

Indischer Stil

Kino: ein indisches Erlebnis

Wenn Sie in Indien einen Freund besuchen und dieser Ihnen etwas von der Kultur seines Landes zeigen will, dann ist ein Kinobesuch alles andere als unwahrscheinlich. Hier kann man im Dunkel der Hitze des Tages entgehen. Mehr oder weniger versteckt sorgen Kühlaggregate dafür, dass die flirrend aufgeheizte Luft der Straßen und Plätze nicht eindringt in die großen Gebäude, die zu einem guten Teil noch aus der Kolonialzeit vor 1947 stammen. Auch die Namen dieser Stätten, wie Rex, Gloria, Elphinstone, Royal, Odeon oder Palace rühren zum großen Teil noch aus diesen fernen Tagen her. An der Außenseite finden sich gut sichtbar große Plakate der laufenden Filme. Im Süden Indiens werden diese noch durch überlebensgroße Werbeplakate ergänzt. Die in Handarbeit und mit kräftigen Farben gemalten Helden und Heldinnen kann man hier schon von weitem im Durcheinander der Straßen erkennen.

Wenn man das Foyer betritt, trifft man auf zumindest zwei Kassen: Eine für die aktuelle Vorstellung und eine andere, an der man Karten für die kommende Woche lösen kann. Bei einem durchschnittlich großen Kino mit 500-600 Plätzen ist es wahrscheinlich, dass jede dieser Aufgaben von zwei benachbarten Kassen wahrgenommen wird. Bei einem wirklich großen Lichtspielhaus, das bis zu 1.000 Besuchern pro Vorstellung Platz bietet, kann die Zahl der Kassen auf insgesamt sechs anwachsen. Gut bedient ist, wer seine Karten schon im Voraus besorgt hat und sich die unvermeidliche halbe Stunde Anstehen ersparen kann. Dieses verläuft in der Regel sehr gesittet. Ungehalten reagieren die Wartenden lediglich, sobald es den Anschein hat, als ob jemand, der nicht der Warteschlange angehört, einem in ihr befindlichen Bekannten Geld geben will, damit dieser ihm Karten mitbringt. Sehr wahrscheinlich ist, dass einige derer, die mit stoischer Geduld auf ihr Vorrücken zum Ticketcounter warten, überhaupt nicht vorhaben, sich den Film anzusehen. In besseren Kreisen ist es nämlich durchaus üblich, dass man seine Hausangestellten mit dieser zeitraubenden Aufgabe betraut. Unter Freunden hingegen ist es Usus, dass einer der Gruppe zeitig genug erscheint, um die Karten für den Kinoabend zu erwerben.

Der Kinobesuch ist in Indien das Freizeitvergnügen Nummer eins. Zehn bis fünfzehn Millionen Menschen, das ist ungefähr ein Prozent der Bevölkerung des Subkontinents, finden sich jeden Tag in den 13.000 Ki-

nos ein. Wer als westlicher Besucher ernsthaft an der ihn umgebenden fremden Kultur interessiert ist, tut gut daran, sich diesen wichtigen Aspekt nicht entgehen zu lassen. Dabei wird ein einheimischer Freund oder Bekannter aller Wahrscheinlichkeit nach darauf achten, dass es kein Hollywood Film ist, der die Leinwand erhellt. In Sachen Film ist Indien reich und kann jeden Cineasten schon mit der schieren Zahl von 800 Kinofilmen, die pro Jahr im eigenen Land produziert werden, beeindrucken; ein Ausstoß, der alle anderen nationalen Produktionszahlen weltweit klar übertrifft.

Der Grund, sich in Indien in ein Kino zu begeben, sollte aber nicht nur der Wunsch sein, sich den Gepflogenheiten des Landes anzupassen. Vielmehr erhält man so eine Chance, sich auf eine audiovisuelle Reise zu den Wünschen, Träumen und Phantasien der hier lebenden Menschen zu begeben.

Falls man zu spät gekommen ist und alle Karten für die aktuelle Vorstellung verkauft sind, gibt es eine nicht kleine Wahrscheinlichkeit, dass man gegen einen Aufpreis doch noch zu seinem Vergnügen kommt: den schwarzen Markt. Obwohl vom Gesetz verboten, dürfte es auch dem Nichteinheimischen leicht fallen, die Händler, die dieser Art von An- und Verkauf nachgehen, ausfindig zu machen. In der stillen Variante dieser Tätigkeit werden die zum Verkauf stehenden Tickets einfach überoffensichtlich in der Hand gehalten. Die aggressiveren Vertreter dieses Kleingewerbes bieten darüber hinaus deutlich hörbar ihre Ware an. Mit Rufen wie „Tickets für 60 für 90“ durchkämmen und umkreisen sie die Menge der Menschen, in denen sie ihre potentiellen Kunden vermuten. Eine durchaus realistische Darstellung dieses illegalen Kleingewerbes findet sich im Film *RANGEELA* (Die Farbenreiche, Ram Gopal Varma, 1992). Weniger realistisch ist allerdings der in diesem Film erscheinende Polizist, der sich mit aller Macht seiner Autorität, aber letztendlich doch vergeblich, darum bemüht, dem gewitzten Helden sein unlauteres Treiben nachzuweisen.

Die Preise für einen Kinobesuch variieren zwischen 25 und 60 Rupien für ein normales Kino. Sollte man sich, womöglich aus Heimweh, doch einen westlichen Film ansehen, so wird der dafür zu entrichtende Obolus um mindestens 25 Rupien höher liegen als bei einem der landeseigenen Produkte. Im Falle, dass man sich an einer der wenigen Stätten der architektonisch und konzeptionell globalisierten Kinokultur befindet – einem Multiplex, von denen es aber erst etwas mehr als ein Dutzend gibt – wird der Preis für die Eintrittskarte zwischen 100 und 150 Rupien liegen (2-3 €).

Wenn man sich an dem in keinem Kino fehlenden Stand mit Popcorn und Getränken versorgt hat, betritt man durch eine der großen, mit dickem Vorhang versehenen Türen den Kinosaal. Da hier bereits Dunkelheit herrscht, wird man vom Platzanweiser mit Hilfe einer Taschenlampe zu den Sitzplätzen geleitet. Selbst wenn man sich für die erste Vorstellung des Tages entschieden hat, die normalerweise um 12.00 Uhr beginnt, werden am Ende alle Plätze besetzt sein. Bei einem durchschnittlichen indischen Film, der drei bis dreieinhalb Stunden dauert, beginnen die weiteren Vorstellungen um 16.00 und um 20.00 Uhr. Sollte es sich um ein besonders langes Werk handeln, dann kann die erste Vorstellung schon um 11.00 beginnen, während die Abendvorführung auf 21.00 Uhr verschoben wird.

Je nach dem, wie viel man für seine Karte bezahlt hat, kann sich der Sitzkomfort deutlich unterscheiden. Die billigsten Plätze finden sich vor der Leinwand in der vorderen Hälfte des Parketts, das als ‚lower stall‘ bezeichnet wird. Die weiter hinten liegenden Sitze sind der ‚higher stall‘ und stellen die preisliche Mittelklasse dar. Wer sich seine Karten etwas hat kosten lassen, ist über die Treppe vom Foyer aus zur Empore, dem ‚balcony‘, gelangt und verfolgt die Vorführung von dort. In früheren Zeiten gab es zudem Sitzbereiche, die ausschließlich den weiblichen Gästen vorbehalten waren.

Während man es sich bequem macht, wird mittels Dias für diverse Produkte geworben. Etwas später werden diese dann abgelöst von Werbefilmen. Zirka zehn Minuten nach dem offiziellen Beginn der Vorstellung beginnt der obligatorische Dokumentarfilm – ein staatlich verordnetes Muss für jedes Kino und damit auch für jeden Kinogänger. Stellenweise trifft man sogar noch auf ‚Newsreels‘ und wird durch diese Nachrichten- und Wochenschauen mit einem Mix von Berichten relativ aktueller Geschehnisse versorgt.

