</i>	präsentiert die Figur ab der Hüfte
6. <i>Nah (medium-close up)</i>	stellt die Darsteller von der Mitte des Oberkörpers aufwärts dar
7. <i>Groß (close-up)</i>	eine sehr nahe Einstellung; das Gesicht der Person bzw. noch die Schultern sind zu sehen
8. <i>Detail (extreme close-up)</i>	es werden einzelne Gegenstände oder Körperteile besonders betont

Abbildung 1: 8 Einstellungsgrößen¹⁸⁵

¹⁸⁴ MİKOS 2008, S. 194

¹⁸⁵ vgl. ebd. S. 194-198

5.2.4 Perspektive

Zur Perspektive gehören auch die Kamerabewegung und die Kameraarbeit. Somit haben die Rezipienten und Rezipientinnen nicht nur den Blick auf das Wesentliche im Bild, sondern durch die Bewegungen der Kamera können Nähe- bzw. Distanzeffekte beim Publikum ausgelöst werden.

Im Film wird es den Rezipienten ermöglicht, sich „im Filmbild selbst zu positionieren, nicht mit dem Einzelbild, sondern über die Zusammenstellung von Bildern mit verschiedenen Zuschauerpositionen. Die Kamera organisiert den Bildraum und die Sicht auf ihn. Dies geschieht mit Hilfe der Kameraperspektive, der Einstellungsgröße und der Kamerabewegung. Die Kameraperspektive und damit der Blick auf abgebildete Dinge und Personen kann sowohl horizontal als auch vertikal differieren. Auf der vertikalen Ebene wird zwischen der Übersicht bzw. im Extremfall der Vogelperspektive, der Untersicht oder der Froschperspektive und der Normalsicht unterschieden.“¹⁸⁶

Bei der Vogelperspektive wird beispielsweise eine Stadt oder Landschaft gezeigt. Im Mittelpunkt einer solchen Perspektive steht der Ort, an dem die Handlung stattfindet. Diese kann für die Rezipienten im weiteren Verlauf der Geschichte bedeutsam sein.

Die Übersicht kann auch eine erzählerische Komponente enthalten, indem eine Person gegenüber einer anderen Person dominierend wirkt. Es ist aber auch möglich, dass sie darauf abzielt, den Größenunterschied zwischen zwei Menschen darzustellen: „So wird der Blick eines Erwachsenen auf ein Kind – den Größenverhältnissen entsprechend – aus der Übersicht gezeigt und umgekehrt der Blick des Kindes auf den Erwachsenen aus der Untersicht.“¹⁸⁷ Aus der Froschperspektive werden die Personen und Objekte als überlegen dargestellt.

Bei der Normalsicht ist die Kamera auf „Augenhöhe der handelnden Figuren [...]. Sie entspricht der Position, in der sich zwei Personen im Dialog gegenüberstehen.“¹⁸⁸ Folglich ist der Kamerablick horizontal. Auf dieser „Ebene werden die Dinge und Personen entweder direkt von vorn gezeigt oder seitlich verzerrt.“¹⁸⁹ Diese Perspektiven sind deshalb wichtig, weil sie den Rezipienten eine klare Raumvorstellung offerieren und den „Realitätseindruck

¹⁸⁶ vgl. EHRENSPECK/SCHÄFFER 2003, S. 144

¹⁸⁷ MIKOS 2008, S. 200

¹⁸⁸ ebd. S. 201

¹⁸⁹ ebd.

und die Kontinuität der Handlung¹⁹⁰ aufrechterhalten, da sie als „Beobachter in einer festen Position verharren.“¹⁹¹

Bei der Kameraführung wird in vier verschiedene Bewegungsarten unterschieden: „Kamerafahrt, Hand- oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk.“¹⁹² Die Kamera wird bei der Kamerafahrt auf einem Fahrzeug montiert. Die Kamerabewegung setzt immer zu einer bestimmten Handlung ein, um Dramatik zu erzeugen. Dabei kann sich die Kamera auf „Personen oder Objekte zubewegen, kann sich aber auch davon distanzieren.“¹⁹³ Infolge dieser szenischen Mittel können die Rezipienten miterleben, ob etwas Gefährliches auf sie zukommt oder dieses abgewendet worden ist.¹⁹⁴ Bei einer Hand- oder Wackelkamera wird die Kamera „von den Kameralenten getragen.“¹⁹⁵ In den Bildern soll eine bestimmte Authentizität¹⁹⁶ zum Ausdruck gebracht werden. Dagegen erzeugt der Zoom eine Art Künstlichkeit¹⁹⁷, indem im Raum die „Gegenstände oder Personen herangeholt oder eben auf Abstand gebracht werden können.“¹⁹⁸ Beim Schwenk wird die Kamera horizontal oder vertikal¹⁹⁹ bewegt. Dies hat zur Folge, dass bedeutsame Details für den Rezipienten zum Vorschein kommen, die in der Handlung bisher nicht bekannt waren.

„Die Analyse der Kameraarbeit in einem Film untersucht, wie die Bilder konstruiert sind bzw. wie die Zuschauer das in ihnen Dargestellte sehen können.“²⁰⁰ Das heißt, dass die Rezipienten und Rezipientinnen durch den Film mental gefordert werden, indem Gegenstände oder Personen aus verschiedenen Perspektiven, Aufnahmen und Einstellungen dargestellt werden. Demzufolge können Nähe und Distanz mithilfe der Kameraarbeit ausgedrückt werden.

5.2.5 Licht

Ein weiteres technisches Gestaltungselement ist das Licht, das bestimmte reflexive Momente begleitet. Vor allem kann die Lichtgestaltung so gestaltet werden, dass der Hell- und Duneffekt eine bestimmte Atmosphäre andeutet, die bei Rezipienten und

¹⁹⁰ MIKOS 2008, S. 201

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² ebd. S. 202

¹⁹³ ebd. S. 203

¹⁹⁴ vgl. ebd.

¹⁹⁵ ebd. S. 204

¹⁹⁶ vgl. ebd.

¹⁹⁷ vgl. ebd.

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ vgl. ebd.

²⁰⁰ EHRENSPECK/SCHÄFFER 2003, S. 144

Rezipientinnen Wohlbehagen oder Unbehaglichkeit auslösen, die eine narrative Funktion haben können.

Das Licht spielt im Film eine bedeutende Rolle. Gegenstände oder Personen können beleuchtet, aber auch verdunkelt werden. Licht und Schatten sind unzertrennlich²⁰¹ und erlauben es, die „Beleuchtung zu manipulieren, indem Schatten künstlich aufgehellt werden, indem mit einer besonderen Lichtfarbe bestimmte Stimmungen erzeugt werden.“²⁰² Dieses Helldunkel-Verhältnis lenkt das Interesse des Publikums und erhält dadurch eine erzählerische Funktion.²⁰³

Der Einsatz von Licht und Schatten bringt die Qualität des Bildes hervor, trägt zur Filmdramatik bei und hält die Narration aufrecht. Der Innen- und Außenraum kann durch die Lichtverhältnisse beeinflusst werden:

„Agieren die Figuren in einer Szene tagsüber in einem Innenraum, kann z.B. Sonnenlicht durch ein Fenster fallen und die Szene erleuchten, abends bzw. nachts können im Bild selbst Lichtquellen wie Lampen oder Kerzen zu sehen sein, die das Geschehen erhellen und für die Zuschauer sichtbar machen.“²⁰⁴

Bei der Lichtgestaltung können drei Arten unterschieden werden:

„Der Normalstil entspricht den tagtäglichen Sehgewohnheiten. Die Verteilung von Hell und Dunkel ist ausgewogen. Der Zuschauer empfindet die Szenerie als natürlich und nicht dramaturgisch beeinflusst. Beim High-Key prägt Helligkeit den Bildeindruck. [...] Beim Low-Key überwiegen in der Bildkomposition die Schatten und die unbeleuchteten Bildteile.“²⁰⁵

Weiters kann zwischen „hartem und weichem Licht“²⁰⁶ unterschieden werden. Beim harten Licht sind die „Konturen sichtbarer, selbst die feinsten Hautunreinheiten sind überdeutlich zu sehen. Weiches Licht verwischt dagegen die Konturen, Falten und Fältchen werden unsichtbar.“²⁰⁷

Das Zusammenspiel von Licht und Schatten kann eine narrative Funktion haben und geht mit den „psychischen Aktivitäten“²⁰⁸ des Rezipienten und Rezipientinnen einher. Hierdurch kann eine bestimmte Stimmung hergestellt werden. Etwas, das hell beleuchtet ist, strahlt

²⁰¹ vgl. MIKOS 2008, S. 208

²⁰² ebd.

²⁰³ vgl. ebd. S. 209

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ DUNKER 2007 zitiert nach: MIKOS 2008, S. 210

²⁰⁶ MIKOS 2008, S. 210

²⁰⁷ ebd. S. 211

²⁰⁸ ebd. S. 213

„Freundlichkeit und Übersichtlichkeit“²⁰⁹ aus; im Gegensatz dazu steht das Dunkel bzw. Schatten mit wenig Licht für eine bestimmte Atmosphäre: etwas „Unheimliches, Gefährliches, kann aber auch genauso gut Schutz vor Verfolgern bieten.“²¹⁰

5.2.6 Schnitt und Montage

Weitere Mittel, die neben dem Licht für eine bestimmte Kontinuität im Film sorgen, sind der Schnitt und die Montage.

Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Vorgänge, die technische und ästhetische Aspekte umschreiben. Beim Schnitt werden die Bildfolgen in eine gewünschte Reihenfolge gebracht und „ergeben erst dann in ihrer Gesamtheit den Film.“²¹¹ Die Montage dient dazu, eine Kontinuität in der Erzählung beizubehalten; sie kann räumliche und zeitliche Ereignisse, die weiter auseinander liegen, verbinden und dem Publikum verschiedene Positionen in Bezug auf das Filmgeschehen zuteilen.²¹²

Um eine gewisse Orientierung in den Räumen der Handlung zu schaffen, werden verschiedene Techniken der Kamera eingesetzt, wie z.B. einem „Rundum-Schwenk“²¹³, womit der ganze Raum gezeigt wird. Des Weiteren kann so geschnitten werden, dass der Eindruck entsteht, was „oben, unten, rechts, links, vorn, hinten, ansteigend, absteigend usw.“²¹⁴ ist. Um eine Kontinuität (*Continuity-System*)²¹⁵ in den Räumen oder bei den Personen aufrechtzuerhalten, gilt eine „180°-Regel, [s]ie bezieht sich auf die Sichtachse der Handlung. Die Kamera ist auf einer Seite dieser Handlung positioniert und vermittelt den Zuschauern einen Blick auf das Geschehen aus einer bestimmten Perspektive. Nun kann die Kamera auch von anderen Positionen her das Geschehen aufnehmen. Sie darf aber ihre Perspektive nicht über diese Handlungsachse von 180° hinaus verändern, denn dann verliert der Zuschauer die räumliche Orientierung im Handlungsraum.“²¹⁶

Bevor zu einer 180°-Sichtweise gewechselt wird, gibt es noch den „*Establishing Shot*“²¹⁷, der zuerst einen ganzen Überblick über den filmischen Raum gibt, in dem die Charaktere agieren. „Man sieht z.B. einen Raum, in dem auch sich zwei Personen befinden, die nächste Einstellung zeigt eine Sicht über die Schulter der einen Person auf die andere. Damit ist der

²⁰⁹ MIKOS 2008, S. 211

²¹⁰ ebd.

²¹¹ ebd. S. 215

²¹² vgl. ebd.

²¹³ ebd. S. 225

²¹⁴ ebd.

²¹⁵ vgl. ebd. S. 226

²¹⁶ ebd.

²¹⁷ ebd.

Zuschauer plötzlich im Geschehen drin.²¹⁸ Das Gespräch zwischen den zwei Personen wird somit im „Schuss-Gegenschuss-Verfahren aneinandergeschnitten.“²¹⁹

Abgesehen von den einzelnen Shots die bei einer Einstellung verwendet werden, sind vier verschiedene Schnittarten zu unterscheiden.

1. Der *harte Schnitt* ist eine Bildfolge, die hintereinander geschnitten wird, um den Handlungsfluss zu gewährleisten. Dabei müssen die geschnittenen Einstellungen eine Beziehung aufweisen. Demnach kann der Schnitt von dem Publikum als unbewusst wahrgenommen werden.²²⁰
2. Die *Auf- oder Abblende* dient als ein Schnitteffekt. Bei der „Aufblende“ wird die Einstellung immer heller, bis sie fast weiß ist, bei der Abblende immer dunkler, bis sie fast schwarz ist. Diese Form, zwei Einstellungen miteinander zu verknüpfen, wird häufig angewendet, wenn verdeutlicht werden soll, dass die filmische Handlung sich nun in einem anderen zeitlichen oder räumlichen Kontext bewegt.²²¹
3. Die *Überblendung* wird z.B. bei Rückblenden verwendet. Es gilt: „Bei der Überblendung wird die alte Einstellung bereits von der neuen überlagert, d.h. es wird von der ersten Einstellung in die zweite überblendet.“²²²
4. Die *Trickblende* – wie z.B. bei der Wischblende wird die erste Einstellung von der zweiten aus dem Bild geschoben, in der Regel von rechts nach links [...]. Seltener wird die erste Einstellung von oben nach unten aus dem Bild geschoben.²²³

Diese verschiedenen Schnittarten können in Film eingesetzt werden, um einen Übergang zu einer anderen Einstellung zu schaffen. Diese können so aufgebaut werden, dass sich daraus eine narrative Funktion der Montage ergibt.

„Eyeline Match bezeichnet den Effekt von Kontinuität über den Wechsel zwischen zwei Einstellungen hinweg, wobei die erste eine Figur zeigt, die aus dem Bild schaut, und die zweite das, was diese Figur sieht.“²²⁴ Somit kann beispielsweise bei einem Dialog ein Handlungsfluss aufrechterhalten werden. Dieser Effekt kommt dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren am nächsten. „Beim *Point-of-View-Schnitt* ist im Bild ebenfalls zu sehen, wohin die Person blickt, aber die Kamera übernimmt genau die Position des Blickenden. Auf diese

²¹⁸ MIKOS 2008, S. 226

²¹⁹ ebd.

²²⁰ vgl ebd. S. 219

²²¹ ebd. S. 220

²²² ebd.

