

Kino und Gesellschaft

Tradition und Moderne

Die Spannung zwischen Tradition und Moderne ist ein zentrales Charakteristikum der indischen Gesellschaft. Aus diesem Grund ist es alles andere als überraschend, dass sich das Kino häufig der Fragen und Konflikte bedient, die aus den mannigfaltigen Gegensätzen und Unvereinbarkeiten resultieren, mit denen das Land umgehen muss. Die Fülle der überlieferten Werte und Sozialpraktiken steht – zumindest zum Teil – nicht neutral zu den technologischen und ideellen Errungenschaften der jüngeren Geschichte. Das Medium Film muss bei einer solchen Kontrastierung als eine Institution der Moderne klassifiziert werden, und das nicht nur in technischer Hinsicht. Die ökonomische Ausrichtung auf einen Massenmarkt führte quasi automatisch dazu, dass drängende Fragen der indischen Gesellschaft in mehr oder weniger direkter Form ihren Weg auf die Leinwand fanden. Filme dienten in der Vergangenheit häufig als Start- und Kristallisationspunkte für Diskussionen gesellschaftlich relevanter Themen wie Drogen, Kastenwesen, Gewalt und Nationalismus.

Mit welchen Fragen sich Filme auseinandersetzen und welche Gegensätze und Konflikte es sind, an denen sie sich abarbeiten, berührt dabei nicht nur eine Gemeinde von auf Kassenschlagern abonnierten Kinofans oder intellektuell anspruchsvolleren Cineasten. Was auf der Leinwand geschieht, ist in Indien vielmehr eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses. So wurde ein Filmprojekt der Regisseurin Deepa Mehta dadurch gestoppt, dass eine Gruppe von etwa hundert Nationalisten die Filmbauten kurz und klein schlug. „Der in den 1930er-Jahren spielende Film mit dem Titel ‚Wasser‘ sollte darstellen, wie hinduistische Witwen aus Not in die Prostitution abglitten. Zudem kommt es zu einer verbotenen Liebesbeziehung zwischen Menschen aus verschiedenen Kasten. Ram Kishore Gupte, Sprecher der hinduistischen Suprabhatam, brachte die Ablehnung seiner Kulturorganisation auf einen selbstgerechten Punkt: ‚Wenn sich in einem Film eine junge Witwe in einen Mann aus niederer Kaste verliebt, dann verstößt das Thema selbst gegen die grundlegende Tradition unserer Gesellschaft‘. Rückendeckung erhielt der Mann von dem Premierminister des Bundesstaates Uttar Pradesh, der umgehend die Drehgenehmigung zurückzog. Der Film wurde vorerst

verhindert.“⁵² Bei einem anderen Film von Deepa Mehta gingen Mitglieder der hindufundamentalistischen Shiv-Sena-Partei gegen Kinos vor, in denen der Film gezeigt wurde. FIRE (Deepa Mehta, 1998), so der Name des Films, schildert, wie zwei verheiratete Frauen die Liebe zueinander entdecken.

Kinofilme sind also nicht nur eine Angelegenheit der Kinogänger. Was auf der Leinwand stattfindet, wird von vielen Betrachtern als Äußerung verstanden, die im breiteren Kontext indischer Kultur und Werte zu sehen ist. Die Fragen, die hier verfolgt werden, sind die ins Kollektive gewendeten Varianten dessen, was jeden Menschen zu unterschiedlichen Zeiten seines Lebens mehr oder weniger umtreibt: Wer bin ich? Woher komme ich? Wohin gehe ich? Ein nicht unerheblicher Teil der handlungstreibenden Konflikte in vielen Filmen resultiert daraus, dass die individualistische und kollektivistische Formulierung dieser Fragen kontrastiert wird und so Tradition und Moderne aufeinander treffen.

Dabei ist die grundlegende Frage der Filmkultur des Subkontinents die nach der indischen Identität. Eine Frage, die sich sowohl auf Land und Nation, als auch auf jeden ihrer Bürger bezieht. Was ist es, das eine geographische Ansammlung von einer Milliarde Menschen verbindet? Eine Gruppe, deren Angehörige unterschiedlichen Göttern huldigen, verschiedenste Traditionen pflegen und sich mehr als hundert verschiedener Sprachen bedienen. Auf diese Fragen versucht der Hindifilm immer wieder Antwort zu geben und ist dabei selbst schon zu einer geschichtlich gewachsenen Umgangsweise mit diesem Problem geworden. In seiner Eigenschaft als landesweites Konsumgut ist er es, der die so vielfältig geschiedenen Menschen als Zuschauerschaft vereint. Von nicht wenigen Beobachtern wird er als der wahre Vereiniger der Nation gesehen.

Der populäre Film spielte aus diesem Grund eine entscheidende Rolle bei der Entstehung eines indischen Selbstbewusstseins. Die öffentlichen Vorstellungen von Heldentum, Pflicht, Mut, Modernität, aber auch Konsum und Glamour speisen sich aus den Geschichten, die im Kino erzählt werden. Die Entwicklung der individuellen und gesellschaftlichen Werte des Landes im 20. Jahrhundert wurde zu einem nicht geringen Teil im Dunkel der Vorführräume vorangetrieben. Die Entwicklung des indischen Selbstbewusstseins lässt sich anhand der Filme des Landes nachverfolgen – Filmen, in denen ein Weg gesucht wird, das Erbe einer fünftausendjährigen Kultur, zweihundert Jahre britischer Herrschaft und von fünfzig Jahren nationaler Souveränität für die Gegenwart fruchtbar zu machen.

52 Trojanow 2001, S. 148.

Ein integrierendes Moment des Mainstreamkinos ist, wie schon erwähnt, die Sprache. Keine andere der 18 amtlich anerkannten Landessprachen wird von so vielen Menschen verstanden wie Hindi. Trotz dieser vergleichsweise großen Sprecherschaft sind es nur 40 Prozent der Bevölkerung, die sich so verständigen können. Die Ausschließlichkeit, mit der große Filme mit keiner anderen Sprache als Hindi in Zusammenhang gebracht wurden, hat in den 90er Jahren gelitten. Durch Synchronisationen wurde die vorher so starre Grenze zwischen Hindifilm und allen anderen Produktionen aufgeweicht. Die große Verbreitung, die Hindi heute hat, lässt sich jedoch zu einem nicht geringen Teil auf die Attraktivität der Filme zurückführen, die sich fast ein dreiviertel Jahrhundert dieser Sprache bedienten, ohne dass es dazu eine Alternative gab. 1964 bemerkte sogar ein Report für die UNESCO „Report on Indian Cinema“ von Jerzy Toeplitz den immensen Einfluss, den das Bombay Kino auf die Sprache Hindi hat.

Sprache und Sprachkonflikte können dabei zuweilen in massive politische Auseinandersetzungen münden. So gab es 1994 in Karnataka Unruhen auf Grund der Tatsache, dass mit der Ausstrahlung von Nachrichten in Urdu begonnen wurde. In dieser südwestlichen Region des Landes ist Kanaresisch die offizielle Sprache. Ein Konflikt, der deutlich werden lässt, dass Indien nicht nur als Ganzes um seine Identität ringt, sondern dass dieses Ringen sich innerhalb des Landes vielmehr zwischen den verschiedenen Landesteilen abspielt. *Inder* ist eine Bezeichnung, die die Menschen, auf die sie angewandt wird, nur höchst selten verwenden – zumeist im Ausland, um auf ihr Heimatland zu verweisen. Vor Ort bekommt man auf die Frage nach der nationalen Zugehörigkeit den Landesteil zu hören, den der Befragte als seine Heimat bezeichnet, ein Symptom dafür, dass eine übergreifende Identität mehr ein Desiderat als eine Realität ist.

Die Integrationsfunktion des Kinos geht jedoch über den größten gemeinsamen sprachlichen Nenner deutlich hinaus. Das Kino war seit jeher eine Veranstaltung, die mit den Kastengrenzen brach. So lange die bunten Bilder die Leinwand beherrschen, werden die fast endlosen Binnendifferenzierungen der indischen Gesellschaft zurückgedrängt. Man geht davon aus, dass zirka 3.000 Kasten existieren. Das Wort Kaste leitet sich dabei vom portugiesischen Wort ‚casta‘ her, was Farbe bedeutet. Der Ursprung dieser sozialen Differenzierung findet sich bei den indoeuropäischen Nomadenstämmen, den Ariern. Diese kamen vor mehr als 3.000 Jahren nach Indien, ließen sich dort nieder und verbreiteten ihr System der Menschenklassifizierung über das ganze Land. Die einheimi-

sche Bevölkerung wurde von den Ariern als ‚Dasa‘ bezeichnet, was ‚Sklave‘ bedeutet, und in die Gruppe der ‚Shudras‘ integriert. Ursprünglich bestand das gesellschaftliche Miteinander aus vier Klassen: Brahmanen (Priestern), Kshatriyas (Kriegern), Vaishyas (Händlern) und Shudras (Bauern). Unterhalb dieses Quartetts waren und sind die Unberührbaren angesiedelt. Ihre niedrige Stellung leitet sich aus der Dreckigkeit der Arbeiten ab, mit denen sie ihren Lebenserwerb bestreiten. In jüngerer Zeit nennen sich viele der Unberührbaren ‚Dalits‘, was so viel wie ‚Unterdrückte‘ bedeutet.