Sehr wahrscheinlich nutzen einige der Kinobesucher diese der Bildung der Massen gewidmete Zeit, um nach Einnehmen ihres Sitzes noch einmal nach draußen zu gehen und eine Zigarette zu rauchen. Die meisten Anwesenden werden jedoch mit eindeutigen Interesse der Darstellung eines Umwelt-, Politik- oder Wirtschaftsthemas folgen, oder sich an Orte wie den Mount Everest oder in das Leben einer bedeutenden Persönlichkeit entführen lassen. Einige der noch freien Plätze werden erst gegen Ende der ersten halben Stunde der Kinovorstellung besetzt. Da man sicher sein kann, dass der Hauptfilm, wegen dem man ja letztendlich hier ist, keinesfalls vor Ende der ersten dreißig Minuten beginnt, hat es sich ein Teil der Zuschauer zur Regel gemacht, überhaupt erst dann zu

erscheinen. Nach dem Ende der durchweg technisch und inhaltlich gut gemachten Dokumentation folgen die Trailer der Filme, die in näherer Zukunft gezeigt werden.

Wenn nun der Hauptfilm beginnt, hängt das Geschehen im Kinosaal davon ab, wie neu dieser Film ist. Ist er wirklich brandneu und handelt es sich womöglich um die allererste Vorstellung, dann wird das Publikum ruhig und aufs Höchste gespannt der Entwicklung der Handlung folgen. Speziell unter den jüngeren Kinogängern gilt zudem der Besuch von Erstvorstellungen als prestigeträchtig. Das so erworbene Wissen um Handlung, Dialoge und Songs kommt dann zur Geltung, wenn man sich den gleichen Film ein zweites, drittes oder viertes Mal ansieht.

Sollte man also erst vierzehn Tage nach Anlaufen eines Kassenschlagers dazu kommen, diesen zu sehen, dann unterscheidet sich die Situation vor der Leinwand erheblich von der gespannten Neugier der ersten Vorstellungen. Die Eingeweihten sprechen die Dialoge mit und erheben ihre Stimmen, um in die Songs einzustimmen. Wenn Hauptdarsteller oder Hauptdarstellerin zum ersten Mal die Szene betreten, wird dies mit allgemeinem Applaus begrüßt, ein Moment, um dessen Bedeutung die Regisseure sehr wohl wissen und der deshalb mitunter in einer fast kathartischen Manier gestaltet wird. Auch nehmen sich die Zuschauer die Freiheit, die Handlung zu kommentieren. Trägt einer der Darsteller ein Gedicht vor, so wird das oft mit einem anerkennenden „wahwah“ von Seiten der Zuschauer honoriert, was so viel wie „sehr gut“ oder „großartig“ auf Hindi bedeutet – nicht zu vergessen, dass ein großer Teil der Anwesenden das Gedicht mitspricht.

Kino ist, in dieser Weise erlebt, kein rein rezeptiver Medienkonsum, sondern ein Mitmachereignis. Der Spaß, das Vergnügen, ins Kino zu gehen, besteht zum großen Teil darin, Teil des Geschehens zu sein. Je markiger die Dialoge, je eingängiger die Musik und die Liedtexte, desto wahrscheinlicher ist es, dass ein Film bleibende Spuren auch im Alltag hinterlässt. Warum den nächsten Quälgeist nicht mit den gleichen eindeutigen oder gerade uneindeutigen Worten abfertigen wie der Held es vorgemacht hat?

Nach zirka eineinhalb Stunden wird dieser Fluss der Ereignisse durch die Pause unterbrochen. In Indien hat jeder Film eine Pause – auch wenn er keine hat. Im Falle westlicher Produktionen führt dies dazu, dass der Filmvorführer mehr oder weniger sensibel die Handlung an einer Stelle unterbricht, damit das Auditorium sich mit Getränken und Sonstigem versorgen kann. Bei diesen Filmimporten unterbleibt darüber hinaus die Partizipation des Auditoriums, die ansonsten so kennzeichnend ist für

die indische Kinokultur. Westliche Filme weisen schlichtweg eine andere Struktur auf, die dazu führt, dass sie zwar mit großen Interesse gesehen, aber nicht in der gleichen Weise miterlebt und mitgestaltet werden wie ihre indischen Pendants.

Bei allem Interesse der Kinogänger für westliche Filme sind diese im Schnitt weniger besucht als die einheimischen Produktionen. Während amerikanische Filme meist vor halb- oder dreiviertel gefülltem Haus spielen, sind die Vorstellungen indischer Filme regelmäßig bis auf den letzten Platz ausverkauft, ein Phänomen, das seinen Grund auch darin hat, dass englischsprachige Filme nicht von der ganzen Bevölkerung, sondern hauptsächlich von der eher gebildeten Mittelklasse und Oberschicht konsumiert werden.

Wenn die Vorstellung nach der zweiten Hälfte des Films endet, schließt sich der Vorhang vor der Leinwand, das Licht geht an und – in den meisten Fällen – westliche Musik ertönt durch die Lautsprecher. Während die Zuschauer den Saal verlassen, beseitigen die Reinigungskräfte die Spuren der vergangenen Stunden. Sobald dies geschehen ist, erlischt wiederum das Licht und das Spiel beginnt von neuem.

Nur am Rande soll hier bemerkt werden – was an verschiedenen Stellen schon anklang – dass es sich bei einem Kino in Indien um einen sehr personalintensiven Betrieb handelt. Bei zirka 500 Sitzplätzen hat man wahrscheinlich vier Kassierer, zwei bis drei Verkäufer für Getränke und Snacks, mindestens vier Platzanweiser, wahrscheinlich drei Reinigungskräfte, ein oder zwei Filmvorführer und nicht zu vergessen den Manager. Summa summarum kommt man damit auf eine Minimalbesetzung von 15 Personen für den Betrieb eines Kinos.

Wenn unsere hypothetische Vorstellung um 12.00 Uhr mittags begonnen hatte, dann endet sie gegen 16.00 Uhr. Nicht wenige der Besucher, die einer Schichtarbeit nachgehen, werden sich von hier aus direkt zu ihrem Arbeitsplatz begeben. Andere, die das Kino nach Ende ihrer Frühschicht betraten, machen sich jetzt auf den Weg nach Hause – wie es auch die Kinder machen, die nach einem frühen Schulende der gleichen Leidenschaft gefrönt haben wie die Erwachsenen: sich von einem indischen Film dahin bringen lassen, wo der Alltag weit, weit weg ist. Wenn zwischen Mitternacht und zwei Uhr morgens die letzte der Vorstellungen endet, werden auch an diesem Tag wieder zehn Millionen Menschen oder mehr den Weg in die Kinos gefunden haben – ein Prozent der indischen Bevölkerung.

Diese Schilderung eines Kinobesuchs in Indien stellt jedoch nur die halbe Wahrheit dar. Von den 13.000 Kinos, die sich über die immense

Fläche Indiens verteilt finden, entsprechen etwa zwei Drittel der hier gegebenen Schilderung. Beim verbleibenden Rest der Lichtspielunternehmungen handelt es sich um reisende Kinos, die mit Projektor und Leinwand von Ort zu Ort ziehen.³ Sie sind es, die den Glanz der Filmwelt in die 600.000 Dörfer der ländlichen Regionen bringen. Wenn es Nacht wird über den Weiten Indiens, versammeln sich auch an diesen Orten die Menschen, um sich für einige Stunden von den schnelllebigen Sternen und Sternchen der Leinwand aus dem Alltag entführen zu lassen, während über ihnen die Sterne am Himmel in ewiger Gleichmut ihre Bahn ziehen.