²²³ ebd. S. 221

²²⁴ BELLER/SCHLICHTER 2011. Online im WWW unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Eyeline+match> [20.08.2012]

Weise werden die Zuschauer in die subjektive Sichtweise und in die mentalen und emotionalen Prozesse des blickenden Akteurs einbezogen.“²²⁵

Die Montage hat die Aufgabe, solche Perspektiven zu ermöglichen; aber sie ist auch dafür zuständig, „Beziehungen zwischen einzelnen Einstellungen oder ganzen Szenen gleichzeitig herzustellen. Mit der *Parallelmontage* und dem sogenannten *Cross-Cutting* ist es möglich, die Handlungen an räumlich voneinander getrennten Orten zu zeigen.“²²⁶ Es werden zwei Ereignisse parallel gezeigt, zwischen denen hin-und hergeschnitten wird; diese müssen jedoch nicht simultan und chronologisch abfolgen.“²²⁷

5.2.7 Ausstattung

Die Ausstattung vermittelt nicht nur den Ort, an dem eine Aktion stattfindet, sondern kann darüber hinaus für den Charakter bzw. für die Handlung von großer Bedeutung sein. Denn damit können eine bestimmte „Zeit, Stimmung, soziale Charakterisierung und kulturelle Rahmen“²²⁸ festgelegt werden. Zudem regt sie die Zuschauer und Zuschauerinnen zu bestimmten Assoziationen an. Außerdem macht die Ausstattung deutlich, in welcher „sozialen Sphäre der Film spielt“²²⁹ bzw. welche Kleidung die Figur trägt. Anhand dessen lässt sich wiederum der soziale Status des Protagonisten identifizieren. Vor allem kann die Ausstattung Stimmungen bei dem Filmpublikum erzeugen, die mit ihrem Alltagswissen zusammenhängen.²³⁰ Zum Beispiel kann ein dunkler Raum etwas Geheimnisvolles, aber auch etwas Gefährliches symbolisieren; im Gegensatz dazu besitzt eine helle übersichtliche Umgebung etwas Freundliches, Bewahrendes. Aber auch Enge und Weite können emotionale Zustände auslösen und ein Gefühl von Platzangst oder Isolation vermitteln.

5.2.8 Ton und Sound

Um beim Betrachten eines Films Gefühle zu erzeugen, ist eine bestimmte Geräuschkulisse bzw. die Musik von großer Bedeutung. Im Film wird zwischen „gesprochener Sprache, Geräuschen und der Musik“²³¹ unterschieden. Der Sound im Film kann auf zwei Arten erzeugt werden: „diegetisch oder nicht-diegetisch“²³². Diegetisch bedeutet, dass der Ton in

²²⁵ MIKOS 2008, S. 227

²²⁶ ebd. S. 228

²²⁷ vgl. ebd.

²²⁸ ebd. S. 231

²²⁹ ebd. S. 233

²³⁰ ebd. S. 233f.

²³¹ ebd. S. 235

²³² PEDAL 2004. Online im WWW unter URL: <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap3-6.htm> [20.08.2012]

der erzählten Welt erzeugt wird und für die Figuren der Diegese selbst hörbar ist.²³³ Im Gegensatz dazu ist der non-diegetische Ton nicht in die Handlung des Films einzuordnen und hat diesbezüglich keinerlei Bedeutung. Die Geräuschkulisse dient dazu, den Rezipienten und Rezipientinnen in das Geschehen einzubeziehen und „Nähe und Distanz“²³⁴ auszudrücken. Die Sprache im Film vermittelt nicht nur Informationen, „sondern durch Stimmlage und Sprechweise werden Figuren auch charakterisiert, und Aussagen können zusätzlich bewertet werden.“²³⁵

Bedeutend für die Analyse ist, ob die Stimmen der Personen von innerhalb oder außerhalb des Bildes stammen. Daher wird zwischen der „Off-Screen Voice und der Voice-Over“²³⁶ unterschieden. Die Stimme aus dem „Off“ kommt dann zum Einsatz, wenn die Person zwar nicht im Bild zu sehen ist, aber „durch einen Kameraschwenk zeigbar wäre.“²³⁷ Eine „Voice-Over“ stellt eine Hintergrundstimme dar, wobei die Person im Film nicht gezeigt wird.

5.2.9 Musik

Neben Ton und Sound sorgt die Musik für Emotionalität im Film. Die Musik unterstützt die mentalen und kognitiven Prozesse der Rezipienten und hat daher im Film eine narrative Funktion.²³⁸ Die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn unterscheidet vier Funktionskategorien im Film: „die *dramaturgische* Funktion, die *narrative* Funktion, die *strukturelle* Funktion und die *persuasive* Funktion“²³⁹.

Die dramaturgische Funktion unterstützt die Musik, wenn sie die inneren Gefühlszustände der Figuren ausdrückt. Diese kommen vor allem in Melodramen vor. Die narrative Funktion wird verwendet, wenn Musik die Narration unterstützt. Sobald im Film beispielsweise bestimmte Handlungen oder Personen wiederholt auftreten, werden diese von einer bestimmten Musik begleitet; das passiert mitunter auch, wenn eine Rückblende präsentiert wird.²⁴⁰ Strukturelle Funktion „erfüllt die Musik dann, wenn sie z.B. Schritte betont oder einzelne Einstellungen oder Bewegungen besonders hervorhebt. Strukturelle und narrative Funktionen fallen z.B. zusammen, wenn ein spezifischer Musikstil Gewalthandlungen

²³³ WULFF 2011. Online im WWW unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Diegetischer+Ton> [20.08.2012]

²³⁴ MIKOS 2008, S. 236

²³⁵ ebd. S. 237

²³⁶ BENDER/KACMAREK/WULFF 2011. Online im WWW unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Voice-Over+%28VO%29> [20.08.2012]

²³⁷ ebd.

²³⁸ vgl. MIKOS 2008, S. 240

²³⁹ ebd.

²⁴⁰ vgl. ebd.

begleitet.“²⁴¹ Diese musikalische Funktion tritt am Anfang und am Ende des Filmes auf. Bei der persuasiven Funktion geht es darum, die Zuschauer und Zuschauerinnen gefühlsmäßig anzuregen und ihre Konzentration auf andere Ereignisse im Film zu lenken.²⁴²

Abschließend kann gesagt werden, dass die einzelnen technischen Gestaltungselemente im Film bei den Rezipienten und Rezipientinnen bestimmte Assoziationen hervorheben und Nähe oder Distanz zur Handlung auslösen können. Diese technischen Mittel können so eingesetzt werden, dass Zuseher oder Zuseherinnen zum Reflektieren angeregt werden. Somit können pädagogische Ziele verfolgt werden, was anhand der Filmanalyse im nächsten Kapitel diskutiert wird.

²⁴¹ Mikos 2008, S. 241

²⁴² vgl. ebd.

6. FILMANALYSE „LIFE IN A METRO“

Dieses Kapitel beschreibt den empirischen Teil der Arbeit. In die Filmanalyse von „Life in a Metro“ werden die im vorigen Kapitel vorgestellten technischen Mittel mit einbezogen.

Vor der Szenenanalyse wird ein kurzer inhaltlicher Teil der Filmstory dargestellt bzw. werden die einzelnen Charaktere aus dem Film näher beschrieben. Beides soll dem besseren Verständnis der beiden Handlungen dienen.

6.1 Inhaltliche Zusammenfassung zu „Life in a Metro“ (2007)

Der Film zeigt verschiedene Geschichten aus dem Blickwinkel von acht Personen, die alle auf unterschiedliche Art und Weise miteinander verknüpft sind. Zwei Frauenrollen werden näher beleuchtet, die für die spätere Analyse bedeutsam sind. Weiter werden die Charaktere Shikha und Shivani mit ihren neuen Partnern Akash und Amol kurz vorgestellt.

Shikha ist die Ehefrau von Ranjeet, einem trendigen Geschäftsmann, und Mutter der gemeinsamen sechsjährigen Tochter. Ranjeet hat seit zwei Jahren eine Affäre mit seiner Sekretärin Neha, wovon Shikha jedoch keine Kenntnis hat. Sie fühlt sich allerdings von ihrem Mann vernachlässigt, sodass ihre achtjährige Ehe langsam in die Brüche geht. An einer Busstation trifft sie einen jungen gut aussehenden Mann namens Akash, der ihr bei einem Missgeschick hilft. Bei der nächsten Begegnung trifft sie Akash zufällig wieder an dieser Busstation. Beide lernen sich näher kennen und treffen sich häufiger. Er erzählt ihr von seiner Schauspielerei am Theater und davon, dass er sich von seiner Ehefrau getrennt hat, weil es in der Beziehung keine Liebe mehr gab.

Shikha fühlt sich zu ihm hingezogen, weil sie dasselbe durchmacht, was er erlebt hat. Akashes und Shikhas Beziehung wird intensiver und sie nähern sich langsam auf der sexuellen Ebene aneinander an. Shikha bekommt jedoch bald ein schlechtes Gefühl, sie will ihre Ehe nicht gefährden. Sie macht noch rechtzeitig einen Rückzieher und beendet die Liebschaft mit Akash, was ihr aber extrem schwerfällt. Zu Hause angekommen gesteht Ranjeet seiner Ehefrau die Affäre mit Neha, doch Shikha weiß mittlerweile darüber schon Bescheid. Shikha erzählt ihm schließlich unter Tränen auch von ihrer Liaison, worüber Ranjeet nicht erfreut ist. Er wendet sich von ihr ab und zieht mit seiner Sekretärin zusammen, doch diese verlässt ihn wegen eines anderen. Daraufhin kehrt Ranjeet reumütig zu seiner Frau und Tochter zurück.

Shivani ist eine alte Witwe, die in einem Altersheim wohnt. Sie war die ehemalige Tanzlehrerin von Shikha, die sie auch oft besucht. Shivani hatte in ihrer Jugendzeit einen Freund namens Amol, der sie wiedersehen möchte. Aufgrund einer schweren Krankheit ist seine Lebenszeit begrenzt, deshalb möchte er wieder mit seiner Jugendliebe zusammen kommen. Amol gesteht seinen Fehler ein, dass er sie nicht geheiratet hat, da er seine Karriere verfolgen wollte und dafür sogar nach New York ausgewandert ist. Jetzt möchte er seine Tat wieder gut machen und die restliche Zeit mit ihr verbringen. Shivani ist von ihrem Geliebten überwältigt und möchte das Heim verlassen, um mit ihm zusammenzuziehen. Das erweist sich aber als schwierig, da Shivanis Sohn es nicht gestattet. Er sieht Shivanis Freund als eine Bedrohung, da dieser es angeblich nur auf ihr Geld abgesehen hat. Selbst der Heimleiter ist von der unkonventionellen Lebensweise der beiden irritiert.

Amol verhilft Shivani schließlich zur Flucht aus dem Heim und beide ziehen in eine Wohnung, wo sie sich auch körperlich näher kommen. Am darauffolgenden Tag möchte Shivani Tee für Amol kochen, doch dazu kommt es nicht, da sie einen Herzinfarkt erleidet. Shivani stirbt auf dem Weg ins Krankenhaus, weil das Rettungsauto im Stau steckenbleibt und sie nicht rechtzeitig Hilfe bekommt. Amol bleibt bei ihr und weicht ihr nicht von der Seite.

Das Film-Ende der beiden Frauenfiguren verläuft unterschiedlich, was bildungsmäßige Sachverhalte anbietet, wie im Kapitel 7 noch näher beschrieben wird.

6.2 Charaktere des Films

Die Analyse stützt sich auf zwei Frauenrollen im Film, die der Mutter bzw. Ehefrau Shikha und jene der Witwe Shivani. Wie schon im Kapitel 2.3 zur soziologischen Stellung der Frau in Indien dargestellt worden ist, ist einerseits eine Ungleichbehandlung zwischen Mann und Frau die Regel, andererseits werden im die Witwenfigur und die Figur der Mutter als Vorbildfunktion gesehen. Daher werden die zwei Charaktere der Frauen beschrieben, die in den anschließenden Szenen vorkommen.

6.2.1 Shikha

Shikha ist eine große, schlanke und eine attraktive Frau. Sie hat lange Haare, ist umfassend gestylt und Mutter eines sechsjährigen Mädchens. Die Kleidung, die sie trägt, ist westlich-traditionell. Meistens trägt sie einen langen Rock, kombiniert mit einer hellen Bluse, T-Shirt oder Tunika und dazu ein Tuch um ihren Hals. Durch ihr Auftreten wirkt sie offen und modern, aber gleichzeitig auch ruhig und gelassen. Ihre Rolle ist die der Hausfrau, Ehefrau und Mutter. Ihr Ehemann Ranjeet Kapoor ist seit acht Jahren mit ihr verheiratet. In der Ehe kommt es oftmals zu Streitereien, denn die Harmonie zwischen dem Ehepaar ist in den letzten Jahren verloren gegangen.

Shikha hat ihre Karriere gemäß der Vereinbarung zwischen den Eheleuten aufgegeben. Vereinbart ist, dass Ranjeet Geld verdienen wird und sie zu Hause bei der Tochter bleibt. Ihre zerbrechende Ehe treibt Shikha in die Arme des anderen Mannes, Akash, indem sie nicht nur einen Freund findet, sondern auch einen Seelenpartner, der ebenfalls eine gescheiterte Ehe hinter sich hat. Als Shikha schließlich erfährt, dass Ranjeet sie mit einer anderen Frau betrügt, mobilisiert sie dennoch alle Kräfte, um ihre Ehe zu retten.

6.2.2 Akash

Akash ist ein großer, attraktiver Mann. Er ist geschieden und lebt mit einem Mitbewohner in einer Mietwohnung. Seinen Lebensunterhalt verdient er mit seinen schauspielerischen Aktivitäten beim Theater, die aber nur wenig erfolgreich sind.

Eines Tages trifft er an einer Busstation zufällig Shikha, die er danach des Öfteren wiedersieht. Seine Rolle wird im Film als Liebhaber von Shikha definiert. Er ist mit Jeans und Hemd westlich gekleidet und wirkt ruhig, zurückhaltend und respektvoll gegenüber Shikha. Die beiden haben intensive Gespräche, wodurch sie sich gut kennenlernen können. Jedoch verspricht sich Akash mehr von der Beziehung und muss letzten Endes eine Enttäuschung erfahren.

6.2.3 Shivani

Shivani ist eine ältere Dame, sie hat grau-weiße Haare, die sie zu einem Knoten zusammengebunden trägt. Sie hat eine Brille und tritt in traditioneller Bekleidung auf. Sie ist eine elegante, ruhige Person mit freundlichen Umgangsformen. Shivani lebt in einem Altersheim, möchte aber von dort ausziehen und mit ihrem Jugendfreund zusammenziehen, der nach längerer Zeit wieder nach Mumbai zurückgekehrt ist. Ihre Pläne lassen sich aber

nur schwer realisieren. Ihre Rolle wird als Mutter, Witwe und Freundin von Amol definiert. Die Saris, die sie im Film trägt, sind schlicht und in helleren Farbtönen gehalten, was auf ihren Witwen-Status hinweist. Das stereotype Bild der Witwe wird äußerlich beibehalten, jedoch weicht diese Rolle aufgrund der ungewöhnlichen, nicht-ehelichen Lebensgemeinschaft mit ihrem Freund Amol vom traditionellen Frauenbild ab. Shivani und Shikha sind nicht nur zwei gute Freundinnen, sondern Shivani war auch die ehemalige Tanzlehrerin von Shikha. Beide Frauen haben eine liberale und weltoffene Einstellung, da beide der Mittelschicht entstammen und gebildet sind. Vor allem für Shikha ist Shivani nicht nur eine gute Freundin, sie nimmt für sie auch eine mütterliche Funktion ein, indem sie sie des Öfteren im Altersheim besucht, sich fürsorglich um sie kümmert und ihr die Post oder Bücher bringt. Wenn Shikha sich einen Rat holen möchte, dann steht Shivani ihr zur Seite.

