

| **ON SCREEN** |

Ausgewählte Studienarbeiten zur Film und Fernsehanalyse am
Lehrstuhl Prof. Dr. Angela Keppler

Strauß, Miriam: Die mediale Konstruktion der kulturellen Identität im Bollywood-Film der 90iger Jahre

Eine exemplarische Analyse anhand von „Dilwale Dulhania Le
Jayenge“

Abstract

"Die mediale Konstruktion der kulturellen Identität im Bollywood-Film der 90iger Jahre – eine exemplarische Analyse anhand von 'Dilwale Dulhania Le Jayenge'" setzt sich mit den Voraussetzungen und Bedingungen der Konstruktion kultureller Identität in Zeiten globaler Medienkulturen auseinander. Im Untersuchungsfokus steht der Subkontinent Indien und das Bollywood-Kino, anhand dessen vor allen Dingen folgende Fragen verfolgt werden: Wie wirken sich die globalen Prozesse auf die Konstruktion der kulturellen Identität und deren medialen Reproduktion im Bollywood-Film der 90er Jahre aus? Und: Wie wird diese konstruiert? Letztere soll vor allen Dingen anhand des Bollywood-Films 'Dilwale Dulhania Le Jayenge' dann auch empirisch geklärt werden.

Die Filmanalyse von 'Dilwale Dulhania Le Jayenge' knüpft an eine ausführliche theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der kulturellen Identität an. Der Film wird in einem ersten Schritt mittels einer Sequenzanalyse nach Korte auf signifikante Handlungseinheiten hinsichtlich der Konstruktion kultureller Identität untersucht. In einem zweiten Schritt werden die ausgewählten Sequenzen detailliert analysiert, um die Frage nach der Konstruktion, Inszenierung und dem Angebot 'indischer Identität' im Bollywood-Kino beantworten zu können. Die Analyse der sechs ausgewählten Sequenzen folgt den methodischen Schritten einer qualitativen Film- und Fernsehanalyse nach Keppler (2006).

**Die mediale Konstruktion der kulturellen Identität
im Bollywood-Film der 90iger Jahre**

Eine exemplarische Analyse anhand von „Dilwale Dulhania Le Jayen“

(Strauß, Miriam; 2010)

Inhalt

1. Einleitung	6
I Theoretische Grundlagen	
2. Diskurs über die kulturelle Identität im Zeitalter der Globalisierung	8
2.1 Forschungsstand.....	8
2.2 Begriffsdefinition.....	9
2.3 Diskurs	10
2.3.1 Die Nation.....	10
2.3.2 Entgrenzung von Kultur.....	12
2.3.3 Kulturelle Differenzen	13
2.3.4 Globalisierung oder Lokalisierung?.....	16
2.3.5 Medien	17
2.4 Kulturelle Identität und Film	20
3. Bollywood	23
3.1 Bollywood- ein nationales Kino?	23
3.2 Aufbau, Ästhetik und Filmsprache	24
3.3 Themen	26
3.4 Bollywood goes Global – Der Bollywood-Film der 90er Jahre	27
4. Herleitung der Forschungsfrage	30
II Empirischer Teil	
5. Anmerkungen zur Methodik	31
5.1 Datenauswahl.....	31
5.2 Methodisches Vorgehen	32
5.3 Inhaltsangabe DDLJ	33
6. Analyse und Auswertung signifikanter Sequenzen aus DDLJ	35
6.1 Brief aus Punjab.....	35
6.2 Rock n‘ Roll?	40
6.3 Aufwachen im fremden Bett.....	43
6.4 Das Senffeld.....	47
6.5 Männergespräche	50
6.6 Das Versteckspiel fliegt auf.....	53

III Reflexion der Ergebnisse

7. Reflexion der Ergebnisse anhand der signifikanten Sequenzen aus DDLJ	57
8. Fazit	61

IV Literaturverzeichnis

V Filmografie

VI Anhang

a) Sequenzprotokoll.....	71
b) Transkripte signifikanter Sequenzen aus <i>Dilwale Dulhania Le Jayenge</i>	79

1. Einleitung

Die Frage nach der Identität eines Menschen ist ein wesentliches Problem der Philosophie der Neuzeit. In der heutigen Forschung ist unumstritten, dass die kulturelle Identität im Medienzeitalter nicht einfach gegeben ist, sondern immer in Abhängigkeit von den äußeren Rahmenbedingungen permanent neu konstruiert werden muss¹. Je mehr unser Alltag durch die globale Vermittlung von Werten und Vorstellungen mitbestimmt wird, desto mehr löst sich vor allem die kulturelle Identität von Traditionen, Vergangenheiten und Nationen². Kultur und Identität werden im Zeitalter der Globalisierung stark umkämpfte Konstrukte. Eine besondere Rolle in dem Ringen um die kulturelle Identität spielen dabei die Medien, insbesondere für die Reproduktion der kulturellen Identität an transnationalen Orten, beispielsweise für Diaspora- Gemeinschaften. Sie sind maßgeblich für die globale Vernetzung und damit für die wechselseitige Prägung des Alltags durch globale und lokale Einflüsse, mitverantwortlich. Damit haben sie das Potential, das Selbstbild von Menschen tiefgreifend zu beeinflussen. Sie stellen für den Menschen eine neue Vielfalt an Identitätsressourcen bereit, in der sie sich selbst verorten müssen. In dieser Arbeit soll die Konstruktion der kulturellen Identität im Film anhand des Bollywood-Filmes untersucht werden. In Indien gelang es dem modernen Medium Film, trotz der tradierten Gesellschaft, sehr rasch zur zentralen Unterhaltungsform zu avancieren. Der Film ist in Indien ein Medium mit enormer Breitenwirkung, welchem seit der Unabhängigkeit eine nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Intergrations- und Orientierungsfunktion zukommt. Dies bestätigen auch Keval und Uhl:

„Einiges spricht dafür, dass nirgendwo sonst auf der Welt dem Kino eine vergleichbare gesellschaftliche Bedeutung zukommt – und nur selten dürfte man auf ein Land stoßen, dessen Bewohner den fiktionalen und realen Akteuren der Filmwelt so viel Raum in ihren Köpfen und Herzen einräumen wie die Inder³.“

Der konkrete Untersuchungsgegenstand ist der Bollywood-Film der 1990er Jahre. Ziel dieser Arbeit ist es die Funktion, die dem Film in der Repräsentation der indischen kulturellen Identität zu kommt, zu diskutieren und exemplarisch zu analysieren. Der Bollywood-Film der 90er Jahre wird auch als NRI-Genre betitelt. Dies hängt damit zusammen, dass seit den 90er Jahren die NRI's (Non resident Indians) zur indischen Gesellschaft gezählt werden und damit auch Eingang in die Filmkultur des Subkontinents finden. Erstmals werden damit globale bzw. transnationale Orte integraler Teil der Handlung. Zuvor dienten diese Orte lediglich als Hintergrund von Traum- und Tanzsequenzen. In diesem Zusammenhang geht diese Arbeit der Fragestellung nach wie sich die

¹ Vgl. Eickelpasch, Rolf/ Rademacher, Claudia (2004), Identität, Bielefeld: transcript Verlag, S. 59.

² Vgl. Hall, Stuart (1999), Kulturelle Identität und Globalisierung, in: Hörning, Karl H./ Winter, Rainer, Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 428 f.

³ Uhl, Matthias/ Kumar, Keval J. (2004), Indischer Film. Eine Einführung, Bielefeld: transcript, S.7.

globalen Prozesse auf die Konstruktion der kulturellen Identität und deren medialen Reproduktion im Bollywood-Film der 90er Jahre auswirken bzw. wie die indische kulturelle Identität unter diesen Umständen definiert wird. Anhand des Filmes „*Dilwale Dulhania Le Jayenge*“ soll untersucht werden was für eine Identität als Indische konstruiert wird und welche kulturellen Codes diese ausmachen. Dazu soll vorab im ersten Teil der Arbeit das Konstrukt der kulturellen Identität im Zeitalter der Globalisierung näher betrachtet und kritisch diskutiert werden, um folgend auf der erarbeiteten theoretischen Basis die Schlüsse für die eigene Forschung ziehen zu können. Zunächst soll dazu der aktuelle Forschungsstand betrachtet und die grundlegenden Begriffe definiert werden, um im Folgenden das Konstrukt der kulturellen Identität in den Mittelpunkt des Diskurses zu rücken. Insbesondere die Funktion der Medien soll bei der Konstruktion der kulturellen Identität dabei näher betrachtet und die Rolle des Films herausgearbeitet werden. In einem nächsten Schritt soll in diesem Zusammenhang geklärt werden, was sich hinter dem Untersuchungsgegenstand Bollywood-Film verbirgt und welche Merkmale, Konventionen und Motive die so etikettierten Filme definieren, um daraufhin den Bollywood-Film der 90er Jahre näher zu beschreiben und abzugrenzen. Aus diesem theoretischen Fundament werden das Erkenntnisinteresse und die Forschungsfrage abgeleitet. Auf den theoretischen Teil folgt dann die empirische Analyse von DDLJ. Dabei wird zu Beginn das methodische Vorgehen und die Datenauswahl begründet und eine kurze Inhaltsangabe des Films gegeben. Die produktimmanenten Strukturen von sechs Sequenzen aus DDLJ sollen mit Hilfe der qualitativen Filmanalyse untersucht und analysiert werden. Das abschließende Fazit fasst die Ausführungen der Interpretation noch einmal zusammen und bewertet die Ergebnisse und ihre Aussagekraft. Dabei erfolgt in einem letzten Schritt der Rückbezug der Ergebnisse auf die theoretischen Grundlagen.

I Theoretische Grundlagen

2. Diskurs über die kulturelle Identität im Zeitalter der Globalisierung

Das folgende Kapitel gibt einen Überblick über den theoretischen Rahmen der Arbeit. Dazu wird zunächst der Frage nachgegangen, was eine kulturelle Identität überhaupt ist und wie die Globalisierung mit deren Konstruktion zusammenhängt. Zudem soll der Zusammenhang zwischen der kulturellen Identität und dem Untersuchungsgegenstand Film erläutert werden.

2.1 Forschungsstand

Zum Thema der kulturellen Identität im Allgemeinen und der kulturellen Identität im Zeitalter der Globalisierung im Speziellen finden sich in der Wissenschaft, insbesondere in den Cultural Studies, in den Postmodern Studies und in den Postcolonial Studies unzählige Aufsätze und Bücher. Der Schwerpunkt soll in dieser Untersuchung auf der kulturellen Identität im Zeitalter der Globalisierung liegen. Um der Arbeit in diesem Rahmen gerecht zu werden stützt sich der hierbetrachtete Diskurs im Wesentlichen auf die theoretischen Überlegungen von Stuart Hall⁴, David Morley und Kevin Robins⁵, sowie Mike Featherstone⁶, da diese die Positionierung der kulturellen Identität zwischen lokalen und globalen Einflüssen genauer untersuchen und auch der Rolle der Medien in ihren Überlegungen Beachtung schenken. Diese und weitere Wissenschaftler schreiben der Rolle der Medien bei der Konstruktion der kulturellen Identität eine wichtige Rolle zu⁷. Auffallend beim Betrachten der Literatur ist, dass dennoch nur sehr wenige empirische Arbeiten zur Konstruktion der kulturellen Identität in den Medien zu finden sind, zu nennen wäre an dieser Stelle explizit die Aufsatzsammlung von Gentz und Kramer⁸, sowie eine Aufsatzsammlung von Hepp, Thomas und Winter⁹.

⁴ Vgl. Hall (1999), S.393-441.

⁵ Vgl. Morley, David/ Robins, Kevin (1995), Spaces of Identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries, London/ New York: Routledge.

⁶ Vgl. Featherstone, Mike (2005), Localism, Globalism and Cultural Identity, in: Dissanayake, Wimal/ Wilson, Rob (Ed.), Global/Local. Cultural Production & the transnational imaginary, Durham: Duke University Press, p.46-77.

⁷ Vgl. Morley/ Robins (1995), p.18.

⁸ Gentz, Natascha/ Kramer, Stefan (Ed.) (2006), Globalization, Cultural Identities and Media Representations, New York: State University of New York Press.

⁹ Vgl. Hepp, Andreas/ Thomas, Tanja/ Winter, Carsten (Hg.) (2003), Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: von Halem Verlag.

2.2 Begriffsdefinition

Um den Begriff der kulturellen Identität diskutieren zu können bedarf es zunächst einer Begriffsdefinition, sowohl der kulturellen Identität, als auch der Rahmenbedingungen innerhalb derer sie konstruiert wird. Der Begriff der kulturellen Identität erfasst, vereinfacht ausgedrückt, das Zugehörigkeitsgefühl eines Menschen zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv, welches sich beispielsweise durch gemeinsame Wertvorstellungen und Bräuche, eine gemeinsame Religion oder einer gemeinsamen Sprache formieren kann. Hall schreibt der kulturellen Identität dabei als zentrales Charakteristikum zu, dass sie sich immer in Abgrenzungen zu anderen Identitäten konstruiert¹⁰. Diese Untersuchung nimmt eine Definition von Hall als Arbeitsgrundlage. Er definiert Identität wie folgt:

„Identity is always, in that sense, a structured representation which only achieves its positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself¹¹.“

Diese Definition erfasst auch die kulturelle Identität als Teil der Identität. Auch Morley und Robins ähneln in ihrer Definition stark dem Ansatz von Hall, in dem sie proklamieren, dass „a cultural identity must be defined, not by its positive content, but always by its relation to, and differentiation from, other cultural identities¹².“ Diese Definitionen zeigen schon zu Beginn die Problematik der kulturellen Identität auf. Sie steht demnach immer in einem Interdependenzverhältnis mit anderen kulturellen Identitäten und muss somit als Konstrukt in einem kontinuierlichen Prozess aufgefasst werden. Sie befindet sich in ständigem Wandel und muss deshalb innerhalb der Diskurse von Geschichte und Kultur stets neu positioniert und definiert werden¹³. Die kulturelle Identität eines Menschen entsteht somit durch Abgrenzungsprozesse innerhalb derer sich ein Individuum selbst immer wieder neu in Abhängigkeit zu seiner eigenen Kultur positioniert. Die Rahmenbedingung, die bei der Konstruktion der kulturellen Identität in dieser Untersuchung besondere Beachtung finden soll, ist der Prozess der Globalisierung. Durch die Globalisierung wird der Abgrenzungsprozess, durch welchen sich die kulturelle Identität konstituiert, immer schwieriger, da es zu einer starken Vernetzung des Alltags und des gesamten sozialen Umfelds kommt. Globalisierung soll in dieser Arbeit wie folgt nach Anthony Giddens definiert werden als:

¹⁰ Vgl. Hall, Stuart (1996b), Introduction: Who Needs 'Identity'?, in: Hall, Stuart/ Du Gay, Paul (Ed.), *Questions of Cultural Identity*, London/ New Delhi/ Thousand Oaks: Sage Publications, p.4.

¹¹ Hall, Stuart (1991a), *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, in: King, Anthony D. (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the representations of Identity*, Hampshire: Macmillan Education Ltd, p.21.

¹² Morley, David/ Robins, Kevin (1989), *Spaces of identity. Communications technologies and the reconfiguration of Europe*, in: *Screen*, Vol.30, No.4, p.10.

¹³ Vgl. Hall, Stuart (1996a), *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in: Houston A. Baker Jr./ Manthia, Diawara/ Ruth H. Lindeborg (Ed.), *Black Cultural Studies*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 211.

„Intensivierung weltweiter sozialer Beziehungen, durch die entfernte Orte in solcher Weise miteinander verbunden werden, dass Ereignisse an einem Ort durch Vorgänge geprägt werden, die sich an einem viele Kilometer entfernten Ort abspielen und umgekehrt¹⁴.“

Diese Definition scheint für diese Arbeit am geeignetsten, da der Fokus weder auf der wirtschaftlichen Liberalisierung noch auf der staatlichen Ebene liegt. Durch die Globalisierung wird eine Neupositionierung der kulturellen Identität unabdingbar, da sie vor dem Hintergrund lokaler und globaler Einflüsse betrachtet werden muss. Im Rahmen dieser Arbeit ist es leider nicht möglich, den Diskurs vollständig aufzuzeigen oder zu diskutieren. Innerhalb der folgenden Debatte werden die für diese Untersuchung relevanten Überlegungen aufgezeigt und näher erläutert.

2.3 Diskurs

Zunächst soll die Nation als Ausgangspunkt der kulturellen Identität betrachtet werden, um daraufhin die Entgrenzung von Kultur darzustellen. Die Folge dieser Entgrenzung hat weitläufige Auswirkungen auf die Betrachtungsweise von kulturellen Differenzen, die konstitutiv für die kulturelle Identität sind. Diese Betrachtungsweisen sollen erläutert werden und in Bezug zur Debatte der Globalisierung bzw. Lokalisierung gesetzt werden. In einem letzten Punkt soll daraufhin die Rolle der Medien im Spiel zwischen Globalisierung und Lokalisierung näher betrachtet werden.

2.3.1 Die Nation

In modernen Gesellschaften haben zwei Konstrukte eine grundlegende Bedeutung für Identitätsbildungsprozesse: die Nation und die Kultur. Beiden wohnt das Potential inne eine Gesellschaft nach innen zu stärken, ihre Mitglieder zu integrieren und sich gleichzeitig nach außen abzugrenzen¹⁵. Als Ausgangspunkt für die Betrachtung der kulturellen Identität soll in dieser Arbeit die Nation gesehen werden, da die Nationalkultur, in die wir hineingeboren werden, in modernen Gesellschaften zu den Hauptquellen kultureller Identität gehört¹⁶. Doch was ist eine Nation? Auf diese Frage hat Benedict Anderson mit seinem Konzept der “imagined communities“ einen überzeugenden Ansatz eingeführt. Nach Anderson konstituiert sich eine Nation dadurch, dass deren Mitglieder infolge bestimmter, meist kultureller Faktoren, beispielsweise Kultur, Geschichte und Religion, die Nation in ihrer Vorstellung konstruieren. Damit gehen die Mitglieder der Nation infolge dieser kulturellen Gemeinsamkeiten davon aus, dass sie dieselben Inte-

¹⁴ Giddens, Anthony (1996), Konsequenzen der Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.85.

¹⁵ Vgl. Mae, Michiko (2007), Auf dem Weg zu einer transkulturellen Genderforschung, in: Mae, Michiko/ Saal, Britta (Hg.), Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 37.

¹⁶ Vgl. Hall (1999), S.414.

ressen hätten und damit eine nationale Gemeinschaft bilden würden¹⁷. In diesem Sinne kann eine kulturelle Identität also als zentrales Integrationsprinzip für eine nationale Gemeinschaft angesehen werden, da gemeinsame Werte, Traditionen et cetera in das Konstrukt der Nation integriert werden. Die Nation wird damit ein kulturell geprägtes Territorium. Hall verdeutlicht die Rolle der Nationalkultur wie folgt an Anderson angelehnt: „Nationale Kulturen konstruieren Identitäten, indem sie Bedeutungen der ‚Nation‘ herstellen, mit denen wir uns identifizieren können¹⁸.“ Diese Bedeutung wird über Mythen, Erinnerungen und Geschichten über die Nation konstruiert, die es schaffen, die Vergangenheit einer Nation mit deren Gegenwart zu verbinden und damit die Vorstellung über eine Nation mit zu konstruieren. Donald James geht sogar so weit zu sagen, dass „a nation does not express itself through its culture: it is cultural apparatuses that produce the ‘nation’¹⁹.“ Um eine Nation als handlungsfähige Einheit zu formen, wird versucht, die zahlreichen Binnendifferenzen einer Nation unter dem Begriff der Nationalkultur zu subsumieren, unter einer kulturellen Identität zu vereinen und damit alle Mitglieder einer Nation als Angehörige derselben großen Familie zu präsentieren²⁰. Dennoch darf eine Nationalkultur nicht als etwas Einheitliches angesehen werden, da man sich nationale Kulturen vielmehr als einen diskursiven Entwurf denken muss, der existierende Gemeinsamkeiten als Einheit oder Identität darstellt und die Differenzen ausklammert. Wie nationale Kulturen sind auch Nationen von inneren Differenzen durchzogen und ihre Mitglieder meist durch Ausübungen von Macht vereinigt²¹. Ausgehend von dieser Art und Weise der Repräsentation der nationalen Gemeinschaft liegt die Überlegung nahe, dass die kulturelle Identität ein Hilfsmittel darstellt, eine Nation scheinbar zwanglos zu formen und zu festigen. In diesem Sinne wäre dann die Kultur, auf die Nation bezogen, instrumentalisiert. Wenn die kulturelle Identität sich nur auf die Nation bezogen ausbilden würde, dann würde sie immer im Spannungsverhältnis zwischen Kultur und Politik stehen und damit zwangsweise auch politisiert. Jedoch sind Nationen „künstliche und historisch gewachsene politischkulturelle Einheiten und nicht das natürliche Schicksal bereits bestehender Kulturen²².“ Die kulturelle Identität nur auf die Nation zu beschränken, würde in diesem Sinne zu kurz greifen, da die Konstrukte der Nation und der Kultur im Zeitalter der Globalisierung nicht mehr länger zusammen gehalten werden können.

¹⁷ Vgl. Anderson, Benedict (1996), Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt am Main: Campus Verlag, S.15.

¹⁸ Hall (1999), S. 422f.

¹⁹ Donald, James (1988), How english is it? Popular literature and national culture, New Formations, No 6, p.32.

²⁰ Vgl. Eickelpasch /Rademacher (2004), S. 74.

²¹ Vgl. Hall (1999), S. 420.

²² Ang, Ien (1999), Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnografischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem, in: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: Dietrich zu Klampen Verlag, S.332.

2.3.2 Entgrenzung von Kultur

Für das Auseinanderklaffen dieser zwei Konstrukte ist maßgeblich die von der Globalisierung ausgelöste Zeit-Raum-Verdichtung verantwortlich²³. Durch sie kommt es zu einer Neustrukturierung des Raumes und damit zu einer neuen Ausgangssituation für die Ausbildung der kulturellen Identität. Zeit und Raum bilden nach Hall die Koordinaten in welche jede Identität zu verorten ist²⁴. Eine Identität besitzt demnach eine imaginiäre Geografie, in der sie ihre "Heimat" und sich selbst verortet. Dasselbe gilt für die Verortung in der Zeit, beispielsweise projiziert die Erzählung der Nation, die bedeutenden nationalen Ereignisse durch Gedenktage wieder in die Gegenwart zurück. Durch die Globalisierung kommt es zu einer fundamentalen Neugestaltung dieser Grundkoordinaten von Identität. Die Zeit-Raum-Verdichtung führt zu einer Durchschneidung der nationalen Grenzen. Dadurch können nationale Gemeinschaften, die territorial nicht beieinanderliegen, nun direkt miteinander interagieren. Eine klare, eindeutige Abgrenzung einzelner Nationen ist damit nicht mehr möglich. Durch die Interaktion zwischen den Nationen steigt auch die Interdependenz zwischen den Gemeinschaften beständig, da durch die Verkürzung von Distanzen eine globale Beschleunigung eingeleitet wurde²⁵. Diese Neugestaltung hat erheblichen Einfluss auf die Konstruktion und Repräsentation von kultureller Identität. Der Schwerpunkt dieser Betrachtung soll nicht auf der, durch die Globalisierung eingeleiteten wirtschaftlichen Vernetzung liegen, sondern wie eingangs erwähnt auf der sozialen und kulturellen Vernetzung. Grundlegend hängen alle Dimensionen der Globalisierung miteinander zusammen und die Ausbildung einer transnationalen Kulturindustrie kann in keinem Fall von der Verflechtung der Finanzströme getrennt gesehen werden. Jedoch scheint insbesondere durch die kulturelle Globalisierung die Konstruktion kultureller Identität nicht mehr als ein nationaler, sondern vielmehr als ein globaler Prozess. Globalisierung hat den Effekt, die zentrierten Identitäten einer nationalen Kultur zu zerstreuen. Sie hat somit eine pluralisierende Wirkung auf Identitäten und stellt gleichzeitig eine Vielfalt an Identifikationsangeboten zur Verfügung²⁶. Die Zeit-Raum-Verdichtung führt dazu, dass die soziale Vernetzung nun über nationale Grenzen hinweg stattfindet. Dadurch wird nicht nur der Nationalstaat zu einem problematischen Begriff, sondern auch die kulturelle Identität.