Der Aufbau eines Films

„Das Hindi-Filmgeschäft setzt sich hauptsächlich aus zwei Dingen zusammen. Zum ersten aus dem Bestreben, kommerziell erfolgreiche Filme zu machen – darüber hinaus eine Strategie auszuarbeiten, mit der man die Filme einer großen Menge nahe bringen kann, um den größtmöglichen Profit zu erzielen. Dies verlangt eine umfangreiche analytische Untersuchung, sie beginnt mit der Darlegung und Analyse des Erfolges, den einige Filme, die irgendwann einmal im Kino liefen, aufzuweisen haben. Man versucht dabei herauszufinden, was diese Filme so bemerkenswert macht, die richtige Mischung von bekannten Filmschauspielern, Musik und Liedern, dazu kommen die Neuerungen im Handlungsablauf und das, was man unter Aufwand versteht, nämlich ausgesprochen teure Bühnenausstattung und Requisiten.“⁴

So beschreibt der bengalische Regisseur Shyam Benegal, einer der großen des anspruchsvollen indischen Kinos, das Grundmuster des filmischen Mainstreams seines Heimatlandes.

Wer über indisches Kino spricht, sollte sich stets bewusst sein, dass es sich bei der geographischen Einheit, auf die man sich damit bezieht, um keinen einheitlichen Kulturraum handelt. Das offensichtlichste Anzeichen hierfür ist die Vielzahl der gesprochenen Sprachen. Offizielle Sprachen, die von der Regierung als solche anerkannt sind, gibt es siebzehn, deren Verbreitungsgebiete ungefähr mit den Grenzen der großen Bundesstaaten übereinstimmen. Diese vielfältigen Sprachgrenzen führen dazu, dass jede Äußerung, ganz gleich in welcher Sprache sie gemacht wird, von einem großen Teil der Einwohner des Landes nicht verstanden wird. Von einer *Lingua Franca* im anspruchsvollen Sinne kann man nicht

3 Torgovnik, Jonathan: *Bollywood Dreams*, London 2003.

4 Benegal, Shyam: „Die Indische Filmindustrie“, in: Riemenschneider, Dieter (Hrsg.): *Shiva tanzt*, Zürich 1999, S. 184.

reden. Hindi, die am weitesten verbreitete Sprache, wird nur von zirka vierzig Prozent der Angehörigen der indischen Nation verstanden. Dabei handelt es sich um eine sehr junge Sprache, die auf mehrere nordindische Regionaldialekte zurückgeht.

Gleichwohl hat Hindi eine herausragende Rolle im indischen Sprachkanon: Es ist die Sprache des populären Kinos. Zwar sind bis zum heutigen Tag in insgesamt fünfzig verschiedenen Sprachen Filme in Indien gedreht und produziert worden⁵, zumeist erfuhren diese jedoch nur eine regionale Verbreitung. Seit Anfang der 90er Jahre wurden jedoch zahlreiche südindische Filme in Hindi synchronisiert. Die Leinwandepen, die ihr Publikum gleichermaßen im tropischen Süden wie in den tausende von Kilometern entfernten montanen Regionen des Himalaja finden, sind untrennbar mit dem kommunikativen Potential dieser Sprache verbunden. Die Stadt, die in gleicher Weise untrennbar mit der Produktion originär hindisprachiger Filme verbunden ist, ist Bombay (der Name leitet sich her vom portugiesischen ‚Bom Bahia‘, was guter Hafen heißt). Offiziell wurde die Metropole 1996 von der Regierung nach einer lokalen Göttin in Mumbai umbenannt⁶; eine Tatsache, die jedoch nicht dazu geführt hat, dass der angestammte Name heute weniger gebräuchlich wäre.

Bombay oder „Bollywood“, wie sie mehr oder weniger ernst gemeint auch genannt wird, ist die Region, aus der das ‚wirkliche‘ indische Kino kommt. ‚Wirklich‘ bedeutet hier nicht, dass die hier entstandenen Produktionen in irgendeiner Weise indischer wären als die Konkurrenzprodukte, die landauf landab in beeindruckender Zahl aus den Studios kommen. Wirklich indisch sind die hier entstehenden Filme deshalb, weil es sich bei ihnen um den medial größten gemeinsamen Nenner des Subkontinents handelt. Der geographisch weitreichende Erfolg dieser Filme hat dazu geführt, dass Bollywoodproduktionen seit jeher Vorbild und teilweise auch direkte Vorlage für die Vielzahl der regionalen Filmproduktionen sind. Umgekehrt werden aber auch deren originäre Erfolge als Vorlagen für das Hindi-Kino verwendet.

Fragt man danach, was die Filme dieser Provenienz eint, dann kann man am ehesten auf ihre ‚Rezepthaftigkeit‘ verweisen. Zumeist handelt es sich um melodramatische, als Musical aufbereitete Stoffe, die eine klare moralische Botschaft enthalten. Der englische Terminus, der in die-

5 Rajadhyaksha, Ashish und Willemsen, Paul: *Encyclopedia of Indian Cinema*, New Delhi 2002, S. 30ff.

6 Dwyer, Rachel: *All you want is money, all you need is love*, London 2000, S. 3.

sem Zusammenhang verwandt wird, ist ‚Formula Film‘. Mit diesem Film nach Rezept oder Formel ist genau das gemeint, was der am Anfang dieses Abschnitts zitierte Shyam Benegal als charakteristisch für den Hindi-Film sieht: Das populäre indische Kino verlässt sich darauf, eine Mischung aus bewährten erfolgreichen Handlungselementen zu präsentieren; eine Vorgehensweise, die sich ebenfalls in westlichen Produktionen findet und dort als Blockbuster- oder High-Concept-Film bezeichnet wird. Stellenweise wird der indische Film auf Grund dieser auf Einzelelementen aufbauenden Machart als ein Kino der Attraktionen bezeichnet, das in relativ loser Verknüpfung eine Reihe spektakulärer, aber eigentlich eigenständiger audiovisueller Höhepunkte präsentiert. Diese stilistische Eigenart ist es, die den essentiellen Unterschied zu dem in den 30er Jahren entstandenen klassischen Code Hollywoods darstellt, der noch heute die Sehgewohnheiten in Amerika und Europa beherrscht. Der Schwerpunkt des populären indischen Films liegt abweichend dazu nicht auf narrativer Kontinuität und Stringenz. Es sind vielmehr der Reiz und die Anziehungskraft der einzelnen Bausteine, aus denen sich die Filmhandlung zusammen setzt, die hier im Mittelpunkt steht. Dieses Abweichen vom Paradigma der westlichen Filmkultur ist es, das den populären indischen Film in den Augen westlicher Betrachter anfangs oft fremd und unverständlich erscheinen lässt.

Dabei sollte man jedoch nicht übersehen, dass indische Filmschaffende sehr wohl beide Ausdrucksweisen beherrschen. Die künstlerischen Filme, auf die in Teil sechs dieses Buches näher eingegangen wird, bedienen sich zumeist einer nüchternen und rational stringenten Erzählweise, die historisch ihre Wurzeln im Einfluss des italienischen Neorealismus hat. Diese anspruchsvollen Werke stellen jedoch nur zirka zehn Prozent der gesamten indischen Filmproduktion dar. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die dominierenden neunzig Prozent des kinematographischen Mainstreams – das Kino, das die Massen mobilisiert und begeistert.

Im populären Kino sieht man am deutlichsten die typischen Charakteristiken des indischen Films. Es handelt sich um eine spezifisch indische Form der Massenunterhaltung. Die Standardbausteine eines solchen Films sind: Liebeszenen, Aktionsszenen, Comedyszenen, Gesangs- und Tanzszenen, Kampfszenen und Verfolgungsszenen. Die Ausarbeitung dieser Komponenten und ihre Verbindung ist es, die das indische Kino so eindeutig von den westlichen Produktionen unterscheidet. Unübersehbar ist dabei als erstes, dass sich die Regisseure dieser Werke Zeit nehmen, um ihre Handlungen zu entwickeln. Drei Stunden sind

normalerweise die zeitliche Untergrenze eines auf die Massen zielenden indischen Films. Eine Zeitspanne, für die das indische Publikum eine bunte Mischung bewährter Unterhaltungskomponenten erwartet, wenn es sich ins Kino begibt. Einige der immer wiederkehrenden zentralen Themen auf der Leinwand sind: romantische Liebe, Freundschaft unter Männern, Schicksal, Respekt vor den Traditionen und der mehr oder weniger heroische Umgang mit sozialer Ungerechtigkeit.

