



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die große Liebe gibt es nur einmal“

Liebes- und Geschlechterbeziehungen im Bollywoodfilm und ihre
transkulturelle Rezeption in Österreich
am Beispiel von "Kuch Kuch Hota Hai"

Verfasserin

Isabella Maria Rief

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Doz. Dr. Elke Mader

Vielleicht ist jede Kultur für die andere wie ein magischer Spiegel: Manchmal zeigt er uns die vertrauten Gesichter, manchmal Fratzen, Andeutungen auf verleugnete Aspekte unseres

Selbst von denen wir gar nicht wussten.

Sudhir Kakar (1994: 17)

Ich möchte mich bei meinen Eltern bedanken, die mich immer unterstützt und an mich geglaubt und mir Vertrauen und Zuversicht vermittelt haben.

Einen besonderen Dank möchte ich auch Bernadette Ralser und Marija Martinovic aussprechen, die mich mit wichtigen Inputs und Ideen versorgten.

Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Elke Mader, die mich mit ihren konstruktiven Anregungen den Fokus meiner Arbeit nicht aus den Augen verlieren ließ.

Ein großer Dank gilt Deniz Weber sowie all meinen Freunden, die mich stets motiviert und bestärkt haben.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG.....	9
2	WENN (LIEBES-)FILME REISEN: FILM- UND REZEPTIONSFORSCHUNG IN DER ANTHROPOLOGIE	13
2.1	Grenzen und Möglichkeiten der kultur- und sozialanthropologischen Film- und Rezeptionsforschung	14
2.1.1	Eine Frage der Interpretation: Kontext und Intertextualität.....	23
2.1.2	Rezeption im transkulturellen Kontext	25
2.1.3	Orientalismus in der Bollywood-Rezeption.....	29
2.2	Gender und Film.....	30
2.2.1	Filmische Darstellung von Geschlecht: Rollen, Beziehungen und Muster.....	31
2.2.2	Rezeption von Geschlechterdarstellungen	37
2.3	Zum Konzept der "Romantischen Liebe" im transkulturellen Kontext.....	40
3	LIEBES- UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IN KUCH KUCH HOTA HAI (KKHH)	46
3.1	Was ist Bollywood?.....	46
3.2	Romantisches Familienkino der 1990er im globalen Kontext	49
3.3	Karan Johar und seine "Designer-Filme": Melodramatischer Modus, Hybridität und Realismus	51
3.4	Kuch Kuch Hota Hai: Inhalt und Themen.....	55
3.4.1	Hybridität und Realismus in KKHH.....	56
3.4.2	Konzept von Gut und (Fehlen von) Böse in KKHH.....	57
3.5	Heldinnen und Helden: Darstellung von Frauen und Männern in KKHH	62
3.6	Beziehungskonzepte in KKHH.....	68
3.7	KKHH – Bollywood-Film mit Hollywood-Liebe?	70
3.7.1	Erzählformeln (Plots) im Liebesfilm	71
3.7.2	Standardsituationen in KKHH	72

4 FRAUEN, MÄNNER UND LIEBE IN KKHH: EINE TRANSKULTURELLE REZEPTIONSANALYSE.....	78
4.1 Rezeption von Frauenbildern in KKHH	80
4.1.1 "Die Schöne und die Graue Maus": Charakterisierung von Tina und Anjali.....	80
4.1.2 "Vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan": Anjalis Verwandlung	87
4.1.3 Unterwürfigkeit versus Stärke der Frauen	93
4.2 Rezeption von Männerbildern in KKHH	97
4.2.1 Majnun und Krishna: Die Liebhaberrolle	99
4.2.2 "Macho mit weichem Kern": Männer, die Gefühle zeigen	102
4.3 Ehe, Tradition, Familie: Rezeption von Geschlechterbeziehungen in KKHH.....	104
5 CONCLUSIO	111
6 BIBLIOGRAPHIE	114
7 ANHANG	120
7.1 Interviewverzeichnis.....	120
7.2 Zusammenfassung (Abstract).....	123
7.3 Lebenslauf	125

1 Einleitung

„Leben, lieben, sterben, und das möglichst kitschig. So könnte man wohl in aller Kürze beschreiben, wie ein Bollywood-Film funktioniert. Die einen lieben sie, die anderen hassen sie – dazwischen gibt es kaum etwas.

In epischer Breite werden hier die Gefühle der Protagonisten dem Zuschauer nähergebracht, das erfordert durchaus ein wenig Durchhaltevermögen. Musical-ähnliche Szenen in den buntesten Farben sollen helfen, wenn das, was gerade passiert, nicht mehr in Worte gefasst werden kann.“¹

Kuch Kuch Hota Hai war der erste Bollywood-Film, den ich selbst, zumindest in Teilen, gesehen habe. Wie es dazu kam, ist eine Erwähnung wert: Es war im Jahr 2005, als ich, wie schon etliche Sommer zuvor, in einem SeniorInnenheim in Tirol arbeitete. Zu meiner großen Verwunderung schallte eines Nachmittags indische Musik durchs Haus, und auf der Suche nach der Quelle fand ich eine große Schar von BewohnerInnen vor dem Fernseher versammelt, die den Film mit (ungewohnter!) Aufmerksamkeit und Begeisterung verfolgten. Unter den SeniorInnen hatte sich ein richtiggehender Bollywood-Fanclub formiert, der mit großer Spannung die RTL2-Ausstrahlungen erwartete. Mich selbst, die ich zunächst wenig damit anfangen konnte, hat der hierzulande als "Bollywood-Fieber" bekannte Virus dennoch erst ein Jahr später gepackt, nämlich im Laufe meiner sechsmonatigen Reise durch Indien. Dort begab ich mich zunächst nur aus „feldforscherischer Neugier“ ins Kino, um das viel beschriebene indische Kinoerlebnis mit seinen überaus regen Zuschaueraktivitäten – wie das Mitsingen und Klatschen, Kommentare zu Geschehen auf der Leinwand, begleitet von Jubelschreien und Buh-Rufen – zu erkunden ... Und so konnte ich beim Kinobesuch feststellen, dass vieles von dem, was ich am Bollywoodfilm zunächst als übertrieben und unrealistisch empfunden hatte, wohl doch nicht so weit von der Realität entfernt zu sein schien ...

Aber um das Bollywoodkino zu erleben, muss man nicht unbedingt nach Indien Reisen. Bollywood gibt es auch in Wien: Ob wir in der Videothek im Regal der Neuveröffentlichungen den neuen Bollywood-Film entdecken, an einem Bollywood-Asian Food Geschäft vorbei (oder hinein) gehen oder einen Flyer von einer Bollywood Dance-Party in die Hand gedrückt bekommen. Und dann noch der Zeitungsbericht von der

¹ http://www.kj-pfarre.at/cms/front_content.php?idcat=115&sid_1_1=a4...9d214f06339a28dbd55cd9ad4
(10.11.10)

Berlinale, "wo so ein Khan, weißt eh, der eine, der in allen Filmen mitspielt..." So leicht kommt man am Thema Bollywood nicht vorbei. Und so ist mir auch in meiner langjährigen Beschäftigung mit dem Thema tatsächlich niemand begegnet, der noch gar nichts davon gehört hatte.

Was passiert nun, wenn Menschen in Österreich, ob es nun TirolerInnen im Altersheim oder Wiener Studierende sind, einen im kulturellen Kontext Indiens entstandenen Film rezipieren? Die vorliegende Arbeit ist geleitet von der Frage, wie Menschen mit Medientexten im transkulturellen Kontext interagieren. Mich interessiert in diesem Zusammenhang besonders, was dabei mit unseren Vorstellungen zu Geschlechtern, Geschlechterrollen und -verhältnissen passiert: Funktioniert die Liebesgeschichte auf der Leinwand nach universalen Spielregeln? Oder ist es vielmehr so, dass die dargestellten Geschichten und Charaktere in die jeweils unterschiedlichen kulturellen und sozialen Erfahrungshorizonte eingeordnet und interpretiert werden?

Diese Fragen, die im Bereich der transkulturellen Rezeptionsforschung angesiedelt sind – ein Thema, das auch mehr und mehr Eingang in der Kultur- und Sozialanthropologie findet – stehen auch im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Durchgeführt wird zum einen eine filmanthropologische Untersuchung des Films Kuch Kuch Hota Hai (KKHH) des indischen Regisseurs Karan Johar mit Fokus auf die Darstellung von Geschlecht und Liebe, zum anderen eine Rezeptionsanalyse von 26 Interviews mit ÖsterreicherInnen, die diesen hier in Wien "konsumiert" und rezipiert haben. Die Leitfadeninterviews wurden im Rahmen des Feldforschungsseminars "Bollywood in Wien" unter der Leitung von Elke Mader am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien im Studienjahr 2007/08 von den Studierenden geführt und transkribiert und von mir für die vorliegende Arbeit nach Mayring (2003) und Schmidt (2007) qualitativ ausgewertet. Im Mittelpunkt meines Interesses standen die Antworten der 19 weiblichen und sieben männlichen Interviewpersonen auf die Fragen nach der Darstellung von Frauen und Männern sowie ihrer Interpretation der Liebesbeziehungen auf der Leinwand. Ein weiteres Augenmerk wurde ihrer Bewertung von Familie und Ehe geschenkt. Wie verbinden die RezipientInnen ihre eigenen Werte, Vorstellungen und Rollenbilder mit den „gezeigten“ – bzw. vielmehr den „gesehenen“? Denn was auf der Leinwand „gezeigt“ wurde, war bei weitem nicht für

alle Interviewpersonen gleich: So liebt die Hauptfigur Rahul (gespielt von Shah Rukh Khan) im Film zwei Frauen – oder nur eine davon „wirklich“? Doch was ist „echte Liebe“ – im Film und in der „Realität“? Darüber gehen die Ansichten und Interpretationen der Interviewpersonen auseinander, wo diese ihre jeweiligen Kontexte und Erfahrungen in die Rezeption mitnehmen. Im Rahmen dieser Arbeit befasse ich mich jedoch nur am Rande mit dem Hintergrund der InterviewpartnerInnen, vielmehr will ich den Prozess der transkulturellen Rezeption untersuchen: Wo wird auf Klischees, Stereotype und Exotismen zurückgegriffen, wo werden intertextuelle Verknüpfungen gebildet, wo finden Grenzziehungen und wo Vergleiche statt, und wie sind diese Mechanismen eingebettet in größere Diskurse wie Orientalismus, (Kultur-)Imperialismus oder Debatten zu Gender und Emanzipation?

Wie ich feststellen konnte, passiert diese Rezeption vor allem auf zwei Ebenen: Während sich ein Teil der Interviewpersonen die Darstellung der Themen und Charaktere vor allem auf das Medium Film im allgemeinen sowie das Genre Bollywoodkino, die indische Filmindustrie und ihre Stars zurückführen – und den Film Kuch Kuch Hota Hai mit anderen Liebes- oder Bollywoodfilmen in Beziehung setzen – führen die anderen die gezeigten Handlungen und Geschlechterrollen eher auf regionale, kulturelle und soziale Besonderheiten Indiens zurück. Die einen betonen die Unterschiede – „das ist typisch für Indien, dass die Männer eine Frau wollen, die dem traditionellen Rollenbild entspricht“ –, andere wiederum die Gemeinsamkeiten – „das ist typisch für Männer, dass sie sich von Äußerlichkeiten blenden lassen.“

Inhaltlich ist die Arbeit in drei Teile gegliedert: Im ersten Kapitel versuche ich, mich einer kultur- und sozialanthropologischen Rezeptionsforschung aus verschiedenen Perspektiven anzunähern und die Möglichkeiten und Grenzen unserer Disziplin in diesem Forschungsbereich aufzuzeigen. Hierzu widme ich mich nach einem kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick und Beispielen aus der kultur- und sozialanthropologischen Rezeptionsforschung vor allem Fragen der Interpretation und Kontextualisierung von filmischen Inhalten in einem transkulturellen Kontext sowie dem Thema Orientalismus, das, wie ich festgestellt habe, in der Bollywood-Rezeption eine große Rolle spielt. Weiters bringe ich Ansätze aus der feministischen Filmforschung und der darauf aufbauenden Männlichkeitsforschung in die Auseinandersetzung mit ein, um zu

klären, wie sich Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterbeziehungen auf die filmischen Darstellungen auswirken und welche Bedeutung umgekehrt das Medium Film bei der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im Alltag hat. Hier gehe ich auch der Frage nach, wie durch Phänomene wie Othering die (Geschlechts-)Identitäten bekräftigt werden. Oder auch neu aus verhandelt? Um Fragen wie diese im Kontext Indiens und des Bollywoodfilms zu klären, erscheint es mir interessant, kurz auf das Thema Kolonialisierung und die koloniale Reorganisation von Männlichkeit einzugehen. Zunächst beleuchte ich hier klassische indische Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, um dann aufzuzeigen, wie diese durch die britische Kolonialverwaltung umstrukturiert wurden. Anschließend wird der Frage nachgegangen wie die Darstellungen rezipiert werden, wobei die visuelle Vermittlung von Körper und Körperlichkeit eine wesentliche Rolle spielt. Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit wird aber auch über Konzepte von romantischen Liebesbeziehungen konstituiert. Da es sich bei KKHH um einen „Liebesfilm“ handelt, wird in einem weiteren Schritt das Phänomen der romantischen Liebe untersucht. Es werden dabei sowohl allgemeine Vorstellungen von Liebe, Unterschiede und Vernetzungen zwischen Europa und Indien aufgezeigt. Das nächste große Kapitel dreht sich – nach einem kurzen einführenden Teil über das Bollywoodkino im Allgemeinen – mit dem Film Kuch Kuch Hota Hai (KKHH), den ich zunächst im Kontext seiner Produktion und Distribution betrachte und dabei auch auf das „Handwerk“ von Regisseur Karan Johar eingehe, der derzeit zu den international erfolgreichsten Bollywoodregisseuren und -produzenten zählt. Der Hauptteil dieses Kapitels ist jedoch der Filmanalyse von KKHH gewidmet, die auf einer Sequenzanalyse und einer Analyse der Bauformen (nach Faulstich 2002) basiert – mit Fokus auf die Darstellung von Frauen, Männern und Beziehungskonzepten sowohl im Kontext des romantischen Bollywoodfilms als auch des Hollywoodgenres Liebesfilm. Im dritten, empirischen Teil werden die Ergebnisse der transkulturellen Rezeptionsforschung abgehandelt. Hierbei habe ich drei Schwerpunkte gesetzt: erstens auf die Rezeption von Frauenbildern, zweitens auf jene der Männerbilder, und drittens auf die Wahrnehmung und Interpretation der Liebes- und Geschlechterbeziehungen in KKHH mit Fokus auf die Themen Ehe, Tradition und Familie. Besonders spannend war dabei die Frage, wo die Interviewpersonen ihre eigenen (kulturellen) Werte zur Interpretation und wo eher ihre Vorstellungen von indischen Werten herangezogen haben.

2 Wenn (Liebes-)Filme reisen: Film- und Rezeptionsforschung in der Anthropologie

"Ein Liebesfilm": Welchem Genre der Film Kuch Kuch Hota Hai (dt. Version: Und ganz plötzlich ist es Liebe...) des indischen Regisseurs und Produzenten Karan Johar zuzuordnen sei, stand für den Großteil der österreichischen Interviewpersonen außer Zweifel. Sehr viel heterogener gestaltete sich die Bewertung des Films: Ist es ein guter oder ein schlechter Film? Ist er realistisch, nützlich, beeinflussend, kitschig? Die Zuordnung eines Films zu einer bestimmten Kategorie ist mit Erwartungen oder auch Vorurteilen verknüpft, und wie sich bei der Analyse der Interviews zeigte, spielen genrebezogene Affinitäten und Gewohnheiten eine wesentliche Rolle bei der Rezeption. Kommt es jedoch zu Brüchen gewohnter Handlungsstränge, löst dies Irritationen aus – für welche die RezipientInnen verschiedenen Strategien und Interpretationen der Filmhandlung entwickelten, um damit umzugehen. Die Kultur- und Sozialanthropologie widmet sich noch nicht sehr lange dem Populären Kino und seiner (transkulturellen) Rezeption. Bevor ich mich daher aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive damit beschäftige, wie im Film Kuch Kuch Hota Hai Geschlechter- und Liebesbeziehungen gezeichnet werden, und wie diese Bilder bei einer westlichen – österreichischen – Zuschauerschaft ankommen, möchte ich im Folgenden einen Überblick über die Entwicklung hin zu einer "kultur- und sozialanthropologischen Film- und Rezeptionsforschung" geben.

Zunächst skizziere ich die Entwicklung und aktuelle Konzepte der Filmwissenschaft, die sich u.a. mit dem Einfluss der Medien und der Bewertung von Filmen beschäftigen. Viele dieser Konzepte sind in einen „populärwissenschaftlichen“ – sprich Hausgebrauch – übergegangen und beeinflussen so auch die Filmrezeption. Etwa wird der Diskurs über populäres Kino, das als "Kino für die Massen" eher negativ besetzt ist, und über Avantgarde, Art House oder alternative Kino, das auch bei den Filmfestspielen zu sehen ist und dem ein höherer intellektueller Standard zugeschrieben wird, auch in der breiten Gesellschaft geführt. Der Konsum bestimmter Filme bzw. das Wissen darüber dienen im sozialen Kontext auch zur Anhäufung von kulturellem Kapital, während der Konsum anderer Filme, die sich dazu weniger eignen, oft Verleugnungs- oder Rechtfertigungsstrategien auslöst (das klassische: „sich berieseln lassen“, „um

abzuschalten“). So sind auch die Aussagen der InterviewpartnerInnen in den Rezeptionsinterviews, die sich stark auf die Fragen von Realität, gutes vs. schlechtes Kino usw. beziehen, im Blickwinkel dieser übergeordneten Diskurse zu verstehen. In diesem Zusammenhang gehe ich auch auf die Cultural Studies ein, die mir mit ihren Ideen zu einer radikalen Kontextualisierung wichtige Denkanstöße in Bezug auf Filmproduktion, -distribution und -rezeption sowie die Kontextualisierung der Rezeptionsinterviews geliefert haben. Auch den sozialpolitischen Anspruch, den die VertreterInnen der Cultural Studies erheben (was die Anthropologie weniger auszeichnet), finde ich bedeutsam, und diese Arbeit steht auch vor diesem Hintergrund. Die Verknüpfung von anthropologischer Rezeptionsforschung mit Konzepten und Ideen der Cultural Studies und der Medienwissenschaften erwies sich aber auch bei Fragen nach Realität, Kitsch und Stereotypen, die in der transkulturellen Rezeption von Bollywoodfilmen auftauchen, als brauchbar. Wichtig und ebenfalls sehr nützlich sind die Konzepte von Othering und Orientalismus, die im Folgenden genauer unter die Lupe genommen werden, um Klischees und Stereotype in den Rezeptionsinterviews zu untersuchen, die sich einerseits auf den Film selbst beziehen, aber auch in einem größeren Rahmen auf die indische oder einfach nur auf die andere (nicht eigene) Kultur angewendet werden und sowohl negative wie auch positive Formen annehmen. Wichtig erschien es mir, diesbezügliche Aussagen nicht einer separierten Analyse zu unterziehen, sondern in einem größeren transkulturellen Rezeptionskontext zu positionieren, weshalb ich mich auch so eingehend mit Film- und Rezeptionstheorien beschäftige.

Es folgen grundsätzliche theoretische Überlegungen zur Darstellung und Rezeption von Geschlecht und Geschlechterrollen im (Bollywood-)Film sowie zum Konzept der romantischen Liebe im transkulturellen Kontext, welche sich ebenfalls für die spätere detaillierte Analyse des Films Kuch Kuch Hota Hai (KKHH) sowie der RezipientInnen-Interviews als hilfreich herausgestellt haben.

2.1 Grenzen und Möglichkeiten der kultur- und sozialanthropologischen Film- und Rezeptionsforschung

Als die Anthropologie in den 1980ern das Populäre Kino als Forschungsgebiet für sich entdeckt hatte, waren einige andere Disziplinen bereits mit einem reichhaltigen Theorienangebot ausgestattet, das auf jahrzehntelange Forschung aufbaute. In diesem

Sinne ist der nun folgende theoriegeschichtliche Überblick anfangs durch Beiträge anderer Disziplinen geprägt, während er sich im weiteren immer stärker anthropologischen Arbeiten zuwendet. Dabei werden die wichtigsten Strömungen und Einflüsse kurz erörtert, welche zu einer "kultur- und sozialanthropologischen Rezeptionstheorie" führten.

Mit dem Kino tauchten alsbald die ersten Fragen und Diskurse über die Wirkung von Filmen und filmischen Inhalten und diesbezügliche moralische Implikationen auf – sprich: Was darf gezeigt werden und was nicht (Zensur)? Neben filmtechnischen Theorien für FilmemacherInnen konzentrierte man sich zunächst vermehrt auf inhaltliche Aspekte. Mit Kracauer und der Frankfurter Schule kam es zu einem Wechsel von einer reinen Konzentration auf die Texte zu einer kontextbezogenen Analyse. Medien und so auch Filme sind keine wertfreien Erzeugnisse, sondern müssen immer in ihren größeren politischen, sozialen und kulturellen Kontexten betrachtet werden. Fragen nach der Produktion, Distribution und Rezeption von Medientexten rückten in den Mittelpunkt der Forschungen; die sozialen und politischen Ideologien, welche der Kinoindustrie innewohnen, waren dabei von besonderem Interesse. Populärkultur sei, der Frankfurter Schule zufolge, ein Werkzeug der Dominanz, zur Unterwerfung der Massen, wodurch die Menschen von sinnvollen Erfahrungen und Ideen entfremdet würden (vgl. Gray 2010: 39-42). Kracauer, der auch als der Gründer moderner Filmkritik gilt, appellierte deshalb, Realismus als die wichtigste Aufgabe des Kinos zu sehen. Realismus wird hier als eine möglichst genaue Wiedergabe, eine mechanische Reproduktion, der realen Verhältnisse verstanden und bezieht sich dabei sowohl auf Schauspielstil und Charaktere als auch auf die Narrative der Filme. Fragen zu Realismus prägten von nun an die Diskurse über Kino und auch die Trennung zwischen dem Populären Kino und dem sogenannten Art House Kino entwickelte sich entlang dieser Fragen. Einen großen Einfluss auf die Etablierung der akademischen Filmwissenschaften in den 1950-60ern sowie auch auf die Entwicklung des (europäischen) Kinos hatten dabei die Ideen zweier FilmemacherInnenbewegungen: der in Italien entstandene Neorealismus sowie New Wave in Frankreich. Die neue Ästhetik, welche propagiert wurde, kann als ideologische Distanzierung gesehen werden, weg vom Kino der faschistischen Ära mit seinen eskapistischen Fantasien und den Kunstgriffen Hollywoods (vgl. Gray 2010: 46). André Bazin, Mitbegründer des Filmmagazins *Cahiers du cinéma*, entwickelte dabei die Idee des „unsichtbaren“ Direktors. Realismus wird hier

nicht im Sinne Kracauers als eine Eins-zu-eins Umsetzung verstanden, sondern solle vielmehr dazu beitragen, Kino als Konstruktion zu entlarven. Manche New Wave Filmemacher gingen dabei soweit, durch den Einsatz bestimmter Techniken, wie beispielsweise unmotivierter Kamerabewegungen, eine Trennung von Publikum und Film zu erzeugen, um so die Konstruiertheit des Kinos aufzuzeigen (vgl. Gray 2010: 40-49). Die Bedeutung von Film als ideologisches Werkzeug rückte zunehmend in der Mittelpunkt der Forschungen: marxistische, strukturalistische Ansätze waren dabei ebenso einflussreich wie Theorien aus Semiotik und Psychoanalyse. Die Frage, wie denn Film funktioniert, ist fundamental für diese theoretischen Überlegungen. Einen wichtigen Ansatzpunkt lieferte Gray zufolge Louis Althusser mit seiner Neudefinition des Ideologie Begriffs: Althusser entwickelte dabei die Idee der *Interpellation*: Die Identität eines Individuums wird zwar von der Gesellschaft geformt (via Institutionen wie den Medien oder Bildungseinrichtungen), er betont dabei jedoch den aktiven Part des einzelnen Individuums in diesem Prozess: "The subject by acknowledging and accepting that creation affirms, reaffirms, and eventually replicates and passes on the ideology" (Gray 2010: 51). Bedeutend an den marxistischen Ansätzen, so Gray, ist auch ihre starke Betonung des Kontextes. Problematisch sei dabei jedoch, dass sich die Definition des Kontextes mehr auf theoretische Annahmen als auf empirische Daten bezieht. Ähnlich den Marxisten war es auch den Semiotikern ein Anliegen, die Filmkritik von ihrem „impressionistischen“ Stil, sprich auf Impressionen und Emotionen basierend, zu befreien und so auf eine wissenschaftliche Ebene zu bringen. Christian Metz versuchte in diesem Sinne eine Gliederung von Filmcodes und entwickelte dabei ein ganzes Regelwerk von Bedeutungen, welche das Verständnis eines Films möglich machen und das später auch von Umberto Eco weiterentwickelt wurde (vgl. Gray 2010: 53-57). Vertreter aus der Psychoanalyse beschäftigten sich ebenfalls mit der Wirkung von Filmen, und ihre Ansätze und Einsichten zum Individuum waren sehr einflussreich für die Entwicklung weiterer Theorien. Die Frage, warum Personen Gefallen an einem Film finden und was dieses Vergnügen ausmacht, rückte ins Zentrum der Untersuchungen. Lacan's Überlegungen zum Subjekt, basierend auf Freud, brachten die Frage, wie Film funktioniert, auf die Ebene des Individuums, also warum findet ein bestimmtes Individuum Gefallen an einem bestimmten Film. Darauf aufbauend entwickelte Laura Mulvey ihre Theorie zu *gaze* und *pleasure*, die erstmals 1975 in „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ erschien. Dabei zeigt sie auf, wie

Medientexte die Zuschauer über das Vergnügen in eine bestimmte (Schau-) Position bringen. Das Vergnügen sei jedoch ein rein männliches, der Blick männlich kontrolliert und auf das Objekt Frau gerichtet. Diesen Punkt revidierte Mulvey auf Grund starker Kritik teilweise später wieder, worauf in der vorliegenden Arbeit im Kapitel „Gender und Film“ noch genauer eingegangen wird. Bedeutend sind jedoch ihre Einsichten in die Rolle des Zuschauers, der sich durch Blick und Schaulust in einer bestimmten Relation zum Text positioniert, wie auch ihre Überlegungen zu Subjekt und Identifikation (vgl. Gray 2010: 58-59; Nelmes 2003: 251-55). Problematisch auch an diesen psychoanalytischen Ansätzen ist, dass ihre Schlussfolgerungen nicht auf einer empirischen Analyse, sondern auf der Konstruktion eines idealisierten beziehungsweise theoretischen Publikums basieren. Wichtig ist, nicht nur die Frage zu stellen, wie Film funktioniert, sondern auch zu erklären auf welche Art und Weise Filmemacher Autorität erlangen und so als Transmitter von Ideologien fungieren, und welche Mechanismen dabei wirksam werden. Hierbei nennt Gray das *dialogism*-Konzept des russischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Mikhail Bakhtin als hilfreich: Dieser betrachtet Literatur nicht als einseitigen Monolog eines Autors, sondern sie befindet sich in einem ständigen Dialog mit anderen literarischen Werken, Autoren und der Leserschaft. Es ist diese Betonung des Kontextes, in dem der „literarische Akt“ stattfindet, und das Verständnis von Literatur als „site of communication and contest between dominant and dominated subject positions“ (Gray 2010: 70), das sich auch für die vorliegende Arbeit als sehr aufschlussreich erweist. Dieses dialogische Verständnis kann auch in Bezug auf die Betrachtung globaler Kinoindustrien und ihrer weltweiten Vernetzungen ein guter analytischer Ansatzpunkt sein, wie Gray aufzeigt: „The one-way traffic of Hollywood blockbusters moving out to colonize movie theatres across the globe is still happening, but there is a movement back, a dialogue rather than the monologue that has come to be expected“ (Gray 2010: 67). Ebenfalls von Bedeutung sind die Einsichten des britischen Soziologen Stuart Hall, Mitbegründer der Cultural Studies. Zentral ist dabei sein Verständnis von Medien als Texte, und wie diese Texte mit einem realen Publikum verknüpft werden können. Hall appellierte gegen ein geradliniges Empfänger-Sender-Modell und proklamierte stattdessen einen weitaus komplexeren Encoding/Decoding Prozess. Die Handlungsmacht (agency) der einzelnen Akteure, ihre Kapazität für eine aktive und kritische Beschäftigung mit den Texten, wird betont (Gray 2010: 118). Er versteht Kultur als ein Set geteilter Bedeutungen, welche durch ein System

von Zeichen, der Sprache, vermittelt werden. Der Begriff Sprache umfasst hier auch Bilder, Film oder Musik, sie ist das Medium, über welches Bedeutung produziert und vermittelt wird. Konzepte, Ideen und Gefühle werden durch Zeichen repräsentiert, die entschlüsselt, sprich decodiert werden können. Laut Mader (2008: 153-54) betont Hall die dynamischen Aspekte von Kultur und spricht dabei von einem kulturellen Kreislauf, wo diese Zeichen zirkulieren. Hall erweiterte sein Konzept durch Fragen nach Macht und Hegemonie, also wie diese durch die Texte transportiert und von den RezipientInnen aufgenommen werden. Dabei entwickelte er drei Kategorien von Lesearten: *dominant*, *negotiated* und *resistant*, je nachdem ob die Ideologien akzeptiert, verhandelt oder abgewehrt werden. Wenn sie von ihrer Zuordnung zu bestimmten sozialen Gruppen entkoppelt werden und anstatt dessen, wie es Peterson (2008: 115) vorschlägt, kategorisch verstanden werden als „*positions that various kinds of interpreters of media can occupy depending on various kinds of class positions*“, stellen sie ein wichtiges analytisches Werkzeug zur Vernetzung von Medientexten und Publikum dar. Sie sollten also nicht zur Definition von bestimmten Gruppen herangezogen werden, sondern beschreiben virtuelle Erfahrungen, die unterschiedliche Medienkonsumenten aufgrund ihrer individuellen Lebensumstände haben können (vgl. Peterson 2008: 115).

Wie eingangs schon angedeutet, entdeckte die Anthropologie erst relativ spät Kino und Film als Forschungsgebiet. Ein wichtiges analytisches Tool, das unsere Disziplin sowohl für die Analyse von Filmen als auch für ihre Kontextualisierung beitragen kann und das seit den 1990ern vermehrt ins Zentrum rückte, hat seine Ursprünge jedoch schon weit früher: in der Mythenforschung (vgl. Mader 2008: 178). Die gemeinsame Betrachtung von Filmen und Mythen beziehe sich dabei keineswegs nur auf mythologische Inhalte oder (direkte) filmische Verweise auf Mythen, strukturelle oder inhaltliche Gemeinsamkeiten: Filme haben, ähnlich den Mythen, das Potential, als bedeutungstiftende Rahmen zu fungieren, welche die Bedeutungen in einem komplexen System multipler Codierungen organisieren (vgl. Mader 2008: 178).

„The virtual worlds into which media consumers enter allow the dissolution of fixed identities and the exploration of multiple possible identities across boundaries that cannot be transgressed in the real world of social consequences. Myths and media, in other words, allow for experiences the real world can't provide.“
(Peterson 2008: 116).

Die Erforschung von Mythen hat eine lange Tradition in der Anthropologie, und Fragen nach ihrer Wirkungsweise und ihrer Bedeutung bei der Konstruktion von Gesellschaftlichkeit sind auch heute noch zentral. Einer der Vorreiter auf dem Gebiet der Mythenforschung war Claude Lévi-Strauss. Seine strukturalistische Analyse von Mythen ist ein wichtiger Ausgangspunkt in der anthropologischen Forschung, mit Bedacht darauf, dass einige seiner (Grund-)Annahmen wie sein Verständnis von kulturellen Systemen als abgegrenzte Einheiten dekonstruiert und eine fehlende Kontextualisierung seines Werkes festgestellt wurde. Auch seine Auffassung, dass jegliches menschliche Denken auf binären Oppositionspaaren, die eine universale Gültigkeit haben, basiert, erwies sich als problematisch (vgl. Peterson 2008: 106). Wichtig ist jedoch seine Erkenntnis, dass bei der Formierung von mythologischen Inhalten zwei Ebenen von großer Bedeutung sind: andere Mythen und die realen Lebensumstände der Menschen, von denen sie erzählt werden. Mythen dienen dabei nicht ausschließlich der Rechtfertigung sozialer und kultureller Normen oder gesellschaftlicher Institutionen, weitaus komplexer ist die Beziehung zwischen Mythos und Lebenswelt. Mythen können eine sehr hohe Flexibilität aufweisen, wofür Lévi-Strauss den Begriff der Transformation einführte: Mythen werden immer wieder verändert und an soziale Gegebenheiten angepasst, besonders dann, wenn sie auf eine andere kulturelle Gemeinschaft treffen (vgl. Mader 2008: 169-172). Aufbauend auf Lévi-Strauss' Einsichten beschäftigt sich Lee Drummond in seiner Arbeit „American Dreamtime“ (1996) mit der Frage, was den Erfolg bestimmter Blockbuster ausmacht. Er sieht diesen vor allem darin begründet, dass die Filme, wie auch andere Mythen, elementare Dilemma der menschlichen Existenz ansprechen und zu lösen versuchen. Entscheidend ist dabei die kulturelle Komponente in der Konstruktion, die mit Werten und Normen einhergeht und entlang der drei Achsen "Wir/die Anderen", "Lebewesen/Maschine" und "Leben/ Tod" (Peterson 2008: 110) stattfindet. In Bezug auf Victor Turners Arbeit zu Liminalität entwickelt Drummond sein Konzept von Kultur als *Semiospace*, innerhalb dessen sich kulturelle Kategorien als Kontinua anordnen. Laut Drummond befinden wir uns ständig in diesem liminalen Zustand, einem Zustand zwischen vielen möglichen Zuständen. Denn jegliche Erfahrung sei semiotisch, indem wir bewusst als auch unbewusst unser Erlebtes einordnen und diesem eine Bedeutung geben (vgl. Peterson 2008: 109-112; Mader 2008: 180-84). In diesem Sinne versteht Drummond Mythen und so auch Filme nicht nur als Texte, sondern als virtuelle Erfahrungen, als

Möglichkeiten, die Vektoren des Semiospace zu erfahren, welche sich vom realen Leben unterscheiden, sich aber der gleichen Symbole bedienen: „(...) the interpretive uses people make of movies become part of a process of defining themselves, in relation to others, by positioning themselves in a semiotic space ...“ (Peterson 2008: 111).

Es ist Drummonds Verständnis von Filmkonsum als liminale Erfahrung, das ich in Bezug auf diese Arbeit sehr interessant finde und worauf ich im folgenden Kapitel noch einmal zurückkommen werde. Seine Arbeit wurde jedoch vielfach kritisiert, etwa in Bezug auf die zugrunde liegenden biologisch-evolutionären Annahmen, die unzureichende Kontextualisierung und die Beschränkung auf nur drei Achsen (wo ist z. B. Gender?). Vor allem aber fehle die soziale Komponente, wie es Peterson auf den Punkt bringt:

„... The exclusion of the social from the cultural analysis of media as myths. If there is a primary, mythic interpretive dimension of media, so there is also an important series of social dimensions that not only may serve as interpretive filters, but may also serve as constraints on the mythic process.“ (Peterson 2008: 109)

Wie eng Mythen mit der sozialen Ebene verknüpft sind, zeigt sich auch an Malinowskis Verständnis von Mythos als Sozial-Charta. Basierend auf seinen Forschungen auf den Trobriand Inseln kam er zu der Erkenntnis, dass sich bei einer Veränderung in den sozialen Systemen auch die erklärenden Mythen ändern. Die soziale Logik und die Logik der Texte seien somit eng miteinander vernetzt (vgl. Peterson 2008: 114-15).

Die Arbeiten der Anthropologin Elizabeth Traube stellen laut Peterson (2008: 116-17) ein gutes Beispiel für die gelungene Verknüpfung von Filmmythos und sozialer Realität dar. Traube analysierte amerikanische Filme vor dem historischen Hintergrund der Reagan Ära, dem Wandel politischer Ökonomie und den damit einhergehenden Veränderungen in Genderrollen, Arbeit und Familienstrukturen. Sie spricht von zusammenhängenden Strömungen (und nicht von einer generellen Mittelklasse-Auffassung), die von Medienschaffenden aufgegriffen, teilweise abgewandelt und gebündelt in den verschiedensten Formen wieder zurücktransportiert werden und zeigt auf, wie der Film Lebensmodelle präsentiert, die ganz im Zeichen des damals gerade aufkommenden Spätkapitalismus stehen (vgl. Peterson 2008: 116-17). Diese Erkenntnisse verweisen auf die Beziehung zwischen Filmemachern und Gesellschaft, die als ein unsymmetrischer aber durchwegs dynamischer Dialog beschrieben werden kann: „The filmmakers/producers can 'tell' their audience what to think, but only in as far as the audience already accepts much

or even most of the message already“ (Gray 2010: 101). Und gerade populäres Kino und besonders auch Hollywood mit seinem Blockbuster-Modell „*low risk / high return*“ ist massiv davon abhängig, wie ein Film beim Publikum ankommt, so sollen doch möglichst viele erreicht werden, um große Profite zu erlangen. Die Betrachtung von Filmen als Mythen verweist also auch darauf, dass Kino als integraler Bestandteil der Gesellschaft gesehen werden muss, nicht als ihr Spiegelbild, sondern als ein Teil eines größeren Netzwerkes von Beziehungen, die nur in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit verstanden werden können. Das Kino ist eingebettet in die Gesellschaft, genauso wie es auch kulturelle Werte und Normen in das Kino sind (vgl. Gray 2010: 133). Dieses Verständnis von Kino als Teil der Gesellschaft, das nicht unabhängig davon untersucht werden kann, ist ein wichtiger Aspekt der anthropologischen Forschung. Gray bringt dies so auf den Punkt:

„All media, but film perhaps especially, is where the ‚grand discourses‘ – political economy and globalization, class and gender, and internationalism versus nationalism – intersect with the lives of everyday people.“ (Gray 2010: 140)

Es stellt sich auch in Bezug auf diese Arbeit die Frage, wie solche „grand discourses“ im Film KKKH repräsentiert werden, aber vor allem auch, was diese Repräsentationen für die RezipientInnen bedeuten und wie sie mit Erfahrungen des täglichen Lebens verbunden werden. Einen interessanten Beitrag, der laut Gray (2010: 100-1) eine gelungene Verknüpfung von Kontext und Inhalt darstellt, leistet Lawrence Babb mit seiner Arbeit zu dem indischen Film *Jai Santoshi Maa*. Er zeigt dabei auf, wie das kulturelle Konzept des *darshan* in den Spielfilm integriert wurde und einen wichtigen Referenzpunkt für das Publikum darstellt. *Darshan* heißt übersetzt Betrachtung oder auch Zusammentreffen, und darin ist die Vorstellung verankert, dass durch das Betrachten einer Gottheit in Form eines Abbildes (aber auch beispielsweise eines Gurus) ein Teil von deren Energie aufgenommen werden kann. Der Film, der genretechnisch zu den Devotional Films zählt, handelt von der ursprünglich lokal verehrten Göttin Santoshi Maa und ihren Beziehungen zu den Gläubigen. Wesentlich bei der filmischen Darstellung dieser Beziehungen ist die Inszenierung des Blicks, wodurch eine spirituelle Verbindung zwischen den Zusehern und der Göttin ermöglicht wird (vgl. Gray 2010: 100-1).

