

METAMORPHOSEN.
FARBE - RAUM - BEWEGUNG IM INDISCHEN FILM
SUSANNE MARSCHALL

Kein Geringerer als Sergej Eisenstein, einer der großen Meister schwarzweißer Bildmontagen, träumte von einem zweiten filmkünstlerischen Höhepunkt seines Schaffens in explosiven Farben. Diesen verwehrte ihm ein (zu) früher Tod. Lediglich die berühmte viertelstündige Farbsequenz im dritten Teil seines unvollendet gebliebenen Spätwerks *IVAN GROZNIJ* (UdSSR 1943/45) konnte Eisenstein nach seinen Vorstellungen auf Agfacolor-Material realisieren, dessen Lieferung an die Sowjetunion zu den Reparationsleistungen der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte (vgl. Koshof 1988: 98). Studiert man Eisensteins Notizen über den Farbfilm und seine zu Papier gebrachten, aber nur in einem Fragment zur filmischen Umsetzung gelangten farbdramaturgischen Ideen, so verwundert nicht, dass die Farbe in *IVAN GROZNIJ* einer wilden Tanzszene gewidmet ist, einem rauschenden Fest des Zaren, während dessen der Tyrann ein Attentat seiner Verwandtschaft vereitelt. Wie einem »Meister der farbigen Leinwand« gelingt es Eisenstein, eine »Gruppe der ausgewählten Farbelemente (zu) intensivieren, sie zu einem echten System von Farbwerten auf(zu)putzen und hoch(zu)peitschen.« (Eisenstein 1988: 181f.) Die Farben – so wünschte er sich – sollten die Grenzen des Bildes sprengen, wie Klang, Rhythmus und Tanzbewegungen die Ränder des Bildes überfluten, in wilder Intensität, aber stets durchdrungen von künstlerischer Absicht. Von dieser Szene – auch wenn ein solcher Vergleich den Leser auf den ersten Blick verwundern mag – führt durchaus ein ästhetischer Weg zum indischen Kino, das filmhistorisch und über weite Strecken auch in den aktuellen Produktionen ohne farbkompositorisch opulente Musik- und Tanzsequenzen nicht denkbar wäre. Die Erinnerung an Eisensteins einzige Farbsequenz dient jedoch nicht dem Hinweis, dass die indische Filmkunst auf russische Wegweisung in Sachen Farbgestaltung angewiesen gewesen wäre, sondern macht auf eine in der Geschichte des Farbfilms signifikante Eigenständigkeit der Ästhetik von Tanzszenen aufmerksam, einem künstlerisch weiten Experimentierfeld für die filmische Komposition von Bewegung, Farbe

und Raum, das es bildkomparatistisch und interkulturell zu erkunden gilt.¹

Eisensteins Ideal der musikalisch gestalteten Farbsequenz realisiert sich in vielfachen Variationen im indischen Kino, dessen in ausgefeilten Choreografien in rhythmische Bewegung versetzte Farbkompositionen auf keinen Fall mit oberflächlicher Buntheit verwechselt werden dürfen. Diese Studie über Farbe, Raum und Bewegung im indischen Film widmet sich einem komplexen ästhetischen Beziehungsfeld, dessen kulturelle Kontexte, Sub- und Metatexte, rituelle und religiöse Symbolsprache nahezu unüberschaubar sind, aber vielleicht gerade aus diesem Grund von den europäischen Massenmedien nur allzu gerne übersehen werden. Die indische Filmindustrie, die nach mindestens fünf verschiedenen Produktionsstandorten regional, aber auch stilistisch differenziert werden kann, hat den Ton- wie den Farbfilm mit offenen Armen empfangen, weil Musik, Gesang, Tanz und Farben zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln der indischen Kultur gehören (vgl. Marschall 2007). Dies liegt zum einen in der herausragenden Bedeutung der tänzerischen und musikalischen Traditionen für das indische Theater begründet, dessen künstlerisches Regelwerk in der in Sanskrit verfassten, indischen Theaterdramaturgie »Natyasastra« nachzulesen ist. Dieser Schrift ist auch das Kino verpflichtet.

Die Mythopoetik von Ornament und Bewegung

Szenografische und choreografische Details für die mit ausgesuchter Sorgfalt inszenierten Song-and-dance-sequences im indischen Film liefern zum einen die Bildkompositionen der moghulischen Miniaturmalereien, zum anderen die Körperposen der hinduistischen Tempelfiguren. Indische Bildhauer haben eine Vielzahl von Gestaltungsformen und symbolischen Posen entwickelt, die das harte Material des Steins, aus dem ihre Figuren gebildet sind, in weiche Bewegungen zu versetzen scheinen. Auffallend ist die Androgynität der sinnlichen Figuren, deren Proportionen generell weiblich anmuten, auch wenn es sich um männliche Götterbilder handelt. Körperbemalung und Körperschmuck fallen für beide Geschlechter gleichermaßen üppig und verlockend aus, wobei Ge-

-
- 1 Generell allerdings sind russische Einflüsse auf das indische Kino der 1950er und 1960er Jahre vor allem im Bezug auf Montagetechniken durchaus belegbar. Als nur ein prominentes Beispiel hierfür wäre Mehboob Khans Meisterwerk *Bharat Mata* (MOTHER INDIA, 1957) zu nennen, in dem das Martyrium einer verarmten Bauernfamilie in Kollisionsmontagen dramatisiert wird.