Man kann dabei verschiedene Genres im indischen Film unterscheiden: den mythologischen Film, den religiösen Film, der sich mit der Vereinigung mit dem Göttlichen beschäftigt, den romantischen Film, in dem Liebe und Leidenschaft gegen die Macht und Rigidität der Tradition und etablierten Regeln bestehen müssen, den Stuntfilm, dessen Schwerpunkt auf Action und gefährlichen Darbietungen liegt, den historischen Film, der mit üppigen Kulissen und Kostümen eine mehr oder weniger ferne Vergangenheit wieder auferstehen lässt, den sozialen Film, der sich mit gesellschaftlichen Fragen und Problemen auseinander setzt und das Familienmelodram, das darum kreist, den Reichtum, aber auch die Spannungen des Familienlebens in Szene zu setzen. Diese Genres sind per se nicht spezifisch indisch. Indisch ist jedoch die Art, wie die Filmemacher des Subkontinents sich ihrer angenommen haben. Sie haben den Produkten einer importierten Technologie den unverwechselbaren Stempel der indischen Kultur aufgedrückt. Das Ergebnis ist eine eigene Filmtradition, deren Produkte für den Massenmarkt ausschließlich die Form von Musicals haben – wobei es sich jedoch um einen erweiterten und leicht modifizierten Musicalbegriff handelt. Ganz gleich, um welche Thematik es sich handelt, ganz gleich, welche Handlung präsentiert wird, stets singen und tanzen die Akteure, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen, was stellenweise durchaus befremdlich wirken kann. So singt die gerade aus einem brennenden Feld gerettete Radha (Nargis) in dem Klassiker MOTHER INDIA (Mehboob Khan, 1957) schlammverschmiert und am Ende ihrer Kräfte im Wald ihrem Sohn hinterher, der als Verbrecher vor der wütenden Dorfbevölkerung fliehen muss.

Dabei sei darauf hingewiesen, dass die Figur der Mutter in vielen Filmen eine herausragende Stellung einnimmt – eine Position, die sich unter anderem aus den zentralen Mythensammlungen des indischen Kulturkreises, der Mahabharata und dem Ramayana herleitet. Gemäß der in ihnen seit Jahrtausenden festgeschriebenen Vorstellungen ist die Mutter in ihrem Wesen sorgend, aufopfernd und unerschütterlich in der Hingabe zu ihrer Familie: Sie ist es, die die moralischen Werte hoch hält. Sehr oft wird sie entweder zu Hause oder im Tempel betend gezeigt, was

ihre Religiosität und Spiritualität betont. Nicht selten findet sie sich in schwierigen Situationen, indem sie verschiedenen Ansprüchen und widerstreitenden Wertmaßstäben gerecht werden muss. Einen Eindruck der Bedeutung der Mutter im indischen Film erhält man in einer Szene von DEEWAAR (Die Mauer, Yash Chopra, 1975): Der zum Verbrecher gewordene Vijay (Amitabh Bachchan) hält seinem Bruder Ravi (Shashi Kapoor), der bei der Polizei arbeitet vor, dass er, Vijay, reich sei, ihm hingegen so gut wie nichts gehöre. Darauf antwortet Ravi, „ich habe Mutter“.

Zwei wichtige und alte Genres im Reigen des indischen Films sind der mythologische und der religiöse Film. Mythologische Filme beziehen die Wurzeln ihrer Geschichten aus einer fernen Vergangenheit. Ereignisse und Charaktere stehen hier unter dem Einfluss von Göttern, Dämonen oder anderen übermenschlichen Kräften. Die Auseinandersetzungen von Gut und Böse sind aber nicht nur rein historisch angesiedelt, sondern stellen auch sehr oft eine Schnittstelle zur Gegenwart dar. Schon der erste indische Spielfilm RAJA HARISHCHANDRA (König Harishchandra, D. G. Phalke, 1913), der eine in der Folge noch häufig verfilmte Geschichte aus dem Mahabharata erzählt, fällt in dieses Genre.

Der religiöse Film unterscheidet sich vom mythologischen Film dadurch, dass sein Augenmerk nicht so sehr auf der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kräften liegt, sondern dass es um die spirituelle Entwicklung eines Menschen geht. Das zentrale Moment der Geschichte ist, wie man dem Göttlichen nahe kommt und möglicherweise am Ende in ihm aufgeht.

Auch soziale Dramen sind seit jeher Bestandteil des Kanons indischer Filme. Sie greifen Eigenarten der indischen Gesellschaft auf und zeigen die davon ausgehenden Konflikte. Anlässe für diese können das Kastensystem, die vielfältigen Traditionen, aber auch wirtschaftliche Ungerechtigkeiten sein. International bekannt wurde Mani Rathnams Film BOMBAY aus dem Jahr 1995. Er greift die Schwierigkeiten im Umgang von Hindus und Moslems im Indien der Gegenwart auf – ein Problem, das seit der Unabhängigkeit und Teilung des Landes 1947 immer wieder durch lokale, gewalttätige Auseinandersetzungen der Religionsgruppen zu Tage tritt.

Verallgemeinernd über die verschiedenen Genres kann man sagen, dass indische Filme moralische Lehrstücke sind, in denen das Gute über das Böse triumphiert. Im Verlauf der Handlung wird die soziale Ordnung, die durch die Taten des Bösen gestört wurde, durch die Kraft des Guten wieder hergestellt.

Markantestes Charakteristikum im Aufbau der mehrstündigen Werke ist die Nichterfüllung westlicher Linearitätserwartungen. Ein Film steuert nicht beständig auf ein mehr oder minder offensichtliches Ziel zu, sondern präsentiert oft Zwischenhandlungen und Untergeschichten, die stellenweise nur wenig Bezug zur Haupthandlung aufweisen. Es handelt sich um eine narrativ-strukturelle Vielfalt, die im Rahmen einer übergreifenden Story verschiedenste Elemente zu integrieren vermag.

Diese erzählerische Eigenart des indischen Films speist sich aus alten mythologischen Wurzeln. Dabei müssen die schon erwähnten Nationalepen, Mahabharata und Ramayana, als die historischen Vorlagen für den Narrationsstil gegenwärtiger Leinwandspektakel gesehen werden. In ihnen findet sich ein großer Reichtum an Unterhandlungen, zyklischen Einschüben und kausal nur sehr entfernt in Verbindung stehenden Ereignissen. Dieser somit alte, kulturell lang etablierte und von einer strengen Stringenz abweichende Erzählstil ist eine der Voraussetzungen, auf denen das populäre Kino fußt. Er gibt den Regisseuren die Freiheit, Handlungsblöcke miteinander zu kombinieren, die keinesfalls zwingend erforderlich sind, um das letztendlich glückliche oder tragische Ende herbei zu führen. So enthält zum Beispiel der wohl erfolgreichste indische Film aller Zeiten SHOLAY (Flammen, Ramesh Sippy, 1975) eine äußerst humoristische Gefängnissequenz, die der eigentlichen Handlung eher fern steht. Das Auftreten eines Gefängnisdirektors, der in seinem Gestus zwischen Adolf Hitler und Charlie Chaplin komödiantisch oszilliert, wirkt in Bezug auf das Grundthema unerbittlicher Rache für westliche Betrachter irritierend. Zieht man jedoch in Betracht, dass ein großer Teil der Kinogänger einen solch komödiantischen Teil als unverzichtbaren Baustein eines guten Films sieht⁷, dann erscheint diese scheinbare Inkonsistenz in einem gänzlich anderen Licht.