6.2.4 Amol

Amol, Jugendfreund von Shivani, ist nach Jahren wieder zu ihr zurückgekehrt. Er möchte seine restliche Lebenszeit mit ihr verbringen, da er bald sterben wird. Er ist ein älterer Mann, seine Haare sind braun-schwarz gefärbt und sein Kleidungsstil ist westlich. Sein Auftreten wirkt liberal und offen, er steht seiner Shivani zur Seite. Er bereut seinen Fehler, dass er sie in der Jugendzeit wegen seiner beruflichen Karriere in den USA verlassen hat und möchte diesen Fehler nun wieder gut machen.

6.3 Szenenprotokoll mit Shikha und Akash

Kapitel 6.3 enthält die Szenenprotokolle. Die Auswahl der Szenen mit den Protagonistinnen beschränkt sich auf jenen Teil des Films, wo Shikha und Shivani einen nächsten Schritt in ihrer außereheliche Beziehung machen wollen. Deutlich wird vor allem, dass die Dunkelheit in den Szenen überwiegt, was ein negatives Frauenbild andeutet. Das Szenenprotokoll gibt einen ausführlichen Einblick.

Shikha trifft sich mit Akash und verbringt mit ihm den ganzen Tag. Am Ende des Tages fährt Akash mit ihr zu sich nach Hause.

Kapitel 10 (01:21:14 – 01:25:59)



Abbildung 2 (01:21:23)



Abbildung 3 (01:21:40)

In der **Abb.2** fahren Shikha und Akash gemeinsam auf einem Motorrad. Die Akteure sind in der Halbtotale zu sehen, sie befinden sich in einer dunklen Gasse, die mit entsprechend wenig Licht beleuchtet ist.

Shikha: Wo sind wir hier?

Akash: Ähm...Das Haus gehört einen Freund? Und die Maschine ist auch seine, ich möchte sie wieder abliefern.

Shikha: Achso!

Akash: Ähm...Kommst du auf eine Tasse Kaffee mit rein?

Shikha: (Sagt kein Wort.)

Ihr Gesicht wird in der Großaufnahme gezeigt (**Abb. 3**). Eine düstere Musik mit Gesangsstimme setzt ein. Die Mimik drückt Angst und Unsicherheit aus. Sie zögert ein wenig und lächelt ihn kurz an.



Abbildung 4 (01:21:44)



Abbildung 5 (01:21:58)

Die Kamera wechselt in Großaufnahme zu Akash (**Abb. 4**). Er versucht, sie zu beruhigen, indem er sagt:

Akash: Keine Sorge, es ist niemand zu Hause.

Shikha: (Schaut ihn an, sagt aber kein Wort, lächelt ihn kurz an
und geht doch halbherzig auf sein Angebot ein.)

Akash: (erwidert Lächeln)

Die nächste Bildeinstellung zeigt die beiden Akteure aus der Untersicht (**Abb. 5**). Akash geht voran und Shikha hinter ihm die Treppen hinauf.

(01:22:07) Innenraum - Wohnung von Akash



Abbildung 6 (01:22:18)



Abbildung 7 (01:22:32)

In der Wohnung angekommen, geht Akash als erster hinein. Shikha folgt ihm langsam in das Vorzimmer, es ist ein enger Gang, den sie durchqueren muss. Sie tappt langsam in das Zimmer und richtet sich ihren Sari (**Abb. 6**). Die Lichtverhältnisse im Zimmer sind durch Rot und Schwarz gekennzeichnet. Auf dem Fenster ist in Neonbuchstaben das Wort „LIVE“ zu sehen. Die Bildeinstellung vermittelt den Rezipienten, dass die Wohnung in einem Rotlicht-Viertel liegt. Shikha bleibt zwischen Vorzimmer und Wohnzimmer stehen. Sie sagt noch immer kein Wort, sondern schaut sich nur im Zimmer um.

Die Einstellungen werden in der Folge dunkler. Akash ist beschäftigt, das Bett von herumliegender Kleidung zu befreien. Er blickt in Shikhas Richtung (**Abb. 7**) und sagt zu ihr:

Akash: Tut mir leid, dass es so unordentlich ist. Er lebt alleine und von Aufräumen hält er nicht viel, wie man sieht. Ich mach uns erstmals ein Kaffee.



Abbildung 8 (01:22:44)



Abbildung 9 (01:23:17)

Shikha ist ganz ruhig, sie atmet tief ein und aus, ihre Mimik drückt Angst aus. Trommelklänge dramatisieren den Effekt, als sie ihren Blick zum Bett mit den zwei Kopfkissen wendet (**Abb. 8**). Dominant sind in der Bildeinstellung die roten und schwarzen Farbtöne, wobei das Bett nur halb gezeigt wird.

Akash: Es ist keine Milch da. Geht es auch schwarz?

Shikha: Akash, ich sollte...ich sollte gehen, sonst verpasse ich noch meinen Zug.

Akash: Ich bringe dich hin.

Shikha: (in ernstem Tonfall) Nein! Nein, nein nicht nötig, ich, gehe alleine.

Akash: Bist du sicher?

Shikha: Das ist in Ordnung. Danke. (rennt aus der Wohnung heraus)

Die Musik wird lauter und die Bildeinstellung zeigt beide Akteure (**Abb. 9**) in der Halbtotale. Akash wird in der Dunkelheit fast unsichtbar und Shikha sucht als Schutz das Licht, das sie vor einer Gefahr retten soll. Sie steht wieder in der Gasse, überlegt und atmet kurz durch.



Abbildung 10 (01:24:05)

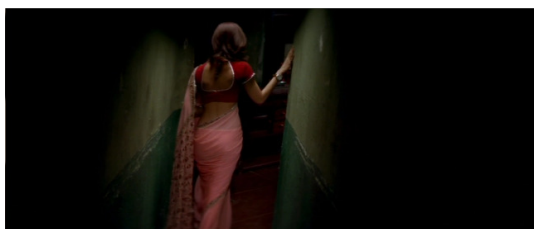


Abbildung 11 (01:24:10)

Währenddessen liegt Akash im Bett und liest ein Buch, er vernimmt ein Klopfen und macht die Tür auf. Er steht still und regungslos da und schaut Shikha an, die es sich anders überlegt hat und zu ihm zurückgekehrt ist. Die beiden Akteure sind in einer Nah-Einstellung zu sehen (**Abb. 10**), die Musik wird ruhiger und romantischer. Shikhas Gesicht ist nicht erkennbar und sie nähert sich ihrem Gegenüber wortlos mit gesenktem Kopf. Das Licht fällt auf Akash, dessen Gesicht nur halbschattig zu sehen ist. Die Perspektive ändert sich und zeigt Shikha von hinten (**Abb. 11**). So wird den Rezipienten Akashs Position vermittelt. Die Seitenwände sind dunkel, nur die Protagonistin wird ausgeleuchtet. Sie ist freizügiger als

vorher, als sie aus der Wohnung weggerannt ist. Ihr Gang ist langsamer und verführerischer. Akash schließt die Tür und eine Gesangstimme in Hintergrund setzt ein. Von der Protagonistin ist noch immer nur die Rückseite zu sehen. Im Zimmer, wo das Bett steht, lehnt sie sich mit der einen Hand an die Kante.



Abbildung 12 (01:25:22)



Abbildung 13 (01:25:28)

Die Farben werden wieder dunkler und im Bild überwiegt rot. Akash kommt ihr näher und berührt sie, die Musik wird lauter und Shikhas Haare wehen im Wind. Er dreht sie langsam zu sich um, Shikha steht nun mit beiden Händen an die Bettkante gestützt da (**Abb. 12**). Akash streichelt ihr über den Bauch, die Musik verstummt und nur Gesang ist zu hören (**Abb. 13**). Er will sie küssen, doch sie werden durch ein Klopfen an der Türe unterbrochen.

(01:26:53 – 01:28:07)

Der weitere Verlauf der Geschichte stellt dar, dass Shikha nicht möchte, dass sie zusammen mit Akash gesehen wird. Daher steigt sie aus dem Fenster und rennt panisch davon, wobei sie beinahe von einem Auto überfahren wird. Akash kann sie noch schnell zu sich ziehen und sie dadurch vor einem Unfall retten. Akash hält Shikha mit beiden Händen fest.

Shikha: Es ist nicht richtig Akash, lass mich gehen.

Akash: Es ist absolut richtig, Shikha.

Shikha: Ich habe eine Familie...ich habe einen Ehemann (fast weinerlich)

Akash: Du...es geht doch um dich.

Shikha: Aber es ist nicht richtig. Es tut mir leid. Es tut mir leid. (weinend) Ich erniedrige mich zusehr. Ich fühle mich wie eine Hure. Das halte ich nicht aus. (Shikha ruft ein Taxi)

Akash: Shikha, Shikha bitte hör zu. Ich liebe dich, und du liebst mich und das weißt du auch.

Shikha: (berührt Akash auf die Wange und steigt weinend in das Taxi ein) Es ist vorbei!

6.3.1 Analyse

Das Szeneprotokoll wird nun hinsichtlich Ausstattung, Kamera / Perspektive / Einstellungen, Licht, Schnitt und Montage sowie Ton / Musik analysiert. Diese Analyse ist, gemeinsam mit der Analyse des nächsten Szeneprotokolls, Basis für die zusammenfassende Diskussion der Ergebnisse der Analyse (siehe Kapitel 7).

6.3.1.1 Ausstattung

Die Sequenz beginnt im Dunkeln. Dies deutet an, dass es sehr spät am Abend ist. Die dunklen und engen Gassen vermitteln eine unbehagliche Atmosphäre. Auffällig ist die Kleidung der Protagonistin, Shikha trägt einen pfirsichfarbenen Sari und eine dunkelrote Bluse. Das ist die einzige Stelle im ganzen Film, wo sie in traditioneller Bekleidung zu sehen ist, ansonsten besteht ihre Kleidung aus westlicher und traditioneller Mode. Akash trägt westlichen Kleidung, nämlich Jeans, ein Hemd mit einer ärmellosen Jacke sowie einen schwarzen Rucksack. Die Einstellungen gehen vom öffentlichen Raum in einem privaten Raum – in die Wohnung von Akash – über. Der Innenraum ist sehr dunkel und eng dargestellt, dies wird durch die Kadrage intensiviert und dadurch entsteht eine bedrohliche Stimmung. Es werden nur zwei Räume gezeigt, ein Gang, der das Vorzimmer darstellen soll, und das Wohnzimmer. Im Wohnzimmer dominiert das rote Licht, das von außen hereinfällt. Das Zimmer ist mit einem Bett und zwei Kopfkissen sowie zwei Kästen und einem großen Glasfenster ausgestattet. Die bunten Neonröhren mit dem Schriftzug „LIVE“ fallen sofort auf, da sie durch das Glasfenster hineinleuchten. Somit wird dem Rezipienten vermittelt, dass die Wohnung in einem Rotlicht-Viertel liegt.

6.3.1.2 Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen

Um die Kontinuität der Handlung beizubehalten, zeigt die Kameraeinstellung die Charaktere von Weitem aus der Halbtotale, sie sind vom Kopf bis Fuß im Bild zu sehen und auch die räumliche Umgebung ist dadurch erkennbar. Somit wird die „180°-Handlungsachse“²⁴³ geschaffen. Danach ist die Kameraposition beim Dialog seitlich über der Schulter der Person fixiert, was „Schuss-Gegenschuss-Verfahren“²⁴⁴ genannt wird: „Die Kamera ist auf einer Seite [der] Handlung positioniert und vermittelt den Zuschauern einen Blick auf das Geschehen aus einer bestimmten Perspektive. Nun kann die Kamera auch von einer anderen Position her das Geschehen aufnehmen.“²⁴⁵

Diese beiden Perspektivenänderungen, die ineinander übergehen, werden als „Establishing Shot“²⁴⁶ bezeichnet. Damit wird die Mimik der Figuren betont, wobei Shikha eher ängstlich und unsicher wirkt und Akash einen entspannteren Eindruck vermittelt. Er ist auch der Aktivere der beiden Figuren. Deutlich wird die Körpersprache von Shikha und Akash herausgearbeitet. Die männliche Figur wirkt dominant und geht mit aufrechtem Oberkörper voran; die weibliche Figur hingegen folgt mit einem leicht gesenkten Kopf. Dabei ändert sich die Perspektive und die beiden Protagonisten werden aus der Untersicht dargestellt. Shikhas Bewegungen sind langsamer und es folgen Nahaufnahmen von der Vorder- und Rückenansicht. In der Wohnung wird der Raum enger, dies erzeugt eine erstickende Atmosphäre.

Es schließt sich wieder ein Gespräch zwischen den beiden an und das Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird eingesetzt, diesmal nur aus der Perspektive der weiblichen Figur. Shikha wird in den Mittelpunkt der Handlung gerückt und es folgen mehrere Großaufnahmen von ihr. Die Kamera zeigt zwei Räume gleichzeitig im Bild: In einem steht Akash ruhig vor dem Bett und verschwindet optisch fast in der dunklen Wohnung; am anderen Schauplatz läuft Shikha wiederum aus dem anderen Raum hinaus in das Licht. Die nächsten Einstellungen rücken Akash Blick in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er macht die Eingangstür auf und erblickt Shikha, die mit gesenktem Kopf hineingeht, ihr Gang wird wieder langsamer. Der Fokus richtet sich auf die Rückenansicht von Shikha. Akash, der noch in der Nähe der Eingangstür steht, sieht zu ihr hinüber. Es machen sich voyeuristische Tendenzen bemerkbar. Akash blickt Shikha an, die Kameraperspektive zeigt sich aus der Sichtweise des Protagonisten. An diesen Stellen setzt Mulveys (vgl. Kap. 3.1) Ansatz an. Der Blick, der auf Shikhas Rücken gerichtet ist, kann als der aktive interpretiert werden,

²⁴³ MIKOS 2008, S. 226

²⁴⁴ ebd.

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ ebd.

wogegen Shikhas Blick passiv bleibt, da sie im Fokus der Blicke steht. Die Kadrierung ist geschlossen, d.h. es wird ein Gefühl vermittelt, als müsse der Zuschauer durch ein Guckloch schauen, was den Körper der Protagonistin in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. In weiterer Folge nimmt Shikha die vorige Position von Akash ein und steht vor dem Bett.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird Shikha als die Passivere gezeigt. Akash streichelt sie, dabei wird mehrmals das Gesicht von Shikha in der Großaufnahme dargestellt und ihr Körper somit fetischisiert. Es folgen Aufnahmen von ihrem Körper, dabei werden ihre Brüste und ihr Bauchnabel betont. Die Aufnahmen wechseln zwischen halbnahen Einstellungen, wobei beide Figuren im Raum zu sehen sind, und Großaufnahmen von Shikhas Körperpartien. Die Kameraführung in der ganzen Sequenz ist ruhig, es gibt langsame und kurze Kamerafahrten und nur einen Reißschwenk.