mälde und Miniaturen ausgefeilte Kompositionen in leuchtenden Farbtönen aufweisen, welche Figuren und deren räumliche Umgebung veredeln. Von zentraler ästhetischer Bedeutung für die Raumausstattung sind in der Architektur und der Malerei Bodenornamente, die mit den Bewegungen der gehenden oder tanzenden Figuren im Raum korrespondieren. Aus gewundenen und verschlungenen floralen Mustern entwickelte Kreisformen beanspruchen häufig den kompletten Bildkader aus seinem Zentrum heraus über den Rahmen hinweg. Das Ornament verzweigt sich ins imaginäre Off des Bildes, es beherrscht dessen Sichtbarkeit ebenso wie die unsichtbare Umgebung. Kreisornamente zentrieren Paläste, großbürgerliche Häuser oder auch Dorfplätze und bedeuten aufgrund ihrer mythologischen und spirituellen Herkunft viel mehr als nur eine prächtige Dekoration. Wenn das Ornament einen getanzen Reigen umspielt, verweist es auf die Geschichte des blauen Gottes Krishna, der in freier Natur von den Hirtenmädchen (»Gopis«) umringt wird, worüber seine wahre Herzensdame Radha in eifersüchtige Rage gerät. Krishnas Jugendgeschichte als Kuhhirte ist Teil einer auch aus der griechischen und römischen Antike überlieferten Idyllenpoetik, die unter freiem Himmel spielt.² Immer wieder bietet diese bereits in unzähligen Variationen filmisch inszenierte Liebesgeschichte aus der Gitagovinda Gelegenheit zu filmischen Neuinterpretationen, die allerdings auf das bildsymbolische Zeichen des Reigenes selten verzichten. Ein Oscarnominiertes Beispiel: Ashutosh Gowarikers Historienfilm *LAGAAN: ONCE UPON A TIME IN INDIA* (2001) spielt zur Zeit der britischen Kolonialherrschaft und handelt von einem unfairen Wettstreit. Das kleine nordindische Dorf Champaner leidet unter Hitze und Wassermangel, so dass die Ernte schwach ausfällt und die Steuer an die Kolonialmacht nicht aufgebracht werden kann. Von einem der besten Szenenbildner des indischen Kinos, Nitin Chandrakant Desai, wurde der Set nach dem Vorbild des berühmten kleinen gallischen Comicedorfes gebildet, dessen Helden Asterix und Obelix dank eines Zaubertranks gegen das mächtige römische Reich erfolgreich Widerstand leisten (vgl. Sippy/ Ramachandran 2006: 46 ff.). Gowariker und Desai gestalten das Dorf in einer warmen, an der Ästhetik von Naturfarbstoffen orientierten Farbpalette, die mit der gelbstaubigen Landschaft harmoniert. Mit feinem Gespür für die kulturellen Kontexte der Farbtöne, für deren historische und kulturelle Produktionsherkunft, sind die Rottöne der Dorfbewohner eine Spur dunkler, tiefer gehalten als das grelle Rot der Uniformen und Roben der Briten. In *LAGAAN* stehen sich Rottöne gegenüber wie Kontrahenten, wie alter dunkelroter Ocker

2 Zu Krishnas Mythos gehört auch die auch heute noch in Indien als heilig geltende Kuh.

und giftig-leuchtendes Zinnober. Mit Ausnahme eines mittleren, sauberen Grüns für einzelne Saris der Frauen bewegen sich die Kostümfarben der Dorfbewohner innerhalb der gelb-orange-roten Farbtonskala. Basis der Farbpalette ist der indische Farbton Safrangelb,³ dessen identitätsstiftende Kraft nahezu in jedem Film über indische Kolonialgeschichte abgerufen wird.⁴ Das emotionale Bekenntnis Gowarikers zu seinen Dorfbewohnern ist schon aufgrund der verwendeten Farben und deren Farbtemperatur eindeutig.

Gowarikers *LAGAAN* enthält wie sein Film *SWADES: WE, THE PEOPLE* (2004) ausschließlich Song-and-dance-sequences, die narrativ in die Handlung eingebunden sind, ein Prinzip, an dem der Regisseur generell festhält. Der dem indischen Kino oft unterstellte, bei genauem Hinsehen eher selten zu findende Eskapismus der musikalischen Szenen kommt auch in diesem Fall nicht vor. Die wichtigsten Tanzszenen analysieren den latenten Liebeskonflikt vor den Augen der Zuschauer, denn Bhuvan (Amir Khan), der virile Held des Dorfes, verehrt nicht nur seine künftige Ehefrau, die Dorfschönheit Gauri (Gracy Singh), sondern auch Elizabeth (Rachel Shelley), die Schwester des britischen Offiziers Captain Andrew Russell (Paul Blackthorne), die das zynisch-brutale Vorgehen ihres Bruders gegen die gedemütigten Dorfbewohner vereiteln möchte. Russell fordert das kleine indische Dorf zum Cricketspiel um die Steuerlast heraus, ein sportlicher Wettstreit, den die Inder seiner Meinung nach verlieren und mit dreifachen Steuerabgaben büßen müssen. Doch es kommt anders, weil die schöne und gutherzige Elizabeth das indische Dorf heimlich im Cricket trainiert und sich dabei unglücklich in Bhuvan verliebt, eine Lovestory, die auch als verschlüsselte Art der Wiedergutmachung historischer Ungerechtigkeiten der Kolonialmacht gegenüber dem indischen Subkontinent gelesen werden kann.

Gowariker nutzt zur Darstellung des unausgesprochenen Dreiecksverhältnisses zwischen Bhuvan, Gauri und Elizabeth eine Theatervorführung nach indischer Dorftradition, bei der die mythische Liebesgeschich-

-
- 3 Indisches Safrangelb tendiert stark zu Orange und ist ein intensiver, tiefer Farbton. Die sehr alten Techniken der Gelbfärbung in Indien von dem berühmten Indisch-Gelb der Maler, das aus Kuhurin gewonnen wurde, bis zu dem intensiven Gewürz Curcuma oder den teuren Krokusblüten für Safran stellen eines der vielen spannenden Kapitel in der Geschichte der Naturfarbstoffe dar.
 - 4 Schon in seinem Titel bezieht sich Rakesh Omprakash Mehra politischer Film *RANG DE BASANTI* (2006) auf diesen symbolischen Hintergrund der Farbe, allerdings mit durchaus kritischem Blick auf den aggressiven Hindunationalismus, der die indische Politik vor allem in den 1990er Jahren bestimmte.