„Globalisierung bedeutet im Kern die erfahrbare Enträumlichung und Entgrenzung alltäglichen Handelns in den Bereichen der Wirtschaft, der Politik, der Information, der kulturellen Lebens- und Identitätsformen und der sozialen Beziehungen²⁷.“

Dadurch verschiebt sich der Bezugspunkt des menschlichen Handelns weg von der Nation, hin zu einer globalen Welt. Durch die kulturelle Globalisierung entsteht daher auch

²³ Vgl. Desai, Jigna (2004), *Beyond Bollywood. The cultural politics of South Asian Diasporic Film*, London/ New York: Routledge, p. 13.

²⁴ Vgl. Hall (1999), S. 426.

²⁵ Vgl. Eickelpasch/ Rademacher (2004), S. 58.

²⁶ Vgl. Hall (1999), S. 434.

²⁷ Eickelpasch/ Rademacher (2004), S. 58.

eine große Unsicherheit bezüglich der eigenen Identität, da die Gleichsetzung einer Nation mit einer Nationalgemeinschaft nicht mehr haltbar ist. Heute gehen Amerikaner mongolisch essen, danach ins Yogazentrum und abends schlafen sie auf ihrem schwedischen Ikea-Sofa ein: der Alltag wird nun von transkulturellen Kommunikations- und Lebensformen durchdrungen. Die kulturellen Veränderungen, die sich mit der Globalisierung entwickelt haben, betreffen nicht nur Werte Ideen und Normen, sondern den gesamten Alltag und seine kulturellen Praktiken. Durch diese transkulturellen Kommunikations- und Lebensformen werden Fremd- und Selbstbilder massiv in Frage gestellt und damit auch das Konstrukt der kulturellen Identität. Somit verändert sich durch die Globalisierung das Verhältnis der Kulturen zueinander. Kulturen werden immer schwerer abgrenzbar, somit werden auch kulturelle Differenzen immer schwerer greifbar. Diese Tatsache wird wichtig, um die kulturelle Identität im Zeitalter der Globalisierung genauer zu betrachten, da eine kulturelle Identität sich, wie eingangs erwähnt, genau über diese Differenzen konstruiert. Um die eigene kulturelle Identität zu konstituieren müssen, die Unterschiede mit "anderen" in den Mittelpunkt rücken. Diese Differenz ist für die kulturelle Identität universell und elementar. Eine gemeinsame kulturelle Identität wird damit durch die Bestimmungsgröße der Exklusion definiert.

2.3.3 Kulturelle Differenzen

In der Literatur finden sich hauptsächlich drei Betrachtungsweisen von kultureller Differenz im Zeitalter der Globalisierung. Die erste Betrachtungsweise, die vom Politikwissenschaftler Samuel Huntington entwickelt wurde, geht davon aus, dass es einen Kampf der Kulturen geben wird, der durch diese kulturellen Differenzen ausgelöst wird. Huntington teilt die Welt in acht große Kulturkreise ein: den sinischen, den japanischen, den hinduistischen, den islamischen, den westlichen, den lateinamerikanischen und den afrikanischen Kulturkreis. Er geht davon aus, dass zukünftige Konflikte immer häufiger durch die Rivalität zwischen den verschiedenen Denkweisen, Wertesystemen und Religionen der genannten Kulturkreise ausgelöst werden²⁸. Kulturelle Differenzen sind in diesem Sinne unüberwindbar und Kultur statisch. Bedingt durch die zunehmenden Grenzüberschreitungen durch Medien, Migranten und Finanzmittel wird kulturellen Differenzen durch den transnationalen Austausch im Zeitalter der Globalisierung immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser Strukturwandel, diese Verschränkung von lokalen Kulturen wird häufig als Bedrohung der Integrität nationaler und kultureller Identität aufgefasst und kann aus diesem Grund auch zu Konflikten oder wie Huntington überspitzt formuliert einem "Kampf der Kulturen" führen²⁹. Gegen diese Betrachtung kultureller Differenzen spricht die Tatsache, dass Kultur kein unveränderliches Merkmal einer Zivilisation darstellt. Eine Kultur entwickelt sich beständig weiter. Da-

²⁸ Vgl. Huntington, Samuel P. (1996), Der Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert, München/ Wien: Europa Verlag, S. 24ff.

²⁹ Vgl. Ang (1999), S. 332.

rüber hinaus ist die Einteilung der Welt in acht große Kulturkreise nicht haltbar. Ein Gegenbeispiel kann anhand des hinduistischen Kulturkreises ausgemacht werden. In Indien leben mehr als 145 Millionen Muslime, das sind mehr als die britische und die französische Bevölkerung zusammen. Statistisch betrachtet, leben in Indien damit mehr Muslime als in jedem Land des so deklarierten muslimischen Kulturkreises³⁰. Damit ist die Deklaration Indiens als hinduistischen Kulturkreis sehr grob und nicht haltbar. In Sri Lanka, das ebenfalls dem hinduistischen Kulturkreis zugeteilt wurde, gibt es seit Jahrzehnten einen Bürgerkrieg zwischen lokalen Kulturen: den Tamilen und Singalesen. Dies zeigt, dass kulturelle Konflikte nicht nur zwischen den Kulturkreisen stattfinden, sondern auch innerhalb dieser. Die Annahme, dass es einen Kampf zwischen Kulturen geben kann, ist dabei grundlegend nicht falsch. Kulturelle Differenzen können durchaus zu Konflikten führen, sie müssen es allerdings nicht. Huntington's Betrachtungsweise kultureller Differenzen scheint dahingehend sehr undifferenziert. Die zweite Betrachtungsweise geht von einer kulturellen Konvergenz aus, die durch die wachsende globale Interdependenz durch transnationale Unternehmen zu einer Homogenisierung von Kultur führt. Diese Homogenisierung läuft auf eine westlich-amerikanische Sicht von Kultur hinaus. Es handelt sich um eine Art „Kulturimperialismus, und zwar in der Form des konsumistischen Universalismus und der globalen Medieneinflüsse³¹.“ Durch die Globalisierung werden die Menschen mit vielen verschiedenen Identitäten konfrontiert, die ihnen medial und durch die weltweite Verbreitung von Werbebotschaften und den zugehörigen Produkten vermittelt werden.

„In den Diskursen des globalen Konsumismus können Differenzen und kulturelle Unterschiede, die bisher kulturelle Identitäten bestimmten, auf eine Art internationale lingua franca oder eine globale Währung zurückgeführt werden, in die alle spezifischen Traditionen und besonderen Unterschiede übersetzt werden können³².“

Dies würde dazu führen, dass kulturelle Differenzen eingeebnet werden und damit spezifischen nationalen und kulturellen Identitäten die Grundlage ihrer Existenz entzogen wird. Die These, dass die Globalisierung zu einer Konvergenz kultureller Unterschiede führt, muss in jedem Fall stark eingeschränkt werden. Parallel mit der Homogenisierung hat sich auch eine Faszination für das „Anderssein“ entwickelt, in deren Mittelpunkt gerade die lokale Besonderheit ihren Platz findet³³. In diesem Sinne kann die Globalisierung auch dazu führen, dass lokale Kulturen geschützt und damit lokale Identitäten gestärkt werden. Allerdings trägt diese Stärkung lokaler kultureller Identitäten ein nicht zu unterschätzendes Konfliktpotential in sich. Sie kann in eine heftige Verteidigungsreaktion einer kulturellen Gemeinschaft überborden, da diese sich von anderen Kulturen, mit denen sie durch die Globalisierung in ihrem Alltag konfrontiert wird, angegriffen

³⁰ Vgl. Sen, Amartya (2007), Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt, München: Verlag C. H. Beck, S.55.

³¹ Pieterse (1999), S.175.

³² Hall (1999), S. 428 f.

³³ Vgl. Morley/ Robins (1995), p.17 f.

fühlt³⁴. Dies kann im schlimmsten Fall zu einem Wiederaufflammen des Nationalismus oder zu kulturellem Fundamentalismus führen³⁵. Besonders in Diasporagemeinschaften führt die Verschränkung lokaler und globale Sinnbezüge meist zu einer Reidentifikation mit der Herkunftskultur. Die "Heimat" wird dabei zu einem imaginären Konstrukt, das uns mehr über die Vorstellungen einer Gesellschaft verrät, als über die eigentliche historische Erfahrung in der Heimat³⁶. Dieser Rückbezug auf die Herkunftskultur steht im Gegensatz zur homogenisierten Globalkultur³⁷. Ein weiterer Punkt, der gegen die Konvergenz von Kulturen spricht, ist die Tatsache, dass man nicht von einer westlich ausgerichteten Homogenisierung von Kultur ausgehen kann, da durch die Globalisierung ja nicht nur westliche Produkte, Vorstellungen und Werte in nichtwestliche Kulturen integriert werden, sondern auch nicht-westliche Traditionen Eingang in die westliche Kultur finden. Der Blickwinkel kann in diesem Sinne nicht darauf beschränkt werden, dass in den meisten Ländern mittlerweile ein McDonalds Restaurant zu finden ist und der Name "Madonna" nahezu überall als globale Marke fungiert. Um die vermeintliche Globalkultur genauer zu bestimmen muss auch mit einbezogen werden, dass beispielsweise immer mehr Menschen aus der westlichen Hemisphäre sich den spirituellen Lehren des Fernen Ostens zuwenden, Bauchtanz lernen und Bami Goreng essen. Durch die Raum-Zeit-Verdichtung würden kulturelle Identitäten nicht nur in nicht-westlichen Ländern in gewisser Weise relativiert, sondern ebenso in der westlichen Hemisphäre³⁸. Nach Featherstone kann man dennoch in einem sehr eingeschränkten Sinne von einer homogenisierten Globalkultur sprechen:

„We can point to the existence of a global culture in the restricted sense of ‚third cultures‘: sets of practices, bodies of knowledge, conventions, lifestyles which have developed in ways which have become increasingly independent of nation-states.“³⁹

Diese "third cultures" sind konstitutiv für das letzte Konzept zur Betrachtung von kulturellen Differenzen, welches von einer zunehmenden Hybridisierung von Kulturen ausgeht. Eine Kultur wird dann als hybrid bezeichnet, wenn in ihr Elemente unterschiedlicher kultureller Herkunft neu rekombiniert werden.

„Hybridität ist hier ein anderer Name für die Tatsache, dass keine ‚Kultur‘ d.h. keine Form kultureller Identität, in sich geschlossen ist oder in einem dualistischen oder pluralistischen Verhältnis zu einer oder mehreren anderen Kulturen steht“⁴⁰.

Die kulturelle Hybridisierung steht in gewisser Weise im Gegensatz zu rassistischen und nationalen Doktrinen von einer reinen Kultur, da im Mittelpunkt von hybriden Kulturen genau diese tabuisierte Vermischung, Entgrenzung von Kultur steht⁴¹. In diesem

³⁴ Vgl. Hall (1999), S. 433.

³⁵ Vgl. Featherstone (2005), p. 65.

³⁶ Vgl. Woodward (2002), p. 73.

³⁷ Vgl. Featherstone (2005), p. 60.

³⁸ Vgl. Hall (1999), S. 431.

³⁹ Featherstone (2005), p. 60.

⁴⁰ Marchart (2007), S.86.

⁴¹ Vgl. Pieterse (1999), S. 177.

Sinne werden die abgegrenzten nationalen Identitäten nun durch hybride Identitäten ersetzt, da Menschen den globalen Einflüssen nicht nur mit Widerstand begegnen, sondern fähig sind fremde Ideen, Waren und Einstellungen in ihr Weltbild zu integrieren⁴². Gesellschaften sind demnach fähig, die neuen Einflüsse nicht ausschließlich als Bedrohung ihrer kulturellen Identität anzusehen, sondern sie umzuwandeln und zu domestizieren. Dabei sind kulturelle Identitäten keine "Übergangs-Identitäten". Migranten sind häufig für immer aus ihren Heimatländern zerstreut. Sie erhalten zumeist starke Bindungen zu den Traditionen ihres Heimatlandes, auch wenn sie sich dessen bewusst sind, dass sie nicht mehr zu ihrer Vergangenheit zurückkehren können. Sie sind gezwungen, sich in der neuen Kultur zu Recht zu finden, ohne ihre eigenen Identitäten zu verlieren.

„Menschen, die zu solchen Kulturen der Hybridität gehören, mussten den Traum oder die Ambition aufgeben, irgendeine ‚verlorene‘ kulturelle Reinheit, einen ethnischen Absolutismus wiederentdecken zu können. Sie sind unwiderruflich Übersetzer⁴³.“

Gegen die Hybridisierung von Kultur spricht die Annahme, dass man zwischen der Tiefen- und Oberflächengrammatik von Kultur unterscheiden muss⁴⁴. Diese Unterscheidung impliziert, dass sich lediglich die oberflächlichen Elemente einer Kultur anpassen, wie etwa Speisen, Mode, oder Freizeitbeschäftigungen. Die tieferen Einstellungen, Werte und Traditionen bleiben in der Ursprungskultur verhaftet. Damit würde es nur teilweise zu einer Entgrenzung von Kultur kommen.

2.3.4 Globalisierung oder Lokalisierung?

Alle drei Konzepte werden in der Literatur stark diskutiert. Dies hängt damit zusammen, dass sich die Grenzziehung zwischen "uns" und den "Anderen" immer schwieriger gestaltet. Kulturelle Differenzen sind zwischen Strömungen der Globalisierung und der Lokalisierung verortet. Damit werden sie nach und nach als Ausdruck von globalen Dependenzverhältnissen gefasst⁴⁵. Die kulturelle Identität ist damit nicht länger durch die Tradition verbürgt. Sie wird als ein Konstrukt dargestellt, welches die Menschen auf Basis einer gemeinsamen Kultur, einer gemeinsamen Abstammung und Geschichte kollektiv verbindet und einen beständigen Referenzrahmen bildet. Paradoxerweise stellt die kulturelle Identität zur gleichen Zeit einen instabilen Identifikationspunkt dar, da sie sich in einem Feld zwischen Kultur, Geschichte und Macht immer weiterentwickelt. In diesem Sinne ist die kulturelle Identität mehrfach in den kulturellen und historischen Diskursen verortet⁴⁶. Die durch die Globalisierung ausgelöste Umstrukturierung der Zeit- und Raumkoordinaten hat erheblichen Einfluss auf kulturelle Differenzen und verdeutlicht, dass „das Bild einer Welt, die aus klar voneinander abgrenzbaren Kulturen

⁴² Vgl. Breidenbach/ Zukrigl (1998), S. 57.

⁴³ Hall (1999), S. 435.

⁴⁴ Vgl. Pieterse (1999), S.179.

⁴⁵ Vgl. Reuter (2004), S. 242.

⁴⁶ Vgl. Hall (1996a), p. 211 f.

besteht, (...) so unhaltbar [ist].⁴⁷ Authentizität lässt sich in diesem Sinne nicht mehr nach Ursprüngen definieren. Authentisch sind die Waren, Ideen und Traditionen, die der Mensch sich für seine eigene kulturelle Identität erfolgreich aneignet⁴⁸. Eine kulturelle Identität kann in diesem Sinne einen fortlaufenden Aneignungsprozess darstellen, in dem die Aneignung von Werten, Ideen und der Konsum von bestimmten Waren eine politische Aussage darstellt. Indem man sich für die Aneignung einer bestimmten Ware, Idee oder Tradition entschieden hat, hat man sich gleichzeitig *gegen* eine andere Ware, Idee oder Tradition entschieden.

„In dem zunehmend integrierten Weltsystem gibt es so etwas wie eine unabhängige kulturelle Identität gar nicht mehr, sondern jede Identität muss sich innerhalb des kulturellen Rahmens selbst definieren und positionieren⁴⁹.“

Diese Selbstpositionierung findet immer zwischen lokalen und globalen Einflüssen statt. Diese Einflüsse sind nicht getrennt von einander zu betrachten, vielmehr findet eine Verschränkung der beiden Ebenen statt. Roland Robertson vertritt dahingehend die These, dass die Diskussion um eine globale Homogenisierung oder einer globale Heterogenisierung längst überholt ist. Zur Debatte sollte viel mehr stehen, inwiefern die lokale und die globale Ebene miteinander interagieren und wie sie zu charakteristischen Eigenschaften des modernen Lebens geworden sind. Das Globale ist dabei nicht als Gegensatz zum Lokalen zu verstehen. Vielmehr ist das Lokale ein konstitutiver Bestandteil des Globalen. Für Robertson beinhaltet die Raum-Zeit- Verdichtung keine Globalisierung, sondern die Verknüpfung von Lokalitäten, die er unter dem Begriff „Glokalisierung“ fasst⁵⁰. Die Medien spielen bei dieser Verknüpfung von Lokalitäten eine nicht zu unterschätzende Rolle.

2.3.5 Medien

Die Medien haben erheblichen Einfluss darauf, wie die Mitglieder der Nation sich selbst sehen. Die Loslösung der Identität vom Nationalstaat bedingt, dass die mediale Repräsentation der kulturellen Identität immer wichtiger wird und an Bedeutung gewinnt.

„The media and cultural consumption – the production ‘reading ‘ and use of representations- play a key role in constructing and defining, contesting and reconstituting national, ‘ethnic’ and other cultural identities⁵¹.“

Zu keinem vorherigen Zeitpunkt besaß der Mensch so viel Kenntnis über alternative Weltbilder und Lebensformen⁵². Diesbezüglich standen ihm niemals so viele Aus-

⁴⁷ Breidenbach /Zukrigl (1998), S. 77.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁹ Ang (1999), S. 334.

⁵⁰ Vgl. Robertson, Roland (1998), *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, in: Beck, Ulrich (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 208.

⁵¹ Gillespie, Marie (1995), *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London, p.11.

⁵² Vgl. Reuter (2004), S. 250.

drucksmöglichkeiten seiner kulturellen Identität zur Verfügung. Die Menschen kamen nie zuvor mit so vielen unterschiedlichen, Medien, Waren und Menschen in Berührung. Bis dato war der Nationalstaat der Garant der kulturellen Souveränität und der kollektiven Identität. Medien waren in diesem Sinne Mittel, um die Nation als „imagined community“ zu vereinen, wie dies bereits von Anderson vorgeschlagen wurde⁵³. Auch Featherstone unterstreicht, dass medialen Repräsentationen einen wichtigen Einfluss auf die Bildung von Nationen besitzen. Nationen sind seiner Ansicht nach zu abstrakt um sie nur auf Grundlage von zwischenmenschlichen Beziehungen begreifen zu können. Mediale Repräsentationen bieten demnach einen Überblick über das Abstraktum der Nation und einen Identifikationsrahmen mit der Nation⁵⁴. Durch die Globalisierung hat sich diese Funktion der Medien maßgeblich geändert. „The new reality of international media is driven more by market opportunity than by national identity⁵⁵.“ Dies führt zu einer Loslösung der Medien vom Nationalstaat. Dadurch wird zwar die nationale Identität erschüttert, jedoch eröffnet sie zugleich auch die Möglichkeit über große Distanzen hinweg eine kulturelle Gemeinschaft zu bilden. Die Medien bieten neue Identifikationsmuster an und sind damit fähig über die nationalen Grenzen hinweg auch Identitätsressourcen zu vermitteln. Als Beispiel für eine solche kulturelle Gemeinschaft eignet sich besonders die Diaspora: „The term ‘diaspora’ is useful as an intermediate concept between the local and the global (...)“⁵⁶. Um die Größenordnung und Bedeutung einer solchen Gemeinschaft einschätzen zu können, soll hier die indische Diasporagemeinschaft als Beispiel dienen. Die Gemeinschaft, der NRI’s, der Non Resident Indians, besteht immerhin aus ungefähr 20 Millionen Menschen die in der Diaspora, überall auf der Welt verteilt leben. Diese 20 Millionen Menschen bekommen die kulturellen Ressourcen ihres Heimatlandes zumeist medial vermittelt⁵⁷. Für die Menschen in der Diaspora, für diese NRI’s wird es durch die Auflösung der nationalen Grenzen leichter, direkt mit ihrem Heimatland zu kommunizieren und ihre kulturelle Identität im Ausland zu reproduzieren. Hepp formuliert dies folgendermaßen:

„Es geht darum, sich mit ‚seiner‘ Identität in dem ‚fremden‘ kulturellen Kontext, an dessen Lokalitäten man sich aufhält, nicht zu ‚assimilieren‘, sondern eine ‚eigene Identität‘ zu bewahren. Im Kern der Identitätspolitik von Diaspora steht also Differenz zu anderen Identitäten⁵⁸.“

⁵³ Vgl. Ang, Ien(2002), Globalisierung der Medien, kultureller Imperialismus und der Aufstieg Asiens, in: Hepp, Andreas/ Löffelholz, Martin (Hg.), Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation, Konstanz: UVK, S. 573.

⁵⁴ Vgl. Featherstone (2005), p. 57.

⁵⁵ Morley/ Robins (1995), p. 11.

⁵⁶ Gillespie (1995), p.6.

⁵⁷ Vgl. Desai (2004), p.4.

⁵⁸ Hepp, Andreas (2003), Deterritorialisierung und Aneignung von Medienidentität: Identität in Zeiten der Globalisierung von Medienkommunikation, in: Winter, Carsten/ Thomas, Tanja/ Hepp, Andreas (Hg.), Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: Halem Verlag, S.103.