6.3.1.3 Licht

Die Lichtverhältnisse wirken inszeniert. Sie sollen vor allem eine besonders enge, angespannte und bedrohliche Atmosphäre erzeugen. Das Licht im Außenraum wird durch die Beleuchtung der Straßenlampen hergestellt und so eine unsichere Gegend suggeriert. Im Innenraum überwiegt vor allem die Low-Key-Beleuchtung und die Regie lässt die weibliche Figur langsam in den dunklen Raum tapen. Es kommt zu einem Farbwechsel und im Bild ist der Rotton der dominanteste. Dieses rote Licht wird von außen projiziert, sodass es durch das Glasfenster hineinleuchtet. In Großbuchstaben ist das Wort „LIVE“ zu lesen, das in hellroten, pinken, blauen und in türkisfarbenen Lettern aus Neonlicht an der Außenfassade prangt.

Dieses Licht soll auf die Gegend, in der sich die Wohnung befindet, hindeuten und damit den Rezipienten vermittelt werden, dass es sich um ein Rotlicht-Viertel handelt. Beim Dialog werden das Gesicht und der Körper von Akash unbeleuchtet gelassen; letzterer strahlt etwas Verborgenes aus. Shikhas Gesicht wird beleuchtet; ihre Mimik verdeutlicht Nervosität und dass sie sich vor etwas schützen will. Sie läuft hinaus ins Helle, wo sie sich von der Dunkelheit erholen und befreien kann.

Die nächsten Aufnahmen zeigen Akash im Mittelpunkt der Handlung, er wird in rotem oder weißem Licht beleuchtet. Shikhas Gesicht ist schattiger und kaum zu erkennen, als sie in die Wohnung zurückkehrt. Die Kamera beleuchtet ihre Rückenansicht, die Wände bleiben dunkel. Das Gesicht von Shikha wird in der Großaufnahme mit rotem Licht beleuchtet und auch andere Körperpartien von ihr sind in diesem Licht dargestellt. Akash wird im Kontrast dazu dunkel und schattig beleuchtet.

6.3.1.4 Schnitt und Montage

In dieser Sequenz wird der harte Schnitt verwendet, das erzeugt einen unauffälligen Schnitt bei jeder Bildfolge. Im Gespräch zwischen den beiden Personen wird das Schuss-Gegenschuss-Verfahren eingeleitet: „Mal sieht man die gerade sprechende, dann die zuhörende Person, anschließend wieder die sprechende und dann die antwortende.“²⁴⁷ Die Sequenz weist lange Bildfolgen auf, nur bei der Stelle, welche die Nervosität der weiblichen Figur darstellt, wird schnell hin- und hergeschnitten, um Dynamik zu produzieren.

6.3.1.5 Ton / Musik

Im Außenraum ist die Geräuschkulisse durch das Motorrad und durch die Mitbewohner der Umgebung dominiert, jedoch werden sie innen nur ganz leise wahrgenommen. Im Innenraum wird wenig mit Hintergrundgeräuschen gearbeitet, da die Musik beim Dialog die Aufmerksamkeit fokussiert. Die Musik dient der dramaturgischen Ausrichtung, wobei die innere Unruhe der weiblichen Figur betont wird. Bei gewissen Stellen kommt sie stärker zum Einsatz, wenn bestimmte Handlungen besonders hervorgehoben werden, wie z. B., als Shikha ihren Blick auf das Bett mit den zwei Kopfkissen richtet. Die Musik baut sich auch stufenweise auf, sodass die Nervosität von Shikha durch die Musik intensiviert wird. Die intime Handlung zwischen den beiden wird von einer romantischen Musik begleitet, diese nimmt bei der Kussszene langsam ab. Als Akash Shikha auf dem Mund küssen will und er sich ihr mit seinen Lippen langsam nähert, sind im Hintergrund keine Geräusche mehr wahrzunehmen; es ist still, sodass die Rezipienten auf das warten, was geschehen sollte, nämlich, dass die Lippen sich berühren werden. Jedoch werden die beiden von einem lauten Klopfen gestört, sodass sie sich wieder zurückziehen.

6.4 Szenenprotokoll mit Shivani und Amol

Nachdem Amol Shivani aus dem Altersheim zur Flucht verholfen hat, übernachten die beiden in einem Hotel und verbringen eine Nacht zusammen.

²⁴⁷ MİKOS 2008, S. 226f.

Kapitel 14 (01:46:57 – 01:49:46)



Abbildung 14 (01:47:00)



Abbildung 15 (01:47:12)

Die Szene zeigt die Akteure in der Halbtotale. Shivani liegt im Bett und Amol sitzt auf einem Sessel neben ihr und liest ihr aus seinem Tagebuch vor (**Abb. 14**). Es ist Abend, der Raum ist dunkel und wird nur durch zwei Wandleuchten erhellt. Beide Akteure tragen traditionelle Kleidung, Shivani hat einen Shalwar-Kameez in einer weißen und blauen Farbe an.

Amol: 20.April 2004 - Heute habe ich den Bericht von dem Arzt bekommen, er schreibt, ich habe nur noch zwei Jahre. Mehr als den Tod fürchte ich, dass ich nicht in deinen Armen sterben kann. Wir haben immer gesagt, dass wir es ohne einander keinen Moment aushalten würden. Und dennoch, haben wir unser Leben voneinander getrennt verbracht.

Shivani: Genug, Amol.

Amol: Kannst du es nicht mehr hören, ich kann es auch nicht mehr sagen. Gut Shivani, dann schlaf jetzt.

Shivani: Amol (hält ihn an der Hand fest), schlaf heute Nacht hier.

Amol schaut ein wenig verwundert, legt sich dann aber zu ihr in das Bett. Die Kamera zeigt sie in der Naheinstellung im Bett (**Abb. 15**). Die Musik wird etwas lauter, sie sehen sich tief in die Augen. Er umarmt sie und sie kommen sich zärtlich näher.



Abbildung 16 (01:48:40)

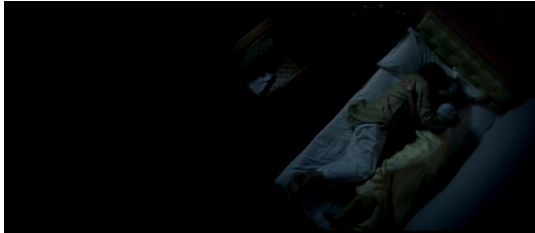


Abbildung 17 (01:48:48)

Amol schaltet das Licht ab. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob sie sich küssen, weil der Schatten auf das Gesicht fällt, aber die Darstellung lässt die Rezipienten erahnen, dass sie sich intim annähern (**Abb. 16**). Die Kamera wechselt die Perspektive und von der Vogelperspektive aus werden die Akteure nun im Bett gezeigt; der Raum ist dunkel und das Licht fällt nur auf Oberkörper und Beine (**Abb. 17**). Es schließt sich ein Wechsel des Bildes an und die Übersicht bleibt bestehen, der nächste Morgen wird gezeigt.



Abbildung 18 (01:48:55)



Abbildung 19 (01:49:10)

Das Licht fällt auf den Oberkörper und das Gesicht der beiden, der Rest des Raumes ist dunkel (**Abb. 18**). Shivani liegt nun auf der linken Seite des Bettes, fest umschlungen von Amols Armen. Die Musik endet sanft und ein leises Vogelgezwitscher ist im Hintergrund zu hören. Shivani will für Amol Tee zubereiten und steht auf. Sie geht in Richtung Küche und

lehnt sich schnell gegen die Wand. Sie verzieht ihr Gesicht und stöhnt kurz auf (**Abb. 19**), dann krümmt sie sich vor Schmerzen und fällt mit voller Wucht auf den Boden.



Abbildung 20 (01:49:44)

Dabei zerbricht eine Obstschüssel aus Glas und dramatisiert, wie sie auf dem Boden liegt (**Abb. 20**). Die Protagonistin liegt auf dem Rücken, Shivani ist in der Position eher dunkel dargestellt. Die Sequenz endet damit, dass Amol sie im Krankenwagen ins Krankenhaus begleitet, aber sie stirbt auf dem Weg dorthin, da sie in einen Verkehrsstau geraten, den sie nicht umfahren können.

6.4.1 Analyse

Auch dieses Szeneprotokoll wird hinsichtlich der Ausstattung, Kamera / Perspektive / Einstellungen, Licht, Schnitt und Montage sowie Ton / Musik analysiert. Gemeinsam mit der Analyse des vorigen Szeneprotokolls stellt es die Basis für die Diskussion der Ergebnisse im nächsten Kapitel dar.

6.4.1.1 Ausstattung

Die Szene findet in einem Schlafzimmer statt. Der Raum ist klein und mit einem Bett, zwei Wandleuchten, einem Sessel und mit einem Nachtkästchen ausgestattet. Es ist Nacht und Shivani trägt im Bett traditionelle Bekleidung, einen Shalwar-Kameez in blau-weißer Farbe.

Der helle Farbton weist auf den Witwenstatus hin. Amol ist ebenfalls in traditioneller Bekleidung zu sehen, in einem beigefarben gestreiften Shalwar-Kameez. Er sitzt in einem Sessel neben dem Bett. Den Rezipienten und Rezipientinnen wird vermittelt, dass sie eine gewisse Nähe zueinander haben, diese jedoch – noch – nicht körperlich ist. Amol liest etwas aus seinem Tagebuch vor, so kann er seine Gefühle ausdrücken. Shivani bittet ihn, bei ihr zu schlafen, er zögert nicht lange und legt sich neben sie. Diese Szene wird als sehr intim zwischen den beiden dargestellt.

6.4.1.2 Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen

Die Kameraführung ist ruhig, nur die Perspektiven ändern sich. Meist werden die Figuren von der vertikalen Ebene aus präsentiert, aus der Übersicht und anschließend aus der Vogelperspektive, um den Wechsel von Nacht und Tag zu erlebbar zu machen. Von den Einstellungen her werden öfters Großaufnahmen verwendet, um die Gefühle der Personen zu vermitteln. Auch die Halbtotale wird eingesetzt, um Orientierung im Raum zu schaffen.

6.4.1.3 Licht

Die Lichtverhältnisse sind dunkel und durch die Kadrage wirken die Bildeinstellungen inszeniert. Nur die Personen werden beleuchtet. Im Bett liegen die beiden Figuren nebeneinander. Die körperliche Intimität wird von der Kamera durch den Schatten verdeckt. Die Low-Key-Funktion verbirgt die Gesichter von Amol und Shivani, sodass die Zuseher und Zuseherinnen nicht erkennen können, ob sie sich in Wirklichkeit küssen oder es nur vortäuschen. Der Rest des Körpers ist deutlich erkennbar. Die Kamera zeigt die beiden aus der Vogelperspektive. Es folgt ein Übergang von der Nacht- in die Tageszeit. Das Licht fällt nun auf das Gesicht der Protagonisten und der Rest des Körpers wird durch Schatten verdeckt. Deutlich wird die Position der beiden, die sich nun anders im Bett platziert haben, was dem Filmpublikum auf deren sexuelle Vereinigung hinweist. Der nächste Morgen beginnt auch sehr dunkel und lässt auf etwas Schlimmes schließen, das folgen wird. Shivani möchte Tee zubereiten, sie steht auf und ihr Gesicht wird im Halbschatten gezeigt, sie verspürt Schmerzen in der Brust. Sie fällt zu Boden, das Bild beherrscht Dunkelheit.

6.4.1.4 Schnitt und Montage

In den Bildeinstellungen wird der harte Schnitt verwendet. Beim Dialog wird der Effekt des Eyeline Match angewendet. Amol sieht aus dem Bild und die nächste Einstellung zeigt Shivani, in deren Richtung er blickt. Die Intimität wird in verschiedenen Einstellungen präsentiert, womit auch die Schnittfolge mit den einzelnen Perspektivenwechseln einhergeht. Diese Montage erlaubt nicht nur eine Kontinuität der Handlung, sondern auch der zeitliche Kontext wird dadurch eingebunden, indem die Nacht- in die Tageszeit übergeht.

6.4.1.5 Ton / Musik

Die Handlung enthält nur wenige Dialoge. Im Hintergrund ist Musik zu hören, die den Rezipienten und Rezipientinnen emotionell darauf hinweist, dass eine bestimmte Begebenheit erfolgen wird, das wird *persuasive* Funktion genannt. Die beiden kommunizieren auf einer vertrauensvollen und angenehmen Ebene. Bei der Intimität klingt

die Musik romantisch, diese wird langsamer, bis der nächste Tag kommt. Im Hintergrund ist das Zwitschern von Vögeln zu hören. Shivani steht auf und will für Amol Tee machen, jedoch verspürt sie Schmerzen, die durch bestimmte Rauschelemente unterlegt werden. Sie fällt zu Boden, reißt eine Obstschüssel mit sich, wodurch der Effekt des Fallens dramatisiert wird.

6.5 Resümee der Kinematographie

Bei der Filmanalyse geht es darum, aus den technischen Mitteln reflexive Bezüge abzuleiten. Reflexion meint, eine Distanz aufzubauen. Die Autoren der strukturalen Medientheorie Jörisen und Marotzki zitieren, „dass ein Bild nicht die Wirklichkeit ist. Da es aber darauf verweist, spüren wir gleichsam die Kraft der Wirklichkeit, die uns in ihren Bann zieht (Involvement).“²⁴⁸ Das heißt, audiovisuelle Formate müssen so angelegt werden, dass der Einsatz der Formeigenschaften bestimmte Assoziationen beim Publikum auslösen kann. Es wird versucht, sie „hineinzuziehen“ bzw. emotional betroffen zu machen. Dadurch können die Rezipienten und Rezipientinnen eine orientierende Haltung zum Film einnehmen, sodass eine Reflexionsmöglichkeit eröffnet wird.²⁴⁹

Wenn man den Film „Life in a Metro“ nach den strukturalen Formen analysiert, kommt man zu dem Schluss, dass die beiden Szenen in dem Film keine Reflexionspotenziale anbieten. Dies ist folgendermaßen zu erklären:

„Life in a Metro“ arbeitetameratechnisch viel mit Nah-, Halb- und Großaufnahmen. (vgl. Abb. 2, Abb. 5 und Abb. 12) Das ist für Melodramen nicht untypisch, da die Emotionen der Personen deutlich hervorgehoben werden. Die Kamerabewegungen im Film sind ruhig, es kommt zu keinerlei raschen Wechseln von einer Aufnahme in die andere. Auffällig ist, dass die Kameraeinstellung in den untersuchten Szenen nie den ganzen Raum oder den Ort der Handlung zeigt, d.h. „Totale- oder Super-Totale Aufnahmen“²⁵⁰ sind gar nicht vorhanden. Beim Dialog zwischen zwei Personen bleibt die Perspektive in der Normalansicht. Es kommt zu keinen sexuellen Unterschieden von männlichen oder weiblichen Geschlechterrollen, außer bei einer einzigen Szene im Film, dort kommt auch der Ansatz von Laura Mulvey (vgl. Abb. 9 und Abb. 10) zum Einsatz.