Das Kastensystem ist ein wichtiger Punkt in der Handlung vieler Filme. Schon sehr früh, so in *ACHUT KANYA* (1936) und *SUJATA* (Bimal Roy, 1959), wurde dieses Sujet aufgegriffen. Dabei gibt es zwei unterschiedliche Ansätze bei möglichen Narrationen, die sich zentral um das Phänomen des Kastenwesens drehen. Zum einen kann es um die Interaktionen zwischen Angehörigen verschiedener Kasten gehen. Zum anderen wird das Binnenleben innerhalb einer Kaste zum Fokus der Aufmerksamkeit gemacht.

Welche Spannungen aus dieser traditionellen Beschaffenheit des indischen Sozialsystems entstehen können, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die zentralen Werte der politischen Moderne – Gleichheit, Bürgertum, Individualität und demokratische Partizipation – inkompatibel sind mit dieser Tradition. Das strukturelle Fundament des Kastenwesens ist die Annahme einer dauerhaften und nicht modifizierbaren Ungleichheit zwischen den Menschen. Einzig und allein per Wiedergeburt kann man von einer zur anderen Kaste wechseln. Der Wert des Einzelnen liegt traditionell darin, wie gut er die Position, in die er hinein geboren wurde, ausfüllt.

Der Einzug von Kacheril Raman Narayan, eines Unberührbaren, in das Amt des Präsidenten von Indien führt jedoch vor Augen, dass die Kaste nicht mehr das Gefängnis ist, das sie einmal war. Beim schleichenden Abriss dieses Gefängnisses, der auf lange Zeit noch nicht abgeschlossen ist, spielte und spielt das Kino eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Film hat mit seinem Fokus auf die Geschichte Einzelner dazu geführt, dass die individuelle Freiheit in ihrer Bedeutung gegenüber der Tradition gestärkt wurde. Im neuen indischen Film kann man als Konsequenz dieser Entwicklung das Entstehen säkularer Protagonisten beobachten. Mani Rathnams *BOMBAY* ist ein Beispiel für diese Entwicklung, ein Film, in dem ein gemischt religiöses Ehepaar Zeuge von Unruhen wird, die sich aus dem gleichen Gegensatz speisen, den sie hinter sich gelassen haben. Diese Entwicklung kann als Antwort auf die religiösen

Differenzen verstanden werden, die der indischen Gesellschaft große innere Spannungen verschaffen.

Dieser Trend wurde jedoch auch durch andere gesellschaftliche Entwicklungen gestärkt. Die Umstrukturierung der Arbeitswelt, die Verstädterung und die damit einher gehende Lebensweise führten zu einem Niedergang der klassischen Großfamilie. Im Gegenzug dazu ist eine Mittelklasse entstanden, die mit einem Einkommen zwischen 1.000 und 5.000 Euro im Jahr Anschluss an den westlich orientierten Konsum gefunden hat. Man geht davon aus, dass zwischen 250 und 450 Millionen Menschen dieser Gruppe angehören. Die urbane Mittelklasse begann seit den 70er Jahren zudem, sich mehr und mehr über den Konsum und weniger über Geburt oder die Kaste zu definieren. Die Romantik und der Konsum, so wie sie das Bollywood Kino zeigt, sind zum Bestandteil des Lebensstils dieser Mittelklasse geworden. So wie das Wohnzimmer mit Flügel in den 50er und 60er Jahren für Erfolg stand, so sind es heute High-Tech-Konsumgüter wie Mobiltelefone, Laptops oder ähnliches.

Die stets mit Gandhi verbundene Tradition der strengen Sparsamkeit ist dieser an Status und Hedonismus orientierten Einstellung gegenüber jeglichen Luxusgütern gewichen. Die Zeiten, in denen es als vulgär galt, Reichtum zur Schau zu stellen und über die einfachen Bedürfnisse hinaus zu konsumieren, gehören der Vergangenheit und deren sozialistisch-egalitären Träumen an.

Der massive Wandel, der zum einen durch die Verkleinerung der Familien, zum anderen durch das Wachstum der Städte das Land verändert hat, schuf jedoch auch ein neues moralisches Utopia: das einfache Dorf. Immer wieder wird auf das Dorf als der Prototyp der Sozialgemeinschaft zurückgegriffen. Dieses überschaubare Miteinander von Menschen ist ein Symbol für die traditionellen Werte, wohingegen die Stadt stellvertretend für die Moderne steht.

Staat und Politik

Die Teilung des Landes in Indien und Pakistan 1947 ist bis zum heutigen Tag in den Köpfen und Medien präsent. Eine Million Menschen starben im Verlauf der Abspaltung des heutigen muslimischen Nachbarstaates. Sieben Millionen Muslime und fünf Millionen Hindus mussten ihre angestammte Heimat verlassen und wurden zu Flüchtlingen. Die von religiösen Gruppen betriebene Separierung eines islamisch ausgerichteten Staates erfolgte dabei fast gleichzeitig mit der Unabhängigkeit Indiens. Der Film 1947 EARTH (Deepa Mehta, 1999) nimmt diese Ereignisse so-

gar nicht nur durch die Jahreszahl, sondern auch in der Typographie seines Titels auf. Ein Riss spaltet die Reihe der Ziffern und steht so für eine Teilung, die mehr zerstört als neu schafft. Ähnlich wie in diesem wird auch in vielen anderen Filmen die Spannung aus den Folgen der historischen Tatsache der Trennung der beiden Staaten generiert. Sehr häufig liegt dabei der Impetus auf der Aussage, dass es sich eigentlich um einen Staat, um eine Nation handelt, die nie hätte getrennt werden dürfen. Dass diese Entwicklung ganz handgreifliche Folgen für die Filmwelt hatte, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass indische Filme im heutigen Pakistan schon 1952 verbannt wurden. Im heute nicht mehr existenten Ost-Pakistan (heute Bangladesch) wurde dieser Schritt 1962 vollzogen, eine Beschneidung der potentiellen Zuschauerschaft von Filmen, die in ihren wirtschaftlichen Konsequenzen besonders das bengalische Kino hart traf.

Die Spätfolgen des Schismas, mit denen das Land zu kämpfen hat, sind der Terrorismus in der Kaschmirregion und die immer wieder aufflammenden Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Religionsgruppen. Auch wenn der prozentuale Anteil der Hindus an der Bevölkerung in den vergangenen Jahrzehnten auf jetzt 86 Prozent angestiegen ist, so ist das Land mit 100 Millionen Anhängern des Islam auch Heimat der größten muslimischen Population eines Landes überhaupt auf der Welt.

Die Grundidee der Staatsgründung, für die stellvertretend die Namen Gandhi und Nehru stehen, war es, ein säkular und sozialistisch motiviertes Miteinander zu schaffen, das jedem die Ausübung seiner Religion gestattet. Der Einzug moderner Technik sollte dem eigentlich reichen Land allgemeinen Wohlstand bringen, der Verteilungskämpfe unnötig machen würde. In den Köpfen der Menschen sah man sich an einem neuen Anfang, der es nach zweihundertjähriger Ausbeutung durch andere Mächte dem Land endlich erlauben würde, sich zu seiner eigentlichen und wahren Größe aufzuschwingen.

Diesem Ziel sollte auch der Film dienen. Die intellektualistisch-asketische Grundhaltung der führenden Köpfe der indischen Unabhängigkeit stand aus genau diesem Grund den so beliebten und massentauglichen Produktionen der Filmindustrie mit Skepsis gegenüber. So ist es auch zu erklären, dass Nehru 1948 einen Baustopp für Kinos verfügte. Der Informationsminister bemerkte einige Jahre später kritisch, „dass Produzenten, die in diesem Bereich aktiv sind, einen gewissen kulturel-

len Hintergrund haben sollten.“⁵³ Der Mainstream-Hindifilm war nicht das Medium, von dem die Formung des neuen indischen Menschen erhofft wurde. Der Einsicht, dass eine der zentralen Investitionen in den Fortschritt die Bildung der Menschen ist, die ihn tragen sollen, wurde durch die Etablierung eines sehr guten, staatlich gelenkten Dokumentarfilmsektors nachgegangen. Der im Zweiten Weltkrieg eingeführte obligatorische Vorfilm wurde beibehalten und dient seit diesen Tagen der geistigen und moralischen Erbauung derer, die eigentlich unterhalten werden wollen. Der Baustopp für Kinos blieb einige Jahre bestehen und wurde für Bombay 1956 aufgehoben. Was nicht aufgehoben wurde war die Meinung der politischen Entscheidungsträger, dass es sich beim Massenphänomen Kino lediglich um eine Form der Unterhaltung und dazu noch um eine gesellschaftlich wenig wünschenswerte handele.

Diese Sichtweise schließt erstaunlicherweise nahtlos an die der ehemaligen Kolonialherren an. Auch für diese waren die Leinwandepn nur so lange gut zu heißen, wie sie der kolonialen Politik dienten. Mit dem Erstarken der Unabhängigkeitsbewegung kam deshalb auch das Kino in den Verdacht, kommunistischen Umtrieben Vorschub zu leisten (1920 war die kommunistische Partei Indiens mit sieben Mitgliedern aus der Taufe gehoben worden). Es kam zu relativ bizarren Einschätzungen, was die Folgen möglichen Konsums unterschiedlicher filmischer Produkte anging. Obwohl man der Bevölkerung nicht zutraute, westliche Filme zu verstehen, sah man in Werken wie PANZERKREUZER POTEMKIN (Sergej Eisenstein, 1924) eine ideologisch nicht zu unterschätzende Gefahr.