Die Vorstellung von der ehemaligen Nation, von der Kultur wird den Menschen, die in der Diaspora leben, überwiegend medial vermittelt. Insbesondere für Migranten der zweiten Generation dient die mediale Repräsentation als zentrale Grundlage des Wissens über das Herkunftsland. Im Zeitalter der Globalisierung wird die nationale Identität durch Migrationsbewegungen und den Einfluss der Medien von der ethnischen Zugehörigkeit getrennt und damit die Nation von der Kultur entkoppelt. Die Globalisierung hat dazu beigetragen, dass sich mediale Repräsentationen und nationale Gebiete auf vielen Ebenen nicht mehr entsprechen. Ein Beispiel dafür wäre die starke Verbreitung des Bollywood-Films in Afrika und im nahen Osten. Der Film deckt sich weder mit dem Territorium, noch mit dem Kulturraum und ist dennoch sehr populär. Diese deterritorialisierten Identitätsressourcen gewinnen nun mit Nachdruck an Bedeutung⁵⁹. Der Einfluss der deterritorialisierten Identitätsressourcen darf allerdings nicht als einfaches Wirkungsschema pars pro toto angesehen werden. Sowohl Featherstone⁶⁰, als auch Morley und Robins⁶¹ werfen an dieser Stelle ein, dass ein Nationalstaat auch immer noch in gewissem Maße kontrollieren kann, welche Produkte auf den nationalen Markt gelangen. Als Beispiel sieht Featherstone Nationen, die vermehrt in ihre eigene Film- und Fernsehindustrie investieren, dadurch weniger von importierten Formaten abhängig sind und somit ihren eigenen Markt schützen. In diesem Sinne kann man die Medien nicht als komplett von der Nation abgekoppelt betrachten. Ein Beispiel in der EU wäre Frankreich. In der französischen Kulturpolitik findet man ausdifferenzierte protektionistische Maßnahmen, die sich nicht nur auf die Sprache beziehen, sondern die komplette Medienlandschaft berücksichtigen⁶². Auch Anderson weist den Medien, vor allem den Printmedien, eine wichtige Funktion bei der Konstruktion der Nation, der ‚imagined community‘ zu⁶³. Hierbei ist anzumerken, dass es eine nahezu unmögliche Aufgabe für eine Nation ist, die eigene Kultur ausreichend abzugrenzen, da eine Vielzahl von neuen Möglichkeiten entstanden sind, die es den Rezipienten erlauben, protektionistische Maßnahmen zu umgehen, beispielsweise das Satellitenfernsehen, Internet, und DVDs. Die Medien bieten eine Vielzahl von neuen Identitätsressourcen, die zu einer großen Unsicherheit bezüglich der eigenen Existenz führen können. Die Konstruktion einer kulturellen Identität wird zu einem großen Teil die Aufgabe des Einzelnen, da die definierten Muster von Identität durch die starke Vernetzung nach und nach hinfällig werden. Durch diese Rahmenbedingung wird die kulturelle Identität fragmentiert, da es immer schwieriger wird „uns“ von „den Anderen“ zu trennen. Diese Tatsache ist es, die die Identität in Zweifel zieht. Menschen benötigen „die Anderen“ um die sich selbst mehr oder weniger stabil, zumindest temporär, in der Gesellschaft zu positionieren und

⁵⁹ Vgl. Hepp (2003), S.99.

⁶⁰ Vgl. Featherstone (2005), p. 62.

⁶¹ Vgl. Morley/Robins (1995), p. 18.

⁶² Vgl. Stahl, Anna (2002), Der französische Filmmarkt, Protektionismus versus Internationalisierung, Hochschule der Medien, Stuttgart. S.13 ff.

⁶³ Vgl. Anderson, Benedict (2006), Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism, London: Verso, p. 46.

sich nicht ‚entwurzelt‘ zu fühlen. Der Schwerpunkt bei der Konstruktion der kulturellen Identität liegt demnach nicht auf den kulturellen Gemeinsamkeiten, sondern auf der Vielfalt von Identitäten und den dadurch gegebenen Differenzen. Die kulturelle Identität ist nicht auf dem Konsens zwischen den Kulturen gebildet, sondern auf den Unterschieden, die durch den Einfluss der Globalisierung, der Durchmischung des Lokalen mit dem Globalen, nach und nach verschwimmen und immer schwerer zu definieren sind. In diesem Sinne kann die kulturelle Identität als eine Art ungelöste Frage innerhalb sich überschneidender historischer, kultureller, lokaler und globaler Diskurse angesehen werden. Desweiteren steht die kulturelle Identität immer in einem Spannungsverhältnis zwischen dem eigenen Selbstverständnis und der Fremdzuschreibung. An die Zugehörigkeit zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv sind auch immer bestimmte, oft stereotype Erwartungen geknüpft. Diese Erwartungen kollidieren oft mit dem Selbstbild. Die Tatsache wird besonders für hybride Identitäten zu einer beständigen Problematik im Alltag⁶⁴. Diese Erwartungshaltungen an eine Kultur sind oft mit deren medialen Repräsentation verknüpft.

„What is interesting about the domain of culture, particularly cinema, is that it makes available the semiotized space for the articulation of the global imaginary and its formation within the phenomenology of the local and the space of the national⁶⁵.“

Während der Alltag es den Menschen zwischen globalen und lokalen Einflüssen immer schwieriger macht sich selbst zu positionieren, möchte ich in dieser Arbeit untersuchen, inwiefern der Film die Problematik der Konstruktion der kulturellen Identität aufgreift, beziehungsweise ob kulturelle Identitäten in deren mediale Repräsentation klarer zu definieren sind. Im Folgenden möchte ich nun die Beziehung des Mediums Film zur kulturellen Identität aufzeigen und verdeutlichen.

2.4 Kulturelle Identität und Film

“I have tried to speak of identity as constituted, not outside, but within representation; and hence of cinema, not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are⁶⁶.“

Durch dieses Zitat verdeutlicht Hall, dass Identitäten immer als diskursive Konstruktionen angesehen werden müssen. Die Form der Repräsentation einer Identität spielt für die Art und Weise ihrer Konstruktion eine nicht zu unterschätzende Rolle. In dem Maße, in dem sich Repräsentationsformen durch Medien vervielfältigen, werden die Men-

⁶⁴ Vgl. Hepp, Andreas (2004), Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 57.

⁶⁵ Dissanayake, Wimal (2006), Globalization and the Experience of Culture: The Resilience of Nationhood, in: Gentz, Natascha/ Kramer, Stefan (Ed.), Globalization, Cultural Identities, and media representations, New York: State University of New York Press, p.26.

⁶⁶ Hall (1996a), p. 221.

schen nach Hall mit einer Vielzahl von Aspekten von Identität konfrontiert, mit welchen er sich zumindest temporär identifizieren kann⁶⁷. Filmische Repräsentationen tragen dazu bei, dass die kulturelle Identität filmisch erschaffen und gestaltet werden kann. Die Repräsentation der kulturellen Identität im Film kann in diesem Sinne als eine Erzählung angesehen werden, in der die Positionierung des Selbst ausgehandelt wird. Der Film als eine Repräsentationsform kultureller Identität gewinnt an symbolischer Bedeutung, da Filme

„einen nennenswerten Einfluss auf den Zusammenhalt moderner Gesellschaften [haben]. Sie treten teilweise an die Stelle nationaler Mythen als kollektives Gedächtnis. Filme tragen wegen ihrer globalen Präsenz auch zur kommunikativen Anschlussfähigkeit über die verschiedenen Kulturkreise hinaus bei⁶⁸.“

Nach Morley und Robins kann die Film- und Fernsehindustrie teilweise sogar als das kulturelle Gedächtnis unserer Zeit angesehen werden⁶⁹. Als Konsequenz dieser Tatsache muss die Rolle des Films in ihrer Funktion als Lieferant der Geschichten über unserer Vergangenheit hervorgehoben werden. Damit konstruiert der Film die kulturelle Identität in der Gegenwart mit. Nach Brosius und Yazgi ist der Film

“not just a mirror. Film can be regarded as a complex discursive means of negotiating representation and identification (...). Actuality and virtuality get intertwined in complicated ways as moral desires and anxieties linked to everyday life find articulation in and through film⁷⁰.“

Filme können dahingehend nicht nur als Unterhaltung angesehen werden. Sie sind aufgeladen mit ideologischen, politischen und kulturellen Botschaften⁷¹. Dörner betrachtet Film ebenfalls nicht nur als ästhetisches Objekt, sondern als Untersuchungsgegenstand, der als Bestandteil der politischen Kultur angesehen werden sollte, da durch ihn der öffentlichen Raum und damit die Wahrnehmungswelt der Bürger nachhaltig geprägt wird⁷². Diese Perspektive auf den Film soll auch in dieser Arbeit als Grundlage der Analyse dienen. In Bezug auf die kulturelle Identität muss damit jede Repräsentation im Film, die eine Person in ein kulturelles Kollektiv integriert, also jede Repräsentation in der kulturelle Werte und Vorstellungen gezeigt werden, als politische Aussage gedeutet werden. In dieser Arbeit sollen diese Repräsentationen exemplarisch im Bollywood-

⁶⁷ Vgl. Hall, (1999), S. 396.

⁶⁸ Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006), Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Film und Soziologie, in: ders. (Hg.), Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: von Halem, S. 15.

⁶⁹ Vgl. Morley/ Robins (1995), p. 90.

⁷⁰ Brosius, Christiane/ Yazgi, Nicolas (2007), ‘Is there no place like home?’: Contesting cinematographic constructions of Indian diasporic experiences, in: Contributions to Indian Sociology, Vol. 41,p. 359.

⁷¹ Vgl. Kellner, Douglas (1995), Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and the postmodern, London/ New York: Routledge, p. 93.

⁷² Vgl. Dörner, Andreas(1998), Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung, in: Wilhelm, Hofmann (Hg.), Filmpolitik und visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S.203 ff.

Film der 90er Jahre genauer untersucht werden. Da der Bollywood-Film der westlichen narrativen Filmstruktur weitgehend nicht entspricht, sollen nun die Rahmenbedingungen des Untersuchungsgegenstandes genauer erläutert werden, um eine Basis für die darauffolgende exemplarische Analyse zu bilden.

3. Bollywood

Das folgende Kapitel soll einen Einblick in die Welt des kommerziellen indischen Kinos ermöglichen. Zunächst sollen die Rahmenbedingungen des Bollywood-Films näher beleuchtet werden um daraufhin dem Aufbau, sowie den Themen der Filme Beachtung zu schenken. In einem letzten Punkt soll der konkrete Untersuchungsgegenstand, der Bollywood-Film der 1990er Jahre abgegrenzt und erläutert werden.

3.1 Bollywood- ein nationales Kino?

Das Kino ist in Indien seit der Unabhängigkeit des Landes, ein Medium mit enormer Breitenwirkung. Jeden Tag besuchen ungefähr zehn Millionen Inder das Kino, um für drei Stunden dem Alltag zu entfliehen⁷³. Das amerikanische Kino kommt in Indien ohne Steuerungs- und Zensurmaßnahmen nur auf einen Marktanteil von unter fünf Prozent⁷⁴. Dahingehend gewinnen die indischen Filmproduktionen innerhalb des Landes enorm an Bedeutung. Das Kino besitzt in Indien eine stark integrierende Funktion. Die Komplexität der indischen Gesellschaft, in ihrer Vielfalt an Kulturen, Sprachen, Religionen, sozialen Konstellationen und deren Binnendifferenzierungen, wird solange zurückgedrängt, wie die bunten Bilder die Leinwand beherrschen⁷⁵. Das Kino trägt im Dunkeln der Vorführräume mit dazu bei, die fragmentierte indische Gesellschaft zusammenzuhalten. Für Zuschauer, die an westliche Konventionen gewohnt sind, wird der Bollywood-Film mit seinen Tanz- und Gesangeinlagen, den fulminanten Farben und den großen Emotionen zuweilen kitschig oder übertrieben wirken, jedoch präsentiert er das Grundverständnis von Ästhetik in der indischen Kultur. Das indische Kino stellt sicherlich eine Filmkultur dar, deren Eigentümlichkeiten nicht unabhängig von ihrem kulturellen Hintergrund zu verstehen sind. Das Phänomen des Bollywood-Films oder des Hindi-Films, wie er auch genannt wird, darf dabei grundlegend weder als der indische Film per se angesehen werden, noch als nationales Kino. Die gesamte indische Filmindustrie produziert jährlich zwischen 800 und 1000 Filmen. Bollywood macht, entgegengesetzt weit verbreiteter Vorstellungen, nicht den Großteil der indischen Filmproduktion aus, sondern nur 20 Prozent:

“Hindi films, though comprising approximately 20 percent of total production, are the ones that circulate nationally and internationally, dominate the discourse about Indian cinema, and are regarded as the standard archetype to follow or oppose⁷⁶.”

⁷³ Vgl. Dissanayake/ Gokulsing (1998), p. 10.

⁷⁴ Vgl. Özdemir, Kadir A. (2008), Tigersprung am Ganges. Indiens Wirtschaftswunder zwischen Neo-Faschismus und Bollywood, Marburg: Tectum Verlag, S. 147.

⁷⁵ Vgl. Uhl/ Kumar (2004), S.123.

⁷⁶ Ganti, Tejaswini (2004), Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema, London/ New York: Routledge, p.3.

Unter Bollywood-Filmen versteht man ausschließlich Filme, die in Bombay und auf Hindi produziert werden. In Bezug auf die Komplexität der indischen Gesellschaft und deren religiöses Konfliktpotential wäre es fatal, das „Hindi-Kino“ als nationales Kino anzusehen. Denn der Bollywood-Film wird stark hinduistisch dominiert und die meisten Figuren im Film werden offensichtlich als Hindus dargestellt⁷⁷. Da das Bollywood-Kino kein nationales Kino, ist stellt sich an diesem Punkt die Frage, auf welche Werte und kulturellen Vorstellungen es zurückgreift, beziehungsweise welche kulturellen Vorstellungen als Indische verwendet werden. Diesem Umstand soll auch in der exemplarischen Analyse Tribut gezollt werden. Im Folgenden möchte ich nun näher auf die Besonderheiten des Bollywood-Films eingehen.

3.2 Aufbau, Ästhetik und Filmsprache

Der dramaturgische Aufbau eines Bollywood-Films besitzt wenige Gemeinsamkeiten mit dem eines klassischen Hollywood-Films. Das wohl auffallendste Merkmal ist sein Musical-Charakter. Ein Bollywood-Film bietet seinen Zuschauern meistens fünf bis acht Musik- und Tanzsequenzen, die jeweils zwischen sechs und zehn Minuten dauern⁷⁸. Diese Sequenzen sind häufig nur sehr lose in die Handlung eingebettet, manchmal entfernen sie sich sogar von jeglichen kausalen Zusammenhängen der vorherigen und nachfolgenden filmischen Handlung. Die Filme sind auf ein großes, recht armes und zum Teil ungebildetes Publikum zugeschnitten⁷⁹. Der kulturell fragmentierten Zielgruppe soll während des Filmes ein Maximum an Spannung und Emotionen geboten werden. Dies gelingt dem Film durch seine besondere Zusammensetzung. Der Bollywood-Film ist weitgehend bekannt als Masala-Film. Masala ist im indischen Alltagsverständnis eine sehr beliebte Gewürzmischung. Der Bollywood-Film erhält diesen Namen, weil er sich wie die Gewürzmischung, aus vielen verschiedenen Standardelementen zu einer erfolgreichen Mischung zusammenfügt. Zu dieser Mischung gehören, neben den obligatorischen Musik und Tanzelementen, auch Action-, Romantik-, Comedy- und Dramaelemente⁸⁰. Der Gattungsbegriff bedarf im Bollywood-Film dadurch besonderer Aufmerksamkeit. Eine filmische Gattung wird gemeinsam von Produzenten und Rezipienten ausgehandelt. Filmische Gattungen sind in gewisser Weise an diese Erwartungen, die von beiden Seiten, an das filmische Produkt herangetragen werden gebunden⁸¹. Der Bollywood-Film widerspricht durch seine „Mischung“ aus westlicher Sicht sämtlichen gängigen Orientierungspunkten, die diese Einordnung erleichtern sollen, da Ho-

⁷⁷ Vgl. Tieber, Claus (2007), *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien: LIT Verlag, S.155.

⁷⁸ Vgl. Alexowitz (2003), S. 77.

⁷⁹ Vgl. Chapman, James (2003), *Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present*, London. S.345.

⁸⁰ Vgl. Ganti (2004), p. 139.

⁸¹ Vgl. Keppler, Angela (2006): *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 76ff.

mogenität in Stil und Genre im Bollywood-Film schlicht und einfach nicht angestrebt sind. „Der Hindi-Film kennt keine Genres, er verbindet vielmehr sämtliche Genres in sich⁸²“ und bildet gerade dadurch seine eigene Gattung, in der verschiedene westliche filmische Gattungen integriert werden. Darüber hinaus steuert der Bollywood-Film mit seiner Handlung nicht wie westliche Produktionen auf ein bestimmtes Ziel zu, sondern zeigt oft Zwischen- und Unterhandlungen, die relativ wenig Bezug zur Haupthandlung besitzen⁸³. Dadurch wird eine strukturelle Vielfalt hergestellt, in die die einzelnen Elemente des Films, und seien sie noch so unterschiedlich, problemlos integriert werden können. Eine folgerichtige, kausale Erzählung rückt dabei eher in den Hintergrund. Er besteht aufgrund seiner Länge klassischerweise aus zwei Hälften, die durch eine Pause in der Mitte des Films, an einem dramaturgisch wichtigen Punkt, getrennt werden. Die erste Hälfte kann als sehr ausführliche Exposition angesehen werden. Die zweite Hälfte ist oft etwas handlungsbetonter als die Erste und beinhaltet weniger Tanz- und Musiknummern⁸⁴. Die Filmsprache Bollywoods folgt aus westlicher Sicht sehr speziellen Regeln. Vereinfacht ausgedrückt könnte man sagen, dass im Bollywood-Film erlaubt ist, was gefällt, auch wenn dadurch die Logik der Handlung komplett gesprengt wird. Der Übergang von einer Szene zu einer anderen scheint oft weder Zeit noch Raum verpflichtet. Von einem Schnitt zum nächsten können nicht nur der Ort und die Zeit wechseln, sondern auch die komplette Stimmung des Films kippen. Ein Melodrama kann ohne Probleme zu einem Actionstreifen und dieser wieder zu einer romantischen Komödie werden. Ziel dieser Unbeständigkeit bezüglich der der Elemente, die aus einem westlichen Verständnis filmische Gattungen prägen, ist es, den Zuschauern unterschiedliche Wege in verschiedene Fantasiewelten anzubieten und ihnen damit einen kurzen Ausflug in die Welt der Fantasie zu ermöglichen, der sie ihre alltäglichen Probleme vergessen lässt⁸⁵. Diese Fantasiewelt wird durch bestimmte ästhetische Mittel erschaffen. Der Bollywood-Film beruft sich auf andere kulturelle Traditionen als der westliche Film. Was genau die Ursprünge der besonderen Ästhetik sind, wird in der Literatur nicht einheitlich definiert. Oft aufgeführt werden das Parsi-Theater des 19. Jahrhunderts, das klassische Sanskrit-Theater und die Musikvideos von MTV⁸⁶. Ein weiterer Punkt, der für westliche Sehgewohnheiten ungewöhnlich scheint, ist die Tatsache, dass der Bollywood-Film in jeder Einstellung so gedreht wird, als sei ein Publikum anwesend. Er wird als „ein exhibitionistisches, interaktives Kino“⁸⁷ bezeichnet. Beispielsweise kann es im Bollywood-Film durchaus vorkommen, dass ein Schauspieler dem Zuschauer direkt zuzwinkert oder ganze Sequenzen frontal auf die Kamera ausgerichtet gedreht werden. Der Bollywood-Film ist nicht bemüht eine Illusion von Wirklichkeit widerzuspiegeln, noch sein „Gemachtsein“ zu verstecken. Durch die direkte Adressie-

⁸² Tieber (2007), S. 64.

⁸³ Vgl. Dissanayake/ Gokulsing (1998), p. 29.

⁸⁴ Vgl. Ganti (2004), p. 138.

⁸⁵ Vgl. Dissanayake/ Gokulsing (1998), p. 96.

⁸⁶ Vgl. ebd., p. 95.

⁸⁷ Tieber (2007), S. 60.

nung des Zuschauers wird dieser im Bollywood-Film nach Mulvey folglich nicht zum Voyeur⁸⁸.

3.3 Themen

Was auf der Leinwand geschieht, ist in Indien eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses⁸⁹. Dies zeigt sich auch in der inhaltlichen Ausrichtung des Bollywood-Films. Der Bollywood-Film stellt thematisch ein stark nach innen gerichteter Film dar, da sich alle Plots, unabhängig davon, ob der Schauplatz des Film Indien oder ein Ort in der Diaspora ist, im Kontext indischer Kultur und Werte entfalten. Das indische Kino im Allgemeinen liefert einen kaum vergleichbaren Einblick in die Traditionen und Werte des Landes. Die meisten Bollywood-Filme zeichnen sich durch eine scharfe Kontrastierung von Gut und Böse, der Bedeutsamkeit des Zufalls und starken Emotionen aus. Innerhalb des Films stehen moralische Konflikte hierarchisch über den psychologischen⁹⁰. Die Themen sind im Bollywood-Film dabei grundsätzlich oppositionell strukturiert⁹¹. Sie kreisen um Dichotomien wie Tradition versus Moderne, Stadtleben versus Landleben, Armut versus Reichtum, Ost versus West, individuelle Autonomie versus familiäre Verantwortung und viele mehr, letztendlich geht es um die Opposition zwischen Gut und Böse. „Gut und Böse sind dabei Verkörperungen eines Weges, einer Idee, eines Prinzips. Mit der guten Seite werden indische Werte verbunden, das Böse will Indien zerstören⁹².“ Der Bollywood-Film spielt durch die Konstruktion und die Definition dieser Dichotomien eine wichtige Rolle, da er erheblich darauf Einfluss nehmen kann, wie das Selbstbildnis der indischen Nation und Kultur definiert wird⁹³. Die Gegenüberstellung von globalen und lokalen Elementen hat in der indischen Geschichte durch die Kolonialzeit eine besondere Bedeutung bekommen. Meistens werden deshalb auch heute noch lokale indische Werte als unabhängig von globalen Einflüssen dargestellt. Dies führt im Zeitalter der Globalisierung zu einer weiteren Dichotomie: der Gegenüberstellung des Heimatlandes mit der Diaspora. Bollywood-Filme können durch ihre oppositionelle Strukturierung durchaus als wertende Filme angesehen werden. Dies wirkt sich ebenfalls auf die Figurenzeichnung aus. Die Charaktere der Filme sind fast immer auch Repräsentanten bestimmter Ideen und Werte. Der Bollywood-Film entlehnt seine Themen, Motive und Figuren hauptsächlich zwei zentralen indischen Mythensammlungen: dem Mahabharata und dem Ramayana⁹⁴. Dadurch können die Filme auch als moralische

⁸⁸ Vgl. Mulvey, Laura (2003), Visuelle Lust und narratives Kino, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam, S. 393f.

⁸⁹ Vgl. Uhl/ Kumar (2004), S. 123.

⁹⁰ Vgl. Ganti (2004), p. 137.

⁹¹ Vgl. Gillespie, Marie (2002), Transnationale Kommunikation und die Kulturpolitik in der südasiatischen Diaspora, in: Hepp, Andreas/ Löffelholz, Martin (Hg.), Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation, Konstanz: UVK, S. 623.

⁹² Tieber (2007), S. 25.

⁹³ Vgl. Dissanayake/ Gokulsing (1998), S.24.

⁹⁴ Vgl. Tieber (2007), S. 27.

Lehrstücke bezeichnet werden, die den Auftrag haben indische Werte und Moral zu vermitteln. Sie haben infolge auch eine wichtige psychologische Funktion: Die großen Filmproduktionen bestätigen fast immer den Status Quo⁹⁵. Sie präsentieren zumeist eine Welt, in der alles seine Platz hat und nicht hinterfragt werden muss. Wenn etwas hinterfragt wird, zeigt der Bollywood-Film, dass dies unnötig sei. Im Mittelpunkt der Filmhandlung steht fast immer die romantische Liebe. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass die arrangierte Ehe in Indien die Norm darstellt und die Liebesheirat als westlich gilt. Das utopische Potential der Liebe wird, laut Tieber, gerade deshalb auf der Leinwand besonders hervorgehoben⁹⁶. Der Zentrale Ort an dem sich die Handlung der Bollywood-Filme entfaltet, ist die traditionelle indische Großfamilie. Innerhalb der Familie werden Werte ausgehandelt, dabei treffen im Generationenkonflikt Tradition und Moderne häufig aufeinander. Dennoch enden die Filme fast immer mit einem Happy End. Von einem wirklich glücklichen Ende wird allerdings nur gesprochen, wenn die Eltern der Protagonisten zufrieden sind, sprich Tradition und Moderne sich versöhnen und einen Kompromiss gefunden haben⁹⁷.