In manchen Bildausschnitten ist die Kamera so positioniert, das dem Filmpublikum suggeriert wird, dass sie das Geschehen aus einem „Guckloch“ verfolgen (vgl. Abb. 10), was eine bedrückende Atmosphäre vermittelt. Insofern kann man davon ausgehen, dass die

²⁴⁸ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 50

²⁴⁹ ebd. S. 58f.

²⁵⁰ MIKOS 2008, S. 194

Kameraeinstellungen und die Perspektiven in „Life in a Metro“ weniger komplex gestaltet sind, um die Zuschauer und Zuschauerinnen nicht zu sehr zu verwirren. Darüber hinaus werden langsame Kamerafahrten und geringe Einstellungsgrößen und Perspektivenwechsel angeboten, damit die Handlung leichter nachvollziehbar ist.

Montagetechnisch wird bei diesem Bollywood-Film viel mit dem harten Schnitt gearbeitet. Die Schnittfolgen sind linear, das heißt, dass der Rezipient und die Rezipientin diese kaum wahrnimmt. Da der Film keinen Rahmenwechsel aufweist, in dem sich die „Wirklichkeitsebene“²⁵¹ verändert, wie beispielsweise durch einen Traum oder Erinnerungssequenzen, bleiben Gleichmäßigkeit und Kontinuität in den Handlungen aufrecht. Um die Geschichte voranzutreiben, wird ab und zu eine Musiknummer eingesetzt, die durch eine Rock-Band gesungen wird. So kann der zeitliche und räumliche Wechsel der Handlung ohne größere Brüche stattfinden. Auf- oder Abblendung oder eine Überblendung, um einen Wechsel in einen anderen Raum- oder Zeitebene zu vollziehen, kommen kaum zum Einsatz. Bei Dialogen wird häufig das Schuss-Gegenschuss-Verfahren eingesetzt, wobei die eine Person spricht und die andere Person das Gespräch verfolgt (vgl. Abb. 2, Abb. 3). Auch bei dieser formalen Eigenschaft wird wenig Komplexität angeboten, damit die Zuseher und Zuseherinnen nicht irritiert sind. Aus diesem Grund besteht auch hier keine Reflexionsoption.

Die Geräuschkulisse wird vor allem in den Innenräumen schlicht gehalten, um den Dialogen mehr Gewicht zu geben. Um überhaupt ein Gefühl der Spannung und Atemlosigkeit zu erzeugen, wird an manchen Stellen im Film die Musik komplett weggelassen. Bestimmte Gegenstände werden mit einem Trommeleffekt vorgeführt, z.B. als der Blick von Shikha plötzlich auf das Bett mit dem Kopfkissen fällt (vgl. Abb. 7) oder beim Zerschmettern der Obstscheibe auf dem Fußboden, als Shivani zusammenbricht (vgl. Abb. 20). Die Sound Effekte sind „diegetisch“²⁵² und tragen zur Dramaturgie bei. Die Hintergrundmusik ist in diesem Film „non-diegetisch“²⁵³. Auch hier werden keine Abweichungen vorgenommen, die dem Fluss der Narration in irgendeiner Hinsicht unterbrechen würden. Somit ist diese Formstruktur ebenfalls kein Anhaltspunkt für einen reflexiven Prozess.

Die Zeitebene im Film entspricht der Gegenwart. Das bedeutet, dass es zu keinen Zeitsprüngen in die Vergangenheit oder Zukunft kommt oder Traumsequenzen stattfinden. Dies ist eigentlich nicht ganz typisch für einen Bollywood-Film. In den meisten Filmen sind

²⁵¹ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 50.

²⁵² PEDAL 2004. Online im WWW unter URL: <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap3-6.htm> [20.08.2012]

²⁵³ ebd.

Sprünge vorhanden, beispielsweise bei einer Tanzsequenz, wo die Protagonisten plötzlich von einem städtischen in ein ländliches Gebiet versetzt sind, um ihre Wünsche und Gedanken durch Gesang und Tanznummern auszudrücken. Aufführungen dieser Art sind in analysierten Film nicht vorhanden. Die einzig bewusste Unterbrechung im Film ist die Pause in der Mitte des Filmes, was wiederum typisch für einen Bollywood-Film ist. Die Rezipienten und Rezipientinnen werden durch die zeitliche und räumliche Ebene nicht verwirrt.

Das Setting der Innenräume ist in fast allen Abbildungen ähnlich, d.h. es wird nicht viel Raum für Aktivitäten angeboten. Die Personen verharren auf einer Stelle, handeln und kommunizieren nur jeweils von einem Platz aus. Aus diesem Grund wird die Szene so inszeniert, dass ein Teil des Raumes im Verborgenen bleibt und der andere Teil des Raumes teilweise beleuchtet wird (vgl. Abb. 8 und Abb. 18). Die Inszenierung der Personen und der Sphäre, in der sie sich aufhalten, hat etwas Theatralisches und fokussiert den Blick des Publikums nur auf einen Punkt im Bild.

Die einzige Formstruktur, die sich von den anderen Techniken stark abhebt, ist das Licht. Die Lichteinstellungen im Film sind so gestaltet, dass bestimmte Gegenstände in den Räumen durch die dunkel inszenierten Farbelemente verschwinden. Der Handlungsort wirkt künstlich und inszeniert. Die Szenen spielen des Öfteren in der Nacht und in Innenräumen. Weiters überwiegt die Low-Key Funktion, d.h. bildtechnisch wird mit Schatten gearbeitet, um bestimmte Details vorzuenthalten, wie zum Beispiel den Kuss zwischen den beiden älteren Personen (vgl. Abb. 16 und Abb. 17). Deutlich zu erkennen ist, dass die dunklen Farbelemente bei den Zuschauer und Zuschauerinnen Unsicherheit, Gefahr und eine Abkehr von moralischen Werten vermitteln sollen. Ein Kontrast zur Low-Key Funktion ist die Dominanz der roten Beleuchtung (vgl. Abb. 6, Abb. 7, Abb. 11 und Abb. 12), wodurch ein negatives Bild der Ehefrau erzeugt wird. Nicht nur durch das Einsetzen des rötlichen Farbtons wird die Lage der Wohnung gedeutet (Rotlichtmilieu), zusätzlich wird auch der Frau eine sittlich nicht korrekte Haltung zugeschrieben. Es wird also durch die Schatten und durch die Dominanz des roten Farbtones eine visuelle Bildsprache erzeugt. Den Rezipienten und Rezipientinnen werden durch die hell und dunkel beleuchtete Umgebung bestimmte Andeutungen vorgeführt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Analyse der beiden Szenen nach den strukturalen Formen nicht so viel Komplexität erzeugen, damit bei den Zuschauern und Zuschauerinnen die Wirkung entsteht, dass sie mental hineingezogen werden. Es deutet alles darauf hin, dass der Film wenig reflexive Potenziale bietet, die einzige Formeigenschaft

ist die Lichtgestaltung, die das Publikum visuell zur Distanz anregt, indem es dunkle und schattige Lichtquellen einsetzt, um ein negatives Bild der Frau zu erzeugen.

7. ERGEBNISSE DER ANALYSE

Im folgenden Teil werden die Ergebnisse präsentiert, die aus der Analyse hervorgehen und auf die vier Dimensionen (sofern es möglich ist), – Wissensbezug, Handlungsbezug, Grenzbezug und Biographiebezug – umgelegt. In diesem Kapitel werden zunächst die einzelnen Bezüge kurz dargestellt und danach die Inszenierung der Frau im Film im Hinblick auf die reflexiven Potenziale untersucht. Anschließend folgt ein Resümee der beiden Figuren.

7.1 Bildungspotenziale im Film

Bei der Filmanalyse legen Jörisen und Marotzki, das Hauptaugenmerk darauf, „dass Reflexionsoptionen [...] durch die Form des Mediums erzeugt werden.“²⁵⁴ Die Autoren der strukturalen Medienbildung nehmen Bezug zur Kants vier Fragen der Logik (Wissens-, Handlungs-, Grenz- und Biographiebezug) und ordnen ihnen Reflexionspotenziale ein, die einen Bildungsgehalt anbieten.²⁵⁵

7.1.1 Wissensbezug

Die erste Orientierungsdimension „zielt auf die Reflexion der Genesis und Geltung von Information und Wissen, letztlich also auf eine Reflexion [...] von Wissenslagerungen. Mit dem Begriff Wissenslagerung bezeichnen wir das Arrangement verschiedener Wissensbestände, die, bezogen auf ein Problem, zusammengeführt werden und medial präsent sind.“²⁵⁶ Damit ist angesprochen, wie Wissen in den Filmen vermittelt wird und wie diese zu reflexiven Prozessen führen.²⁵⁷ Eine Grundvoraussetzung ist „Verfügungswissen (Faktenwissen),“²⁵⁸ über das jedes Individuum verfügt. Geht man von diesem Wissen aus, so ist die Gesellschaft reich an Informationen, es geht lediglich darum, sich darin zurecht zu finden und eine Orientierung zu erreichen, die wiederum zur Reflexivität führt.²⁵⁹ Zu solchen Filmen zählt beispielsweise der Dokumentarfilm, der „eine realistische und authentische Grundkontur“²⁶⁰ präsentiert und den Rezipienten die Informationen durch „Statistiken, Interviews und narrativ präsentierten Selbsterfahrungen“ darlegt. Aber auch Spielfilme können Wissenslagerungen inszenieren „indem es in Narrationen eingebaut oder visuell

²⁵⁴ JÖRISEN/MAROTZKI 2009, S. 59

²⁵⁵ vgl. ebd. S. 60

²⁵⁶ ebd. S. 3

²⁵⁷ vgl. ebd. S. 33

²⁵⁸ ebd. S. 29

²⁵⁹ vgl. ebd. S. 29-33

²⁶⁰ ebd. S. 61

artikuliert wird.²⁶¹ Aus dieser Perspektive können Filme hinsichtlich ihres Bildungswerts analysiert werden.

Der Bollywood Film „Life in a Metro“ bietet hinsichtlich der Wissenslagerung keine neuen Lernfelder, sondern verstärkt eher stereotype Rollenbilder. Deutlich wird das Verhältnis zwischen Tradition und Moderne, was als Parallele zu einem guten und schlechten Frauenbild gedeutet werden kann. Somit löst der Film hinsichtlich des Wissensbezugs keine reflexiven Prozesse aus, er zeigt, dass Autonomie bei der Frau bzw. die moderne Lebensweise zur Ablehnung führt. Das wird vor allem durch die Lichteffekte deutlich. Daher wird nicht näher auf diese Reflexionsdimension eingegangen.

7.1.2 Handlungsbezug

Diese Dimension befasst sich mit der „Reflexion von Handlungsoptionen im Kontext gemeinschaftlicher und gesellschaftlicher Kontexte. Orientierung mündet letztlich auch im Handeln.“²⁶² In dieser Orientierungsdimension werden in den Filmen „schwierige menschliche Entscheidungssituationen“²⁶³ thematisiert, die Reflexionspotenziale enthalten. „Dem Zuschauer wird die Komplexität und teilweise auch Verstricktheit von Entscheidungssituationen vor Augen geführt, so dass sich die Frage ‚Wie würde ich mich in einer solchen Situation entscheiden?‘ unausweichlich stellt.“²⁶⁴ Hier kommt z. B. die Problematik auf, sich gegen die konventionellen Gesetzmäßigkeiten der Kultur, der Tradition oder der Pflicht entscheiden zu müssen, was zum „Bedenken von Folgen und Nebenfolgen von Handlungen“²⁶⁵ führt.

„Life in a Metro“ bietet dualistische Sichtweisen, die sich mit der Differenz von Tradition und Moderne sowie Sittlichkeit und Unsittlichkeit auseinandersetzen. Wenn solche Situationen im Film auftauchen, können diese für den Zuseher und die Zuseherin eine bildungsmäßige Komponente haben. Der analysierte Film deckt solche komplizierte Situationen auf, darauf wird später noch genauer eingegangen.

7.1.3 Grenzbezug

Bei der dritten Frage von Kant „Was darf ich hoffen?“²⁶⁶ geht es „um sensible Beschreibungen, wie Menschen mit Grenzerfahrungen und Grenzziehungen umgehen, wie

²⁶¹ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 61

²⁶² ebd. S. 63

²⁶³ ebd. S. 34

²⁶⁴ ebd. S. 63

²⁶⁵ ebd. S. 67

²⁶⁶ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 34

flexibel oder restriktiv solche Grenzen gezogen werden, ob sie Grenzen als Herausforderungen erleben oder eher als unüberwindbare Schranken, ob sie sie akzeptieren oder ablehnen.²⁶⁷ Die Wichtigkeit dieser Orientierung liegt darin, dass der Mensch Grenzen braucht, um „den Bezug zum eigenen Gegenteil“²⁶⁸ wieder herzustellen. Mit Grenzen wird die Frage danach, was Menschsein bedeutet, in den Vordergrund gerückt. Sie sind z. B. wissenschaftlich-technischer Natur, wie Leben und Tod; Normalität und Wahnsinn; Grenzen zwischen menschlicher Natur und Technik und zuletzt Grenzen zwischen menschlicher Natur und künstlich erzeugten Lebewesen.²⁶⁹

„Life in a Metro“ gibt in Bezug auf die Grenzen des „Menschseins“ keine Hinweise im Film, daher scheint eine nähere Betrachtung mit dieser Orientierungsdimension, die für die Analyse von Bedeutung sein könnte, nicht sinnvoll.

7.1.4 Biographiebezug

Die letzte Frage bei Kant bezieht sich auf die anthropologische Frage: „Was ist der Mensch? Diese [...] richtet sich somit einerseits auf das grundlegende Verständnis, das wir vom Menschen haben, auf das grundlegende Verständnis von Menschen überhaupt, andererseits aber auch auf biographieanalytischer Ebene auf die jeweilige Identität des Einzelnen, die über biographische Arbeit immer wieder hergestellt werden muss.“²⁷⁰ „Hinsichtlich der Reflexion auf die eigene Identität, auf Biographisierungsprozesse, sind Filme dann bildungsmäßig wertvoll, wenn sie komplizierte und komplexe menschliche Sinnbildungs- und damit Identitätsbildungsprozesse zum Thema haben.“²⁷¹ Solche Situationen findet man z. B., wenn es „um Fragen der Identität, der Art und Weise, wie Menschen zu sich selbst finden können, wie sie versuchen, Sinn in ihr Leben zu bringen“²⁷² geht. Der Bollywood-Film „Life in a Metro“ beschäftigt sich größtenteils mit dem Sinnbildungsthema. Beide Frauenfiguren erleben eine Phase der Frustration, die sie durch neue Partner auszugleichen versuchen.

Im Folgenden werden die zweite und die vierte Orientierungsdimensionen (Handlungs- und Biographiebezug) zusammen näher beleuchtet, da der Film auf diesen beiden Ebenen Reflexionsoptionen bietet.