Doch was ist nun wichtig für eine anthropologische Rezeptionsanalyse? Meiner Ansicht nach kann die Qualität einer anthropologischen Analyse nicht an der Dauer der

ethnographischen Forschung und der Intensivität der teilnehmenden Beobachtung gemessen werden, wie es unter anderen auch von Peterson angedeutet wird. Die Stärke der Anthropologie liegt, bedingt durch ihren holistischen Zugang, in der Kontextualisierung, wie es auch Gray betont:

“[...] it is not enough just to understand what audience X makes of a television show, we also need to know how that understanding fits into the wider cultural and social context of the viewing” (Gray 2010: 122)

In Hinblick auf die vorliegende anthropologische Arbeit finde ich außerdem Louise Spences Beitrag zur Rezeption amerikanischer Seifenopern aufschlussreich. In „Watching Daytime Soap Operas: The Power Of Pleasure“ fragt sie danach, welches Vergnügen es für Zuseherinnen darstelle, sich die Serien anzusehen, aber vor allem auch, wie diese in einem weiteren Kontext verwendet und eingebettet werden. Interessant sind dabei ihre Erkenntnisse zur Realität. Die Zuschauerinnen haben einen spielerischen Umgang mit den zwei unterschiedlichen Realitäten, dem wirklichen Leben und dem Serienleben, dabei aber gleichzeitig auch ganz klare Vorstellungen davon, was als real gilt und was nicht:

„However, being well versed in the 'reality' of the soap opera world, which overlaps but is also quite different from the 'real' world, they judge issues like the plausibility of certain storylines or plot devices [...] employing a sophisticated mix of these two realities.“ (Gray 2010: 114).

Spence stellt eine Erwartungshaltung seitens der Zuseherinnen fest, dass die Handlung glaubwürdig und mit ihren Erfahrungen und Erwartungen zusammenpasst. “the viewer expects the makers of the show to know what life is like, and to depict that reality” (Gray 2010: 115). Diese Realität muss nicht exakt passen, vielmehr muss es möglich sein zwischen Dargestelltem und eigenem Leben eine persönliche Verbindung herzustellen. Identifikation und Empathie mit den Charakteren und Situationen wird erwartet. Was aber nun als 'real' gilt und wie viel Realität tatsächlich gezeigt werden muss um real zu wirken, hängt stark mit Erwartungen und Erfahrungen der Einzelnen ab. (vgl. Gray 2010: 115). Ich denke, dass auch ein mit Bollywood vertrautes Publikum einen ähnlich spielerischen Umgang mit Realität an den Tag legt und ebenso sehr klare Vorstellungen über Fiktion und deren Verbindung zur Realität hat. Interessant ist dabei aber auch die Frage, was passiert, wenn es nicht so gewohnt, also Konventionen nicht so bekannt sind. Wird dadurch die Konstruiertheit augenfälliger – in Kombination mit ungewohnten ästhetischen Komponenten und unterbrochenen Narrativen? Werden Bollywood Filme auch deshalb so

unreal für manche RezipientInnen, weil andere Konventionen von Realität gelten? Diesen Fragen wird auch in den folgenden Kapiteln noch genauer nachgegangen.

2.1.1 Eine Frage der Interpretation: Kontext und Intertextualität

Wie bereits aufgezeigt, transportiert ein Text, wie auch immer er vermittelt wird, nicht schon eine Bedeutung per se, sondern diese entsteht erst beim Betrachter. Wenngleich auch mehrere Bedeutungsebenen vorhanden sind, sind diese jedoch nicht unzählig oder unwillkürlich, auch hängt der Grad dieser Vielstimmigkeit stark mit der Art des Textes zusammen. Generell kann bei populären Texten jedoch von einem semantischen Überschuss, einer generellen Offenheit, die Rede sein, der auch abseits dominanter Ideologien zum Tragen kommt. Der Kontextualität (als beschränkendes Moment) kommt dabei aber eine tragende Rolle zuteil: Es sind die gelebten, sozialen Erfahrungen der einzelnen RezipientInnen, welche in Kombination mit den Strukturen des Textes (wie offen auch immer) die schlussendliche Bedeutung eines Textes festlegen (vgl. Mikos 2001: 362-63). Obwohl die Codes, die herangezogen werden um die Texte zu interpretieren, aus (welt-) weit verbreiteten kulturellen Systemen entstammen, so unterscheiden sie sich doch in Bezug auf die gesellschaftliche Stellung der einzelnen. Die Interpretation ist aber auch immer motiviert, sie ein sozialer Akt, eine Performance einer bestimmten Person in einer bestimmten Situation, und kann auch eine Reaktion darstellen (vgl. Peterson 2008: 124). Diese Vorstellung von Semiose als Praxis, wie sie auch schon Drummond beschrieben hat, ist auch wichtig, wenn es darum geht, die RezipientInnen im Rahmen der Interviewsituation zu kontextualisieren. Ein bedeutendes interpretatives Werkzeug in der Rezeption ist die Intertextualität, die Verknüpfung von Texten und die damit verbundene Bedeutungsgenerierung. Peterson fordert, Intertextualität nicht nur als Eigenschaft der Texte, sondern auch als interpretative Praxis, als soziale Strategie, zu verstehen: „a tool for linking the processes of production with media texts, those texts with audience consumption, media consumption with social intercourse and, finally, social life with media production” (Peterson 2008: 235).

Interpretative Schemata und Praktiken müssen gelernt werden und so hängt die Form diesen intertextuellen Spiels stark von den Medienkompetenzen der Einzelnen ab. Handelt es sich bei den Schemata um standardisierte Elemente, die direkt von den Texten abgeleitet werden können, sind die Praktiken an ein soziales Umfeld gekoppelt, in dem sie erlernt

werden müssen und stellen somit ein Bindeglied zwischen Medienkonsum und Alltagsleben dar. Einen besonderen Stellenwert hat die strategische Verwendung von Intertextualität im Umgang mit Unklarheiten und Ungewohntem. Durch eine systematische in In-Bezugsetzung von Vertrautem und Fremdem wird Bedeutung generiert (vgl. Peterson 2008: 234-37). Dies stellt auch ein wichtiges Tool für die RezipientInnen dar und gerade im transkulturellen Kontext hat die Intertextualität einen besonderen Stellenwert in der Interpretation, wie im späteren Teil der Arbeit noch genauer gezeigt wird. Aber auch Vergnügen (Vergnügungen) spielt eine große Rolle im Rezeptionsprozess. Das Vergnügen bezieht sich dabei sowohl auf visuelle Komponenten (siehe Kapitel Gender) als auch auf die individuelle Bedeutungsproduktion und die damit verbundene Macht, was als ein „semiotisches Spiel in der semiotischen Demokratie“ gesehen wird. (vgl. Mikos 2001: 367). Bedeutsam dabei ist die Intertextualität, also das Wissen, welches die RezipientInnen bei der Konstruktion ihrer persönlichen Bedeutung heranziehen, das an der Beziehungsebene zwischen ZuseherIn und Text angesiedelt und mit Rezeptionserwartungen gekoppelt ist: „Damit ist Intertextualität ein Moment sozialer und kultureller Praxis“ (Mikos 2001: 367). Das Vergnügen besteht vor allem in der Aktivierung dieses Wissens und der damit verbundenen Bedeutungsgenerierung. Wichtig ist dabei auch die Frage der Subversivität, also wer warum mit welchem Text subversiv umgeht, wie sie schon Fiske gestellt hat:

„Natürlich versucht die Industrie, Texte ökonomisch zu nutzen, um ein Publikum zu produzieren (erreichen), dem sie was verkaufen können. Die Menschen in ihren verschiedenen sozialen Bindungen hingegen versuchen, Texte ganz anders zu nutzen. Somit ist ein Text für mich nicht so sehr etwas Bestimmtes, als vielmehr etwas, womit [unterschiedliche] soziale Formationen etwas zu machen versuchen.“ (Fiske 1993 zit. n. Mikos 2001: 365)

So ist auch ein deutschsprachiges Wiener Publikum an diesem Schnittpunkt zwischen subjektiver Erfahrung und den Diskursen des Textes anzusiedeln. Aber auch das und in weiterem Sinne auch über das Medium, das ja von diesem schon ein kategorisiert und somit niemals wertfrei rezipiert wird (Vorurteile, usw.) – Bollywoodfilm).

Es stellt sich dabei die Frage, wie das österreichische Publikum mit welchen Aspekten des indischen Mainstream Kinos auf welche Art und Weise subversiv umgeht. Denn: „All interpretations are subjective, and all texts have political and social meanings and values –

'positive' or 'negative', 'reinforcing' or contrary to the beliefs of their various readers“ (Staiger 2005: 3). Diese Subjektivität stellt auch wichtige Fragen zu der Positionierung der Forschenden und somit der Objektivität der Analyse. Zur Klärung solcher Fragen finde ich den Ansatz der Cultural Studies und ihre Forderung nach einer radikalen Kontextualisierung sowohl auf weiterer Ebene als auch in Bezug auf die Forschenden sehr anregend. Um Selbstreflexivität zu ermöglichen, ist es immer wieder nötig, die eigene Position (und auch Leseart) zu hinterfragen und sich nicht hinter einer angeblich anonymen wissenschaftlichen Objektivität zu verstecken (vgl. a. Ien Ang 2009). In Bezug auf diese Arbeit ist auch seitens der Kontextualisierung der RezipientInnen und Interviewsituationen ein flexibler Zugang notwendig, der als analytisches Instrument brauchbar ist und wodurch Spielräume ermöglicht und Lesearten eröffnet werden. Bedingt durch die diversen Produktionsbedingungen für die Rezeptionsinterviews (Interviewsituationen) mit unterschiedlichen InterviewerInnen, gebunden an Zeit und Raum, handelt es sich um eine Momentaufnahme. Doch spiegelt sich in diesem scheinbar chaotischen Sammelsurium wohl auch die Frage wider, ob und wie in einer hybriden globalisierten Gesellschaft ein Publikum überhaupt definiert werden kann.

Was passiert nun aber, wenn ein Film, eingebettet in einen spezifischen kulturellen, sozialen und politischen Kontext, in einen anderen Kontext transferiert wird und es sich bei den RezipientInnen nicht um das angedachte Publikum handelt? Auch wenn es sich um einen Mainstream-Film handelt, mit formelhafter Komposition (und „universellen Mythen“)? Diesen Fragen soll nun im folgenden Punkt nachgegangen werden.

2.1.2 Rezeption im transkulturellen Kontext

Bollywood Filme haben Bedeutungsebenen, die für den westlichen Zuschauer nicht sichtbar sind, wodurch sie kitschig und oberflächlich erscheinen (vgl. Alexowitz 2003: 12). Auch Alexandra Schneider meint, dass ein „adäquates“ Verständnis in solch einem transkulturellen Filmkonsum nicht möglich sei (vgl. Krauß 2007: 43). Die Rezeptionsinterviews zeigen jedoch eher das Gegenteil, es sind sicherlich nicht weniger sondern eher mehr Bedeutungsebenen, die sich in diesem transkulturellen Rahmen ergeben. Dieses Ergebnis bezieht sich auf einen bestimmten Film, der, wie noch genauer erörtert wird, eine besondere hybride Form aufweist und sich stark am narrativen Modus Hollywoods orientiert.

Aber es darf nicht vergessen werden, dass es sich um ein populäres Kino handelt, das auf ein möglichst breit gefächertes Publikum abzielt und sich diesbezüglich auch zunehmend Richtung Westen orientiert. Durch die formelhafte Zusammenstellung der Filme wird laut Gokulsing & Dissanayake (2004: 28-31) eine leichte Verständlichkeit auch in einem kulturübergreifenden Rahmen gewährt. Die Bedeutungsebenen die die RezipientInnen heranziehen sind jedenfalls sehr vielschichtig. Teilweise korrelieren sie mit den zahlreichen wissenschaftlich kritischen Textanalysen des Films *Kuch Kuch Hota Hai* (vgl. Majumder, Gangoli 2006, Gopal 2010) und gehen auch mit den Intentionen von Regisseur und Produktion einher. Es ergeben sich aber auch völlig „neue“ Interpretationsebenen, die teilweise mit der kulturellen Verortung, oft aber auch mit den Seh- und Genregehnheiten und der persönlichen Verortung der Einzelnen zusammenhängen. Persönliche Erlebnisse und Erfahrungen haben einen großen Einfluss, und können sowohl die Bewertung einzelner Charaktere als auch die Interpretation der gesamten Geschichte in ganz andere (neue) Richtungen tragen. Aber auch der Intertextualität kommt, wie bereits beschrieben, eine wichtige Rolle als interpretatives Instrument zuteil. Treten Unsicherheiten und Irritationen auf, so werden oft intertextuelle Verknüpfungen herangezogen um diese zu lösen beziehungsweise Inhalte zu erklären. Die Kreativität der RezipientInnen, die Ereignisse, Aussagen und Verhaltensweisen der ProtagonistInnen zu interpretieren und einzuordnen scheint aber schon beinahe grenzenlos zu sein.

Die Vorstrukturierung durch den filmischen Text ist jedoch da und muss mit einbedacht werden, weshalb ich mich auch im späteren Teil einer ausführlichen Filmanalyse widme, wo diese Punkte noch genauer erörtert werden. Oft erscheint der Text aber eher als grober Orientierungsrahmen, denn es wird nicht nur interpretiert, was auch tatsächlich gesehen oder gehört wird, sprich im Film vorkommt. Hierbei spielen auch Klischeevorstellungen und Vorurteile über Indien eine bedeutende Rolle (vgl. Krauß 2007: 43). Dies zeigt sich auch in den Rezeptionsinterviews und wird im Auswertungsteil am Beispiel Zwangsheiraten noch genauer eruiert. Aber auch die „positiven“ Vorstellungen, die oft mit Exotizismus einhergehen, weisen darauf hin. Die als wünschenswert eingestuften Genderdarstellungen, wie „endlich Männer die Gefühle zeigen können“ oder aber auch traditionelle Rollenverteilungen, die einer „guten, alten Zeit“ zugeordnet werden, wo alles noch in Ordnung ist und Frauen noch „weiblich“ agieren können, sind ein gutes Beispiel dafür. Gewisse Bedeutungsebenen bleiben sicherlich versteckt, wie beispielsweise die

Namen der ProtagonistInnen (Rahul, Sharma, Briganza), die auf eine ethnische beziehungsweise religiöse Zugehörigkeit verweisen. Aber es kommen auch viele neue hinzu, die sich in den jeweils einzigartigen Raum-Zeit-Personen Konstellationen ergeben. So sind schon große Unterschiede bei den Reaktionen und Interpretationen zwischen im Heimatland ansässigen und ausgewanderten RezipientInnen zu vermerken, bedingt durch die unterschiedlichen kulturellen Filter, wie Gray aufzeigt. Die Non resident Indians seien weitaus aktiver im Umgang mit den Medientexten, der von Glorifizierung bis über harsche Kritik reicht, während die Reaktionen der im Heimatland Ansässigen meist komplexer und stärker von Faktoren wie Alter oder Klasse abhängig sind. (vgl. Gray 2010: 130). Wie ist nun im transkulturellen Kontext wo diese Filter noch unterschiedlicher sein müssen? Hier sind es vor allem die unterschiedlichen Filter, die aufhorchen lassen, denn das Ungewohnte wird augenfällig, aber einiges wird auch nicht erkannt.

Bollywood steht hier wohl an einem besonderen Schnittpunkt zwischen extremer Polysemie einerseits – bedingt durch das vielschichtige Publikum schon von den Anfängen her in Indien und durch neuere Entwicklungen Diaspora und (vermehrt) internationales Publikum - und auf der anderen Seite einer überaus performierten (historische Entwicklungen auf Hochkultur aufbauend - Parsentheater, usw.) detailbezogenen (mudras), und einer aufgrund von Konventionen und Tabus notwendigen Doppeldeutigkeit um bestimmte Inhalte zu vermitteln (Song & Dance). In einem gewissen Sinne bedient Bollywood ein weit vielschichtigeres und divergierenderes Publikum als dies beispielsweise Hollywood tut. Gerade in Bezug auf Tabus bewegt es sich dabei auf einer heiklen Gradwanderung, jedoch muss auch hier gesagt werden, dass es nicht die Intension aller Bollywoodfilme ist, immer alle potentiellen Rezipientinnen zu erreichen und befriedigen zu wollen, vielmehr sind auch hier Kontroversen gefragt. Und nachdem sich in puncto Zielgruppen das Diaspora- und westliche Publikum als lukrativer herausgestellt hat, als die konservative ländliche Bevölkerung, die zwar quantitativ weitaus stärker jedoch ökonomisch unrentabler ist, gepaart mit ökonomisch-strukturellen Entwicklungen in der indischen Kinobranche (durch Multiplexanlagen mit enormen Eintrittspreisen, was zu einer man könnte fast schon sagen zu einer gewissen Ent-Demokratisierung geführt hat).

In diesem Sinne betrachtet ist es vor allem noch die Verpackung (das Design), so meine Hypothese, die Bollywood (stark) unterscheidet und dadurch auch interessante Reaktionen

(am Beispiel von Geschlechtsrepräsentationen, bedingt durch das sich wechselseitig bedingende Beziehungsverhältnis zwischen den Geschlechtern und besonders im Kontext von heterosexueller Paargemeinschaft) bei einem Publikum auslöst, das mit damit und einer ihr (trotz allem) eigenen Sehtradition, so meine zweite Hypothese, nicht so vertraut ist.

Doch wie wird ein Film überhaupt transkulturell verstehbar? Neben der Universalität der filmischen Mythen, auf die bereits im vorherigen Kapitel eingegangen wurde, ist es laut Fiske die generelle Hybridität populären Kinos, und die ihr immanente Interkulturalität welche eine internationale Verstehbarkeit erst möglich machen (vgl. Winter 2001). Prinzipiell, so finde ich, kann bei einem österreichischen Publikum von einer gewissen Medienkompetenz ausgegangen werden. Durch diese Kompetenz, allgemein Filme zu verstehen, die sich durch jahrelange Erfahrung bei uns allen, wenn sicherlich in unterschiedlichen Ausformungen und Ausmaßen, entwickeln konnte, wird es durch gewisse Standards ermöglicht, auch ohne jegliche „Vorkenntnisse“ einen Film zu „verstehen“. (vgl. auch „multiple literacies“ bei Peterson 2008: 233). Dies klärt jedoch nicht die Frage, was bei einer transkulturellen Rezeption passiert, also welche Ebenen dabei wirksam werden und wie die Reaktionen und Interpretationen der RezipientInnen in einem größeren Kontext verortet werden können. Dabei komme ich noch einmal auf das Konzept Drummonds, dass jede Erfahrung eine liminale ist und er so auch den Filmkonsum in diesem virtuellen, liminalen Raum ansiedelt, zurück. Wenngleich ich nicht so weit gehen würde, jede Erfahrung per se hier anzusiedeln, so entsteht Liminalität in der transkulturellen Filmrezeption auf mehreren Ebenen, die ineinander verschmelzen. Sowohl Filmkonsum, transkultureller Kontext, als auch romantische Liebe (worauf noch genauer eingegangen wird) konstituieren liminale Räume.

Der transkulturelle Prozess zeichnet sich durch das „(...) Überschreiten der eigenen kulturellen Grenzen und das Sich-Hineinbegeben in den Bereich ‚in-between‘“ (Nadig 2000: 49) aus. Durch die Wahrnehmung körperlicher und emotionaler Erfahrungen entsteht ein Raum, wo interkulturelles Verständnis ermöglicht wird und Grenzziehungen aufgelöst werden (müssen) (vgl. Nadig 2000: 49). Obwohl Maya Nadig sich in ihrem Artikel eher auf eine „reale transkulturelle Kommunikation“ am Beispiel ihrer Feldforschungserfahrungen bezieht, so finde ich ihre Überlegungen auch in Bezug auf

mediale Vermittlung via Film sehr interessant, die ebenfalls eine Form der Kommunikation darstellt, die keineswegs nur einseitig funktioniert, wie es sich am Beispiel Stars verdeutlicht. Wie Homi Bhabha aufzeigt, handelt es sich dabei um einen dritten Raum, der weder das eigene noch das andere ist: „The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code“ (Bhabha 1994: 37). Dieser Raum ist jedoch nicht frei von Macht. Interessant ist deshalb auch zu klären, welche Bedeutung und Wirkung Hegemonie im transkulturellen Kontext hat, also ob „traditionelle“ Machtkonstellationen wie Kolonialismus, "the West and the Rest", bekräftigt oder auch aufgelöst werden im Rahmen einer transkulturellen Rezeption Bollywoods.

2.1.3 Orientalismus in der Bollywood-Rezeption

Bisherige Arbeiten zu Film und Orientalismus beschäftigen sich eher mit und orientalistischen Stereotypen in der Präsentation der anderen Kultur (vgl. a. Holmlund 1993). Es stellt sich jedoch die Frage inwieweit das Konzept von Orientalismus auch in der Rezeptionsforschung gültig beziehungsweise brauchbar ist und ob die Mechanismen, die verwendet werden, um die eigene Identität zu bekräftigen oder auch neu auszuverhandeln, so erklärt werden können.

Der Orient ist eine europäische Erfindung und war seit der Antike ein „place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences“ (Said 2009: 111). Bis ins frühe 19. Jahrhundert war mit dem Begriff Orient nur Indien und die biblischen Länder bezeichnet (Said 2009:113). Der Orient half dabei, Europa zu definieren indem er als Gegensatz konzipiert wurde: „as its contrasting image, idea, personality, experience“ (Said 2009: 112). Der Begriff Orientalismus repräsentiert diesen Diskurs, der sich über akademische Institutionen, ebenso wie nicht wissenschaftliche (Romanschriftsteller) Bereiche zieht. Unter Orientalismus versteht Said aber auch den westlichen Modus, den Orient zu beherrschen, restrukturieren und Autorität darüber zu erlangen (vgl. Said 2009: 113). Reina Lewis (1996: 15ff) zeigt auf, dass Frauen schon immer einen Teil zur Produktion des Bildes beigetragen haben, nicht auch deshalb da es ihnen, unterprivilegiert und minderwertig in der eigenen Gesellschaft, dadurch möglich wurde sich als überlegen gegenüber der Anderen Kultur zu sehen. Es waren vor allem

Geschlechterrollen und -verhältnisse die dabei herangezogen wurden um Bilder des Anderen zu konstruieren und so die eigene Identität zu stärken, aber wohl auch um die eigenen Geschlechterverhältnisse und Machtverhältnisse zu legitimieren. Mechanismen, die sich in abgewandelter Form bis heute erhalten haben (siehe aktuelle Debatten islamische Frauen). Deshalb möchte ich Saids Konzept von Orientalismus mit Bedacht auf Lewis' Kritik und Erweiterung heranziehen, die den „western male gaze“ dekonstruiert indem sie auch eine weiblich und Mitwirkung aufzeigt und die diskursive Komponente in den Machtverhältnissen betont (vgl. Lewis 1996: 15ff). Sie lehnt sich dabei an Homi Bhabha's Verständnis von Orientalismus als unzusammenhängenden Diskurs konfliktreicher Positionen an:

„Thus, the apparent unity of imperial discourse attests not to the reality of imperial power (Said's problem of the real Orient) but to a motivational fantasy of unified power and control. Rather than trying to match our representations against 'reality' of (say, women's) experience of colonialism or imperialist ideology, we can read them as traces of collective fantasies about power, control, desire and difference – channelled through the subjective particularities of the individual.“ (Lewis 1996: 41)

Und so ist gerade der Mainstream Film mit seinen unzähligen Lesearten (in Kombination mit „kulturellen Übersetzungsfehlern“) und als Reich der Träume und Fantasien ein wunderbares Terrain, wo sich derartige Bilder entwickeln können.

2.2 Gender und Film

Im Folgenden soll ein kurzer zugrunde liegende Theorien zu Geschlecht, Körper und Beziehungen. Dabei werden zunächst Judith Butlers Einsichten zu Doing Gender erörtert – welche Möglichkeiten und welche Grenzen bietet dieser Ansatz? Weiters werden die Einflüsse der feministischen Filmtheorie und die darauf folgende Männlichkeitsforschung kurz skizziert. In einem nächsten Schritt soll der Frage nachgegangen werden, wie Genderkonzepte über das Medium Film vermittelt und auch verfestigt werden. Welche Rolle spielt dabei die visuelle Vermittlung von Körperlichkeit? Es wird dabei auch aufgezeigt werden, wie der Körper eingesetzt wird bzw. was durch ihn wie ausgedrückt wird.

2.2.1 Filmische Darstellung von Geschlecht: Rollen, Beziehungen und Muster

Judith Butler versteht den Körper als einen „Schauplatz des Möglichen“, jedoch nicht in einem individuellen, beliebigen Sinne, sondern von übergeordneten Diskursen geformt. Es sind die gesellschaftlichen und politischen Machtstrukturen, welche die Rahmenbedingungen vorgeben (vgl. Villa 2003: 84ff). Denn die Diskurse über den Körper sind performativ, sie erzeugen Wirklichkeit(en): durch eine ständige Wiederholung von bestimmten Normen und Werten werden diese materialisiert. Sie schreiben sich in den Körper ein und werden so fixiert, sind jedoch gleichzeitig einem stetigen Wandel ausgesetzt und werden kontinuierlich neu konstituiert, angefochten und verhandelt. Sowohl das kulturelle wie auch das biologische Geschlecht entstehen laufend performativ und werden erst im entsprechenden Handeln hergestellt (vgl. Frey Steffen 2006: 20). Dadurch wird auch ein Anschein von Natürlichkeit erweckt: „Für eine eindeutige Geschlechtsidentität sind permanente performative Wiederholungen ebenso notwendig wie die immer wiederkehrende Abwehr dessen, was nicht sein darf – was aber doch immer wieder auftaucht (...). Dagegen helfen die heterosexuellen ‚Anweisungen‘, (...) eine richtige Frau/ ein richtiger Mann zu sein ...“ (Villa 2003: 70-71). Geschlecht wird dabei in Relation zum binären Anderen hergestellt, es wird als die Negativdefinition der anderen Kategorie verstanden. Durch dieses bipolare Geschlechtermodell wird nicht-männlich mit weiblich und nicht-weiblich mit männlich assoziiert, was Butler als „Tautologische Zirkularität“ bezeichnet. Werden bestimmte kulturell und sozial codierte Rollen, aber auch film-genre-spezifische wie ich anmerken möchte, nicht eingehalten, wird dies als unweiblich beziehungsweise unmännlich definiert (vgl. Villa 2003:69). Geschlechtnormen wirken durch eine Naturalisierung, die mit einer Idealisierung heterosexueller Beziehungen einhergeht, wie Butler anführt: durch die Konstruktion heterosexuellen Begehrens wird eine Verkörperung gewisser Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit gefordert. Bei Frauen spielen dabei Normen in Bezug auf Äußerlichkeiten eine weitaus größere Rolle (vgl. Villa 2003: 100-1). Wie wirkt sich dies in der filmischen Darstellung aus?

Frauen waren in der Filmindustrie immer schon stark unterrepräsentiert, und das ist eine Gemeinsamkeit aller großen Filmindustrien. Dies trifft nicht nur auf technische Berufe wie beispielsweise Kamera zu, wo es bis in die 1970er geradezu verpönt war für eine Frau zu arbeiten, sondern vor allem auch auf die Bereiche Drehbuch und Produktion.

Dass sich bis heute darin nicht viel geändert hat, zeigen sowohl Auflistungen von aktuellen Box Office Hits wie auch die Nominierungen von Cannes 2012, wo frau/man vergeblich nach einer Regisseurin sucht. Dabei wurde schon zu Beginn der frühen feministischen Phase in den 60ern der Film als potentielle Kampfarena der Bewegung auserkoren. Basierend auf marxistischen Ansätzen sahen sie Film als ideologisches Werkzeug, das eingesetzt werden kann, um Frauen ihre untergeordnete gesellschaftliche Position bewusst zu machen und so das patriarchale System zu unterwandern. Dokumentarfilme wie auch das Avantgarde Kino wurden als geeignete Medien dafür gesehen. Auch war es ein großes Anliegen der Bewegung allen Frauen die Möglichkeit auf eine Arbeit in sämtlichen Bereichen der Filmindustrie zu eröffnen und in diesem Sinne wurde 1972 auch die London Women's Film Group gegründet (vgl. Nelmes 2003: 47-250).

Laura Mulvey, selbst Filmemacherin, zählt neben Claire Johnson zu den Vorläuferinnen der feministischen Filmtheorie. Verortet in der Praxis forderte sie nach einer radikalen Erneuerung des Kinos, einer neuen feministische Filmsprache, die im Avantgardefilm realisiert werden sollte. In ihrem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) zeigt sie auf wie Vergnügen als ein maßgebliches Instrument fungiert, dominante (Geschlechter-) Ideologien über Filme zu transportieren. Identifikation, Voyeurismus und Fetischismus sind die drei Ebenen wodurch über Schaulust (Skopophilie) männliches Vergnügen erzeugt wird: die Identifikation mit dem Helden, der Film als voyeuristisches Instrument erlaubt dem Zuseher in seiner Subjektposition, via seinem Blick (gaze), Kontrolle über das Objekt, meist eine Frau, zu erlangen. Durch die Zerlegung des weiblichen Körpers in seine Einzelteile (Beine oder Brüste beispielsweise) wird dieser ausschließlich zum Objekt des Begehrens (Fetischisierung) und befreit so den männlichen Zuseher von seinen Ängsten vor Mangel und Entfremdung. Kritik an ihrer Theorie entwickelte sich entlang von Fragen nach der Rolle der Zuseherinnen oder auch der möglichen männlichen Identifikation mit weiblichen Charakteren. In „Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1981) widmete sie sich vermehrt diesen Fragen, den weiblichen Reaktionen auf die Filme und wie diese auch Gefallen an einem männlich orientierten Text finden können. Des Weiteren erörtert sie die Rolle des Melodramas, das traditioneller Weise als das Frauengenre gesehen wird und wo Frauen hauptsächlich die Subjekt- und nicht die Objektposition einnehmen (vgl. Nelmes 2003: 250-255; Gray 2010: 58-59).

Wenngleich auch Vieles dekonstruiert wurde, so liegt die Bedeutung von Mulvey's Arbeit auf der Betonung der Zuschauer und ihren Überlegungen zu Subjekt und Identifikation, was zu einer Vergrößerung des theoretischen Blickwinkels führte (vgl. Gray 2010: 58-59). Modleski (1988) zeigt anhand von Hitchcock Filmen auf, dass auch im Mainstream Kino sowohl Frauen als auch Männer Objekte der Schaulust sein können. Sie dekonstruiert damit Mulvey's Annahme eines aktiven männlichen Subjekts und passiven weiblichen Objekts und zeigt auf, dass dies weitaus ambivalenter zu betrachten ist. Auch Jackey Stacey Analyse von *Desperately Seeking Susan* zeigt die analytische Beschränktheit einer psychoanalytischen Herangehensweise, die darauf basiert, Frauen als das Andere zu definieren. In diesem Film ist nicht der geschlechtliche Unterschied, sondern der Unterschied zwischen den zwei weiblichen Hauptcharakteren entscheidend, etwas das nur schwer mit phallozentristischen Theorien erklärt werden kann (vgl. Nelmes 2003: 250-255). Stacey und auch Modleski zeigen die Möglichkeit auf, dass frau/man Vergnügen am Sehen eines Films beziehungsweise bestimmte Aspekte eines Films genießen kann, bei gleichzeitiger Wahrnehmung und auch Kritik an der Art und Weise, wie durch diesen Film Frauen als Subjekte konstruiert werden (vgl. Peterson 2008: 140). Dies zeigt sich auch klar bei den Rezipientinnen in dieser Arbeit und wird in Kapitel 4 noch genauer aufgezeigt.

Es rückte nun aber auch vermehrt die Frage nach der Darstellung und Repräsentation von Männlichkeit im Film in den Mittelpunkt der Forschungen. In „Masculinity as Spectacle“ (1983) stellt Steven Neale fest, dass der Identifikationsprozess mit den Charakteren ein weitaus komplexerer Prozess ist, als ihn Mulvey beschrieben hat. Er zeigt dabei auch auf, wie männliche Charaktere ebenso als Spektakel fungieren, und in bestimmten Genres wie dem Melodrama oder dem Musical der männliche Körper als explizites Schauobjekt eingesetzt wird (vgl. Nelmes 2003: 265-66).

Dies trifft vor allem auch Bollywood zu, wie es auch Krauß aufzeigt. Bollywood stellt ein Paradebeispiel für die Fetischisierung und Sexualisierung von Männerhelden dar, wo erotische Präsentationen von Männerkörpern - Oben Ohne Präsentationen – besonders seit den 90er Jahren stark in den Mittelpunkt gerückt sind. Durch die Beobachtung der Heldin wird der Männerkörper erotisiert, was eine Sexualisierung des Mannes zur Folge hat. Es findet dabei eine Objektivierung des Mannes durch den weiblichen Blick“ statt, wodurch der Mann als visuelles Spektakel konstruiert wird (vgl. Krauß 2007: 137-39).

Siegfried Kaltenecker zeigt jedoch auf, dass männliche Sexualität zumeist weniger augenfällig ist und spricht dabei von einer Unsichtbarmachung und Verschleierung. Er begründet es damit, dass Männlichkeit und auch männliche Sexualität von der patriarchalen Kultur als universelles Prinzip, als normativer Ausgangspunkt konstruiert wird. Dadurch steht sie einerseits ständig im Vordergrund, während andererseits jedoch die eigentlichen Mechanismen dahinter verdeckt bleiben. Heterosexuelles Begehren wird dabei als selbstverständliche Tatsache konzipiert und damit auch zur kulturellen Norm. Männlich-heterosexuelle Identität ist eine „signifikante Konstruktion, die sich erst in spezifischen Bild- und Erzähldiskursen als scheinbar natürliche realisiert“ (Kaltenecker 1996: 11-12). Es sind jedoch gerade diese „ein Ort, wo die patriarchale Geschlechter- und Begehrensordnung in einer ganz besonderen Weise zur Reflexion gelangt und an dem ihre paradoxe Unsichtbarkeit augenfällig wird“ (Kaltenecker 1996: 8). Klaus Rieser verweist auf ein patriarchales Muster im Umgang mit nicht-normativen Männlichkeiten im Film. Durch die wiederkehrende Binarisierung und Feminisierung von alternativen Männlichkeiten, wird Männlichkeit als eine monolithische, unveränderliche Tatsache konzipiert und konstruiert und dabei jegliche Komplexität ausgeblendet. Eine Feminisierung findet dann statt, wenn die Figur dem Weiblichen zugeordnete Elemente wie Kleidung oder Stimme, weiche Bewegungen hat, aber vor allem auch wenn sie in einer üblich weiblichen Objektposition fungiert. Er erwähnt dabei Elvis als interessantes Beispiel, der durch seine Positionierung als explizites Schauobjekt - als männliches Sexualobjekt - im Gegensatz zur damals üblichen Subjektposition des weißen Mannes enormes Aufsehen erregte (vgl. Rieser 2010: 134ff). Weiblich konnotierte Verhaltensweisen müssen aber nicht unbedingt zu einer Feminisierung führen. Rieser nennt hierfür als Beispiel die Darstellung männlichen Weinens:

„ (...) diese melodramatischen Zeichen männlicher Emotionalität helfen Männern vielmehr, weibliche Positionen zu usurpieren und damit ihr gesellschaftliches Wirkungsspektrum zu erweitern.“ (Rieser 2010: 135-36)

Wird hier durch Phänomene wie Othering die eigene (Geschlechts-)Identität bekräftigt? Oder auch neu aus verhandelt? Um Fragen wie diese im Kontext Indien und Bollywood zu klären, erscheint es mir interessant, kurz auf das Thema Kolonialisierung und die koloniale Reorganisation von Männlichkeit einzugehen.

Zunächst beleuchte ich klassische indische Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, um dann aufzuzeigen, wie diese durch die britische Kolonialverwaltung umstrukturiert wurden.