3.4 Bollywood goes Global – Der Bollywood-Film der 90er Jahre

Die Liberalisierung der indischen Wirtschaft in den 90er Jahren hatte auch Folgen für die Filmindustrie Bollywood's, in der die internationale Produktion und Distribution nun stark gefördert wurden. Dies führte dazu, dass sich Filme dieser Ära sowohl inhaltlich als auch thematisch stark von ihren Vorgängern unterscheiden⁹⁸. In den 90er Jahren etabliert sich das NRI-Genre (Non-Resident-Indians-Genre), dessen Aufkommen verknüpft ist mit ökonomischen, technischen und ideologischen Trends, die nicht nur die ökonomische Liberalisierung beinhalten, sondern auch die neuen Kommunikationstechnologien und die Bemühungen der Regierung den NRI's mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Seit den 90er Jahren wird sowohl der Kapitalwert der NRI'S als auch ihr kulturelles Potential entdeckt⁹⁹. Deshalb werden die NRI's seit Ende des letzten Jahrhunderts als Teil der indischen Gesellschaft angesehen und in den Film des Subkontinents als Multiplikatoren indischer Traditionen und Werte aufgenommen. Durch die Liberalisierung, die zu einer Umstrukturierung der Arbeitswelt und zur Verstärkung führte, entstand in Indien erstmals eine neue Mittelklasse, die konsumorientiert war und damit Anschluss an den Westen fand. Die Mitglieder der neuen Mittelklasse wurden nun zu

⁹⁵ Vgl. Devoucoux, Daniel (2007), *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 247.

⁹⁶ Vgl. Tieber (2007), S. 20.

⁹⁷ Vgl. Alexowitz (2003), S.95 f.

⁹⁸ Vgl. Dissanayake, Wimal (2003), *Rethinking Indian popular cinema. Towards newer frames of understanding*, in: Dissanayake, Wimal / Guneratne Anthony R., *Rethinking third cinema*, New York: Routledge, p.217.

⁹⁹ Vgl. Brosius/ Yazgi (2007), p. 355.

den Protagonisten der Bollywood-Filme¹⁰⁰. Ab den 90er Jahren werden fast keine Probleme der Arbeiterklasse mehr gezeigt. Soziale Probleme, wie etwa Armut, werden nicht mehr thematisiert, vielmehr wird westlicher Materialismus propagiert. Die Protagonisten sind meistens Kinder von Millionären, die zum Studieren ins Ausland gehen, in Villen leben und teure Autos fahren¹⁰¹. Die Filme handeln also nicht mehr von einer differenzierten indischen Gesellschaft, sondern reflektieren lediglich das Leben der städtischen Mittelklasse, die zum Großteil im Ausland lebt. Dieses Leben scheint jedoch weit vom Alltag des restlichen Indiens entfernt. Seit der Liberalisierung hat der Bollywood-Film, als globales Produkt, drei potentielle Zielgruppen: die Inder, die NRI's in der Diaspora und auch das westliche Publikum. Das Interesse am Bollywood-Film im Ausland kann auch als Beweis dafür angesehen werden, dass Globalisierung keineswegs mit westlichem Kulturimperialismus gleichzusetzen ist und nicht als kulturelle Einbahnstraße angesehen werden darf. Indien repliziert sich im Bollywood-Film überall auf der Welt und wird damit sozusagen selbst zum Exportgut. Durch die Anerkennung der Diaspora-Kultur ändert sich auch das Verhältnis zum Westen grundsätzlich. Bis zu den 90er Jahren war das Schlimmste, was einem Inder geschehen konnte, die Verbannung¹⁰². Im Westen lebende Inder waren sozusagen ‚verbannt‘ und der Westen wurde im Bollywood-Film als Ort moralischer Dekadenz dargestellt oder diente nur als Hintergrund von Tanzsequenzen. Wenn das Ausland in die Handlung eingeflochten wurde, stellte dies eine Art Probe und Läuterung des Charakters in Bezug auf seine indische Herkunft und Integrität dar¹⁰³. Indien hingegen wurde als Normgesellschaft betrachtet. Zu diesem Zeitpunkt waren die Bollywood-Erzählungen aufgrund ihrer Produktion auf Hindi im Grunde allein für ein rein-indisches Publikum ausgerichtet. Die Produktion der Filme auf einer zusätzlichen Sprache, noch dazu Englisch, zieht einschneidende Veränderungen nach sich. Durch die Anerkennung der Diaspora-Kultur verfolgt Indien nicht nur eine transnationale Marketingstrategie, die den Kapitalwert des NRI erkennt, sondern versucht zu bewirken, dass dieser kapitalstarke NRI durch die neue Identifikationsmöglichkeit im Bollywood-Film eine Bindung zum Subkontinent aufbaut. Analog zu diesen Bemühungen entwickeln auch die NRI's ein verstärktes Interesse an Themen wie der indischen Geschichte, dem ‚Indisch-sein‘ und der indischen Nation¹⁰⁴. Für die Diaspora-Gemeinschaft bildet der Bollywood-Film einer der wenigen Kontakte zur Kultur des Heimatlandes¹⁰⁵. Die Filme stellen Diskussionsformen dar, in welchen die NRI's ihre Perspektive auf indische Werte und Traditionen aushandeln können. „Sie sind sowohl eine Form der Selbsterzählung, als auch ein Forum, wo mit Subjektpositionen und

¹⁰⁰ Vgl. Kaur, Ravinder (2002), Viewing the West through Bollywood: a celluloid Occident in the making, in: Contemporary South Asia, Vol.11, No. 2, p.205ff.

¹⁰¹ Vgl. Ganti (2004), p.40.

¹⁰² Vgl. Purab Aur Pachhim (R: Manoj Kumar, India,1970)

¹⁰³ Vgl. Alexowitz (2003), S. 192.

¹⁰⁴ Vgl. Dissanayake (2006), p.34.

¹⁰⁵ Vgl. Rajadhyaksha, Ashish (1996), Indien: Bilder der Nation, in: Novell-Smith, Geoffrey, Geschichte des internationalen Films, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 639.

Identitäten aus verschiedenen Perspektiven experimentiert und gespielt wird¹⁰⁶.“ Der Bollywood-Film der 90er Jahre befriedigt auch den Wunsch nach Modernität im eigenen Land. Trotz der Ausweitung der Zielgruppe bleiben die Machart und die Aussage des Filmes ‚indisch‘. Allerdings ist eine gewisse Abweichung des Konzepts durch das Aufeinandertreffen von Orient und Okzident absehbar, da das Spiel zwischen lokalen und globalen Einflüssen im Film durch die Einführung des NRI als Charakter aufgegriffen wird. Dadurch muss die indische Identität im Kontext der Diaspora in diesem Sinne auch im Film neu ausgehandelt werden¹⁰⁷. Trotz der westlichen Aufmachung, der von MTV inspirierten Optik, ist der Bollywood-Film der 90er Jahre inhaltlich betrachtet sehr konservativ¹⁰⁸. Er greift gerade im Zeitalter der Globalisierung wieder auf den Nationalstaat als Rahmenbedingung der indischen Kultur zurück.

¹⁰⁶ Gillespie (2002), S.625.

¹⁰⁷ Vgl. Brosius/ Yazgi (2007), p. 355.

¹⁰⁸ Vgl. Ganti, Tejaswini (2004), p. 41.

4. Herleitung der Forschungsfrage

Der Westen findet seit den 90er Jahren in Form der NRI's seinen Platz im Bollywood-Film. Dadurch kommt es im Film zu einem Aufeinandertreffen von lokalen und globalen Einflüssen, die, wie zu Beginn des theoretischen Teils erwähnt, bedeutende Auswirkungen auf die kulturelle Identität besitzen. Diese Tatsache wird insbesondere im Hinblick auf die Identität der NRI's relevant. Sie sind im Prinzip gezwungen sich zu entscheiden, ob sie sich selbst beispielsweise als britische Inder, oder als Non-Resident-Indians betrachten. Alleine der in Indien geläufige Begriff des "Non Resident Indians" ist sehr eigentümlich und widerspricht grundsätzlich einer Identifikation mit der Kultur des Landes, in welches sie emigriert sind. In diesem Zusammenhang stellt sich folgende Forschungsfrage:

Was für eine kulturelle Identität wird im Bollywood-Film der 90er Jahre präsentiert und wie wird diese konstruiert?

Beantwortet werden soll diese Forschungsfrage exemplarisch anhand des Filmes „Dilwale Dulhania Le Jayenge“ (im Folgenden nur noch DDLJ genannt). Um die Fragestellung angemessen analysieren zu können, wurden mehrere analyseleitende Fragen formuliert:

- Wie wird in DDLJ ‚indisch-Sein‘ im Kontext der Diaspora definiert?
- Durch welche Figuren wird die indische Identität in DDLJ konstruiert?
- Welche Dichotomien werden in DDLJ konstruiert?

Durch die erste Frage soll herausgearbeitet werden, wie sich die indische Identität an transnationalen Orten ausdrückt und ob der Lebensort in der Diaspora Einfluss auf diese Definition nimmt. Durch die zweite Frage soll untersucht werden, über welche Figuren unter anderem indische Werte ausgehandelt werden und ob dabei beispielsweise genderspezifische Aspekte eine Rolle spielen. Durch die letzte Analysefrage soll der oppositionellen Strukturierung des Bollywood-Films Beachtung geschenkt werden und herausgearbeitet werden, welche Gegenpaare in den herausgearbeiteten Sequenzen aus DDLJ konstruiert werden und ob eine Bewertung der oppositionellen Elemente stattfindet.

II Empirischer Teil

5. Anmerkungen zur Methodik

In der folgenden Untersuchung soll die bereits formulierte Fragestellung anhand einer qualitativen Filmanalyse beantwortet werden. Im folgenden Kapitel wird die Datenauswahl näher begründet und Auskunft über das methodische Vorgehen gegeben, sowie die Methodik reflektiert.

5.1 Datenauswahl

Als Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit wurde der Bollywood-Film ausgewählt, da die grundlegende Frage der Filmkultur des Subkontinents nach dem Ende der Kolonialzeit die nach der indischen Identität ist¹⁰⁹. Der Bollywood-Film, als Teil der indischen Filmkultur, eignet sich daher besonders für eine Untersuchung der kulturellen Identität im Film. Darüber hinaus ist der Bollywood-Film

“still a dominant force in India providing a useful site for the negotiation of cultural meaning and values and inviting the vast mass of movie-goers to participate in the ongoing conversation of cultural modernities.”¹¹⁰

Im Fokus dieser Arbeit steht insbesondere der Bollywood-Film der 90er Jahre, da in ihm die neuen globalen Verhältnisse durch die Einführung des NRI als Charaktere grundlegend reflektiert werden. Der Bollywood-Film gewann dahingehend auch für die Bindung der NRI's an Indien an Bedeutung. Wirtschaftlich gesehen, machen Bollywood-Filme den lukrativsten Teil der indischen Filmindustrie aus und auch der Großteil der wissenschaftlichen Literatur hat sich auf diesen Bereich des indischen Kinos spezialisiert. Der konkrete Untersuchungsgegenstand ist der Film „*Diwale Dulhania Le Jayenge*“¹¹¹, der exemplarisch für die Bollywood-Filme der 90er Jahre untersucht werden soll. DDLJ wurde ausgewählt, weil er über sechs Jahre am Stück in den indischen Kinos lief und damit „the longest running film in the history of Indian cinema“¹¹² ist. DDLJ gilt als ein Meilenstein indischer Film- und Kulturgeschichte. Inhaltlich wurde der Film ausgewählt, weil er der erste Bollywood-Film ist, indem der NRI als positiver Charakter auftaucht. DDLJ ist auch der erste Bollywood-Film, der sich mit dem Leben in der Diaspora, und der damit verbundenen Migration und Entwurzelung der im Ausland lebenden Inder der zweiten Generation auseinandersetzt¹¹³. Darüber hinaus spielt

¹⁰⁹ Vgl. Uhl/ Kumar (2004), S. 122.

¹¹⁰ Dissanayake (2003), p.202.

¹¹¹ *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (R: Aditya Chopra, India, 1995)

¹¹² Chopra, Anumapa (2002), *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, London: British Film Institute. p. 8.

¹¹³ Vgl. Vijay (2002), p.250.

die erste Hälfte des Films spielt in London, also im Kontext der Diaspora und die zweite Hälfte, nach der Pause, in Indien, im Punjab. DDLJ hat mit der Anerkennung der Diaspora als Teil der indischen Gesellschaft in den 90er Jahren Pionierarbeit geleistet und den Grundstein für das aufkommende NRI-Genre gelegt.

5.2 Methodisches Vorgehen

Zur Beantwortung der Forschungsfragen sollen die produktimmanenten Strukturen von sechs Sequenzen aus DDLJ mit Hilfe einer qualitativen Filmanalyse untersucht und interpretiert werden. Ein qualitatives Verfahren ist für diese Untersuchung grundsätzlich gut geeignet, da durch sie der kommunikative Stellenwert des Untersuchungsgegenstands erforscht werden kann. Darüber hinaus ermöglicht die Wahl der qualitativen Filmanalyse nach Keppler die kontrollierte Lenkung der interpretativen Aufmerksamkeit und gewährleistet damit eine nachvollziehbare Interpretation des Untersuchungsgegenstandes¹¹⁴. Um alle Ebenen des Films (visuell, auditiv und audiovisuell) berücksichtigen zu können und die filmischen Kommunikationsformen in ihrer Komplexität angemessen beschreiben und darstellen zu können, orientiert sich diese Forschung an der qualitativen Fernsehanalyse nach Angela Keppler¹¹⁵. Es ist wichtig, für diese Arbeit einen Ansatz zu verfolgen, der geschichts-, sozial- und kulturwissenschaftliche Herangehensweisen in sich vereint, da Filme durch die Art und Weise ihrer Präsentation bestimmte Werte, Normen und Sichtweisen vermitteln. Keppler schlägt dahingehend ein soziologisch-hermeneutisches Vorgehen vor, da durch diese Vorgehensweise die vollständige audiovisuelle Beschaffenheit der filmischen Produkte in den Mittelpunkt der Analyse rückt. Demnach ist das Ziel der Analyse sich nicht nur auf die sprachliche Ebene zu konzentrieren, sondern die Vielschichtigkeit sowohl der akustischen, als auch der visuellen Ebene zu erfassen. Grundlage des Vorgehens nach Keppler bildet die schriftsprachliche Transkription des audiovisuellen Materials in Form von Einstellungsprotokollen. Diese Einstellungsprotokolle gewährleisten die Verbindung eines hermeneutisch-interpretativen Zugangs mit einem kontrollierten methodischen Vorgehen, welches sowohl für die Genauigkeit der Analyse, als auch für die Transparenz, die eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit gewährleistet, unerlässlich ist¹¹⁶. Die Transkription des filmischen Materials stellt bereits eine strukturierende Annäherung an das filmische Material dar und ist konstitutiv für die verstehende Rekonstruktion und Interpretation des Bedeutungsprozesses, da durch sie die Flüchtigkeit des audiovisuellen Materials aufgehoben wird. Die transkribierten Protokolle dienen damit als Hilfsmittel für die Deskription, sowie für die Interpretation des Materials. Die visuelle und die akustische Ebene werden bei der Erstellung des Einstellungsprotokolls zunächst isoliert betrachtet und daraufhin im Gang der Analyse wieder interpretatorisch zusammengeführt. Die

¹¹⁴ Vgl. Keppler (2006), S. 104 f.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 86 ff.

¹¹⁶ Vgl. Keppler (2006), S. 106.

Transkription gewährt damit vor der eigentlichen Interpretation erste analytische Einblicke in die Eigentümlichkeiten des filmischen Materials. Dies führt zu einer besseren Erfassung der Interaktion zwischen Bild und Ton und erlaubt eine genaue Durchdringung des audiovisuellen Materials. Ein Einstellungsprotokoll besteht, wie bereits erwähnt, aus einer visuellen und einer auditiven Ebene. Bei der Untersuchung der visuellen Ebene finden Kamerabewegungen und Perspektiven, Montage und Schnitt, Kameraoperationen wie Einstellungsgrößen, sowie Elemente der Bildkomposition besondere Beachtung. Zur Darstellung der auditiven Ebene werden Musik und Geräusche, sprachliche und stimmliche Elemente sowie der gesprochene Text übertragen. Auf diese Weise werden in einem Einstellungsprotokoll Bild und Ton einzeln erfasst. Nicht zu vergessen ist allerdings, dass Einstellungsprotokolle lediglich ein Hilfsmittel darstellen und die Analyse nur unter ständigem Rückbezug auf das filmische Material stattfinden darf. Auf Grundlage dieser Methode soll im Folgenden anhand des Filmes „Dilwale Dulhania Le Jayenge“ exemplarisch untersucht werden, wie im Film die kulturelle Identität konstruiert wird und welche Merkmale diese Identität bestimmen. Als Basis für die Analyse dient der Film DDLJ, der auf DVD vorliegt, und ein Sequenzprotokoll, welches die Dauer und den Inhalt der einzelnen Handlungseinheiten wiedergibt. Das Sequenzprotokoll wird im Laufe der Untersuchung nach Korte¹¹⁷ erstellt. Es gliedert und strukturiert zunächst den Film. Aus dem Sequenzprotokoll wird dann eine Auswahl der signifikanten Sequenzen getroffen, die Aufschluss über die Konstruktion und Repräsentation der kulturellen Identität in DDLJ geben. Für diese Sequenzauswahl werden dann Einstellungsprotokolle angefertigt. Im Rahmen dieser Arbeit wäre es weder möglich noch sinnvoll das komplette Filmmaterial zu transkribieren. Das Anfertigen der Protokolle stützt sich, wie schon eingangs erwähnt, auf Angela Keplers Vorgehen. In der Interpretation wird zunächst die visuelle, dann die auditive Ebene und zuletzt die Interaktion der beiden Ebenen analysiert.

5.3 Inhaltsangabe DDLJ

In DDLJ wird die Geschichte von zwei jungen NRI's erzählt, Raj und Simran. Simran ist die Tochter des Tankstellenbesitzers Baldev Singh, der sich den Werten und Traditionen seines Ursprungslands, Indien, sehr verpflichtet fühlt. So sehr, dass er die Heirat seiner Tochter mit dem Sohn seines besten Freundes, schon in ihrem Kindesalter arrangiert hat und Simran's Hochzeit nun kurz bevorsteht. Simran fügt sich der Entscheidung ihres Vaters, bittet ihn jedoch darum bevor sie England verlässt und einen Unbekannten heiratet, noch einen Monat zusammen mit ihren Freundinnen im Zug durch Europa reisen zu dürfen. Ihr konservativer Vater stimmt überraschenderweise zu. Am Bahnhof von London lernt Simran Raj kennen, da sie beide fast zu spät zum Zug kommen. Raj ist der Sohn eines sehr erfolgreichen Geschäftsmannes, Dharam Veer Malhotra. Nach

¹¹⁷ Vgl. Korte, Helmut (2004), Einführung in die systematische Filmanalyse. ein Arbeitsbuch, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S.38f.

einigen unglücklichen Zwischenfällen, unter anderem einem verpassten Zug in der Schweiz, verlieben sich die beiden ineinander. Zurück in London beichtet Simran ihrer Mutter Lajjo, dass sie sich verliebt hat. Baldev hört das Gespräch zufällig mit und beschließt sofort am nächsten Tag nach Indien zurückzukehren und mit den Hochzeitsvorbereitungen zu beginnen. Raj folgt Simran kurzerhand nach Indien und schafft es unter Vorspiegelung falscher Tatsachen sich mit Kuljeet, Simran's zukünftigem Ehemann, anzufreunden und so Zugang zur Familie zu bekommen. Durch unglückliche Umstände wird die Hochzeit vorverlegt und die Situation immer schwieriger. Letztendlich fliegt Raj's wahre Identität auf und er wird unsanft des Hauses verwiesen. Am Bahnhof kommt es zum großen Showdown zwischen Raj, Kuljeet und seinen Prügelknaben. Baldev eilt mit der ganzen Familie zum Bahnhof, um die Schlägerei zu stoppen. Simran bittet ihren Vater am Bahnhof eindrücklich sie mit Raj gehen zu lassen, während dieser sie festhält. Baldev lässt sie letztendlich zu Raj gehen und die beiden fahren gemeinsam in ihr Happy End. Ein detaillierterer Handlungsablauf kann im beigefügten Sequenzprotokoll nachvollzogen werden.

6. Analyse und Auswertung signifikanter Sequenzen aus DDLJ

Ziel dieser Analyse ist das Herausarbeiten und Interpretieren signifikanter Sequenzen aus DDLJ, in denen das Konstrukt der kulturellen Identität integraler Teil der Handlung wird. Im Folgenden wurden sechs Sequenzen ermittelt, die Auskunft darüber geben, was es bedeutet im Zeitalter der Globalisierung "indisch" zu sein. Besondere Aufmerksamkeit erhalten dabei die Ausdrucksformen und Verhaltensweisen, die im Film entweder direkt oder eher subtil als "indisch" bewertet werden. Um der inhaltlichen und formalen Teilung des Filmes in zwei Hälften gerecht zu werden, wurden drei Sequenzen ausgewählt, die in der Diaspora spielen und drei, die in Indien spielen. Anhand dieser Sequenzen werden die Aussagen des Films hinsichtlich der Konstruktion und Repräsentation der kulturellen Identität analysiert und interpretiert.