te zwischen Krishna und Radha durch Gesang und Tanz dargestellt wird. Die Tanzsequenzen spielen sich unter freiem Himmel ab und dennoch in einem gestalteten Raum, dessen Boden durch ein weiß und sandfarben gemaltes Ornament zur Bühne wird. Traditionell umgibt diese Bühne das auf dem Boden sitzende Publikum, darunter Elizabeth, die davon träumt, in Bhuvans Mikrokosmos integriert zu werden. Auf der lediglich durch ein – in diesem Falle dezentes – Bodenornament improvisierten Bühne spielt sich eine virtuose Vorführung ab, zu deren Verständnis der Liedtext nicht unbedingt vonnöten ist, weil die *mudras* (Handgesten) der singenden und tanzenden Schauspieler beredt sind. Bhuvan deutet Krishnas Hirtenflöte an. Gauri mimt sichtbar Eifersucht. Beide verbinden in ihrem Tanz Sprünge und Drehungen mit erzählerischen Posen, die in den traditionellen indischen Tanzformen des *Bharat Natyam*, des *Kathak* und des *Kuchipudi* als Körperzeichen das gesprochene Wort ersetzen. Dennoch wird der Tanz durch dialogischen Gesang ergänzt, in einem argumentierenden Duett mit Choreinlage, das die Details des allseits bekannten Mythos noch einmal in Erinnerung ruft. Die Geschichte von Krishna und Radha ist als serielles Element im Hindi-Film von zentraler Bedeutung, weshalb seiner gestalterischen Verfeinerung im Kontext der jeweils zu erzählenden Geschichte ein hoher Stellenwert zukommt.⁵ Neben einer bis in die Nuancen abstimmten Farbpalette der Kostüme, die Geschlechter und Kulturen visuell voneinander scheiden, wobei die Blickinszenierungen und Figurenzuordnungen in jeder Gruppentotalen neu kombiniert werden, ist hier die Bewegung im Raum und zur Kamera in ihren Eigenarten zu beobachten. Alle Einstellungen sind mit äußerster Sorgfalt bildsymbolisch arrangiert, korrespondieren mit dem Plot und erhellen die Figurenbeziehungen des Films. Oftmals agieren die Figuren frontal zur Kamera, blicken durch die vierte Wand mit einem viele Hindi-Filme auszeichnenden, den Zuschauer emotional aktivierenden Effekt. Das gleichzeitige, schwebende Kreisen der Kamera sowie die rhythmische Montage der Bewegungsszenen werden regelmäßig durch steile Topshots auf den Reigen der Tanzenden und das Bodenornament unterbrochen. Die Topshots integrieren symbolische Bildformeln in die Tanzszenen.

Das indische Kino hat ein breites Spektrum an Tanzszenen entwickelt, die vom Solo- über den Paartanz zur Gruppenchoreografie reichen und alle in der indischen Kultur vorhandenen, aber auch international relevanten Tanzstile nutzen. Darüber hinaus ist den Tanzszenen eine früher feste, mittlerweile freiere Topografie zugeordnet. Dramaturgisch ist genau zu unterscheiden, ob eine Szene im Freien oder im Haus, in der Dis-

5 Den Details dieses mythologisch wie kunsthistorisch reizvollen Themas und seiner Bedeutung für die indische Filmgeschichte werde ich mich in einem anderen Aufsatz widmen.

ko oder auf einer imaginären Bühne spielt. So gehört es zu den Standards eines verbotenen oder unglücklichen Liebeserlebnisses, das sich das Paar zunächst in einer weiten, menschenleeren Landschaft im Gesang und Tanz finden muss, wie Karan Johar in der zentralen Liebesszene in *KABHI KHUSHI KABHI GHAM* (2001) vorführt. In *LAGAAN* existieren für das zentrale Paar Bhuvan und Gauri keine familiären oder kulturellen Hürden, so dass alle Begegnungen vor Ort inszeniert werden können, stets in der Nähe der Dorfgemeinschaft, die sich gegen äußere Feinde behaupten muss. Auffällig ist, dass die Ordnung des Bodenornaments auch dann sichtbar wird, wenn der Boden ohne Bemalung ist. Nicht nur Gowariker arrangiert seine Helden auf einem gedachten Ornament, dessen abstrakte Form aus dem senkrechten Topshot in idealer Weise erblüht. Auch Bewegungsmontagen fixieren sich immer wieder kurz zu festen Bildtopoi, um dann das Bodenornament in ein flüchtiges Mandala zu verwandeln, ein kontemplatives Bild (*Yantra*), das es aus spirituellen Gründen in tiefer Ruhe zu studieren und wieder zu verlieren gilt. Das indische Kino ist ohne die Berücksichtigung dieser traditionellen Bildlichkeit und ihrer religiösen sowie mythologischen Funktionen nicht zu verstehen. Und doch bedeutet gerade dieser feste Bezug nicht, dass die indische Bildkultur stereotyp lesbar wäre. Vielmehr gilt es, jedes einzelne Beispiel individuell zu verstehen. Denn Bedeutung entsteht oft genug aus dem Bruch mit genau den Traditionen, welche die Bildformeln verkörpern.

Die Ästhetik von Ornament und Bewegung ist Teil einer weit zurückreichenden Bildgeschichte, die sich in der Moderne der indischen Filmgeschichte differenziert weiterentwickelt hat. Ob in *LAGAAN*, der fiktiven David-gegen-Goliath-Komödie nach britischem Zuschnitt, oder Ketan Mehtas auf realen Ereignissen basierendem Historienfilm *THE RISING: BALLAD OF MANGAL PANDEY* (2005), ob Rakesh Omprakash Mehras Revolutionsdrama *RANG DE BASANTI* (2006) oder Karimuddin Asifs in Urdu gedrehter Filmklassiker *MUGHAL-E-AZAM* (1960) – die Dynamik einer in Bewegung versetzten ornamentalen Form beherrscht in immer wieder neuer Variation die Szenografie und kommentiert die Performance. Dies gilt im Übrigen auch für das Schauspiel in Worten und Gesten, vor allem für konfliktgeladene Dialoge innerhalb der Familie oder zwischen gegnerischen Gruppen. Aditya Chopras Highschool drama *MOHABBATEIN* (2000), ein in indische Verhältnisse übersetztes Remake des Films *DEAD POETS SOCIETY* (USA 1989) von Peter Weir, ist ein Musterbeispiel für eine interkulturelle Transformation, die sich vom Vorbild weniger im Grundplot als auf der Ebene von Meta- und Subtext und in der visuellen Inszenierung vollkommen entfernt hat. Auch Chopra richtet die Figuren im Raum vor allem während der Dialoge streng am

Diktat der Raum-Ornamente aus, um den Widerstand des jungen Lehrers gegen den tyrannischen Direktor im Ausbruch aus der räumlichen Symmetrie und der Zentralperspektive zu vollenden. Gleichmaßen szenografisch millimetergenau verfährt auch Karan Johar zur Darstellung des Vater-Sohn-Konflikts in *KABHI KHUSHI KABHIE GHAM* (2001). Es ließen sich viele weitere Belege dafür finden, dass die Ästhetik von Ornament und Bewegung, die ihren Ursprung in der traditionell durch Tanz und Gesang gestalteten Theateraufführung hat und in der indischen Kunst vielfach dargestellt wurde, mit ihrem Eintritt in die Filmgeschichte maßgebliche inhaltliche Veränderungen durchlaufen hat. Ornament und Bewegung zieren hier nicht mehr nur die Geschichten der Götter, sie werden vielmehr zu irdischen Zeichen menschlicher Dramen, allerdings nicht ohne den Fingerzeig ins Mythologische. Dieser inhaltlichen Verschiebung eines Bildtopos der indischen Kultur werde ich mich im Weiteren widmen.