In der klassischen indischen Philosophie ist *Purusha* das weibliche und *Prakriti* das männliche Prinzip: Das weibliche wird mit Aktivität, aber auch Natur in Verbindung gebracht, es stellt das primäre Prinzip dar; während das männliche mit Bewusstsein und einem abgelösten Beobachterstatus assoziiert wird. Frauen und Männern sind beide Prinzipien immanent, diese haben jedoch einen regulierenden Einfluss auf Geschlechterrollen, was sich an der Verbindung von Mann mit Spiritualität und Frau mit weltlichen Belangen zeigt (Vanita 2005: 20-21).

Das Gesetzbuch des Manu, das *Manusmṛiti*, erfuhr jedoch eine Überbetonung, sowohl durch die britische Verwaltung, die (der Einfachheit halber) darauf aufbauten, als auch in zahlreichen Diskussionen und Debatten wissenschaftlicher, religiöser und politischer Natur. Die Gewohnheitsrechte in Indien waren immer schon und sind auch bis heute noch viel wichtiger, schon bedingt durch die schiere Größe und Vielfalt des Subkontinents als auch durch Unkenntnis „geschriebener“ Gesetze (Vanita 2005: 14-16). Ausbrecher oder Verweigerer normativer Vorstellungen, wie die *bhaktas* und *sants* haben eine lange Tradition in der klassischen Sanskritliteratur, fanden jedoch weniger Beachtung als Manus Vorschriften. Sind keine bloße „Fiktion“ sondern dienen auch als Vorbilder und stellen eine tatsächliche Möglichkeit für Frauen dar, aus dem System familiärer Pflichten auszusteigen (Vanita 2005: 9-11). Vanita nennt als Beispiel dafür die philosophische Debatte zwischen *Sulabha-Janaka* im Epos Mahabharata. Sulabha, die als Gewinnerin dieser Debatte hervorgeht, demonstriert dabei die Gleichheit von Mann und Frau und die gleich(wertig)e Möglichkeit zur Erleuchtung, indem sie ihre Argumente auf klassische philosophische Hindu Prämissen aufbaut (Vanita 2005: 14). Janakas Vorstellung, dass es keine Gemeinschaft oder Verbindung zwischen Frauen oder Männern asexueller Natur geben kann und Sulabha als Frau ihre sexuelle Natur nicht zu bändigen vermag, entgegnet sie mit der Aussage: „The body is gendered but the *Atman* (universal Self/Spirit) is not gendered.“. Das Atman aller Lebewesen ist dasselbe, niemand hat Kontrolle oder Besitz darüber. Und auch das Geschlecht des Körpers wird dabei nur als ein vorübergehender Status gesehen (Vanita 2005: 27-29).

Es kam definitiv zu einer Vereinfachung durch die koloniale Verwaltung, die sich durch ihr Bestreben in Richtung Hegemonie und Vormachtstellung begründen lässt, aber auch eine Reaktion auf feministische Bewegungen in GB selbst darstellte. Durch die Gegenüberstellung mit „femininen Männlichkeiten“, wie beispielsweise den Bengali, wurde eine europäische Männlichkeit konstruiert (vgl. Srivastava 2004: 4). In der klassischen Hindu-Tradition wurde der *Brahmana* in seinem geistig intellektuellen Asketentum dem gewalttätigen, brachialen und aktiven *Kshatriya*, dem Krieger, der das feminine Prinzip verkörperte vorangestellt. Durch den Einfluss des Kolonialismus, aber auch schon vorher in der Mughal Periode, die abseits von Kasteneinteilungen kriegerische Praktiken, Ideale und Sportarten wie Wrestling entwickelten, begann sich diese Ordnung zu ändern. Die passiven *babus*, die dann durch Gandhi später noch einmal eine Aufwertung erfahren sollten², wurden von den Briten als infantil, verschlagen, aber auch als verweichlicht und unmännlich deklariert, während die loyalen „martial races“ als die richtigen Männer dargestellt wurden. Ihre Kategorisierung in „martial“ und „non-martial races“, brachte auf lokaler Ebene „Antworten“ im Sinne einer Reorganisation von Männlichkeit, wie beispielsweise in Bengalen, wo Hyper-Masculinity als Ideal übernommen wurde. Die Kshatriahood wurde neu bewertet und nun als wahre Indianness deklariert. Aber auch in einem globalen Kontext brachte die Reorganisation einerseits Widerhall, andererseits stellt sie auch eine Ursache der sich zu dieser Zeit stark verändernden Genderbeziehungen in Großbritannien dar (vgl. Kulkarni 2008: 5-7).

Neuere Tendenzen in Bollywoodkino spiegelt eine Entwicklung wider, die auch als Reorganisation von Männlichkeit verstanden werden kann: die Betonung von Körperlichkeit bei den Männern, die einen enormen Zuwachs von Muskeln zur Folge hatte und eine Zurschaustellung dieser im Gegensatz zu früheren Produktionen (im Familien, Drama oder Liebesfilmgenre), wo vergleichsweise schwächliche Liebhaber zu sehen waren. Salman Khan, der Amir, ist geradezu berühmt dafür geworden, dass er seinen durchtrainierten Körper zeigt, auch in romantischen Genre und Familienfilmen. Dieser Wandel zeigt sich auch am Körper Shah Rukh Khans, der in neueren Produktionen mit

² Ghandhi in seinem emanzipatorischen Bestrebungen brachte wiederum eine Umstrukturierung der Ordnung drawing on the rich resources

einem Waschbrettbauch gezeigt wird. Im nächsten Punkt wird nun untersucht, wie solche und andere Geschlechterrepräsentationen im Film rezipiert werden.

2.2.2 Rezeption von Geschlechterdarstellungen

Annette Geiger zeigt auf, dass das Kino „unser Verhältnis zum Körper und zu den Geschlechtern stark beeinflusst oder sogar erst hergestellt“ hat (Geiger 2006: 9). Wie wir unsere eigenen als auch andere Körper und deren Geschlechtlichkeit wahrnehmen, ist stark von medialen Diskursen geformt. Dagmar Hoffman betont in ihrer Arbeit die Individualität körperlicher Erfahrungen und Wahrnehmungen. Sie zeigt auf, dass Erotische Ausstrahlung eigentlich sehr individualisiert wahrgenommen wird, jedoch entsteht der Eindruck, dass es nur wenige Schönheitsbilder gibt und das, was Erotik ausmacht, vordefiniert ist (vgl. Hoffmann 2010: 15). Hoffmann vertritt die These, dass es abseits der medialen Diskurse in der Alltagspraxis ein großes Spektrum von Vorstellungen und Definitionen in Bezug auf Erotik und erotische Ausstrahlung gibt. „Es ist sowohl das Körpersein als auch das Körperhaben, das den Körper rahmt, d.h. sein Begehren und seine Begehrlichkeit im Sinne der Selbst- und Fremdbeobachtung erscheinen lässt“ (Hoffmann 2010: 16). Sie betont, dass die dargestellten Körper die RezipientInnen nicht nur sozial-kognitiv, sondern auch auf sinnlicher Ebene ansprechen und berühren. Und diese Sinnlichkeit ist oft auch schwer kontrollierbar. Indem frau/man sich darauf einlässt wird ein Selbstsein als auch ein Anderssein ermöglicht, es wird dabei aber auch die kulturelle und soziale Konstruktion augenfällig. „Die Rezeption von filmischen Körpern und Körperlichkeiten ist insofern eine Partizipation an bekannten und nicht vertrauten Körperphänomenen, sie zeigt zugleich die Kontingenz an Körperkulturen auf und initiiert nicht selten eine Reflexion eben dieser Körperkulturen sowie auch kultureller Körper- und Sexualpraktiken“ (Hoffman 2010: 19). Dies ist auch in Bezug auf diese Arbeit interessant und eröffnet Fragen, wie sich die Reflexion von Körperlichkeit und körperbezogener Praktiken in der transkulturellen Rezeption manifestiert. Dabei stellte sich auch der Ansatz der Cultural Studies mit ihrem „radikalen Kontextualismus“ als hilfreich heraus. Der Begriff Kontext wird nicht nur als Rahmenbedingung, sondern auch als „performatives Produkt“, das durch die Praktiken und Identitäten immer wieder neu geschaffen wird, verstanden (vgl. Winter 2010: 148-53). Die Bedeutung eines Textes, also eines Filmes, wird erst durch die Rezeption konstruiert. Es gibt also keine Bedeutung per se, sondern diese entsteht erst bei dem/r Betrachter/in.

Auch Frauen- und Männerbilder sind somit diskursive Produkte, deren Bedeutung von ihren Rezeptionskontexten abhängt: Eine Handlung, Geste usw. ist nicht von vornherein männlich oder weiblich. Sie ist jedoch männlich oder weiblich konnotiert, d.h. der Zuschauer schreibt ihr eine bestimmte geschlechtliche Bedeutung zu. Dieser Prozess ist wiederum stark von der sozialen und kulturellen Verortung der Person abhängig. So werden bestimmte Handlungen, Eigenschaften und andere Attribute der männlichen Bollywood-Helden von westlichen Zuschauern oft als „unmännlich“, dem weiblichen Bereich zugeordnet, gesehen. Ein gutes Beispiel ist hierfür das männliche Weinen (vgl. Krauß 2007:52). Genau diese Unterschiede in Darstellung und Konnotation von geschlechtspezifischen Bildern lassen den westlichen Zuseher „aufhorchen“, da sie ungewohnt sind, sie werden sichtbar. Interessant ist hier auch Butlers Konzept der verschiebenden Wiederholung: erscheinen bekannte („normale“) Muster in einem anderen Kontext wird die Konstruktivität der Geschlechterrollen sichtbar. Welchen Einfluss hat dies auf die Wahrnehmung der in Kuch Kuch Hota Hai dargestellten Frauen- und Männerrollen, die von den RezipientInnen oft einem anderen kulturellen als auch filmischen Kontext zugeordnet werden? Und wird dabei die Unsichtbarkeit von Männlichkeit und männlicher Sexualität augenfällig? Männlichkeit als universalistisches Prinzip: wird es hier in Frage gestellt oder funktioniert es als universeller Codierungsrahmen? Diesen Fragen wird in Kapitel 4 dieser Arbeit noch genauer nachgegangen. Allerdings muss hier auch betont werden, dass es in Bezug auf die Verschleierungstechniken und die Unsichtbarmachung der Produktionsweisen große Unterschiede zwischen Bollywood und Hollywood gibt. Bollywood wird oft auch als Kino des Spektakels bezeichnet, wo visuelle Deutlichkeit eine besondere Bedeutung hat und gefühlsdichte Momente oft mithilfe stilistischer Mittel betont werden (vgl. Krauß 2007:45). Die Ästhetik Hollywoods ist vom Imperativ des Illusionismus geprägt und zielt so darauf ab, die Produktionsweisen unsichtbar zu machen. In Bollywood hingegen ist es meist klar ersichtlich, dass es sich bei Film um etwas Gemachtes handelt. Die Schnitte sind erkennbar und dies wird stilistisch auch eingesetzt. Bezeichnend für Bollywood ist auch das direkte Schauen in die Kamera, die Schauspieler gehen dabei in eine „direkte“ Kommunikation mit dem Publikum. Dies steht im krassen Gegensatz zur Naturalisierung der Blick- und Erzählpositionen Hollywoods, wo ein solches Schauen in die Kamera klar vermieden wird, sodass sich der Zuschauer als heimlicher Beobachter fühlen kann (vgl. Kaltenecker 1996: 8-9).

Susanne Weingarten zeigt auf, dass Geschlechtskonzepte verstärkt über Bilder und weniger über Sprache transportiert werden (vgl. Weingarten 2004: 12). Für Bollywood, das auf Grund seines vielschichtigen Publikums stark auf visuelle Mittel setzt, hat dies eine besondere Bedeutung. Das Mainstream-Kino zeichnet sich jedoch auch dadurch aus, dass ein relativ breites Spektrum an Geschlechterkonzepten präsentiert wird, um so möglichst viele Zuschauer anzusprechen, was auch auf Bollywood zutrifft. Besonders die Männerrollen lassen, so Krauß, durch die besondere Darstellung ihrer weichen (Tanz, Weinen) und harten (gestählter Körper, ausgeprägtes Macho Gehabe) Seite bei einem westlichen Betrachter teilweise sehr divergierende, mitunter auch irritierte Interpretationen zu (vgl. Krauß 2007:126-129). Aber auch Seh- und Genregewohnheiten spielen dabei eine wichtige Rolle, wie es auch Peterson formuliert: *“Specific content often seems less important than generic content”* (Peterson 2008: 137). Es stellt sich dabei die interessante Frage, wie sich Vorurteile oder auch Affinitäten der RezipientInnen gegenüber Bollywood in ihrer Rezeption und Interpretation niederschlagen. Auch dass Bollywood besonders im deutschsprachigen Raum als ein Frauen-Genre angesehen wird wirft sehr interessante Fragen auf: Kommt es zu einer Distanzierung der männlichen Interviewpartner? Haben es Frauen leichter zuzugeben, dass ihnen Bollywood gefällt? Bekommt Bollywood einen 'challenging' Charakter (nicht intentional) durch die transkulturelle Rezeption? Fühlen sich Männer dadurch stärker herausgefordert? Deshalb auch so viele Frauen bei den RezipientInnen/ Fans in Österreich, nicht nur wegen des Melodrama als typisch weibliches Genre? Diesen Fragen soll im noch genauer nachgegangen werden

Inwiefern verortet sich Geschlechtlichkeit und Genderrollen in einem transkulturellen Kontext? Welche Bedeutung haben Wünsche, Sehnsüchte, Fantasien, Stereotype und Orientalismen? Wie und wo kommt es zu Projektionen in das Andere? Eine Welt in der noch alles in Ordnung ist, wie es einige RezipientInnen angedeutet haben, vor allem dann, wenn traditionelle Geschlechterrollen gefragt sind. Oder auch eine positive Alternative, wie andere gemeint haben, wenn traditionelle lokale Geschlechterrollen nicht gefragt sind. Wo werden Gemeinsamkeiten gesehen und finden hier gleichzeitig Abgrenzungen zum Anderen statt?

Um diese Fragen zu klären wird nun im folgenden Kapitel aufgezeigt, wie Geschlechtlichkeit über Konzepte von romantischen Liebesbeziehungen konstituiert wird.

Untersucht werden allgemeine Vorstellungen von Liebe, Unterschiede und Vernetzungen zwischen Europa und Indien. Röttger-Rösslers neurobiologische Definition von Liebe erschien mir hier als sinnvoller Ausgangspunkt. Verglichen werden indische und europäische Liebes- und Heiratsmodelle. Dabei gehe ich davon aus, dass das Phänomen der romantischen Liebe kein westliches darstellt, sondern seit jeher von Transkulturalität geprägt ist.

2.3 Zum Konzept der "Romantischen Liebe" im transkulturellen Kontext

„Wie viele hätten niemals geliebt, hätten sie nicht von der Liebe sprechen gehört!“
(La Rouchefoucauld zit. n. Röttger-Rössler 2006: 60)

Einer allgemeinen Definition von Liebe, bzw. einer österreichischen Vorstellung davon, möchte ich mich hier entziehen, da es einerseits keine brauchbaren Studien dazu gibt und es auch nicht möglich war, Schlüsse über allgemein gültige Annahmen aus dem empirischen Material zu ziehen, andererseits die Gefahr besteht, meine persönlichen Ansichten als solche zu präsentieren (vgl. Röttger-Rössler 2006: 71).

„Das Wissen über Liebe, d. h. die Vorstellungen und Theorien darüber, was Liebe ist, welche Formen sie annehmen kann, woran man sie erkennt – an sich selbst sowie an anderen –, wie sie sich äußert in Worten, Gesten, Handlungen, welche Körperempfindungen mit ihr assoziiert sind, welcher Rhythmus ihr innewohnt, wie sie entsteht, sich entwickelt, wandelt und auch stirbt, variieren von Kultur zu Kultur, ebenso wie quer durch die historischen Epochen.“ (Röttger-Rössler 2006: 59)

Das Wissen darüber beeinflusst also in großem Maße, wie Emotionen erlebt werden, ist aber auch unumgänglich für das Funktionieren sozialer Interaktion. Dieses Wissen setzt sich dabei sowohl aus dem bereits Erlebtem (dem episodischen Gedächtnis) als auch aus allgemeinen, im Kollektiv geteilten Vorstellungen darüber (dem semantischen Gedächtnis) zusammen. Dabei gibt es jedoch „[...] auf der Ebene des emotionalen Erlebens, der unmittelbaren (Körper)Erfahrungen scheinbar große Ähnlichkeiten über die Kulturen hinweg (...), auch wenn die dominanten kulturellen Diskurse jeweils andere Komponenten der Liebe in den Mittelpunkt stellen“ (Röttger-Rössler 2006: 72). Röttger-Rössler schlägt deshalb für empirische Untersuchungen vor, ein aus der Neurobiologie stammendes Konzept von Liebe als Komposition dreier unterschiedlicher Bindungssysteme – der

sexuellen Lust, der romantischen Anziehung und der Verbundenheit – als Basis zu nehmen. Die Ausprägung dieser Komponenten, die ihnen zugeordnete Bedeutung und ihr Zusammenspiel weisen jedoch im interkulturellen Vergleich große Unterschiede auf. Ausschlaggebend sind dabei die jeweiligen Emotionsschemata einer Kultur, welche die damit einhergehenden Gefühle, wie beispielsweise Lust, Empathie oder Fürsorge, einordnen und bewerten und so auch auf das subjektive Erleben Einfluss nehmen. „Durch ihre enge Vernetzung mit kulturellen Wert- und Moralkodizes erhalten Emotionsschemata ihr Potential das emotionale Erleben zu normieren, d. h., festzulegen welche subjektiven Erfahrungen gut oder schlecht, krank oder gesund, normal oder abweichend sind.“ (Röttger-Rössler 2006: 76-77). Es ist somit eine doppelte kulturelle Codierung: einerseits werden nur jene Emotionen wahrgenommen, für die es auch ein Schema gibt, andererseits unterliegen diese einer sozialen Bewertung (vgl. Röttger-Rössler 2006: 77).

Das Konzept der Romantischen Liebe ist seit je her durch Transkulturalität geprägt. Das zeigt sich auch daran, dass das romantische Ideal keineswegs, wie vielfach angenommen, ein alleiniges Produkt westlichen Denkens ist, sondern vielmehr ein Konglomerat darstellt, das stark von indischen Philosophien beeinflusst ist. Multilingualismus und die damit verbundene und auch genützte Fähigkeit sich auf unterschiedlichste literarische (usw.) Traditionen zu beziehen, war schon im Mittelalter eine übliche Gepflogenheit unter den gebildeten Eliten Indiens. Diese „Tradition“ setzte sich auch in der kolonialen Zeit fort, wo die englische romantische Literatur und im Speziellen Shelley und Shakespeare selektiv rezipiert und zueigen gemacht wurde, was Vanita im synkretischen Universalismus Indiens begründet sieht (Vanita 2005: 37-39). Die revolutionären Ansichten und die Kritik am britischen imperialen und sozialen Systems seitens vieler Romantiker fand dabei ebenso großen Anklang wie die Positionierung von Emotion über Vernunft.

Der Begriff *irrationaler Sentimentalität* wurde von den Briten sowohl für indische wie für romantische Philosophien benutzt. Im späten 18. Jahrhundert wurden erstmals größere Teile der Sanskrit Literatur ins Englische übersetzt und alsbald für ihre Mythologisierung der Geschichte, Vermenschlichung von Göttern und Vergötterung von Menschen kritisiert, während der persischen Poesie übermäßige Sinnlichkeit vorgeworfen wurde. In denselben Journalen werden auch die Gedichte von John Keats mit Begriffen wie Sinnlichkeit, Unmännlichkeit, Fehlen von Moral und heidnischen Tendenzen beschrieben. Viele Ideen der Romantik wie Pantheismus, Pluralismus, Anti-Monotheismus, Hedonismus und

individualistischer Anarchismus wurden geradezu von diesen Übersetzungen bekräftigt und auch abgeleitet, wie es auch schon Raymond Schwab in seinem Werk „Romanticism as an Oriental Renaissance“ (Paris 1950) aufzeigt (vgl. Vanita 2005:45-47). Aus diesen Gründen kann auch nicht von einer simplen Übernahme westlich romantischer Werte und Ideale die Rede sein.

Romantische Liebe hat neben dominanten kulturellen Modellen als antagonistisches Konzept in Indien immer schon bestanden (Lau 2006: 226). Es besteht jedoch ein breiter Konsens, dass romantische Liebe eine Gefahr für die soziale Ordnung darstellt. Ältere Familienmitglieder werden als jene gesehen, die eine bessere Wahl treffen können, als die von Liebe Erblindeten. Die Vorstellung, dass ohne Kontrolle der Familie die Beziehung nicht funktionieren kann ist weit verbreitet (vgl. Derné 2008: 72-74). Liebe wird dabei eher funktional betrachtet, sie folgt der Eheschließung und stellt eher eine Verpflichtung als ein Gefühl dar (vgl. Derné 2008: 82). Zwar wird romantische Liebe und Individualismus auch von vielen InderInnen betont, aber “the cultural components that might be used to support love marriages are less legitimate, familiar, and rich than the understandings that support arranged Marriage“ (Derné 2008: 74).

Im Bollywood Kino stellt romantische Liebe ein Symbol der Moderne dar. Individualismus im Sinne einer selbst erwählten Partnerschaft (Liebe), die jedoch mit den Werten der Großfamilie in Einklang gebracht werden muss, sprich der Segen der Eltern muss eingeholt werden, um diese Liebe zu legitimieren. Die arrangierte Heirat ist eine gängige Praxis, die sich vor allem auch in den Mittel- und Oberschichten. Es muss hier jedoch eine Distanzierung vom Begriff Zwangsheirat (als solche von den RezipientInnen dieser Arbeit artikuliert) vorgenommen werden, handelt es sich dabei zumeist eher um eine Heiratsvermittlung, die sich auf eine Ansammlung möglicher Partner bezieht. Man beachte hier auch den hohen Stellenwert von Heiratsvermittlungsagenturen. So ist es zumeist keine ausschließliche Entscheidung der Eltern.

Oft wird dabei eine explizite Distanzierung zu westlichen Vorstellungen (medial vermittelte Bilder, die als tatsächliche Darstellungen des realen Liebeslebens des Westens gesehen werden) vorgenommen. Die hohen Scheidungsraten des Westens werden als Beweis herangezogen, dass dieses romantische Modell im Alltag nicht so funktionsfähig wie das der arrangierten Heirat ist.

Der Diskurs Liebesheirat versus arrangierte Heirat wird im Gegenzug auch von einigen RezipientInnen dieser Arbeit aufgegriffen, welche zweite oft als Zwangsheirat einkategorisieren um so in umgekehrter Weise (postmoderne) Vorstellungen von Individualismus emporzuheben und so auch die eigene Identität zu bekräftigen – in einer Welt wo auch die Beständigkeit von Beziehungen/Ehen zunehmend abnimmt und in Frage gestellt wird. Insofern sind auch die RezipientInnen in diesem Zwischenfeld von Diskursen anzusiedeln, wo kulturelle Praktiken ausverhandelt werden. Ein Feld, das sich einerseits durch Distanzierung zum Anderen (der arrangierten Heirat, der Einbindung in die Großfamilie) auszeichnet, wo andererseits haben Nostalgie und Wünsche nach einer besseren (beständigeren) Welt, nach einer Konstante ihren Ausdruck finden. Wie in vielen Produktionen Bollywoods seit den 90er Jahren romantische Liebe in ein Kontinuum (der Großfamilie) eingeordnet wird und so Beständigkeit erlangt (vgl. Derné 2008: 110). In anderen Worten Romantik pur, jedoch nicht frei schwebend sondern in einem alltäglichen Bezug. Probleme, die nicht ausschließlich persönlich-moralisch motiviert, sondern in einen größeren Kontext von Familie, Tradition und Gesellschaft eingebettet werden. Werden Bollywood Liebesgeschichten dadurch wiederum realer?

Romantische Liebe ist auch im Westen kein unumstrittenes Terrain, sondern unterliegt einer soziokulturellen Bewertung. So hat sich in Europa im Laufe der Zeit das Verständnis von Liebe stark geändert: von der Idealisierung im Minnesang (Liebe vs. Ehe) über die Paradoxierung in der französischen Klassik (*amour passion* – Liebe im Moment und somit undauerhaft im Unterschied zur Ehe) bis hin zur Individualisierung der Person (die somit wandlungsfähig wurde), wodurch eine Verbindung von Liebe und Ehe, die Liebesheirat, möglich wurde (vgl. Schröder 2004: 52-56).

Wie Illouz aufzeigt, wird die romantische Fiktion schon seit drei Jahrhunderten für die Verwirrung der Gefühle verantwortlich gemacht und dieser Eindruck wurde mit dem Aufkommen der Massenmedien durch Film und Fernsehen noch zusätzlich verstärkt (vgl. Illouz 2007: 189). Das romantische Ideal wurde und wird auch heute noch oft von Zeitschriftenautoren als Erfindung Hollywoods deklariert – diese Vorstellung ist auch von jenen wissenschaftlichen Diskursen geprägt, die mit dem Eintreffen des Kinos wie Kracauer, die wie bereits in Punkt 2.1 beschrieben, auf die von einer direkten (und auch

schädlichen) Beeinflussung Populärkultur, das unrealistische Bilder verbreitet, als Instrument zur Unterwerfung der Massen versteht, Diese unrealistischen Darstellungen, welche durch Hollywoodfantasien wurden auch als Bedrohung für die Institution der Ehe (und auch der traditionelle Familie) gesehen, da sie Erwartungen an die Ehe schüren würden, die diese jedoch in Realität nicht erfüllen könne (vgl. Illouz 2007: 74-76). Das romantische Ideal stellt jedoch nichts Neues dar, es wurde jedoch durch Kino und Film zu einer „visuellen Utopie“ und Hollywood trug einen maßgeblichen Anteil dazu bei, indem es dieses (auch als romantische Formel bezeichnet) kodifizierte und verbreitete (vgl. Illouz 2007: 60-62).

Illouz beschäftigt sich in ihrer Arbeit auch mit der Rezeption romantischer Fiktionen und kommt dabei zum Schluss, dass Liebesbeziehungen durch die Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Konzepten bewertet und eingeordnet werden: Eine romantische Liebe, die als plötzlich, unberechenbar und leidenschaftlich beschrieben wird, und eine dauerhaftere Liebe, wobei hier Dauer eher als Ideal, und weniger auf einen tatsächlichen Zeitrahmen bezogen, zu verstehen ist. Distanzierungen zu romantischen Ideen vornehmen, wenn es um die Beurteilung einer zukunftssträchtigen Partnerschaft geht. Romantische Vorstellungen wie Liebe auf den ersten Blick und Leidenschaft werden dabei oft als Indikatoren für ein Nicht-Gelingen der Beziehung gesehen. Sexuelle Anziehung werde mit Liebe verwechselt (vgl. Illouz 2007: 195-98). Ähnlich argumentieren auch einige RezipientInnen bei der Bewertung der dargestellten Liebesbeziehungen in Kuch Kuch Hota Hai, wie in Kapitel 4 dieser Arbeit noch genauer aufgezeigt wird. Illouz sieht darin eine zweifache ideologische Botschaft: „intensive und plötzliche Gefühle sind täuschend und unzuverlässig, und sexuelle Anziehung ist ein unzureichender und sogar gefährlicher Grund, einen Ehepartner zu wählen.“ (Illouz 2007: 196-97).

Die mediale Vermittlung des romantischen Ideals hat dabei eine besondere Rolle. Die Bedeutung schnell voranschreitender Liebesbeziehungen, auch durch Liebe auf den ersten Blick symbolisiert, sind stärker kodifiziert als die langsamere Form. Der mediale Einfluss wird von den Interviewten auch explizit angesprochen, jedoch zumeist negativ bewertet. Illouz zeigt dabei auf, dass „(...) das am weitesten verbreitete und am vollständigsten kodifizierte Liebesmodell nicht dasjenige ist, von dem man auch glaubt, es sei am erfolgreichsten.“ (Illouz 2007: 199). Es wird eher einer Welt der Fantasie und medialer Darstellungen zugeordnet und mit den persönlichen Alltagserfahrungen gegenübergestellt.

Die Vorstellung, dass sich Liebe aus Freundschaft entwickelt, die sich im gemeinsamen alltäglichen Handeln manifestiert, ist dabei sehr präsent (Illouz 2007: 200-1). So sind auch die Charakteristika von romantischen Liebesbeziehungen und Freundschaftsbeziehungen grundsätzlich dieselben, bei ersteren kommen jedoch noch zusätzlich die Ebenen Leidenschaft (Faszination, Exklusivität und sexuelles Verlangen) und Anteilnahme (Opferbereitschaft und Interessensvertretung) dazu und sie unterliegen auch stärker gesellschaftlichen Normen (Ernst 1988: 57-66).

Auf der anderen Seite wird Romantik als Zeichen für Liebe gesehen und Liebesbeziehungen anhand dieses Modells beurteilt. Keine Alltagstauglichkeit, wenngleich es als Ideal bestehen bleibt an dem die Partnerschaft, beziehungsweise die Liebe darin, gemessen wird und auch genau die narrative Struktur, die als gekünstelt oder hollywoodmäßig bezeichnet wird, welche die Interviewten zur Beschreibung ihrer eigenen Erfahrungen verwenden (Illouz 2007: 220-25). Diese Ambivalenz ist auch bei den RezipientInnen bemerkbar und muss bei der Analyse mitbedacht werden.

Im folgenden Teil wird das Thema "Liebe im Film" anhand des Filmbeispiels Kuch Kuch Hota Hai analysiert, mit klassischen Hollywoodkonventionen verglichen und in den Kontext des Liebesfilms eingeordnet.

3 Liebes- und Geschlechterbeziehungen in Kuch Kuch Hota Hai (KKHH)

Ich werde mich im Folgenden auf den Bollywoodfilm Kuch Kuch Hota Hai (KKHH) konzentrieren – mit einem besonderen Augenmerk auf Gender, Geschlechter- und Liebesbeziehungen, den Film dabei jedoch in einem größeren (globalen) Kontext von Produktion, Distribution und Rezeption betrachten. Produziert 1998, wird er als einer der Filme gesehen, die ein neues Zeitalter in der Filmgeschichte Bollywoods einleiteten. So wird im Folgenden zunächst KKHH im Kontext Bollywood verortet, um dann im Weiteren auf nähere Merkmale des Films einzugehen. Dabei soll aufgezeigt werden, wie sich diese „Besonderheiten“ auf die Darstellung von Geschlechterrollen auswirken, also welche filmischen Mittel auf welche Art und Weise zur Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit eingesetzt werden. Welche Bedeutungsebenen ergeben sich daraus und wie werden diese vermittelt?

Interessant ist dabei auch die Frage, wie die Beziehungen zwischen und unter den Geschlechtern dargestellt werden und wie Geschlechtlichkeit in diesen Beziehungen konstruiert wird. Ich beziehe mich dabei immer wieder auf die Aussagen der RezipientInnen, die häufig filmtechnische Details heranziehen, um die Besonderheiten oder Unterschiede des Films zu artikulieren, während inhaltliche Komponenten oft als Gemeinsamkeiten mit Produktionen aus Hollywood und im Besonderen des Romantikgenres gesehen werden.

3.1 Was ist Bollywood?

Im Jahre 1927 wurde in Großbritannien zum Schutz der heimischen Filmindustrie vor der Konkurrenz aus den USA der *Cinematograph Films Act*, oder auch *Quota Act*, ins Leben gerufen. Auf Drängen britischer Filmemacher, die ihren Markt vergrößern wollten, wurde dieser *Act* alsbald auf den gesamten Raum des Empire und so auch auf Indien ausgeweitet (vgl. a. Jaikumar 2006). “Ironically, those measures *did* create a film industry more successful than Hollywood; it just happened to be in India” (Gray 2010: 87). Unter diesen protektorisches Bedingungen konnte sich eine überaus eigenständige Filmkultur entwickeln, die auch dem heutigen Bollywood Kino noch seine besondere Note verleiht.

Doch auch in Indien kam es sehr früh zu einer Trennung innerhalb des Kinos, es entwickelten sich dabei zwei Richtungen, die mit den Begriffen Art House Kino und populäres Kino umschrieben werden können. Satyajit Ray, der erste weltweit gefeierte indische Filmdirektor (1956), forderte nach einem besonderen indischen Filmstil, einer Art von Kinoikonografie, die dem indischen Kino eine unvergleichliche Note geben sollte. Einzigartig wurde sie, wenngleich auch nicht gerade so wie er es sich vorgestellt hatte, denn waren es gerade die Brüche in Narrative, die er kritisierte und die ein entscheidendes Merkmal für das populäre Kino werden sollten:

“Thus, rather than *reflect* the 'harmonious whole' that is an observation of everyday Indian life as envisioned by Ray, Hindi commercial cinema has become *part* of everyday life, part of its 'habit and speech, dress and manners, background and foreground’“ (Dwyer, Rachel & Divia Patel 2002: 8)

So kam es, dass er stellvertretend für eine alternative Linie des indischen Kinos wurde, die sich parallel zu einem „massentauglichen“ Kino entwickelte. Es ist jedoch keineswegs so, dass es in Indien nur zwei verschiedene Kinos gibt. Zahlreiche verschiedene, oft auch regionale Kinoindustrien mit unterschiedlichen Filmstilen sind im Laufe der Zeit entstanden (Dwyer, Rachel & Divia Patel 2002: 7-9). Der Diskurs über gutes und schlechtes Kino, der sich oft auf alternatives versus populäres Kino bezieht, wie im Kapitel Rezeption bereits aufgezeigt wurde, ist in Indien sowohl auf populärer wie auch auf wissenschaftlicher Ebene aber ebenfalls sehr beliebt. Diskussionen über ein anspruchsvolles Kino im Gegensatz zu einem leicht verständlichen, oberflächlichen, rein unterhaltendem Kino für die Massen, die mit moralischen Konnotationen wie Verblödung oder intellektueller Bereicherung einhergehen, prägen dabei das Bild, wie auch Gray aufzeigt: “...the mass Indian audience has a pre-modern and irrational outlook, which is easily swayed by the ideological messages embedded in Indian popular cinema” (Gray 2010: 80). Eine klare Abgrenzung kann zwischen den beiden Strömungen jedoch nicht immer getroffen werden kann, Vermischungen und gegenseitige Beeinflussungen sind kennzeichnend. Neben stilistischen Unterschieden, wie beispielsweise das Fehlen von Song & Dance Nummern, weichen auch die Themen des Art House-Kinos ab: „besides that of the reunified family and the heteronormative romance” (Desai 2006: 67).

Der Begriff Bollywood ist Punkt zahlreicher Kontroversen und die Kritik geht von Fremdbezeichnung, über Symbol für die Imperialismus Bollywoods, der alle Hindi-Produktionen unter seinem Namen subsumiert bis zu einem ihm immanenten Vergleich mit Hollywood. Ich verwende den Begriff, da es der geläufige Begriff im deutschen Sprachraum ist und als Überbegriff für das indische Kino verwendet und verstanden wird.

Einerseits ist mit dem Begriff eine reduktionistische Sichtweise verbunden. Oft werden mit Bollywood romantisch-kitschige Liebesfilme assoziiert, was sich auch klar bei einigen Interviews zeigt. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass das, was frau/man im deutschen Sprachraum ohne weitere Vertiefung von Bollywood mitbekommt, auch nicht das ganze (Genre-) Spektrum ist, was Bollywood zu bieten hat. Doch sind es andererseits genau die Filme die für seinen internationalen Bekanntheitsgrad stark beigetragen haben genau jene Filme, die der Definition bunt, pompös, riesige glitzernde Inszenierung von Heirat, ausgedehnte Schmach- Song & Dance Szenen zumeist (neben den Cannes, Berlinale Nominierungen und das sind ja unabhängige Art House Filme) gerecht werden. Hier ist auch der Faktor Distribution miteinzubeziehen, der im Zusammenhang mit ökonomischen Überlegungen des Senders RTL2, der sich als Nische für Bollywood Filme etablierte, steht. Die Auswahl der Filme, die zumeist der Kategorie romantischer Familienfilm zugeordnet werden können, stellt in einem für viele noch ungewohnten Terrain eine ähnliche Konstante wie Shah Rukh Khan (SRK ist einer DER Topstars des indischen Kinos, aber es entsteht schon fast der Eindruck, dass jeder Film mit ihm spielt) dar. Kabhi Khushi Kabhi Gham wird als der berühmteste Film im deutschen Sprachraum gesehen und auch von den RezipientInnen am häufigsten genannt, und stellt so einen wichtigen Referenzpunkt, besonders in Bezug auf intertextuelle Verknüpfungen, dar. Wie bereits beschrieben kann Intertextualität ein wichtiges Instrument des Ausgleichs sein, wenn Ungewohntheiten und Unsicherheiten bei der Interpretation auftreten. Bedingt durch Ähnlichkeiten (Karan Johars 2. Film nach KKHH) in Ästhetik, Verwendung von Melodramatik, narrativen Konzepten und sogar Namen der ProtagonistInnen – Rahul und Anjali - wird dies noch zusätzlich verstärkt. Der familiäre Zwang symbolisiert durch den patriarchalen Vater, welcher im Film Kabhi Khushi Kabhi Gham (aber auch in vielen anderen Bollywood Filmen) thematisiert wird, scheint sich auch bei der Interpretation von KKHH widerzuspiegeln und so kann auch die Betonung von Zwangsheirat (in einen Film wo solche Themen keine Rolle spielen) seitens mancher RezipientInnen in diesem Kontext betrachtet werden.