Die Ausgangsbedingungen des jungen Staates Indien waren alles andere als schlecht. 1950 verfügte das Land über die stärkste Wirtschaft Asiens und hatte einen Anteil von zwei Prozent am Welthandel. Seit diesen Tagen ist dieser jedoch um mehr als die Hälfte auf 0,8 Prozent zurückgegangen. Verantwortlich hierfür sind aller Wahrscheinlichkeit nach die dem sowjetischen Vorbild nachempfundenen Fünfjahrespläne, mit denen der Weg in die Zukunft bereitet werden sollte, die de facto jedoch weit eher eine hoch bürokratisierte Form der Misswirtschaft darstellten.

Einen Titel, den Indien von Beginn seiner unabhängigen Existenz bis zum heutigen Tage inne hatte und hat, ist der der bevölkerungsreichsten Demokratie der Erde. Aus den Anfangs 300 Millionen Bewohnern des Landes wurden bis zum heutigen Tag eine Milliarde, was einem Sechstel der Weltbevölkerung entspricht. Der Zyniker Winston Chur-

53 Barnouw, Erik und Krishnaswamy, S.: *Indian Film*, New York 1980, S. 208.

chill, der auch Gandhi einmal als „halb nackten aufrührerischen Fakir“⁵⁴ bezeichnete, fand für das politische Leben Indiens die Umschreibung, dass es sich bei diesem Staat um die weltweit einzige funktionierende Anarchie handeln würde.

Die Missachtung und Geringschätzung, die die Filmwelt von politischer Seite erfuhr, führte keinesfalls zu ebenso gearteten Reaktionen auf der anderen Seite. Vielmehr zeigte sich, dass eine Karriere beim Film eine exzellente Ausgangsposition war, um danach eine Karriere in der Politik anzustreben. Schlüssel zu diesen Wechseln war die Bekannt- und Beliebtheit, die sich verschiedene Schauspieler durch ihre Leinwandauftritte erworben hatten. So haben zum Beispiel im Süden des Landes die Filmschauspieler M. G. Ramachandran, N. T. Rama Rao und Jayalalitha ihren Weg in die Politik vor allem deshalb gemacht, weil ihre Fans ihnen göttliche Kräfte zuschrieben. Sie sind von Film- zu Politikstars geworden. M. G. Ramachandran, der 1960 mit dem Film SHRI VENKATESHWARA MAHATYAM (P. Pullaiah) zum Star avancierte, wurde in den 70er Jahren Ministerpräsident von Tamil Nadu und hatte dieses Amt für zehn Jahre inne. In seinen Filmen hatte er sich stets als Beschützer des kleinen Mannes präsentiert und war von der moralischen Botschaft dieser Werke überzeugt. Welche wahnhafte Verehrung er von seinen Anhängern erfuhr, lässt sich anhand einer schweren Krankheit im Jahre 1987 aufzeigen. 22 seiner Anhänger begingen Selbstmord in der Hoffnung, dass dieses Opfer zur Genesung ihres Idols beitragen würde.⁵⁵ Jayalalitha, eine Schauspielerin, folgte Herrn Ramachandran als Ministerpräsidentin nach. Ihre Anhänger waren von ihren Kräften so überzeugt, dass sie häufig um Fotos ersucht wurde, die dazu dienen sollten Krankheiten zu heilen. Andere Anhänger wälzten sich vor ihr auf der Straße, um ihre Verehrung zu bezeugen. N. T. Rama Rao ging so weit, dass er 1982 seine eigene Partei, die ‚Telegu Desam Party‘, ins Leben rief. Auch Amitabh Bachchan nutzte seine Popularität, um ins Parlament aufzurücken. 1987 trat er jedoch zurück, nachdem seine Familie beschuldigt worden war, in den ‚Bofors kickback scandal‘ verwickelt zu sein.

Das Desinteresse, das dem Kino von politischer Seite entgegen gebracht wurde, ist jedoch nicht durchgängig. Schon 1951 liefert das 1949 eingesetzte ‚S. K. Patil Film Enquiry Committee‘ einen Bericht ab, der sich mit der Lage der Filmindustrie auseinander setzt. Es wurde festgestellt, dass es einen Schwenk vom Studiosystem zu unabhängigen Produktionen gegeben hatte. Darüber hinaus wurden das Massenkultur-

54 So wiedergegeben in Rajadhyaksha und Willemen 2002, S. 20.

55 Garga, B. D.: *So many Cinemas*, Mumbai 1996, S. 269.

Idiom des damaligen Kinos, der Einfluss von Schwarzgeld und das Starsystem kritisiert. Um das positive Potential dieses Mediums auszunutzen wurde vorgeschlagen, dass der Staat erhebliche Anstrengungen in Bezug auf Filmproduktion unternehmen solle. Eine ‚Film Financing Corporation‘ solle eingerichtet werden, ein Filminstitut, in dem junge Filmschaffende sich die notwendigen Kenntnisse aneignen könnten, und ein Filmarchiv, das dafür Sorge tragen solle, diesen Teil der indischen Kultur zu sammeln und zu bewahren. Dieser hoch engagierte Bericht blieb für fast zehn Jahre ohne Folgen – wenn man davon absieht, dass unbelichtetes Filmmaterial im Jahr 1957 zu einer für den Staat essentiellen Ware erklärt wurde, was zu einer zentralen Kontrolle des Imports führte.

Die wenig wohlwollende Haltung der politischen Kreise änderte sich erst, als die Einsicht reifte, dass eine Förderung des Mediums Film sowohl finanzielle als auch kulturelle Profite abwerfen würde. Satyajit Rays *PATHER PANCHALI* (1955) war in dieser Hinsicht der Wendepunkt für die West Bengalische Regierung, dadurch, dass dieser Film im Ausland, nach seiner Weltpremiere im ‚Museum of Modern Art‘ in New York, harte Devisen einspielte – ein entscheidender Faktor, der letztendlich dazu führte, 1960 die ‚Film Finance Corporation‘ ins Leben zu rufen. Der Bundesstaat Karnataka ging in der 80er Jahren noch um einiges weiter und förderte pauschal die Produktion von Filmen. 1983 wurden die Subventionssätze für Filme auf 1 lakh (10.000.000 Rupien) für schwarz-weiß und 1,5 lakhs (15.000.000 Rupien) für eine Farbproduktion festgesetzt. Bedingung für die Gewährung dieser Unterstützung war, dass der Film vollständig in Karnataka gedreht wurde und sich der Sprache Kanaresisch bediente. Bis 1986 im Staat selbst genug Einrichtungen vorhanden waren, war es den Filmemachern noch gestattet, die Postproduktion in anderen Staaten durchzuführen.

Staat und Politik sehen sich heute einer Fülle von Problemen gegenüber. Das möglicherweise für das ursprünglich pluralistische Konzept Indiens bedrohlichste ist der Aufstieg der Hindufundamentalisten, eine Entwicklung, die der erhofften neuen Gesellschaft gewissermaßen entgegen läuft, und die so nicht voraus zu sehen war.

Zensur

Der Film *SHOLAY* sähe anders aus, wenn es die Zensur nicht gäbe. Sie verhinderte die exzessive Darstellung der Abrechnung zwischen dem mit Nagelschuhen kämpfenden Thakur und dem Verbrecher Gabbar, der diesen einst um seine Familie und seine Arme gebracht hatte. Auch viele

andere Filme sähen anders aus. Am auffälligsten für westliche Betrachter ist die Abwesenheit von Kussszenen. Eine Tatsache, die besonders im Kontext der Gesangs- und Tanzsequenzen ins Auge fällt. Immer wieder steigern sich hier die Spannung und die Annäherung zwischen den Akteuren so weit, dass ein Lippenkontakt fast unausweichlich erscheint. Wie unter anderem in *RANGEELA* mehrfach zu sehen, werden solche Spannungsmomente dadurch aufgelöst, dass einer der beiden Akteure den Kopf buchstäblich im letzten Moment nach oben oder zur Seite dreht, und es so nur zu einem kurzen Kontakt des Mundes mit der Wange, dem Hals oder den Haaren kommt.

Diese Eigentümlichkeit des indischen Films ist in gewisser Weise überraschend, da ein explizites Verbot von Kussszenen nicht existiert. Es handelt sich vielmehr um ein ungeschriebenes Gesetz, das sich aus den Regeln für die Zensur von Filmen ableitet. Schriftlich niedergelegt und somit ausdrücklich verboten sind die Darstellung von exzessiven Liebesszenen, sexuellen Vorgängen und Begebenheiten, die unmoralisches Verhalten nahe legen. Verständlicher wird die Ausweitung dieser Richtlinien auf das im westlichen Kontext keineswegs derartig anstößige Küssen, wenn man dessen Rolle in der Öffentlichkeit betrachtet. Im Gegensatz zu Händchenhalten und wohlgemerkt vorsichtigen Umarmungen wird diese Art des Kontaktes zwischen zwei Menschen als eine dezidiert sexuelle Handlung gesehen und somit als Verstoß gegen die öffentliche Ordnung betrachtet.

Dass ein ausdrückliches Verbot von Küssen im Film nicht existiert, zeigen die berühmten Ausnahmen von der Regel. Nicht alle Filme verzichten auf die Darstellung dieser Form von Zärtlichkeit und, was an dieser Stelle noch interessanter ist, auch die Zensurbehörde hält sie davon nicht ab. Dass Küsse sehr wohl ihren Weg auf die Leinwand finden können, zeigt der Film 1947 *EARTH*, in dem es eine Szene gibt, in der sich die Hauptdarstellerin Shanti und ihr Verehrer Hasan lange und innig küssen. Ein anderes Beispiel findet sich in einer verregneten Liebesszene in *RAJA HINDUSTANI*.