²⁶⁷ JÖRISSEN/MAROTZKI 2009, S. 34f.

²⁶⁸ ebd. S. 34

²⁶⁹ vgl. ebd. S. 67ff.

²⁷⁰ ebd. S. 36

²⁷¹ ebd. S. 69

²⁷² ebd. S. 70

Greift man die Zitate von Jörisen und Marotzki aus dem zuvor erwähnten Handlungs- und Biographiebezug auf, dann ist jede menschliche Entscheidungssituation bzw. jeder Sinn- und Identitätsbildungsprozess komplex und daher nicht einfach zu bewältigen. Filme sind bildungsmäßig wertvoll, sobald Menschen in einer Handlung agieren und zwischen zwei Positionen stehen, wo es vielleicht darum geht, bestimmte Entscheidungen zu treffen oder Grenzen zu überschreiten, die nicht mit den sittlichen Grundwerten übereinstimmen. Sittlichkeit kann „sich als Hilfe zur Personwerdung verstehen, d.h. als Förderung der Fähigkeit, sich in bestimmten, konkreten Situationen selbstverantwortlich für sittlich begründete und gerechtfertigte Handlungen oder Handlungsweisen entscheiden zu können.“²⁷³

Bei einer Fehlentscheidung oder beim Übertritt von Grenzen müssen dann auch die Konsequenzen bedacht werden. Hier stellt sich die Frage, wie der Mensch in Krisen kommt, das ein Handeln notwendig macht.

Bevor man sich damit auseinanderzusetzen, ist es wichtig, den Begriff "Biographisierung" zu erläutern. Nach Marotzki „erweist sich die Lebensgeschichte als ein vom Subjekt hervorgebrachtes Konstrukt, das als eine Einheit die Fülle von Erfahrungen und Ereignissen des gelebten Lebens zu einem Zusammenhang organisiert. Die Herstellung eines solchen Zusammenhangs der Erlebnisse und Erfahrungen erfolgt über Akte der Bedeutungszuschreibung. Bedeutung wird von der Gegenwart aus vergangenen Ereignissen verliehen. Die Erinnerungen, die jemand von seinem Leben noch aktualisieren kann, sind jene, die ihm bedeutungsvoll in einem Gesamtzusammenhang erscheinen, durch die er sein Leben strukturiert.“²⁷⁴ Damit ist gemeint, dass der Mensch seine Erfahrungen in eine bestimmte wertende Ordnung einstuft. Gewisse Dinge sind für den Einzelnen relevant und andere irrelevant, diese sorgen für eine Struktur und Ordnung.²⁷⁵ Daher gelingt „eine sinnstiftende Biographisierung [...] nur dann, wenn es gelingt, Zusammenhänge herzustellen, die es erlauben, Informationen, Ereignisse und Erlebnisse in sie einzuordnen und Beziehungen untereinander wie auch zur Gesamtheit herzustellen.“²⁷⁶

Daher setzt sich die nächste Frage damit auseinander, wie es zu einer Krise kommt. Wenn keine Ordnung bzw. kein Zusammenhang geschaffen werden kann, „so scheitert auch eine sinnstiftende Biographisierung, was für das Subjekt eine existentielle Sinnkrise zur Folge haben kann.“²⁷⁷ Diese Lebenskrise drückt sich folgendermaßen aus: „Der Mensch beginnt

²⁷³ BÖHM 2005, S. 587

²⁷⁴ MAROTZKI 1991b zitiert nach: OSTERMANN-VOGT 2011 S. 78

²⁷⁵ vgl. JÖRISEN/MAROTZKI 2009, S. 36

²⁷⁶ ebd.

²⁷⁷ MAROTZKI 1991a zitiert nach: OSTERMANN-VOGT 2011 S. 79

dann, Fragen an sich und die Welt zu stellen. Es kann zu einer Umstrukturierung subjektiver Relevanzen und damit zu einer Transformation des Welt- und Selbstverhaltens kommen. Menschen sehen sich und ihre Welt dann anders.“²⁷⁸ Daraus folgt, dass der Mensch gezwungenermaßen zu einer Entscheidung und Handlung gedrängt wird.

Um reflexive Potenziale aus dem Film abzuleiten, bietet „Life in a Metro“ auf der strukturalen Ebene hinsichtlich der Lichtgestaltung Elemente der Komplexität. Vor allem wenn es darum geht, durch die dunklen Beleuchtungen ein bestimmtes Frauenbild darzustellen, dass eine negative Konnotation mit sich bringt. Im nächsten Abschnitt wird das deutlich gemacht.

7.2 Inszenierung der Frau im Film im Hinblick auf die Reflexionsoptionen

Im analysierten Bollywood-Film werden die Ängste, die Unzufriedenheit und die Leere im Leben der Frauen dargestellt – als Lebenskrise, die sie durch einen neuen Partner auszugleichen versuchen. Die visuelle Artikulation vermittelt jedoch, dass diese Lebensweise nicht den Traditionen entspricht; durch die strukturalen Formelemente werden diese Abweichungen kenntlich gemacht. In beiden Szenen wird deutlich, dass die Lichtelemente eine besonders wichtige Rolle spielen. Die dunklen oder roten Lichteinstellungen geben der Szene eine Doppeldeutigkeit. Einerseits zeigen die Szenen die Unsittlichkeit der Frauen, andererseits sind die Frauen bereit, sich gegen die gesellschaftlichen Konventionen zu wehren, um ihre Identität wieder zu finden, die sie durch ihre jeweilige Lebenskrise verloren haben.

7.2.1 Reflexionsoption der Figur Shikha Kapoor

„Life in a Metro“ zeigt den Zuschauern und Zuschauerinnen, dass das unabhängige Verhalten der Frau sie an einem „unschicklichen“ Ort führen kann. Die Beziehung zwischen Shikha und Akash zeigt, dass Shika bereit ist, in ihrem Identitätsbildungsprozess Wege zu verfolgen und Orte zu betreten, die sie als normale Ehefrau nie betreten würde. Sie überwindet Grenzen und tritt in eine Welt mit neuen Regeln ein, sie handelt und entscheidet selber.

Akash führt sie in seine Welt ein, an einem geheimen dunklen Ort. Den Rezipienten und Rezipientinnen wird gezeigt, dass sie an diesem Ort seine Führung und Stützung benötigt. Es wird aber auch zum Ausdruck gebracht, dass sie sich widerwillig in seine Obhut begibt und mit großer Vorsicht den Weg in Akashs Welt beschreitet. Das scheint sinnwidrig zu sein,

²⁷⁸ MAROTZKI 1991b zitiert nach: OSTERMANN-VOGT 2011 S. 80

da dieses Verhalten gerade den hinduistischen Gesetzestexten des Manu (vgl. Kap. 2.1) entspricht. So wird auch hier die Frau darauf reduziert, dass sie als willenloses emotionales Objekt die Führung eines Mannes benötigt. Das Vertrauen zwischen Akash und Shikha wird hier durch die Intimität ersetzt, nämlich durch die von Ehepartnern, mit dem Unterschied, dass Akash und Shikha keine Eheleute sind und dem Filmpublikum dadurch ein Bild der Unsittlichkeit vermittelt wird.

Die mediale Wirkung wird hier vor allem durch die Beleuchtung inszeniert, in dem den Zuschauer und der Zuschauerin die Beziehung zwischen Shikha und Akash als unmoralisch und „unindisch“ dargestellt wird. Somit wird die ganze Liebschaft zwischen den beiden auf einen „prostitutiven Deal“ reduziert. Dadurch entsteht der Eindruck, dass eine nicht eheliche Beziehung – nach indischem Sittenbild – nur in Prostitution enden kann. Den Rezipienten und Rezipientinnen vermittelt das rote Licht, dass Shikha sich einerseits in einer Gegend aufhält, die sich in einem Rotlicht-Milieu befindet. Zudem wird sie in der Position einer Prostituierten eingestuft, da sie sich in einer fremden Wohnung aufhält.

Dem Publikum wird kein positives Bild von Shikha gezeigt, weil sie als Ehefrau und Mutter soweit gehen würde, ihr Gelübde der Ehe zu brechen, indem sie mit einem anderen Mann Sex hat.

Das heißt, dass das gesellschaftliche Bild einer Frau einerseits verlangt, dass sie sich als Frau weiblich präsentiert, indem sie sich dem Mann unterordnet und sich femininer kleidet. Das wird durch den Sari ausgedrückt, wobei dies die einzige Stelle im Film ist, wo Shikha einen Sari trägt. Andererseits wird Kritik deutlich, wenn sie sich „verkauft“, da es gegen alle ethischen Prinzipien der gesellschaftlichen Ordnung verstößt. Im Kapitel 2.2 findet sich bereits die Beschreibung, dass ein außereheliches Vergehen bei einer Frau härter verurteilt wird als bei einem Mann. Die Reputation der Frau bzw. der ganzen Familie steht auf dem Spiel und diese muss für die Tat büßen. Somit steht Shikha vor einem Entscheidungskonflikt, ob sie bei ihren moralischen Werten bleiben oder doch ihrem inneren Drang folgen soll.

Der Film eröffnet einen Bezug zur Handlungsoption, indem er danach fragt, was richtig bzw. falsch ist. Man könnte sagen, dass die Protagonistin zwischen den individuellen Bedürfnissen und den traditionellen Werthaltungen steht. Somit lässt der Film einerseits eine Spannung im Film offen, die zu einer Reflexionsoption führt, jedoch wird der Protagonistin bewusst, dass sie ihr Verlangen beherrschen muss. Der Film macht deutlich, dass sie einsieht, dass sie ihre Pflichten als Mutter und Ehefrau nachgehen muss und diese, wenn auch widerwillig, erfüllen muss.

Die roten Lichtelemente stellen Shikha in einem „schlechten Licht“ dar und verbinden ihre außereheliche sexuelle Handlung mit Prostitution. Auch wenn sie letztendlich nicht körperlich intim mit Akash war, ist sie ihrem Ehemann dennoch untreu gewesen, da sie sich bereits in einem Zimmer mit Akash allein aufhält. Die moralischen Standards werden zugunsten der Selbstfindung und Identitätsbildung aufgegeben bzw. aufgelöst.

Im Laufe der Identitätsfindung Shikhas wird den Rezipienten und Rezipientinnen auch das Bild der Reue und der Selbsterkenntnis vermittelt, die nahe legen, dass bestimmte (moralische) Grenzen nicht überschritten werden sollen. Shikhas Entschluss, die Affäre zu beenden zeigt, dass die moralischen Standards auch von einer Frau, die sich in einem Selbstfindungsprozess befindet, nicht aufgegeben werden können. Somit wird dem Zuschauer und Zuschauerin auch vermittelt, dass der Selbst- und Identitätsbildungsprozess moralische Werte nicht ausschließen muss.

„Life in a Metro“ vermittelt also, dass die indische Frau sowohl ihre traditionell-indischen Werte hochhalten, aber auch zu sich Selbst und zu ihrer Identität finden kann, indem sie erkennt, dass sie Gattin und Mutter ist, in dieser Rolle verbleibt und somit wieder einen Sinn in ihrem Leben findet. Sie zeigt, dass Shikha die Krise mit ihrem Ehemann, wenn auch widerwillig, überwinden muss und das stellt auf der biografischen Ebene eine Reflexionsoption dar.

7.2.2 Reflexionsoption der Figur Shivani

Im Fall der medialen Darstellung der Frauenfigur Shivani ist festzuhalten, dass auch sie eine außereheliche Beziehung eingeht. Im Gegensatz zu Shikha hat sie eine Begegnung mit einem alten Freund, keine neue Bekanntschaft wie Akash. Die Inszenierung fällt hier etwas ausgeglichener aus. Der Rezipient und die Rezipientin bekommt hier zunächst das Gefühl, dass es sich um sehr gute und vertraute Freunde handelt, die sich nach langer Zeit wiedersehen und ihre (vermutlich alte) Beziehung wieder aufnehmen. Auf dem ersten Blick fällt Shivani mit ihrem Verhalten nicht besonders auf, doch im Film wird schnell klar, dass Shivani in einem Altersheim lebt, was für indische Verhältnisse nicht üblich ist (vgl. Kapitel 2.3), da die Kinder oder der älteste Sohn für die Eltern verantwortlich sind. Bei einem Todesfall eines Elternteils muss der Sohn die Verantwortung übernehmen und den Elternteil bei sich aufnehmen. Doch Shivanis Sohn hat seine Mutter in das Altersheim gebracht und nur er hat das Recht, sie wieder aus dem Heim zu holen. Dem Publikum vermittelt das Bild der auf alt getrimmten Shivani, dass sie keine alte, jedoch eine reife Dame ist, die sich den gesellschaftlichen Regeln untergeordnet zu haben scheint. Ihr einsames Witwen-Dasein besteht einzig allein darin, eine gute Witwe und Mutter zu sein, ihren verstorbenen Gatten zu

ehren und sich auf die Zusammenkunft mit diesem im Jenseits vorzubereiten, auf den Tod zu warten und das „Lebendig-sein“ einzustellen. Das Motiv ihrer Krise ist, dass Shivani in ihrem Leben als Witwe dasteht, die einen doppelten Verlust erlebt hat. Der erste Verlust betrifft den Tod ihres Ehemannes, der zweite besteht darin, dass ihr Sohn sie in ein Altersheim verbannt hat. Damit verliert Shivani nach der indischen Kultur zwei Stützen, die für eine Frau maßgebend sind – den Ehemann und zugleich ihren Sohn. Da sie nun "frei" ist, erlaubt die gesellschaftliche Tradition ihr nicht, sich an einem anderen Mann zu binden oder sogar mit ihm zusammenzuziehen. Die Wiederbegegnung mit Amol auf der Bahnstation führt jedoch zu einer unerwarteten Wende in ihrem trostlosen Leben. Auch er ist ein Getriebener seines Schicksals, auch den gesellschaftlichen Regeln unterworfen, aber doch viel freier und lebhafter. Dies wird gerade durch seine tödliche Krankheit verstärkt, sodass er mit Shivani umso mehr jeden ihm verbleibenden Augenblick genießen will.

Im Film wird einerseits eine reife Beziehung – zwischen zwei „alten“ Menschen – vermittelt, deren Gefühle zueinander jedoch nie vergangen sind, andererseits wird diese Beziehung immer mit einer gewissen Verachtung inszeniert, indem dunkle und schattige Farbelemente eingesetzt werden, um für die Rezipienten und Rezipientinnen die Anstößigkeit dieser außerehelichen Beziehung hervorzuheben. Shivani möchte das Altersheim verlassen, um mit Amol zusammenzuziehen, doch der Heimleiter gestattet ihr das nicht, da die Erlaubnis von ihrem Sohn vorliegen muss, der ihr das ebenfalls nicht gewährt. Diese Partnerschaft ist selbst für den Heimleiter ein Verstoß gegen jegliche Prinzipien der traditionellen Weltordnung. Er belehrt Shivani und weist sie sozusagen auf ihre „Pflichten“ hin, die sie, ihrem Alter gemäß, wahrnehmen sollte. Spiritualität sollte an erster Ordnung stehen, eine romantische Beziehung mit einem Mann kommt in diesem Lebensentwurf nicht vor. Daher greift Amol, ihr Freund, zu drastischen Mitteln und verhilft Shivani zur Flucht aus dem Altersheim. Da sie nun die Nacht gemeinsam verbringen, teilen sie sich ein Zimmer (vgl. Abb. 14).