Andererseits verweist Bollywood auf ein transkulturelles, globales Phänomen, das in wissenschaftlichen Diskursen zunehmend mit dem Begriff „Bollywood“ bezeichnet wird und das weit über das Medium Film hinausgeht. Es ist schon beinahe ein ganzer Lifestyle der über diverse Medien, allen voran das Internet, aber auch Literatur und Kochbücher verbreitet, rezipiert und weiterverarbeitet wird. Dies zeigt sich anhand der zahlreichen Fanseiten, unzähligen „privaten Produktionen“, deren Spektrum von selbst gedrehten Bollywood Filmen über virtuelle Installationen, gemalten Bildern von Stars und wie auch das Weiterschreiben der Stories der Filme geht. Produkte wie Kleidung, Accessoires und Bücher über Bollywood erscheinen immer häufiger am österreichischen Markt und es ist auch an einem beinahe explosionsartig gewachsenen Angebot an Bollywood-Tanzkursen und sogar Kochkursen erkennbar, wie weit „Bollywood“ auch hier in Wien schon vorgedrungen ist.

3.2 Romantisches Familienkino der 1990er im globalen Kontext

Schon seit den Anfängen war Bollywood nie ausschließlich auf den indischen Subkontinent beschränkt, weder in Bezug auf die Inhalte und die Produktion noch auf die Rezeption der Filme. In den 90ern erreichten diese globalen Vernetzungen jedoch neue Dimensionen, wofür mehrere Faktoren ausschlaggebend waren. Bedingt durch die Liberalisierung Anfang der 90er kam es zu einer Öffnung der Märkte, wodurch zunehmend globale Konsumartikel in ein Land kamen, das bis dahin durch eine restriktive Marktwirtschaft nahezu alle Importe sanktionierte. Dabei haben sich auch die Konsumpraktiken (vor allem der immer größer werdenden Mittelschichten) in rapider Weise verändert, was mit den Traditionen in Einklang gebracht, sprich legitimiert, werden musste. Bei diesem Prozess der Vereinbarung zwischen Tradition und Moderne haben Bollywood und besonders seine Stars, die als Träger dieser Werte fungieren, eine bedeutende Rolle.

Die Öffnung hatte auch eine Liberalisierung der Medienlandschaft zur Folge, wodurch Satellitenkanäle auf dem Markt erschienen und sogleich regen Anklang fanden, allen voran der Musiksender MTV. MTV hat in Indien, so schließe ich aus meinen Beobachtungen, einen anderen Stellenwert als hierzulande. Oft läuft es kontinuierlich im Hintergrund und das Schauen (oder oft nur Hören) wird in familiäre Praktiken, z. B. beim Essen, eingebunden.

Durch MTV veränderte sich sowohl die Ästhetik der Song & Dance Szenen, aber auch ihre Bedeutung erlangte dadurch neue Dimensionen. Zumeist schon bevor ein Film im Kino gesehen wird, sind die Song & Dance Nummern bekannt und haben einen wesentlichen Einfluss darauf, ob der Film ein Kassenschlager wird. Dies war zwar auch früher der Fall, jedoch beschränkte sich die Verbreitung der Songs auf das Radio, wo die visuellen Komponenten keine Bedeutung haben. Ein weiterer entscheidender Faktor war der veränderte Status der Filmindustrie, die nun offiziell als solche anerkannt wurde, wodurch ein Zugang zu Banken eröffnet und Gelder für die Produktion nun nicht mehr zu großen Teilen am Schwarzmarkt aufgetrieben werden mussten und so auch aufwendigere, längerfristige Filmprojekte leichter möglich wurden. Es wurde dadurch auch die Verbreitung auf dem westlichen Markt begünstigt, welche wiederum einen großen Einfluss auf die veränderte Gestaltung der Filme hatte. Drehbücher wurden nun vermehrt Basis der Filme und verdrängten zunehmend das frühere Formelsystem, das sich vornehmlich an den Stars orientierte. So änderten sich sowohl Ästhetik der Filme, und besonders der Song & Dance Nummern, ein Wandel der mit Begriffen wie bunter, auffälliger und zunehmend in exotischen Räumen, wie beispielsweise Schottland in KKHH, und bedingt durch die (zahlungskräftigeren) Diaspora Communities an Plätzen wie New York oder London angesiedelt werden. Aber auch die Themen haben sich der neuen Situation angepasst: Die Vereinbarung zwischen Tradition und Moderne, die sich durch eine verstärkte, beinahe schon exzessive Darstellung globaler Konsumpraktiken in Kombination mit traditionellen Werten, oft symbolisiert durch Familie und Religion, auszeichnet. Dabei kommt dem Motiv der romantischen Liebe beziehungsweise des romantischen Liebhabers als Symbole der Moderne eine besondere Rolle zuteil (siehe unten). Gokulsing und Dissanayake erkennen in diesem inhaltlichen wie auch optischen Wandel des Bollywood Kinos eine *new structure of feeling*, angelehnt an Raymond Williams Konzept: „Many elements and phenomena go into forming this structure of feeling: light, entertainment, song and dance, celebration of life, the idea of self-contentment, young love, family values, a touch of exoticism, the glamour of consumer society and the glorification of the cultural past are prominent among them (Gokulsing & Dissanayake 2004: 5). Im Folgenden wird nun zunächst aufgezeigt, auf welche Art und Weise sich Karan Johar, der Regisseur des Films KKHH, dieser Elemente bedient und dabei eine Form entwickelt, die durch eine besondere Hybridität gekennzeichnet ist.

Im Weiteren werde ich dann genauer auf den Film eingehen und zeigen wie sich diese Hybridität an dem konkreten Beispiel manifestiert. Es stellt sich dabei im Hintergrund die Frage nach den Seh- und auch Genregewohnheiten der RezipientInnen, also wodurch unterscheidet sich der Film KKHH zum Beispiel von einem Liebesfilm aus Hollywood, wo sind aber auch inhaltliche oder strukturelle Gemeinsamkeiten zu finden. Wie sich diese Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Darstellung von Geschlechterrollen und romantischen Beziehungen auswirken, wird dann im Anschluss genauer analysiert. Ein Vergleich mit klassischen Standards und narrativen Bausteinen des Hollywoodgenres Liebesfilm erschien dabei sinnvoll, da gerade ein Bruch mit derartigen Konventionen oft Irritationen bei den RezipientInnen auslöste.

3.3 Karan Johar und seine "Designer-Filme": Melodramatischer Modus, Hybridität und Realismus

„So if Hindi films are notoriously long, the ‘KJo’ film is even longer; if the relation of Hindi cinema to reality is weak, the ‘KJo’ film intensifies this artifice; if Hindi cinema is star driven, the ‘KJo’ film is star crazy; if the fragmented form of Hindi cinema enabled it to connect with adjacent economies like music and fashion, the ‘KJo’ film strengthens this dispersal and activates multiple revenue stream by turning itself into a intermedial phenomena; if Hindi cinema sought to conquer the nation, the ‘KJo’ film is set on world domination and so on and on.”
(Gopal 2010: 17)

Karan Johar gehört zu *den* Bollywood-Familien, sein Vater gründete eine Produktionsfirma und er selbst war schon in den unterschiedlichsten Bereichen (als Schauspieler, Designer, usw.) tätig. So assistierte er auch Yash Chopra in *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) um dann 1998 selbst die Regie für einen Film – *Kuch Kuch Hota Hai* (KKHH) – zu übernehmen. Sein Debut wurde sogleich zu einem Kassenschlager, sowohl innerhalb als auch außerhalb Indiens. Die große Bedeutung, die Karan Johar der Familie beimisst, wird auch in folgender Aussage gut verdeutlicht:

„Die Filmindustrie ist wie eine große Familie. (...) wie eine einzige große Familie. Es gibt Bereiche innerhalb dieser Familie, in welchen Konkurrenz oder Eifersucht herrscht, aber wir stehen uns alle sehr nahe. Wir machen Filme über Familien mit dieser Familie. Ich arbeite seit über zehn Jahren mit den gleichen Leuten zusammen und es gefällt mir.“³

³ <http://www.bna-germany.com/karanjohar.html> (12.8.08)

Die Betonung von Familie und familiären Strukturen wird aber auch in seinen Filmen sichtbar. Das ist keine Besonderheit innerhalb Bollywoods, jedoch auffallend ist die Art und Weise wie er die Familie darstellt und als liberalen Raum konzipiert, der sich durch Zusammenarbeit zwischen den Generationen auszeichnet. Diese Darstellung steht ganz im Gegensatz zu den Produktionen der 70er und 80er, wo die patriarchale Familie als Machtapparat über die Entscheidungen der Kinder bestimmt und somit oft ein Hindernis für die romantische Beziehung darstellt, das es zu bekämpfen oder dem es zu entfliehen gilt (Gopal 2010: 20-21). Die Familien in den Filmen Karan Johars respektieren die (romantischen) Entscheidungen der jüngeren Generation und stellen somit kein Ziel der Anfechtung mehr dar. Trotzdem oder gerade deshalb verlieren sie nicht an Bedeutung. Die Familie als Übermittler von Werten bleibt bestehen, doch anstelle des Zwangs macht sich ein subtilerer Einfluss bemerkbar, der sich auf der Gefühlsebene abspielt. So ist es nun die Liebe des Vaters und nicht mehr seine Autorität, die betont wird und die nicht enttäuscht werden will. Gesellschaft und Staat werden dabei ausgeblendet, zugunsten der Familie als einzig wirkungsmächtiger Handlungsrahmen. Die ältere Generation setzt sich nicht nur nicht mehr den Wünschen der Jüngeren entgegen, sondern sie wirkt sogar unterstützend. Dies zeigt sich sehr deutlich in *Kuch Kuch Hota Hai*, wo Großmutter und Enkelin zusammen arbeiten um den Sohn/Vater zu verkuppeln, und sich dann sogar noch der Vater seiner verstorbenen Frau in diesem Projekt engagiert. Die Familie stellt eine kulturelle Ressource dar, wo die Individualität der Einzelnen betont und Raum für ihre Selbstverwirklichung geschaffen wird. In diesem Sinne nimmt Karan Johar eine Neuerfindung der Familie vor, was sie bedeutet und wie sie funktioniert. Gleichzeitig werden durch die Anlehnung an formal-ästhetische Charakteristika des Hindi Films der 60er, die sich durch ausschweifende Song & Dance Szenen, Melodramatik, usw. auszeichnen, den älteren Figurationen von Familie und Ehe ein ästhetisches Denkmal gesetzt (Gopal 2010: 24-29).

Karan Johar fühlt sich beinahe schon verpflichtet, das indische Kino wieder aufleben zu lassen, wie es aus einem Interview mit ihm hervorgeht. Das goldene Zeitalter der indischen Filmindustrie, das er in den 50er Jahren ansiedelt, müsse revitalisiert werden denn: „Subsequently, it’s been a complete downfall for Indian Cinema – we have one or two filmst hat stand out every year, but that’s it.“ (Kabir 2001: 124). Karan Johar bedient sich klassischer Konventionen Bollywoods, die sich durch einen melodramatischen Modus,

Song & Dance-Sequenzen, Stars und Dialoge auszeichnen. Die oft mit dem Begriff Kino des Spektakels beschriebene Aneinanderreihung von Attraktionen, die nicht zwangsweise im Handlungsablauf integriert sein müssen, wird in den Filmen Karan Johars, teilweise in geradezu exzessiver Weise betrieben. Er richtet sich dabei nach einem „Bollywood Rezept“, das er mit folgenden Worten beschreibt: „If you have to name five basic ingredients that your Bollywood film must have, I'd say: glamour, emotion, great interval point, a hard-hitting climax and every kind of entertainment you can put into the film.“ (Kabir 2001:22). Gleichzeitig entspricht die narrative Logik eher dem Hollywood Modell, was an späterer Stelle noch genauer analysiert wird.

Eines der fundamentalen Ziele des populären indischen Kinos ist es, laut Gokulsing & Dissanayake, die Zuschauer auf einfachem Wege in die Welt der Fantasien zu befördern, was durch dramaturgische Elemente und eine exzessive Darstellung der Emotionen verstärkt wird:

„The fundamental trait of the melodramas is excess – the emotion is always in excess of what the situation demands and this is reinforced by both the acting style and the modes of presentation. Melodrama tends to simplify the world and present everything in stark contrasts. And this is what Indian popular cinema does.“ (Gokulsing & Dissanayake 2004: 100)

Melodrama im Hindi Film repräsentiert klassischerweise den Konflikt zwischen Gut und Böse, Ordnung und Sehnsucht, damals und heute, Tradition und Moderne. Diese Gegensätze haben jedoch in den Filmen Karan Johars, wo Selbstverwirklichung im Rahmen familiärer Liberalität hervorgehoben wird, keine Bedeutung mehr für die Narrative und sind in KKHH von vornherein schon aufgehoben (Majumder 121-22). Die Verwendung der Melodramatik dient hier einerseits der Erinnerung an frühere Zeiten des Kinos aber: „the ‘KJo’ film also evokes the thematic tropes and aesthetic protocols of Hindi cinema, only to transform them“ (Gopal 2010: 28). Karan Johar bedient sich dieser Melodramatik auf eine besondere Weise. Traditionelle, formale Kriterien des Hindi-Films werden in ausschweifender Weise angewendet um, wie es Gopal beschrieben hat, so Sentimentalität bei jenen zu erzeugen, die räumlich getrennt und eine Entwurzelung erfahren haben – den Non resident Indians (NRI's). Dies wird auch durch die folgende Aussage Karan Johar's über NRI's bekräftigt:

„Mich fasziniert dabei die Tatsache, dass man so starke Gefühle für sein Heimatland haben kann, während man anderswo lebt. Das Drama, das man dabei oft durchleidet, versuche ich

in meinen Filmen einzufangen, dieses ganze Gefühl der Sehnsucht und das Bemühen, seine Wurzeln nicht abbrechen zu lassen. (...) Sie sind zwar geographisch von uns getrennt, aber sie denken mit so viel Leidenschaft an ihr Land, sie versuchen so sehr, ihren Wurzeln verbunden zu bleiben, dass sie tatsächlich indischer sind als die meisten von uns, die in Indien leben, es je sein könnten.“⁴

Seine Bestrebungen haben aber auch bei einem nicht intendierten Publikum, wie dem deutschsprachigen Wiener Publikum, eine besondere Wirkung. Sentimentalität, wenngleich sie teilweise auch auf anderen/zusätzlichen Ebenen entsteht, wird hier ebenso erzeugt. Sie bezieht sich sowohl auf einen historischen Kontext (die gute, alte Zeit – vor allem in Bezug auf Geschlechterrollen), als auch auf etwas, was anders ist (alternative Männlichkeiten, aber auch traditionelle Frauenrollen) und was als wünschenswert gesehen wird (z. B. die zurückhaltende Darstellung von Erotik in einer über-sexualisierten Mediendarstellung). Gleichzeitig bedient sich Karan Johar Parametern des narrativen Systems Hollywoods, im Besonderen des Realismus, wo anhand von Motivation und psychologischen Beweggründen Reaktionen der Charaktere und Ereignisse innerhalb des Films eingeordnet werden (Gopal 2010:30ff). Dieser neuartigen hybriden Form des Bollywood-Films ist mit Sicherheit auch ein Teil des Erfolgs des Bollywood-Films im internationalen und besonders auch deutschsprachigen Raum, der sich auf ein nicht NRI Publikum bezieht, zuzuschreiben. Im Gegensatz zu älteren Produktionen, die im deutschen Sprachraum ja nicht so boomten, kann dies als wesentlicher Faktor für die zunehmende Beliebtheit der Bollywood-Filme hierzulande gesehen werden. Allerdings muss das transkulturelle Phänomen Bollywood auch in einem größeren sozio-ökonomischen Kontext betrachtet werden. Neben der wachsenden Bedeutung der NRI's, die eine Verbreitung im Westen begünstigt hat, sind es vor allem auch Faktoren wie Distribution und Synchronisation die herangezogen werden müssen. Der Synchronisation kommt dabei ein wichtiger Stellenwert zuteil, nicht zuletzt, weil ein deutschsprachiges Publikum daran gewöhnt ist. Es waren und sind aber immer noch für viele Produktionen aus Bollywood keine brauchbaren (verständlichen) Untertitel in Deutsch verfügbar, sondern nur in englischer Sprache, was

⁴ http://www.indien-netzwerk.de/navigation/unterhaltung/artikel/karanjohar/interview_karanjohar-deu.htm

(12.8. 08)

gute Kenntnisse dieser voraussetzt. So haben die RTL2 Ausstrahlungen viele erst, und so auch mich, mit Bollywood Filmen in Kontakt gebracht, was zur Folge hatte, dass die Auswahl des Senders (mit einer Konzentration auf romantische Familiendramen) die Vorstellung, was Bollywood ist und ausmacht, mitprägte.

3.4 Kuch Kuch Hota Hai: Inhalt und Themen

Die Handlung des Films kreist rund um eine Dreiecksbeziehung zwischen den Protagonisten Anjali Sharma, Rahul Khanna und Tina Malhotra. Während Collegezeiten sind Anjali und Rahul beste Freunde und verbringen außerordentlich viel Zeit miteinander. Als Tina, die Tochter des Direktors, aus London zurückkommt um die Abschlussklasse am Sant Xaviers College zu absolvieren, und Rahul beginnt sich für diese zu interessieren, erkennt Anjali, dass sie mehr als nur Freundschaft für Rahul empfindet. Nach längerem Zögern entschließt sie sich ihm ihre Liebe zu gestehen, doch dieser überlegt sich zeitgleich wie er wohl Tina seine Gefühle mitteilen könnte. Als Anjali erfährt, dass Rahul Tina den Hof machen möchte, reist sie überstürzt ab und verschwindet aus deren Leben. In der einleitenden Sequenz erfährt man schon, dass Rahul und Tina später heiraten und eine Tochter aus dieser Verbindung entsteht. Bei deren Geburt jedoch gab es Komplikationen und Tina verstirbt. Sie hinterlässt ihrer Tochter, der sie in Gedenken an Rahuls Freundin aus dem College den Namen Anjali gibt, acht Briefe. Im achten Brief, welchen Anjali wie schon die vorhergehenden an ihrem Geburtstag öffnen darf, erzählt Tina von Anjali und fordert ihre Tochter dazu auf, diese zu suchen und sie in Rahuls Leben zurückzubringen. Diese ist zu diesem Zeitpunkt jedoch gerade dabei sich mit Aman zu verloben. Anjali macht sich sofort drauf und dran, den Wunsch ihrer Mutter zu erfüllen und findet hierbei auch gleich zwei Verbündete – Dadi, Rahuls Mutter, und Mr. Malhotra, den Vater von Tina. Die drei machen sich auf die Suche und gelangen dabei zu Rifat Bi, der früheren Aufseherin im Mädchenwohnheim des Colleges und damaligen Vertrauensperson Anjalis. Sie ist gerade dabei ihnen zu erzählen, dass Anjali bereits verlobt und bald heiraten wird, als wie durch ein (göttliches) Wunder, ihr in einem Anruf mitgeteilt wird, dass der Hochzeitstermin verschoben werden muss. Nachdem Rahuls Tochter herausgefunden hatte, dass Anjali in einem Ferienlager als Betreuerin arbeiten wird, fährt sie gemeinsam mit Dadi und gegen den Willen ihres Vaters dort hin. Durch eine vorgetäuschte Verkühlung kann sie Rahul dazu bringen auch ins Camp zu kommen und so ein Treffen zwischen den

beiden in die Wege leiten. Anfangs scheint ihr Plan aufzugehen, da sich beide sofort (wieder) ineinander verlieben, dies wird jedoch nicht ausgesprochen und so fährt Anjali mit Aman ab. Unmittelbar vor der Hochzeitszeremonie, bei der auch Rahul, seine Tochter und Dadi anwesend sind, erkennt Aman jedoch, dass Anjalis Liebe nicht ihm sondern Rahul gilt weshalb er sich entschließt sie freizugeben. Das Happy End ist somit gesichert – Anjali und Rahul heiraten.

3.4.1 Hybridität und Realismus in KKHH

Winter sieht „Populärkultur als eine sich im permanenten Prozess befindliche Hybridität“ (Winter 2001: 302). Das indische Kino war von Beginn an durch eine ausgeprägte Hybridität gekennzeichnet, die sich durch Inspiration und auch Assimilation von Hollywood auszeichnet, bei gleichzeitiger Entstehung eines eigenständigen, unverkennbaren Filmstils. Wie bereits angedeutet bedient sich Karan Johar dieser Hybridität jedoch auf eine besondere Weise und entwickelte, so könnte man schon fast sagen, eine neue Form, wo die viel betonten Unterschiede thematischer und vor allem struktureller Natur (vgl. Lau 2006: 228) zu verschwinden scheinen. In KKHH zeigt sich dies klar an der Verwendung narrativer Bausteine auf die im Kapitel Liebe und Gender noch genauer eingegangen wird. Jedoch auch der zugrunde liegende Aufbau des Films orientiert sich stark am klassischen 5-Phasen Modell (Hollywoods), was an der folgenden Einteilung in Phasen demonstriert werden soll (vgl. Faulstich: 2002):

Rahmen	Phase	Sequenz	Handlung
Rahmen 1 (Jetzt-Zeit)	Vorspann	1-2	Verbrennungsszene
	I: Exposition	3-8	Rahul, kleine Anjali und Dadi werden eingeführt
Rahmen 2 (Rückblende)	I: Exposition	9-16	Die Charaktere am College werden vorgestellt: Rahul, Anjali, Tina, Mr. Malhotra, Miss Briganza, Rifat Bi
	II: Steigerung der Handlung	17-33	Rahul verliebt sich in Tina, Anjali erkennt ihre Liebe zu Rahul
	III: Krise und Umschwung	34-36	Anjali reist ab da ihre Liebe nicht erwidert wird
Rahmen 1 (Jetzt-Zeit)	II: Steigerung der Handlung	37-56	Kleine Anjali plant Zusammentreffen von Rahul und Anjali, Reise zum Camp

	III: Krise und Umschwung	57-73	Wiedersehen von Anjali und Rahul, Entdeckung einer neuen/alten Liebe
	IV: Retardierung	74-75	Hochzeitsvorbereitungen für Anjali und Aman
	V: Happy End	76	Hochzeit Anjali – Rahul

Wie man sieht, hat der Film zwei Rahmenhandlungen: eine die sich in der „Jetzt-Zeit“ und eine die sich in Form eines Rückblicks in der Vergangenheit abspielt. Es sind zwei Handlungsstränge bzw. Liebesgeschichten: einerseits die Beziehung zwischen Rahul und Tina, wobei jedoch schon im Vorspann gezeigt wird, dass, diese Liebe tragisch enden wird. Und andererseits die Liebe zwischen Anjali und Rahul, die – laut mehreren RezipientInnen – schon im College begonnen hat, sich aber vor allem durch den zweiten Teil des Films und im Wunsch Tinas artikuliert, der auch Anjali veranlasst, die beiden zusammenzuführen.

3.4.2 Konzept von Gut und (Fehlen von) Böse in KKHH

Karan Johar distanziert sich explizit von dem klassischen melodramatischen Modell, wo eine klare Kontrastierung zwischen Gut und Böse, verkörpert in den einzelnen Charakteren, die Narrative vorantreibt (und schlussendlich Gut über Böse gewinnen kann). Er ordnet dieses Modell einem vergangenen Zeitalter zu, das in der heutigen Zeit jedoch nicht mehr brauchbar ist, was sich an folgendem Zitat verdeutlicht:

„In my first film I made the hero more real. He could get hurt, he could get bashed up, and he could be the one crying. He could be sensitive and didn't have to be heroic in every respect. In the past, everything was melodramatic; the tone of every scene and the tone of every character was slightly over the top. [...] Today we don't need all that. The vamp, the villain, the comedian, they don't exist – our heroes and heroines do everything now. Today, your protagonist is also your antagonist, and we have shades of grey in our heroes. I think the superman concept of the hero is definitely dead.“ (Kabir 2001: 51-52)

Dies zeigt sich auch daran, dass es in KKHH keinen einzigen „bösen“ Charakter gibt. Wenngleich auch kein Konflikt dargestellt wird, so ist das klassische Gegensatzpaar des indischen Melodramas, Tradition und Moderne, hingegen stark in die Gestaltung der Charaktere mit eingeflossen. Zwar scheinen die Hauptcharaktere allesamt Tradition und Moderne „richtig“ oder angemessen zu vereinen, jedoch bei den Nebendarstellern wie den

anderen Mädchen vom College oder dem Ferienlager-Chef ist dies als Kontrast oft nicht der Fall. Diese Figuren sind aber nebensächlich und dienen eher der Beschreibung der Hauptcharaktere als dass sie für den Handlungsverlauf wichtig wären. In den Rezeptionsinterviews wurde das Fehlen von negativen Charakteren in KKHH oft erwähnt und löste vielfach auch Irritationen aus. Für einige erscheint der Film dadurch unreal – er widerspiegle nicht die reale Welt, wo es nun mal gut und auch böse gibt. Diese Wahrnehmung hängt zu einem Teil sicherlich mit dem Bruch mit filmischen Konventionen zusammen. Die Einordnung in das melodramatische Romantikgenre, aber auch in das „Bollywood-Genre“, ist mit Erwartungen und Vorstellungen verknüpft, die sich auch auf das Verständnis von Codes und in weiterer Folge auf die Interpretation der Handlung auswirken. Keine böse Schwiegermutter oder sonst ein Hindernis, verkörpert in einem oder mehreren negativen Charakter(en), das den Plot vorantreibt, ist ungewohnt vor allem für jene, die mit dem Genre (Liebesfilm oder Bollywood) vertraut sind. Bei jenen mit wenig bis keiner Bollywood Erfahrung wird es oft auch als Charakteristika Bollywoods eingestuft. Zur Erklärung wird von einigen auch der allgemeine indische Kontext herangezogen. Alle sind nett und gut zueinander, die Freundlichkeit zwischen den Menschen (und Generationen) soll gezeigt werden und wird von einigen auch als Hauptaussage des Films gesehen. Dies wird mit allgemeinen kulturellen Werten verknüpft, aber auch mit religiösen – „vielleicht ist das ja im Hinduismus so“. Oder aber die Handlung wird so interpretiert, dass sie doch irgendwie den Erwartungen entspricht, was sich sowohl auf Genre-bedingte Konventionen als auch auf Vorstellungen der fremden Kultur bezieht, worauf im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

Eine besondere Rolle in der visuellen Vermittlung von Tradition und Moderne spielt in KKHH die Kleidung. Gokulsing & Dissanayake beschreiben den Film als: „carefully packaged and branded [...] looks more like a lifestyle and fashion statement“ (Gokulsing & Dissanayake 2004: 115). Die körperbetonte Kleidung stehe dabei als Symbol für die in den Designer-Filmen verbreitete Ideologie des Konsums (Gokulsing & Dissanayake 2004: 115). In diesem Zusammenhang muss aber auch auf die massive Darstellung von westlichen Designer Labels besonders im ersten Teil des Films erwähnt werden. Träger dieser Insignien sind größtenteils die männlichen Darsteller, besonders Rahul und seine Freunde werden fast ausschließlich in GAP Pullovern und dergleichen gezeigt. Diese beinahe schon exzessive Darstellung wird auch in den Interviews öfters betont, von einigen

wird darin eine Verwestlichung gesehen, die den Film auch eher „unindisch“, beziehungsweise nicht in Indien kontextualisiert, erscheinen lasse. Die Kleidung der Mädchen am College, die mit Ausnahme der von Anjali größtenteils aus kurzen Miniröcken und Tops bestehen, ist weniger mit westlichen Markennamen versehen, es handelt sich dabei jedoch ebenfalls um Designerkleidung. So wurde der bekannte indische Fashion Designer Manish Malhotra beauftragt, die Kostüme für Anjali und Tina zu entwerfen. Die Vorstellungen Karan Johar's, der selbst schon als Designer gearbeitet hat, spielten dabei eine große Rolle, wie aus folgender Anekdote hervorgeht:

“Sources say that Manish Malhotra, who had designed the short dresses for Tina in the song Koi Mil Gaya, was apparently made to her knee length. However, when it was sent to Karan Johar, he was not satisfied with the length of the dress and wanted it to be altered as he had planned a completely hot look for Tina throughout the movie. After 2 to 3 disapprovals, the final and approved length was delivered to Rani Mukherjee.”⁵

Die massive Darstellung von Designermode in KKHH kann sicherlich als Symbol für die neuen westlichen Konsumpraktiken, die sich die HeldInnen einverleibt haben, verstanden werden (vgl. Gokulsing & Dissanayake 2004: 115). Wird der Film jedoch in einem größeren Kontext betrachtet, so muss dabei auch das besondere Faible Karan Johar's für Designermode mitbedacht werden.

Kleidung stellt in KKHH nicht nur ein Symbol für moderne Konsumpraktiken dar, sondern wird an vielen Stellen zu unterschiedlichsten narrativen Zwecken eingesetzt. Wie in vielen anderen Bollywood Filmen so werden auch hier mithilfe von Kleidung Diskurse zu Tradition und Moderne, Indien und der Westen visuell vermittelt. Traditionelle Kleidung eher Frauensache in Indien, da Frauen als Trägerinnen traditioneller Werte fungieren, während Männer viel öfter in westlicher Kleidung zu sehen sind. Dies spiegelt sich auch in den Filmen wieder, wo Kleidung bewusst eingesetzt wird um beispielsweise die Verwestlichung eines Charakters zu demonstrieren, oder den Wandel zu einer guten Ehefrau, die plötzlich Sari statt Jeans trägt nachdem sie sich verliebt.

Der Einsatz von Kleidung in KKHH spiegelt diese Tendenz wider, es sind jedoch mehrere Ebenen die dabei zu tragen kommen. Kleidungsdiskurse prägen den gesamten ersten Teil des Films, der im College spielt, und drehen sich um Fragen nach Angemessenheit,

5

http://www.bolegaindia.com/gossips/Rani_Mukherjees_dress_in_Kuch_Kuch_Hota_Hai_was_designed_faulty_before-gid-7490-gc-6.html?_id=14 (13.8.2012)

Indisch-Sein, Schönheit und Weiblichkeit. Bis auf eine kurze Szene, in der Malhotra einen Jungen wegen seinen langen Haaren kritisiert, geht es bei den Diskursen ausschließlich um Erscheinungsbild und Anziehpraktiken der Mädchen/Frauen. So wird das Verbot kurzer Röcke mehrmals thematisiert, welches der Rektor mit den Worten „Ich werde mich bei euren Müttern beschweren, dass ihr mit kurzen Röcken die Jungs anmacht!“ versucht an der Schule durchzusetzen. Dass sein Vorhaben ist jedoch von geringem Erfolg ist, zeigt sich auch sogleich bei der anschließenden Diskussion mit der Englischlehrerin Miss Breganza, die selbst einen Minirock trägt und gerade versehentlich, weil mit einer Schülerin verwechselt, von ihm ermahnt wurde. Umnebelt von ihren Verführungskünsten muss er sich erklären lassen, dass dies nun mal Mode sei und er sich auch besser etwas modischer kleide. Auch seine Tochter Tina erscheint an ihrem ersten Tag am College mit einem knappen Top und extra kurzem Minirock, wofür sie von ihrem Vater sogleich zu Recht gewiesen wird, was sie aber nicht davon abhält am nächsten Tag und den folgenden wieder so zu erscheinen.

Anjalis Kleidung widerspricht zwar nicht den Vorstellungen Malhotras, oder zumindest lässt dieser nichts Derartiges verlauten, jedoch ist auch sie einer Kritik ausgesetzt. „Wie bist du bloß angezogen?“ fragt Rifat Bi, die Betreuerin des Mädchenwohnheims, als sie Anjali zu Gesicht bekommt und meint: „Mein Kind, benimm dich endlich mal wie ein Mädchen.“ Der Unterschied zu den anderen Mädchen wird durch die vorherige Szene verdeutlicht, in der Rifat Bi mit diesen zu sehen ist. Zunächst wird Rifat Bi gezeigt, wie sie sich durch die Unordnung kämpft und auch sogleich ein nasses Handtuch auf den Kopf geworfen bekommt. Dann werden die Mädchen bei den unterschiedlichsten Verschönerungspraktiken gezeigt, für die Rifat Bi nur Unverständnis entgegen bringen kann um dann, erschüttert über die Freizügigkeit eines Mädchens, versucht dessen Beine mit einem Tuch zu bedecken. Auf Wunsch der Mädchen erörtert Rifat Bi das Ideal einer Frau, in dem Schönheit und Anmut wichtige Kriterien sind die sie benennt – „um die Jungs zu beeindrucken“, es zeigt sich aber auch, dass Ordentlichkeit und ein „keuscheres“ Benehmen und Auftreten gefragt sind. Die Mädchen werden dabei in einem krassen Gegensatz zu Anjali gezeigt. Dadurch werden auf visueller Ebene zwei unterschiedliche Frauentypen kreiert: Die anderen Mädchen und auch Tina, die sich in ihrem Kleidungsstil von diesen nicht wirklich unterscheidet, und Anjali. Dies wird besonders auch in den Szenen, wo die beiden alleine oder mit Rahul zu sehen sind, deutlich inszeniert. Ein gutes

Beispiel dafür ist die Szene, in der die beiden Mädchen auf einer Bank am Rande des Sportplatzes, wo Rahul gerade trainiert, sitzen. Tina im sexy Samtkleid und femininer Pose erkundigt sich bei Anjali, die im Sportdress mit Schildkappe am Kopf breitbeinig neben ihr sitzt, ob sie nicht doch in Rahul verliebt sei. Die Wirkung von Tinas Erscheinung wird auch gleich anschließend bestätigt: Rahul fährt sich mit einer „Machogeste“ durchs Haar und zwinkert dabei Tina zu.

Die Bezeichnung eines Rezipienten „Sporty-Spice“ in Anlehnung an die Spice Girls trifft Anjalis Kleidungsstil sehr gut. Sie ist sportlich, aber sehr wohl auch sexy gekleidet, was die eng anliegenden, körperbetonten Tops zeigen. Dass es sich dabei um „Jungskleidung“ handeln soll, kann nur im krassen Gegensatz zu Tina (und den anderen) verständlich werden. Es sind aber vor allem auch Verhalten und Körpersprache Anjalis, welche dem männlich konnotierten Bereich zugeordnet werden und die ihre burschikose Erscheinung ausmachen. Die unterschiedliche Kleidung von Tina und Anjali spiegelt jedoch auch zwei Typen, die unterschiedliche Interessen haben, wider. Anjali ist sportbegeistert und hat insofern auch mehr gemeinsam mit Rahul und Tina die intellektuelle, gebildete Frau (wir oft beim Lesen oder mit einem Buch in der Hand gezeigt) und dabei unterscheidet sie sich auch wieder von den anderen Mädchen.

Bei der Kategorisierung der Männer spielt Kleidung hingegen nur eine geringe Rolle. In den Szenen am College in denen Rahul mit seinen Freunden gezeigt wird, sind keine Unterschiede auszumachen: die gleiche Kleidung, schwarze Sonnenbrille und auch gleiche Körpersprache. Nur ganz im Hintergrund ist der eine oder andere „Freak“ zu sehen, diese Unterscheide werden jedoch in keineswegs thematisiert.

Neben der Beschreibung (und Einkategorisierung) der Charaktere hat die Kleidung in KKHH noch weitere Funktionen in der Narrative. Durch den Wandel der Kleidung wird eine Entwicklung der Charaktere symbolisiert, die sich auch bei Rahul zeigt, der später nicht mehr in denselben Outfits zu sehen. Der diesbezügliche Verwandlungsprozess von Anjali wird jedoch in einem viel schärferen Kontrast dargestellt. Bei den weiblichen Charakteren wird Kleidung aber auch gezielt in den einzelnen Szenen eingesetzt und dabei ist es die traditionelle versus der westlichen Kleidung, die inszeniert wird. Anjali ist während der Collegezeit nur ein einziges Mal in Salwar Kameez gekleidet – in der Abschiedsszene am Bahnhof, in der Tina zum Kontrast im westlichen Outfit zu sehen ist. Im zweiten Teil hingegen trägt sie ausschließlich traditionelle Kleidung, zumeist Saris. Im

ersten Teil des Films ist Tina nur in den Sequenzen im Tempel und in einer Liedsequenz (Kuch Kuch Hota Hai) in Salwar Kameez gekleidet, Szenen, welche die emotionale Verbundenheit zwischen ihr und Rahul zeigen, während sie später, in Form von Rückblicken oder „Geistsequenzen“, immer in traditioneller Kleidung zu sehen ist. Sogar Miss Briganza ist einmal in Salwar Kameez gekleidet, als sie Malhotra beim Fensterln im eigenen Haus erwischt und dabei eine moralische Instanz darstellt.

Neben Kleidung ist es vor allem Schönheit, die als wichtige weibliche Eigenschaft demonstriert wird. Die Begriffe „sehr hübsch und lieb“ werden auch von Dadi zur Beschreibung (und Schmachhaftmachung) einer potentiellen Heiratskandidatin für Rahul herangezogen.

3.5 Heldinnen und Helden: Darstellung von Frauen und Männern in KKHH

Wie bereits im Kapitel Gender und Film beschrieben, so ist es auch in Bollywood keineswegs der Fall, dass reale Geschlechterrollen schlichtweg reproduziert werden. Weder kommt es dabei zu einer absoluten Idealisierung normativer, auf Ungleichheit und patriarchalen Verhältnissen basierender Vorstellungen, noch sind es komplett progressive emanzipatorische Wege die eingeschlagen werden.

Zu den klassischen Geschlechtermodellen des Bollywood Films zählen das Götterpaar Sita und Rama: Sita ist die aufopfernde Ehefrau des Gottes Rama und verkörpert die Ideale einer Ehefrau. Tugendhaftigkeit ist eine klassische Eigenschaft von Frauen im Bollywoodfilm (vgl. Dwyer 2000: 23). Radha-Krishna und Majnu-Laila dienen als Vorlagen für die Darstellung der Liebesbeziehungen im Bollywood Film, wie Kakar (1994: 51) aufzeigt.

Radha und Krishna symbolisieren die romantische Liebe, die Liebe im Hier und Jetzt, während bei Laila und Majnu die tragische, irdische Liebe als Vorbereitung für die himmlische Liebe, die Liebe als göttliche Essenz, gesehen wird.