Dass in Fragen dessen, was in Filmen erlaubt ist, mit keinem eheren, sondern eher einem flexiblen Maß gemessen wird, lässt sich am Umgang mit westlichen Filmen erkennen. Überraschenderweise wurden diese zu keiner Zeit im gleichen Ausmaß wie die einheimischen Produktionen im wahrsten Sinne des Wortes beschnitten. Westliche Blockbuster waren hiervon in der Vergangenheit nur selten betroffen – was möglicherweise auch daran liegen mag, dass gerade das öffentliche Küssen mit

einer westlichen Lebensweise verbunden wird und im Kontext ausländischer Filme somit adäquat erscheint.

Viele große Namen des indischen Filmgeschehens sind dafür, dass der Quasi-Bann von Kusszenen beibehalten wird. Eine Position, die ihren Grund jedoch nicht darin hat, dass die Darstellung erregender Szenen insgesamt abgelehnt wird. Das indische Kino hat vielmehr eine Reihe von Strategien entwickelt, um auf andere Weise den weiblichen Körper als visuellen Stimulus einzusetzen. Da sind zum einen die Tanz- und Traumszenen, die eine sehr assoziative Bildlichkeit ermöglichen. Ein Klassiker ist in diesem Zusammenhang natürlich auch der ‚Wet-Sari-Dance‘, den viele Filme auf unterschiedlichste Weise zu integrieren wissen. Im Hinblick auf die Bekleidung sind Stammestrachten eine Möglichkeit, die es erlaubt, viel vom weiblichen Körper zu zeigen, ohne dass die Zensurautoritäten eingreifen.

Kulturell ist es aber nicht nur die Anstößigkeit und somit Nicht-Existenz des öffentlichen Kusses in Indien, sondern auch eine weitere Überzeugung, die sich in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, bemerkbar macht. Der weibliche Körper, so eine zentrale Hintergrundannahme des indischen Kinos, wirkt verhüllt erregender als nackt. Gerade dem Schleier kommt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu, was eine große Zahl von Songs belegt, in denen dieses Kleidungsstück eine wichtige Rolle spielt. Es sei aber angemerkt, dass dieser Reiz, der traditionell in der Verhüllung des weiblichen Körpers gesehen wird, keinesfalls mit der Abwesenheit von Pornographie im Lande gleichgesetzt werden darf.

Die historischen Wurzeln der Praxis, Filme erst von staatlicher Seite abzusegnen, bevor sie für die Öffentlichkeit frei gegeben werden, finden sich am Anfang des vergangenen Jahrhunderts. Sie erstreckt sich zudem nicht nur auf Kinofilme, sondern grundsätzlich auf alle Filmerezeugnisse. So müssen zum Beispiel auch Werbefilme diese Kontrolle durchlaufen. Das erste schriftliche Regelwerk, das als Grundlage für dieses Genehmigungsverfahren diente, war der von Großbritannien 1918 eingeführte ‚British Code of Censorship‘. Dieser wurde nicht nur im Mutterland, sondern auch weltweit in den Kolonien zur Anwendung gebracht. In Indien wurde im gleichen Jahr auf seiner Grundlage der ‚Indian Cinematograph Act‘ geschaffen und in Kraft gesetzt. Zusätzlich zu seinem Vorbild regelte dieses Gesetz nicht nur Zensurmaßnahmen, sondern auch die Vergabe von Kinolizenzen. In der Folge wurden 1920 in Bombay, Kalkutta und Madras lokale ‚censor boards‘ eingerichtet, deren

Obliegenheit es war, Filme gemäß der allgemeinen Richtlinien zu begutachten und falls nötig zu beanstanden.

Der erste Konflikt mit der erstarkenden Filmindustrie ließ dabei nicht lange auf sich warten. Schon ein Jahr später, 1921, kam es zur ersten Kontroverse um die Zensur. Anlass war ein Verbot des Films *BHAKTA VIDUR* (Kanjibhai Rathod, 1921) in Madras und Sind. Die Filmbranche arrangierte sich jedoch ziemlich schnell mit den darstellerischen Begrenzungen, die ihr auferlegt wurden. Diese Begrenzungen spiegelten zu diesem Zeitpunkt zu allererst die Interessen der britischen Kolonialherren wieder. So wurden Filme vor allem in der Hinsicht unter die Lupe genommen, als sie dem Ansehen und Ruf Großbritanniens im Lande nicht schaden durften. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf das Ansehen und die Darstellung westlicher Frauen gelegt, die in keiner Weise anstößig oder moralisch fragwürdig sein durfte. Im Jahre 1940 erfuhr diese Ausrichtung einen partiellen, aber bedeutungsvollen Wandel. Es sollte nunmehr nicht nur über das Ansehen der britischen Nation gewacht werden. Darüber hinaus sollte verhindert werden, dass die Ideen der an Bedeutung zunehmenden Unabhängigkeitsbewegung Eingang in Kinofilme und damit öffentliche Verbreitung finden.

Obwohl die Freiheitsbestrebungen, trotz der Zensurmaßnahmen, einige Jahre später von Erfolg gekrönt waren, änderte sich für die Zensur nur relativ wenig. 1949 wurde der nun dreißig Jahre alte ‚Indian Cinematograph Act‘ erweitert und eine neue Zensurklassifikation eingeführt. Wenig später, 1951, wurden die über das Land verteilten Zensurstellen aufgelöst und Bombay zum einzigen und zentralen Sitz des ‚Board of Censorship‘. 1952 wurde das alte Regelwerk durch einen neuen ‚Cinematograph Act‘ ersetzt, der jedoch nur geringfügige Abweichungen gegenüber seinem Vorgänger aufwies. Grund hierfür waren die Interessen des noch jungen indischen Staates. So wurde niedergelegt, dass Filme, die dazu geeignet sein könnten, die Staatssicherheit in irgendeiner Weise zu gefährden, der Öffentlichkeit vorzuenthalten seien. Auch Werken, die die Beziehungen zu anderen Staaten belasten könnten oder die öffentliche Ordnung, Anstand und Moral gefährden könnten, sollte der Weg in die Kinos verwehrt werden. Dieses vitale Interesse, das der noch junge Staat am Inhalt der Filme hatte, die auf seinem Boden gezeigt wurden, wird in einer Modifikation deutlich, die der ‚Cinematograph Act‘ nur ein Jahr später erfuhr. Verschiedene staatliche Institutionen erhielten damit die Möglichkeit, die Aufführung von bereits zertifizierten Filmen zu untersagen.

1968 nahm ein von der Regierung in Auftrage gegebener und federführend von G. D. Khosla ausgeführter Report ausführlich Stellung zur Institution der Filmzensur in Indien. Zentraler Kritikpunkt des Gutachtens war, dass eine klare und nachvollziehbare Methode, nach der über die Zulässigkeit von Filmen oder auch nur von Szenen entschieden wird, nicht vorliegt. Würden sich die Gutachter rigide an die niedergeschriebenen Zensurrichtlinien halten, dann würde nicht ein einziger Film, sei er indischer oder westlicher Herkunft, in die Kinos kommen, so ein Ergebnis der Studie. Der in diesem Zusammenhang gedrehte Kurzfilm CHAR SHAHER EK KAHANI (Eine Geschichte von vier Städten, K. A. Abbas, 1968) entzündete im Anschluss an diese Stellungnahme eine Diskussion darüber, ob die Filmzensur überhaupt mit dem in der Verfassung garantierten Recht auf freie Meinungsäußerung vereinbar sei. Trotz dieses zeitweiligen Aufbegehrens wurde jedoch unverändert an dem nun fünfzig Jahre alten Verfahren zur Begutachtung neuer Filme festgehalten, eine Vorgehensweise, die sich auch in den medial für Indien revolutionären 90er Jahren nicht geändert hat – zumindest nicht, was den formalen Rahmen betrifft.

Filme, in denen es zu deutlich sichtbaren Küssen kommt, legen jedoch nahe, dass die Zensoren die Spielräume in einer Weise ausnutzen, die in vergangenen Jahrzehnten nicht üblich war. Nicht vergessen sollte man jedoch, dass die Filmindustrie sich an die obligatorische Begutachtung angepasst hat und diese zuweilen durch eine Art vorausseilenden Gehorsam vorweg nimmt.