Thomas Elsaesser charakterisiert in seinem Aufsatz »Tales of Sound and Fury: Anmerkungen zum Familienmelodram« anhand amerikanischer Filmbeispiele aus den 1950er und 1960er Jahren den filmischen Raum als melodramatisches Motiv, das symbolisch für eine quasi totalitäre Gewalt steht, die vom System ausgeht und sich in emotional aufgeladenen Familienkonflikten entlädt. Zudem erinnert er an die Wortbedeutung des Begriffs »Melodram« als einer »dramatischen Geschichte, in der die emotionalen Effekte durch musikalische Begleitung hervorgehoben werden.« (Elsaesser 1994) Bewegung und Raum formieren sich auch im indischen Kino zu einer melodramatischen Pathosformel, deren Bedeutung Elsaessers Beschreibung für das amerikanische Melodram durchaus nahe kommt, die allerdings dessen Symbolik durch ihre mythologischen Quellen überschreitet. Auch im amerikanischen Melodram finden sich ornamentale Boden- und Raummuster, innerhalb derer die Figuren wie auf einem Schachbrett agieren, das Schritte diktiert, deren Konsequenzen Sieg oder Niederlage, Dominanz oder Machtverlust sein können. Verglichen mit den Funktionen von Ornament und Bewegung im indischen Kino fehlt der amerikanischen Form die mythologische Dimension, die das Spiel ins Metaphysische und zugleich auch ins Historische überhöht. Paradigmatisch für eine doppelte Lesart der Dialektik von Ornament und Bewegung sowie als Schlüsselbild für den Konflikt zwischen Vater und Sohn, der von der nicht standesgemäßen Schwiegertochter ausgetragen werden muss, und zugleich als Verweis auf einen überirdischen Konflikt zwischen Kosmos und Chaos kann die Schlüsselszene des in Urdu gedrehten Farbfilms *MUGHAL-E-AZAM* von Karim Asif aus dem Jahr 1960 herangezogen werden. Der Film spielt im 16. Jahrhundert am Hofe des Moghuls Akbar, dessen historischen Vorbildern nachemp-

fundener Palast neben seiner Pracht die wichtigsten Kommentare zur Psychologie der Familienkonflikte liefert.⁶ Die nicht standesgemäße Tänzerin Anarkali (Madhubala) wird vom Vater ihres geliebten Prinzen dazu gezwungen, in einem Spiegelsaal vor der Herrscherfamilie zu tanzen. Der Tanz soll Anarkali demütigen, führt jedoch dazu, dass sich die inneren Machtverhältnisse verkehren, weil die liebende Frau in der zweiten Hälfte der Szene ihre Stimme erhebt und ihre Bewegungen im Raum ab diesem Moment nicht mehr dem Diktat des Ornaments folgen. Der Raum tritt als Verbündeter des weiblichen Widerstands gegen die patriarchalische Tyrannei auf, denn er repliziert durch sein Spiegelornament Anarkalis rasenden Tanz an der Decke. Die Tänzerin beherrscht für einen Moment genau den Spiegelsaal, durch dessen überbordende Gestaltung sich weltliche Macht repräsentiert. Quasi realistisch gestützt durch den Prunk mogulischer Paläste setzt Regisseur Asif bildkompositorische Standards, die sichtlich auch immer noch für viele aktuelle Hindi-Filmen gelten. Eine der in *MUGHAL-E-AZAM* besonders zu bewundernden, markanten Eigenheiten der Raumgestaltung im indischen Kino betrifft die formalästhetische Tendenz, den Bildkader bis an den äußersten Rand zu füllen und auszuschnücken, so dass ein mit der indischen Kunst nicht vertrautes Auge mit Orientierungsproblemen zu kämpfen hat. Urform dieser meist um die Quadratur des Kreises angeordneten, sich bis zum Rande des Bildes verzweigenden Muster ist das Mandala, das der Psychoanalytiker Carl Gustav Jung als Archetypus der Ganzheit und des Selbst beschrieben hat. Der Begriff *Mandala* stammt aus dem Sanskrit und bedeutet »Kreis«, wobei dem zentralen Kreis in der Mitte des Mandalas stets die »tiefgreifende Bedeutung der Quaternität (Vierheit)« (Jung 1995: 412) zugrundeliegt. Das Zentrum des Mandalas wird in der indischen Kunst durch den tanzenden, aber auch zerstörerischen Gott Shiva beherrscht. Auch das indische Kino benutzt diese spirituelle Form, allerdings – so glaube ich zu beobachten – stets in einem mehrfach kodierten Sinne. Dies lässt sich stellvertretend für andere Beispiele an der zentralen Gesangs- und Tanzszene aus *MUGHAL-E-AZAM* in detail beschreiben.

6 Zusammen mit Irene Schütze habe ich *MUGHAL-E-AZAM* bereits ausführlich in einem eigenen Aufsatz analysiert und gehe im vorliegenden Zusammenhang nur auf einige hier relevante Aspekte ein: Marshall/Schütze 2006.