6.1 Brief aus Punjab

Auszug aus Sequenz Nr. 7 von 0:16:44 bis 0:19:24

In dieser Sequenz erhält Simran's Vater Baldev einen Brief von seinem besten Freund Hajid aus Indien. Er freut sich sehr darüber und die ganze Familie versammelt sich im Wohnzimmer um den Brief zu lesen. Simran liest den Brief vor, bis von ihrer Hochzeit mit dem Sohn von Hajid die Rede ist, die Baldev schon in ihren Kindertagen arrangiert hat. Sie verlässt geschockt den Raum. Lajjo folgt ihrer Tochter, nach einem kurzen Gespräch mit Baldev, voller Sorge in ihr Zimmer und versucht ihre Tochter verständnisvoll aufzubauen. Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil sie erstmals der Unterschied zwischen Baldev und dem Rest seiner Familie verdeutlicht. In Einstellung drei rennt Baldev freudig mit einem Brief von seinem Freund Hajid aus Indien zu Lajjo in die Küche. Baldev hängt sehr an seiner alten Heimat, die er vor über 20 Jahren verlassen hat, während Lajjo sich in derselben Einstellung kaum mehr an seinen Freund Hajid zu erinnern vermag. Im Hintergrund der gesamten Sequenz ab Einstellung zwei ist traditionelle indische Musik zu hören, die die Heimatverbundenheit von Baldev akustisch zu untermalen scheint. Auch die ‚Kinder‘, Chutki und Simran können Baldev's Freude nicht verstehen.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

4	N: C und S in BM schauen sich verständnislos an, schütteln den Kopf und kichern, im HG ist das Wohnzimmer erkennbar	Mu: ((HG: traditionelle indische Musik)) B: ((Hhhoah Hrrrach)). Das ist der süße Duft der Heimat.
4		

In Einstellung vier blicken sich lediglich verständnislos an, als Baldev vom Geruch seiner Heimat spricht, da diese Heimat nicht ihre ist und die ganze Situation für die beiden

nicht nachvollziehbar ist. In der fünften Einstellung beschreibt Baldev den süßen Duft der Heimat, hebt voller Enthusiasmus seine Frau in die Luft und preist ihre Schönheit.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

5		Mu: ((HG: traditionelle indische Musik))
9	<p>A: B in BM übergibt L erneut den Brief und steht stark gestikulierend vor ihr, sie sprechen miteinander</p> <p>B klatscht in die Hände und hebt L an der Hüfte in die Höhe und dreht sich im Kreis, L wackelt hilfeschend mit den Händen und kichert, L und C beobachten in BHⁱ das Szenario und kichern ebenfalls</p>	<p>L: Ja mein Lieber</p> <p>B: Kardamom und Kurkurma, Koriander, Kreuzkümmel. Ach du bist so schön (.) So schön.</p> <p>G: ((Händeklatschen)) Komm Allerliebste, Komm zu mir</p> <p>L: ((lacht)) Lass mich runter, lass mich runter</p>

In diesem Zusammenhang könnte man deuten, dass Lajjo für Baldev in gewissem Maße sein ‚Indien‘ verkörpert, mit all seinen Traditionen, seinen Werten und seiner Schönheit. Yuval-Davis vertritt die These, dass Frauen nicht bloß als die biologischen „Hersteller“ der Nation angesehen werden, sondern auch als die kulturellen „Hersteller“ der Nation¹¹⁸. Frauen sind damit verantwortlich dafür, die Kultur zu wahren. Dies lässt sich durchaus auf die genannte Situation übertragen. Baldev wird durch den Brief an seine Heimat erinnert und preist gerade deshalb seine Frau, die für ihn als „Mother India“ in gewissem Sinne die Heimat verkörpert. In der sechsten Einstellung liest Simran der im Wohnzimmer versammelten Familie den Brief aus Indien vor. Am Ende des Briefes erfährt sie, dass sie Kuljeet, den Sohn von Hajid heiraten soll.

¹¹⁸ Vgl. Yuval-Davis, Nira (1997), *Gender and Nation*, London/ New York: Sage Publications Ltd, p. 116.

6		Mu: ((HG: traditionelle, indische Musik))
57	<p>S blickt geschockt zu L die ihrer Tochter den Arm auf die Schulter legt, S verlässt den Raum, die gesamte Familie blickt ihr nach, B und C lächeln, während L S besorgt nachblickt</p> <p>S^{li}, Z^v, N: B und L in BM, L wendet sich B zu, B spricht lachend, L lächelt eher müde und blickt zu Boden,</p> <p>L blickt beschämt nach li zur Seite und lächelt B daraufhin an, B gestikuliert stark und blickt geradeaus, B wendet seine Aufmerksamkeit L zu und spricht zu ihr</p> <p>Sie blickt zu Boden und lächelt ihn daraufhin an</p> <p>B schiebt L. von sich weg spricht zu ihr und wendet sich C zu</p>	<p>S: <<p>Kuljeet's und Simran's Hochzeit> waru'</p> <p>B: Komm lies weiter (--)</p> <p>G: ((Papierrascheln))</p> <p>B: Ach hast du gesehen, sie geniert sich (.) sie ist ganz rot geworden. ((lacht)) Siehst du Lajjo.</p> <p>L: hm</p> <p>B: Das ist unsere gute Erziehung, unsere Kultur. Unsere Mädchen genießen sich noch vor ihren Vätern ((lacht)) Das bedeutet, ich habe es richtig gemacht. Mir ist es tatsächlich gelungen sogar hier in London das Herz Indiens lebendig zu erhalten.</p> <p>L: ((lacht))</p> <p>B: Was ist? Worauf wartest du Lajjo unsere Tochter wird heiraten, dass muss gefeiert werden, schnell bereite uns ein Freudenmahl</p>

Diese Form der arrangierten Heirat ist typisch indisch. Die Mehrheit der jungen Inder bevorzugt sogar heute noch eine arrangierte Heirat gegenüber einer so genannten Liebesheirat, die charakteristisch für westliche Gesellschaften ist¹¹⁹. Die Tatsache, dass Simran, als Reaktion auf die bevorstehende Hochzeit den Raum verlässt, zeigt, dass sie mit dieser Entscheidung nicht glücklich ist und sie sich vielleicht eher eine westliche Liebesheirat gewünscht hätte. Baldev sieht das Verlassen des Raumes als klares Zeichen

¹¹⁹ Vgl. Katharina Kakar/ Sudhir Kakar(2006), Die Inder. Porträt einer Gesellschaft, München: Verlag C.H. Beck, S. 64.

der guten indischen Erziehung. Die Tatsache, dass Baldev von ‚unserer Kultur‘, ‚unseren Mädchen‘ spricht kann stellvertretend für die Grenzziehung angesehen werden, die Baldev’s Gefühle gegenüber seinem Leben in der Diaspora bestimmen. Wo ein ‚uns‘ existiert, existieren auch ‚die Anderen‘. Sein Denken scheint diesbezüglich grundlegend von Exklusion bestimmt zu werden. Er denkt, dass Simran sich vor ihm schämt, wenn es um das Thema Ehe und die damit verbundenen Pflichten geht und sieht in ihrer Reaktion nichts Ablehnendes. Kurz darauf befiehlt Baldev Lajjo zur Feier des Tages etwas zu essen zu zubereiten. Dies zeigt, dass die in Indien weit verbreitete patriarchale Gesellschaftsform, trotz 20 Jahren im Ausland, im Alltag von Familie Singh weiterhin präsent ist. Lajjo verhält sich sehr passiv, während Baldev den Großteil der Redezeit für sich beansprucht. Auffallend ist, dass die ganze Familie in indische Kleidung gehüllt ist, obwohl weder Chutki, noch Simran jemals in Indien waren. Durch die traditionelle Kleidung zeigt sich die Familie nach außen einheitlich. Wenn nur die visuelle Ebene beachtet wird, geht der Rezipient unmittelbar von einer Einheit in der Familie aus. Simran’s Reaktion steht im Widerspruch zu dieser durch die Kleidung und letztendlich durch Baldev konstruierten Einheit. In den Einstellungen acht bis zwölf stehen Lajjo und Baldev im Mittelpunkt und die Kameraperspektive wechselt zwischen jeder Einstellung, so dass nicht mehr beide Personen gemeinsam gezeigt werden, sondern nun jede Person in einer Nahaufnahme. Die Nahaufnahmen im Wechsel erzeugen eine gewisse Intimität der Gesprächssituation. Dabei werden Schnitte erforderlich, welche im Schuss-Gegenschuss-Verfahren realisiert werden. Durch dieses Schuss-Gegenschuss-Verfahren während des Dialogs zwischen Lajjo und Baldev wird eine Differenz zwischen den beiden Personen suggeriert, die sich nicht nur visuell, sondern auch auf inhaltlicher Ebene ausdrückt. Lajjo hat Simran’s Reaktion richtig interpretiert und ist bemüht, Zweifel in Baldev bezüglich der geplanten Hochzeit zu wecken. Die Tatsache, dass Baldev seine Tochter in Kindheitstagen versprochen hat, verdeutlicht zum einen, wie traditionell verwurzelt Baldev in Indien ist, zum anderen kann es auch als Ausdruck seiner Angst gesehen werden, dass Simran Eingang in die Kultur des Westens findet und London zu ihrer wahren Heimat werden könnte. In diesem Falle hätte Baldev Simran dann an Kuljeet versprochen, um sie vor den Einflüssen des Westens zu schützen. Innerhalb dieses Dialogs wird auch deutlich, dass die Familie der Hinduistischen Religion angehört, da im Hintergrund unter anderem Poster von Shiva, einem Bestandteil der hinduistischen Trinität und Ganesha, einer der beliebtesten Formen des Göttlichen im Hinduismus, zu sehen sind. In Einstellung zwölf wird Baldev’s Einstellung bezüglich seines Lebens in der Diaspora genauer beleuchtet.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

12		Mu ((HG: traditionelle, indische Musik))
'14	<p>N: B, in BH^{re}, spricht zu L und gestikuliert stark, L ist nur im Seitenprofil, in BH^{li} zu sehen, B spricht zu L, er lächelt und blickt rechts an L vorbei, im HG ist wieder das Ganesha Poster zu erkennen</p> <p>B formt die Hände wie zum Gebet, schließt seine Augen, lacht und wendet seinen Kopf der Zimmerdecke zu, L dreht sich langsam von ihm weg, B verlässt nach re den Raum</p> <p>S^{re}, N-Z^v, N-G: L in BM, blickt besorgt direkt in die Kamera</p>	<p>B: Mach die keine Sorgen (.), du wirst sehen, unsere Simran wird sehr, sehr glücklich werden und sie wird uns bis an ihr Lebensende dankbar sein.</p> <p>((lacht))</p> <p>L: .hm</p> <p>B: Morgen werde ich sofort Hajid antworten. Ach ich bin ja so froh, endlich ist es soweit. Gott sei Dank! Das ist der schönste Tag meines Lebens!</p>

Durch Simran's Hochzeit kann die ganze Familie zurück nach Indien. Für ihn war London niemals sein wahres Zuhause. Laut Baldev kann die Diaspora für einen wahren Indianer, auch wenn er lange dort gelebt hat, nie sein wahres Zuhause sein. Das Heimatland ist und bleibt für ihn Indien. Dies wird auch eingangs in Sequenz zwei angedeutet, in der Baldev einen Monolog hält:

„Die Notwendigkeit mein tägliches Brot zu verdienen ist die Kette an meinen Füßen. Aber irgendwann werde ich die Flügel ausbreiten und wieder zurückfliegen. Dorthin wo meine Seele zuhause ist, in meine Heimat“.

Daraus folgernd ist verständlich, weshalb der Tag für Baldev der schönste in seinem Leben ist. Die Differenz zwischen Lajjo und Baldev drückt sich nicht zuletzt darin aus, dass Lajjo nahezu nichts mehr spricht und Baldev alleine über das Schicksal der Familie bestimmt. Die Großaufnahme von Lajjo's besorgtem Gesicht verdeutlicht diesen Unterschied und steht im Gegensatz zu Baldev's Lachen. In Einstellung 13 reißt Simran aus Verzweiflung Seiten aus ihrem Tagebuch, in dem sie Gedanken über einen Unbekannten niedergeschrieben hat (Vergleich Sequenz vier b). Auffallend dabei ist, dass die Seiten in Sanskrit beschrieben sind, obwohl man annehmen könnte, dass Englisch die Muttersprache von Simran ist. Damit wird suggeriert, dass auch NRI's der zweiten Generation, sich dem Heimatland sehr verbunden fühlen. Die Tatsache, dass Simran in Sanskrit in ihr Tagebuch schreibt ist ein Zeichen dafür, dass sie ihre innersten Gedanken nicht in einer „fremden“ Sprache äußert und die westliche Kultur keinen Einfluss auf sie genommen hat, obwohl ihre Einstellung zur bevorstehenden Hochzeit zunächst eine andere Sprache zu sprechen scheint. In der letzten Einstellung versucht Lajjo ihre Tochter

aufzubauen, während Simran resignierend in die Ferne blickt und sagt, dass sie ja noch nicht einmal träumen darf. Mit dieser Hochzeit wird ihr als Frau das letzte Recht der Selbstbestimmung genommen. Die tragische Stimmung wird auf akustischer Ebene durch die hohe Frauenstimme in der Hintergrundmusik verstärkt. Auch Kakar analysiert in seinem Gesellschaftsportät diese fehlende Selbstbestimmung und kommt zu dem Schluss, dass Individualität und Unabhängigkeit keine Werte sind, die in indischen Familien gepflegt werden¹²⁰. Letztendlich wird durch die gesamte Sequenz verdeutlicht, dass die bevorstehende Hochzeit und damit Indien eine Art Bedrohung für Simran und ihre persönliche Freiheit darstellt. Für Baldev stellt die Diaspora eine Bedrohung für seine indische Kultur dar und genau aus diesem Grund hat er seine Tochter an einen Inder versprochen. Die Diaspora und das indische Heimatland werden sich insbesondere durch die Äußerungen von Baldev dichotomisch gegenübergestellt. Dabei wird die indische kulturelle Identität über Simran, als Frau und Tochter verhandelt. Die Unterordnung der Frauen, die insbesondere in der arrangierten Heirat ihren Ausdruck findet, zeigt sich als typische Verhaltensweise in der Familie. Desweiteren wird von Baldev konstatiert, dass indische Frauen ein großes Schamgefühl vor ihren Eltern hätten, wenn es um die Ehe und damit um sexuelle Beziehungen geht und sie sich dadurch grundlegend von westlichen Frauen unterscheiden würden.

6.2 Rock n' Roll?

Auszug aus Sequenz Nr. 9 b) von 0:23:31 bis 0:24:38

In dieser Sequenz hören Simran und Chutki westliche Musik und tanzen im Wohnzimmer Rock n' Roll. Lajjo tanzt ebenfalls gut gelaunt in der Küche, bis es an der Tür klingelt. Simran und Chutki schrecken auseinander und Simran ersetzt schnell die Kassette mit westlicher Musik durch eine mit indischer Musik. Nun sitzen die beiden auf dem Sofa, geben vor zu lesen. Lajjo öffnet in der Zeit Baldev die Tür. Er kommt gerade vom Arbeiten, wo er eine unliebsame Begegnung mit einem jungen Auslandsinder, Raj, hatte. Raj und seine Freunde haben Baldev in Sequenz neun a) unter Berufung auf ihre gemeinsamen indischen Wurzeln ausgetrickst. Baldev kommt in dieser Sequenz nun erzürnt von der Arbeit nach Hause und lässt seinen Frust an Lajjo aus. Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil in ihr verdeutlicht wird, wie unterschiedlich die Definitionen von Moderne und Tradition innerhalb der Familie Singh sind. Für Lajjo scheint Modernität keine Bedrohung darzustellen. In der ersten Einstellung tanzt sie mit ihren Kindern vergnügt zu westlicher Musik und integriert damit die Lebensweise des Westens in ihren Alltag. Alle Frauen scheinen glücklich und zufrieden. Die fröhliche Musik unterstreicht das Szenario. Die Stimmung ändert sich mit der zweiten Einstellung radikal. Als Baldev an der Tür klingelt sind Simran und Chutki in Aufruhr und wechseln voller Panik die Musik. Der Musikwechsel kann als Zeichen des bestehenden Patriarchats an-

¹²⁰ Vgl. Kakar/ Kakar(2006), S. 189.

gesehen werden. Die Frauen konstruieren sich in Baldev's Abwesenheit eine Art Parallelen, in dem westliche Einflüsse nicht verpönt sind und sie machen dürfen, was sie wollen. Baldev verkörpert mit seiner Rückkehr die Wiederkehr der Tradition, die Wiederkehr Indiens, während die Diaspora an sich einen Ort der Freiheit für die Frauen darstellt. In der dritten Einstellung öffnet Lajjo Baldev die Tür und die zuvor heitere Stimmung kippt komplett.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

3		Mu: ((HG: religiöse indische Musik))
‘26	<p>L spricht zu B</p> <p>L hilft B aus seinem Mantel und trägt ihn, B stemmt die Arme in die Hüften und spricht zu L, L steht leicht versetzt links hinter ihm und schaut zu ihm auf</p> <p>B wendet sich kurz L zu, um dann rechts an ihr vorbei zur Treppe zu laufen L blickt ihm nach und versucht mit ihm zu sprechen</p>	<p>L: ((lacht verlegen))War irgendetwas? Du kommst heute so spät.</p> <p>B: Dieser freche Kerl, Unverschäm (-) hat sich auch noch als Inder bezeichnet (.) <<f>Dieser Kerl ist eine Schande für alle Inder> Und so was will ein Inder sein? Schämen sollte er sich. Keine Erziehung, keine Kultur (.) Weiß nicht einmal, dass er die Älteren zu respektieren hat</p> <p>L: Hast du dich gestritten?</p>

Die ernste Musik unterstreicht diesen Stimmungswechsel. Baldev regt sich lautstark über einen jungen Mann auf und spricht zunächst nicht davon, was dieser getan hat. Erst in der vierten Einstellung wird deutlich, was dieser Mann, Raj, eigentlich getan hat. Auffallend ist, dass er sich in Einstellung drei weniger über die Tat von Raj an sich echauffiert, sondern mehr über die Tatsache, dass dieser vorgibt ein Inder zu sein. Nach Baldev würde ein wahrer Inder so etwas nicht tun und der junge Mann sei eine Schande für alle Inder, weil er den Älteren keinen Respekt zeigen würde. Gehorsam und Respekt gegenüber Älteren sind auch laut Kakar tief verankert in der indischen Kultur¹²¹. In erster Linie deutet Baldev das Verhalten von Raj nicht etwa als eine Art jugendlichen Leichtsinns, sondern führt die falsche Verhaltensweise direkt darauf zurück, dass Raj, als Inder, vom Westen beeinflusst wurde und damit dieses Verhalten auf westliche Werte und Verhaltensweisen zurückzuführen ist. Raj symbolisiert damit für Baldev den mora-

¹²¹ Vgl. Kakar/ Kakar(2006), S. 14.

lich dem Westen verfallenen Inder. In Einstellung vier erfährt Lajjo erst, weshalb er sich so aufregt.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

4	<p>T(AS): B steht fast ganz oben an der Treppe, wendet sich ruckartig zu L um, deren Hinterkopf in der BE^{liu} zu sehen ist, B gestikuliert stark, und spricht mit L</p> <p>er geht zwei Stufen die Treppe runter, gestikuliert bedrohlich und redet mit L</p> <p>B wendet sich von L ab, ohne auf eine Reaktion zu warten und läuft den Rest der Treppe hinauf</p>	<p>Mu: ((HG: bedrohliche Musik))</p> <p>B: da war so ein unverschämter Lümmel Wollte Bier kaufen (-) ich habe ihm gesagt wir haben schon geschlossen, er nimmt es gegen meinen Willen (.) <<f>und macht sich auch noch lustig über mich></p> <p>Unverschämter Kerl. (--)</p> <p>Ich bin nur froh, dass du und die Kinder anders seid, dass ihr die Kultur und Lebensweise von hier nicht übernommen habt. <<ff>Sonst wärt ihr genauso geworden und würdet zwischen allen Stühlen sitzen></p>
---	--	--

Baldev schreit Lajjo an und ist sehr wütend. Unterstützt wird das Szenario auf visueller Ebene durch die Aufsicht. Baldev schaut aus der Vogelperspektive auf der Treppe stehend auf Lajjo hinab. Baldev scheint in gewisser Weise über den Dingen, über den Wünschen und Bedürfnissen seiner Familie zu stehen. Auch die Musik wechselt in dieser Einstellung und wirkt nicht mehr nur ernst, sondern bedrohlich. Baldev bezeichnet Raj als einen Inder, der zwischen zwei Stühlen sitzt, einem Indischen und einem Westlichen. Laut Baldev muss man sich für einen Stuhl entscheiden, für den seiner Heimat. Baldev, als NRI der ersten Generation betont damit nochmals die Unverträglichkeit von indischen Werten und der westlichen Kultur. In seinem Handeln ist er sehr darauf be-

dacht, die Unterschiede zwischen der indischen Kultur und der westlichen Kultur hervorzuheben (Vergleiche Sequenz sieben). Baldev's Metapher steht im Widerspruch zu Hall's Konzept des "Übersetzers" und dem Konzept der Hybridisierung, da er sich gegen eine Entgrenzung von Kultur ausspricht. Nach Baldev muss man sich für eine Kultur und damit für eine kulturelle Identität entscheiden. Seine Familie sitzt dabei genau wie er in seinem Negativbeispiel beschrieben, zwischen zwei Stühlen, während Baldev sich strikt an seine indische Kultur klammert. Für seine Töchter scheint Baldev gerade deshalb ein sehr strenger Vater zu sein, weil er verhindern möchte, dass sie Gepflogenheiten des Westens annehmen und damit zwischen zwei Stühlen sitzen und ihr Charakter genauso verdorben wird wie der von Raj. Das Auseinanderklaffen der Definition dessen, was "indisch" ist, wird in dieser Szene besonders deutlich. Für Baldev muss ein Inder, auch im Ausland, strikt an der indischen Kultur festhalten, eine gewisse kulturelle Reinheit bewahren. Der Respekt vor den Älteren ist für ihn integraler Bestandteil der indischen Kultur. Lajjo, Chutki und Simran sehen die Idee der kulturellen Reinheit höchstwahrscheinlich liberaler, was das Hören der westlichen Musik beweist. Jedoch scheint Baldev für die ganze Familie zu definieren, was "indisch" ist und was nicht. Die Tatsache, dass Baldev über die ganze Familie bestimmt, aber eigentlich mit seiner Meinung in der Minderheit ist, zeigt wieder die Dominanz der patriarchalen Gesellschaftsstruktur.

6.3 Aufwachen im fremden Bett

Auszug aus Sequenz Nr. 14 von *01:01:20* bis *01:03:58*

In der vorherigen Nacht, in Sequenz 12, weigerte sich Simran mit Raj in einem Hotelzimmer zu schlafen und entschließt sich im Stall zu übernachten. Raj folgt ihr und sie trinken Cognac, um nicht so sehr zu frieren. Daraufhin ist Simran sehr betrunken (Vergleiche Sequenz 13). In dieser Sequenz wacht Simran nun, nach der vermeintlichen Nacht im Stall, im Bett des Hotelzimmers auf und trägt ein Männerhemd. Raj betritt den Raum und sie stellt ihn zur Rede. Raj spielt ihr vor, dass sie vergangene Nacht miteinander geschlafen hätten und Simran beginnt bitterlich zu weinen. Er versucht Simran zu beruhigen und löst seinen Streich auf. Simran glaubt ihm und sie nehmen sich in den Arm. Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil es die erste Sequenz ist, in der Raj und Simran sich emotional näher kommen und Raj sich erstmals selbst als Inder betitelt. In der ersten Einstellung sitzt Simran, nachdem sie im Hotelzimmer aufgewacht ist, in einem weißen Männerhemd aufrecht im Bett.