Ein Beispiel für das Wirken der Zensur und dafür, wie diese mit einem Film umgeht, bietet ZAKHM (Wunde, Mahesh Bhatt, 1998). Dieser Film setzte sich mit den blutigen religiösen Unruhen in Bombay im Jahre 1993 auseinander. Der Journalist Ilija Trojanow schildert diese Vorgänge so:

„Obwohl der Regisseur seine Geschichte so angelegt hat, dass einfache Schuldzuweisungen und Schwarzweißmalereien unmöglich sind, zwang ihn die Zensurbehörde sowie das Innenministerium nach monatelangem Hin und Her zu einer Reihe von Kürzungen. Nicht akzeptabel waren etwa die orangefarbenen Stirnbänder mancher Männer im Mob, denn Orange ist die Farbe des Hinduismus. Also färbte sie der Regisseur digital schwarz nach. Entfernt werden musste auch die Szene, in der ein Polizist einen Moslem erschießt, obwohl dies nachweislich geschehen ist – die Polizei hat sich auch mehrfach auf die Seite hinduistischer Schläger und Mörder gestellt und wehrlose Moslems ihrem Schicksal überlassen. Einige weitere umstrittene Szenen mussten neu gedreht werden. Abgesehen vom künstlerischen Verlust erlitt Mahesh Bhatt, angesichts des verspä-

teten Kinostarts und der hohen Zinsen, erhebliche Verluste. Zufällig traf ich, kurz nachdem der Film unter die Lupe der politischen Korrektheit genommen worden war, einen der hochrangigen Polizeibeamten, die sich mit Zakhm beschäftigt hatten. ‚Wir haben auch jene Szene beanstandet‘, erklärte er mir, ‚in der die Polizisten sich mit dem Hindu-Mob solidarisieren. Das warf ein schlechtes Licht auf die gesamte Polizei!‘ Ich fragte ihn, ob es denn solche Fälle wirklich nicht gegeben habe. ‚Überall gibt es schwarze Schafe, aber die kann man nicht mit der Polizei an sich gleichsetzen.‘ Diese Denkweise ähnelt auf gespenstische Weise den Einwänden hinduistischer und islamischer Organisationen: Der Einzelne steht für die Gesamtheit; der Fall wird als Prinzip verstanden. Folgerichtig darf eine Figur, die einer bestimmten (Glaubens-) Gemeinschaft zugeordnet werden kann, keine Untat begehen.⁵⁶

Der Berichterstatter schließt seine Darstellung mit der Schlussfolgerung, dass es, so grotesk es scheint, nicht Ungenauigkeit ist, die dem Regisseur vorgeworfen wird, sondern vielmehr eine zu gute Abbildung der Wirklichkeit.

Dass filmischer Realismus eine ernsthafte Bedrohung für die Veröffentlichung eines Filmes darstellen kann, belegt auch *BANDIT QUEEN* aus dem Jahre 1994, der vom ‚Indian Censor Board‘ anfangs praktisch verboten wurde. Im Abschnitt ‚Frauen‘ wird auf diese Verfilmung einer tatsächlichen Biographie näher eingegangen. Obwohl der Sinn der Zensur immer wieder hinterfragt wurde, hält die indische Regierung weiterhin an den etablierten Verfahrensweisen fest.

Religion

Als 1924 Dhiren Gangulys *RAZIA BEGUM* (Königin Razia) von Nanubhai Desai und B.P. Mishra in Hyderabad vorführte, wurde an der Geschichte einer muslimischen Prinzessin, die sich in einen Hindu verliebt, so viel Anstoß genommen, dass Ganguly ausgestoßen wurde und seine Firma Lotus Film Co. schließen musste.

Indien ist eine multi-ethnische, multi-linguale und multi-religiöse Gesellschaft. Dass diese Diversität nicht nur einen kulturellen Reichtum darstellt, sondern auch ein Problem für das Miteinander sein kann, zeigt die Tatsache, dass seit der Unabhängigkeit mehr als 12.000 kommunale Ausschreitungen und Massaker zu verzeichnen waren. Vielerorts herrscht ein permanent angespanntes Verhältnis zwischen den Vertretern der verschiedenen Religionen. Das Schicksal, das *RAZIA BEGUM* seinem

56 Trojanow 2001, S. 150f.

Vorführer in Hyderabad bescherte, steht stellvertretend für die Tatsache, dass Glauben in Indien bis zum heutigen Tag keine Privatsache ist, sondern ein bestimmendes Element des öffentlichen und politischen Lebens. Die Geschichten, die das Kino erzählt, stehen im Kontext einer Gesellschaft, die dazu tendiert, die Beziehungen von Menschen zueinander implizit oder explizit nach religiös vorgegebenen Kategorien zu beurteilen. Ein Charakteristikum, das immer wieder dazu geführt hat, dass sich Regisseure darum bemühten, der Komplexität und den Spannungen dieser Koexistenz verschiedener Glaubensgemeinschaften gerecht zu werden.

Indien ist Heimat für viele Religionen: Hindus, Muslime, Sikhs, Jains, Parsen, Christen und Buddhisten leben seit Jahrhunderten und Jahrtausenden in diesem Land. Hinter dieser offensichtlichen Vielzahl religiöser Bekenntnisse steht jedoch ein großes quantitatives Gefälle zwischen den verschiedenen Gemeinschaften. Die Hindus stellen heute mit 82 Prozent die Bevölkerungsmehrheit, nachdem am Anfang des letzten Jahrhunderts immerhin schon 65 bis 70 Prozent der Menschen diesem Glauben anhingen. Die nächste Gruppe sind die Muslime, die mit 10 Prozent der Bevölkerung oder 100 Millionen Glaubensangehörigen die zweite große Religionsgemeinschaft bilden. Alle anderen Gruppierungen sind in Bezug auf ihren Anteil an der Gesamtpopulation vergleichsweise unbedeutend.

Wie schon in früheren Abschnitten dieses Buches erwähnt, war das Ideal der Begründer des heutigen Indiens ein weitgehend säkularer Staat, dessen Wesen sich an sozialistischen Ideen orientieren sollte. Die Religion wurde als wertvolle Tradition gesehen, die jedoch auch Praktiken beinhaltete, die innerhalb des neu zu schaffenden Gemeinschaftswesens ihre angestammte Bedeutung verlieren sollten. So hatte zum Beispiel Gandhi schon vor Entstehung des neuen Indiens die Kastengrenzen und –regeln in seiner Lebensgemeinschaft aufgehoben.

Das religiöse Leben der Hindus kreist dagegen um die Familie und die eigene Kaste. Dabei verfügt der Hinduismus über keine Art von Gotteshaus, das mit der christlichen Kirche oder der islamischen Moschee zu vergleichen wäre. Schätzungen laufen darauf hinaus, dass die Gesamtzahl der Götter, über die diese Religion verfügt, sich auf eine Zahl von ca. 330 Millionen beläuft.⁵⁷ Im metaphysischen Zentrum des Hinduismus steht der Begriff des Dharma, der sich auf das kosmische Level bezieht, auf das, was sich selbst erhält und keiner Verursachung bedarf. Dharma bedeutet aber auch universelles Gesetz, das sich auf die Moral, die Rituale und das soziale Leben bezieht. Dabei existiert für jede

57 Alexowitz, Myriam: *Traumfabrik Bollywood*, Bad Honnef 2003, S. 29.

Kaste ein eigenes Dharma. Allem zugrunde liegt das Konzept des Karma, der Auswirkungen der eigenen Taten. Ein gutes Karma führt zu einer besseren Wiedergeburt. Die vier Größen im Leben eines Hindu sind ‚Dharma‘, ‚Artha‘, ‚Karma‘ und ‚Moksha‘. ‚Artha‘ bezieht sich auf das richtige Verhalten in der Alltagswelt und Wirtschaftswelt. ‚Karma‘ ist die Verfolgung von Liebe und Genuss. ‚Moksha‘ bezeichnet die Erlösung aus dem Kreis der Wiedergeburt.

Es gibt kein einzelnes Werk, das als schriftliche Autorität des Hinduismus dient. Die Veden, die ältesten der religiösen Schriften, gehen in die Zeit um 3.000 vor unserer Zeitrechnung zurück. Andere Quellen sind das ‚Mahabharata‘ und das ‚Ramayana‘. Im Ramayana wird die Geschichte einer großen Schlacht erzählt, in deren Verlauf Prinz Arjuna vom Gott Krishna, der als dessen Wagenlenker fungiert, mit der Bedeutung des ‚Dharma‘ vertraut gemacht wird. Der im Westen bekannteste indische Text, die ‚Bhagavad Gita‘, ist ein Auszug aus dem ‚Mahabharata‘, in dem der Zusammenhang von ‚Dharma‘ und ‚Karma‘ ausgeführt wird. Aus dem ‚Mahabharata‘, das zwischen 400 vor und 400 nach Beginn der Zeitrechnung entstand, lernen die Menschen die idealen Regeln des Verhaltens. Es handelt sich gewissermaßen um eine Enzyklopädie der indischen Kultur. Die Geschichten des ‚Ramayana‘ vermitteln in ähnlicher Weise den Unterschied zwischen richtig und falsch.

Zu einem gesellschaftlichen Problem wurde die religiöse Diversität Indiens durch den Aufstieg eines fundamentalistischen Hinduismus. Gleich ähnlicher Bewegungen in anderen Religionsgemeinschaften verneinen dessen Anhänger die Trennung von Religion und Politik. Politik ist in ihren Augen vielmehr nur die praktische Umsetzung dessen, was an Zielen und Werten von der Seite der Religion vorgegeben wird. Eine Position, deren Kompromissfähigkeit dadurch eingeschränkt oder gar nicht vorhanden ist, dass derjenige, der sich im Besitz offenkundiger Wahrheit weiß, irdischen Diskussionen und Argumenten nur sehr beschränkt zugänglich ist.

Nach Ansicht von Savarkar, dem Begründer des Hindunationalismus, ist ein Hindu ein Mensch, der das Land zwischen Indus und Meer als sein Vaterland und auch als sein heiliges Land betrachtet. Hindus, Sikhs, Jains und Buddhisten können gemäß dieser Definition, die genealogisch, territorial und religiös ist, als Hindus durchgehen. Diese Idee steht jedoch im krassen Widerspruch zu den Vorstellungen von Gandhi und Nehru, nach deren Sichtweise es keine In- und Ausländer in Indien gibt.