Das filmisch-flüchtige Mandala

Die ideale Darstellungsform des Mandalas im filmischen Raum ist das von der Decke aus gefilmte Bodenornament, in dem sich eine oder mehrere tanzende Figuren in strenger Formation bewegen. Mag das indische Kino in dieser Verwendung des Topshots auch durch das Ornament der Masse (Kracauer 1977) im Stil einer Busby Berkeley-Revue aus den 1930er Jahren filmtechnisch inspiriert worden sein, so darf die religiöse und mythologische Dimension dieses Bildtopos auf keinen Fall mit den kaleidoskopisch bewegten Körperfragmenten des amerikanischen Revuefilms verwechselt werden. Die jeweiligen Ausformungen des Kreisornaments sind nur sehr oberflächlich verwandt. Berkeleys Revuen wurden kulturwissenschaftlich als Visualisierungen des industriellen Taylorismus und seines neuen »maschinellen« Menschenbildes gedeutet. Die Form des Mandalas verweist genau auf das Gegenteil, nämlich auf eine enge Beziehung zwischen menschlicher und göttlicher Dimension, deren Erfüllung Ganzheit bedeutet. Mit der symbolischen Übertragung des Mandalas auf die weltliche Macht, die im indischen Kino immer wieder vorgenommen wird, greift die Szenografie jedoch den säkularen Missbrauch des Ornaments im Dienste gesellschaftlicher Macht offensichtlich an. Verschiedene steile Topshots in MUGHAL-E-AZAM auf das Bodenornament zeigen einen zur Mitte hin komponierten Kreis mit einem geschwungenen und gezackten Rahmen. In diesem räumlichen und ornamentalen Zentrum beginnt der Tanz und dorthin muss er auch immer wieder zurückkehren. Ästhetisch – und dies ist eine weitere Steigerung der melodramatischen Szene – löst sich durch die gespiegelte Tanzbewegung die Starre des Raumes auf, weil in jeder Spiegelscherbe andere Ansichten Anarkalis – leicht verschoben – zu sehen sind, welche sich durch Bewegung permanent verändern. Das leuchtende Rot des Tanzkostüms gibt den Ton der kaleidoskopischen Auflösung des Ornaments an. Auf der Bildebene ist die Tanzszene antagonistisch aufgebaut: Ornamentalen Formen zugeordnete Farben, Bewegungslosigkeit der Mächtigen, Symmetrie und Zentralperspektive stehen der in rauschhafte Bewegung versetzten Farbe im Tanz und in den Spiegelungen, die zu einer Auflösung der Raumordnung führen, gegenüber. Anarkali beherrscht nun abwechselnd die Nähe und die Ferne, die Großaufnahmen und die Raumtotalen. Diese Möglichkeit der Veränderung des anscheinend Unveränderbaren deutet sich bereits in den Topshots an, die Anarkalis Drehbewegungen in der Mitte des Ornaments zeigen, wodurch sich der transparente Rock zu einem fliegenden Teller erhebt. Für Momente blickt die Kamera durch den Stoff hindurch auf das Bodenornament, dessen klare Struktur sich durch die Überlagerung und die Bewegung verwischt. Immer wieder tritt

die Ästhetik von Ornament und Bewegung in Kombination mit einer Staffelung und Überlagerung transparenter Bildschichten auf, welche bereits Teil der moghulischen Palastarchitektur mit ihren bunten Glasornamenten und Spiegelmosaiken waren und nun die Gestaltung vor allem historischer Filmsets beeinflussen.

Die Choreografie des Tanzes demonstriert dem Publikum im Film und den Zuschauern im Kino, dass die gegen das väterliche Gesetz aus Liebe aufbegehrende Frau mit den Göttern im Bund ist, so sehr, dass sie wie Shiva durch ihren Tanz Chaos in der höheren Ordnung des Mandalas stiften kann. Anarkali attackiert mit göttlichem Segen – so suggeriert die Bildkompositon – die weltliche Macht. Nun lässt sich dieser Bedeutungsfaden bis zur Mythologie der Liebe zwischen dem Hirtenmädchen Radha und dem blauen Gott Krishna weiterspinnen, bis zu jener grenzüberschreitenden Liebe, die in der Kunst immer wieder im Reigen zelebriert wurde. Die Sequenz aus MUGHAL-E-AZAM konstituiert sich aus der Beziehung zwischen Ornament und Bewegung und entwickelt zugleich eine Ästhetik der Transparenz zwischen den bewegten Bildschichten, die darauf verweist, dass das Mandala eine Tiefenstruktur und keine Dekoration der Oberflächen ist. Fläche und Tiefe des Raum-Bildes sind durch die Ausstattung und die Figurenanordnung in einer Makrostruktur perspektivisch angelegt, die durch unzählige Mikrostrukturen ausgefüllt und beinahe unterwandert wird. Die Balance zwischen den Farbkontrasten der ornamentalen Muster und der Konstruktion des filmischen Raums bleibt wundersamer Weise selbst dann gewahrt, wenn sich die Farben in der Bewegung entfesseln. Eine umfangreiche Sichtung von weiteren Tanzszenen aus indischen Filmen ergibt folgende Befunde: Die Ästhetik des ausgefüllten Bildkaders hält sich hartnäckig als Grundmuster der Gruppenchoreografie, deren anfängliche zentralperspektivische Anordnung nicht selten einer wilden Ekstase der Tanzenden weichen muss. Farben und Muster entfesseln sich durch die Bewegung, so dass die ornamentale Ordnung absichtsvoll zum Verschwinden gebracht wird. Oftmals führt eine solche, die Ordnung sprengende Dynamik auf direktem Weg zu dem Ritual des Festes *Holi*, zu dessen Vergnügungen es gehört, sich mehrere Tage lang einem Farbenrausch hinzugeben. Tanzende Menschen bewerkstelligen dabei mit Farbpulvern und Farbflüssigkeiten. Während des Festes sind die harten gesellschaftlichen und sozialen Differenzen rituell aufgehoben, weshalb das *Holi*-Fest im Hindi-Film häufig als Formel der allgemeinen Versöhnung und darum auch oft als rauschhaftes Happy End eingesetzt wird. Generell existieren aber auch viele Beispiele für bis zum Ende der Sequenz durchkomponierte Gruppenchoreografien, die von einer schräg frontal gesetzten, totalen Kamera so aufgenommen werden,

dass das Bild vollkommen von einer bewegten, aber dennoch sorgsam kontrollierten Farbkomposition beherrscht wird.