1		Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))
‘50	<p>S schrickt zurück und reißt ihre Hände in die Höhe, R hebt seinen Blick wieder, sie unterhalten sich</p> <p>G- Z^v-G: R beugt sich näher zu S und spricht zu ihr, S sieht ihn besorgt und voller Entsetzen an, schüttelt den Kopf und senkt ihren Blick, R lacht unmerkelt in sich hinein</p> <p>S schaut R wieder an und spricht zu ihm</p> <p>R schaut S ernst in die Augen und spricht zu ihr</p> <p>R streicht S mit seiner linken Hand durch die Haare, ihre Köpfe nähern sich, S senkt den Blick</p>	<p>S: .hhh, Erzähl mir alles genau. <p>Was ist gestern Nacht geschehen?></p> <p>R: Was soll ich dir darauf antworten Simran? Sieh mich an (--) Sieh mir in die Augen Kleines (-) Glaubst du wirklich diese Augen könnten lügen?</p> <p>S: . hhh, nein (--) nein (-) das kann nicht sein. Das ist nicht wirklich geschehen.</p> <p>R: Doch! Genau das ist geschehen (.) Genau das (--) Wer kann dem Schicksal jetzt noch entgehen Simran? <<p> hmm?></p>

Sie trägt die Farbe der Unschuld. Im Zusammenhang mit Raj’s Streich bezüglich ihrer verlorenen Jungfräulichkeit, könnte man die Farbe als eine Art Vorahnung sehen. Raj trägt, wie immer, westliche Kleidung. Im Hintergrund ist ruhige Sitarmusik zu hören, welche die Intimität der Situation unterstreicht. Auf die Frage, was gestern Nacht geschehen sei, antwortet Raj sehr theatralisch mit vielen Pausen. Im Endeffekt hält er sich jedoch bedeckt und geht einer direkten Antwort aus dem Weg, um nicht direkt zu lügen. Der Zoom nach vorne begünstigt sowohl die Emotionalität der Situation als auch deren Komik. Der Rezipient sieht sowohl Simran’s verzweifertes Gesicht, als auch Raj’s heimliches Lachen. Raj’s „Sieh mir in die Augen Kleines.“ erinnert stark an Humphrey Bogart’s „Ich seh dir in die Augen, Kleines!“ aus der neueren Synchronfassung von Casablanca. Das Zitat und die übertriebene Vortragsweise von Raj verleihen der Situation durchaus eine gewisse Komik. Auch in der zweiten Einstellung möchte Simran Raj nicht glauben und gerät zunehmend in Panik, weil die Jungfräulichkeit von hinduistischen Frauen einen besonderen Stellenwert in der indischen Gesellschaft hat. “Consistent with the cultural norms pertaining to the status of women in Indian society,

the honour of the family (Izzat) is closely linked to female behavior¹²².“Die Tatsache, dass Simran in Panik gerät zeigt, dass sie sehr traditionell erzogen wurde, obwohl sie nicht in der indischen Gesellschaft lebt und das Verhältnis zu Sexualität in England ein toleranteres ist. In Einstellung drei zeigt Raj Simran seine mit Lippenstift aufgemalten Kussmünder, was einerseits als sehr infantil zu bewerten ist, andererseits aber als sehr wirkungsvoll und gut durchdacht. Sein Scherz funktioniert nur, weil er sich über die kulturelle Bedeutung der Jungfräulichkeit einer hinduistischen Frau bewusst ist. Simran und Raj verfügen über dasselbe kulturelle Wissen und entschlüsseln kulturelle Codes auf eine sehr ähnliche Weise. Interessant ist auch zu sehen, dass Simran als indische Frau von 21 Jahren Jungfrau ist und Raj in Sequenz 16 a erklärt, dass er schon viele Affären hatte, aber noch niemals wirklich verliebt war, was wiederum suggeriert, dass er das Ganze nicht so ernst nimmt und für Männer auch in der indischen Gesellschaft andere Spielregeln gelten. Von genderspezifischen Aspekten her gesehen wohnt der Sequenz wohl eher eine gewisse Tragik inne. Solange Raj Simran seinen Streich spielt (Einstellung zwei bis sechs) werden die Schnitte im Schuss-Gegenschuss-Verfahren realisiert, durch welches wie schon erwähnt eine Differenz zwischen den beiden Personen suggeriert wird. Dieses Verfahren begünstigt auch die Identifikation des Rezipienten mit den beiden Charakteren. Ab Einstellung sieben werden die beiden wieder gemeinsam im Bild gezeigt, was damit zusammenhängen könnte, dass auch Raj versucht wieder eine Gemeinschaft aus ihnen zu machen. In Einstellung sieben versucht Raj die verzweifelte Simran zu beruhigen und löst seinen Streich auf. Als er ihr erklärt, dass ihre Kleider gestern nass waren und er lediglich etwas anderes angezogen habe, wird Simran durch den Gedanken, dass Raj sie nackt gesehen hat noch hysterischer und schreit ihn an: Dadurch wird nochmals die traditionelle Einstellung Simran’s unterstrichen. In Einstellung acht wird Raj, zum ersten Mal im bisherigen Verlauf der Handlung, als Inder und Hindu gezeigt.

¹²² Dissanayake/ Gokulsing (1998), p.77.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

8	<p>G: R in BH^{re} schüttelt S leicht ,hält sie fest, fährt ihr durchs Haar, hält ihren Kopf mit der re Hand fest und spricht zu S in BH^{li}, S weint und schaut ihn an, S beruhigt sich, R streichelt S's Gesicht mit seinem Daumen</p>	<p>Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))</p> <p>R: <<f>Simran hör mir doch mal zu Hör mir bitte zu</p> <p>S: ((schluchzt))</p> <p>R: Mir ist völlig klar, dass du nicht besonders viel von mir hältst (-) Du glaubst ich bin ein unverschämter gedankenloser Schnösel ohne Charakter (--). Aber so tief bin ich noch nicht gesunken Simran(-) Auch ich habe ein Herz. Hörst du? (-) Und ich weiß sehr wohl, was die Ehre einer indischen Frau bedeutet (-) Noch nicht einmal in meinen Gedanken würde ich dir so etwas antun (-) Ich sag die Wahrheit Simran (.) das musst du mir glauben (-) Gestern Nacht (.) ist überhaupt nichts passiert (.) Das war doch alles nur ein Scherz (-) glaub mir.</p> <p>S: .hh</p> <p>R: Mh?</p>
---	---	---

Zuvor wurden ihm eher westliche Attribute zugeschrieben. Raj wurde eher modern als traditionell gezeigt, wie etwa in Sequenz sechs, in der er mit einer Flasche Bier in seinem Pool liegt, um kurz darauf mit seinem Lamborghini davon zu brausen und zu spät zu seinem Collegeabschluss zu erscheinen. Raj wird nun zum ersten Mal als Inder gezeigt, der sich seinem Heimatland verbunden fühlt und dessen Werte er teilt. In diesem Zusammenhang kann das Konzept des Dharmas eine Rolle spielen. Das Dharma ist ein Teil der hinduistischen Ethik und beinhaltet gewisse Moral- und Verhaltensvorstellungen, von deren Erfüllung das Karma abhängt. Das Karma ist ein spirituelles Konzept, dass davon ausgeht, dass sämtliche Handlungen eine Folge für den weiteren Verlauf des

Lebens haben und auch das nächste Leben mitbestimmen. Hätte Raj mit Simran geschlafen, hätte er damit sein Karma negativ beeinträchtigt¹²³. Dies könnte einerseits ein Grund sein, weshalb ihm Simran vertraut, als er Rückbezug auf den Hinduismus nimmt und andererseits könnte es tatsächlich der Grund dafür sein, weshalb Raj die Situation nicht ausgenutzt hat. In Einstellung neun versöhnen sie sich und nehmen sich erstmals in den Arm. Raj wird für Simran erst interessant, nachdem sie festgestellt hat, dass auch er indische Werte vertritt und nicht so westlich ist, wie sein Äußeres wirkt. Die Aushandlung der kulturellen Identität verläuft in dieser Sequenz über Simran beziehungsweise über ihre Jungfräulichkeit. Indische Frauen verlieren ihre Jungfräulichkeit erst bei der Hochzeit. Die Tatsache, dass sowohl Raj als auch Simran diese Tradition ernst nehmen, zeichnet sie als wahre Inder aus und zeigt, dass sie sich doch nicht so fremd sind wie es anfangs schien.

6.4 Das Senffeld

Auszug aus Sequenz Nr. 22 von *106:43* bis *107:55*

In Sequenz 21 trifft Simran eines Morgens plötzlich auf Raj, der in Mitten eines Senffeldes steht. Es ist das erste Wiedersehen der beiden, seit sie sich in London verabschiedet haben. Es folgt eine Traumsequenz, in der die beiden frisch verheiratet gemeinsam durch Europa reisen und dort ungestört zusammen sein können. In der folgenden Sequenz sprechen Simran und Raj erstmals über die bevorstehenden Probleme.

Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil sich beide Charaktere von einer neuen Seite zeigen. Die Schnitte zwischen den Einstellungen eins bis drei sind im Schuss-Gegenschuss-Verfahren realisiert. Durch diese Montageform wird eine Differenz zwischen den Personen konstruiert, die auf visueller Ebene durch die Kleidung unterstrichen wird. Simran trägt eine Salmar Kaweez in weiß, der Farbe der Unschuld. Raj trägt eine derbe schwarze Lederjacke, ein rostfarbenes Hemd und ein weißes T-Shirt. Raj erscheint sehr westlich und modern während Simran sehr traditionell erscheint. Simran und Raj bilden nicht nur äußerliche Gegensätze, sondern vertreten auch nicht dieselbe Idee. In Einstellung drei verdeutlicht Simran Raj ihre aussichtslose Lage und bittet ihn mit ihr zu fliehen.

¹²³ Vgl. Michaels, Axel (1998), *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart*, München: Verlag C. H. Beck, S. 32.

3	<p>N(AS¹): S in BH^{li} schaut zu R auf und spricht mit ihm, R steht in BE^{re} mit dem Rücken zur Kamera</p> <p>S blickt zu Boden und geht einen Schritt auf R zu, S blickt ihn flehend und verzweifelt an</p>	<p>Mu: ((HG: ruhige Sitar-Musik))</p> <p>S: Du weißt nicht in welcher Lage ich mich befinde (-) Meine Verlobung ist in zwei Tagen (.) und zwei Wochen später meine Hochzeit. Es ist schon alles vorbereitet (-) Mein Vater hat seinem Freund sein Wort gegeben (.) und das würde er niemals brechen (--). Er würde es nicht verstehen, dass ich selbst über mein Leben entscheiden will. (-) <<f> Wir müssen von hier fliehen Raj> Wir müssen sofort fliehen.</p>
---	--	---

Sie spricht langsam und bedacht zu Raj. Im Hintergrund ist ruhige Sitar-Musik zu hören, die die Ernsthaftigkeit ihrer Bitte unterstreicht. Diese Bitte zur Flucht kann durchaus als Rebellion gegen das patriarchale System angesehen werden. Simran äußert erstmals den Wunsch nach Selbstbestimmung und Emanzipation. Verglichen mit Sequenz sieben, in der sie erfährt, dass sie einen fremden Mann heiraten soll und einfach stumm das Zimmer verlässt, zeigt sich durchaus eine Entwicklung, die im scharfen Gegensatz zu ihrer traditionellen Kleidung steht. Auch in Sequenz 20 b), in einem Gespräch mit Lajjo erkennt Simran die Ungerechtigkeit zwischen Mann und Frau, jedoch resigniert sie und verspricht Lajjo Kuljeet zu heiraten und ihre eigenen Wünsche zurückzustellen. Als Auslöser dieser jetzigen Bitte können die ersten romantischen Gefühle angesehen werden. Mit Raj hatte sie in Europa das erste Mal das Gefühl von Freiheit, das Gefühl nicht kontrolliert zu werden. Der Wunsch nach diesem Gefühl kommt zurück, als sie auf Raj trifft. Die leichte Aufsicht auf Simran während sie spricht suggeriert Unterlegenheit und kann als Indiz dafür gesehen werden, dass Simran nicht diejenige sein wird, die die Entscheidung trifft. Zudem erlaubt sie einen Blick auf den weitläufigen Hintergrund, in dem gelbe Senfpflanzen zu erkennen sind, die sich im Wind wiegen. Es ist eine sehr idyllische Darstellung der Region, wenn man bedenkt, dass Simran's Familie aus dem Punjab kommt. Der Punjab ist eine Provinz, die durch die Trennung von Pakistan und Indien geteilt und damit wie Kaschmir zu einer der Gegenden wurde, in der zum Teil bürgerkriegsähnliche Zustände herrschten. In Einstellung vier sind die beiden in einer Halbnahe Einstellung zu sehen und blicken sich tief in die Augen.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

4		Mu: ((HG: ruhige Streicher-Musik))
‘22	<p>HN: R und S in BM, sie blicken einander an und halten sich an den Händen, R spricht zu S, senkt leicht den Kopf, um S dann tief in die Augen zu blicken</p> <p>HN-Z^v, HN-N: S und R blicken sich in die Augen, R spricht zu S</p>	<p>R: .hh . Nein Simran (--) Ich bin nicht gekommen, um dich zu entführen oder mit dir zu fliehen (.) Ich bin zwar in England geboren, aber dennoch bin ich Inder. (--) Ich bin hier um dich als meine Braut nach Hause zu führen (-) Ich werde dich mit mir nehmen (.) aber ich möchte, dass dein Vater deine Hand in meine Hand legt.</p>

Raj spricht theatralisch, mit sehr vielen Pausen zu Simran und erklärt ihr, dass er sie nicht entführen werde, weil er, obwohl er in London geboren ist, doch Inder sei. Damit wird ein klarer Gegensatz zwischen Indien und England, zwischen indischen und westlichen Werten konstruiert. Raj erinnert sich damit selbst an seine moralische Verantwortung, die er als Inder trägt und zeigt Simran damit, dass er sie nur mit Zustimmung ihrer Familie heiraten wird. Für einen Inder ist die Familie das höchste Gut, familiäre Verpflichtungen spielen damit eine große Rolle im Leben eines Inders. Laut Kakar kann die Familie als der Leim angesehen werden, der die indische Gesellschaft zusammenhält¹²⁴. Die Tatsache, dass Raj Simran nur mit Zustimmung ihrer Familie heiraten möchte, zeichnet ihn damit als wahren Inder aus. Er stellt seine persönlichen Wünsche hinter die soziale Norm. In Einstellung fünf versucht Simran nochmals Raj von einer Flucht zu überzeugen.

¹²⁴ Vgl. Kakar/ Kakar (2006), S.15.

5	G: S in Bh ^{li} blickt R verzweifelt an und	Mu: ((HG: ruhige Streicher-Musik))
‘9	redet auf ihn ein, R‘ s Hinterkopf befindet sich in BE ^{re} , R legt seinen re Zeigefinger auf den Mund von S	S: Aber du kennst meinen Vater nicht Raj. Wir (.) wir müssen von hier fliehen. Bitte. Bitte bring mich von hier fort. R: ((Schhhh.))

Raj diskutiert nicht mit Simran, er legt ihr einfach seinen Finger auf den Mund. Simran schweigt und übergibt die Verantwortung damit an Raj. Durch Raj’s Reaktion auf Simran’s Bitte wird die fehlende Gleichberechtigung in ihrem Verhältnis unterstrichen und gezeigt, dass die patriarchale Gesellschaftsstruktur nicht nur von Baldev konstruiert und unterstützt wird, sondern auch von Raj. Raj als NRI der zweiten Generation zeichnet sich damit wiederum als wahren Inder aus. Während der gesamten Sequenz vertritt Simran eine nahezu westliche, individualistische Einstellung, während Raj sich seit seiner Ankunft im Punjab sehr traditionell zeigt und sein eigenes Glück nie über das der Familie stellen würde. Im Endeffekt ordnet sich Simran hierarchisch unter und kuschelt sich in Einstellung sechs an ihren Raj, der jetzt über das Schicksal der beiden bestimmt. Damit übernimmt wieder ein Mann die Verantwortung für Simran’s Leben. Die Verantwortung wird im Film von Baldev auf Raj übertragen. In der gesamten Sequenz steht das Aussehen der beiden im Gegensatz zu ihren Überlegungen. Raj, der in seiner Lederjacke sehr westlich wirkt, bestätigt den Status der Familie und zeigt keine Anzeichen der Rebellion, während Simran, in ihrem traditionellen Gewand, vor der Familie, die sie stark in ihrer Freiheit einengt, flüchten möchte. Die Unterordnung von Raj unter die Familie, beziehungsweise Baldev und die Unterordnung von Simran unter Raj sind das bestimmende Motiv dieser Sequenz.

6.5 Männergespräche

Sequenz Nr. 33 b von *145:36 bis 146:12*

Es ist der Tag des Karwa Chauth, einer indischen Tradition, bei welcher die Frau für das Glück ihres Mannes einen Tag fastet. In dieser Sequenz sitzen die Männer zusammen, trinken Chai und lachen, während die Frauen draußen unter sich bleiben. Dharam Veer, der Vater von Raj, erzählt von seinen Erfahrungen als Inder im Ausland und von seiner Heimatverbundenheit. Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil durch Dharam Veer und Baldev zwei NRI’s aufeinander treffen und ihre Definition dessen, was indisch ist, zunächst kontrastierend zum Ausdruck kommt. In der ersten Einstellung sitzen die vier

Männer am Tisch und lachen, wobei zunächst nur Baldev im Bild zu sehen ist, dann durch einen Zoom nach hinten Dharam Veer und zuletzt dessen Freund Hajid.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

1	<p>N: B sitzt lachend auf einem Zweisitzer-Sofa aus weiß gestrichenem Holz, er hält einen Messingbecher in der rechten Hand und trägt einen indischen Anzug aus hellgrauer Seide N-Z^h, N-HT: D sitzt links neben B auf dem Sofa, er trägt ein rotes Beret, ein beigefarbenes Blouson, darunter ein weißes Hemd, er trägt eine goldene Nickelbrille, eine braune Stoffhose und ein gemustertes Halstuch aus Satin, Li von D sitzt auf einem weiß gestrichenen Holzstuhl Hajid, der einen leuchtend grünen Seidenanzug trägt, Li von B sitzt ein Mann im hellgrünen Seidenanzug, D erzählt stark gestikulierend, während der Rest der Männer schmunzelt und lacht,</p> <p>D und B geben sich kurz die Hand und lachen weiter, B spricht zu D</p>	<p>B: ((lacht))</p> <p>D: und da habe ich klipp und klar gesagt, dass kannst du mit mir nicht machen! Ich bin schließlich Inder.</p> <p>((lacht herzlich))</p> <p>H: Ja, sehr gut!</p> <p>D: Danke!</p> <p>H: ((lacht))</p> <p>B: Sie sind unglaublich Herr Malhotra! (-) Ihrem Aussehen nach hätte ich nicht vermutet, dass sie sich der Heimat noch so verbunden fühlen.</p>
---	---	--

In dieser Einstellung sticht hervor, dass sowohl Baldev, als Auslandsinder, als auch Hajid und sein Freund traditionelle indische Kleidung tragen und Dharam Veer einen Gegensatz zu diesen bildet. Dharam Veer sieht nicht wirklich indisch aus, mit seinem roten Beret, seiner Nickelbrille, seinem gemusterten Satintuch um den Hals und seinem beigefarbenen Blouson unter welchem ein weißes Hemd blitzt. Er steht im Mittelpunkt

und erzählt den Anderen Anekdoten aus London, die klar seine Herkunft thematisieren. Er selbst bezeichnet sich in Einstellung eins, trotz seines westlichen Äußeren, klar als Inder. Baldev und Dharam Veer geben sich am Ende der ersten Einstellung kurz die Hand. Sie sind beide NRI's, die einen großen Teil ihres Lebens im Ausland verbracht haben und doch scheinen sie sehr unterschiedlich. Baldev besitzt eine sehr eng gefasste Definition dessen, was als indisch zu betrachten ist. Dies kommt klar in der Aussage zum Ausdruck, dass er nicht gedacht hätte, dass sich Dharam Veer dem Heimatland noch so verbunden fühlt. Für Baldev definiert sich ein Inder auch maßgeblich durch oberflächliche Eigenschaften, wie etwa die Kleidung, oder das Hören von indischer Musik (Vergleiche Sequenz neun b)). Durch den Handschlag zwischen Baldev und Dharam Veer versöhnt sich das durch und durch traditionelle Indien, mit einem Indien, welches sich äußerlich dem Westen annähert. In Einstellung zwei sieht man eine Großaufnahme von Dharam Veer.

2	G: D in BH ^{li} blickt über seine Brille hinweg zu B und spricht zu ihm, in der	D: Haben sie sich etwa von meiner
'5	BE ^{re} ist das Seitenprofil von B erkennbar	Kleidung täuschen lassen? (.) Ich werde Indien stets in meinem Herzen tragen.

Er erklärt Baldev, dass man sich nicht von seiner westlichen Kleidung täuschen lassen solle und dass er Indien immer in seinem Herzen trage. Damit kommt es zu einer Neudefinition der indischen kulturellen Identität. Im Zeitalter der Globalisierung muss Baldev's Definition erweitert werden. Ein Inder kann sehr wohl nach außen modern sein und gleichzeitig traditionell eingestellt. Die beiden Männer definieren sich selbst trotz ihres gegensätzlichen Äußeren und ihrer langen Zeit, die sie in London, im Westen, verbracht haben als Inder. Indische Werte sind damit zwischen Indien und dem Westen transportierbar und auch in gewissem Maße dehnbar (zum Beispiel Kleidung oder der Konsum westlicher Waren im Allgemeinen). In Einstellung drei findet Dharam Veer's Ausspruch rege Zustimmung in der Runde. Alle akzeptieren seine Definition. Damit löst sich ‚Indisch-Sein‘ von nationalen Grenzen. In Einstellung vier ist Dharam Veer wieder in Großaufnahme zu sehen und erklärt Baldev mit einem Augenzwinkern, dass er eigentlich hier in Indien ist, um eine Braut für seinen Raj zu finden. Diese Form der Brautfindung ist charakteristisch für Indien und läuft auf eine arrangierte Heirat hinaus¹²⁵. Damit bestätigt Dharam Veer nochmals, dass er, trotz seiner westlichen Kleidung, wirklich „indisch“ ist und seine Werte und Einstellungen nicht vom Westen beeinflusst wurden. Auffallend ist auch, dass Baldev und Dharam Veer im Prinzip das Gespräch bestimmen. Dharam Veer, der moderne Inder, und Baldev, der traditionelle Inder. Die beiden NRI's, finden durch Dharam Veer's Redefinition einen gemeinsamen Nenner, durch welchen sich die Tradition mit der Moderne versöhnt. Dharam Veer zeigt

¹²⁵ Vgl. Michaels (1998), S. 130.

damit eine Art goldenen Weg für einen Auslandsinder auf. Die Verwestlichung indischer Werte, die Ausweitung des indischen Dharmas würde höchstwahrscheinlich von beiden Männern als Gefahr angesehen werden.