Dem mehr intellektuellen brahmanischem Hinduismus steht das Verehren von vielen Göttern gegenüber, zum Beispiel Indra (Göttin des Regens), Surya (die Sonne), Chandra (Mond), Ganesha (der Beseitiger aller Hindernisse, der normalerweise mit vier Armen und Elefantenkopf dargestellt wird), Yama (der Tod), Saraswati (Gottheit des Lernens), Lakshmi (Göttin des Wohlstands). Die traditionell indisch-hinduistische Sicht der Welt ist eine holistische. Diese holistische Welt ist jedoch statisch, so dass die soziale Klassifikation, die man durch die Geburt in eine Kaste erfährt, nur durch die Geburt in eine andere Kaste im wohlgeordnet nächsten Leben verändert werden kann. Als eine Strategie, dem Unglück einer sozial diskriminierenden Geburt zu entkommen, hat sich in der Vergangenheit der Religionswechsel erwiesen. So traten am 14. Oktober 1956 200.000 Angehörige der niedrigsten Kaste in Nagpur zum Buddhismus über, um auf diese Weise der Stigmatisierung ihrer religiösen Kategorisierung zu entgehen sowie der Unterdrückung, unter denen ihre Kaste zu leiden hat. Der Übertritt zum Christentum bot in der Vergangenheit in ähnlicher Weise für viele Menschen die Möglichkeit, ihre per Geburt erfolgte gesellschaftliche Positionierung zumindest in gewissem Umfang hinter sich zu lassen.

Dass Glauben aber nicht nur eine unvermeidliche Komponente in Filmen ist, sondern sehr wohl deren zentrales Moment sein kann, wird am Genre des religiösen Films deutlich. Ein frühes Beispiel für Werke, die sich in diesem Kontext ansiedeln, ist *SANT TUKARAM* (Der heilige Tukaram, V. Damle, S. Fattelal, 1936). Geschildert wird das Leben eines in Maharashtra sehr populären heiligen Poeten aus dem 17. Jahrhundert. Dabei beinhaltet diese Geschichte einen rebellischen Kern. Der Böse ist nämlich ein Priester, ein Brahmane, der die wunderschönen Lieder des Poeten als seine eigenen ausgibt und dessen Verbannung erwirken will. Die Frau des am Ende in den Himmel aufsteigenden Helden lehnt es übrigens ab, ihn dahin zu begleiten und bleibt lieber auf der Erde, um sich um die Kinder zu kümmern. Zentral für die Geschichte ist die Darstellung von mehreren Wundern, mit denen höhere Mächte in das Geschehen eingreifen. Im Laufe der indischen Filmgeschichte ist dieser Stoff insgesamt sechs Mal verfilmt worden (1921, 1932, 1932, 1936, 1963, 1965).

Ein anderes Beispiel für dieses Genre ist *SANT TULSIDAS* (Der heilige Tulsidas, Jayant Desai, 1939). Gegenstand des Films ist die im 16. Jahrhundert erfolgte Übersetzung des Ramayana ins Hindi durch eben diesen Tulsidas. In dem an Wunderdarstellungen reichen Film wird gezeigt, wie sich dieser durch ein Erweckungserlebnis vom Familienmenschen zum Asketen wandelt und dann gegen den Widerstand der Brah-

manenkaste, die um ihren exklusiven Zugriff auf den heiligen Text fürchtet, die Übersetzung in Angriff nimmt. Am Ende wird Tulsidas durch himmlisches Eingreifen vor seinem ihn verfolgenden Gegner gerettet.

Ein Film, der nicht unerwähnt bleiben sollte, ist *SANT SAKHU* (Die heilige Sakhu, V. Damle, S. Fattelal, Raja Nene, 1941). Das Erstaunliche an diesem Film ist, dass es sich bei der Hauptperson um eine weibliche Heilige handelt. Im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen ist deren Existenz jedoch nicht in der gleichen Weise historisch verbürgt. Sakhu, die ebenfalls in die Kategorie der heiligen Poeten fällt, ist mit einem schwachen Mann verheiratet und wird von ihrer Schwiegermutter und ihrer Schwägerin ständig schlecht behandelt. Sie erlebt noch im Film ihre Wiedergeburt und hat schließlich eine göttliche Doppelgängerin zur Seite, die ihr hilft. Ein jüngeres Beispiel für einen Film mit explizit religiöser Handlung ist *ADI SHANKARACHARYA* (Der Philosoph, G. V. Iyer, 1983) aus den 80er Jahren. Dabei handelte es sich um den ersten Film, der in Sanskrit, der ursprünglichen Sprache der heiligen Schriften, gemacht wurde.

Religion spielt aber nicht nur in Filmen eine Rolle, die dieses Thema im erbaulichen Sinne behandeln. Religion ist, genauso wie sie einer der zentralen Bestandteile der indischen Lebenswelt ist, ein unverzichtbarer und gewissermaßen auch unvermeidbarer Bestandteil dessen, was in Filmen gezeigt wird. Sehr häufig findet man Pujas, Andachts- und Gebetszeremonien zu Ehren und Schutz eines ankommenden Gastes oder eines Familienangehörigen, der das Haus verlässt. In *AMERICAN DESI* (Amerikanischer Inder, Piyush Dinker Pandya, 2001), dessen Hauptdarsteller ein junger Inder ist, dessen Familie in den USA lebt, zeigt sich dieser sichtlich genervt von dem unvermeidlichen Ritual.

Es finden sich zahlreiche Filme, die sich mit dem Miteinander der verschiedenen Religionen im Land auseinandersetzen. Ein Beispiel aus den 70er Jahren ist *AMAR AKBAR ANTHONY* (Manmohan Desai, 1977). Durch die Wirren des Schicksals werden die drei Brüder Amar, Akbar und Anthony im frühen Kindesalter von ihrer Mutter und voneinander getrennt. Der eine wächst bei einem hinduistischen Polizisten auf, der zweite bei einem moslemischen Schneider und der dritte in der Obhut eines katholischen Priesters. Durch die Launen des Schicksals und etliche Verwirrungen wird die Familie wieder zusammen geführt, wobei den Akteuren zuerst nicht klar ist, dass es sich um ihre engsten Blutsverwandten handelt. Die Familie wird hier als Bild dafür verwendet, dass

die verschiedenen Religionen gleich engen Verwandten zusammengehören und dass ein solches Miteinander lohnend für alle ist.

Anhand von Zuschauerreaktionen auf den auch aus den 70er Jahren stammenden Film *SHOLAY* lässt sich nachvollziehen, wie bedeutend religiös-metaphysische Kategorien in den Köpfen der Zuschauer sind, auch wenn es sich um Filme handelt, die in ihrem Kern eindeutig nicht religiös sind. Reaktionen auf den Film waren: „Es ist alles eine Sache des Schicksals“, „Gottes Wille wird am Ende siegen“, „Die Welt wurde mit einer Absicht geschaffen und das Gute muss triumphieren“, „Was wir hier sehen sind die Wirkungen des Karma“, „Wenn man sich Gott verschrieben hat, dann kann einem nichts Böses widerfahren“ und „Man muss sein Dharma kennen“.⁵⁸ Bei diesen Kommentaren handelt es sich um Aussagen, die belegen, wie wichtig die metaphysische Komponente im Weltbild derjenigen ist, von denen sie stammen.

Während man trotz dieser tiefen Religiosität in den 70er Jahren auch komödiantische Einlagen in Tempeln sehen konnte – auch hier findet sich ein Beispiel in *SHOLAY*: den Versuch, durch die Stimme eines scheinbaren Gottes ein Mädchen zur Heirat zu bewegen – sind derartige Szenen in modernen Filmen nicht zu finden. Es liegt nahe, dass es sich hier um ein bewusstes oder unbewusstes Umgehen mit dem Phänomen des Hindufundamentalismus handelt.

Wie wichtig dieser im öffentlichen Geschehen des Landes geworden ist, macht ein Umstand bei der Veröffentlichung von *BOMBAY* (Mani Rathnam, 1995) deutlich. Bevor die Hinduversion dieses zweisprachig gedrehten Films in die Kinos kam, ließ der Verleih ABCL das Werk vom Vorsitzenden der hindufundamentalistischen Shiv Sena Partei, Thackeray, abnehmen – ein Vorgehen, für das es keinerlei formale Begründung gab, sondern das aus der Befürchtung resultierte, möglicherweise zu viel Anstoß in diesen Kreisen zu erregen. Die Handlung besteht darin, dass der Hindu Shekhar und die Muslimin Shehla gegen den Willen ihrer Väter heiraten und nach Bombay ziehen. Dort werden sie Zeugen der wachsenden Spannungen zwischen den Glaubensgemeinschaften und den Unruhen, die Ende 1992 die Stadt erschütterten.

Dass die Schwierigkeiten zwischen Hinduismus und Islam auch eine direkte politische Komponente haben, ist in der Teilung Indiens nach der Unabhängigkeit begründet. Dieser war die Entstehung der Idee einer westindischen ‚Muslim Nation‘ vorausgegangen. Ein Konzept, das

58 Dissanayake, Wimal und Sahai, M.: *Sholay: A Cultural Reading*, Honolulu 1992. Zitiert nach: Gokulsing, K. Moti und Dissanayake, Wimal: *Indian Popular Cinema*, Oakhill 1998, S. 59.