Das ausgefüllte Bild

In ihrem Debütfilm MAIN HOON NA (2004) transformiert die Regisseurin und preisgekrönte Choreografin Farah Khan ein Quawali, einen der Verehrung Allahs gewidmeten spirituellen Chorgesang, in einen Popsong zur Feier der weltlichen Liebe zwischen den Geschlechtern. Diese Song-and-dance-sequence, die für westliche Augen und Ohren unterhaltsam, aber harmlos daherkommt, ist nicht nur inhaltlich, sondern auch filmästhetisch provokant und steht für die gegenwärtige Entwicklung des in Hindi gedrehten Mainstreamfilms aus den Studios in Mumbai. Farah Khan hat MAIN HOON NA in der Absicht inszeniert, ein ultimatives, hochwertig produziertes »Masala«-Movie auf die Leinwand zu bringen, in dem sich wie in dem scharfen indischen Gewürz starke Aromen gegenseitig in ihrer Wirkung steigern und außerdem amerikanische Vorstellungen von Genrekonventionen völlig fehl am Platz sind. Dementsprechend beginnt der Film als blutrünstiges, im MATRIX-Stil gedrehtes Actionspektakel: Ein indischer Terrorist überfällt ein Fernsehstudio, in dem ein indischer General für das Projekt »Versöhnung mit Pakistan« wirbt, und wird von einem indischen Superspezialterroristenjäger namens Major Ram (Shah Rukh Khan) gejagt. Der Terrorist ermordet den Vater Rams und flieht. Da der Bösewicht die Tochter des Generals zu entführen droht, muss Ram als verdeckter Ermittler in einer Highschool untertauchen, wo er nebenbei und unter vielen Tränen seinen Halbbruder Laxman (Zayed Khan) und seine verloren geglaubte Mutter (Kiron Kher) wiederfindet. Jetzt beginnt der komödiantische Teil im FEUERZANGENBOWLEN-Stil, während dessen sich die Terroristen allerdings in die unschuldige Schulkwelt einschleichen und dafür sorgen, dass der Showdown der Exposition des Films an Dramatik in nichts nachsteht. Die Wiederentdeckung der verlorenen Brüder und deren gemeinsamer Kampf um Gerechtigkeit bezieht sich auf den Mythos des Gottes Rama und seines Bruders Lakshmana aus dem »Ramayana«.

Farah Khan ist zum einen vor allem eine der besten Choreografinnen Bollywoods, zum anderen startet sie gegenwärtig eine Karriere als Filmregisseurin, wobei auch ihr zweiter Film OM SHANTI OM (2007) von Khans Lust an Ironie und visuellem Überfluss auf der Leinwand zeugt. Mit Leidenschaft zitiert Khan aus der indische Filmgeschichte und kann durch diese Selbstreferenzialität ihrer Arbeit als postmoderne Filmemacherin des Hindi-Films gelten, die den Bollywood-Stil als Kunstform mit

eigenen Gesetzen begreift, welche sie durch Steigerung des Prinzips in ihren Filmen dekonstruiert und zugleich in idealer Weise übererfüllt. Raumgestaltung, Farbkomposition und Kameraführung in Khans Regiearbeiten und ihren Choreografien sind virtuos und verdienen eine Analyse.⁷ Der bereits erwähnte Quawali-Popsong mit dem Titel »Tumese Milke Dil Ka Jo Haal« exponiert die beiden Brüder als Liebende und Solisten eines mit traditionellen Instrumenten musizierenden Männerchors, der – wie es der Tradition entspricht – überwiegend im Sitzen singt. Die Tanzbewegungen der Männergruppe bleiben darum über weite Strecken auf exakte, in schnellem Rhythmus vollzogene Kreisbewegungen der Oberkörper und der Arme beschränkt, während im Vordergrund die jeweils angebetete Schönheit im bauchfreien Sari ihre Hüften kreisen lässt. Die Sänger staffeln sich auf einer Bühne zu einer Treppe leuchtender Farben, wobei die Eigenfarben der Kostüme nicht genügen. Die Akteure bilden aufgrund ihrer Kostüme farbliche Zonen, die durch bunte Lichtquellen überlagert und damit verschoben und gemischt werden. Die Farbkomposition wird auf diese Weise permanent in Bewegung gehalten, in einen abstrakten Tanz der leuchtenden Farbtöne versetzt, in den die Sänger und Tänzerinnen zusätzlich ständig Glitzerpulver und Konfetti werfen. Trotz des eindeutigen Zuviels, das in seiner Perfektion verführt, bleiben die bildkompositorischen Ideen der Szenografie stets deutlich erkennbar. Prinzipiell werden durch die Anordnung der farblich in Gruppen kostümierten Vielzahl von Akteuren durch Ausstattungselemente wie bodenlange Stoffbahnen, einen Teich mit farbig beleuchteten Schwänen, Lotusblüten und verzierte Dekorationsgegenstände der filmische Raum und somit auch das Bild erschöpfend gefüllt. Die Kamera fliegt häufig in einer leichten Schräge um die Bühne herum und blickt immer wieder von der Decke herab auf lebendige Mandalas mit Lotus-symbolik.

Jede Song-and-dance-sequence in MAIN HOON NA kann exemplarisch als Virtuosenstück bestimmter Standardinszenierungen Bollywoods herangezogen werden, vor allem auch die beiden Songs »Chale Jaise Hawayein« und »Gori Gori«. Mit »Chale Jaise Hawayein« führt der Film eine der beiden weiblichen Hauptfiguren ein, die Tochter des ermordeten Generals Sanjana Bakshi (Amrita Rao), und zwar nicht in Form einer Spielszene oder eines markanten Dialogs, sondern wie in einem Musical durch ein Lied. Eine in Gruppen unterteilte Tänzerschar bewegt sich in hohem Tempo im großen Pausenhof der Schule in Kreisformationen in- und gegeneinander und wird von Kameramann Manikandan mit der