Wichtig ist es auch, sich der melodramatischen Machart indischer Filme bewusst zu sein. Dabei liegt der Schwerpunkt der Handlung niemals auf der Psychologie oder dem Leben eines Einzelnen. Es geht vielmehr um die Situationen und Zusammenhänge, in denen der jeweils Beteiligte zu emotionalen Extremen gelangt. Dabei werden die damit verbundenen Gefühle nicht nur schauspielerisch in Szene gesetzt, sondern klar und zumeist sehr ausführlich verbalisiert. Die Protagonisten der Handlung agieren nicht nur, sondern finden stets Gelegenheit, in zumeist recht blumiger Weise zu erklären, warum sie tun was sie tun. Auf diese Weise kommt es in erstaunlich vielen Filmen zu einer beeindruckend großen Zahl langer Dialoge.

7 Valicha, K.: *The Moving Image*, Hyderabad 1988, S. 75.

Ein Terminus, der in Indien benutzt wird, um die Spezifik des einheimischen Kinos zu beschreiben, ist „Masala“ – ein Wort, das eigentlich die Bezeichnung für eine aus diversen Zutaten bestehende Gewürzmischung ist. Indischer Film, so sehen es diejenigen, die ihn konsumieren, ist genau das: Eine Mischung aus verschiedenen Zutaten, die darauf zielt, ein Maximum an Genuss und Sinnesfreuden zu erzeugen – ein Genuss, der sich auch Zuschauern erschließen kann, die nicht direkt aus dem indischen Kulturkreis kommen. Bester Beleg hierfür ist die weite Verbreitung indischer Filme in ganz Asien, Afrika und der ehemaligen Sowjetunion. Die Möglichkeit, auch als Landesfremder einen innigen Bezug zum indischen Film aufzubauen, beschreibt die englische Autorin Rachel Dwyer wie folgt: „Indischen Film versteht man durch die Vertrautheit mit seinem Handlungsablauf und die Vertrautheit mit seinen Charakteren.“⁸ Einzige und unerlässliche Voraussetzung für die Erreichung dieser verstehenden Vertrautheit ist der nicht zu geringe Konsum dieser Filme.

Musik und Tanz

Das auffälligste Merkmal der Filme des indischen Subkontinents ist, dass sie immer Gesang und Tanz enthalten. ‚Song and dance sequences‘ sind unverzichtbarer Bestandteil eines jeden auf die breiten Massen zielenden Hindi-Films. Sieht man sich einem Film gegenüber, in dem weder gesungen noch getanzt wird, so kann man sich sicher sein, dass dieser nicht Bestandteil des Filmkanons ist, der von einem breiten Publikum goutiert wird. Es handelt sich in diesem Fall um ein Werk des eher als elitär zu bezeichnenden Artcinemas.

Im Schnitt enthält ein indischer Film fünf bis acht Gesangs- und Tanzsequenzen, die zwischen fünf und zehn Minuten lang sein können. Der Musik dieser Szenen kommt dabei im Bezug auf den Gesamterfolg des Films entscheidende Bedeutung zu. Für einen nicht unerheblichen Teil der Zuschauer ist es nämlich von der Musik abhängig, ob man sich einen Film ansieht oder nicht. Da die Soundtracks schon zwei bis drei Monate im Voraus veröffentlicht werden, hat ihre Beliebtheit einen extrem gewichtigen Einfluss auf die Anzahl der Zuschauer. Teilweise wird die Musik sogar als der verlängerte Arm der Werbekampagne für den jeweiligen Film gesehen und eingesetzt. Dabei lässt sich in vielen Fällen jedoch nur schwer auseinander halten, ob es die Musik ist, die den Erfolg

8 Dwyer, Rachel und Patel, Divia: *Cinema India*, New Delhi 2002, S. 194. (Diese und alle weiteren Übersetzungen wurden von den Autoren angefertigt.)

des Films bedingt, oder ob es der Film ist, der dafür sorgt, dass die Musik zum Hit wird. Die ökonomische Wichtigkeit der Musik steht jedoch außer Frage. Ganz gleich, ob die Musik den Zuspruch zum Film ankurbelt oder umgekehrt, der Soundtrack und die mit ihm verbundenen Verwertrungsrechte sind inzwischen eine der Haupteinnahmequellen der indischen Filmindustrie.

Wie wichtig die Musik für die Vermarktung eines Kinofilms ist, wird deutlich, wenn man in Betracht zieht, dass der indische Musikmarkt zur Gänze von Filmmusik dominiert wird. Es sind die Lieder und Melodien, die das Glück und Unglück, das Streben, aber auch das Versagen der Leinwandhelden begleiten, die eine nationale musikalische Identität herstellen. Umfragen von MTV India am Ende der 90er Jahre haben darüber hinaus gezeigt, dass die Mehrzahl indischer Jugendlicher große Fans alter indischer Filme und speziell ihrer Musik sind. Sie halten die Soundtracks der Werke, mit denen ihre Eltern groß geworden sind, für bedeutender als gegenwärtige Filmmusik.⁹ Als Lieblingssänger wurde in diesem Zusammenhang am häufigsten Mohammed Rafi genannt, vor Michael Jackson, dem auf dem dritten Platz die Schwestern Lata Mangeshkar und Asha Bhosle folgten. Bis auf den im westlichen Kulturkreis hinreichend bekannten Michael Jackson handelt es sich dabei um Playbacksänger und -sängerinnen. Mohammed Rafi war einer der Großen dieses Faches in den 60er und 70er Jahren. Die Schwestern Lata Mangeshkar und Asha Bhosle, die heute um die sechzig Jahre alt sind, haben jede mit mehr als 15.000 Aufnahmen zum Fundus der indischen Filmmusik beigetragen. Lata Mangeshkar erscheint sogar im Guinness Buch der Rekorde als die Künstlerin mit den weltweit meisten Aufnahmen.

Die Einbettung der so wichtigen Gesangs- und Tanzsequenzen in den Film erfolgt meist nur sehr lose. Im Gegensatz zu den, wenn möglich, nahtlos in die Handlung integrierten Musikszenen westlicher Musicals entfernen sich deren indische Pendanten zumeist von den Kausalzusammenhängen der vorhergehenden und nachfolgenden Handlung. Eine sehr schöne Beschreibung dieses Spezifikums findet sich in dem Buchtitel „Cinema of Interruptions“ von Lalitha Gopalan.¹⁰ Interruptions, Unterbrechungen, das ist es, was die Einschübe des populären Kinos sind. Sie bieten einen Ausstieg aus der Handlung und eröffnen emotional assoziative Gestaltungsräume. Indem sie singen und tanzen, bieten die Charaktere der Handlung dem Zuschauer einen Einblick in ihre Wünsche, Träume aber auch Ängste. Dabei kann sowohl eine mögliche Zu-

9 Trojanow, Ilija: *Der Sadhu an der Teufelswand*, München 2001, S. 144.

10 Gopalan, Lalitha: *Cinema of Interruptions*, London 2002.

kunft als auch die Vergangenheit beschworen werden. So wird zum Beispiel Milli (Urmila Matondkar), die Hauptdarstellerin des Films RANGELA, in mehreren Gesangs- und Tanzsequenzen sehr innig mit Kamal (Jackie Shroff) dargestellt, einem der beiden männlichen Hauptakteure. Zwar liebt er sie, was sie zu keinem Zeitpunkt begreift, aber sie werden kein Paar. Am Ende des Films erkennt Milli vielmehr, dass sie ihren fast zur Familie gehörenden Kindheitsfreund Munna schon immer geliebt hat und mit ihm den Rest ihres Lebens verbringen will. Analog hierzu trifft man sehr oft darauf, dass eine Liebe sich im Lied in ihrer ganzen Größe und Herrlichkeit entfaltet, in der Handlung jedoch keinen oder nur geringen Niederschlag findet.