6.6 Das Versteckspiel fliegt auf

Auszug aus Sequenz Nr. 41 a); *167: 59- 171:11*

Das Versteckspiel von Raj und Simran fliegt auf, weil während der Hochzeitsfeier ein Foto, das die beiden in Paris zeigt, vom Wind in den Innenhof geweht wird. In dieser Sequenz betritt Raj den Innenhof, in dem sowohl die Familie von Hajid, als auch die Familie von Baldev steht. Raj muss für sein Versteckspiel gerade stehen und bekommt von Baldev, der sich sehr echauffert, mehrere Ohrfeigen. Raj wehrt sich solange nicht, bis Simran sich zwischen die beiden Männer stellt und Partei für Raj ergreift. Diese Sequenz wurde ausgewählt, weil sie maßgeblich für das Happy End des Filmes mitverantwortlich ist und Raj sogar Baldev beweist, dass er tatsächlich ein Inder ist. Die Einstellungen eins bis vier werden im Schuss-Gegenschuß-Verfahren realisiert. Raj und Baldev sind jeweils in Großaufnahme zusehen, wodurch die Emotionen sich besser bestimmen lassen. Baldev sieht Raj wutentbrannt, mit weit aufgerissenen Augen an, während Raj eher unterwürfig zu Boden blickt. Durch diese spezielle Art der Montage, der dramatischen Musik auf der auditiven Ebene und die schnellen Schnitte werden Raj und Baldev zunächst als Kontrahenten aufgebaut. In Einstellung vier versucht Raj sich bei Baldev zu entschuldigen und bekommt daraufhin eine Ohrfeige. Einstellung fünf zeigt in einer totalen Einstellung mit leichter Aufsicht einen Überblick über das Szenario. Die Familien von Hajid und Baldev stehen im Halbkreis um die beiden herum. Raj grenzt sich durch seine Kleidung stark von den anderen Personen in der Sequenz ab. Alle tragen traditionelle indische Kleidung, bis auf Raj, der seine schwarze Lederjacke trägt. Dadurch entsteht auf visueller Ebene eine klassische "alle gegen einen" Situation. Die Schnitte zwischen den Einstellungen sechs bis zehn werden ebenfalls im Schuss- Gegenschuss-Verfahren realisiert und steigern die Spannung ein weiteres Mal. In Einstellung sechs und sieben ist zunächst nur Grillenzirpen im Hintergrund zu hören. Die Stimmung wird durch diese kurze Phase in der die dramatische Musik aussetzt eher unterstrichen, als entspannt. Raj schweigt, während Baldev ihn verurteilt und schlägt. Baldev's Vorwürfe werden immer lauter, und auch die Musik setzt in Einstellung acht wieder ein. Diese Zuspitzung der Situation wird durch die Großaufnahme der Gesichter, und damit auch der Schläge verdeutlicht. In Einstellung elf erhält der Betrachter durch eine halbnaher Einstellung erneut einen Überblick über das Geschehen, während Baldev auf Raj zu läuft. Dieser bleibt jedoch immer noch passiv. Die Schnitte zwischen den Einstellungen zwölf und 13 werden erneut im Schuss- Gegenschuss- Verfahren verwirklicht. Baldev läuft mit erhobener Hand auf Raj zu, während dieser rückwärts von ihm wegläuft. In den Einstellungen 14 und 15 redet sich Baldev in Rage und schlägt auf

Raj ein. Wie gewaltvoll die Schläge von Baldev sind wird erst in der halbnahen Kameraeinstellung in Einstellung 14 deutlich, als Raj von der Wucht des Schlages getroffen, fast hinfällt. Raj wehrt sich weder verbal, noch nonverbal gegen die Attacken von Baldev. In Einstellung 16 wird die Großaufnahme von Raj durch einen Schwenk nach rechts und einen Zoom nach hinten zu einer amerikanischen Einstellung.

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

18	<p>G: B, dessen Hinterkopf in BH^{re} zu sehen ist, schlägt R, in BH^{li}, zwei Mal kurz hintereinander, B dreht sich nach re weg</p> <p>G-S^{re,h}, G- A: S rennt hysterisch schreiend die Treppe herunter, dicht gefolgt von C, die versucht sie festzuhalten</p> <p>A-Z^h, A-HT: alle drehen sich zu S um, S rennt zu R und umarmt ihn</p> <p>HT-Z^{hl}, HT-T: B erhebt seine re Hand und steht mit dem Rücken zur Kamera</p>	<p>Mu: ((dramatische Streichermusik))</p> <p>G: ((Ohrfeige))</p> <p>B: und tiefer ></p> <p>S: <<ff> Papa nein .hhh. Bitte hör auf Papa. Hör auf></p>
----	--	---

Der Rezipient sieht plötzlich wie Simran im Hintergrund die Treppe herunter läuft, um zu Raj zu eilen, der bis dahin kein Wort gesagt hat. Simran bekennt sich offen zu Raj, indem sie sich zwischen Baldev und Raj stellt und doch recht mutig ihre Meinung vertritt. Damit fordert sie erstmals ihren Vater heraus. Der Wechsel der Kameraeinstellung von einer Nahen zu einer Halbtotale verdeutlicht, dass das Problem nicht nur zwischen Baldev und Raj besteht, sondern beide Familien nun vor einer neuen Situation stehen und involviert sind, da die bevorstehende Hochzeit auf dem Spiel steht. Die Einstellungen 17 bis 19 sind erneut im Schuss- Gegenschuß- Verfahren realisiert worden. Auf auditiver Ebene ist nichts zu hören, bis auf das Zirpen der Grillen. Das Szenario suggeriert eine Art Ruhe vor dem Sturm, in der sowohl Simran, als auch Raj auf die Reaktion von Baldev warten. In Einstellung 20 äußert Simran gegenüber Raj sehr bestimmt und dennoch verzweifelt ihre Meinung. Simran wäre lieber vor ihrer eigenen Familie geflohen als Kuljeet zu heiraten. Simran rebelliert gegen das patriarchale System, obwohl sie weiß, dass sie es als Frau nicht ändern kann und sich verzweifelt an Raj wendet. Raj verfolgt weiterhin seine traditionell konservative Linie und fällt Simran damit in gewisser Weise in den Rücken. In Einstellung 21 blickt Baldev immer noch mit weit aufgerissenen Augen in die Kamera. Die Großaufnahme und die plötzlich wieder einsetzende Streichmusik unterstreichen die Dramatik der Situation. Der Rezipient wird sich wieder bewusst, dass es sich nicht um eine Auseinandersetzung zwischen Raj und Simran handelt, sondern Baldev derjenige ist, der die Situation kontrolliert. In Einstellung 22 hält Raj ein Plädoyer, in der er die Bedeutung der Familie betont.

22	N: R steht in BE ^{re} und blickt zu B, der mit dem Rücken zur Kamera in BE ^{li}	Mu: ((HG: Klaviermusik))
'99	steht, S steht in der Mitte der beiden mit dem Rücken zu B, R schaut beim Sprechen zunächst B an dann S R schüttelt den Kopf, er hat glasige Augen und wendet seine Aufmerksamkeit wieder B zu	R: Hmm? Das sind unsere Eltern, (-) unsere Mutter und unser Vater. (---) Sie haben ihr ganzes Leben lang für uns gesorgt, uns behütet (--) und uns ihre ganze Liebe geschenkt (--). Sie können Entscheidungen für unser Leben besser treffen als wir selbst. (---) Wir haben nicht das Recht sie unglücklich zu machen, (--) während wir selbst trunken vor Glück im siebten Himmel schweben ((Mm mmh)) Dein Vater hat Recht. (---) ich habe einen Fehler gemacht. (--) Ich bin ein Betrüger.(2)

Im Hintergrund ist fortlaufend ruhige Klaviermusik zu hören, welche im starken Kontrast zu der dramatischen Streichmusik steht, welche Baldev's Sprechpart unterstrichen hat. Raj spricht mit glasigen Augen, sehr ruhig und zuweilen theatralisch zu Baldev und Simran. Sein Monolog ist von vielen Pausen durchzogen, die zum Teil mehrere Sekunden andauern. Während er spricht, blickt Raj abwechselnd zu Baldev und zu Simran. Dadurch stellt sich die Frage, für wen seine Rede eigentlich bestimmt ist. Ursprünglich spricht Raj zu Simran, die Tatsache, dass er Baldev anblickt lässt Raum für Vermutungen. Zum einen könnte man annehmen, dass Raj sich wirklich bei Baldev entschuldigen möchte, andererseits weckt das Anblicken von Baldev die Vermutung, dass Raj seine Meinung aus Berechnung vertritt, um Baldev zu überzeugen. Unabhängig davon, was die Intention von Raj ist, lässt sich feststellen, dass er um die Aufmerksamkeit und den Segen von Baldev kämpft und damit dessen Autorität wiederherstellt. Gerade durch die Anerkennung von Baldev's Autorität zeichnet sich Raj als echten Inder aus und bekommt letztendlich Simran zur Frau. Er bekommt sie nicht zur Frau, weil er die Autori-

tät von Baldev untergräbt, sondern in dem er sich dieser Autorität fügt. Auch Kakar beschreibt diese Form der Unterwerfung als typisch indisch. Die indische Mentalität qualifiziere den Inder in seinem sozialen Gefüge als wahren "homo hierarchicus"¹²⁶. Raj ist gewillt seine große Liebe für die Familie und die Ehre von Baldev zu opfern. Simran wirkt im Rahmen ihrer Möglichkeiten als Frau in der gesamten Sequenz geradezu revolutionär. Im Endeffekt akzeptiert sie jedoch die patriarchale Gesellschaftsform, fügt sich und unterstützt damit die Erhaltung der Gesellschaftsstruktur. Raj bleibt in seiner Einstellung weiterhin sehr konservativ, obwohl sowohl Lajjo in Sequenz 34, als auch sein Vater Dharam Veer in Sequenz 38, ihm empfehlen, mit Simran zu fliehen. Beide überschreiten damit ihre klassischen Rollen als Eltern. Gerade durch diese Infragestellung indischer Werte durch Lajjo, Dharam Veer und Simran werden die traditionellen Werte im Endeffekt bestätigt. Raj verfolgt weiterhin den traditionellen Weg und hat Erfolg damit. In der ersten Hälfte des Films steht Raj überwiegend für die westliche konsumorientierte Spaßgeneration, die im Prinzip nichts ernst nimmt. In der zweiten Hälfte scheint Raj seine eigenen Wurzeln neu zu entdecken und sich mit der indischen Kultur und Tradition voll und ganz zu identifizieren. Raj kämpft für seine Liebe zu Simran, bis zu dem Punkt, an dem er sich "unindisch" verhalten müsste. Jegliche Unsicherheit der eigenen kulturellen Identität wird in DDLJ mit einer Rückkehr zu den traditionellen Werten beantwortet. DDLJ versucht die persönlichen Wünsche der Protagonisten und elterliche Autorität miteinander zu versöhnen. Indem Raj Baldev recht gibt, und sich in Einstellung 22 komplett zurücknimmt, erreicht er, dass Simran letztendlich zu seiner Frau wird. Die Botschaft ist, dass die eigenen persönlichen Bedürfnisse und die Tradition kein Gegensatz sein müssen. Die Tatsache, dass Raj sein Ziel gerade durch das Festhalten an der Tradition erreicht, bestätigt letztendlich den Statu Quo der indischen Gesellschaft.

¹²⁶ Vgl. Kakar/ Kakar (2006), S. 18.

III Reflexion der Ergebnisse

7. Reflexion der Ergebnisse anhand der signifikanten Sequenzen aus DDLJ

Die Analyse der signifikanten Sequenzen hat zahlreiche Einblicke in das Selbstverständnis der indischen kulturellen Identität ermöglicht. Im Folgenden soll nun anhand der analyseleitenden Fragen zusammenfassend erläutert werden, was für eine kulturelle Identität in DDLJ präsentiert wird.

Auf die Frage wie indisch sein in der Diaspora definiert wird, gibt zumeist Baldev die Antwort, da er als Mann und damit als Oberhaupt der Familie definiert, welches Verhalten als indisch angesehen werden kann und welches nicht. Als der zentrale Aspekt, der das "indisch sein" definiert, wird in DDLJ die Familie gezeigt. Innerhalb der Familie zeigt sich in erster Linie indisches Verhalten, da der Respekt vor den Älteren sowie der Weiterbestand des Patriarchats in der Diaspora dort in den Mittelpunkt rückt. Besonders wichtig scheint in diesem Zusammenhang die arrangierte Heirat, in der es nicht um die Vereinigung zweier Menschen geht, sondern um die Zusammenführung zweier Familien als wirtschaftliche und kulturelle Gemeinschaft. Die elterliche Autorität ist in diesem Fall der Garant für den Zusammenhalt der erweiterten Großfamilie. Baldev ermöglicht seiner Familie wenig Spielraum ihr Verhältnis, sowohl zu indischen als auch zur westlichen Kultur, zu reflektieren. Für ihn kommt eine Vermischung der zwei Kulturen, trotz seines 20-jährigen Aufenthalts in England nicht in Frage. Er hält deshalb auch strikt an den oberflächlichen Elementen der Kultur fest, wie Kleidung oder der Konsum indischer Waren. Dadurch entwickelt er eine sehr stereotype Vorstellung dessen, was als indisch anzusehen ist, deren Kriterien er auch bei seiner Familie anwendet. Seine Definition wird durch Dharam Veer in Sequenz 33b) erweitert und letztendlich durch Raj gefestigt. Raj beweist Baldev, dass er, trotz seiner nahezu angewachsenen Lederjacke und seinem übertrieben dargestellten Materialismus (Vgl. Sequenz fünf), im Herzen ein Inder ist und auch bleibt. Durch die Tatsache, dass Baldev seine Tochter Raj zur Frau gibt, beweist er, dass auch seine Definition dessen, was indisch ist, sich weiterentwickelt hat. Indisch sein wird im Zeitalter der Globalisierung sowohl in der Diaspora, als auch in Indien, in DDLJ neu definiert: traditionelle indische Werte sind von nun an mit westlichem Materialismus und dem Konsum westlicher Produkte vereinbar, beispielsweise mit der Lederjacke von Raj und seinem Lamborghini. Dies ist Ausdruck dafür, dass der Umgang mit den persönlichen Wünschen in der Diaspora genauso gehandhabt wird wie in Indien. In Indien gilt nicht der Bruch mit der Tradition als Mittel um die eigenen Lebensvorstellungen durchzusetzen, sondern eine Art "Dehnung" der

traditionellen Werte¹²⁷. Durch die Koexistenz von indischen Werten und westlichem Materialismus, wird im Film genau diese Form der Dehnung ausgeführt.

In DDLJ wird eine kulturelle Identität als indische konstruiert, die den Hinduismus als „die“ indische Religion ansieht. Der Film ist gespickt mit Verweisen auf den Hinduismus und auf dazugehörige Rituale. In der englischen Synchronfassung wird dieser Umstand noch deutlicher, da der Ausdruck ‚Inder‘ durch ‚Hindu‘ ersetzt wird (Vgl. Sequenz 22 ‚I might be born in England, but I am Hindustani‘).

Als zentrale Figur über welche die indische kulturelle Identität verhandelt wird ist in DDLJ zumeist Simran als Frau auszumachen. Frauen können wie bereits erwähnt als die Bewahrer der Tradition, der Kultur angesehen werden. In der indischen Gesellschaft werden sie in genau drei verschiedenen Rollen akzeptiert: als Tochter (Beti), als Ehefrau (Patni) und als Mutter (Ma)¹²⁸. Genau diese drei Rollen sind auch in DDLJ zu sehen. Wobei sich die indische kulturelle Identität maßgeblich über Simran konstruiert. Simran wird zum Spielball zwischen Tradition und Moderne, dem Willen von Baldev und ihrem eigenen. Raj und Baldev bestimmen über ihr Schicksal und definieren ihre eigene indische Identität über sie. Baldev tut dies, indem er ihre Heirat schon in Kindertagen arrangiert hat und sie konsequent vor den Einflüssen des Westens schützen möchte, was ihn als wahren Inder auszeichnet. Raj konstruiert seine indische Identität, indem er weder mit Simran schläft, noch sie gegen die Zustimmung von Baldev heiratet. Damit stellt er die Familie über seine eigenen Wünsche und verhält sich damit „indisch“. Anhand der Figur von Raj wird demonstriert, dass die Globalisierung indischen Werten und Traditionen nichts anhaben kann, da Raj diesbezüglich durch und durch konservativ eingestellt ist. Die westliche Kultur hat Raj lediglich oberflächlich beeinflusst, was man durch den Umgang mit Reichtum und Konsum im ersten Teil des Films gut sehen kann. Im Herzen ist er Inder geblieben.

Die Untersuchung der Dichotomien in DDLJ erbrachte weitaus differenziertere Ergebnisse, als das in der Literatur beschriebene Bild des Bollywood-Films erwarten ließ. Beachtlich ist, dass es in DDLJ, trotz der zweigeteilten Struktur des Filmes, die sich sehr gut eigenen würde die Kultur der Diaspora und die Kultur Indiens direkt in Kontrast zusetzen, nicht zu einer plumpen Gegenüberstellung von Osten und Westen kommt. Der Aufbau der Dichotomien geschieht in DDLJ subtiler über die Liebesgeschichte von Raj und Simran, die beide NRI's der zweiten Generation sind. Es kommt nicht zu einer Gegenüberstellung des gefallenen NRI und des traditionellen Inders, da in DDLJ keine offensichtlichen Bösewichte auszumachen sind. Darüber hinaus kommt es im Film zu keinerlei interkulturellen Kontakten. Es kommt sozusagen zu einer Aushandlung der kulturellen Identität, deren Konfliktlinien nicht zwischen den Kulturen, sondern innerhalb der indischen Kultur zu suchen sind. Das von Hall vorgeschlagene Konzept, das Migranten zwangsweise als „Übersetzer“ betrachtet, wird von Baldev

¹²⁷ Vgl. Kakar/Kakar (2006), S. 20.

¹²⁸ Vgl. Uhl/ Keval (2004), S. 141 ff.

grundsätzlich abgelehnt und damit eine Hybridisierung verneint. Der Einwand, der gegen das Konzept der kulturellen Hybridisierung genannt wurde scheint in DDLJ aufgenommen worden zu sein: nach der Darstellung in DDLJ verändert sich nur die Oberflächenstruktur der Kultur, wie etwa die Kleidung. Die inneren Einstellungen und Werte bleiben in der Herkunftskultur verhaftet. Demnach kommt es zu keiner grundlegenden, sondern nur zu einer oberflächlichen Mischung der beiden Kulturen.

Da weder der Bollywood-Film als nationaler Film, noch Indien als einheitlicher Kulturraum anzusehen ist, soll nun näher betrachtet werden, was für ein Indien dargestellt wird. Diese Betrachtung konzentriert sich demnach auf die zweite Hälfte des Films, in der der Punjab repräsentativ für ganz Indien dargestellt wird. Die Darstellung ist sehr idyllisch und friedlich, obwohl der Punjab wie bereits erwähnt eine weniger friedliche Region ist. Es werden keine Anzeichen von westlichen Einflüssen oder westlichem Konsum gezeigt. So wird beispielsweise auf das Zeigen technischer Geräte komplett verzichtet. Sowohl in der Küche als auch sonst im Haus wird alles auf natürliche Weise hergestellt. Auffallend ist, dass die Musik im zweiten Teil des Films häufig nicht aus dem off kommt, sondern von der Familie selbst kommt, die gemeinsam singt und dadurch ein sehr harmonisches Bild liefert. Diese Darstellung steht im starken Kontrast zum ersten Teil des Filmes, in dem vermehrt oberflächliche Konsumartikel, wie etwa teuren Wagen, Villen und westlicher Designerkleidung in den Mittelpunkt gerückt sind. Indien wird in DDLJ als traditionell und von der Globalisierung unverändert gezeigt. In diesem zweiten Teil tragen alle, außer Raj und Dharam Veer, ausschließlich indische Kleidung. Auch Simran, die in London durchaus noch im Minikleid gezeigt wurde (Vergleiche Sequenz acht a)). Das Augenmerk liegt im zweiten Teil des Filmes klar auf dem Zusammenhalt der Familie. Die Antwort auf die Frage, was denn indische Werte in Zeiten der Globalisierung seien, findet der Film in der indischen Großfamilie. Dies bestätigt auch Oberoi, indem sie unterstreicht, dass, egal ob in Indien oder in der Diaspora, das indischen Familiensystem die soziale Institution ist, die ‚Indisch Sein‘ definiert¹²⁹. Besondere Betonung finden innerhalb der Familie rituelle Feste, wie etwa das Karwa Chauth Fest. Das Karwa Chauth Fest stammt ursprünglich aus Nordindien und fungiert im Film als eine Art Authentizitätsindikator. Das Zelebrieren der Rituale und der Religion kann als einen Weg angesehen werden, besonders in der Diaspora, ein Gefühl von Verbundenheit zur indischen Kultur wecken. Durch diese Rituale wird abermals suggeriert, dass die Globalisierung Indien nicht nachhaltig verändern kann. In Zeiten des Umbruchs, in denen Identitäten dazu tendieren immer stärker fragmentiert zu werden, stellt Indien damit eine Art Fels in der Brandung dar. Indien beendet damit die Angst vor Identitätsverlust, gibt Halt und präsentiert sowohl den Indern, als auch den NRI's eine vom Westen klar abgrenzbare indische Identität. Der Bollywood-Film der 90er Jahre liefert der Diaspora damit mediale Heimatsbilder, die deren Fantasien einer un-

¹²⁹ Vgl. Uberoi, Patricia (1998), *The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ*, *Contributions to Indian Sociology*, Vol. 32, p. 308.

ränderbaren Heimat bestätigen. Auch die Wahl des Punjab als Schauplatz der zweiten Hälfte des Film ist sorgfältig durchdacht. Sie ist Teil der transnationalen Marketingstrategie des Bollywood-Films. Seit den 90er Jahren wird von einer Punjabisierung des Hindi-Films gesprochen¹³⁰. Die NRI's aus dem Punjab stellen nicht nur die größte, sondern auch die kaufkräftigste Gruppe in der Diaspora dar. In DDLJ wird dies auch an den Namen deutlich: Simran ist ein typisch weiblicher Vorname aus dem Punjab, sowie Malhotra ein typischer Nachname.

¹³⁰ Vgl. Tieber (2007), S.131.

8. Fazit

Im Sinne der Fragestellung und der Zielsetzung der vorliegenden Untersuchung hat sich die qualitative Filmanalyse als aussagekräftiges Beschreibungsinstrument erwiesen, auf dessen Basis Aussagen über die Konstruktion und Repräsentation der kulturellen Identität in DDLJ getroffen werden konnten.

Im letzten Abschnitt konnte aufgezeigt werden, welche grundlegenden Elemente bei der Konstruktion der kulturellen Identität im Bollywood-Film eine Rolle spielen und was für eine kulturelle Identität im Bollywood-Film der 90er Jahre als indische präsentiert wird. Im Folgenden soll nun der zweite Teil der Forschungsfrage beantwortet werden und damit das Augenmerk darauf gelegt werden, wie diese Identität konstruiert wurde und welches Schema dieser Konstruktion zugrundeliegt. Wie im theoretischen Teil genauer erläutert kommt es im Zeitalter der Globalisierung zu einer Verschränkung globaler und lokaler Praktiken. Mit der Globalisierung wurde eine Phase der Unsicherheit bezüglich der eigenen kulturellen Identität eingeleitet, die auch im Bollywood-Film der 90er Jahre aufgegriffen wurde. Das Aufkommen des NRI-Genres ist ein deutlicher Verweis auf die Umstrukturierung der Raum-Zeit-Koordinaten durch die Globalisierung. Als Antwort auf die Globalisierung wird im Bollywood-Film der 90er Jahre eine klare Rückbesinnung zu alten, traditionellen Werten, zu einer in gewissem Maße reinen kulturellen Identität propagiert. In DDLJ kommt es nur durch das Festhalten an indischen Werten zu einem Happy End. Diese Rückbesinnung hin zu indischen Werten ist nicht nur für die NRI's, sondern auch für die Inder im Heimatland ein Hinweis, wie mit der durch die Globalisierung ausgelösten Unsicherheit umzugehen ist. Ein signifikantes Beispiel für die Abgrenzung des Heimatlandes gegenüber der Diaspora ist ein Ausspruch von Hajid, der sagt: „Ob Osten oder Westen, in Indien lebt es sich am Besten!“ (Vgl. Sequenz 31). Aussprüche wie diese suggerieren, dass man als Inder stolz auf sein Heimatland soll und westlichen Einflüssen abschwören. Da der Film in Indien ein Medium mit enormer Breitenwirkung ist, erreicht er die gesamte Bevölkerung und damit auch die weniger gebildeten Schichten der Gesellschaft, insbesondere Analphabeten. Der Propagierung indischer Werte in Verbindung mit einer gewissen kulturellen Öffnung bezüglich des Konsums kommt in dieser Phase der Unsicherheit eine besondere Bedeutung zu. Der Bollywood-Film der 90er Jahre erzielt durch die Art und Weise seiner durchchoreografierten Inszenierung klare politische Aussagen, die im Zeitalter der Globalisierung sowohl den Indern, als auch den NRI's als Orientierungspunkte dienen um ihre Identität bewahren zu können. Der Film befriedigt damit das Verlangen nach einer definierten Repräsentation der indischen Kultur und Werte, in dem die Protagonisten sich in ihrem Handeln stets im Rückbezug auf indische Werte vergewissern. Dadurch könnte man annehmen, dass eine kulturelle Konvergenz was, Werte und Einstellungen angeht, das schlimmste wäre, was einem Inder passieren könnte. In diesem Sinne lässt sich der Bollywood-Film der 90er Jahre, trotz der transnationalen Marketing-

strategie die er verfolgt, in gewisser Weise als kulturelles Kino beschreiben. Diesbezüglich hat sein Export als globales Produkt noch keine weitgehenden Konsequenzen für die Definition der indischen Identität.