Wie andere Mythen fungieren auch die Texte der Filme als Plätze einer gelebten Vielfalt, größer als im realen Leben, wo einerseits andere Entwürfe gezeigt, bekräftigt oder angegriffen werden und so als Perspektiven verstanden werden können, andererseits auch ein Raum für die Dekonstruktion und Kritik bestehender Geschlechterverhältnisse geschaffen wird. In diesem Kontext muss auch der Film KKHH betrachtet werden, wo

progressive Bilder (wie das der alleinerziehenden Väter) ebenso wie konservative Darstellungen der traditionellen Ehefrau einen Platz finden.

Ich werde hier nicht näher auf den optischen Verwandlungsprozess von Anjali eingehen, der schon so oft beschrieben und besonders in feministischen Arbeiten kritisiert wurde. Zu unterschiedlich wurde dieser auch von den Interviewpersonen interpretiert und allzu oft in einen größeren Genderdiskurs über Männer und deren Schwäche gesetzt, oder intertextuell verwendet um Ähnlichkeiten in Darstellungen und dazugehörigen Interpretationsschemata von Märchen und (deren Verwendung in) Hollywood, aber auch in anderen Liebesfilmen und Soap Operas, zu kritisieren, als dass es als Symbol für die Unterdrückung der (indischen) Frauen verstanden wurde. Interessanter finde ich die weniger offensichtliche „innerliche Wandlung“ Anjalis, die auf einer subtileren Ebene abläuft und welche Bilder dabei von ihr gezeigt beziehungsweise auch nicht gezeigt werden.

Im zweiten Teil des Films, der circa 9 Jahre nach dem College angesiedelt ist, wohnt sie noch immer bei ihrer Mutter im Haus. Sie ist bis jetzt unverheiratet, ungewöhnlich für indische Verhältnisse und im auch im Vergleich zu Rahul und Tina (die ja bereits vor 9 Jahren geheiratet haben). Es wird nichts von einer beruflichen Betätigung gezeigt, außer der einmal jährlichen Betreuung von Kindern in einem Ferienlager, in einem klassischen Frauenmetier. Auch über eine Ausbildung oder dergleichen erfährt frau/man nichts, das letzte was diesbezüglich dargestellt wird, ist ihr Abbruch des Colleges im ersten Teil. Es lässt vermuten, dass sie vom Geld ihrer Mutter lebt und auch was sie in der Zwischenzeit getan hat bleibt, bis auf die Tatsache, dass sie sich Aman geangelt hat, unklar. So wird der Eindruck erweckt, sie habe keine anderen Lebensinhalte als Familie und Heirat, was durch das Fehlen von Freundinnen noch zusätzlich verstärkt wird. Dies spiegelt sich auch in den Räumen wider, in denen sie gezeigt wird. Mit Ausnahme des Ferienlagers ist sie ausschließlich im häuslichen Bereich zu finden, ganz im Gegensatz zu Rahul, der in den wenigen Szenen außerhalb zumeist dabei ist. Vor diesem Hintergrund rücken Aussagen der RezipientInnen wie „als emanzipierte westliche Frau kann man das nicht verstehen“ die mit Irritationen und Abwehr einhergehen in ein neues Licht. Sie können nicht ausschließlich mit Konzepten von Orientalismus und Othering geklärt werden, ohne den filmischen Text genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Ausblendung von allem anderen außer Familie, Ehe und Kinder vermittelt ein Bild, dass es nichts anderes im Leben Anajlis

gibt, das genug Bedeutung hätte um erwähnt zu werden. (Vergleiche auch Majumder :125) die aufzeigt wie sich Anjali selbstverständlich in patriarchale Familienstrukturen einordnet).

Interessanterweise erregte die Darstellung von Tina und im Besonderen ihre visuelle Inszenierung weitaus mehr Aufsehen im Sinne einer feministischen Kritik an der Darstellung, die vermehrt, aber nicht ausschließlich von Seite der weiblichen Rezipientinnen (wenn dann reagierten Männer darauf oft sogar heftiger?!). Schon aus diesen Gründen erschien mir eine etwas offenere und weitergefächerte In-Bezug-Setzung der Charaktere und ihrer Beziehungen innerhalb und außerhalb der Story Line als sinnvoller, als mich dabei auf einzelne, aussagekräftige Szenen zu konzentrieren. Es zeigt sich auch in den Rezeptionsinterviews, dass der Gesamtkontext oft wichtiger ist wie eine Person wahrgenommen wird und in diesem Sinne wird auch die Interpretation einzelner Szenen stark von diesem Gesamteindruck geprägt. Also sind Sympathien für einen Charakter da, können persönliche Verknüpfungen zu den Erlebnissen dieses Charakters gezogen werden, sprich das Hinein-Versetzen wird begünstigt, oder wird die Person als „altes Feindbild“ erkannt, wie es bei Tina als das schöne perfekte Mädchen der High-School öfters der Fall ist. Ein weiterer wichtiger Faktor sind die SchauspielerInnen selbst und teilweise ihr Startext, auch wenn dieser in diesem besonderen transkulturellen Kontext ganz anders fungiert, als bei einem BW-sozialisierten Publikum, und sich mehr auf visuelle Komponenten und das damit erzeugte Vergnügen bezieht (vgl. Marija). Dies steht stark im Zusammenhang mit Schauspielstil und Tanzkompetenzen – v. a. in Bezug auf männliche Darsteller – und auch Exotik. Exotisches Aussehen und Körperdarstellungen, wo einerseits weniger weibliche Haut gezeigt, andererseits auch bedingt durch diese Restriktionen vermehrt Männer, besonders in den Tanzszenen durch die Inszenierung ihrer Körperlichkeit, als visuelles Spektakel konstruiert werden, haben dabei eine besondere Rolle.

Geetanjali Gangoli (2005:157ff) zeigt auf, wie in den romantischen Filmen der 90er eine neue Indische Identität propagiert wird, und wie sich diese Veränderung auch in den Rollen der Heldinnen bemerkbar macht. Oft wird dabei die moderne Heldin in der westlichen Kultur verortet, symbolisiert durch Kleidung, Konsumartikel und -praktiken, aber auch explizit geographisch, wie im Falle Tinas, die in London aufgewachsen ist.

Das Indische wird dabei im Westlichen lokalisiert und zelebriert und ist Teil der Mythologisierung Indiens die seitens der FilmemacherInnen für die NRI's vorgenommen wird. Denn das, was hier als indisch konstruiert wird, würde von vielen in Indien Ansässigen gar nicht als typisch indisch wahrgenommen, so Gangoli. Die ideale Frau kombiniert nun die Sinnlichkeit des Vamps, die bislang immer als westlich charakterisiert wurde, wurde mit der Keuschheit der Figur der Ehefrau. So wird auch Anjali wird im Zuge ihrer Verwandlung zu einer solchen Ende-20.Jhdt.-Version der idealisierten Hindufräule. Tina, die ihr Indisch-Sein erst mit der Darbietung eines traditionellen Hindu-Liedes beweisen muss, entspricht ebenfalls diesem Bild. Trotzdem sie in London aufgewachsen ist, ist sie „indischer“ als die meisten anderen weiblichen Charaktere am College. Im Gegensatz zu Miss Briganza, einer Lehrerin des Colleges, die als sehr sinnlich und gerne flirtend dargestellt wird, bleibt Tina stets kühl und distanziert, sie hat die „richtigen“ westlichen Werte - Verwestlichung in einem positiveren Sinne. Tinas Distanziertheit wird von den RezipientInnen jedoch oft als Arroganz interpretiert, sie sei sich ihrer Wirkung und Schönheit bewusst und setze diese auch gerne ein. In diesem Zusammenhang wird auch ihre Kleidung genannt, die von vielen als zu aufreizend, zu sexy empfunden wird, während Miss Briganzas Auftreten diesbezüglich nicht erwähnt wird. Dies hängt sicherlich auch mit den Fragestellungen der Interviews zusammen wo explizit nach der Darstellung von Tina und der Konstruktion eines bestimmten Frauentyps gefragt wird, muss aber auch in einem weiteren kulturellen Kontext betrachtet werden. Die von Gangoli genannte positive Konnotation Tinas mit indischen Werten hat in der transkulturellen Rezeption eine andere Wirkungsweise. Zwar wird von einigen Interviewpersonen ihre Güte betont, jedoch erscheint sie vielen eher als arrogant oder überheblich. Besonders von den Rezipientinnen wird ihr Kleidungsstil ebenso wie ihre allgemeine Inszenierung – z. B. auf der Bühne – kritisiert, wodurch sie auch klar an Sympathie einbüßt. Mit Worten wie „perfekt“ (eher in einem negativen Sinne) bezeichnet, eignet sie sich nicht so sehr als Identifikationsfigur wie Anjali, die zumeist volle Sympathie erhält.

Die Verkörperung der idealen Hindu-Ehefrau vervollständigt sich in Tinas Willen, entgegen medizinischer Anweisungen, Rahul ein Kind zu schenken - sie opfert sich für ihren Ehemann. Indem sie Briefe an ihre Tochter schreibt, um so ihren Mann mit seiner High School Freundin zusammen zu bringen, entspricht sie diesem Ideal der perfekten Frau und Mutter sogar noch nach ihrem Tod (Gangoli 2005: 157-61). Diese zwei Elemente

führten auch zu zahlreichen Irritationen bei den RezipientInnen und wurden oft in Verbindung mit Fremdartigkeit genannt.

Die Rolle der Mutter hat im indischen Kino einen besonderen Stellenwert und wird oft auch als distinktives Merkmal zu nicht-indischen Produktionen genannt. Die große Bedeutung dieser Figur ist schon in den epischen Traditionen zu erkennen (siehe oben) und wird auch im populären Kino verwendet. Fürsorglich und liebevoll, unerschütterlich in ihrer Aufopferung für die Familie und haltet moralische Werte aufrecht, sie verkörpert die Tugenden von Religiosität und Spiritualität. (Gokulsing & Dissanayake 2004: 28-29). Wie bereits gezeigt, findet sich die traditionelle Darstellung der Mutter auch in KKHH, symbolisiert durch Tina, aber auch die Mutter von Rahul entspricht klar diesem Bild. Interessant hier ist aber, dass auch die Figur des Vaters, symbolisiert durch gleich zwei alleinerziehende, überaus fürsorgliche Väter, auf eine ähnliche Ebene gestellt wird. Im Gegensatz zum klassischen Motiv des Patriarchen, sind diese Männer weder autoritär noch distanziert sondern pflegen einen sehr herzlichen und schon beinahe über-fürsorglichen Umgang mit ihren Töchtern. Doch trotz dieser modernen Darstellung der Vaterrollen wird das Bild der Frau als Erhalterin der Traditionen fortgeführt. Dies zeigt sich auch darin, dass das mit dem männlichen Terrain konnotierte Verhalten Anjalis im ersten Teil nicht so positiv bewertet beziehungsweise im vor-fraulichen Teenageralter angesiedelt wird. Während die Väter, als Vertreter der Moderne, den weiblich konnotierten Bereich der Fürsorge ganz selbstverständlich einnehmen, was auch in einer Szene mit Rahul und seiner Tochter explizit zum Ausdruck kommt: „Wenn ich für dich Papa und Mama sein kann“ antwortet Rahul seiner Tochter, nachdem sie im verärgert erklärt hatte, dass sie nicht seine Ehefrau sei. Die Männer in KKHH werden stark über ihre Rollen als Väter definiert. Im Gegensatz zu Frauen, deren Rollen und Erwartungen an sie im Film mehrfach aufgezeigt und thematisiert werden, wird auf Männer jedoch nicht explizit, sondern stets in ihrer Beziehung zu anderen, eingegangen. Es gibt kein Männerideal das angesprochen wird, Männlichkeit wird dadurch als gegeben Tatsache konzipiert. So ist es vor allem die visuelle Vermittlung wodurch Männlichkeit transportiert wird, aber eben auch durch die Beziehungsebene. Männlichkeit wird in der heterosexuellen Paarbeziehung wie auch im heterosexuellen Begehren hergestellt.

In der einzigen Szene wo Männer ausdrücklich erwähnt werden, ist es der Unterschied zu den Frauen, der erläutert wird. Dadi erklärt dabei Anjali, dass Männer von Prinzipien geleitet sind, während Frauen auf ihr Herz hören. Diese Definition passt aber vor allem auf Rahul, der mit Leitsprüchen nur so um sich schlägt und stellt weniger ein Ideal dar. Die Männer in KKHH werden aber stark in Relation zu anderen und so auch über ihre Rollen als Liebhaber definiert, weshalb ich nun schon vorgreife und mich im Folgenden ihrer Rolle in den romantischen Liebe widme. Wie bereits in Bezug auf Kleidung aufgezeigt, gibt es keine großen Gegensätze zwischen Rahul und seinen Mitstudenten die auf visueller Ebene vermittelt werden. Ebenso sind in ihrem Verhalten sind keine wahren Unterschiede auszumachen. Auch Rahul und Aman sind sich sehr ähnlich, weshalb Majumder meint, dass sie das Männerideal des Films verkörpern. Sie sind aufgeschlossen, sportlich, beruflich erfolgreich, und entsprechen beide dem Krishna – Liebhaber, der zum Majnun – Liebhaber werden (kann). Oder in anderen Worten (im Hollywood – Jargon): Machos, die einen sensiblen Kern haben.

Diese zwei Liebhaber treten oft in Kombination auf und werden so als unterschiedliche Männertypen gegenübergestellt (vgl. Kakar 1994: 51). In KKHH finden sich beide Typen jedoch in einer Person. Ganz nach Karan Johar's Motto, dass der moderne Held alle Bereiche abdecken muss, werden sie in der Figur Rahuls verkörpert. Im Vorspann, der Verbrennungsszene und der Szene am Krankenbett, zeigt sich der überaus gefühlsbetonte, leidenschaftliche Liebhaber, der mit hohem Leidenspotential die Dramatik der Liebe erträgt. Von Weinkrämpfen geschüttelt verabschiedet er sich von seiner sterbenden Ehefrau, eine Szene die von vielen RezipientInnen als unwirklich oder übertrieben bezeichnet wird und nur eine gibt zu, dabei geweint zu haben. Während der College Zeit hingegen entspricht Rahul dem neckischen Krishna-Liebhaber. Umgarnt von den Mädchen am College, denen er selbst aber auch gerne nachstellt und mit Schwindeleien versucht rumzukriegen, erinnert dieses Bild stark an Gott Krishna und seine Gopis. Auch die freche, zudringliche Art und Weise auf die sich Rahul seiner Angebeteten nähert und so versucht für sich zu gewinnen, ebenso wie ihre genervte Reaktion und Abwehr stimmen mit der klassischen Darstellung überein. Zur Beschreibung diesen Typus wird in den Rezeptionsinterviews öfters der Begriff Macho (vgl. Kakar 1994: 51) genannt, doch dazu noch mehr im anschließenden Teil. Auch Aman wird als der neckische Krishna gezeigt, der gerne (auch mit anderen) flirtet und von den Frauen umgarnt wird, wie auch in einer Szene

bei der Verlobungsfeier, wo er von einer Gruppe älterer Frauen umzingelt wird, die sich über seinen Körper und sein Aussehen unterhalten. Auf ähnliche Weise wird auch Rahul von Anjali beobachtet, wie er im strömenden Regen dasteht. Sie streicht ihm übers Gesicht und gibt so ihre Gefühle preis – Krauß sieht in dieser Szene eine Erotisierung des Mannes durch den weiblichen Blick (vgl. Krauß 2007:138).

Am Ende des Films, nachdem Rahul merkt, dass ihn Anjali nicht liebt und er sie freigibt, entspricht er hingegen dem Manjun-Liebhaber, der in grenzenloser Selbstaufgabe ein Opfer für die Liebe macht.

Einzig die Figur Malhotra verkörpert eine etwas alternativere Form der Männlichkeit. Majumder setzt ihn mit Almeira gleich, da beide Charaktere nicht ernst zu nehmen und so nicht für ein Männlichkeitsbild stehen (Majumder 2007: 107). Ich finde, dass dies jedoch nicht ganz zutrifft, da Malhotras Männlichkeit, im Gegensatz zu Almeira, sehr wohl ein Thema ist. Er ist ein sehr verständnisvoller, einfühlsamer Charakter und stellt beinahe das Gegenteil eines autoritären Patriarchs dar. Er scheint auch der Definition „Männer werden von Prinzipien geleitet“ nicht zu entsprechen. Obwohl er eine komische Figur ist, vor allem in seiner Position als Rektor (weniger in seiner Vaterrolle), ist seine Männlichkeit präsent, denn sie wird in Relation zum anderen Geschlecht hergestellt. Durch sexuelles weibliches Begehren in Form von Miss Breganzas Anmachen und Flirteinlagen wird sie als Tatsache konzipiert. Malhotra entspricht aber keineswegs dem Krishna-Typus, er ist ein zurückhaltender Liebhaber, obwohl er sichtlich angetan von Miss Briganzas Verführungskünsten und Reizen ist. In den Flirtszenen der beiden, die sich am College abspielen, übernimmt sie durchwegs die aktive Rolle, worauf er teils verlegen, aber hocherfreut und mitunter sogar „hörig“ reagiert.

3.6 Beziehungskonzepte in KKHH

In Bezug auf Liebe werden drei Grundsätze im Film vertreten, die an mehreren Stellen von verschiedenen Personen immer wieder artikuliert werden. Liebe wird als unabdingbare Voraussetzung für eine Ehe gesehen. Ein Punkt, der vor allem von der älteren Generation immer wieder betont wird. In der Liberalität der Familie, die durch eine große Offenheit und gegenseitiges Vertrauen gekennzeichnet ist, können Dinge offen angesprochen werden. Dabei sind es oft die Eltern die das Gespräch beginnen, sie geben Empfehlungen ab, überlassen die Entscheidungen jedoch den Kindern. Dies wird sehr gut deutlich in einer

Szene zwischen Anjali und ihrer Mutter, die erschüttert darüber, dass Anjali Aman nicht liebt, erklärt: „Als deine Mutter möchte ich, dass du glücklich bist, eine eigene Familie hast... Aber ein Haus, das nicht auf Liebe gebaut ist, ist kein Zuhause, sondern nur ein Gebäude. Na ja, tu, was du für richtig hältst.“

Für Karan Johar scheint es geradezu ein persönliches Anliegen zu sein, die Liebesee in seinen Filmen zu betonen, wie auch folgende Aussage zeigt:

„Ich will mit diesem Film lediglich erreichen, dass die Menschen in sich gehen, bevor sie den wichtigen Schritt einer Ehe wagen. Meiner Meinung nach wird die Institution Ehe heutzutage auf der ganzen Welt häufig missbraucht. Man heiratet aus verschiedenen Gründen, aufgrund von finanziellem, sozialem, emotionalem oder auch elterlichem Druck. Doch der einzige Grund zu heiraten sollte der sein, dass man tief in seinem Herzen davon überzeugt ist, dass die auserwählte Person diejenige ist, mit der man sein restliches Leben verbringen will und die man über alles liebt.“⁶

Die Vorstellung dass Liebe etwas Einmaliges ist, wird als weiterer Leitspruch präsentiert und zunächst von Rahul in einem Gespräch mit seiner Mutter geäußert. Er erklärt ihr dabei, dass er bereits einmal geliebt habe und deshalb wolle er auch kein zweites Mal heiraten. Es wird gezeigt, dass auch Anjali eine ähnliche Meinung vertritt, als sie ihrer Mutter erklärt, dass sie bereits geliebt habe und dass dies vielleicht nicht noch einmal passiere, weshalb sie nun Aman heirate. Auch der dritte Grundsatz, Freundschaft als Basis für die Liebe zu sehen, wird von mehreren Personen geteilt. Aber auch hier ist es Rahul, der dies zunächst äußert. Im Schulunterricht antwortet er auf die Frage, was denn Liebe sei, mit den Worten: „Liebe... Liebe ist Freundschaft. Ich kann nur die lieben, die auch meine beste Freundin ist. Ohne Freundschaft keine Liebe.“ Auf diese Aussage bezieht sich auch Tina in ihrem Brief, indem sie schreibt: „Dein Vater sagte immer, Liebe ist Freundschaft. Ich wurde seine Freundin. Aber ich konnte niemals seine beste Freundin werden.“ (Majumder 2007: 113-16).

⁶ http://www.indien-netzwerk.de/navigation/unterhaltung/artikel/karanjohar/interview_karanjohar-deu.htm (12.8.2008)

3.7 KKHH – Bollywood-Film mit Hollywood-Liebe?

Janna Lau (2006) beschäftigt sich mit der Darstellung romantischer Liebe in Bollywood und hat dabei Gemeinsamkeiten zwischen den Filmen ausgearbeitet. Viele dieser Kriterien werden in KKHH jedoch keineswegs erfüllt. Romantische Liebe steht in den Liebesfilmen Bollywoods zumeist im Konflikt mit den sozialen Erwartungshaltungen an die ProtagonistInnen, der oft in familiären Zwängen begründet liegt. Romantische Liebe in KKHH wird, wie bereits aufgezeigt, als Vorbedingung für Ehe gesehen und wird von der Familie nicht nur akzeptiert, sondern sogar gefördert. Der Konflikt wird nicht mit einem äußeren Umfeld hergestellt, sondern er ist ein innerlicher, der auch psychologisch motiviert ist. Im Gegensatz zu anderen Filmen wird in KKHH auch kein großer Unterschied zwischen den Lebensstilen der ProtagonistInnen, der sich sowohl auf die finanzielle Situation, Religion als auch Tradition versus Verwestlichung bezieht, gezeigt. Auch dass Liebe abseits der Song und Dance Szenen kaum thematisiert wird, trifft auch KKHH keineswegs zu (Lau 2006: 240-43). Romantische Liebe im Bollywood Film ist klassischerweise Ausgangspunkt einer Krise, die gelöst werden muss, während im Hollywood Film die romantische Liebe das Ende, die geglückte Lösung der Krise, darstellt (Lau 2006: 21). In KKHH gibt es keine Krise, die durch ein soziales Ungleichgewicht zustande gekommen wäre, keine Auseinandersetzung mit der Familie, da von vornherein alle romantische Liebe als richtig und wichtig einstufen.

KKHH entspricht in Aufbau und Narrative, in der Verbindung bestimmter Erzählplots und narrativer Bausteine dem „typischen“ Liebesfilm Hollywoods, weshalb ich im Folgenden diese Plots und Bausteine genauer unter die Lupe nehmen werde. Dabei geht es mir jedoch weniger darum, aufzuzeigen wie untypisch KKHH ist oder den Film anhand dieser Parameter zu analysieren, sondern eher auf jene Elemente in Narrative und Aufbau hinzuweisen, die gewohnt oder zumindest bekannt sind, die von den Interviewpersonen in einen intertextuellen Kontext gebracht werden. Hollywood und im Besonderen sein Liebesfilmgenre stellt allgemein einen wichtigen Referenzpunkt für die RezipientInnen dar, weshalb es zusätzlich Sinn macht, KKHH aus diesem Blickwinkel zu betrachten.

3.7.1 Erzählformeln (Plots) im Liebesfilm

Folgende Erzählformeln, wie sie Anette Kaufmann in ihrem Buch "Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres" (2007) anführt, spielen auch im Bollywood-Film eine Rolle:

- Im **Cindarella Plot** ist die optische Verwandlung der Heldin zu einer begehrten Frau wesentlich für ihren Aufstieg. Diese geht meist einher mit einem Kleidungswechsel bei dem sie sich ihrer unpassenden oder unattraktiven Garderobe entledigt sie aber auch das „ungebührliche Verhalten“ ablegt. Wenngleich zumeist kein echter Prinz, so ist es doch ein Mann aus einer höheren gesellschaftlichen Stellung, der die Frau errettet. Durch ihre Underdog Position wird sie von Anfang an zur Sympathieträgerin. (Kaufmann 2007: 84).
- Im **Opfer-Plot** wird zumeist auf Grund von edlen persönlichen und moralischen Gründen die große Liebe geopfert. Besonders in den historischen Dramen, ist für die Frau der Wert des Opfers oft höher, geht nicht selten damit der Verlust des Lebensinhaltes, der sich auf Ehe und Familie beschränkt, einher. Dies spiegelt sich auch in KKKH wider, wo Anjali, die nicht nur die Liebe sondern das College hinschmeißt, mehr opfert als Aman, der „nur“ die Liebe hergibt. Die Glaubhaftigkeit der Motivation für den Verzicht erscheint jedoch gefährdet in einer Zeit wo Tabus und Moral immer weniger Bedeutung haben. (Kaufmann 2007: 88-89). Diese Tendenz kristallisiert sich auch bei den Interviews heraus, wo die Selbstlosigkeit der Charaktere von vielen als fremdartig und auch unglaubwürdig bezeichnet wird. Die Kapazität des Melodramas, Opfer zu monumentalisieren, wird von Karan Johar voll ausgeschöpft, obwohl die Situationen ein solches Opfer gar nicht erfordern. Dies wird deutlich am Ende des Films wo kein erkennbarer Zwang oder zumindest schwierige Umstände Anjali davon abhalten würden, die Beziehung zu Aman aufzugeben, sondern sie wird sogar noch ermutigt, ihren Entschluss zu überdenken. Dadurch gibt sie Aman die Chance, sie im Rahmen eines heroischen Opfers, wie es aus vielen älteren Produktionen Bollywoods bekannt ist, aus der Beziehung zu befreien. Gopal sieht dies als pure formale Hommage an eine ältere Form des Kinos (Gopal 2010: 29).
- Der Plot **Der Widerspenstigen Zähmung** zeichnet sich durch einen Geschlechterkampf zwischen zwei starken, eher gegensätzlichen Charakteren aus. Schlussendlicher Gewinner dieses Spiels ist zumeist der Mann der zwar die

außergewöhnliche Stärke der Protagonistin schätzt, sie sich aber von ihrem ungehobelten Benehmen distanzieren muss um so ihre Liebesfähigkeit zu erkennen. (Kaufmann 2007: 92). Die Beziehung zwischen Anjali und Rahul kann mühelos mit diesem Plot in Verbindung gebracht werden.

- Wie in vielen romantischen Produktionen Hollywoods, wird auch in KKHH die Unschuld der **Ersten Liebe** (archetypisch durch Romeo und Julia symbolisiert) im High School-Rahmen angesiedelt.
- Der Plot **Wiedervereinigung** ist durch Zerwürfnisse, Auseinandersetzungen oder Fehldeutungen gekennzeichnet, die zur Trennung des richtigen Paares geführt haben und zwischenzeitlichen Beziehungen zu anderen bis am Ende die zwei (wieder) zueinanderfinden.

Neben den Erzählformeln sind sogenannte Standardsituationen die Bausteine der Narrative, die immer wiederkehren und einem bestimmten Ablauf folgen (Kaufmann 2007).

3.7.2 Standardsituationen in KKHH

Allem Anschein nach hat sich Karan Johar für den Film KKHH reichlich an "Standardsituationen" bedient und besonders am Schluss "nichts mehr ausgelassen":

- Die **Begegnung** ist der Beginn jeder Liebesgeschichte, wird jedoch im Handlungsverlauf oft erst später, im Rahmen einer Rückblende, gezeigt. Dabei werden die Protagonisten in Beziehung zueinander gesetzt und damit bei den ZuschauerInnen, denen das Protokoll des Liebesfilms geläufig ist, eine Erwartung in Bezug auf den weiteren Ablauf des Films evoziert. Anette Kaufmann spricht bei dieser Absehbarkeit von einer „positiven Gefühls-Suspense“, die es ermöglicht, die Vereinigung herbeizusehnen, die aber auch die Tragik einer nicht gelungenen Vereinigung darstellt.
- Die **Liebe auf den ersten Blick** wird als charakteristisches Motiv des Hollywoodkinos gesehen. Dieser Moment des Verliebenseins wird durch Blick-Inszenierungen und –Montagen, paralysiertes Verhalten und musikalische Untermalung verdeutlicht. Es sind dabei vermehrt die Männer, die der Liebe auf den ersten Blick zum Opfer fallen. In KKHH wird die Spannung, die „positive Gefühls-Suspense“ vermehrt durch die Geschichte zwischen Anjali und Rahul erzeugt, denn es ist von Anfang an klar durch die Szene im Krankenhaus, dass die Beziehung zwischen Tina und Rahul tragisch

endet. Jedoch wird zunächst eine solche klassische Begegnungssituation zwischen Rahul und Tina gezeigt. Der magische Moment dieses ersten Treffens wird in Zeitlupe dargestellt, dabei ist es vor allem Rahul, der völlig von Sinnen vom Anblick Tinas ist.

- Oft folgt auf die Begegnung eine **Phase der Ablehnung**, aufgrund eines Fehlverhaltens einer Person oder einer Konkurrenzsituation. Im Falle Rahul und Tinas, muss Tina in dieser Phase erst ihr Indisch-Sein unter Beweis stellen, damit sie als potentielle Heiratskandidatin erkannt wird. Rahul verliebt sich im zweiten Teil gleich noch einmal auf den ersten Blick. Auch wenn er Anjali bereits kennt, so ist sie für ihn in diesem Moment nicht wiedererkennbar, sie ist ein neuer Mensch geworden und insofern kann dies auch als erster Blick gesehen werden.
- Das Wissen der ZuschauerInnen eilt dem Handlungsverlauf hier zumeist voraus, frau/man kann sich sicher sein, dass es zu einem **Wiedersehen** kommt. Oft wird es von den ProtagonistInnen auch gezielt veranlasst und ihr Bestreben danach zum Masterplot /zur Haupthandlung des Films. So verhält es sich auch in KKHH, wo sich nahezu der gesamte zweite Teil um anjalis Bestreben, die beiden wieder zusammen zu bringen, dreht.
- Eroberung und das Ausmachen des **ersten Dates** ist größtenteils Männersache und diesen Konventionen entspricht auch der Liebesfilm Hollywoods. Eine aktive Rolle seitens der Protagonistin, entgegen traditioneller Rollenmuster, bildet die Ausnahme (Screwball-Komödien). Auch der Verschönerungsprozess vor dem ersten Date betone den Fortbestand einer traditionellen Rollenverteilung: Die Frau macht sich hübsch um den Mann zu gefallen. Wenngleich auch nicht im Rahmen eines ersten Dates, so kann auch Anjalis Styling-Versuch in diesem Zusammenhang gesehen werden.
- Das **Kennenlernen** wird als unverzichtbarer Bestandteil der Liebesgeschichte gesehen. In KKHH wird von der Kennenlernphase bei der Beziehung zwischen Tina und Rahul nur wenig gezeigt. (hauptsächlich in der Song & Dance Szene, vielleicht wurde die von den IP's nicht so wahrgenommen als Teil der Narrative sondern eher als etwas außenstehendes betrachtet?!) Es wird auch von den RezipientInnen öfters erwähnt, dass sie nur wenig Zeit zum Kennenlernen hatten, sich dadurch keine Freundschaft entwickelte konnte, und dass er sich eher von Äußerlichkeiten blenden ließ. Der Gegensatz zu Anjali, die er viel besser kannte, wurde von einigen auch als

Vorraussetzung für Liebe genannt, weshalb er auch nur Anjali liebte, oder tiefer liebte als Tina, usw. Tatsächlich werden im ersten Teil des Film mehr Szenen zwischen Anjali und Rahul gezeigt, die dabei oft auch den gleichen (gemeinsamen) Interessen und Tätigkeiten nachgehen. Fehlt hier ein längerer Bekanntmachungsprozess zwischen Rahul und Tina, der gewohnt ist aus dem Liebesfilm Genre, und wodurch die Beziehung oft auch als oberflächlich eingestuft wird?

- **Erste Berührung(en)** kommen oft durch einen Tanz zustande, der im Liebesfilm Hollywoods zu den Schlüsselsituationen zählt. Es wird „eine körperliche Nähe hergestellt, die oft noch nicht dem eigentlichen Beziehungsstatus entspricht und innerhalb dieser stilisierten Intimität entstehen Momente „echter“ Nähe.“ (Kaufmann 2007: 110). In Tanzveranstaltungen werden oft auch Dreiecksbeziehungen dargestellt, da auch Dritte zugelassen werden müssen. Ein Teil des romantischen Baukastens wird ausgelassen, der sich auf erotische Darstellungen bezieht und zwischen erstem Kuss und Liebesszene angesiedelt ist. Körperliche Intimität kommt über Berührungen nicht hinaus, weshalb ein großer Fokus auf diesen Berührungen und somit auch auf den Song & Dance Szenen liegt.⁷
- Eine große Rolle spielen Standardsituationen, die man unter dem Überbegriff **Irritation und Zerwürfnis** zusammenfassen kann:
 - **Missverständnisse** entstehen oft wenn gewisse Dinge, Gefühle nicht angesprochen werden (können). So ist es vor allem das Unvermögen von Anjali und Rahul über Gefühle zu reden, das in KKHH den Handlungsverlauf stark mitbestimmt.
 - Die **Zurückweisung** gehört bei antagonistischen Paaren der romantischen Komödie zum Spielplan, im romantischen Drama „hingegen verursacht die Zurückweisung tiefe Wunden und kann (selbst)zerstörerische Konsequenzen haben“ (Kaufmann 2007: 127). So werden sowohl Tina und Rahul als auch Anjali und Rahul als antagonistisches Paar dargestellt. Während Tinas anfängliche Zurückweisung im Spielplan der romantischen Komödie eingeordnet werden kann, hinterlässt die Zurückweisung der Liebe tiefe Spuren

⁷ Auf die Song & Dance-Szenen haben sich die RezipientInnen interessanterweise nur sehr wenig bzw. am Rande bezogen, sie werden daher in dieser Arbeit nicht im Detail thematisiert werden, wenngleich sie ein wichtiges Element im Bollywoodfilm darstellen (vgl. Dudrah 2006; Gokulsing & Dissanayake 2004).

bei Anjali, die sich auch in einem Gespräch mit ihrer Mutter widerspiegeln: Auf die Frage ob sie Aman, ihren Verlobten, liebe antwortet sie: „Ich habe bereits einmal geliebt, Mutter. Ich habe bereits einmal geliebt. Vielleicht passiert das kein zweites Mal. Dies ist... ein Kompromiss“.

- **Trennung auf Zeit** wird zumeist durch den Rückzug von einem der ProtagonistInnen bewirkt wobei Enttäuschung, Ärger, aber auch Vernunft eine wichtige Rolle spielen. „In der vorübergehenden Trennungs-Phase erkennen die Protagonisten ihr Bedürfnis nach der Gesellschaftlichkeit des Anderen, dessen Fehlen deutlich als Leerstelle im eigenen Leben empfunden wird“ (Kaufmann 2007: 126). In KKHH wird dieses Bedürfnis einerseits über eine fehlende Mutter für anjali ausgedrückt, aber vor allem durch Tinas Wille in ihrem Brief, die dieses Bedürfnis anstelle von Rahul artikuliert: „Mein Kind ich kenne deinen Vater sehr gut. Er ist einsam, aber er würde es nie sagen. Ihm fehlt ein Freund, ihm fehlt eine Liebe. Dieser Freund ist Anjali, diese Liebe ist Anjali. Hol Anjali in das Leben deines Vaters zurück! Gib Anjali ihre große (erste) Liebe wieder! Anjali und Rahul sind füreinander geschaffen. Das ist die Wahrheit und das ist mein Traum. (...) Lass meinen Traum Wahrheit werden.“
- Ein **Verzicht** spielt sowohl bei Anjali und Rahul als auch bei Aman und Anjali eine Rolle und markiert das (vorläufige) Ende. Anjalis Abfahrt symbolisiert ebenso den Verzicht auf die wahre Liebe wie Amans Freigabe am Ende des Films.
- Auch der **Tod** (nach Krankheit) stellt eine der Standardsituationen dar und kann am Ende einer Liebesgeschichte, aber auch am Anfang stehen, wodurch der Verlust einer früheren Liebe erklärt wird. In KKHH markiert der Tod Tinas das Ende der ersten Liebesgeschichte, steht aber gleichzeitig am (erneuten) Beginn der zweiten Liebesgeschichte.
- Eine sehr beliebte Standardsituation des romantischen Hollywood Kinos ist die **Hochzeit mit Mr./Mrs. Wrong**: „Durch das unerwartete Auftauchen von Mr./Mrs. Right – als Personifizierung der ‚großen Liebe‘ – werden die wohlgeordneten Heiratspläne über den Haufen geworfen, die Protagonisten müssen ‚Mut zur Liebe‘ beweisen.“ (Kaufmann 2007: 135). Die Hochzeit wird aufgehoben, wofür manchmal Dritte verantwortlich sind, oft aber ist es die eigene Erkenntnis. In KKHH übernimmt

hingegen Aman diese Rolle. Gerade diese Szene wird von den RezipientInnen oft genannt und auch vielfach als unrealistisch bezeichnet und irritierend empfunden, was sicherlich auch dem Bruch mit den Konventionen zuschreiben ist. Die positive Darstellung Amans entspricht auch nicht dem klassischen Plot, wo Mr. Wrong zumeist überzeichnet dargestellt wird, was ebenfalls starke Irritationen auslöste, worauf nun noch genauer eingegangen wird.

- Im Hollywood Kino wird die **Hochzeit von Mr. und Mrs. Right** hingegen vergleichsweise selten dargestellt. In KKHH wird sie gleich im Anschluss an die verhinderte Hochzeit zwischen Anjali und Aman zelebriert. Ein Punkt der von vielen RezipientInnen auch als unrealistisch und kitschig kritisiert, aber auch als fremdartig bezeichnet wurde.