Die nur lose Verbindung, in der zumeist die musikalischen Teile eines Filmes zu seinem Rest stehen, rührt jedoch nicht nur vom assoziativen Charakter dieser Sequenzen her, sondern auch von der Art und Weise, wie diese entstehen. Der Komponist und der Texter sind in keiner engeren Weise in den Ablauf der Produktion eingebunden. Sie arbeiten vielmehr separat an der Musik und den Liedtexten und schreiben eine Reihe von Stücken für Situationen, die der Regisseur ihnen vorher geschildert hat. Ein detailliertes Drehbuch, das als Hilfe dienen könnte, um die Gefühlshöhen und -tiefen eines Films besser zu erfassen, liegt im Normalfall nicht vor – ein weiteres Charakteristikum des indischen Films.

Schon legendär ist in diesem Zusammenhang der Fließbandcharakter, mit dem die Musik mitunter produziert wird. Sehr häufig arbeiten Musiker parallel an mehreren Filmprojekten mit. Hinzu kommt, wie schon angedeutet, dass die Lieder so gut wie nie von dem Schauspieler gesungen werden, der im Film die Lippen zum Ton bewegt. Eine Tatsache, der sich das Publikum sehr wohl bewusst ist, die aber der Begeisterung keinen Abbruch tut. Playbackgesang ist seit dem Entstehen dieser technischen Möglichkeit ein unverzichtbarer Bestandteil der indischen Kino-Kultur. Dabei war die Schar der Playbacksänger, der Künstler, die ihre Stimme anderen leihen, stets klein. Dies ist ein Faktum, das, gepaart mit dem mengenmäßig hohen Ausstoß, zwangsläufig dazu führen musste, dass die gleichen Stimmen in unzähligen Filmen wieder und wieder zu hören sind. Dabei müssen sowohl Dialekte, Musikstile als auch das gehörte Alter der Stimme gewechselt werden. Historisch geht diese Praxis des Playbacksingens zurück bis in die 30er Jahre, als es gängige Praxis wurde, Bild und Ton zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufzunehmen.

Es ist aber nicht nur die Musik, die dafür sorgt, dass sich die Song-and-Dance-Sequenzen vom restlichen Film abheben. Sie stellen häufig

auch visuell offensichtliche Diskontinuitäten dar. Durch fantastische Garderoben, vielfachen Kleidungs- und Ortswechsel und eine assoziative Inszenierung von Wünschen, Emotionen und Träumen lassen sie die kausalen Strukturen der eigentlichen Filmhandlung hinter sich. In vielen Fällen können diese musikalischen Intermezzi als Illustrationen innerer Zustände gelesen werden. Gerade die Weigerung, den Faden der Handlung bruchlos durch diese musischen Einschübe laufen zu lassen, erzeugt an dieser Stelle ein großes Gestaltungspotential.

Ein Beispiel, das dies gut vor Augen führt, ist der schon erwähnte Film *RANGEELA*, die Geschichte eines einfachen Mädchens auf dem Weg zum Filmstar und zum Mann ihres Herzens. In mehreren der Gesangs- und Tanzszenen wird fließend zwischen tropischem Strand, Urwald, Wüste und imposanten Berglandschaften hin und her gewechselt. Wobei man betonen sollte, dass die Handlung des Films zum allergrößten Teil in einem rein städtischen Umfeld angesiedelt ist. Innerhalb eines der Songs sieht man sogar das letztendlich sich findende Paar Milli und Munna auf einem fliegenden Sofa vor der Skyline Manhattans.

Nicht vergessen werden darf im Zusammenhang mit den Tanzdarbietungen besonders der weiblichen Darsteller der erotische und implizit sexuelle Inhalt vieler fröhlich und lebensfroh daher kommender Songs. In Indien gibt es nach wie vor eine Zensur – was dazu führt, dass sexuelle Interaktionen auf der Leinwand nicht zu finden sind. Auch Küsse, bei denen ein wirklicher Mund-zu-Mund-Kontakt stattfindet, sind so gut wie nicht zu beobachten, auch wenn es Filme gibt, in denen diese erscheinen, z.B. *RAJA HINDUSTANI* (König von Indien, Dharmesh Darshan, 1996). Die Körperlichkeit des Tanzes stellt angesichts dieser Beschränkungen einen Weg dar, das Interesse der Zuschauer an derartig nicht statthaftem Geschehen zu befriedigen. Der Tanz, der von alters her ein Bestandteil der indischen Kultur ist, dient hier dazu, gerade dem männlichen Betrachter ein möglichst verlockendes Bild der weiblichen Physis zu bieten. Da ein Entblößen der Akteurinnen aus den schon erwähnten Gründen nur relativ begrenzt gestattet ist, wird recht häufig zu einem Trick gegriffen, der unter dem Begriff „Wet Sari Dance“ ein stehender Terminus unter indischen Filmzuschauern ist. Die Darstellerin ist in einen Sari, ein traditionelles indisches Gewand, gehüllt, der auf Grund von wolkenbruchartigem Regen, Wasserfällen oder anderen Umständen nass ist, hauteng anliegt und so trotz vollständiger Bedeckung des Körpers nur wenig verhüllt.

Dass es gerade diese Grenzgänge entlang des von der Zensur Erlaubten sind, die einen Reiz auf die Zuschauer ausüben, macht das Auf-

sehen deutlich, das 1993 von einem Lied verursacht wurde: In KHAL-NAYAK (Der Schurke, Subhash Ghai; 1993) singt Madhuri Dixit einen Song mit dem Titel ‚Choli ke peeche kya hai‘ (Was ist unter meiner Bluse?). Auch wenn die Schauspielerin im Nachhinein vehement dafür eintrat, dass damit natürlich ihr Herz gemeint sei, weckte der Song gerade auch auf Grund der Visualisierung, die immer wieder den Oberkörper der Protagonistin ins Bild setzte, deutlich andere Assoziationen. Über die Frage, ob es sich in diesem Fall um eine vulgäre und somit nicht zu billigende Verknüpfung von Bild und Ton handelt, wurde in der indischen Öffentlichkeit ausführlich gestritten. Verallgemeinernd kann man sagen, dass sowohl das Erotische als auch das Sexuelle – Elemente, die offiziell im indischen Film nicht gestattet sind – über die Gesangs- und Tanzsequenzen einen Weg in das Medium Film gefunden haben. Dabei ist es gerade der assoziative Charakter dieses Standardbestandteils indischer Filme, der die Freiheit zur Darstellung des eigentlich nicht Darstellbaren ermöglicht.

Je nach angelegtem Maßstab lassen sich also die Song-and-Dance-Sequenzen sehr unterschiedlich sehen. Was einerseits als gestalterische Freiheit verstanden werden kann, die assoziative Räume für die audiovisuelle Ausgestaltung von Gefühlszuständen schafft, lässt sich auch als ein partieller Autismus innerhalb der Abfolge eines Films sehen. Hier gibt es große, eigenständige Elemente im Film, die sowohl in der Produktion, als auch in der Dramaturgie und ebenfalls in der Rezeption mit der filmischen Narration brechen und eine dominante Eigenständigkeit entwickeln. So werden schon seit einigen Jahren diese Sequenzen so hergestellt, dass sie sich nachher zur weiteren Vermarktung über die Musikprogramme des Satellitenfernsehens eignen.

Bei all der Aufmerksamkeit, die die indische Öffentlichkeit den Song-and-Dance-Sequenzen der Filme zukommen lässt, sollte vor allem dem in Fragen indischer Kultur nicht Bewanderten klar sein, dass indische Filmmusik nur wenig zu tun hat mit der klassischen Musiktradition des Landes. Auch wenn die meisten Musiker und Sänger nach wie vor über eine klassische Ausbildung verfügen, so handelt es sich bei dem, was man im Kino zu hören bekommt, um eine eigene und höchst populäre Gattung. Wie weit die Sphären des Klassischen und des Populären divergieren, mag daran ersichtlich sein, dass in den 50er Jahren Filmmusik prinzipiell aus dem Programm des damals staatsmonopolistischen All-India-Radios verbannt wurde. Selbst nach Beendigung dieses kategorischen Ausschlusses war es lange Zeit so, dass das staatliche Fernsehen Doordarshan Musikausschnitte aus neu erscheinenden Filmen nur

gegen Bezahlung ins Programm aufnahm. Heute hat sich dagegen die Situation so gewandelt, dass der ehemalige Monopolist bezahlen muss, um seinen Zuschauern die begehrten Clips bieten zu können.