1930 von Mohammed Iqbal ins Leben gerufen wurde⁵⁹ und besagt, dass die Angehörigen des Islam auf dem indischen Subkontinent eine Nation verkörpern, die sich ihr Territorium suchen muss. Die Fortsetzung dieser Geschehnisse in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts findet sich in den Streitigkeiten um die Provinz Kaschmir, so wie sie auch in ROJA dargestellt werden. Dabei wird offensichtlich, dass es verschiedene Konzepte kollektiver Identität sind, die miteinander im Wettstreit liegen. Zum einen ein indisches, so wie es von den Gründervätern der Nation gesehen wurde, und zum anderen Entwürfe, die den Kern des menschlichen Miteinanders auf Glaubensbekenntnisse zurückführen. Im Gegensatz zum integrativen Ansatz des ersten Indienentwurfes besteht ein entscheidendes Wesensmerkmal des zweiten in der Ausgrenzung oder sogar Opposition zu anderen Gruppen.

Belastet wird dieses schon schwierige Verhältnis zudem noch durch Kollektivschuldvorwürfe, die sich aus den Gräueltaten im Verlauf der Teilung des Landes speisen. GADDAR (Anil Sharma, 1995) schildert die Geschichte einer Liebe vor dem Hintergrund dieser Teilung. Erst als der moslemische Vater der schönen Sakina seine Tochter schwer angeschossen hat, erkennt er seine Verblendetheit und willigt in die Hochzeit mit dem Hindu Tara ein. Bei einer der Auseinandersetzungen der zwei Männer werden die beiderseits vorhandenen Vorwürfe deutlich ausgesprochen. Jeder wirft dem anderen vor „Ihr habt unsere Frauen und Kinder getötet“. Eine Überzeugung, die latent in vielen Köpfen präsent ist, und die sich aus der Erinnerung an die große Zahl der sinnlosen Toten speist, die dieser Konflikt das Land schon gekostet hat.

Frauen

Selbst in dem für das weibliche Rollenverständnis möglicherweise revolutionärsten Film des indischen Kinos wird die traditionelle Frauenrolle des Landes hoch gehalten. In BANDIT QUEEN (Banditenkönigin, Shekhar Kapur, 1994) gibt es eine Szene, in der die Heldin (Seema Biswas), die Anführerin einer Gruppe von Gesetzlosen ist, einem jungen Mädchen anbietet, mit ihr zu kommen. Als, auch auf Grund des Einschreitens der Mutter, das Kind ablehnt, drückt sie diesem einen Batzen Schmuck in die Hand und sagt, „Heb das für deine Hochzeit auf“.

Dieser Verweis auf das wichtigste Ereignis im Leben einer Frau kommt in diesem Film, der auf einer realen Vorlage basiert, von einer

59 Rothermund, Dietmar: *Geschichte Indiens*, München 2002, S. 90.

Frau, die mit zwölf gegen ihren Willen mit einem viel älteren Mann verheiratet wird. Phoolan, so ihr Name, wird von diesem vergewaltigt. Aber dies ist nur die erste einer Reihe von Vergewaltigungen und Demütigungen, die sie über sich ergehen lassen muss und für die sie schließlich Rache nimmt. Am Ende des Films ist sie mit ihrer Bande zu einer solchen Macht geworden, dass die Polizei sie nicht festnehmen kann. Nach Verhandlungen mit der Regierung ergibt sie sich freiwillig. 1994, im gleichen Jahr als dieser Film erschien, kam die echte Phoolan Devi, die als Vorlage für *BANDIT QUEEN* diente, nach 11 Jahren aus dem Gefängnis frei.

Das Ungewöhnliche an diesem Film ist, dass die Rache nicht Aufgabe eines Mannes ist, sondern dass eine Frau sich für das rächt, was ihr angetan wurde. Das Rachemotiv und speziell die gewalttätige Rache waren in den 70er Jahren ins Kino eingezogen und hatten für lange Zeit den Mainstream dominiert. Dem ‚angry young man‘ als dem zentralen Akteur dieser Zeit hatte aber nie ein weibliches Pendant gegenüber gestanden, das sich der gleichen Mittel bediente. Zwar waren die Frauen immer wichtig, weil es oft um ihre Ehre und damit um die Ehre der Familie ging. Der weibliche Part war jedoch nie ein tätlicher und noch weniger ein gewalttätiger. Im Falle der Phoolan Devi gab es jedoch keinen Mann, der sich, als es nötig war, auf ihre Seite stellte. Ihr Frausein, ihre Armut und ihre niedrige Kaste waren im Gegenteil genug Grund für ihre männliche Umwelt, ihr jedes Recht auf Selbstbestimmung abzuspochen. Diese gesellschaftlich-kollektive Verweigerung der menschlichen Grundwerte wird besonders deutlich in einer Vergewaltigungsszene, in der es die Hüter des Gesetzes – Polizisten – sind, die die junge Frau missbrauchen. Viel später im Film sieht man Phoolan, die ihren früheren Mann an einen Pfahl gebunden hat und ihn in Erinnerung an das, was er ihr angetan hat, fast zu Tode prügelt. Diese Brutalität steht in absoluter Opposition zur keuschen Passivität, die Frauen traditionell zugeschrieben wird. Wann immer sie als handlungstreibende Personen auftreten, tun sie das im Namen ihres Mannes oder der allgemeinen Konzepte von Ehre und Anstand. Die in *BANDIT QUEEN* zu sehende Züchtigung eines Mannes durch eine Frau bis fast zum Tode stellt deshalb eine Novität dar und kann als symbolische Rebellion gegen die ererbte Ohnmacht gesehen werden, unter der Frauen in Indien zu leiden haben.

Die Standardrolle des weiblichen Geschlechts im indischen Kino wird von M. Pendakur so gefasst: „Frauen sind normalerweise die Verzierung auf dem Kuchen – die die traditionellen Tugenden aufrechterhalten: Jungfräulichkeit, Hingabe zu Gott und Familie und die Dienst-

bereitschaft gegenüber dem Mann.“⁶⁰ Dem korrespondiert, dass Frauen in der indischen Gesellschaft von alters her in einem Spektrum von genau drei verschiedenen Rollenmodellen gesehen werden: als Tochter (Beti), als Ehefrau (Patni) und als Mutter (Ma). Gemäß dem ‚Manusmṛiti‘ – einem ungefähr zweitausend Jahre alten Gesetzestext – der einen großen Einfluss auf die Formung der indischen Moralphorstellungen hatte, sollen Frauen in der Jugend ihrem Vater unterworfen sein, dann ihrem Mann, und wenn dieser einmal gestorben sein sollte, ihren Kindern. Im populären Kino werden dieser Dreiteilung dessen, was eine Frau sozial sein kann, noch zwei Typen hinzugefügt. So trifft man auf der Leinwand auf das heiratsfähige Mädchen, die liebende Mutter, die treue Frau, den Vamp und die gebildete moderne Frau. Die beiden letzteren Stereotype stellen verschiedene Versionen der modernen Frau dar. Dabei ist für beide bezeichnend, dass sie sich von den tradierten Praktiken emanzipieren und die Entscheidungen für ihr Leben selbst treffen. Dabei stellt der Vamp das absolute Gegenstück zum klassisch indischen Frauenverständnis dar – eine Rolle, deren Entfernung zur indischen Kultur nicht selten schon durch eine Namenswahl wie Mary oder Rosi zum Ausdruck kommt.

AKELE HUM AKELE TUM (Wir sind allein, du bist allein, Mansoor Khan, 1995) ist ein Film, in dessen Mittelpunkt der Ehekonflikt einer im positiven Sinne modernen Frau steht, der schließlich versöhnlich endet. Die junge Mutter Kiran verlässt ihren Mann Rohit und den gemeinsamen Sohn, weil ihr Gatte nur an seine Karriere als Sänger denkt. Erst nach dieser Trennung wird diesem bewusst, wie sehr er die Hoffnungen und Pläne seiner Frau auf ein eigenes Leben als Künstlerin mit Füßen getreten hat. Schließlich ist sie es, die zum Star wird. Nach einem qualvollen Prozess um das Sorgerecht für ihr Kind finden Kiran und ihr geläuterter Mann wieder zusammen.

Die Wurzeln des beschriebenen Frauenbilds und der Rolle der Frau in der indischen Gesellschaft gehen – wie schon angeführt – auf die zahllosen religiösen Mythen des Landes zurück. So beeindruckend und vielsagend diese zum Teil mehrere tausend Jahre alten Überlieferungen sind, so sollte man jedoch bedenken, dass, wie Shoma A. Chatterji anmerkt, „die [indischen] Mythen so umfassend sind, dass sie zahllose Interpretationen zulassen.“⁶¹

60 Pendakur, M.: „New Cultural Technologies and the Fading Glitter of Indian Cinema“, in: *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 11 (1989), S. 69-78.

61 Chatterji, Shoma A.: *Subjekt: Cinema, Objekt: Women*, Calcutta 1998, S. 28.

So beschwört der Savitri-Mythos das Ideal einer bedingungslosen Treue. Zuerst besteht Savitri auf der Hochzeit mit ihrem Mann, obwohl sie weiß, dass dieser nur noch ein Jahr zu leben hat. Dann verlässt sie ihren Palast, um mit ihm in Armut zu leben und folgt ihm schließlich, als Yama, der Gott des Todes, ihn holt. Am Ende gelingt es ihr auf Grund ihrer nicht endenden Hingabe zu ihrem Mann, den Gott zu überreden, ihn wieder zu beleben und ihnen darüber hinaus ein Kind zu gewähren.⁶² Eine andere Belegstelle für dieses Idealbild der Ehefrau, dem sich die indische Kultur verpflichtet fühlt, ist der Mythos um Sita aus dem Ramayana. Sita ist die ideale Frau und vor allem die ideale Ehefrau. Sie steht unverbrüchlich zu ihren Gatten und erfüllt dessen Wünsche ohne jede Frage. Im ‚Ramayana‘ heißt es, dass der Gott einer Frau ihr Mann ist. Er ist ihr Freund und ihr Lehrer. Das Leben der Frau ist weniger wichtig als das Glück des Mannes. Das indische Kino hat dieses Ideal der selbstlosen Hingabe seit langem bedient. So findet sich die Formulierung, dass der Mann der Gott seiner Frau ist, in nicht wenigen Filmen. In ROJA sagt deren Schwester ihr, dass sie ihren Mann wie einen Gott verehren solle. In KABHI KHUSHI KABHI GHAM ist es die Mutter, die nach zehn Jahren des Leidens unter dem Starrsinn ihres Mannes diesem sagt, dass er kein Gott ist, wie ihre Mutter es ihr gesagt habe, sondern einfach nur ein Mann.