In das Ende (oder die Enden) seines Films hat Karan Johar einiges miteingepackt. Die zwei verschiedenen Handlungsstränge/Liebesgeschichten des Films besitzen sowohl den Charakter der romantischen Komödien mit einem voraussehbaren Ende – Anjali und Rahul kommen zusammen – als auch Elemente des romantischen Dramas – sowohl der Tod Tinas wie auch das tragische Ende des ersten Teils, das mit der Abfahrt Anjalis markiert wird, weisen darauf hin. Dadurch bedingt hat der Film auch zwei Enden, ein "Bad End" – gekennzeichnet durch Tinas Tod (und Anjalis Abfahrt) – und ein Happy End mit Hochzeit zwischen Anjali und Rahul. Daraus ergibt sich die für die Rezeptionsanalyse, die im folgenden Teil der vorliegenden Arbeit folgt, besonders spannende Frage, welche der beiden "Lieben" von den ZuschauerInnen als die "wahre" oder "echte" angesehen wird und warum, bzw. ob sie sich überhaupt entscheiden. Wie nehmen österreichische Männer, wie Frauen diese Liebesgeschichten wahr, und wie verhandeln sie die dargestellten Geschlechterverhältnisse aus ihrem eigenen, kulturellen Kontext heraus?

Wie wirken sich die oben beschriebenen Gemeinsamkeiten und Brüche mit Konventionen in der Rezeption aus? Wird KKHH von den Interviewpersonen eher diesem Genre Liebesfilm zugeordnet, innerhalb dessen sie die Filmhandlung interpretieren? Oder ziehen sie eher Vergleiche zu anderen Bollywood Filmen heran um Inhalte zu erklären?

Interessant ist dabei zu klären, wie sich diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der transkulturellen Rezeption von Geschlechterdarstellungen auswirken. Kann dabei auch von einem subversiven Leseschema im Sinne der Cultural Studies die Rede sein? Wie Winter

aufzeigt, sind „Subversive und widerstandsfähige Praktiken (...) dann möglich, wenn Praktiken Normen anders wiederholen und kreativ transformieren.“ (Winter 2010: 155-157). Diesen Fragen soll nun im Folgenden nachgegangen werden.

4 Frauen, Männer und Liebe in KKHH: Eine transkulturelle Rezeptionsanalyse

“Neither ethnography nor any other methodology has direct access to what people really think, especially not when it comes to movies” (Sutton & Wogan 2009: 153).

Rezeptionsinterviews können nicht wiedergeben, was die ZuschauerInnen während des Films denken, fühlen, erleben, etc. – es handelt sich nicht um einen während des Filmschauens aufgezeichneten Gehirnsan. Es muss deshalb mitbedacht werden, dass die Interviews im Anschluss an das Filmerlebnis durchgeführt wurden. Viele Konstruktionen und Interpretationen, denen die ForscherInnen als zentral erachten, sind in rückblickender Weise erfolgt, da Bedeutungszusammenhänge oft erst geschaffen werden, indem sie angesprochen und artikuliert werden. Auch verändern sich die emotionalen Zustände der RezipientInnen, und so passiert beim Zuschauer „nach dem Film“ schon wieder mehr auf der rationalen Ebene als „während des Films“. Kontextuelle Überlegungen oder auch Rechtfertigungen kommen hinzu. Auch stellt sich die Frage, inwiefern die Antworten an die (vermeintlichen) Anforderungen der Interviewsituation angepasst werden. Es ist oft nicht ersichtlich in welcher Beziehung InterviewerIn und InterviewpartnerIn zueinander stehen, und auch die Frage nach Identität und sozio-kultureller Verortung der Einzelnen kann nur ungenau beantwortet werden. Doch gerade aus diesen Gründen finde ich die narrativen Passagen der Interviews umso aussagekräftiger. Ich denke, dass es besonders bei Interviews über einen bestimmten Film, noch dazu einen Bollywood-Film, der Fall ist, dass die InterviewpartnerInnen eine analytische Position einnehmen, die mitbedacht werden muss. Intertextualität als interpretatives Werkzeug und als interpretative Praxis (vgl. Peterson 2008: 235) stellt auch ein wichtiges Tool für die Interviewpersonen selbst dar. Denn gerade in transkulturellen Kontexten, so meine Beobachtung, hat die Intertextualität einen besonderen Stellenwert in der Interpretation. Die Hintergründe der einzelnen Interviewpartner, Geschlecht, Alter und weitere spezifischere Kontexte, sind weitere entscheidende Punkte. Es wäre dabei auch interessant, genauere Verknüpfungen zu spezifischen Lebensumständen der Einzelnen zu machen, welche im Rahmen einer länger andauernden teilnehmenden Beobachtung erörtert werden können. Oft sind es nicht die Kontraste zwischen den Charakteren der Filmhandlung, sondern zwischen Männern und Frauen, indischer und europäischer Kultur, Bollywood und

Hollywood, die von den RezipientInnen betont werden. Bedeutend sind dabei auch Sympathien, persönliche Erfahrungen, Vorstellungen und Wünsche in Bezug auf Geschlechterrollen – in der filmischen Darstellung ebenso wie in der Gesellschaft – die auf die Rezeption einwirken. Genannt werden oft allgemeine Erwartungshaltungen seitens der Männer oder auch der indischen Männer, Traditionen und Werte der indischen Gesellschaft, aber auch filmische Klischees. Kennzeichnend ist, dass sich die RezipientInnen wechselseitig dieser verschiedenen Kontexte bedienen und für ihre Begründungen und Erklärungen auch selten nur einen heranziehen. Hier können Tendenzen verfolgt werden, welche Kontexte vermehrt innerhalb eines Interviews herangezogen werden, beziehungsweise auch Konzentrationen auf ein bestimmtes Thema. Dies zeigt sich zum Beispiel an der harschen Kritik bezüglich der Darstellung von Frauen, die seitens mancher RezipientInnen vorgenommen und an den unterschiedlichsten Stellen des Interviews immer wieder ihren Ausdruck findet. Aber auch Sympathien weisen darauf hin, die in einer Fantasie von der „idealen Frau“ eines „emanzipationsgeplagten Europäers“ gipfeln. Der Generationsunterschied zwischen den RezipientInnen macht sich teilweise bemerkbar, aber es kann nicht einheitlich anhand einer solchen Trennung argumentiert werden. Interessant ist nicht nur die Frage, wie die Darstellungen wahrgenommen werden, sondern vor allem auch, welche Mittel dabei genutzt und wie diese angewendet werden. Muster aus (Liebes)filmen werden herangezogen, um die Handlung zu erklären, und Brüche mit deren Konventionen lösen oft auch Irritationen aus. Die Bewertung lässt sich nur schwer in positiv oder negativ einordnen, und dies ist auch nicht der Fokus der Arbeit. Bedeutender finde ich die unterschiedlichen Kontexte, welche zur Rezeption herangezogen werden und in welchem Rahmen – reales Leben, Filmhandlung, usw. – die Darstellungen eingeordnet werden. Welche Rolle spielen dabei persönliche Erfahrungen und Verortungen? Werden die dargestellten Geschlechterrollen und -beziehungen dem Anderen – der indischen Kultur oder auch Bollywood – zugeordnet oder werden Vergleiche zum eigenen Leben und Kontext gezogen und Ähnlichkeiten betont? Werden die gezeigten Rollenbilder als Vorbilder oder universale Gendervorstellungen eingestuft, einer patriarchalen Kultur oder typischen Klischees zugeordnet? Diesen Fragen soll nun im Folgenden – am Beispiel von Frauen-, Männer- und Beziehungsdarstellungen in KKKH – genauer nachgegangen werden.

4.1 Rezeption von Frauenbildern in KKHH

Die Antworten der RezipientInnen auf die Frage „Wird hier ein bestimmter Frauentyp kreiert, der als begehrenswert gilt?“ fallen sehr unterschiedlich aus. Dementsprechend verschieden werden die Darstellungen der Frauenrollen von den RezipientInnen wahrgenommen, innerhalb der Filmhandlung interpretiert, mit persönlichen Erfahrungen verknüpft und auf das reale Leben übertragen oder auch nicht. Intertextualität und Vergleiche mit anderen Filmen werden dabei ebenso herangezogen wie der indische Kontext. Einige sehen eine explizite Konstruktion eines Frauenideals, andere erwähnen diese nur am Rande, bei manchen wiederum zieht sich eine Kritik daran quer durch das ganze Interview. Interessant ist dabei nicht nur ob, sondern vor allem wie die Darstellung verschiedener Frauentypen wahrgenommen wird. Während einige die Unterschiedlichkeit in der Darstellung von Frauen betont sehen und finden, dass viele Facetten gezeigt werden, wird von anderen eine einseitige, klischeehafte Darstellung kritisiert. Einigkeit besteht jedoch darüber, dass

Weiblichkeit und Schönheit die kennzeichnenden Kriterien des in KKHH dargestellten Frauenbildes sind. Diese Darstellung wird jedoch von den einzelnen sehr unterschiedlich bewertet und eingeordnet. Manche sehen darin eine Verkörperung des Indischen Frauenideals. Andere wiederum interpretieren es als ein allgemeines (universales) Ideal, wie sich Männer eine Frau vorstellen, und verknüpfen dies auch mit persönlichen Erfahrungen aus dem realen Leben. Es wird aber auch als typische filmische Darstellung gesehen, als altbekanntes Muster, wobei intertextuelle Verknüpfungen mit Liebesfilmen Bollywoods und Hollywoods eine große Rolle spielen. Mitunter wird das Schönheitsideal auch innerhalb der Filmhandlung positioniert, indem es Rahuls persönlichen Vorstellungen oder Anjalis Unsicherheit zugeschrieben wird, wobei die RezipientInnen die Charaktere "psychologisch" interpretieren.

4.1.1 "Die Schöne und die Graue Maus": Charakterisierung von Tina und Anjali

Eine Inszenierung von Schönheit und Weiblichkeit, die mit der Konstruktion von (zwei) unterschiedlichen Frauentypen einhergeht, wird von vielen explizit angesprochen: IP 8 (w)⁸ sieht in der Darstellung von Anjali und Tina eine klassische, allgemein bekannte

⁸ In der Folge werden alle Interviewpersonen aus Gründen der Anonymisierung mit dem Kürzel IP und einer Kennzahl sowie der Angabe des Geschlechts der Interviewperson bezeichnet. Im Anhang findet sich

Konstruktion von zwei unterschiedlichen Frauentypen: *Die graue Maus, der Kumpeltyp, der sich erst in eine Traumfrau verwandeln muss, und die typische Collegebeauty, die jeder mag und die jeder hübsch findet.* Durch diese Darstellung werde ein Bild erzeugt, dass nur Frauen, die diesem Ideal entsprechen, auch einen Mann bekommen. IP 8 findet das sehr schlimm, doch spiegle sich darin auch die Realität wider: *Ich denke, das liegt daran, dass Männer lieber etwas Hübsches, Bodenständiges, als etwas Aufmüpfiges, in Männerkleidern wollen.* So auch IP 14 (w), die findet, dass der Eindruck durch den gezielten Einsatz von Kleidung sehr verstärkt werde. Obwohl frau/man schon wisse, dass Anjali eine sehr hübsche Frau ist, die *nur auf graues Mäuschen gestylt wurde*, werde durch Tinas Aufmachung, die sie als *oversexed* bezeichnet, ein extremes Gegenteil konstruiert. Ähnlich sieht dies auch IP 13 (w): Die Konstruktion von zwei gegensätzlichen Frauentypen sei so offensichtlich, dass es geradezu selbstverständlich ist, dass sich Rahul für Tina entscheidet:

Also es wird mit Anjali der kumpelhafte, lockere, sportliche Frauentyp und mit Tina der aufreizende, geheimnisvolle, unnahbare Frauentyp gezeigt. Und, klar, Männer mögen die Schönen, Unnahbaren. (IP 13)

Auch IP 27 (m) sieht in der Inszenierung von Schönheit eine explizite Konstruktion, interpretiert diese jedoch auf andere Weise: Tinas Schönheit sei eher oberflächlich, sie sezu perfekt, wodurch sie auch nicht so attraktiv erscheine: *Tina, die überaus gut aussehende, Aufsehen erregende Frau, die allerdings so gut besetzt war in diesem Film, dass man auf den ersten Blick erkennen konnte, dass sie sehr gut aussieht, aber am zweiten Blick erkennen konnte, dass sie eigentlich nicht so gut aussieht.* Vor allem das Ende zeige dann, dass innere Qualitäten ebenso zählen, da *man sich am Schluss wahrscheinlich als Mann nie gedacht hat, dass er die Anjali nimmt, die vielleicht nicht so schön ist wie die andere.* Männer ließen sich jedoch prinzipiell leicht von optischen Reizen blenden, was auch das Verhalten Rahuls erklärbar mache:

Das war einfach, so wie das jedem Mann wahrscheinlich einmal passiert, wenn ihm eine schöne Frau vor die Augen tritt, dass einmal das Gehirn abgeschaltet wird für die ersten paar Monate, und wenn die Frau raffiniert genug ist, um diesen Zustand auszunützen und den Mann soweit zu vermitteln, dass er sich unbedingt einbildet, dass er sie haben muss, dann wird ihr das wahrscheinlich auch gelingen, weil hätte der Mann länger Zeit darüber nachzudenken, würde er sich wahrscheinlich über

ein Interviewverzeichnis mit einigen wesentlichen Informationen zum Kontext der Interviewpersonen. Zitate aus Interviewpassagen sind weiters durch Kursivsetzung gekennzeichnet.

diese Sache im Klaren sein. In dem Fall war es für Rahul nicht zu erkennen, weil die Tina auch keinerlei Reaktionen darauf gezeigt hat, bzw. nichts unternommen hat, als sie erkannt hat, dass Rahul und Anjali sich in Wirklichkeit lieben, war das natürlich für den Rahul, der völlig geblendet war von ihren optischen Reizen, auch nicht zu durchschauen. Also kann der arme Kerl eigentlich nichts dafür.

Für IP 27 (m) sind es auch die optischen Reize, die von Rahul fälschlicherweise als Liebe gedeutet werden. Anjali wird als die „wahre Liebe“ gesehen, die Beziehung zu Tina stelle hingegen eher einen Irrtum dar: *Tina sicher nicht. Er hat sie erotisch anziehend gefunden, aber sonst sind die Gemeinsamkeiten relativ oberflächlich, zumindest konnte man keine erkennen.* So deutet er auch als Kernaussage des Films, dass man sich Liebe einreden kann, und verknüpft diese wiederum mit dem realen Leben und persönlichen Erfahrungen:

(...) dass man meistens im Leben nicht mit der Frau zusammen ist, die optimal wäre, sondern mit der Frau, die sich ergibt, oder durch einen Zufall ins Leben tritt, oder die man sich einbildet, oder die einen durch optische Reize so den Geist vernebelt, dass man gar nicht erkennt, dass jemand anderer einen wirklich lieben würde, oder man selber wen anderen eigentlich liebt, man kann sich ja wunderbar selbst belügen. Also das war wahrscheinlich die Essenz des Filmes, dass man sich selbst am besten was vormachen kann.

Auch IP 29 (w) sieht bei Rahul eine Blendung durch die Schönheit Tinas, wodurch die „wahre Liebe“ nicht erkannt wurde, bezieht sich dabei jedoch auf filmische Inhalte: Während Anjali der von der Gesellschaft vorgegebenen Frauendefinition nur wenig Wert beimesse, entspräche Tina genau diesem Klischee und *dementsprechend wird sie von den Männern begutäugt.* IP 29 überträgt dies nicht in einen allgemeinen Gender Kontext: *Für Inder heißt das vielleicht, dass sie mehr auf diese tussigen Frauen stehen, aber generell ziehe ich aus einem Film keine Schlüsse für die richtige Welt.*

IP 28 (w) sieht einen Frauentyp, der als begehrenswert gilt, anhand von traditionellen Werten kreiert: Tina entspreche schon von Anfang dem Rollenbild einer traditionellen Frau und somit den Vorstellungen der Männer, während Anjali sich erst dahin entwickle, zu einer *Frau im Sari, also so hergerichtet, wie es sich für eine indische Frau gehört.*

IP 25 (w) bezieht es wiederum auf den Charakter Rahul und nicht auf einen allgemeinen Kontext. Rahul ist stark auf das Aussehen fixiert: *Er ist schon eher immer nach dem Äußeren gegangen, vielleicht hat er deswegen bei der Anjali einfach gar nicht daran gedacht, dass er sie lieben könnte.* Und habe dabei erotische Anziehung mit Liebe

verwechselt: *Der erste Eindruck von ihr war so überwältigend, dass er sich gedacht hat, wow, die muss ich haben. Weil er so ein Typ war, hat er sie auch gleich gekriegt. Er hat vielleicht gedacht, er liebt sie, aber er hat sie noch gar nicht richtig geliebt, er hat zuerst nur ihr Äußeres geliebt. Er hat sich dann erst mit der Zeit in sie verliebt.* Es waren bei Tina aber nicht nur Äußerlichkeiten, die Rahul geblendet haben, denn sonst hätte er sie sicherlich nicht geheiratet.

IP 20 (m) sieht weniger eine Konstruktion eines begehrten Frauentypus, sondern die Darstellungen von Frauen seien vielmehr durch die Logik der Handlung bedingt: So bezieht er auch Anjalis spätere Erscheinung auf Amans Wünsche und Vorstellungen: *Das hat wahrscheinlich mit dem Verlobten zu tun, der sie vielleicht lieber so sieht.* Und sieht in der Darstellung Tinas – *reich, studiert in London, Direktor als Vater* – eine persönliche Vorliebe Rahuls, die nicht für alle Männer stellvertretend gesehen werden kann. Er begründet dabei Rahuls Entscheidung auch mit der mangelnden Reife Anjalis: *Er hat sich halt für Tina entschieden, weil Anjali vielleicht noch zu jung ist für ihn,* sowie mit ihrem kumpelhaften Verhalten: *Tina zeigt mehr das Erwachsene und Anjali mehr das kumpelhafte Auftreten. Also entscheidet sich Rahul für die reifere Frau.* Auch IP 21 (m) sieht einen bestimmten Frauentyp, der von Rahul bevorzugt wird – der Weibliche: *Er hat sicher Anjali auch geliebt, aber hat sicher nie daran gedacht, dass er sie so liebt. Es gibt verschiedene Arten zu lieben. Er war wahrscheinlich mehr von der weiblicheren Frau angesprochen. Er hat Anjali nicht so gesehen.*

IP 26 (w) sieht nicht nur Äußerlichkeiten als bedeutend für die Wahl Rahuls. Er war nicht nur von Tinas Aussehen, sondern auch von ihrem Benehmen beeindruckt. Zunächst aber war es ihre äußere Erscheinung, die ihn überzeugte: *Bei der Tina hat er zuerst halt die hübsche Frau gesehen, der jeder Mann nachstellt in der Schule, die jeder haben mag.* Doch es entwickelte sich mit der Zeit auch eine Freundschaft: *So eine tiefe Freundschaft wie zur Anjali, ist wahrscheinlich nicht entstanden, aber sicher.* Es sei aber vor allem die erotische Anziehung, die am Beginn ausschlaggebend war und die sich zwischen Rahul und Anjali erst später entwickelte.

IP 9 (w) betont ebenfalls eine Inszenierung von Schönheit im Film, der gegenüber sie sich teilweise stark ironisch äußert. So findet sich auch der Begriff Schönheit/schön in sämtlichen ihrer Bemerkungen zum Thema Frauenrollen. Sie sieht dabei jedoch als wesentliche Aussage des Films, dass schlussendlich doch die Netten bevorzugt werden:

Und die Tina ist halt einfach die Schöne, die hat immer irgendwelche hässlichen Kleider an und lange schöne Haare und ist geschminkt und singt schön und Überraschung, er steht auf die Schöne. Aber andererseits finde ich es ja fair, weil am Schluss kommt man ja drauf, dass er eigentlich immer die andere geliebt hat.

IP 22 (w) hingegen findet, dass besonders durch Anjalis Rolle die Botschaft transportiert werde, *dass man Männern gefallen sollte und dafür auch bestimmten Vorstellungen entsprechen sollte, um geheiratet und geliebt zu werden.* Es werden dabei typische Klischeevorstellungen transportiert, über die sich IP 22 ärgert und schon gleich am Beginn des Interviews und an vielen Stellen immer wieder erwähnt. Sie sieht eine ausgeprägte Konstruktion von Frauenidealen, die sich um Schönheit und Weiblichkeit drehen. Zwar würden verschiedene Frauenrollen gezeigt, doch entsprächen diese typischen Klischees. Tina wird dabei als Traum jeden Mannes präsentiert: *Sie ist schön, sexy gekleidet und auch sehr verständnisvoll.* Anjali hingegen ist der typische Kumpeltyp und wird auch etwas lächerlich dargestellt. *Außerdem wird dieser im Film entworfene Kumpeltyp auch so übertrieben, dass er gar nicht ansprechend sein kann. Sie wirkt später angepasst und untergeordnet.* IP 12 (w), die bereits viel Erfahrung mit Bollywood-Filmen hat, sieht im Gegensatz dazu keine Konstruktion eines begehrten Frauentyps. Tina und Anjalis Erscheinen entspräche einfach unterschiedlichen Kleidungsstilen: *Tina ist mehr der Typ Frau, der sich eleganter anzieht. Anjali ist ja eher der Kumpeltyp, auch von der Kleidung her.*

Von einigen (vermeintlich weiblichen) RezipientInnen jedoch wird Tinas Kleidung und Auftritt, aber auch die allgemeine Inszenierung – wie z. B. auf der Bühne – negativ bewertet und stark kritisiert, wodurch sie auch an Sympathie einbüßt. IP 14 (w) meint, Tina erscheine selbstbewusst und selbstsicher, werde jedoch sehr wirklichkeitsfern dargestellt: *so unglaublich mitfühlend, gutherzig, weise, selbstlos und vernünftig.*

IP 10 (w) empfindet Tinas Auftritt sehr lächerlich, sie drückt auch Missfallen über ihre Kleidung aus und verbindet es mit Erfahrungen aus dem eigenen Leben, die in einen allgemeinen Genderdiskurs eingeordnet werden:

Ich beobachte oft auf der Straße, wenn Frauen sich so anziehen, dass denen Männer nachschauen, da muss ich immer lachen, wenn die Männer sich richtig nach denen umdrehen, weil mir gefällt das einfach überhaupt nicht. Also ich finde es überhaupt nicht aufreizend eigentlich. Also ich kann es nachvollziehen für Männer, die halt nur auf so was achten, aber ich ... nein!

Dieser Eindruck wird aber nicht von allen geteilt IP 17 (w): Tina ist *gebildet, intelligent*, und überzeuge durch ihre Sympathie, trotz ihres Aussehens und dem Eindruck, den sie auf Männer macht, wirke sie nicht arrogant oder eingebildet.

IP 8 (w) meint, Tina erscheine zwar perfekt und es sei *auch von Anfang an klar, dass sich Rahul in sie verliebt*. Doch trotz ihres *Gegenspielerinnenparts* wirke sie recht sympathisch, *weil sie ja eigentlich nichts Böses will und auch nur verliebt ist*. Besonders durch die Briefe an Anjali werde dieser Eindruck noch verstärkt, *weil welche Frau würde ihrer Tochter raten, den Vater zu seiner großen Liebe zu bringen?*

Bei der Interpretation und Beurteilung der Charaktere spielen auch persönliche Erfahrungen eine bedeutende Rolle. IP 11 (w) kann sich stark mit Tina identifizieren und sieht sie als emanzipierte intellektuelle Frau. Ihre persönliche Verortung als Mutter und eine ähnliche, wenngleich nicht so drastische Erfahrung bei der Geburt, begünstigen ihre Empathie: *Das ist einfach etwas, was einen irrsinnig erschüttert als Frau und Mutter überhaupt*. Sie kritisiert nicht eine Inszenierung von Schönheit, sondern betont die inneren Qualitäten Tinas, die auch Rahul überzeugt haben:

Die Mutter ist für mich so diese Tochter aus gutem Haus, die die Chance hat, im Ausland zu studieren, die als unglaublich gebildete und emanzipierte Frau wieder zurückkommt, und ich glaube, deswegen hat sie ihn auch so erobert.

Sie ist auch beeindruckt von Tinas Voraussicht, Briefe an ihre Tochter zu schreiben und betont, dass sie selbst in schwierigen Situationen immer Briefe geschrieben hat. Besonders Tinas Rolle als Mutter wird von ihr vielfach betont. Tina entspreche nicht dem *Tussi-Typ*, sondern habe *was drauf*, um *später auch als Mutter und Ehefrau was weiter zu geben*. *Paris Hilton, als Mutter, oder in so einem Film... unvorstellbar.*

Wie man sieht, ist also auch die jeweilige Lebensphase, in der sich die Interviewpersonen befinden, und wie bereits besprochen, ihr Kontext eine Rolle bei der Bewertung des Films. IP 11 ist Mitte 40 und selbst Mutter. Auch für IP 27 (m), der im selben Alter ist, hat es einen wichtigen Stellenwert, dass eine Frau ihren Kindern etwas mitgeben kann, und ordnet dies in einem größeren Kontext allgemein gültiger Gendererwartungen ein, die auch als wünschenswert für die eigene Gesellschaft gesehen werden:

Naja, weil jeder Mann natürlich gerne eine Frau hätte, die angepasst ist und nett ist und folgsam ist natürlich auch den Traditionen verpflichtet, wenn man jetzt weiter denkt an Familie, oder Kinder, die dann auch mit diesen Werten aufgezogen werden.

Dieser traditionelle Typ Frau sei allgemein begehrt, in Europa im Zuge der Emanzipationsbewegung jedoch immer schwieriger zu finden. Seine Vorstellungen und Wünsche artikuliert IP 27 dabei im Unterschied zwischen europäischen und indischen Frauen. Die indischen Frauen seien mehr um das Wohl und Glück ihrer Männer besorgt, wodurch sie auch *persönlicher auf den Mann eingehen* als westliche Frauen.

Dadurch schaut die Beziehung auch wesentlich interessanter und inniger aus. Das wird wahrscheinlich auch der Grund sein, dass sie im Gegensatz zu westlichen Männern vielleicht auch viel mehr Interesse an ihrer eigenen Frau haben, weil ihnen die viel mehr bieten möchte.

Er zieht dabei auch immer wieder Vergleiche mit europäischen/amerikanischen Filmen. Während dort typische Hausfrauenrollen gezeigt werden, übernehme die Frau in Bollywood *eher die Rolle der Privatgeisha des Mannes*. In westlichen Filmen könne eine solche Rolle jedoch nicht gezeigt werden, da die Frau hier sofort in die Schublade gesteckt würde, sie *sei ein armes Würstchen, das sich dem Mann unterwirft*, obwohl sie dadurch eigentlich mehr Macht über den Mann habe. So findet er auch großen Gefallen an den Darstellerinnen, die sich nicht nur optisch unterscheiden, sondern auch charakterlich und somit *auf einen emanzipationsgeplagten Europäer unwahrscheinlich magnetische Auswirkungen* haben.

IP 17 (w) hingegen kritisiert, dass im Film keine *unabhängigen, emanzipierten „role models“* präsentiert werden. Der Film zeige ein sehr klassisches Geschlechterbild – *die Frau, die heiratet, die Liebe, das Wichtigste im Leben* – weshalb der Film auch nicht mit persönlichen Vorstellungen in Verbindung gebracht wird:

Ich denk mir jetzt sicherlich nicht, ich muss kurze Röcke anziehen und mein Haar im Wind wehen lassen, damit sich Männer für mich interessieren, aber generell vermittelt das der Film schon.

IP 10 (w) wiederum findet Gefallen an den *burschikosen Szenen* im ersten Teil des Films, *die nicht rollentypisch waren* und sieht einen genderbezogenen Rollentausch, den sie positiv bewertet: *Dadurch, dass der Rahul so eingebildet ist, und die Anjali als junges Mädchen so burschikos ist, werden eigentlich Rollenbilder vermischt, was ich ziemlich gut finde.* Auch IP 25 (w) sieht in Anjalis Rolle eine positive Alternative, die sich durch ihr nicht konformes Verhalten in Bezug auf traditionelle Geschlechterrollen, aber auch durch ihren Kleidungsstil abzeichne: *Sie hat damit eine eigene Rolle, sie hat irgendwie etwas Rebellisches, nur dadurch, dass sie sich sportlich kleidet.*

Besonders oft wird im Zusammenhang mit der Konstruktion und Darstellung von Frauentypen Anjalis "Verwandlung" genannt und teilweise auch sehr widersprüchlich gesehen, weshalb ich mich diesem Thema hier in einem eigenen Punkt widmen möchte.

4.1.2 "Vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan": Anjalis Verwandlung

Die "Verwandlung" Anjalis vom wird von den RezipientInnen sehr unterschiedlich interpretiert und bewertet und sowohl im filmischen, im indischen als auch in einem allgemeinen Kontext eingeordnet. Das Motiv der Verwandlung wird oft im intertextuellen Vergleich mit anderen Filmen, hauptsächlich Hollywood Filmen, aber auch Soaps, als ein „typisches“ gesehen, das allgemein bekannt ist. Es wird auch in einem größeren Kontext mit persönlichen Erfahrungen verknüpft und in einem allgemeinen Diskurs über Vorstellungen und Erwartungen von Männern in Bezug auf Genderrollen eingeordnet.

Manche beziehen sich dabei explizit auf filmische Inhalte, andere wiederum vergleichen die Verwandlung mit anderen Filmen und Erzähltraditionen. So meint IP 16 (w), dass die spätere Weiblichkeit und Schönheit Anjalis Rahul einfach überzeugt habe: *Da finde ich schon, dass zwischen ihnen eine ganz besondere Spannung herrscht, erotisch, als Rahul Anjali das erste Mal so weiblich und feminin sieht und erkennt!* Aber auch Intertextualität wird immer wieder herangezogen: Besonders oft wurde dabei ein Vergleich mit Hans Christian Andersens Märchen *Das hässliche Entlein* und die darin dargestellte Entwicklung zum Schwan erwähnt. Diese Entwicklung wird charakterisiert von einem Mann zur Frau

beziehungsweise von männlich zu weiblich, wie es auch IP 9 (w) ausdrückt: *Vorher war sie wie ein Mann, und jetzt ist sie eine schöne Frau.* Es ist ein beliebtes Motiv, das aus anderen Filmen bekannt ist, und einen klassischen Plot Hollywoods darstellt (vgl. Kapitel 3). So werden auch von einigen RezipientInnen diesbezügliche Vergleiche mit einzelnen Filmen angestellt. IP 15 (w), der KKHH sehr gut gefallen hat, sieht den Film klar in diesem Kontext: *Natürlich wird ein Frauentyp kreiert, aber das gehört zur Geschichte! Wie Richard Gere zu Julia Roberts in ‚Pretty Woman‘!* Es wird aber auch allgemein formuliert, wie beispielsweise IP 26 (w): *Eh das typische Mauerblümchen im Film, das dann zur sexy Frau wird, irgendwie zum schönen Schwan.* Für IP 21 (m) hingegen war Anjalis Entwicklung sehr überraschend und nicht zu erwarten: *Lustig, und ... schwierig ... sie veränderte sich von der männlichen Anjali zur Frau. Es war eine super Rolle, weil man mit dieser Entwicklung nicht gerechnet hat.* Er sieht eine Wandlung Anjalis vom Mädchen zur Frau, ordnet diese jedoch nicht zu – ob damit ein bestimmter Frauentyp geschaffen werde, sei *schwierig zu sagen.*

Die filmische Inszenierung wird von einigen auch stark kritisiert. So findet IP 17 (w), dass es vor allem mit der filmischen Inszenierung zusammenhänge, weshalb Anjali im zweiten Teil sympathischer [liebenswürdiger] erscheine. Sie empfindet die Darstellung Anjalis im College als übertrieben, schrill und anstrengend. Auch IP 22 (w) bezieht sich mit ihrer Kritik auf die filmische Umsetzung, konzentriert sich hingegen stark auf die Entwicklung Anjalis vom Kumpel zur Frau und sieht bei Rahul überhaupt keine diesbezügliche Entwicklung. Zwar sei frau/man eine solche Darstellung eh schon gewohnt, jedoch werde es in diesem Film derart übertrieben, dass es geradezu als Beleidigung für Frauen aufgefasst werden könne:

Es wird sehr stark Anjalis Entwicklung vom Kumpel zur Frau gezeigt, die „positive Veränderung“ wird ständig thematisiert. Es könnte ja prinzipiell auch witzig gezeigt werden, man muss das ja auch nicht allzu ernst nehmen, aber die Tatsache, dass Anjali, als sie noch unattraktiv war, ihre Meinung stets offen sagte und besser als Rahul im Sport war; und danach, als sie attraktiv wurde, keinerlei sportliche Ambitionen und Können mehr hatte, sind schon überflüssig.

Frauen werden dabei stark in eine traditionelle Rolle gedrängt, wo Verständnis, Schönheit und mütterliche Qualitäten bedeutend sind. Für Männer sei eine solche Entwicklung dem Film zufolge jedoch nicht notwendig, wodurch ein Bild suggeriert werde, dass Frauen sich

so verhalten sollen, wie es dem Mann gefalle und *sie als Mutter funktionieren*. IP 22 betont auch einen Ärger darüber, *dass Rahul Anjali erst lieben konnte, als sie sozusagen eine echte Frau war*. Auf Grund dieser *altmodischen* Darstellung konnte sie sich auch nicht allzu sehr mit den Charakteren identifizieren, obwohl die Sympathien klar bei Anjali liegen: *Es ist sicher eine schöne Geschichte, aber die Tatsache, dass Anjali ihren gesamten Charakter verändert und dann Rahul gefällt, ist seltsam*.

Von IP 25 (w) wird Anjali früher als sehr selbstbewusst gesehen: *Sie ist sportlich und lässt sich nicht alles gefallen, deswegen wirkt sie gleich anders*. Im zweiten Teil des Films sei sie zwar älter und reifer, aber auch unselbstständiger und weniger selbstbewusst. Dieser Eindruck werde besonders durch die Tatsache erweckt, dass Aman *sie zu dem Mann, den sie liebt, hinführen muss*. Sie bezeichnet diese Szene auch als lächerlich und unrealistisch und empfindet Fremdartigkeit darin: *Am Ende wirkt es so, als hätten die Männer das Sagen, weil Aman führt Anjali zu Rahul, als ob sie das nicht selbst tun könnte. Als könnte sie diese Entscheidung nicht selbst treffen*. Diese Irritation könnte aber auch dadurch erzeugt worden sein, dass diese Darstellung einen Bruch mit Konventionen des klassischen Hollywood Liebesfilms darstellt. Wie bereits beschrieben, ist es da ja eher üblich, dass bei der Hochzeit von Mr. Wrong/Mrs. Wrong die Braut selbst davonläuft, beziehungsweise Dritte dabei helfen, die Trauung zu verhindern, Mr. Wrong übernimmt diesen Part „normalerweise“ nicht.

IP 1 (m) interpretiert Anjalis Wandel im indischen Kontext. Sie entspräche nun in ihrer veränderten Rolle den gesellschaftlichen Erwartungen: *Ja, eben die typische fürsorgliche Mutter; und auch die hübsche und gehorsame indische Frau, die sich um den Haushalt kümmert*. Auch ihre optische Verwandlung wird in diesem Zusammenhang gesehen: *Es passt ihr halt besser als der Trainingsanzug und das Kapperl. Sie ist so besser geeignet, die ihr zugeteilte Rolle in der indischen Gesellschaft zu erfüllen*.

Auch IP 3 (m) zieht Vorstellungen von indischen Werten heran, um den charakterlichen Wandel Anjalis zu interpretieren. Anjali sei anfangs *gegen den Strom geschwommen* und habe sich *keinem Muster angeglichen*.

Später habe sie sich dann den gesellschaftlichen Erwartungen angepasst: *zum Beispiel, dass sie aus Kompromiss heiraten wollte – das, was sie sich früher nie gedacht hätte.* Er zieht dabei aber auch eine psychologische Erklärung mit intertextuellen Verknüpfungen für das veränderte Verhalten Anjalis heran: *Und sie irgendwie auf Sporty Spice im College und dann, als ihr einmal das Herz gebrochen wurde, dann zur reifen und zurückhaltenden Frau. Vorher war sie offener, eine Lebenskanone und nachher eine ganz dezente, ruhige Frau.*

Die Frauen in KKHH stellen die begehrten Objekte für die Männer dar, *die sie mit Ehre zu gewinnen zu versuchen,* findet IP 5 (w) und charakterisiert dies ebenfalls als indisches Bild. Anjalis Erscheinung im zweiten Teil entspräche wohl dem Ideal indischer Männer, sie sieht ihre Verwandlung jedoch nicht so kritisch: *Sie ist auf alle Fälle reifer und sie hat sich zu einer richtigen Frau entwickelt, die sich halt schminkt und auf ihr Äußeres sehr achtet. Sie hat jetzt auch mehr mit Mädchen zu tun, als mit Jungs, wie damals.*

IP 2 (w) nimmt eine analytische Perspektive ein, zieht dabei aber ebenfalls indische Rollenerwartungen und Traditionen zur Erklärung heran: *So wie sie jetzt ist, entspricht sie sicher dem Idealbild von einer indischen Frau – traditionelle Kleidung, lange Haare, sehr schön und anmutig. Die perfekte Ehefrau also!* Hat eine Frau zu viele männliche Eigenschaften, werde sie nicht als Frau gesehen und sei damit auch weniger anziehend für Männer: *Eine Frau ist attraktiv, wenn sie sich weiblich verhält und kleidet, und traditionell – Tradition ist ja auch sehr wichtig in Indien.*

IP 8 (w) steht der Veränderung Anjalis vom Kumpeltyp zur Traumfrau sehr kritisch gegenüber, die sie in einen übergeordneten Diskurs über Männer und deren Wünsche nach einer idealen Frau stellt, wo Äußerlichkeiten besonders wichtig sind: *Sie ist so geworden, wie sich Männer ihre ideale Frau vorstellen – also ruhig, bescheiden, sehr hübsch in schönen Kleidern, die Kinder mag.* Durch diese massive filmische Inszenierung werde der Eindruck vermittelt, dass nur solche Frauen begehrten auf Männer wirken. Sie interpretiert auch Rahuls Wahl in diesem Kontext: *Wenn Tina so ausgesehen hätte wie Anjali, hätte er sich bestimmt von Anfang an für Anjali entschieden, weil er mit ihr einfach mehr gemeinsam hat.*

IP 19 (w) hingegen sieht nur eine optische Verwandlung Anjalis, jedoch keine charakterliche: *Sie schaut jetzt zwar ganz anders aus, aber der gleiche Mensch ist sie immer noch.* Diese ordnet sie aber in einen allgemeinen Genderdiskurs ein: Kumpeltypen sind im Gegensatz zu *hübschen lieblichen Fräuleins* bei Männern nicht gefragt. Auch IP 11 (w) sieht diesen bestimmten Frauentyp, der als begehrenswert dargestellt wird, auch im wirklichen Leben entscheidend:

Eine kumpelhafte Frau bleibt oft ein Leben lang Kumpel und eben nur Freund und die Liebe wird nicht erkannt. Das habe ich auch oft im Freundeskreis erlebt. Auch wenn das dann eine Ehe wird, aber sie ist immer der ewige Kumpel und die Frau wird nicht als Frau anerkannt.