Die gemeinsame Nacht der beiden wird in einer dunklen und schattigen Lichteinstellung gezeigt. Somit werden die Zuschauer und Zuschauerinnen nicht nur auf die nächtliche Tageszeit verwiesen, sondern auch auf ihre Intimität mit der Andeutung, dass etwas passieren wird. Die Lichteffekte mit hell und dunkel sind so eingesetzt, dass nur die Personen in der Handlung gezeigt werden. Die Szene mit dem Kuss (vgl. Abb. 16) wird mit Schatten verdeckt und wird nicht explizit gezeigt, da der Kuss eine andere Bedeutung in der indischen Kultur hat, dieser wird „mit dem Geschlechtsakt gleichgesetzt, er ist etwas rein Sexuelles.“²⁷⁹ Somit löst auch das zusammen ins Bett steigen eine Art Ablehnung bei den

²⁷⁹ ALEXOWITZ 2003, S. 90

Zuseher und Zuseherinnen aus²⁸⁰ und wird daher dunkel und schattig inszeniert. Der intime Akt selbst wird nicht gezeigt, hierbei wird nur mit Lichteffekten gespielt. Die Konsequenz aus dieser Affäre ist, dass sie am nächsten Morgen einen Herzinfarkt erleidet und daran stirbt.

Auch Shivanis Selbst- und Identitätsfindung resultiert darin, dass sie sich auf eine außereheliche Beziehung einlässt. Im Gegensatz zur Shikha sind ihre Motive jedoch anderer Art, obwohl auch sie aus den gesellschaftlichen Konventionen ausbricht, mit dem Unterschied, dass sie diese bis zum Tod beibehält. Während Shikha – nach ihrer Selbstfindung – wieder zur gesellschaftlichen „Ordnung“ zurückfindet, stirbt Shivani als „freie“ Frau, die ihr altes Leben hinter sich lässt, um jener Mensch, jene Frau zu werden oder zu sein, der sie (immer) sein wollte. Dem Publikum wird damit vermittelt, dass weder die gesellschaftlichen Konventionen noch das (reife) Alter sie daran hindern konnten, ihren Weg zu finden und zu gehen. Es wird dem Zuschauer und der Zuschauerin zugleich auch verdeutlicht, dass Shivani jedoch zunächst ihre gesellschaftliche Pflicht erfüllen musste um schließlich zu werden, was sie sein wollte, so wie es den indischen Gesetzestexten des Manu entspricht:

„[A] female should be subject in childhood to her father, in youth to her husband, and when her husband is death, to her children. Women were given no kind of independence. [...] a woman must not strive to separate herself from her father, her husband, her sons. She is told to be always cheerful, efficient in the management of household affairs, fastidious in cleaning utensils, careful with expenses. She is expected to be unwaveringly obedient to her husband, and after he is dead she must make every effort to honour his memory.“²⁸¹

Zuerst eine hörige Tochter, dann eine liebevolle Gattin, folglich eine hingebungsvolle Mutter und schließlich – am Ende – eine „freie“ Witwe.

Abschließend kann man hier feststellen, dass eine Selbst- und Identitätsfindung sogar im hohen Alter möglich zu sein scheint, zumindest will das der Film verdeutlichen. Insofern wird dem Rezipienten und Rezipientin somit auch das Gefühl vermittelt, dass man nie zu alt ist, sein wahres Ich (wieder) zu entdecken. Das gilt selbst dann, wenn dieses Glück oder dieser Augenblick nur wenige Zeit währt (und schließlich endgültig durch den Tod besiegelt wird). Shivani hat in ihrem Handeln nie wirklich gezögert, sie nimmt ihr Leben selbst in die Hand und geht den unkonventionellen Weg mit Amol.

²⁸⁰ vgl. UHL/HEJL 2006, S. 31-34

²⁸¹ GOKULSING/DISSANAYAKE 2004, S. 77f.

Auch in dieser Szene überwiegt die Dunkelheit und die Intimität mit einem anderen Mann wird hier auch als „schlecht“ gesehen. Stellt sie doch Shivani als „Sünderin“ dar, die den Rezipienten vermittelt, dass sie für ihr Vergehen bestraft wurde, indem sie stirbt. Auf diese Art weist der Film moralisch eine gewisse „Vorbelastung“ auf.

Durch die Art und Weise des Lebens und der offenen Weltansichten der Mutter- bzw. Witwenfigur weicht diese Filmfigur von der Bewahrerin der indischen Traditionen ab. Wird die Frage gestellt, warum die Mutter- bzw. Witwenfigur so bedeutend in den Bollywood-Filmen ist, liegt die Begründung darin, dass das Bild der Mutter nach dem Unabhängigkeitskampf des Jahres 1947 sehr berühmt geworden ist. Im Film „Mother India“, gibt sie, wie im Kapitel 3.3.6 beschrieben, der indischen Bevölkerung wieder Mut und Hoffnung für ihr Land und trägt somit zur Stabilisierung des Landes bei. Shivanis individuelle Wünsche sind ihr bedeutsamer, als sich an den Maßstäben der indischen Gesellschaft zu orientieren.

Der Film zeigt biographische Tendenzen auf, die sich auch mit dem Sinn des Lebens auseinandersetzen, ob diese nun in ihrer Handlungsoption gut oder schlecht für die alte Dame ausfallen, bleibt offen, da sie stirbt. Jedoch zeigt „Life in a Metro“, dass die alte Dame sich von den Traditionen losgelöst hat und als „freie Frau“ gestorben ist.

7.2.3 Resümee der beiden Figuren

Die Themen, die in dem Film „Life in a Metro“ angesprochen werden, beschäftigen sich einerseits mit außerehelichen Beziehungen und andererseits mit einer Partnerschaft im hohen Alter. In der indischen Kultur ist Ehe eine sehr hohe Sache, wenn nicht sogar eine „heilige Angelegenheit“. Somit lässt sich auch erklären, warum eine Partnerschaft ohne Ehe in der indischen Gesellschaft undenkbar sei.

Die Protagonistin Shikha will einerseits Treue zur Institution der Ehe, zu ihrem Ehemann und zur indischen Kultur halten, gleichzeitig strebt sie nach Sinnerfüllung, Selbstfindung und der Suche nach der eigenen Identität.

Shivani's Krise geht auch von zwei Positionen aus. Einerseits zeigt sie sich traditionell und geht bewusst den Weg einer indischen Witwe. Andererseits ist auch sie auf der Suche nach einer Sinn- und Identitätsfindung bzw. -bildung. Sie geht im reifen Alter einer offenen Partnerschaft ein, womit sie ihr soziales Umfeld „provoziert“, wenn nicht sogar (moralische) Grenzen überschreitet, die nicht mit ihren sittlichen (indischen) Grundwerten übereinstimmen.

Beide Frauen versuchen durch die Sinn- und Identitätsbildungsprozesse die traditionellen Werte ihrer eigenen Identität und Gesellschaft aufrecht zu erhalten, brechen diese jedoch gleichzeitig auf und stellen sich gegen sie, um in kritischen Situationen selbstverantwortlich handeln zu können.

Wenn man die beiden Frauenfiguren bei ihrer Selbst- und Identitätsfindung folgt, sieht man sie in bestimmten Situationen selbstverantwortlich handelnd. Gleichzeitig führt dieses selbstverantwortliche Handeln und Agieren zur Frage, ob diese Handlungsweisen zur Unsittlichkeit führen. Die mediale Darstellung der Frauen zeigt, dass das unabhängige Verhalten der Frauen außerhalb gesellschaftlicher Rahmen, zur Selbstfindung und zur Entscheidungsfreiheit führt. Dieses nicht-sittliche Verhalten wird auf der visuellen Ebene mit den Lichteffekten betont. Daraus kann wiederum eine Doppeldeutigkeit herausgelesen werden, da helle Beleuchtung positiv und dunkel negativ konnotiert wird. Da die zwei Szenen mit dem Bild der Frau zu tun haben, erzeugen die Farbeigenschaften ein negatives Bild der Protagonistinnen, das auf ein nicht-sittlich angebrachtes Verhalten deutet. Somit wertet der Film schon im Vorhinein und lässt den Rezipienten und Rezipientinnen kaum die Möglichkeit offen, ein eigenes Bild der Frau entstehen zu lassen, dass sich von den indischen Traditionen löst. Daher stellt auch diese Technik mit der Lichtgestaltung kein besonderes Reflexionspotenzial dar.

8. CONCLUSIO

Das Fazit der Analyse ist aus medienpädagogischer Sicht ein klares Ergebnis: Der Film bietet in keinerlei Hinsicht Reflexionspotenziale. Nachfolgend werden die Gründe für diese Einschätzung erläutert.

Die Handlungsabläufe im Film sind für die Zuschauer und Zuschauerinnen wenig komplex gestaltet. Es kommt zu keinerlei „Verweisungen, Anspielungen und Brechungen.“²⁸² Damit möchte man im Bollywood-Film die Zuschauer nicht irritieren. Das heißt der Aufbau der formalen Techniken in dem Film ist schlicht, linear und es gibt keine verschiedenen Zeitebenen, deswegen weist „Life in a Metro“ auch keine Verschachtelungen auf, was die Rezipienten und Rezipientinnen nicht zum Reflektieren anregt. Die einzige formale Eigenschaft, die sich von den anderen Formen abhebt, ist die Lichtgestaltung. Doch selbst die Technik vermittelt eine wertende Position, sodass sie keinerlei Bildungsoption enthält.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Bollywood-Film „Life in a Metro“ reproduziert, was den üblichen gesellschaftlichen Standards und Normen der indischen Kultur entspricht und darauf abzielt, zuwerten. Das läuft darauf hinaus, dass der Film dem Filmpublikum keine reflexiven Möglichkeiten bietet, die zu Bildungsprozessen führen können.

Es stellt sich nun die Frage, wie ein solcher Film aus der Sicht der Medienpädagogik zu beurteilen ist.

Im Kapitel fünf wurden medientheoretische Richtungen angesprochen. Die Debatte der bewahrpädagogischen Betrachtung von Filmen in den 1920er Jahren drehte sich um „Schmutz und Schund“, vor denen Kinder und Jugendliche bewahrt werden müssen. Das heißt, das Publikum sollte von Schund ferngehalten werden und wertvollen Filme ausgesetzt werden, die einen bildungsmäßigen Sachverhalt haben. Doch von diesem Ansatz hatte man sich eher losgelöst.

Der kritisch-emanzipative Ansatz der Erziehungswissenschaften versucht, ein kritisch-reflexives Bewusstsein zu entwickeln, anstatt Kinder und Jugendliche von schlechten Filmen fernzuhalten. Damit sollen sie befähigt werden, die Manipulationsversuche der Medien (bspw. Stereotypen in audiovisuellen Formaten) hinterfragen zu können und ein kritisch urteilendes Bewusstsein zu entwickeln.

²⁸² JÖRISSSEN/MAROTZKI 2009, S. 45

Die neuen Ansätze der strukturalen Medienpädagogik von Jörissen und Marotzki setzen sich mit dem Bildungswert von Filmen auseinander und fügen ihnen Reflexionsoptionen hinzu, die von den strukturalen Formen ableitbar sind. Betrachtet man jedoch die Genres, dann lassen sich Filme in hochkulturelle und popkulturelle Filme unterteilen. Jörissen und Marotzki haben in ihrer strukturalen Medientheorie ausschließlich hochkulturelle Filme untersucht. Da bei der Filmanalyse von „Life in a Metro“ keinerlei reflexive Potenziale entdeckt worden sind, kann daher aus pädagogischer Sicht festgestellt werden, dass die Medienbildungstheorie von Jörissen und Marotzki das Problem der popkulturellen Filme nicht explizit löst. Implizit ist aber naheliegend, dass eine bewahrpädagogische Haltung eingenommen wird, nach der zu empfehlen wäre, dass solche Filme nicht als medienpädagogisch sinnvoll ausgewiesen werden können, weil sie keine Reflexionsmöglichkeiten bieten.

Die aufgestellte These, dass popkulturelle Filme einen differenzierten Erfahrungswert bieten, kann somit nicht bestätigt werden. Solche Filme sind nur auf Entertainment aus und dienen dazu, die Massen zu unterhalten. Aufgrund dessen könnte ein anderer Zugang gewählt werden, der bei Unterhaltungsfilmen angewendet werden könnte.

Eine mögliche Herangehensweise wäre beispielsweise die Frage, warum die Zuschauer und Zuschauerinnen solche Filme überhaupt anschauen. Was steckt dahinter oder was ist die Motivation? Mit solchen Fragen arbeitet der Wissenschaftler Abraham Tesser. Er untersucht die Filme mit dem Augenmerk auf „what makes entertainment entertaining?“²⁸³ Er geht von drei Dimensionen aus, die Motivation erzeugen können:

- „Self-Escape – beschreibt sich als Wunsch des Rezipienten dem Alltag zu entfliehen, weiters gilt diese Motivation als Ausgleich von nicht erfüllte Wünsche oder Träume.
- Self-Development – dieser Motivationsantrieb soll den Rezipienten dazu verleiten ins Kino zu gehen, ihn auf einer Ebene anzusprechen, wo starke Emotionen als Mitfühl- bzw. Mitgeföhlfaktor angeworben werden.
- Entertainment – in diesem Fall wird nur der reine Unterhaltungswert eines Films angepriesen, die Motivation, ihre Anspruchnahme und der Konsum des Films berufen sich auf das Kriterium der Zerstreuung.“²⁸⁴

²⁸³ TESSER (o. J.). Online im WWW unter URL: <http://www.ibr.uga.edu/directory/faculty/tesser.htm> [20.08.2012]

²⁸⁴ KREFT 2004, zitiert nach: DASS 2009, S. 10

Wenn Rezipienten und Rezipientinnen in die Lage versetzt werden, Filme in solchen Dimensionen zu analysieren, dann könnte darin ein Bildungsanlass gesehen werden. Dieser Zugang dient allerdings nicht in der Perspektive der Medienbildungstheorie von Jörisen und Marotzki, denn aus ihrer Sicht ist die Betrachtung von solchen Filmen schlichtweg in bewahrpädagogischer Manier abzulehnen.