Filme, die mehr um romantische Liebe als um das Eheleben kreisen, greifen ebenfalls auf alte Kulturbestände zurück wie die archetypischen Liebespaare Radha und Krishna oder Laila und Majnu. Die sich auf Radha und ihren Geliebten Krishna beziehende Tradition betont das hier und jetzt und zielt darauf, jeden flüchtigen Moment so gut wie irgend möglich auszukosten. Dabei ist die Liebe Radhas absolut und rein, ein Motiv, das im populären Kino häufig Verwendung findet. Im Bild von Laila und Majnu wird die Liebe in einer spirituelleren Weise als ein essentieller Wunsch oder Bedürfnis Gottes gesehen. Die irdische Liebe ist in diesem Sinne eine Vorbereitung auf die göttliche Liebe.

Nochmals anders wird eine Frau gesehen sobald sie Mutter ist. Der Begriff der Mutter ist mit religiösem Impetus aufgeladen und gewissermaßen das Urbild für sorgende Aufopferung und Hingabe. Dazu kommt, dass sich in der Figur der Mutter das metaphysische Konzept des Landes Indien spiegelt, da dieses weiblich ist und durch die Göttin Shakti personifiziert wird, deren Name wörtlich übersetzt so viel wie Stärke bedeutet. Aufgabe und höchste Erfüllung der Frau ist es von dieser Warte aus, mit aller Kraft und ein Leben lang ihrer Familie zu dienen. Nicht

62 Chatterji 1998, S. 31.

umsonst ist MOTHER INDIA, der schon im Titel mit dem Zusammenhang zwischen der einzelnen Mutter und dem Land als Ganzem spielt, für nicht wenige Betrachter der quintessentielle indische Film. Dabei wird grundsätzlich die Ehre der Familie als eng verbunden mit dem Verhalten der Frau gesehen. Nur wenn sie den tradierten Regeln folgt, kann die Ehre der Familie erhalten bleiben.

Einer der Widersprüche des indischen Films ist, dass er als technologisches Medium der Moderne sehr oft einem Frauenbild zuarbeitet, das statt auf ein modernes Konzept weiblicher Individualität auf aufopfernde Selbstaufgabe setzt. Frauen, die sich modern verhalten, werden durchweg als dekadent dargestellt und sehr oft im Verlauf der Handlung vom Schicksal für ihre Verhaltensweise bestraft, so zum Beispiel in DO ANJAANE (Zwei Fremde, Dulal Guha, 1976) und THODISI BEWAFAYI (Esmayeel Shroff, 1980).

Von Seiten des Staates wurden schon in den frühen Jahren der jungen Republik Maßnahmen ergriffen, um die Position der Frauen in Gesellschaft und Familie zu stärken. So wurde 1955 der ‚Hindu Marriage Act‘ modifiziert und festgelegt, dass Frauen nur noch heiraten dürfen, wenn sie mindestens 15 Jahre alt sind, Männer sogar erst mit dem Erreichen des 18. Geburtstags. Auch wurde in diesem Gesetzestext die Möglichkeit der Scheidung geregelt. Die Mitgift, das auch in Filmen so häufig erwähnte ‚Dowry‘, wurde darüber hinaus an anderer Stelle für illegal erklärt. Eine gesetzliche Regelung, die jedoch die Praxis in keiner entscheidenden Weise geändert hat. Es ist vielmehr so, dass in den letzten Jahren Indien von einer Welle von so genannten Mitgiftmorden erschüttert wurde.

Während ein Mann sich traditionell wieder verheiraten kann, verlor eine Frau mit dem Tod ihres Mannes im Hinduismus gewissermaßen ihre Existenzberechtigung. Diese Geisteshaltung war es auch – in Konjunktion mit dem Ideal einer überirdischen Hingabe – die 1987 zum Wiederaufleben der seit mehr als hundert Jahren verbotenen Praxis der Witwenverbrennung führte: In Deorala wurde die Witwe Roop Kanwar lebendig auf dem Scheiterhaufen ihres dahingeschiedenen Mannes mit verbrannt.

Trotz derartig erschütternder realer Begebenheiten muss attestiert werden, dass immer mehr Filme gemacht werden, die sich darum bemühen, die Sichtweise von Frauen auf das Leben, die Familie und die indische Gesellschaft darzustellen. Von weiblichen Filmkritikern ist dazu jedoch angemerkt worden, dass auch die liberalsten männlichen Filmemacher Indiens immer noch Reste des patriarchalischen Systems in ihren Werken festschreiben. Dabei ist es nicht so, dass Film ein exklusiv

männliches Metier ist. Es gibt ein ganze Anzahl von Regisseurinnen: Prema Karanth, Aparna Sen, Vijaya Mehta, Sai Paranjpye, Parvati Ghosh, Vijaya Nirmala, Suprabha Debhi, Bhanumathi und Kalpana Lajmi.

Gerade im Mainstreamkino werden weibliche Rollen häufig gemäß konservativer Erwartungen angelegt, um männliche Betrachter anzusprechen. Besonders die assoziativ gestalteten Gesangs- und Tanzszenen belegen diese Zielsetzung. Ein Genre, das sich speziell um die Frau als Lustobjekt entwickelt hat, ist der Kurtisanenfilm.⁶³ Die Hauptdarstellerin wird darin als Gegenstand männlicher Lust und gleichzeitig als bemitleidenswertes Geschöpf präsentiert. Ein Reiz in diesem Zusammenhang resultiert aus dem Zeigen von Örtlichkeiten, die mit der Anbahnung kurzweiliger sexueller Beziehungen zu tun haben.

Eine enge Verbindung besteht auch zwischen dem Film und dem Bereich der Mode. In Hinblick auf das, was Frauen tragen dürfen, ist der Film ein Schrittmacher in der indischen Gesellschaft. Dass die Vorstellungen von Anstand trotzdem andere sind als in den westlichen Ländern, ist daraus ersichtlich, dass im Miss World Wettbewerb, dessen Endauscheidung 1996 in Indien stattfand, die Badeanzug-Runde als nicht zum Gastland passend gestrichen wurde.

In vielen Kinoproduktionen ist es der Sari, der als eine Art Nationaltracht für Frauen dargestellt wird. Dieses Kleidungsstück – eine mehrere Meter lange Stoffbahn, die in verschiedener Weise um den Körper geschlungen werden kann – hat seine historische Bedeutung unter anderem durch ein Tabu erhalten, das es lange Zeit untersagte, genähte Kleidung zu tragen. Auch gibt es eine gesellschaftlich sehr genau umrissene Vorstellung davon, wie ein Sari zu einem bestimmten Anlass beschaffen sein und getragen werden soll. Stellt man diese Textilie in einen kulturellen Kontext, so muss man sie als das hinduistisch orthodoxe Gewand für Frauen beschreiben. Dieser Bezug zur Religion ist dabei nicht nur historisch. Es gibt Tempel, in denen Frauen, die nicht mit einem Sari bekleidet sind, der Zugang verwehrt wird. Im Film erlaubt es der Sari, auf den ersten Blick klar zu machen, ob es sich um eine verheiratete oder unverheiratete Frau handelt. Im Bezug auf Kleidung stellt die Hochzeit traditionell einen Wendepunkt dar ab dem Frauen öffentlich in einer Weise erscheinen, die auf den ersten Blick erlaubt, sie als verheiratet wahrzunehmen.

63 Chakravarty, Sumita S.: *National Identity in Indian Popular Cinema*, Delhi 1998, S. 269ff.

Im Film steht der Sari oft als Symbol für die tradierten gesellschaftlichen Werte. In *DEEWAAAR* (Die Mauer, Yash Chopra, 1975) dient der Sari dazu, die moralische Umkehr des verbrecherischen Bruders und seiner Freundin Anita zu veranschaulichen. Als seine bis dahin immer westlich gekleidete Anita ihm sagt, dass sie schwanger sei, entscheidet er, dass sie noch am gleichen Tag heiraten werden und er sich dann der Polizei stellen wird, damit ihr Kind irgendwann ein besseres Leben führen kann als sie beide. Sich für die Hochzeit vorbereitend legt sie einen Sari an, den sie von ihrer Mutter erhalten hat. An diesem Punkt erscheinen andere Verbrecher, töten die werdende Mutter und leiten damit das tragische Ende ein, in dem schließlich der sich rächende Vijai von seinem bei der Polizei arbeitenden Bruder erschossen wird. Hier dient der Sari als Symbol für die Abkehr von einem skrupellosen, aber im Hinblick auf Geld und Konsum erfolgreichen Lebensstil. Sein Anlegen ist sichtbares Zeichen für eine Rückkehr zu den tradierten Werten der indischen Gesellschaft.