Zusammenfassend kann man sagen, dass gerade aus der Perspektive einer reflexiven Auseinandersetzung mit dem Kino des indischen Subkontinents die Song-and-Dance-Sequenzen einen besonders interessanten Ansatzpunkt bieten. Kein anderes Element der Filme dieser Provenienz konzentriert so sehr das stilistisch Indische in sich. Gerade die von westlichen Erwartungshaltungen abweichenden Inhalte und Darstellungen bieten einen privilegierten Zugang zur indischen Kultur und der ihr eigenen Ästhetik. Dabei sollte man sich stets auch der fast politisch-integrativ zu nennenden Kraft dieser Musik- und Gesangsnummern bewusst sein. In ihnen hat die indische Nation die Einigkeit erreicht, die sie politisch, ökonomisch, sozial und religiös bis zum heutigen Tage nur beschränkt verwirklichen konnte. Möglicherweise ist gerade dies der Grund dafür, dass Musik, Gesang und Tanz seit jeher die determinierende Dreieinigkeit des indischen Kinos sind. In einem durch Sprachgrenzen und Religionen geteilten Land ist die Musik ein gemeinsamer Nenner, der hoffen lässt.

Wurzeln und Einflüsse

Die Einflussfaktoren, die von den Anfängen bis heute auf den indischen Film gewirkt haben, sind zahlreich. Aus der fünftausendjährigen Kultur des Landes sind es vor allem das Theater, der Tanz, die Musik und die Malerei, die ihre Spuren in dem vergleichsweise jungen Medium hinterlassen haben. Aber auch der Film selbst hat in einer Art frühen globalen Rückkopplung auf sich selbst gewirkt. So waren in der Stummfilmzeit, als die bewegten Bilder noch jede Sprachgrenze mühelos überspringen konnten, 85 Prozent der in Indien kursierenden Filme ausländischer Herkunft. Und gerade im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrtausends hat der Aufstieg des Satelliten- und Kabelfernsehens einen neuerlichen und starken Veränderungsimpuls auf das Mediengeschehen im Reich des Hindikinos ausgeübt.

Die Grundlagen der visuellen Kultur des heutigen Indiens finden sich in der Entwicklung einer urbanen Lebensweise im 19. Jahrhundert.¹¹ Besonders die verschiedenen Theatertraditionen fanden über diese Zeit der Verstädterung Eingang in das Schlüsselmedium des sich anschlie-

11 Dwyer und Patel 2002, S. 10.

ßenden Jahrhunderts. Dabei lassen sich zumindest drei separate Schauspielkulturen benennen, die dabei von Bedeutung waren: das Sanskrittheater, das Volkstheater und das Parsentheater.

Das Sanskrittheater ist eine der reichsten und elaboriertesten, aber auch elitärsten Ausdrucksformen, die sich in der mehrtausendjährigen Geschichte Indiens herausgebildet haben. Die Struktur der Darbietungen ist episodisch, stark stilisiert und zentral auf das Element des Spektakels ausgerichtet. Im Kern handelt es sich um eine Tradition sehr aufwendiger nichtrealistischer Tanzdramen. Die Stoffe dieser Darbietungsform stammen aus dem reichen mythologisch-religiösen Fundus der indischen Kultur, weshalb deren Kenntnis ein Schlüsselement zum Verständnis dieser Kunstform darstellt.

Auch wenn es immer wieder Versuche gibt, aus den Charakteristiken des Sanskrittheaters die wahre Wurzel des ‚Indischen‘ im indischen Kino zu extrahieren, so sollte man in dieser Hinsicht vorsichtig sein. Der historische Höhepunkt dieser Kunstform ist im ersten nachchristlichen Jahrtausend anzusiedeln. Aus vielerlei Gründen kam es seit dem 10. Jahrhundert zu einem Niedergang dieser Theatergattung.

Die populärere Variante der Schauspieltradition ist das Volkstheater, das sich als Konkurrenz zum Sanskrittheater entwickelte. Dabei entstanden in vielen Regionen eigene Formen. Die Traditionen des klassischen Theaters wurden hier in einer auf Breitenwirkung angelegten Weise fortgeführt. Zumeist rekrutierten sich die Darsteller für diese volkstümliche Form der Unterhaltung aus der Landbevölkerung. Hier wurden Gesang und Tanz verwendet, um Geschichten melodramatisch und publikumswirksam in Szene zu setzen.

Der dritte Strang der Theatertraditionen, die als Wegbereiter des indischen Films gesehen werden können, ist das Parsentheater, das im 19. Jahrhundert entstand. Die Parsen waren und sind eine aus dem persischen Raum eingewanderte Bevölkerungsgruppe, der man nachsagt, dass ihre Angehörigen künstlerisch und handwerklich talentiert und vielseitig sind. Da es ihnen an einer eigenständigen kulturellen Vergangenheit in Indien fehlte, wandten sie sich dem Schauspiel in den beiden Sprachen Hindustani und Gujarati zu. Sie erwarben sich einen Ruf als talentierte Stückerreiber und fähige Techniker. Ihre Theateraktivitäten waren stellenweise so erfolgreich, dass parsische Theaterensembles sogar im Ausland gastierten. Zumeist jedoch waren die wandernden Bühnen in Indien auf Tour und konnten, wo immer sie spielten, mit einer großen Zuschauerschaft rechnen. Prägende Bestandteile der Aufführungen waren: Gesang, Musik, Humor, schneidige Dialoge, spektakuläre Einlagen und

beeindruckende Bühnentechnik. Sehr häufig waren die Darbietungen der Parsen im Kern eine Abfolge von verschiedenen Shownummern, die durch eine Rahmenhandlung verbunden wurden.

Ein Erbe dieser vielfältigen Theatertradition ist das mitunter zu beobachtende ‚Overacting‘, das man in indischen Filmen antrifft: die übersteigerte Darstellung eines Gemütszustandes durch überschießende Gestik und Mimik. Ein Charakteristikum, das von den meisten Zuschauern gewünscht wird, da diese keinen Realismus, sondern maximale melodramatische Intensität erwarten. Ein gutes Beispiel für diese Neigung findet sich im Film SANGAM (Vereinigung, Raj Kapoor, 1964), in dem der vom damaligen Superstar Raj Kapoor gespielte Sunder im Kampf um einen Freund und eine Frau in permanent überexpressiver Weise seinen Gefühlszustand offen legt. Der Status als Klassiker, der diesem Film zukommt, und auch die Tatsache, dass er in anderen Filmen wie AMERICAN DESI (Amerikanischer Inder, Piyush Dinker Pandya, 2001) explizit als solcher zitiert wird, zeigt jedoch, dass das Publikum eine derart überdeutliche Inszenierung ausdrücklich gut heißt. Es werden keine adäquaten, sondern überstarke Emotionen erwartet und von Seiten der Regisseure und Schauspieler auch geboten. Der immer wieder zu beobachtende Einsatz von holzschnitthaften und stereotypen Charakteren lässt sich in gleicher Weise auf die dem Kino vorher gehende Theatertradition zurückführen.

Wie wichtig der Tanz im Kanon der indischen Künste und damit auch für das Kino ist, zeigt sich schon, wenn man den etymologischen Zusammenhängen nachgeht. Die Sanskritbezeichnung für Schauspiel, ‚natya‘ leitet sich aus dem Wort ‚nrit‘ her, das nichts anderes als ‚Tanz‘ bedeutet. Womit es legitim wäre, das Verhältnis dieser beiden Kunstformen als ‚im Anfang war der Tanz‘ zu umschreiben.