9. LITERATURVERZEICHNIS

1. ALEXOWITZ, Myriam (2003): Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino. Bad Honnef: Horlemann Verlag.
2. BALASUBRAMANIAN, Vinita / FÜRTH, Antje (2010): Leben und Arbeiten in Indien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
3. BÖHM, Winfried (2005): Wörterbuch der Pädagogik. Stuttgart: Kröner Verlag.
4. BRAUN, Christina von / Stephan, Inge (2000): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart & Weimar: JB Metzler Verlag, 16., vollständig überarbeitete Auflage.
5. BRUZZI, Stella / Church Gibson, Pamela (2005): Fashion Cultures. Theories, explorations and analysis. New York: Routledge.
6. DASS, Oliver (2009): Die Lothland Saga. Werbe- und Vermarktungs-Potenziale einer Guerilla filmmaking-Produktion. Masterthese, Krems.
7. DEVOUCOUX, Daniel (2007): Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien. Bielefeld: Transcript Verlag.
8. DÖRPINGHAUS, Andreas / POENITSCH, Andreas / WIGGER, Lothar (2008): Einführung in die Theorie der Bildung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2. Auflage.
9. DWYER, Rachel (2000): All you want is money, all you need is love. Sex and romance in modern India. London: Cassell.
10. DWYER, Rachel / PATEL, Divia (2002): Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film. London: Rutgers University Press.
11. EHRENSPECK, Yvonne / SCHÄFFER, Burkhard (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen: Leske + Budrich Verlag.
12. FERNANDES, Leela (2006): India's New Middle Class. Democratic Politics in an Era of Economic Reform. Minneapolis: University of Minnesota.

13. GOKULSING, K. Moti / DISSANAYAKE, Wimal (2004): Indian popular cinema: a narrative of cultural change. London: Trentham Books Limited.
14. GOKULSING, K. Moti / DISSANAYAKE, Wimal (2009): Popular culture in a globalised India. New York: Routledge.
15. GUDERMUTH, Kerstin (2003): Kultur der Liebe in Indien. Leidenschaft und Hingabe in Hindu-Mythologie und Gegenwart. Münster: LIT Verlag.
16. JÖRISSEN, Benjamin / MAROTZKI, Winfried (2009): Medienbildung - Eine Einführung. Stuttgart: Klinkhardt Verlag.
17. KAKAR; Sudhir & Katharina (2006): Die Inder. Porträt einer Gesellschaft. München: C. H. Beck Verlag, 3. Auflage.
18. KREUSER, Gabriele (2002): Der Schlüssel zum indischen Markt. Mentalität und Kultur verstehen, erfolgreich verhandeln. Wiesbaden: Gabler Verlag.
19. MADER, Elke (2008): Anthropologie der Mythen. Wien: Facultas Verlag.
20. MALL, Adhar Ram (1997): Der Hinduismus. Seine Stellung in der Vielfalt der Religionen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
21. MATHU, Anuradha (2008): Gender and Development in India. The Indian Scenario. Delhi: Kalpaz Publications.
22. MIKOS, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2. Auflage.
23. MULVEY, Laura (2009): Visual and other pleasures. Great Britain: Palgrave MacMillan, Second Edition.
24. OBERLIES, Thomas (2008): Hinduismus. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
25. PIANO, Stefano (2004): Religion und Kultur Indiens. Weimar: Böhlau Verlag Gesellschaften m.b.H.

26. SCHWEER, Thomas (1994): Stichwort Hinduismus. München: Wilhelm Heyne Verlag.
27. STANG, Friedrich (2002): Indien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
28. TIEBER, Claus (2007): Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film. Wien, Berlin: LIT Verlag.
29. TIEBER, Claus (2009): Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen. Wien, Berlin: LIT Verlag.
30. VOLLBRECHT, Ralf (2001): Einführung in die Medienpädagogik. Weinheim & Basel, Beltz Verlag.
31. VIRDI, Jyotika (2003): The Cinematic Imagination. Indian Popular Films as Social History. New Brunswick & NJ: Rutgers University Press.
32. WAMSER, Johannes (2005): Standort Indien. Der Subkontinentalstaat Markt und Investitionsziel ausländischer Unternehmen. Univ. Dissertation. Münster: LIT Verlag.

Zeitschriften

1. BAMZAI, Kaveree et. al. (2011): Rise of the Navel. – In: India Today. Rise of the Navel. Bollywood makes it fashionable to slim and bare it. 2011, Juni-Ausgabe. S. 12-17.
2. BOGOCZ, Axel [Hrsg.] (2011): Bollywood erobert die Welt. Der schönste Star der Welt! – In: Fernsehzeitschrift TV-Media. 2011, April-Ausgabe Nr. 15. S. 158-160.
3. SCHNEIDER, Nadja-Christine (2008): Einheit in der cineastischen Vielfalt. Oder gibt es „das“ indische Kino? – In: Zeitschrift des Südasienbüro e.V. Theater und Film: 27. / 28. Jahrgang, Nr.4 / 2007 – 1 / 2008, S. 32-46.
4. SCHO, Julia T. (2011): Frauen in Indien. Zwischen Mitgiftmorden und Abtreibungen. – In: Ishq. Bollywood-Indien-Lifestyle. 2011, Februar-Ausgabe Nr.42. S.89-91.
5. UHL, Matthias / HEJL, Peter M. (2006): Zeitschrift für Medienpädagogik, Hogrefe Verlag Göttingen. Vol. 18(1), S. 31-34.

6. WELZK, Esther (2008): Der Bollywoodboom in Deutschland. Ansatz zu einer Ursachenforschung. – In: Zeitschrift des Südasienbüro e.V. Theater und Film: 27. / 28. Jahrgang, Nr.4 / 2007 – 1 / 2008, S. 124-126.

Quellen aus dem Internet

1. ALI, Muzaffar (1981): Umrao Jaan. Online im Web unter URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0083248/> [20.08.2012].
2. ARAMAKI, Miyuki Droz / LEPETIT, Sylvain (2009): Das neue indische Kino. Bollywood tanzt weiter. Online im WWW unter URL:
<http://www.arte.tv/de/2776922,CmC=2791442.html> [20.08.2012].
3. BASU, Anurag (2007): Life in a Metro. Online im WWW unter URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0800956/> [20.08.2012].
4. BBC NEWS (2007): Shetty wins Celebrity Big Brother. Online im WWW unter URL:
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/6308443.stm> [20.08.2012].
5. BELLER, HansTobias / SCHLICHTER, Ansgar (2011): Lexikon der Filmbegriffe. Eyeline Match. Online im Web unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Eyeline+match> [20.08.2012].
6. BENDER, Theo / KACMAREK, Ludger / WULFF, Hans Jürgen (2011): Lexikon der Filmbegriffe. Voice-Over. Online im Web unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Voice-Over+%28VO%29> [20.08.2012].
7. BHANSALI, Sanjay Leela (1999): Hum Dil De Chuke Sanam. Online im WWW unter URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0150992/> [20.08.2012].
8. BHANSALI, Sanjay Leela (2002): Devdas. Online im WWW unter URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0238936/> [20.08.2012].
9. DUTT, Guru (1957): Pyaasa. Online im Web unter URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0050870/> [20.08.2012].

10. EGOYAN, Atom (2002): Ararat. Online im WWW unter URL: <http://www.feature-film.org/14933/ararat-omu/> [20.08.2012].
11. GLAUBACKER, Andrea (2009): Indien – Von Buddha bis Bollywood. Kultur- und Gesellschaftsführer. Online im WWW unter URL: http://www.conbook-verlag.de/tools/leseproben/9783934918290/9783934918290_lp2.pdf [20.08.2012].
12. GREGOR, Ulrich (1979): Panorama des neuen indischen Kinos.- In: Arsenal Institut für Film und Videokunst e.V. Online im WWW unter URL: http://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/panorama-des-neuen-indischen-kinos.html?tx_abdownloads_pi1%5Bcid%5D=5212 [20.08.2012].
13. JOHAR, Karan (2001): Kabhi Khushi Kabhie Gham. Online im WWW unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0248126/> [20.08.2012].
14. JOHAR, Karan (1998): Kuch Kuch Hota Hai. Online im Web unter URL: <http://www.imdb.com/title/tt0172684/> [20.08.2012].
15. KARIAS, Daria-Eléne (2010): Faszination Bollywood – ein indischer Kulturexport.- In: Pflichtlektüre. Studierendenmagazin der Universitäten Bochum, Dortmund und Duisburg-Essen. Online im WWW unter URL: <http://www.pflichtlektuere.com/10/06/2010/faszination-bollywood-ein-indischer-kulturexport/> [20.08.2012].
16. KNÖRRER; Ekkehard (2005): Bollywood 101. Eine Einführung in Geschichte und Ästhetik des Bollywood-Films. Online im WWW unter URL: <http://www.jump-cut.de/bollywood101.html> [20.08.2012].
17. MASSING, Stephan (2000): Auswirkungen des indisch-pakistanischen Konfliktes.-In: Das Informationsportal zu Südasien. Online im WWW unter URL: <http://www.suedasien.info/analysen/639> [20.08.2012]
18. MOL, Akhila (o.J.): Essay on Violence and Vulgarity in Indian Films.- In: Preserve Articles. Online im Web unter URL: <http://www.preservearticles.com/201103044402/essay-on-violence-and-vulgarity-in-indian-films.html> [20.08.2012].

19. ONLINE FOCUS (2011): Bevölkerung. Indien nähert sich China: Mehr als 1,2 Milliarden Inder. Online im Web unter URL: http://www.focus.de/panorama/welt/bevoelkerung-indien-naehert-sich-china-mehr-als-1-2-milliarden-inder_aid_613843.html [20.08.2012].

20. o.N. (2009): Frauen in Indien. Online im Web unter URL: <http://www.nachindienreisen.de/tag/frauen-in-indien/> [20.08.2012].

21. PEDAL, Janko (2004): Narrative Funktionen am Beispiel „Blade Runner“ und „Es war einmal in Amerika“. Online im Web unter URL: <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap3-6.htm> [20.08.2012].

22. ROUTLEDGE TAYLOR AND FRANCIS GROUP (2012): Popular Culture in a Globalised India. Online im WWW unter URL: <http://www.routledge.com/books/details/9780415476676/> [20.08.2012].

23. SUNDERDIEK, Tobias (2011): Lexikon der Filmbegriffe. Bollywood. Online im Web unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Bollywood> [20.08.2012].

24. TESSER, Abraham (o.J.): Faculty. – In: The William A. & Barbara R. Owens Institute for Behavioral Research. Online im WWW unter URL: <http://www.ibr.uga.edu/directory/faculty/tesser.htm> [20.08.2012].

25. VIRDI, Jyotika: The Cinematic Imagination. Online im WWW unter URL: <http://www.amazon.com/The-Cinematic-Imagination-Popular-History/dp/0813531918> [20.08.2012].

26. WULFF, Hans Jürgen (2011): Lexikon der Filmbegriffe. Diegetischer Ton. Online im Web unter URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Diegetischer+Ton> [20.08.2012].

Filmographie:

1. „Life in a Metro“. Regie: Anurag Basu. Indien: 2007. Fassung: DVD. 132'.

ABSTRACT

Die Diplomarbeit befasst sich mit dem Bollywood-Film „Life in a Metro“ und versucht aus der Sicht der strukturalen Medienbildung zu klären, ob er einen Bildungsanlass bietet. Der Fokus der Arbeit liegt zunächst auf den reflexiven Gehalten des Films, die aus den formalen Eigenschaften (Licht, Kamera / Perspektive / Einstellungsgrößen, Schnitt / Montage und Ton / Musik) abgeleitet werden können. Die Filmanalyse beschränkt sich auf zwei Frauentypen, die im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Daher werden zwei Szenen aus dem Film analysiert, aus ihnen wird der Bildungswert abgeleitet, die auf die vier Orientierungsdimensionen (Wissensbezug, Handlungsbezug, Grenzbezug und Biographiebezug) umgelegt werden. Der Bollywood-Film „Life in a Metro“ ist auf Unterhaltung ausgelegt, daher bietet er keinerlei komplexen Sachverhalte, die die Rezipienten oder Rezipientinnen zum Reflektieren anregen. Aus diesem Grund kann die These nicht bestätigt werden, dass „Life in a Metro“ als popkultureller Film einen differenzierten Erfahrungswert anbietet. Da Jörisen und Marotzki die Autoren bei der strukturalen Medienbildung ausschließlich von hochkulturellen Filmen ausgehen, denen sie reflexive Gehalte zuschreiben, wird ein weiterer Themenkomplex eröffnet. Es stellt sich die Frage, wie nun Life in a Metro, als popkultureller Film, zu definieren sei, wenn dieser keine solchen Optionen anbietet. Hier werden die medienpädagogischen Richtungen, die zunächst von einer bewahrpädagogischen Haltung über die kritisch-emanzipative Haltung zur Haltung der strukturalen Medienbildung reichen, herangezogen. Hier kann „Life in a Metro“ so bewertet werden, dass Jugendliche und Kinder den Film nicht ansehen sollten, da er aus bewahrpädagogischer Sicht keinen pädagogischen sinnvollen Sachverhalt bietet.

ABSTRACT

This thesis deals with the Bollywood Film „Life in a Metro” and tries to explain the educational motive from the viewpoint of the structural media learning. The focus of this thesis lies initially on the reflexive contents of the film, which have been deduced from the formal characteristics; light, camera / perspective / approach quantities, cutting / assembly and sound / music. The film analysis has been confined to two female personalities, which are the focus of attention. Hence two scenes are taken from the film, that derive the educational value in terms of the four orientation dimensions (epistemology, ethics, religion and anthropology). The Bollywood Film „Life in a Metro” is layed out for entertainment purposes, which is why it does not provide any complex issues, that would encourage the recipient to reflect on the theme. Therefore, this thesis can not be verified, since „Life in a Metro” does not follow any various experience values concernig pop-cultural films. Jörissen and Marotzki, the authors of the structural education learning act on the assumption of high cultural films to ascribe them a learning option. Thus another theme complex opens how to define a pop cultural film like „Life in a Metro”, that does not offer a reflective value. Viewing the media educational directions, that initiate from a preserved-educational position to a critical- emancipation position and further into a structural educational learning position; one can come to the conclusion that „Life in a Metro” should be categorized in a denomination where youngsters and children should not be allowed to watch it. Hence this film will not provide any reflective nor sensible data, out of preserved-educational perspective.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name	Daphne Dass
Geburtsdatum	29/07/1982
Geburtsort	Wien

Ausbildung

1996 – 2001	Hochschulreife (Matura) AHS BORG Hegelgasse 14, 1010 Wien
2001 – 2003	Studienrichtung Psychologie, Universität Wien, 1010 Wien
2003 – 2005	BAKIP – Kolleg für Kindergarten-Pädagogik Abschluss als Dipl. Kindergartenpädagogin, 1210 Wien
Seit 2005	Diplomstudium Pädagogik an der Hauptuniversität Wien

Wissenschaftliche Tätigkeit

2009 Wissenschaftliches Praktikum im Rahmen einer Vorstudie zum Thema „Motivation und Studienwahl in biographischen Kontext“ am Institut für Unterrichts- und Schulentwicklung.

2010 wissenschaftliche inneruniversitäre Praktikumstätigkeit im Rahmen der Forschungsstudie „Computerspielsucht“ am Institut für Bildungswissenschaft an der Universität Wien.

Sonstige Tätigkeit

2009 Absolvierung der pädagogischen Praxis im Kids United International Kindergarten.