7 Von Farah Khan stammt auch die preisgekrönte Zugtanzszene aus Mani Ratnams DIL SE.

Steadicam in einer ungeschnittenen Plansequenz begleitet. Als Solistin steht Sanjana im Zentrum der Choreografie, die auf verschiedenen Ebenen den Bildraum in die Tiefe und die Breite erschöpft. In allen Szenen aus MAIN HOON NA dominieren der in seinen Dimensionen ausgenutzte Raum und das somit ausgefüllte Bild. Die Tänzer bewegen sich überwiegend Körper an Körper und reichen in ihrer Formation stets über den Bildkader hinaus. Demonstriert »Chale Jaise Hawayein« auch im sportlichen Sinne eine Bravourleistung von Ensemble und Kameramann, so kommentiert die Nummer »Gori Gori« durch Bewegungs- und Musikzitate unter anderem Bob Fosses Musical SWEET CHARITY (1969) und Baz Luhrmanns STRICTLY BALLROOM (1992) – der Debütfilm des australischen Regisseurs, der später mit seinem Musical MOULIN ROUGE! (2001) eine vielgefeierte Hommage an Bollywood auf die Leinwand brachte, was vor allem das westliche Publikum zunächst gar nicht bemerkte. Die Sequenz »Gori Gori« ist in ihrer Farbpalette radikal reduziert auf mittleres Rot für die Saris und Kostüme der Frauen, Schwarz für die Anzüge der Männer. Dadurch entstehen geschlossene und zugleich in permanente Bewegung versetzte Bildflächen in Rot und Schwarz, die sich mischen, trennen, begegnen und entfernen. In eklektizistischen Übergängen fließen musikalische und tänzerische Stile ineinander zu einem organischen Ganzen, einer ironischen Musiknummer über das unschuldige Balzgehaben zwischen den Geschlechtern, in dem Bollywood – mit ironischem Augenzwinkern – immer wieder gerne schwelgt.⁸

Entfesseltes Licht - glühende Farben - tanzende Räume

Gemessen an den gängigen Farbkonventionen des amerikanischen und europäischen Kinos scheinen asiatische Filme in ihrer Farbigkeit geradezu zu explodieren. Nicht nur das indische, auch das chinesische, taiwanesische und japanische Kino zelebrieren die Symbolkraft und den ästhetischen Reiz der Farben, wobei dies nicht bedeutet, dass Klischees bedient werden: Bunte Bilder sind im asiatischen Kino beileibe nicht immer positiv konnotiert. In seinem Buch über das amerikanische Technicolor-Musical DER ZAUBERER VON OZ (1939)⁹ schildert der indische Schriftsteller Salman Rushdie, dass er die extreme Farbigkeit des Märchenmu-

8 Dass die langsam den kompletten Globus umspannende Vermarktung indischer Filme Anteil an der gegenwärtigen internationalen Renaissance des Musicals hat, ist kaum von der Hand zu weisen.

9 Salman Rushdie: DER ZAUBERER VON OZ., übers. v. Gisela Stege, Berlin: Edition Phantasia, 1999.

sicals noch nicht einmal auffällig gefunden habe, weil intensive Buntheit in seiner Filmsozialisation und generell in seiner Kultur vollkommen normal ist. Darüber hinaus basieren indische Mainstreamfilme auf einem vollkommen anderen Verständnis von filmischem Realismus und vor allem von inszenatorischen Konventionen. Shashilal K. Nair drehte 2001 mit Shah Rukh Khan, Juhi Chawla und Jackie Shroff den Polizeithriller ONE 2 KA 4, dessen deutscher Verleihtitel DER BABYSITTERCOP auf seine amerikanische Inspirationsquelle verweist. Das Thema kommt dem »Masala«-Movie entgegen, denn es erlaubt – wie in MAIN HOON NA – einen permanenten Wechsel zwischen harten Actionsequenzen und familien-tauglichen Spielszenen. Erstere stehen letzteren in ihrer leuchtend-bunten Opulenz in nichts nach. Zumal Tanz- und Kampfszenen als ausgefeilte Bewegungssequenzen gleichermaßen ausgekostet werden, weil der ästhetische Genuss der Choreografie von Körperbewegungen offensichtlich den Kern des Filmvergnügens bildet. In ONE 2 KA 4 bringt Regisseur Nair sogar den Raum zum Tanzen, dessen Bodenelemente von unsichtbaren Kräften in Bewegung versetzt werden, auf denen der pantomimisch die Mythen des amerikanischen Films darstellende Shah Rukh Khan seine neue Familie aufzuheitern versucht, vor allem die vier Kinder seines besten Freundes, die er adoptiert hat, weil ihr Vater bei einem Polizeieinsatz um Leben gekommen ist. Auch in diesem Kontext hat der Topshot auf Varianten der Kreisform seinen festen Platz, welche im Übrigen auch von einer sich horizontal drehenden Kamera in Erinnerung gerufen werden kann.

Diese Facetten einer eigenen Ästhetik von Farbe, Raum und Bewegung im indischen Kino lassen sich immer wieder neu kombinieren und darin liegt eine wichtige kreative Funktion der Song-and-dance-sequences. Karan Johar inszeniert in seinem viel beachtetem Scheidungs-drama KABHI ALVIDA NAA KEHNA (2001) einen traurig-schönen Liebestanz zwischen seinem verbitterten Antihelden Dev Saran (Shah Rukh Khan) und dessen verbotener Liebe Maya Talwar (Rani Mukherjee) im Stadtzentrum New Yorks als einen Reigen klarer Farbkompositionen. Zu Beginn der Sequenz gibt reines Himmelblau den Ton an, das sich konsequent in der Kleidung der flanierenden Passanten und dem Sari Mayas wieder findet. Der zweite Farbakt konfrontiert Schwarz und leuchtendes Gelb: Auf den Straßen New Yorks existieren in diesem Moment ausschließlich gelbe Taxis, die das auf der Straße tanzende Paar als leuchtende und zugleich abstrakt-unscharfe Farbflächen umkreisen. Spiegelungen verdoppeln die Liebenden und ihre Welt, überwinden die Grenzen der Körper und des Raumes, stimulieren Gefühle. Der dritte Akt gehört einem Herbstwald in Orange und warmen Brauntönen, in dem das indische Hochzeitsfeuer bis zu einer Gelbüberblendung lodert. In seinen