Der Tanz wurde in Indien lange Zeit als heilige Kunst betrachtet. Im Einklang damit wird der weltenerschaffende und weltenerstörende Gott ‚Shiva‘ zumeist als achtarmiger, den Kosmos erschütternder Tänzer dargestellt. Die ‚Devadasis‘, weibliche Gottesdienerinnen im Süden Indiens, führten Tänze wie ‚Bharat Natyam‘ auf, die in den rituellen Kontext des Tempels gehören. Der stark erzählerisch ausgerichtete ‚Khatak‘ Tanz wurde in den Tempeln Nordindiens verwandt, um den Gläubigen die Mythen und das Leben der Götter näher zu bringen. Traditionell waren es im Süden die ‚Devadasis‘ und im Norden die ‚Kothivalis‘, die mit dem Tanz in Verbindung gebracht wurden und trotz dieser kulturell wichtigen Position Außenseiter waren. Viele der männlichen Tänzer wa-

ren Eunuchen und den tanzenden Frauen war ein normales Leben verwehrt.

Auch der Musik kam schon immer eine bedeutende Rolle im Leben Indiens zu, und das sowohl in religiösen Kontexten als auch im alltäglichen Leben. Festliche Ereignisse waren allgemein mit Musik verbunden. Indische klassische Musik war dabei aber nie in der Weise populär wie ihr westliches Pendant. Bei dieser Musik handelte es sich zur Zeit ihrer Entstehung um eine rein höfische Form der Unterhaltung. Viele Sänger, Musiker und Komponisten, die heutzutage populäre Musik für den Film machen, sind klassisch ausgebildet, verwenden jedoch zumeist nur einzelne Elemente dieser Tradition in ihrer Arbeit. Die Musik des Kinos hat ihre Wurzeln vielmehr in der immer schon breitenwirksamen volkstümlichen Unterhaltungsmusik. Der Einfluss der abendländischen Musikkultur macht sich am meisten bei der Hintergrundmusik bemerkbar. Bei ihr handelt es sich zumeist um Orchestermusik westlicher Prägung, die zur Unterstützung der Emotionen eingesetzt wird.

Auf der Ebene der Erzählstruktur sind es die großen mythischen Epen, die bis zum heutigen Tage ihre Spuren auf der Leinwand hinterlassen. Die zentralen Werke sind die ‚Mahabharata‘ und das ‚Ramayana‘.¹² Sie stellen das monumentale Herz der klassischen indischen Literatur und Poesie dar. Neben Schauspiel, Tanz und Film erstreckt sich ihr Wirkungsbereich aber auch auf die Malerei und Bildhauerei. Sie sind gewaltige Kompendien der Abenteuer- und Leidensgeschichten von Menschen und Göttern, durchsetzt mit moralischen und philosophischen Diskussionen und Darlegungen. Historisch dienten diese Textsammlungen der individuellen und gesellschaftlichen Orientierung und der Aufrechterhaltung und Konservierung der sozial seit Jahrtausenden hochdifferenzierten Gesellschaft Indiens. In *AWARA* (Der Tramp, Raj Kapoor, 1951) verstößt der männliche Hauptdarsteller seine Frau nach einigem Zögern in gleicher Weise, wie Rama einst seine Frau Sita verstieß. Grund ist in beiden Fällen der zeitweilige Aufenthalt der Ehefrau im Hause eines anderen Mannes.

Bei den Visualisierungen ihrer Stoffe bedienen sich die Regisseure nicht selten traditioneller Farbsymbolismen, die den althergebrachten Künsten des Tanzes und des Schauspiels entstammen. Auffallend in der Ausstattung der Filme ist die Begeisterung für starke, leuchtende Farben. In der Crimestory *SARFAROSH* (John Mathew Matthan, 1999) kommt es im Rahmen der eingebauten Liebesgeschichte zu einer Gesangs- und

12 Eine kompakte Darstellung findet sich in Abt, Otto: *Das Mahabharata*, Bad Honnef 2003, und Abt, Otto: *Das Ramayana*, Bad Honnef 2003.

Tanzszene, bei der die beiden Hauptdarsteller die Party, auf der sie sich befinden, schlagartig hinter sich lassen und sich an einem Wasserfall beziehungsweise in nebelverhangenen Wäldern wieder finden. Dabei ist es der Kontrast zwischen den gedämpften Farbtönen der Umgebung und den fast strahlenden Farben, in die die Hauptdarstellerin gehüllt ist, der diesem Einschub eine entrückte und außerweltliche Stimmung gibt.

Aber auch die Malerei hat Einfluss genommen auf die optische Gestaltung der Inhalte des Mediums Film. Der Maler Ravi Varma war im 19. Jahrhundert der Erste, der traditionelle indische Motive mit westlicher Technik malte. Er brachte westlichen Realismus in ein Land, das über keine derartige eigene Tradition verfügte. Seine Kunst war so erfolgreich, dass sie bald in großen Auflagen im ganzen Land verbreitet wurde. Die ersten Filmplakate orientierten sich an seinen Darstellungen der indischen Lebenswelt.¹³

Die Einflüsse, die sich im indischen Film niedergeschlagen haben, sind jedoch nicht nur hausgemacht. Gerade die Filmproduktionen anderer Länder haben einen sehr intensiven Einfluss auf das Medium, aber auch auf die ganze indische Filmindustrie ausgeübt. Hollywood war Vorbild für das Studiosystem, das die Filmproduktionen in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts dominierte. Mit dem Zweiten Weltkrieg fasste dann auch das Konzept des Stars auf indischem Boden Fuß. Die teilweise an überirdische Wesen erinnernde Verehrung von Schauspielern hat zu dem geführt, was man heute das ‚Starsystem‘ nennt.

Auch Inhalte der amerikanischen Traumfabrik wurden immer wieder aufgegriffen. So indisierte der Schauspieler und Regisseur Raj Kapoor Charlie Chaplin. Als dessen indische Version war er der arme Landstreicher, der durch die Welt zog und nur seinem Glück und seinem Witz vertraute. Großen Einfluss hatte auch das Hollywoodmusical. Die Vermischung von Handlung mit Gesang und Tanz wurde für den indischen Film zum Erfolgsrezept schlechthin. Wie schon erwähnt verwandten indische Regisseure jedoch ein grundlegend anderes Konzept, um diese drei Elemente zu vereinen. Während Hollywood die Handlung als den großen Integrationsmechanismus nutzte, trat im indischen Film die Handlung zugunsten der musikalischen Einlagen weitgehend in den Hintergrund. Diese Unterbrechungen des Handlungsflusses wurden zur Heimstadt für die Phantasien und Eskapaden des musikalisch-ästhetischen Spektakels. Auf diese Weise wurde es für den indischen Kulturraum sozusagen zur Selbstverständlichkeit, dass Gesang und Tanz der natürliche Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen und inneren Befindlich-

13 Dwyer und Patel 2002, S. 105.

keiten sind. Auch von technischer Seite her nahm der indische Film Abstand zu Hollywood. Der ‚unsichtbare Stil‘ Hollywoods, der darauf zielte, die Wahrnehmung des Films als technologisches Artefakt so weit wie möglich aufzuheben, wurde nicht nachgeahmt. Es ging nicht darum, eine täuschend echte Realität zu präsentieren, sondern darum, eine Geschichte in Szene zu setzen.

Ein junger, aber massiver Einfluss auf das Filmgeschehen in Indien entstand durch die Einführung des Kabel- und Satellitenfernsehens Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre. Die Auswirkungen können gut an einer Vielzahl von Werken beobachtet werden, die seitdem entstanden sind. Im schon erwähnten Film von Mani Rathnam, *RANGEELA*, lassen sich in den Choreographien, die in gelungener Weise eigene und importierte Bewegungselemente vermischen, die Einflüsse des Tanzstils von Michael Jackson nicht übersehen. Wie auch in der westlichen Welt hat zudem die Machart und Ästhetik des Videoclips zu einer allgemeinen Beschleunigung der filmischen Erzählweise geführt.