Die Mutterrolle wird von IP 11 als wichtiges Kriterium für Weiblichkeit gesehen: Anjali entwickle sich erst zur Frau und Mutter:

Na für mich ist sie einfach so wie eine reife Blüte, eine voll aufgeblühte reife Rose, die jetzt bereit ist, von diesem Mann gepflückt zu werden. Sie hat diese Bereitschaft, in die Ehe einzusteigen. Sie steht dazu, Frau zu sein, eine Frau, die jetzt auch heiraten wird und Kinder bekommt.

Sie ordnet dies aber dann in einen übergeordneten Diskurs über Männer und deren Wünsche nach Weiblichkeit ein: *Für Männer! Für die meisten Männer wird sie da wirklich zur Frau.* Und erklärt damit auch Rahuls Verhalten, der Anjali nun als Frau erkenne: *Er sieht sie aber als schöne Frau, die sie geworden ist ... Frau, fraulich, da kann er sie plötzlich lieben, wirklich lieben.*

Auch IP 23 (w) ordnet die Frauenrollen in einen allgemeinen Genderdiskurs ein. Sie erkennt einen Reiz, den burschikose Frauen auf Männer ausüben: *Sie wollen eine, die sehr feminin aussieht, aber die ihnen sehr wohl Parole bietet. Es sind alle miteinander kleine Machos finde ich.* Es sei aber vor allem das Selbstbewusstsein, was Attraktivität ausmache, und das habe Anjali gefehlt: *Männer wollen generell Frauen, die auf sich achten, die auch selbstbewusst sind.* Durch ihre zurückhaltende und schüchterne Art sei sie einfach nicht so interessant für Rahul gewesen, und es war ihm dadurch auch nicht so bewusst, dass sie eine Frau ist. Sie sieht in Anjalis Verwandlung aber auch psychologische Beweggründe. Sie sei einfach realistischer und auch trauriger, weil sie viel verloren habe: *Und wahrscheinlich ist es auch das, was sie zur Frau macht, dass sie verstanden hat, dass*

Liebe nicht nur aus Liebe und Freundschaft besteht, sondern auch aus Vernunft und Rationalität. Sie ordnet Anjalis Schüchternheit aber auch im Kontext Bollywoods ein. Es entspreche dem Frauentypus, der in Bollywood dargestellt werde: *Ich glaub einfach, dass das eher an die Rolle der Frau generell angeknüpft ist, es gibt wenige Frauen, die in BW-Filmen eher extrovertierter sind.* Sie ordnet es aber auch in einen Diskurs über indische Kultur ein und stelle den Zwiespalt dar, in dem sich die indische Kultur teilweise befinde:

Weil ich denke, dass man so was noch immer als anziehend empfindet, aber gleichzeitig sich dem Fortschritt nicht entziehen kann. Wenn man so lange ein Frauenbild gehabt hat, kann man das nicht so schnell einfach ausmerzen.

IP 24 (w) empfindet Anjalis Veränderung zu einer weiblichen Frau als sehr positiv:

Man sieht, wie sich die Frau geändert hat, von dieser burschikosen männlichen Frau zu dieser Lady, zu dieser Schönheit. Sie war dann wirklich hübsch. Am Anfang war sie mit ihrem Gewand und ihrem Basketball eher wie ein Bub.

Dabei zieht sie eine psychologische Interpretation heran, um diese zu erklären: *Anjali war so ein Collegemädchen, der Sport am wichtigsten war, und sie habe sich erst dann geändert, als sie Rahul verloren hat.* Sie stellt dies aber auch in einen allgemeinen Genderdiskurs: Der feminine Frauentypus werde von den Männern bevorzugt: *Ich glaube für die Männer ist sie anziehender so, als wenn sie in Sportkleidung und burschikos herum läuft.* Sie interpretiert Anjalis Verwandlung auch im indischen Kontext: *Wahrscheinlich ist in dieser Gesellschaft die Frau noch abhängiger vom Mann, was der Mann sagt oder tut.*

IP 27 (m) sieht im burschikosen Verhalten Anjalis hingegen nur eine Phase und vergleicht dies mit Erfahrungen aus seinem eigenen Leben:

So wie viele junge Mädchen nicht wirklich darauf aus sind, auch wie ein Mädchen zu wirken bzw. sich mädchenhaft zu benehmen. Gibt sich eher mit Jungs ab und rennt im Schlabberlook herum, was aber auch nur eine Phase ist. Die wahrscheinlich dann beendet ist, wenn sie in den ersten Burschen richtig verliebt ist, dem sie gefallen will.

Es zeigt sich, dass die RezipientInnen zwar die gleichen Filmmotive als die wesentlichen herausarbeiten, und diese "Schlüsselszenen" den oben genannten Plots und Standardsituationen entsprechen. Wie diese Szenen jedoch interpretiert werden, und welche intertextuellen Verknüpfungen hergestellt werden, bzw. welche Erklärungsmuster sich die Interviewpersonen zurechtlegen, ist sehr individuell. Besonders spannend ist, dass die RezipientInnen die weiblichen Charaktere als "stark" oder "schwach" bewerten, was in

Bezug auf die männlichen Darsteller kaum artikuliert wird – und dass dabei die Einschätzung, wer nun "die Starke" bzw. "die Unterwürfige" ist, wiederum durchaus unterschiedlich ausfällt. Dieser Aspekt soll im Folgenden im Detail betrachtet werden.

4.1.3 Unterwürfigkeit versus Stärke der Frauen

Die Art und Weise, wie sich die indischen Frauen im Film zeigen ist so selbstbewusst, dass es erotisch ist! Sie sind so schön – so gesund! Die Haare, die Haut mmhm ... schön.
(IP 15,w)

Die Stärke oder Schwäche der Frauen im Film KKHH wird von vielen RezipientInnen artikuliert. Die weibliche Selbstlosigkeit wird dabei sowohl als Unterwürfigkeitsmerkmal wahrgenommen als auch als weibliche Stärke definiert. Oft kontrastieren die RezipientInnen zwischen den zwei weiblichen Hauptcharakteren: Manchmal ist es Anjali, dann wieder Tina, die im Gegensatz zur jeweils anderen als stark oder unterwürfig gesehen wird. Selbstbewusstsein und Unsicherheit werden gleichermaßen in Anjali gesehen, aber auch im Unterschied zwischen Tina und Anjali artikuliert, wobei hier eher Tina als selbstbewusst gesehen und mit der Unsicherheit und auch Unselbstständigkeit Anjalis in Beziehung gesetzt wird. Oft wird das Selbstbewusstsein auch gleichgesetzt mit innerer Stärke, manchmal aber auch im Unterschied dazu genannt. Hier ist es oft Anjali, der diese Stärke zugeschrieben wird, während Tina als „einfach nur schön“ charakterisiert wird, sich aber nicht einsetzt: *Am Bahnhof steht sie dann trotzdem nur deppert da und macht nichts. Aber, ja, die ist halt einfach nur schön und so ein Engel ein bisschen so, macht alles richtig* (IP 9, w).

Aber von einigen wird wiederum Tina als die Starke gesehen, die Contra geben kann, während Anjali sich an gesellschaftliche Konventionen anpasse (dies wird vor allem in Bezug auf den zweiten Teil des Films artikuliert).

IP 7 (m) meint, Frauen können sich Männern gegenüber sehr gut behaupten und durchsetzen, wie es sich auch beim Basketballspiel zeige, wo Anjali Rahul – im ersten Teil des Films – mehrmals besiegt. IP 7 sieht auch Anjalis Verwandlung eher positiv: *Sie ist am Anfang vom Film so eher der Kumpel, aber durch Tina beginnt sie ihre weibliche Seite zu zeigen.*

Wie bereits gezeigt, erkennt IP 8 (w) eine Überbetonung von Schönheit im Film. Es werde dadurch ein Bild vermittelt, dass Frauen *erst erwachsen und in traditioneller Kleidung attraktiv auf Männer wirken*. Sie interpretiert dies jedoch nicht als Schwäche oder Unterwürfigkeit der Frauen, sondern der Männer, und bewertet die Frauenrollen, verkörpert durch Anjali und Tina, als die starken Charaktere des Films. Ähnlich sieht dies auch IP 28 (w) und verortet ebenfalls die Stärke bei den Frauen, was sich auch an Anjalis Selbstlosigkeit verdeutliche: *Dass Männer eher auf äußerliche Reize ansprechen und nicht auf die inneren Werte schauen, dass sie immer die Starken sind und die Frauen die Schwachen, was in diesem Film überhaupt nicht stimmt, denn Anjali finde ich sehr stark, als sie einfach weggeht*. Die Selbstlosigkeit Anjalis wird in den Interviews oft genannt, wie bereits angeführt, und von einigen auch als weibliche Stärke definiert.

So ist auch IP 11 von der Selbstlosigkeit Anjalis sehr beeindruckt: *Dass die ihn liebt und dass sie sich aber nicht zwischen die beiden stellen will und daher wegfährt mit dem Zug*. IP 16 sieht in Anjalis Selbstlosigkeit ebenfalls eine Stärke: *Sie wirkt für mich stark, da sie ihre eigenen Wünsche zurückstellt*. Anajli verkörpere aber auch Schwäche, *indem sie einfach zugestimmt hat, Aman zu heiraten, obwohl sie ihn nicht wirklich liebt! Aber ihre Situation war sicherlich nicht so einfach*.

IP 14 (w) hingegen ist irritiert darüber, dass Anjali ihr Studium einfach aufgibt, aber auch dass so wenig von ihrem Leben im Film gezeigt wird:

Sie vermisst ihre Mama, die schreibt ihr einen Brief und sie fährt dann zu ihrer Familie, die aber nie vorkommt, und man versteht nicht, was eigentlich passiert. Und dann wohnt sie dort, das war alles ein bisschen ...

Die Frauen in KHHH erscheinen einigen RezipientInnen auch als unterdrückt und unterwürfig. IP 20 (m) findet, dass durch die traditionelle Darstellung ein solches Bild vermittelt werde: *Eindeutig die typische Frau. Immer den Mann glücklich machen wollen. Fürsorglich. Immer für das Kind da. Und sie wollen alle glücklich sehen*.

IP 3 (m) sieht eine Unterdrückung, die von der Gesellschaft ausgehe und die Anjali zur Beziehung mit Aman bewogen habe: *Es ist halt einfach der Kompromiss und das gehört sich – das wollen die Leute sehen*. Er erkennt aber in Anjalis Motivation zur Veränderung/Anpassung vor allem psychologische Beweggründe: *Denn vorher ist sie ja von allen als „Bubenmädel“ akzeptiert worden, weil sie ja auch die Rückendeckung von*

Rahul gehabt hat. Und dort wo sie dann neu begonnen hat – ich weiß nicht, ob das dann ohne ihm so leicht war. Sie hat sich selbst so kreiert.

IP 1 (m) zieht ebenso eine psychologische Charakterinterpretation heran, um Anajlis Verhalten am College zu interpretieren. Anjali sei weniger eine Anführerin, sondern eher ein unsicherer Charakter und auch eine ungefestigte Persönlichkeit: *Weil kaum kommt Tina aus London, und Rahul läuft ihr hinterher, wirft Anjali ihren burschikosen Lebensstil über Bord und versucht Tina nachzuahmen, was ihr natürlich nicht gelingt.* Interessanterweise sieht er jedoch im Unterschied zu Tina klar in Anjali den starken Charakter: *Aber ein anderes Bild ist dann wieder Anjali, die herum überlegt, ob sie ihren Verlobten heiraten soll oder nicht.* Tina hingegen erscheine, bedingt durch ihren Wunsch, Rahul ein Kind zu schenken und dabei ihr eigenes Leben zu opfern, als unterwürfig: *stirbt, nur weil sie ihrem Mann ein Kind schenken mag!* Dies werde durch ihre Briefe, in denen sie sich ausdrücklich eine neue Frau für Rahul wünscht, nochmals verstärkt: *Sie könnte ja genauso gut verlangen, dass ihr Mann bis an sein Lebensende keine neue Frau mehr hat.* Auch von IP 8 (w) wird besonders der Wunsch Tinas, dass Rahul und Anjali sich wieder vereinen, als fremdartig gesehen: *Komisch, dass sie sich das in Briefen so ausdrücklich wünscht.* IP 27 (m) hingegen wundert sich darüber, dass Tina nicht schon früher einen Rückzieher gemacht hat, wo sie doch erkannte, dass Rahul in Wirklichkeit Anjali liebt und nicht sie.

IP 10 (w) sieht ebenfalls Anjali, im Gegensatz zu Tina, als die starke Frau. Tina verkörpere das typisch weibliche Rollenbild und entspreche damit den Erwartungen der Gesellschaft, während Anjali *sich gegen diese Rollenbilder wehrt* und damit *Stereotype durchbricht*.

IP 11 (w) hingegen charakterisiert Tina als emanzipierte Frau: *Tina, das Mädchen aus gutem Haus, das im Ausland studiert und das als intellektuelle, feine, gebildete Frau zurückkommt in ihre Heimat* – im Kontrast zu Anjali, die sich erst zu einer solchen entwickeln muss: *zu sich als Frau findet offensichtlich und dann eine sehr, sehr schöne und sicherlich auch gebildete Frau wird.* IP 11 bewertet diese zwei unterschiedlichen Frauentypen jedoch grundsätzlich positiv und kontrastiert sie mit den Mädchen am College, die sie als "Tussis" bezeichnet:

Und über Frauen, er erzählt über Frauen, dass es eben die unterschiedlichsten Frauen gibt, es gibt eben dort in dem College die Tussis, die ihm nachrennen, es gibt die sportliche Anjali, die burschikose Anjali, es gibt die intellektuelle Tina, also so die Vielschichtigkeit der Frauen.

IP 16 (w) findet, dass durch Tina und Anjali sehr unterschiedliche Frauenbilder gezeigt werden. Sie sieht Tina als eine, die weiß, was sie will, im Gegensatz zu Anjali, die sich ihrem Schicksal fügt. In ihrer Jugendzeit wirke Anjali ziemlich burschikos und rebellisch, später jedoch eher unterwürfig, da sie Aman heiraten würde, nur weil dies von der Familie eingefordert werde. Durch Tina werde hingegen ein ganz anderes Bild dargestellt, sie wirke reif und erwachsen, *weiß, was sie will und setzt ihre Wünsche auch durch, so gut es geht*. Tina sei modern und aufgeschlossen, *da sie möchte, dass Rahul nach ihrem Tod wieder glücklich sein kann*. An Tinas modernen Erscheinung und offenen Verhalten werden auch Unterschiede zwischen Indien und England demonstriert, was sich auch daran verdeutliche, dass sie sich stark von den anderen Mädchen abhebt, als sie von ihrem Aufenthalt zurückkommt: *durch ihr Auftreten, so ihre Kleidung, und auch ihr Verhalten, ihr Selbstbewusstsein, und dass sie ihre Weiblichkeit so hervorhebt und zeigt*. Es zeigen sich daran aber auch allgemeine Präferenzen von Männern, die *es lieber mögen, wenn Frauen aufreizend gekleidet sind, und mit ihren Reizen spielen*.

IP 24 (w) stuft Tina sehr ähnlich ein: *Die Tina ist eine sehr emanzipierte Frau gewesen, sie war gebildet, hat aber trotzdem ihre Wurzeln gehabt durch die Sprache. Sie hat gewusst, was sie will, und sie war sehr modern*. Dies betont auch IP 23 (w) und ordnet es in einem allgemeinen Genderdiskurs ein: *Sie ist sich einfach bewusster, was sie will, und das ist vielleicht schon auch was, was Männer anziehend finden*.

Auch IP 28 sieht in Tina jemanden der weiß, was er will, bewertet dies jedoch nicht so positiv: *Sie ist eine Frau, die weiß, was sie will, und die, wenn sie etwas hat, es nicht wieder hergibt, auch wenn sie erkennt, dass sie andere damit unglücklich macht*.

Im Unterschied zur Wahrnehmung der Frauenrollen sind die Meinungen über die Darstellung von Männern im Film KKKH weniger kontrovers: "Macho" und "liebvoller Vater" überwiegen die Charakterisierungen durch die Interviewpersonen. Ob diese Darstellung positiv oder negativ bewertet wird bzw. wie sie dies in der filmischen Handlung einordnen, unterscheidet sich jedoch auch hier sehr stark von Interviewperson zu Interviewperson. Sympathien für Shah Rukh Khan, den Darsteller Rahuls, sowie eine

Anerkennung seiner schauspielerischen Leistung, drücken sich teilweise in den Sympathien für Rahul aus, oft kontrastieren die RezipientInnen aber auch stark zwischen diesen beiden Ebenen. Im nächsten Punkt soll daher nun auf die Rezeption der männlichen Charaktere näher eingegangen werden, bevor im letzten Punkt die Beziehungen zwischen den Geschlechtern im Mittelpunkt stehen.

4.2 Rezeption von Männerbildern in KKHH

KKHH erzählt über Männer, dass sie oft cooler wirken wollen, als sie wirklich sind, und sich stark vom Äußeren blenden lassen. (IP 8, w)

Wie bereits im Kapitel 3 aufgezeigt, werden die Männer in KKHH stark über ihre Beziehungen zu anderen definiert. Auf die Frage, was der Film über Männer erzähle, wird oft der Unterschied zu den Frauen genannt. Viele beantworteten die Frage auch mit der Feststellung, dass Männer Frauen brauchen. IP 1 (m) sieht es als Hauptaussage des Films, *dass die Männer in ihrer Männerwelt leben, aber in Wirklichkeit auch die Frauen ganz wesentlich sind.* Auch IP 2 (w) findet, dass Männer zwar ehrgeizig und wettbewerbsorientiert seien, angehimmelt werden und immer die Besten sein wollen, *aber sie haben auch eine weiche Seite, und brauchen eine Frau an ihrer Seite, um glücklich zu sein!* Auch IP 13 (w) sieht als Aussage des Films, *dass Männer Frauen brauchen und dass Frauen im Endeffekt bekommen, was sie wollen.* IP 14 (w) empfindet Rahul als eine *komische Männerfigur*, denn obwohl bei ihm *die Macht angesiedelt* sei, werde er *von den Frauenfiguren geleitet.*

IP 15 (w) konstatiert einen ausgeprägten Machismus bei den dargestellten Männern, findet jedoch, dass die Frauen *richtig* darauf reagieren: *Und die Frauen lassen sie auch Macho sein und das ist das Gesunde – das bringt Gleichgewicht, weil die Frauen sind auch Machos in ihrer Körpersprache!* Dieser Macho-Eindruck werde auch in vielen Szenen wieder relativiert: *Der Mann verneigt sich vor seiner Frau – da soll noch einer sagen, indischer Film ist nicht emanzipiert!*

IP 23 (w) sieht durch Rahuls *Macho-Eigenschaften* und -Handlungsweisen ein Bild vermittelt, dass *Männer besser als Frauen sind und trotzdem auf sehr liebevolle Weise*, was besonders durch Rahuls liebevollen Umgang mit seiner Tochter verdeutlicht werde.

Die RezipientInnen beziehen sich bei der Frage, was denn der Film über Männer aussage, stark auf Rahuls Verhalten und seine Erscheinung. Während Aman von vielen erst in Verbindung mit der Schlusszene genannt wird (siehe nächsten Punkt) und Malhotra zumeist gar nicht erwähnt wird.

Ja es werden verschiedene Männertypen gezeigt. Zu Beginn sieht man Rahul eher als Aufreißer, Macho. Also eher eingebildet ... doch es wird auch das Bild eines liebenden Vaters gezeigt bzw. eines fürsorglichen Ehemanns. Er zeigt, dass Männer auch Alleinerzieher sein können, auch wenn es schwierig ist. Weiters sieht man das Bild des Liebhabers, der seine Geliebte umwirbt, so wie Rahul bei Tina. Durch Amans Rolle kommt es mir so vor, dass eine sehr verständnis- und rücksichtsvolle Seite gezeigt wird, der ihre Liebe nicht erzwingen möchte. Also es kommt zu ganz unterschiedlichen Darstellungen, jedoch meistens positiv. (IP 16, w)

Besonders Rahuls Entwicklung vom Macho zum liebevollen Mann und Vater wird immer wieder betont. Es wird dabei von einigen auch explizit angesprochen, dass Rahul stark im Mittelpunkt des Filmes steht, wie es auch IP 11 (w) formuliert: *Natürlich der Rahul, als junger Bursche, als Draufgänger, als Liebhaber, als Ehemann, als Witwer, der steht ganz im Vordergrund.* Auch IP 24 spricht dies an und sieht es auch als Unterscheidungsmerkmal zu anderen Filmen: *Er war verhältnismäßig lange im Bild immer. Vom Anfang bis zum Schluss war der Hauptpunkt immer er. Bei anderen Filmen ist eine Person nicht so lange im Mittelpunkt. Da ist immer wieder dort was und da was.*

IP 24 (w) sieht bei Rahul eine starke Entwicklung vom Macho, der jede haben kann und bestimmt, wo es langgeht, zum ernsten, liebevollen Mann, die durch die erste Liebe initiiert wurde: *Dann wie er sich in die Tina verliebt hat, ist er weggekommen von dem Machosein, er war sehr liebevoll, er hat sich sogar vor ihr verbeugt.* IP 10 (w) beobachtet bei Rahul eine Entwicklung *zum Traditionellen*, die sie in seiner Vaterrolle begründet sieht. In seiner Jugend sei er ein *eingebildeter Macho* gewesen, aber später *als liebender Vater, legt er das eigentlich total ab.* Seine Vaterrolle wird von vielen betont und er wird dabei oft als liebevoll, fürsorglich und verständnisvoll bezeichnet. Das Glück seiner Tochter sei ihm sehr wichtig, meint IP 20 (m): *Er ist ein liebevoller Vater, überhaupt ein liebender Mensch.* An Rahuls väterlichem Verhalten zeige sich auch, so IP 21 (m), dass Familie und Zusammengehörigkeit als wichtige Werte dargestellt werden.

IP 23 (w), die ein großes Interesse für Bollywood hat, erkennt in Rahuls Entwicklung *von einem unreifen Typen zum Mann* eine Gemeinsamkeit mit den Männerdarstellungen anderer Bollywoodfilme und ordnet seine Rolle in diesem Kontext ein.

Ich finde, dass Shah Rukh Khan so ein Charakterschauspieler ist, es ist immer so das schelmische, nicht der Traumtyp, aber immer auch das Gentleman-hafte, das kommt immer bei ihm durch. Also ich glaub einfach, er hat nichts Spezifisches als Rahul, was er nicht in anderen Filmen auch als Mann hat.

So charakterisiert IP23 die Darstellung Rahuls als dem typischen Stil Shah Rukh Khans entsprechend. Die RezipientInnen interpretieren die Männer im Film aber auch stark über ihre Rolle in den Liebensbeziehungen.

4.2.1 Majnun und Krishna: Die Liebhaberrolle

Wie bereits in Kapitel 3 aufgezeigt, werden in KHH die Männer stark über ihre Rolle als Liebhaber definiert. Es sind dabei zwei unterschiedliche Liebhaber-Typen, die beide sowohl von Rahul als auch von Aman verkörpert werden. Der Krishna-Liebhaber wird dabei gerne als Macho deklariert, während die Darstellung des Majnun-Liebhabs oft als unrealistisch und übertrieben gesehen wird. So findet auch IP 8 (w), dass Rahul nicht besonders männlich wirke, *weil er mir doch immer ein bisschen zu viel romantisch ist oder zu cool wirken möchte.*

Die Darstellung des Majnun Liebhaber löst vielfach Belustigung aus, was oft mit den Worten *Wo ich hätte weinen sollen* ...ausgedrückt wird. Einige der RezipientInnen betonen, dass sie die traurigen Szenen des Films zumeist nicht Traurigkeit, sondern eher Belustigung bei ihnen erzeugen. IP 9 (w) erklärt sich dies durch die übertriebene Darstellung: *Es ist einfach alles so hyperdramatisch, das ist find ich schon wirklich befremdend. Das ist auch, weshalb man lacht, wenn man nicht lachen sollte.* Zumeist beziehen sich diese Aussagen jedoch auf Rahul in seiner Manjun-Liebhaber-Rolle. So meint auch IP 17 (w), dass sie besonders bei den Szenen, in denen Rahul weint, lachen musste, drückt aber auch ihre Begeisterung für diese Darstellung aus:

Ich kenne das nicht, dass Männer in Filmen so weinen. Mit ganz lauten Schluchz- und Schniefgeräuschen. Das ist toll. Ungewohnt, aber toll zu sehen, dass so was auch normal sein kann.

Sie empfindet die dadurch erzeugte Fremdartigkeit als spannend und faszinierend. Es stelle etwas Neues dar, das Interesse und Aufmerksamkeit bei den Zuschauer erwecke: *So nach*

dem Motto: Oh, Moment, der wird doch jetzt nicht – oh doch, und wie er weint! Eine Gewöhnung daran könnte bei ihr jedoch zur Abneigung führen: Vielleicht würde es mich nerven, ja vielleicht sogar etwas abstoßen, wenn ich dauernd weinende Männer im Fernsehen sehen würde. Sie wünsche sich auch nicht ein solches sensibleres Männerbild für den Westen, da dies nicht mit der Kultur zusammenpassen würde. Es sei ja schon seit längerem im Wandel: Männer, die Gefühle und auch mal Tränen in den Filmen zeigen, sind ja bei uns nix Neues, kein Tabu mehr. Die Darstellung von Gefühlsextremen sei jedoch ein typisches Merkmal Bollywoods, wodurch es sich auch stark von anderen Filmproduktionen unterscheide: Da kann es sein, dass der Mann ein ganzes Dorf vor dem Ertrinken rettet und sich in der nächsten Szene dann weinend zu Boden wirft.

IP 19 (w) hingegen betont ihr Missfallen an der Majnun-Darstellung. Sie empfindet Shah Rukh Khans Schauspielstil prinzipiell nicht übertrieben, sondern sehr realistisch, jedoch besonders die erste Szene am Krankenbett wirke überaus unpassend:

Das hat irgendwie ein bissl blöd ausgeschaut, fast wie eine Parodie, obwohl es ja eine traurige Szene ist. Da war der Mund so komisch und ich weiß nicht. Hat mir absolut nicht gefallen.

Einige der RezipientInnen kritisieren explizit Shah Rukh Khans mangelnde schauspielerische Qualitäten in tragischen Szenen. So meint auch IP 29 (w), dass die Tragik einiger Situationen nicht wirklich vermittelt werde, da seine Mimik nicht überzeugend und echt, sondern eher übertrieben aussehe: *Er kann das Schauspielerische nicht so gut beim Weinen, deshalb war's nicht so traurig.* Dieser Eindruck wird aber nicht von allen geteilt. Nicht nur Gefallen daran, sondern auch Empathie wird dadurch erzeugt: IP 11 (w) musste schon zu Beginn weinen, dies hängt aber auch stark mit ihrer Identifikation mit Tina als Mutter zusammen, wie bereits aufgezeigt wurde. Sie sieht *die Gefühlsausbrüche der Männer* aber als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu europäischen Filmen, *schon am Anfang, dass er so schluchzt* und findet Gefallen an der Darstellung der Männerrollen. Der Film zeige die Männer *als unglaublich liebevolle, sehr einfühlsame Partner*, sowohl als Väter als auch als (Ehe-)Partner: *Sie sind immer sehr verständnisvoll für Frauen.*

IP 20 (m) empfindet die Krankbettsszene zu wenig dramatisch. Tinas Tod habe ihn sehr bedrückt, jedoch sei dies im Film nicht so gut vermittelt worden:

Man hat ja eigentlich nicht gesehen, dass sie stirbt, nur halt das Feuer. Und die Szene, wo die beiden im Bett gelegen sind, im Krankenzimmer, und sie sich umarmt haben, und dann war die Szene plötzlich aus.

Das Männerbild, welches der Film transportiere, sei sehr eindeutig, es würden ausschließlich *weiche Männer* dargestellt, und das zeige sich gut an Rahul Verhalten gegenüber Frauen: *Der Rahul will zwar ein Mann sein, also am Anfang ist er ja ein richtiger Weiberheld. Aber eigentlich ist er bei Frauen ziemlich nett und sorgt sich total um sie.* Er sieht aber auch ein klassisches Frauenbild, das im Film dargestellt werde: *Immer den Mann glücklich machen wollen. Fürsorglich. Immer für das Kind da. Und sie wollen alle glücklich sehen.*

IP 20 bezeichnet sich als Fan Shah Rukh Khan's, der eine tolle Ausstrahlung habe: *Er ist im Film immer recht lustig, weint aber auch mal. Er ist der typische Gentleman.*

Aber auch der Begriff Macho wird von vielen zur Beschreibung von Rahuls Verhalten im College herangezogen, was eher der klassischen Rolle des Krishna-Liebhabers im Bollywood-Film entspricht: Er sei arrogant, handle ohne zu denken und wird auch als Schönling, Weiberheld und Draufgänger, *der obercoole Typ mit Gel und Sonnenbrille* wie es IP 26 ausdrückt, bezeichnet. Aber auch Aman wird von einigen als Macho gesehen, der sich am Ende als guter Kerl entpuppt, doch darauf werde ich im folgenden Punkt noch genauer eingehen.

Machohaftes Verhalten wird von einigen als unmännlich in Bezug auf ihren persönlichen Geschmack bezeichnet. So findet auch IP 2 (w): *Wahrscheinlich wird es für manche Leute männlich wirken, ich finds teilweise einfach ein bisschen machomäßig.*

IP 19 (w), die wie bereits ausgeführt ein starkes Missfallen in Bezug auf die Darstellung des Manjun-Liebhabers ausdrückt, bewertet auch die Krishna Darstellung als eher negativ: *sehr von sich eingenommen: er ist der Schönste, er ist der Beste. Und ja, er hat eigentlich nichts ernst genommen.* Von seinen Tanzeinlagen ist sie hingegen beeindruckt.

Das machohaftes Getue wird auch von IP 22 (w) als negativ empfunden, jedoch findet sie Gefallen an Shah Rukh Khan's darstellerischer Leistung: *SRK stellt Rahul mit einem gewissen Witz dar, was ihn sympathisch macht.* Die Rolle von Rahul, empfindet sie hingegen als *oberflächlich und altmodisch.*

Besonders seine klischeehaften Vorlieben und Vorstellungen von Frauen würden ihn wiederum unsympathisch machen:

Dass er seine Meinung über Anjali erst ändert, als er sie auch im Basketball geschlagen hat und Anjali erst lieben konnte als sie so zu sagen eine echte Frau war, das fand ich etwas ärgerlich und auch sehr veraltet.

Rahul wird von einigen als Macho, der seine Gefühle nicht ausdrücken kann, definiert. IP 25 (w) findet, Rahul sei ein Typ, der zwar locker und leichtfertig mit allen Mädels umgehe, jedoch nicht sagen kann, was er fühle. Die Freundschaftsbänder, die Rahul an der Schule verteilt, seien ein *Zeichen, dass er der Macho ist, der jede haben kann*. Rahul werde als der coole Star des Colleges, als der Held, präsentiert: *Rahul ist ein Frauenheld, alle stehen auf ihn, aber trotzdem wirkt er manchmal ein bisschen lächerlich*. Diese Wirkung werde vor allem durch seine Unfähigkeit, Gefühle zu zeigen, erzeugt. Dass er nicht ausdrücken kann, was er wirklich will, ändere sich auch in seinem späteren Dasein als *Familientyp und Vater und Mutter in einem* nicht. Wie einige andere sieht IP 10 (w) bei Rahul nicht nur eine Unfähigkeit Gefühle auszudrücken, sondern auch zu erkennen: *Der Rahul ist bisschen begrenzt, weil es nicht checkt, dass die Anjali in ihn verliebt ist. Sogar die Tina hat das schon längst verstanden, nur er kapiert's irgendwie nicht*. IP 24 (w) interpretiert dies als Unsicherheit Rahuls: *Er hat zwar gewusst was er will, und war der starke Mann aber in manchen Situationen war er unsicher*.

4.2.2 "Macho mit weichem Kern": Männer, die Gefühle zeigen

IP 26 (w) findet, dass im Film ein *veraltetes Rollenbild* präsentiert werde: Frauen sollen *hübsch sein* während Männer als die lustigen, wenngleich auch hübschen *Draufgänger*, dargestellt werden. Er ist der *Spaßmacher, der sich doch als sensibel herausstellt*. Es zeige sich vor allem in seinen *Moralwerte-Vorstellungen*, die sich durch sein Prinzip, dass man nur einmal in seinem Leben liebt, ausdrücken, dass er *eigentlich ein treuer Mann ist*. Ähnlich sieht dies auch IP 5 (w): Obwohl er als Teenager im College eher draufgängerisch gewesen sei und dabei ein Mädchen nach dem anderen verführte, *hat er sich im Endeffekt doch für eine entschieden, wo er sich gedacht hat, das ist wahre Liebe, was auch sehr aussagekräftig ist*. Dabei entwickelte er sich zu einem *sehr vernünftigen, sehr liebevollen Vater*.

Rahul wird von einigen auch als Macho mit weichem Kern, der jedoch gerne *den harten Mann markiert*, bezeichnet. So meint auch IP 5 (w), dass Rahul vor allem am Anfang als Macho erscheine, der *nicht so viele gute Werte* besitze, aber im Endeffekt entpuppe er sich als *guter Kerl*, wodurch dieser anfängliche Eindruck wieder relativiert würde. Ähnlich sieht dies auch IP 8 (w): Der Film KKKH erzähle über Männer, dass sie *oft cooler wirken wollen als sie wirklich sind*.

Rahuls Auftreten im College wird aber auch als lächerlich empfunden. IP 3 (m) meint, dass er sich für Rahul geniert habe: *wie er Tina mit dem proletenhaften Getue um den Finger wickelt – das ist witzig – nein peinlich! Und ich habe es lächerlich gefunden*. IP 29 (w) sieht in Rahul ebenfalls einen Macho, einen *Weiberheld, der sich gerne mit Frauen umgibt*, in seinen jungen Jahren: *so cool und so auf Macho macht er da, mit seinen Freunden im Hintergrund*. Und empfindet die Darstellung teilweise als lächerlich. Sie bezieht sich auch hier wiederum auf die schauspielerischen Qualitäten Shah Rukh Khan: *Er kann das mit der Mimik nicht so gut, er schaut immer so übertrieben aus*. Auch IP 10 (w) kritisiert die Mimik Shah Rukh Khan's, die sie als *schrecklich* bezeichnet und findet, dass die Darstellung Rahuls geradezu vor Männlichkeit strotze: *Er hat ja immer seine typisch männlichen Posen, mit Kraft und so, und das macht er ganz extrem*. Auch IP 27 (m) meint, dass die Übertreibung dieser *Macho-Männlichkeit* lächerlich wirke. Rahul im College stelle einen *John Travolta Verschnitt* dar (dieser Vergleich wurde noch von zwei weiteren RezipientInnen gemacht). Seine *übercoole Machoart* sei für *den europäischen Geschmack schon sehr an der Grenze zum Lächerlichen*. Er stellt dies jedoch in einen größeren Kontext: Das in Bollywood dargestellte Männerbild sei prinzipiell *machoid*, was ihn auch darauf schließen lässt, dass dies in Indien allgemein so ist:

Kommt ja in den meisten Filmen vor, dass der Mann der große Kapazunder ist und die Frau sich zu fügen hat, und so gesehen erfüllen sie in diesem Film alle ihre gesellschaftlich vorgegebene Rolle.

Rahul stelle wahrscheinlich den Durchschnitt eines indischen Mannes dar: *Rahul ist relativ einfach gestrickt, ein einfacher Kerl*, und seine Machorolle entspreche auch der Position der Frau in der indischen Gesellschaft. IP 27 stellt aber auch das männliche Weinen in einen indischen Kontext von Männlichkeit. Rahuls/Shah Rukh Khans *ständige Gefühlsausbrüche* lassen ihn darauf schließen, *dass dort Männer auch weinen dürfen oder Gefühle zeigen dürfen, obwohl sie Machos sind*. Er kenne jedoch keine indischen Männer,

weshalb er diese Annahme nicht bestätigen könne, aber durch die Filme werde ein solches Bild transportiert. Dies sei auch ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu Hollywood, wo weinende Männer *eine relativ seltene Spezies* sind.

Im folgenden Punkt gehe ich nun auf die Wahrnehmung der Geschlechterbeziehungen, wie sie in KKHH thematisiert werden, ein.

4.3 Ehe, Tradition, Familie: Rezeption von Geschlechterbeziehungen in KKHH

Oft wird in den Interviews erwähnt, dass im Film nicht viel von (dem wirklichen) Indien, der indischen Kultur bzw. den Traditionen gezeigt werde. Der Film wird dabei auch als untypisch, "verwestlicht", nicht der Realität entsprechend bezeichnet. So meint IP 27 (m):

Also wenn man das als ehrliches Bild von Indien nehmen würde, wäre das ein ideales Land, um sofort hinzuziehen, weil alle Leute sind lustig, freundlich, können tanzen und singen, machen viel Spaß, und es schaut aus wie ein ewiges Fest. Das sagt der Film über Indien.