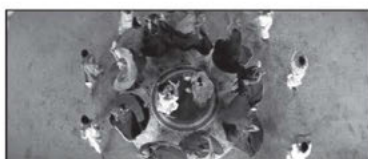
Träumen schreitet das Paar in Pink zur christlichen Hochzeitszeremonie durch eine in der Pink- und Rosapalette einstimmig kostümierte Festgemeinde in einer in zarten Abstufungen passend dekorierten Kirche, um schließlich unter rot- und schwarz gekleideten Passanten und hellblauem Himmel durch eine überraschend grün-rote Weihnachtsstimmung hindurch auch einen kulturellen Wandel zu durchlaufen. In Johars Szene vereinen sich nicht nur die Geschlechter, sondern auch Kulturen und Religionen. Höhe- und Schlusspunkt des Ganzen ist ein Reigen der Farbüberblendungen, welche jede einzelne Farbstimmung Schicht um Schicht ins Bild zurückzieht, bis die Ebenen visuell nicht mehr zu unterscheiden sind. Die Lyrics des Songs entstammen der Feder Javed Akthars und spielen auf die Metaphorik leuchtender Farben an, die in diesem Fall für das Leben, die Liebe, aber vor allem auch für den Schmerz des erzwungenen Verzichts stehen. Choreografin Farah Khan verzichtet auf spektakuläre Bewegungen zugunsten langsamer Drehungen und Posen, weil die Szene eine der Wirklichkeit enthobene Atmosphäre haben soll. Stilisierte Urgesten der Liebe, ausgebreitete Arme, angedeutete Küsse, zarte Berührungen fließen ineinander wie die Farben des Regenbogens. Die Konzentration aller filmischen Mittel liegt auf der von vielen Menschen umgebenen, aber ungestörten Zweisamkeit des Paares, deren verträumte Stimmung mit der anschließenden Rückkehr von Mayas Ehemann abrupt zu Ende ist. Subtil ziehen sich verschiedene Spuren von Grün – man genieße vor allem das Innenfutter von Shah Rukh Khans Sakko – als leicht zu übersehendes Leitmotiv durch die aufwendig inszenierte, fünfminütige Sequenz. Regisseur Johar, der seine Filmkarriere als Schauspieler, Produzent, Drehbuchautor und vor allem Kostümbildner und Ausstatter begonnen hat und als junger Reformator des Mainstreamfilms auch international höchst erfolgreich ist, bricht mit der musikalischen Liebesszene nicht – wie es die Tradition des Hindi-Films nahelegen würde – aus dem großstädtischen Schauplatz in eine entlegene Landschaft auf. Dennoch lässt die Sequenz keinen Zweifel daran zu, dass ihr filmischer Raum im geografischen Sinne nicht mehr als Ort zur Außenwelt gehört, sondern als Seelenlandschaft in die Intimität der Figuren führt. Farben und Klänge, Bewegungen und Metamorphosen des Raums bilden Brücken in Innenwelten, die weder der Rationalität noch der Sprache zugänglich sind. Auch in Karan Johars moderner Version der Song-and-dance-sequence prägen Ornament und Bewegung, Transparenz und Schicht das ausgefüllte Bild, das mit äußerster Liebe zum Detail gestaltet ist. Am Ende entfesselt er die Farben, nicht indem er seine Figuren *Holi* feiern lässt, sondern filmisch durch Überblendung, Unschärfe und Bewegung. Alles verwandelt sich im Moment höchsten Glücks, fließt davon wie ein flüch-

tiges Mandala. Auch die Leinwand des Films, die von der Auflösung des Bildes berauscht ist.

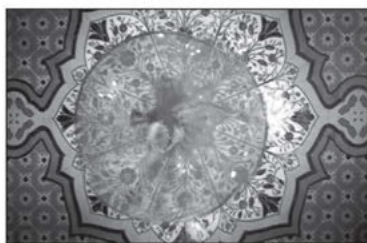
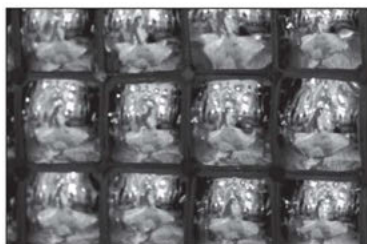
Literatur

- Eisenstein, Sergej (1988): »Erster Brief über die Farbe«. In: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig: Reclam-Verlag, S. 177-183.
- Elsaesser, Thomas (1994): »Tales of Sound and Fury: Anmerkungen zum Familienmelodram«. In: Christian Carginelli/Michael Palm (Hg.), Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film, Wien: PVS Verleger, S. 93-127.
- Jung, Carl Gustav (1995): »Über Mandalasymbolik«. In: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Düsseldorf: Walter Verlag, S. 373-414.
- Koshofer, Gerd (1988): Color. Die Farben des Films, Berlin: Spiess Volker GmbH.
- Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marschall, Susanne/Schütze, Irene (2006): »Das Ornament der Farben: Bildästhetik im Hindi-Kino«. In: Thomas Koebner/Fabienne Lip-tay/Susanne Marschall (Hg.), Filmkonzepte 4, Indien, München: edition text + kritik, S. 19-37.
- Marschall, Susanne (2007): »Bollywood«. In: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam, S. 91-97.
- Rushdie, Salman (1999): Der Zauberer von Oz, Bellheim: Edition Phantasia.
- Sippy, Sheena/Ramachandran, Naman (2006): Lights Camera Masala. Making Movies in Mumbai, Mumbai: India Book House.

Bildanhang



Der Liebesmythos von Krishna und Radha wird auf dem Dorfplatz als Tanz mit erzählerischen Gesten und Posen aufgeführt. Immer wieder zeigt die Kamera den Reigen der Tanzenden von oben, so dass sich ein bewegtes Mandala bildet. LAGAAN (IND 2001, R: Ashutosh Gowariker)



Gegen die Kraft der Liebe kommt der Tyrann nicht an, zumal sich der Spiegelsaal mit der Tänzerin verschworen hat. Diese beherrscht den Raum in all seinen Dimensionen. MUGHAL-E-AZAM (IND 1960, R: Karim Asif)



Der Topshot auf Einstellungen, die als in Bewegung versetztes Mandala inszeniert sind, gehört in filmischen Hindipop-Inszenierungen zu den Standardeinstellungen, die auf spirituelle Traditionen verweisen. MAIN HOON NA (IND 2004, R: Farah Khan)



Zu jeder Szene gehören bestimmte Farbtöne. Mit jedem Schnitt wechseln die leuchtenden Farben der Kostüme und der Ausstattung, um in den Schlussbildern der Liebezene als Farben, Bewegungen und Formen in einander zu fließen. KABHI ALVIDA NAA KEHNA (IND 2006, R: Karan Johar)