Unterschiede zur eigenen Kultur, beziehungsweise das „typisch Indische“, wird zumeist in der Bedeutung von Heirat und Ehe lokalisiert. Ihre Betonung im Film – *alles dreht sich nur ums Heiraten* – wird auch als ein Merkmal Bollywoods gesehen, durch das es sich von westlichen Produktionen unterscheidet. Dabei wird auch der Wandel der ProtagonistInnen hin zum Traditionellen thematisiert. Von einigen RezipientInnen wird betont und auch kritisiert, dass es vor allem für Frauen wichtig ist, *traditionelle und religiöse Werte vermittelt* zu bekommen um so auch gute Ehefrauen und Mütter zu werden. Der Film zeige *weniger, wie man ein guter Mann ist, sondern mehr, wie ist man eine gute Frau, durch welche Verhaltensweisen*, so IP 14 (w). Sie kritisiert, dass Männer beruflich erfolgreich und in ökonomischen Machtpositionen dargestellt werden, während Frauen hingegen nur mit oberflächlichen Dingen beschäftigt gezeigt werden: *ist es Frauen und Tratsch, Frauen und die Frage nach Schönheit, Frauen und die Frage nach dem richtigen Verhalten, Frauen und Kinder, Mütter ...*

Die Entwicklung zum Traditionellen wird von manchen ausschließlich bei Anjali lokalisiert. Andere sehen wiederum auch bei Rahul eine diesbezügliche Entwicklung zum Traditionellen, die oft mit den Worten *vom Macho zum ernsten, liebevollen Vater* beschrieben wird. IP 2 (w) erklärt sich nur Anjalis Wandel in diesem Kontext:

Den älteren Leuten ist eben ihre Tradition sehr wichtig, und die soll auch weitergeführt werden. Und wenn da jemand die wertvollen Traditionen gefährdet, ist er natürlich weniger liebenswert beziehungsweise beliebt! Und da Hochzeiten in Indien oft arrangiert werden, muss die Braut ja in erster Linie den Eltern gefallen, und da hat eine Frau, die sich nicht gegen die Tradition stellt, sicher bessere Chancen.

Heirat und Liebe wird als das Wichtigste im Leben einer Frau gezeigt, dadurch werde ein *sehr klassisches Geschlechterbild* transportiert. Die Betonung von Heirat und Ehe wird von einigen RezipientInnen auch als fremdartig und nicht den eigenen Erfahrungen entsprechend deklariert. *In meiner Welt ist es eher üblich, zuerst Erfahrungen in der Liebe zu sammeln, bevor man sich an eine Person festbindet*, meint IP 2 (w) dazu. Besonders die Darstellung einer einzigen, wahren Liebe, die über alles geht, entspreche nicht der Realität beziehungsweise den persönlichen Erfahrungen. IP 17 (w) verortet dies im filmischen Kontext: *Anjali, sie bleibt ja auch nicht allein, eher heiratet sie noch den Falschen. Aber das gehört halt auch zum Film, ich weiß.* Das Hochzeitsthema wirkt auch auf IP 29 (w) befremdend, besonders die Tatsache, dass sofort geheiratet werden muss: *Wenn sie nur zusammengekommen wären, hätte mir das auch gereicht.* In dieser Betonung von Heirat und Ehe sieht sie auch ein wesentliches Merkmal Bollywoods und der indischen Kultur: *Was wäre, wenn sich die zwei scheiden lassen würden, aber nein, so was wie scheiden lassen wäre ja gar nicht denkbar in diesen indischen Filmkonzepten. In meiner Lebenswelt gäb's das schon.* Ansonsten seien jedoch keine großen Unterschiede zu anderen Liebesfilmen zu vermerken, weshalb auch das Happy End zu erwarten war:

Insofern ist mir das als geschulter Fernseher (lacht) eh bekannt, dass sie zuerst nicht zusammenkommen und dann aber schon. Das ist man gewohnt und erwartet sich auch. Auch die Dramatik dazwischen. (IP 29)

Sie sieht eine Thematisierung von Zwangsheirat, jedoch eine freie Partnerwahl als Aussage des Films: *Heiraten ist total wichtig, aber nicht diese Zwangsheiraten, sondern man heiratet schon den, den man heiraten will.* Das offene Ansprechen dieses Themas lasse jedoch darauf schließen, dass *Zwangsheirat schon sehr verbreitet* ist in Indien. Die Zwangsverheiratung wird von IP 27 (m) als geradezu charakteristisch für Indien gesehen, weshalb der Film auch nicht die Realität widerspiegele: *Die Leute sind alle sehr freudvoll und führen einem eine heile indische Welt vor, wie sie in Wirklichkeit wahrscheinlich nicht ist, mit Armut, Zwangsverheiratung und solchen Sachen.*

Von einigen RezipientInnen wird Anjalis Beziehung zu Aman jedoch explizit als Zwangsheirat gesehen, manche bezeichnen es auch als *arrangierte Hochzeit*. Es werden aber auch gesellschaftlicher Druck – *nicht verheiratet zu sein* – oder familiärer Zwang als Ursache für Anjalis Verhalten genannt. Manchmal wird es dabei als innerer Zwang, der aber gesellschaftlich oder familiär begründet ist, gesehen. Oder als eine Mischung aus mehreren Zwängen, wobei auch Ambivalenzen stark zu Tage treten. Woher kommt diese Vorstellung, dass Anjali heiraten muss? Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass Geschlechtskonzepte verstärkt über Bilder und weniger über die Sprache vermittelt werden, wie bereits weiter oben thematisiert wurde. Wird deshalb von einigen der Dialog zwischen Anjali und ihrer Mutter „ignoriert“?

Sehgewohnheiten scheinen dabei auch eine Rolle zu spielen, sind es doch gerade jene RezipientInnen, die mehr Erfahrungen mit Bollywood haben, welche darin vermehrt einen gesellschaftlichen/familiären Zwang oder auch eine arrangierte Heirat erkennen. IP 8 (w) hat bereits viele Filme gesehen und trotzdem, oder gerade deshalb, sieht sie einen familiären Druck auf Anjali, der sie zur Hochzeit bewegt. Anjali sei es wichtig, ihre Eltern nicht zu enttäuschen, weshalb sie auch heirate und dabei ihr Glück aufs Spiel setze. IP 8 sieht darin Fremdartigkeit und einen Unterschied zu persönlichen Lebensumständen: *Das kann man als unabhängige, emanzipierte Frau nicht so ganz nachvollziehen*. Obwohl IP 10 (w) bisher noch keinen gesamten Bollywoodfilm gesehen hat, scheint die Interpretation der Beziehung von Anjali und Aman durch bisherige Seherfahrungen vorstrukturiert. Sie spricht dabei von *Heiratsvermittlung* und *Zwangsehe* und bekundet Empathie mit Anjali, die *den anderen hätte heiraten sollen*. IP 10 sieht die Wichtigkeit von Heirat zwar nicht als typisch indisch, jedoch als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur europäischen Kultur. Dieser Eindruck könnte von bisherigen Bollywood-Erfahrungen stammen. Zwar hat sie bislang keinen kompletten Film gesehen, sondern nur Ausschnitte, doch *da wars immer so, dass ein Elternteil die Liebe zwischen einem Mann und einer Frau verhindert hat*. Die Aussagen von IP 10 sind diesbezüglich jedoch widersprüchlich, es kommt dabei immer wieder zu Überlagerungen. So sieht sie dann wieder keine Zwangsheirat: *Sie macht halt mit das Spielchen quasi, nur es zwingt sie ja keiner. Er glaubt ja, dass sie ihn liebt*. Hier ist es vor allem ein Zwang von innen, der sich am Fehlen von *Leichtlebigkeit und Glück* zeigt, und der Anjali dazu veranlasst, die Liebe zu Aman vorzutäuschen. IP 10 begründet Anjalis Verhalten aber auch auf gesellschaftlicher Ebene, um so einem *traditionellen Rollenbild* zu

entsprechen.

Dies könnte auch ein Hinweis auf Vorstellungen/Vorurteile sein, die nicht mit dem Gesehenen übereinstimmen und trotzdem Anwendung finden. Auch wenn alle Anzeichen dagegen sprechen, versucht IP 10 die Beziehung als ein anderes, nicht-freies Modell zu definieren. Dies geht sogar so weit, die Auswahl des Films zu begründen, der „westlicher“ wirke, dadurch dass der Zwang nicht von den Eltern ausgehe: *Weil eben keine Zwangsehe auf die Art und Weise rüber kommt vielleicht.*

Ebenso sieht auch IP 16 (w) einen von der Familie ausgehenden Zwang, der entscheidend für Anjalis Verhalten ist: *dass es für Frauen nicht einfach ist, nicht verheiratet zu sein, dass dies schon von der Familie eingefordert wird.* Der Respekt vor den Eltern hat dabei eine wichtige Funktion. IP 16 sieht die Meinung der Familie, ihre Vorstellungen und Wünsche in Bezug auf die Partnerwahl, als vorherrschende Aussagen des Films: *Du sollst deine Eltern achten und ihre Meinung respektieren. Auch wenn man selbst anders denkt.* Dabei kommt dies im Film jedoch gar nicht explizit zum Ausdruck, sondern eher das Gegenteil. So lässt sich Anjali vom Rat ihrer Mutter, Aman nicht zu heiraten, wenn sie ihn nicht liebe, ja gar nicht beeinflussen.

Neben der Betonung von Heirat und Ehe ist es vor allem die Selbstlosigkeit, die von vielen genannt wird und oft auch als irritierend oder fremdartig gesehen wird. Die Selbstlosigkeit bezieht sich dabei auf den Verzicht der Liebe Anjalis, Amans und auch Rahuls beziehungsweise auf Tinas Wunsch und vor allem Initiative, dass Rahul wieder glücklich werde. So meint auch IP 15 (w), dass alle drei im Film dargestellten Beziehungen von einer Selbstlosigkeit gekennzeichnet sind, die es ihnen ermöglicht, einander frei zu geben. Darauf bezieht sich auch IP 24 (w) in ihrem Vergleich zwischen Anjalis und Amans Liebe: *Sie haben beide geliebt, sind aber weggegangen, um dem anderen bei seinem Glück nicht im Weg zu stehen.*

Es wird öfters genannt, dass die dargestellte Selbstlosigkeit nicht mit den persönlichen Lebensumständen in Verbindung gebracht werden könne: *die Selbstlosigkeit ist mir fremd in der heutigen Welt.* IP 10 (w) meint, dass sie eine solche Selbstlosigkeit, dass jemand aus Liebe zu jemand anderen zurücktritt, noch nie erlebt hätte. Aber sie wird auch als

wünschenswert für das eigene Leben gesehen: *Obwohl's in der Liebe eigentlich sein sollte.* Darauf bezieht sich auch IP 22 (w), konzentriert sich dabei aber besonders auf die fehlende Eifersucht, wodurch der Film fremdartig und auch unrealistisch erscheine: *Man kann doch nicht immer so verständnisvoll und vernünftig sein, das war etwas unnatürlich.*

Amans Selbstlosigkeit löst am meisten Kontroversen aus, worauf ich nun im Folgenden noch näher darauf eingehe. Einige der RezipientInnen sind von Amans Verzicht schwer beeindruckt, andere wiederum empfinden die Darstellung als sehr lächerlich.

Die Handlung am Schluss wird von einigen als unlogisch und unrealistisch bezeichnet. IP 1 (m) artikuliert auch Ärger darüber, *dass sich der Verlobte das so gefallen lässt, dass Rahul einfach kommt und ihm seine zukünftige Frau entreißt.* Besonders die Tatsache, dass es Aman nicht wirklich störe, *dass ihm seine Verlobte am Tag der Hochzeit ausgespannt wird, und Anjali Rahul dann gleich statt ihm heiratet,* wird als unrealistisch gesehen. Er empfindet es aber auch als irritierend, dass sich am Schluss alle darüber freuen und so ausgelassen feiern, obwohl viele der Hochzeitsgäste ja nicht so begeistert darüber sein dürften. Es klingen dabei Sympathien für Aman mit, die sich auch in seiner Begründung für Amans Opfer widerspiegeln: *Weil Rahul schon im ganzen Film das Alpha-Männchen ist, und Aman sich unterordnen muss.* Auch IP 3 (m) empfindet die Szene am Schluss als unrealistische Darstellung, die nicht mit dem persönlichen Leben in Verbindung gebracht werden könne: *Bei uns interessiert das niemanden – überhaupt wenn einer kommt und sich als Star aufführt.* Deshalb verliere auch die Schlusszene, die eigentlich beeindruckend gewesen wäre, an Wirkung: *Also ich kenne niemanden, der sich das antun würde und die Blamage.* Besonders die Tatsache, dass Aman die Initiative ergreift und so seinen Konkurrenten Rahul unterstützt, löste Irritation bei ihr und auch einigen anderen RezipientInnen aus. Wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, ist es im klassischen Liebesfilm eher unüblich, dass die Hochzeit von Mr./Mrs. Wrong von Mr. Wrong aufgehalten wird. So können die oben genannten Irritationen auch im Zusammenhang mit diesem Bruch mit filmischen Konventionen gesehen werden. Es ist aber auch die Darstellung Amans, der als positiver Charakter nicht dem klassischen Mr. Wrong entspricht, wodurch Irritationen, aber auch Spannung, erzeugt werden.

Von den meisten wird der Schluss als spannend empfunden, sogar wenn das Happy End erwartet wird. Viele betonen aber, dass es für sie bis zu Schluss nicht absehbar war, wie

die Geschichte enden wird. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erzeugt, dass frau/man in Aman einen negativen Charakter (*Macho, der jede haben kann*) erwartet, der Anjali vor den Altar schleppen will und er sich dann als ein positiver (*edler Mann*) herausstellt.

Der Schluss, wo man eigentlich wirklich doch etwas Anderes erwartet. Weil er halt doch, der Aman, so einen bösen Gesichtsausdruck macht und man sich denkt, jetzt schleift er sie wirklich vor den Altar, oder jetzt wird er sogar ...jetzt schmiert er ihr eine, oder so, also ich kenne die Kultur nicht so gut, dass ich nicht wusste, wie weit geht so ein Mann. Auch in so einer Filmszene. Das war spannend, weil ich nicht wusste, was passiert jetzt. (IP 11, w)

Neben der üblichen Überzeichnung von Mr. Wrong, ist es auch das Fehlen negativer Charaktere in KKHH, wodurch Spannung und Irritation ausgelöst wird. Der fehlende negative Charakter wird in Aman gesucht, jedoch nicht gefunden, wie es auch IP 26 (w) ausdrückt:

Also, den Schluss habe ich eigentlich sehr beeindruckend gefunden, weil das war – wo einem die Tränen fast schon gekommen sind, weil es so unerwartet war. Da hat man eigentlich so immer geglaubt, das ist der böse Charakter, den hat man ständig gesucht im Film, war aber dann doch ein guter Charakter.

Die Gründe für Amans Entschluss werden hingegen sehr unterschiedlich interpretiert und eingeordnet: Aman gibt Anjali auf, weil er sie so sehr liebt und ihrem Glück nicht im Wege stehen will, oder auch weil es nicht seine große Liebe ist (was bemerkbar ist, wenn er mit anderen Frauen flirtet) oder auch einfach weil Liebe kann nicht erzwungen werden und er von seiner Frau ebenso geliebt werden will, wie zum Beispiel IP 2 (w) meint: *Weil er genau weiß, dass sie immer nur Rahul geliebt hat und lieben wird, und dass sie ihn nie so lieben wird können. Und das wäre für ihn dann ja auch frustrierend.* Sie findet aber auch, dass Amans Verzicht mit seiner Attraktivität zusammenhängt, da er wisse, dass er schnell eine andere finden wird. Ähnlich argumentiert auch IP 25 (w) und findet, dass es so erscheine, als ob Anjali Aman eher egal wäre: *Er weiß eh, dass er sexy ist, und er alle haben kann, er denkt sich, soll sie ihn halt nehmen, wenn sie zusammen passen.*

Amans Opfer wird von einigen auch in einen größeren Kontext gestellt. IP 5 (w) sieht es als das Ziel des Filmes, gute Werte zu propagieren: *Da will man einfach zeigen, dass er das Richtige tut.* Dies findet auch IP 26 (w) und verortet diese Darstellung im Hinduismus: *es spiegelt eigentlich den hinduistischen, religiösen Wert wider, verständnisvoll zu sein, Opfer zu bringen.* Der Film zeige auch, dass die wahre Liebe immer ihren Weg finde, dafür jedoch Opfer erbracht werden müssen, so IP 16 (w). *Was ich auch sehr liebevoll fand, war*

die Reaktion von ihrem Verlobten. Der seine Liebe aufgab, um ihrem Glück nicht im Weg zu stehen.

IP 23 (w) vergleicht auch hier KKHH wieder mit anderen Bollywoodfilmen, wo der Dritte oft einfach nur aus dem Weg geräumt werde. Amans Verhalten am Schluss stelle somit auch einen Wandel von der Tradition zur Moderne dar: *Aufbruch, dass man nicht jemanden unglücklich machen will, nur weil der sich ihm versprochen hat. Verlassen von Traditionen und fortschrittlicheres Denken.*

IP 14 (w) sieht in Amans kampfloser Aufgabe hingegen keine Logik, denn *sämtliche andere Szenen mit ihm haben aggressives Potential*. Sein Verhalten am Schluss könne nur durch seine Funktion in der Handlung des Films begründet werden: *Schlussendlich haben die guten Gläubigen das Happy End. Aman, der nicht wirklich gläubig ist, geht am Schluss natürlich leer aus.*

IP 24 (w) erklärt sich die Selbstlosigkeit hingegen durch den Glauben der ProtagonistInnen ans Schicksal. Da sie alle an Liebe als Bestimmung glauben, gebe es auch keine Besitzansprüche und so haben sie sich zurückgezogen um dem Anderen in seinem Glück nicht im Weg zu stehen: *Die Liebe ist nicht besitzergreifend, sie wollen den anderen nicht besitzen, sie geben den anderen wirklich frei, dass er sein Glück in der Liebe hat..*

5 Conclusio

Der Bollywoodfilm Kuch Kuch Hota Hai (KKHH) zeigt nur einen Teil von Indien – jenen der „Reichen und Schönen“. Viele filmische Konstruktionen werden von den RezipientInnen zumeist nicht als solche erkannt, wie beispielsweise, dass die im zweiten Teil des Films gezeigte Skyline in Bombay „in der Wirklichkeit“ gar nicht existiert. Dass der Film hingegen keine Bilder von Armut zeigt, die viele RezipientInnen mit Bombay assoziierten, wird sehr wohl als irritierend empfunden und in den Interviews thematisiert. Und das, obwohl die Interviewpersonen von anderen Genres, mit denen sie KKHH an anderer Stelle durchaus vergleichen – wie Soap Operas – durchaus ähnliche Erzählstränge und Bilderwelten kennen. Würden sie auch in Bezug eine Soap Opera, die im New York der Reichen und Schönen spielt, nach dem Verbleib der Bronx fragen?

Vor allem dann, wenn es um die Darstellung Indiens, indischer Verhältnisse und im Besonderen um Heiratstraditionen oder das Thema „arrangierte Ehe“ geht, fühlen sich die RezipientInnen – auch wenn sie wenig Erfahrung mit Indien haben – „betrogen“, wenn sich ihre Vorstellungen und Erwartungen in diesem Zusammenhang nicht erfüllen und etwa, wie in KKHH der Fall, liberale Familien und individuelle Entscheidungen der jungen Generation gezeigt werden. In KKHH etwa appelliert Anjalis Mutter vor deren Ehe mit Aman vehement an die Tochter, ihn nicht zu heiraten, wenn sie sich ihrer Liebe nicht absolut sicher sei – eine Filmszene, die in den Interviews selten thematisiert wird. Dies ist ein Hinweis darauf, dass filmische Inhalte bei der Rezeption in bestehende Erfahrungsmuster und Vorstellungen eingeordnet werden, bestätigt aber auch die Aussage von Susanne Weingarten, dass Geschlechterrollen im Film vorwiegend durch Bilder und weniger durch Dialoge transportiert werden.

Unbestritten ist, dass KKHH eine imaginäre Welt aufzeigt – viele Themen werden nicht angesprochen, und insofern ist die Kritik der RezipientInnen auch gerechtfertigt, dennoch lässt die Auffälligkeit und Betonung dieser Komponenten – vor allem in Bezug auf dargestellte Geschlechterrollen und das Thema „Unterdrückung der Frau“ (oder auch in einem weiteren Sinne der Unterdrückung ihrer Gefühle und Wünsche) auf Konzepte und Mechanismen schließen, die als Ausformungen von „Othering“ in Kombination mit Orientalismus verstanden werden können.

Die eingehende Auseinandersetzung mit der transkulturellen Rezeption von Geschlechterrollen und Liebesbeziehungen am Beispiel von KKHH in der vorliegenden Arbeit hat gezeigt, dass gerade jene, die besonders mit dem Genre Liebesfilm, Soap Operas oder mit Bollywoodfilmen vertraut sind, am stärksten Brüche und Abweichungen von klassischen filmischen Konventionen erkennen und thematisieren. Etwa enden klassische Hollywood-Liebesfilme selten mit der Hochzeit des Liebespaares, sondern mit einem Kuss. Dass KKHH mit einer Trauung schließt, wird von den RezipientInnen häufig auf den hohen Stellenwert der Ehe in der indischen Gesellschaft zurückgeführt. Aber auch bei jenen, die sich „solche Filme“ nach eigenen Angaben nicht ansehen, erzeugt KKHH Irritationen: durch seine Hybridität, seine besondere Verwendung und Kombination von melodramatischem Bollywood-Modus und narrativem Systems Hollywoods bei gleichzeitigen Brüchen mit deren Konventionen. Aber eben auch durch inhaltliche Komponenten wie der Neupositionierung von Familie und Ehe, entsteht Verwirrung – sowohl bei den „Bollywood Experten“ (Fans) als auch bei jenen, die nach Zwangsverheiratung oder auch Unterdrückung „suchen“.

Überspitzt gesagt: Interpretieren wir Filme einfach so, wie wir sie gerne hätten? Sind die „Botschaften“ von Regisseur und Drehbuchautor weniger ausschlaggebend als die Voreinstellungen der einzelnen ZuseherInnen und was sie sich jeweils vom Bollywoodfilm – der von vielen automatisch mit der Kategorie Liebesfilm gleichgesetzt wird – bzw. von Indien erwarten? Welche Kriterien sind relevant, um einen Film als „gut“ einzustufen – die Narrative, die filmische Umsetzung, das visuelle Vergnügen, die Exotik?

Spannend ist, wie diese Bewertungen von den eigenen Erfahrungen der RezipientInnen und ihrem Selbstbild beeinflusst werden: So fällt es vielen gar nicht leicht, zuzugeben, dass ihnen KKHH gefallen hat. Er sei gar nicht so schlimm gewesen, wie befürchtet, sagt etwa IP 7 – eine Aussage, die sich quer durch die Interviews mit jenen Personen zieht, die zuvor noch nie einen Bollywoodfilm gesehen hatten. Wie kamen sie zu dieser „Befürchtung“? Die meisten können in einem „intellektuellen“ Milieu verortet werden, wo der Konsum von Mainstreamproduktionen wie Liebesfilmen oder Musicals als negativ bewertet wird und verfallen häufig in Rechtfertigungsstrategien, wenn es darum geht, zu erklären, warum sie bestimmte Filme „trotzdem“ gesehen haben.

Andererseits eröffnet KKHH als sogenannter Mainstream-Film eine Vielzahl an – mitunter durchaus subversiven, aber auch in sich widersprüchlichen – Lesarten. Etwa kann die gleiche Rezipientin einen Film „feministisch lesen“ und die Darstellung der „angepassten Ehefrau“ kritisieren und dennoch Gefallen am Film finden und schließlich zum Schluss kommen, dass gerade die Frauen im Film die Rolle der „Starken“ innehaben. D.h. die Interpretation erfolgt auch entlang Parametern, die als „das, was gesehen werden will“, definiert werden können. Um die verschiedenen Lesarten zu verstehen, spielt die Kontextualisierung der RezipientInnen also eine wesentliche Rolle.

Hier kommt das Thema der Transkulturalität ins Spiel, denn die vielen möglichen Lesarten werden durch die Ebene des „Kulturtransfers“ noch erweitert. Vermutlich hat Mirjam Alexowitz zwar nicht unrecht, wenn sie konstatiert, dass sich dem westlichen Zuschauer ohne Wissen über die indische Gesellschaft bestimmte Bedeutungsebenen im Bollywoodfilm erst gar nicht erschließen, die Rezeptionsinterviews zeigen jedoch klar, dass sich bei der transkulturellen Rezeption eine Reihe neuer Bedeutungsebenen auftun. Hierzu kann die Kultur- und Sozialanthropologie mit ihrer qualitativen Herangehensweise einen wichtigen Beitrag liefern.

6 Bibliographie

Ang, Ien. 2009. "Wanted: Audiences. On the Politics of Empirical Audience Studies". In: Thornham, Sue & Caroline Bassett & Paul Marris [Hrsg.]. *Media Studies. A Reader. Third Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S.451-461.

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

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.

Derné, Steve. 2008. *Globalization on the Ground: Media and the Transformation of Culture, Class, and Gender in India*. New Dehli: SAGE.

Desai, Jigna. 2006. „Bombay Boys and Girls: The Gender and Sexual Politics of Transnationality in the New Indian Cinema in English“. In: *Transnational Cinema, the Film Reader*. Ezra, Elizabeth und Terry Rowden [Hrsg.]. New York: Routledge, S.57-69.

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

Dwyer, Rachel & Patel, Divia. 2002. *Cinema India. The visual Culture of Hindi Film*. London: Reaktion Books Ltd.

Ernst, Heiko [Hrsg.] 1988. *Liebe, Freundschaft und so weiter. Thema: Mann und Frau*. Weinheim: Beltz

Faulstich, Werner. 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. München: UTB.

Frey Steffen, Therese. 2006. *Gender*. Leipzig: Reclam Verlag.

Gangoli, Geetanjali. 2005. "Sexuality, Sensuality and Belonging: Representations of the 'Anglo-Indian' and the 'Western' Women in Hindi Cinema". In: Kaur, Raminder & Ajay J. Sinha [Hrsg.]. *Bollyworld. Popular Cinema through a Transnational Lens*. New Dehli: SAGE, S.143-62.

Gopal, Sangita. 2010. „Sentimental Symptoms: The Films of Karan Johar and Bombay Cinema“. In: Mehta, Rini Bhattacharya & Rajeshwari V. Pandharipande [Hrsg.]. *Bollywood and Globalisation. Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora*. London: Anthem Press. S. 15-34.

Gokulsing & Dissanayake 2004. *Indian Popular Cinema - A Narrative of Cultural Change*. London: Trentham Books Limited.

Geiger, Annette [Hrsg.] 2006. *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*. Weimar: Verlag u. Datenbank für Geisteswissenschaften.

Gray, Gordon. 2010. *Cinema: A Visual Anthropology*. Oxford, New York: Berg.

Hoffmann, Dagmar [Hrsg.]. 2010. *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag.

Holmlund, Anne Christine. 1993. „Displacing Limits of Difference: Gender, Race and Colonialism In Edward Said and Homi Bhabha's Theoretical Models and Marguerite Duras's Experimental Films“. In: Naficy, Hamid & Teshome H. Gabriel [Hrsg.]. *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*. Chur: Harwood Academic Publishers, S.1-22.

Illouz, Eva. 2007. *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jaikumar, Prija. 2006. *Cinema at the end of empire: a politics of transition in Britain and India*. Calcutta: Seagull Books.

Kabir, Munni. 2001. *Bollywood: the Indian cinema story*. London: Channel 4 Books.

Kakar, Sudhir. 1994. *Intime Beziehungen: Erotik und Sexualität in Indien*. Frauenfeld: Waldgut Verlag.

Kaltenecker, Siegfried. 1996. *Spiegelformen: Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel: Stroemfeld.

Kaufmann, Anette. 2007. *Der Liebesfilm: Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz: UVK.

Krauß, Florian. 2007. *Männerbilder im Bollywood-Film: Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

Kulkarni, Mangesh. 2008. *Social Science Research on Indian Masculinities: Retrospect and Prospect*. Department of Politics & Public Administration University of Pune.

Lau, Janna. 2006. „Indian love story. Zur Zelebration romantischer Liebe im populären Bollywoodfilm“. In: Birgitt Röttger-Rössler & Eva-Maria Engelen [Hrsg.]. „*Tell me about love*“. *Kultur und Natur der Liebe*. Paderborn: Mentis Verlag, S.221-252.

Lewis, Reina. 1996. *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. London, New York: Routledge.

Mader, Elke. 2008. *Anthropologie der Mythen*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Majumder, Sonja. 2007. *Indien in den 90er Jahren und das Familiendrama: Wirtschaftliche und soziopolitische Umbrüche im Spiegel des kommerziellen Hindi-Kinos*. Saarbrücken: Müller.

Mayring, Philipp. 2003. *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag.

Mikos, Lothar 2001. *Nachwort*. In: Winter, Rainer & Lothar Mikos. 2001. *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: transcript Verlag.

Maya Nadig 2000. "Körpererfahrung im Wahrnehmungsprozess: Transkulturelle (Re)Konstruktionen in Übergangsräumen". In: Judith Schlehe [Hrsg.]. *Zwischen den Kulturen - zwischen den Geschlechtern: Kulturkontakte und Genderkonstrukte*. München: Waxmann, S. 37–51.

Nelmes, Jill. 2003. *An Introduction to Film Studies*. London, New York: Routledge.

Peterson, Mark Allen 2005: *Anthropology & mass communication. Media and myth in the new millennium*. New York: Berghahn Books.

Rieser, Klaus. 2010: „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und Feminisierung“. In: Ellmeier, Andrea [Hrsg.]: *Screenings. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H. S. Bhatia, Manjeet & Deepali, S.129-143.

Röttger-Rössler, Birgitt. 2006. „Kulturen der Liebe“. In: Röttger-Rössler, Birgitt & Eva-Maria Engelen [Hrsg.]. *"Tell me about love". Kultur und Natur der Liebe*. Paderborn: Mentis Verlag, 59-80.

Said, Edward. 2009. „Introduction to Orientalism“. In: Thornham, Sue & Caroline Bassett & Paul Marris [Hrsg.]. *Media Studies. A Reader. Third Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S.111-123.

Schmidt, Christiane. 2007. „Analyse von Leitfadeninterviews“. In: Uwe Flick et. al. [Hrsg.]. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 447-456.

Schröder, Ulrike. 2004. *Liebe als sprachliches Konstrukt. Eine kulturvergleichende Studie zwischen deutschen und brasilianischen Studenten*. Aachen: Shaker Verlag.

Staiger, Janet. 2005. *Media Reception Studies*. New York and London: New York University Press.

Sutton, David & Peter Wogan. 2009. *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*. Oxford, New York: Berg.

Vanita, Ruth. 2005: *Gandhi's Tiger and Sita's smile: Essays on Gender, Sexuality and Culture*. New Delhi: Yoda Press.

Villa, Paula Irene. 2003. *Judith Butler*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH.

Weingarten, Susanne. 2004. *Bodies of evidence: Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg: Schüren.

Winter, Rainer & Lothar Mikos. 2001. *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: transcript Verlag.

Winter, Rainer. 2010. „Fluchtlinien. Gender und Kultur. Zum Verhältnis von Cultural Studies und Gender Studies“. In: Ellmeier, Andrea [Hrsg.]: *Screenings. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H., 129-144.

Internetquellen:

http://www.kj-pfarre.at/cms/front_content.php?idcat=115&sid_1_1=a4...9d214f06339a28dbd55cd9ad4
(10.11.10)

<http://www.bna-germany.com/karanjohar.html> (12.8.08)

http://www.bolegaindia.com/gossips/Rani_Mukherjees_dress_in_Kuch_Kuch_Hota_Hai_was_designed_faulty_before-gid-7490-gc-6.html?_id=14 (13.8.2012)

http://www.indien-netzwerk.de/navigation/unterhaltung/artikel/karanjohar/interview_karanjohar-deu.htm
(12.8. 08)

Film:

Kuch Kuch Hota Hai – Und ganz plötzlich ist es Liebe ...

Indien 1998

Regie: Karan Johar

Produzent: Yash Johar, Hiroo Johar

Kamera: Santosh C. Thundiyil

Musik: Jatin & Lalit Pandit

Darsteller: Shah Rukh Khan, Kajol, Rani Mukherji

7 Anhang

7.1 Interviewverzeichnis

Interviewperson	Geschlecht	Alter	Anmerkungen
IP 1	männlich	25	Beruf: Controller, kennt keine anderen Bollywood- Filme
IP 2	weiblich	25	Studentin, hat bereits einige Filme gesehen und scheint sich auch mit Indien allgemein gut auszukennen
IP 3	männlich	22	nicht sehr begeistert von Bollywoodfilmen
IP 4	<i>Interview wurde nicht verwendet</i>		
IP 5	weiblich	X	nicht so viele Erfahrungen mit Bollywood, hat aber den Film als teilweise recht interessant gefunden. Kein „Fan“, würde sich aber schon nicht ungern noch den einen oder anderen Film ansehen.
IP 6	<i>Interview wurde nicht verwendet</i>		
IP 7	männlich	21	kein Bollywoodfan ist, auch keine besondere Vorliebe für Bollywood Filme
IP 8	weiblich	22	Studentin, hat bereits einige Filme gesehen:
IP 9	weiblich	21	Studentin, hat bereits einige Filme gesehen:
IP 10	weiblich	21	Studentin, erster komplett gesehener Bollywood-Film; kennt sonst nur Teile von BW-Filmen.
IP 11	weiblich	47	Angestellte, kennt bis jetzt nur einen Bollywoodfilm (Om Shanti Om)
IP 12	weiblich	28	Kennt ca. 60 Bollywoodfilme, kannte den Film bereits, schaut ihn sich manchmal an
IP 13	weiblich	X	Kennt einige Bollywood-Filme
IP 14	weiblich		X
IP 15	weiblich	X	keine BW Erfahrung, aber großer Gefallen am Film
IP 16	weiblich	23	X
IP 17	weiblich	24	Studentin
IP 18	<i>Interview wurde nicht verwendet</i>		
IP 19	weiblich	58	Hausfrau, erster Bollywoodfilm
IP 20	männlich	24	Vertragsbediensteter, Shah Rukh Khan-Fan
IP 21	männlich	26	Angestellter, Logistik, Kein Bollywoodfan und kennt auch keine weiteren Bollywoodfilme, er hat bis zu KKHH nur Ausschnitte von BW-Filmen gesehen.
IP 22	weiblich	28	Studentin, nicht als Bollywoodfan zu bezeichnen, hat aber schon einige Bollywoodfilme gesehen
IP 23	weiblich	24	Studentin, interessiert sich sehr für Bollywood

IP 24	weiblich	55	Pflegerin in einem Blindenheim
IP 25	weiblich	22	erster Bollywoodfilm, er hat ihr nicht so gut gefallen
IP 26	weiblich	X	Studentin, erster Bollywoodfilm
IP 27	männlich	45	Bereits mehrere Filme gesehen – Bollywood-Begeisterung
IP 28	weiblich	22	Studentin
IP 29	weiblich	21	Student an der Graphischen

7.2 Zusammenfassung (Abstract)

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung und transkulturellen Rezeption von Geschlechter- und Liebesbeziehungen am Beispiel des Bollywoodfilms *Kuch Kuch Hota Hai* (Regie: Karan Johar). Der Film wurde im Rahmen einer Lehrveranstaltung am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien einem österreichischen Publikum präsentiert, die vorliegende Arbeit basiert auf der qualitativen Inhaltsanalyse von 26 in diesem Rahmen geführten Rezeptionsinterviews. Nach einer filmwissenschaftlichen Analyse unter Bezugnahme kultur- und sozialanthropologischer Konzepte wird untersucht, wie die in *Kuch Kuch Hota Hai* dargestellten Geschlechter- und Liebesbeziehungen wahrgenommen und verortet werden. Zentrales Ergebnis ist, dass die transkulturelle Filmrezeption eine große Bandbreite an unterschiedlichen Lesarten erzeugt, wobei die Kontexte, welche von den RezipientInnen herangezogen werden, um die Filmhandlung zu interpretieren, eine besondere Rolle spielen. Gezeigt wird, wie die ZuschauerInnen die filmische Handlung und die dargestellten Geschlechterbilder und -beziehungen mit persönlichen Erfahrungen und Vorstellungen verknüpfen, mit anderen (Liebes-)Filmen vergleichen und sowohl im indischen Kontext als auch im Kontext (universaler) Vorstellungen von Geschlechterbeziehungen positionieren, wobei Irritationen, Abwehrhaltungen oder auch Wunschvorstellungen bedeutend sind. Die Arbeit versteht sich als Beitrag zu aktuellen Diskursen im Rahmen der kultur- und sozialanthropologischen Rezeptionsforschung im transkulturellen Kontext.

7.3 Lebenslauf

geb. am	22.3.1982 in Rum (Tirol)
Abschlüsse	1988-1992 Volksschule Schöneegg, Hall in Tirol 1992-1996 Hauptschule Bachlechnerstrasse, Hall in Tirol 1996-2000 Privates Oberstufenrealgymnasium mit Schwerpunkt Ökologie, Matura
Studium	Seit 2001-2012 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie Seit 2006 Studium der Modernen Südasienskunde
Praktika	08/2005 Feldforschungspraktikum beim EU-Projekt KASS (Kinship and Social Security) in Schönan im Mühlviertel
Berufliche Aktivitäten	2005-2012 Persönliche Assistentin , Wiener Assistenz Genossenschaft, Wien