Die Angst der Protagonisten, dass die Grundlage ihrer indischen Identität von einer westlichen Lebensweise ersetzt wird kommt im Film klar zum Ausdruck. Es besteht eine Gratwanderung zwischen einer kulturellen Assimilation und einer Abschottung gegen äußere Einflüsse. Baldev entscheidet sich, sicherlich aufgrund seiner Erfahrung als NRI der ersten Generation, komplett gegen alles Westliche. Letztendlich merkt er jedoch, dass westlicher Materialismus und indische Werte in Einklang zu bringen sind. Raj, Simran und der Rest der Familie haben diese Symbiose schon zu Beginn des Filmes gelebt. Lajjo, Chutki und Simran allerdings nur, wenn Baldev außer Haus war. In DDLJ kommt es erstmals zu einer Ausweitung der Definition dessen, was indisch ist. Es scheint geradezu, dass das indische Selbstbewusstsein gestärkt aus dieser Infragestellung indischer Werte und Traditionen hervorgeht. In DDLJ wird die indische kulturelle Identität letztendlich nicht durch eine Dichotomie zwischen der alten Heimat und der neuen Heimat konstruiert, sondern durch die Gewissensbisse und die Zerrissenheit der Protagonisten. Raj ersetzt stellvertretend für Simran diese Zerrissenheit durch eine Rückkehr zu traditionellen Werten. Um den Einfluss der Globalisierung auf die kulturelle Identität im Film genauer untersuchen zu können wäre es hilfreich, Bollywood-Filme aus anderen Jahrzehnten in die Untersuchung mit einzubeziehen um die Entwicklung der Repräsentation und Konstruktion der kulturellen Identität zu verfolgen, um daraufhin eine Aussage über den Einfluss der Globalisierung auf die indische Identität treffen zu können. Erst im Vergleich, kann der tatsächliche Einfluss der Globalisierung auf die im Film dargestellte kulturelle Identität festgestellt und die Ergebnisse gefestigt werden. Dahingehend kann in dieser Arbeit lediglich eine Tendenz betreffend des Bollywood-Films im Allgemeinen festgestellt werden.

Die Untersuchung der kulturellen Identität im Film, ist ein spannendes und interessantes Forschungsfeld, das durch die kulturelle Entgrenzung weiterhin an Relevanz gewinnt. Besonders im historischen Vergleich würde ich mir diesbezüglich interessante und aussagekräftige Ergebnisse erhoffen.

IV Literaturverzeichnis

- Alexowitz, Myriam (2003), Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino, Bad Honnef: Horlemann.
- Anderson, Benedict (2006), Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London: Verso.
- Anderson, Benedict (1996), Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Ang, Ien (1999), Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnografischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem, in: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg: Dietrich zu Klampen Verlag, S. 317-341.
- Ang, Ien (2002), Globalisierung der Medien, kultureller Imperialismus und der Aufstieg Asiens, in: Hepp, Andreas /Löffelholz, Martin (Hg.), Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation, Konstanz: UVK, S.561-585.
- Baumann, Zygmunt (1997), Postmodernity and its discontents, New York: New York University Press.
- Beck, Ulrich (1997), Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus- Antworten auf Globalisierung, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breidenbach, Joana/ Zukrigl, Ina (1998),Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt, München: Kunstmann.
- Brock, Ditmar (2008), Globalisierung. Wirtschaft- Politik- Kultur- Gesellschaft, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brosius, Christiane/ Yazgi, Nicolas (2007), 'Is there no place like home?': Contesting cinematographic constructions of Indian diasporic experiences, in: Contributions to Indian Sociology, Vol. 41, p 355-386.
- Budel, David H. (2002), Culture meets Culture in the Movies. An Analysis East, West, North and South with Filmographies, Jefferson: Mc Farland.
- Chapman, James (2003), Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present, London: Reaction Books.
- Chatterjee, Partha (2005), Whose Imagines Communities?, in: Abbas, Ackbar/ Nguyet Erui, John (Ed.), Internationalizing Cultural Studies. An Anthology, Varlton/ Malden/ Oxford: Blackwell Publishing, p.406-412.
- Devoucoux, Daniel (2007), Mode im Film. Zur Kulturantrophologie zweier Medien, Bielefeld: transcript Verlag.

- Desai, Jigna (2004), *Beyond Bollywood. The cultural politics of South Asian Diasporic Film*, London/ New York: Routledge.
- Dirlik, Arif (2005), *The Global in the Local*, in: Dissanayake, Wimal/ Wilson, Rob (Ed.), *Global/Local. Cultural Production and transnational imaginary*, Durham: Duke University Press, p. 21-45.
- Dirlik, Arif (2007), *Globalisierung heute und gestern: Widersprüchliche Implikationen eines Paradigmas*, in: Conrad, Sebastian/ Eckert, Andreas/ Freitag, Ulrike(Hg.), *Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, S.162-187.
- Dissanayake, Wimal/ Gokulsing, K. Moti (1998), *Indian popular cinema. A narrative of cultural change*, New Delhi: Orient Longman.
- Dissanayake, Wimal (2003), *Rethinking Indian popular cinema. Towards newer frames of understanding*, in: Dissanayake, Wimal / Guneratne Anthony R., *Rethinking third cinema*, New York: Routledge, p. 202-247.
- Dissanayake, Wimal (2006), *Globalization and the Experience of Culture: The Resilience of Nationhood*, in: Gentz, Natascha/ Kramer, Stefan (Ed.), *Globalization, Cultural Identities, and media representations*, New York: State University of New York Press, p. 25-45.
- Donald, James (1988), *How english is it? Popular literature and national culture*, in: *New Formations*, No 6, p.31-47.
- Dörner, Andreas (1998), *Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung*, in: Wilhelm, Hofmann (Hg.), *Filmpolitik und visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden: Nomos, S.199-219.
- Dürschmidt, Jörg (2002), *Globalisierung*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Eickelpasch, Rolf /Rademacher, Claudia (2004), *Identität*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Featherstone, Mike (Ed.) (1990), *Global Culture. Nationalism, Globalization and, Modernity*, London/ New Delhi/ Thousand Oaks: Sage Publications.
- Featherstone, Mike (1995), *Undoing culture. Globalization, Postmodernism and identity*, London/ New Delhi/ Thousand Oaks: Sage Publications.
- Featherstone, Mike (2005), *Localism, Globalism and Cultural Identity*, in: Dissanayake, Wimal/ Wilson, Rob (Ed.), *Global/Local. Cultural Production and the transnational imaginary*, Durham: Duke University Press, p.46-77.
- Featherstone, Simon (2005), *Postcolonial Studies*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Friedman, Jonathan (1994), *Cultural Identity and Global Process*, London/ New Delhi/ Thousand Oaks: Sage Publications.

- Ganti, Tejaswini (2004), *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, London/ New York: Routledge.
- Gentz, Natascha/ Kramer, Stefan (Ed.) (2006), *Globalization, Cultural Identities and Media Representations*, New York: State University of New York Press.
- Gillespie, Marie (2002), *Transnationale Kommunikation und die Kulturpolitik in der südasiatischen Diaspora*, in: Hepp, Andreas/ Löffelholz, Martin (Hg.), *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz: UVK, S.617-643.
- Gillespie, Marie (1995), *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London/ New York: Routledge.
- Goldblatt, David/ Guibernau, Montserrat (2000), *Identity and Nation*, in: Woodward, Kath (Ed.), *Questioning Identity: gender, class, nation*, London/New York: Routledge.
- Govil, Nitin (2007), *Bollywood and the frictions of global mobility*, in: Thusso, Dayan Kishan (Ed.), *Media on the move. Global Flow and Contra Flow*, London/ New York: Routledge, p. 84-98.
- Hall, Stuart (1991a), *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, in: King, Anthony D. (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the representations of Identity*, Hampshire: Macmillan Education Ltd., p. 18-39.
- Hall, Stuart (1991b), *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*, in: King, Anthony D. (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the representations of Identity*, Hampshire: Macmillan Education Ltd., p. 41-67.
- Hall, Stuart (1996a), *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in: Houston A. Baker Jr./ Manthia, Diawara/ Ruth H. Lindeborg, *Black British Cultural Studies*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 211-222.
- Hall, Stuart (1996b), *Introduction: Who Needs 'Identity'?*, in: Hall, Stuart/ Du Gay, Paul (Ed.), *Questions of Cultural Identity*, London/ New Delhi/ Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hall, Stuart (1999), *Kulturelle Identität und Globalisierung*, in: Hörning, Karl H./ Winter, Rainer, *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.393-441.
- Hegde, S. Radha (2005), *Disciplinary spaces and globalization: a postcolonial unsettling*, in: *Global Media and Communication*, Vol. 1, p. 59-62.
- Hepp, Andreas (2004), *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Hepp, Andreas (2003), Deterritorialisierung und Aneignung von Medienidentität: Identität in Zeiten der Globalisierung von Medienkommunikation, in: Hepp, Andreas/ Thomas, Tanja/ Winter, Carsten (Hg.), Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur, Köln: von Halem Verlag, S. 94-119.
- Hipfl, Brigitte (2004), Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume, in: Hipfl, Brigitte/ Klaus, Elisabeth/ Scheer, Uta (Hg.), Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie, Bielefeld: transcript Verlag, S. 53-59.
- Huntington, Samuel P. (1996), Der Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert, München/ Wien: Europa Verlag.
- Jaffe, Ira/ Robain, Diana (1999), Redirecting the gaze. Gender theory and cinema in the third world, New York: State University of New York Press.
- Kakar, Katharina/ Kakar, Sudhir (2006), Die Inder. Porträt einer Gesellschaft, München: Verlag C.H. Beck.
- Kellner, Douglas (1995), Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between the modern and the postmodern, London/ New York: Routledge.
- Keppler, Angela (2006), Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- King, Anthony D. (Ed.) (1991), Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the representations of Identity, Hampshire: Macmillan Education Ltd.
- Kröncke, Meike (2007), Exponierte Sichtbarkeit. Bildstrategien in der visuellen Kultur, in: Kröncke, Meike/ May, Kerstin/ Spielmann, Yvonne (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/ Präsentationen, Bielefeld: transcript Verlag, S.139-160.
- Longhurst, Brian (2007), Cultural Change and ordinary Life, Berkshire: Open University Press.
- Marchart, Oliver (2007), Der koloniale Signifikant. Kulturelle 'Hybridität' und das Politische, oder: Homi Bhaba wiedergelesen, in: Kröncke, Meike/ May, Kerstin/ Spielmann, Yvonne (Hg.), Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/ Präsentationen, Bielefeld: transcript Verlag, S. 77-98.
- Mae, Michiko (2007), Auf dem Weg zu einer transkulturellen Genderforschung, in: Mae, Michiko/ Saal, Britta (Hg.), Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 37-51.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006), Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Film und Soziologie, in: ders. (Hg.), Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: von Halem Verlag, S.7-23.

- Martig, Charles (2002), Indische Mythologie und sozialkritischer Realismus. Hinduismus in Filmen des indischen Subkontinents, in: Valentin, Joachim (Hg.), Weltreligionen im Film, Marburg: Schüren Verlag.
- Melucci, Alberto (1997), Identity and difference in a globalized world, in: Modood, Tariq/ Werbner, Pnina (ed.), Debating cultural Hybridity. Multi-cultural identities and Politics of Anti-Racism, London: Zed-Books.
- Metha, Monika (2005), Globalizing Bombay Cinema: Reproducing the Indian State and Family, in: Cultural Dynamics, Vol. 17, p. 135-154.
- Michaels, Axel (1998), Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart, München: Verlag C. H. Beck.
- Morley, David/ Robins, Kevin (1995), Spaces of Identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries, London/ New York: Routledge.
- Morley, David/ Robins, Kevin (1989), Spaces of identity. Communications technologies and the reconfiguration of Europe, in: Screen, Vol.30. No. 4, p. 10-34.
- Mulvey, Laura (2003), Visuelle Lust und narratives Kino, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam, S. 389-408.
- Özdemir, Kadir A. (2008), Tigersprung am Ganges. Indiens Wirtschaftswunder zwischen Neo-Faschismus und Bollywood, Marburg: Tectum Verlag.
- Piano, Stefano (2004), Religion und Kultur Indiens, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag.
- Pieterse, Jan Nederveen (1999), Globale/ lokale Melange: Globalisierung und Kultur – drei Paradigmen, in: Kossek, Brigitte (Hg.), Gegen- Rassismen. Konstruktionen - Interventionen – Interventionen, Hamburg: Argument, S. 167-185.
- Rajadhyaksha, Ashish (1996), Indien: Bilder der Nation, in: Novell-Smith, Geoffrey (Hg.), Geschichte des internationalen Films, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 639-649.
- Rajadhyaksha, Ashish (2008), The 'Bollywoodization' of the Indian cinema: cultural nationalism in a global arena, in: Desai, Jigna/ Dudrah, Rajinder (Ed.), The Bollywood Reader, Berkshire: Open University Press, p. 190-201.
- Ravinder, Kaur (2002), Viewing the West through Bollywood: a celluloid Occident in the making, in: Contemporary South Asia, Vol. 11, No.2, p.199–209.
- Reuter, Julia (2004), Postkoloniales doing culture oder: Kultur als Translokale Praxis, in: Hörning, Karl H. (Hg.), Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag, S. 239- 255.
- Robertson, Roland (1998), Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Beck, Ulrich (Hg.), Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 192-220.

- Rothermund, Dietmar (1995) (Hg.), *Indien. Kultur, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Umwelt. Ein Handbuch*, München: Verlag C. H. Beck.
- Rüsen, Jörn (2007), *Kulturelle Identität in der Globalisierung - Über die Gefahren des Ethnozentrismus und die Chancen des Humanismus*, in: Guseheimer, Antje (Hg.), *Grenzen. Differenzen. Übergänge. Spannungsfelder inter- und transkultureller Kommunikation*, Bielefeld: transcript Verlag, S. 49-54.
- Schlesinger, Philip R. (1987), *On national Identity: some conceptions and misconceptions criticized*, *Social Science Information*, Vol. 26, No. 2, p.219-264.
- Shakuntala, Rao (2007), *The Globalization of Bollywood. An Ethnography of non-elite audiences in India*, -*The Communication Review*, Vol. 10, p. 57–76.
- Sen, Amaryta (2007), *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*, München: Verlag C. H. Beck.
- Stahl, Anna (2002), *Der französische Filmmarkt, Protektionismus versus Internationalisierung*, Hochschule der Medien, Stuttgart.
- Strinati, Dominic (2000), *An introduction to studying popular culture*, London/ NewYork: Routledge.
- Tieber, Claus (2007), *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien: LIT Verlag.
- Thomas, Rosie(2008), *Indian cinema: pleasures and popularity*, in: Desai, Jigna/ Duddah, Rajinder (ed.), *The Bollywood Reader*, Berkshire: Open University Press, p. 21-31.
- Trenz, Hans -Jörg (2005), *Das Kino als symbolische Form von Weltgesellschaft*, *Berliner Journal für Soziologie*, Heft 3, S.401-415.
- Turner, Graeme (2002), *The Film Cultures Reader*, London/ New York, Routledge.
- Uberoi, Patricia (1998), *The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ*, *Contributions to Indian Sociology*, Vol. 32, p. 305-336.
- Uhl, Matthias /Kumar, Keval J. (2004), *Indischer Film. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Vijay, Mishra (2002), *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, London/ New York: Routledge.
- Winter, Rainer (Hg.) (2007), *Die Perspektiven der Cultural Studies. Der Lawrence-Grossberg-Reader*, Köln: Von Halem Verlag.
- Woodward, Kath (2000), *Questions of Identity: in: ders. (Ed.), Questioning Identity: gender, class , nation*. London/New York: Routledge.

Yuval-Davis, Nira (1997), Gender and Nation, London/ New Delhi/ Thousand Oaks:
Sage Publications Ltd.

V Filmografie

Dilwale Dulhania Le Jayenge (Indien), 1995

Länge:	189 Minuten
Regie:	Aditya Chopra
Drehbuch:	Aditya Chopra
Besetzung:	
Raj Malhotra:	Shah Rukh Khan
Simran Singh:	Kajol
Chaudury Baldev Singh:	Amrish Puri
Lajjo Singh:	Farida Jalal
Rajeshwari Singh:	Pooja Ruparel
Dharam Veer Malhotra:	Anupam Kher
Hajid:	Satish Shah
Kuljeet:	Parmeet Sethi
Preiti:	Mandira Bedi

VI Anhang

a) Sequenzprotokoll

Sequenz	Zeit	Titel	Beschreibung	
1	00:00	Zertifikat, Produktionsfirma	Einblendungen von Inserts: Yash Rai Films, Zertifikat der Aufsichts- und Zensurbehörde des indischen Films	
2	00:38	Exposition: Fremdes Land	Einleitung der Geschichte durch einen Monolog von B, in dem er erklärt, dass er sich eine Rückkehr nach Indien wünscht	
3	01:50	Lied: Ghar Aaja I	Während des Liedes preisen die Frauen in einem indischen Senffeld ihr Heimatland und Rufen zur Rückkehr in dieses auf.	
4	a)	02:46	Der Shop und das Zuhause	B öffnet seinen Shop. L ruft ihn im Geschäft an, um zu schauen, ob er gut angekommen ist. S und C werden im Haus vorgestellt.
	b)	05:40	L. liest Tagebuch von S.	L liest gemeinsam mit S deren Tagebuch. S träumt von einem Unbekannten, während R eingeführt wird.
5		08:31	Lied: Mere Khwabon	S tanzt und singt leicht bekleidet von ihrem Unbekannten. Raj wird während des Liedes als Gewinnertyp charakterisiert.
6		11:57	Familientradition	R bekommt keinen College-Abschluß. Sein Vater, D, wird eingeführt. Er ist trotzdem stolz auf R, da schlechte Noten in der Familie Tradition haben.
7		16:43	Brief aus Punjab	B bekommt einen Brief von seinem Freund H aus Indien. Er freut sich sehr. S soll den Sohn von H heiraten und ist geschockt, B missinterpretiert S's Verhalten und denkt sie sei lediglich schüchtern.
8	a)	19:24	Zufall oder Schicksal?	R und S laufen während eines Gesprächs mit Freunden über eine Europareise aneinander vorbei.
	b)	19:43	S. erzählt L. von der Europareise	S erzählt L von der Europareise. L lacht über S's Plan einen Monat mit ihren Freundinnen durch Europa zu reisen und übergibt die Entscheidung an B.
9	a)	20:46	Ärger im Shop	R und seine Freunde trüxsen B aus um an

			Bier zu kommen, indem sie sich auf ihre gemeinsame indische Herkunft berufen.	
	b)	23:30	Rock N' Roll und Europareise ?	S, C und L tanzen gemeinsam Rock n' Roll. B kommt schlecht gelaunt aus dem Shop und lässt seine Laune an L aus. S traut sich trotzdem B nach seiner Zustimmung zu fragen. B gibt S seine Erlaubnis für die Reise.
10	a)	27:46	Die Reise beginnt	S und R verpassen beide fast den Zug und treffen erstmals aufeinander. Da die Tür klemmt sitzen sie zusammen vor dem Abteil. R versucht mit S zu flirten und macht sich dadurch unbeliebt bei ihr. Als die Tür aufgeht kommt es zum ersten Zusammentreffen der Freundeskreise von S und R.
	b)	32:38	Party in Paris	Die Reisegruppen von S und R treffen auf einer langweiligen Party in Paris aufeinander. R flirtet mit S's Freundin und behauptet er sei ein sehr guter Klavierspieler. S will den Schwindel auffliegen lassen und bittet R auf die Bühne.
	c)	36:48	Lied: Duk Jaa O Dil	R entpuppt sich tatsächlich als guter Klavierspieler und performt auf der Bühne das Lied 'Halt du wilde Schönheit', welches sich an S richtet und diese bloßstellt.
	d)	41:43	Treffen im Park	Am nächste Tag Treffen die zwei Reisegruppen wieder im Park aufeinander. R tut so, als ob er sich für den Auftritt in Paris entschuldigen möchte und beleidigt S erneut indem er ihr Wasser ins Gesicht spritzt.
11	a)	42:53	Der verpasste Zug	R und S treffen sich in einem Bahnhofsshop in der Schweiz wieder. S möchte eine Kuhglocke kaufen, doch R ist vor ihr dran. R zögert den Kauf eines Messers so lange hinaus, bis die zwei den Zug verpassen.
	b)	44:48	Gemeinsame Weiterreise?	R möchte mit S weiterreisen, diese weigert sich und versucht zu trampeln. Daraufhin wird sie von der Polizei aufgegriffen. R rettet S vor der Polizei und sie reisen gemeinsam im Auto weiter.
	c)	48:02	kaputtes Auto	R und S fahren gemeinsam durch die Schweiz, bis das Auto kaputt geht.

d)	49:48	Schweizer Gastfreundschaft	R und S wandern in das nächste Dorf und können bei einer Schweizer Familie übernachten. S weigert sich mit R in einem Zimmer zu übernachten und geht zum Schlafen in den Stall.	
12	51:23	Übernachtung im Stall	R folgt S in den Stall. Wegen der Kälte trinken die beiden Cognac und S wird sehr betrunken.	
13	55:44	Lied: Zara Sa Jhoom	S ist betrunken, tanzt durch die Gassen des schweizer Dorfes. S versucht R zu küssen, klaut etwas beim Bäcker und wirft ein Fenster mit einem Stein ein. R versucht sie von Dummheiten abzuhalten. Irgendwann sind sie dann plötzlich im Schwimmbad und R trinkt Cognac. Nun ist R betrunken und S muss ihn sich vom Hals halten.	
14	60:13	Aufwachen im fremden Bett	S wacht im Bett des Hotels auf. R spielt ihr einen Streich, indem er S vorspielt, dass sie ihre Unschuld verloren hätte. S bricht in Panik aus. R löst den Streich auf. R und S kommen sich erstmals näher.	
15	64:32	Die Kirche	Vor der Weiterreise mit dem Bus besuchen R und S eine Kirche. R verliebt sich in S.	
16	a)	67:44	Füreinander bestimmt	In einer Pause erzählt S R von ihrer Hochzeit. R erzählt S von seinem Traum von einer Unbekannten. S ist erstaunt, da es derselbe Traum ist, den sie geträumt hat.
	b)	70:39	Das Wiedersehen	R und S finden wieder zu den anderen und schauen gemeinsam Fotos an. R spielt mit dem Gedanken ein Foto von sich und S zu klauen. Letztendlich lässt es aber, da alle auf S Hochzeit zusprechen kommen.
	c)	71:33	Streitgespräch auf der Brücke	S und R streiten über das Thema Lieben R gesteht S verdeckt, dass er sich in sie verliebt hat.
17	a)	75:04	Ankunft	R, S und ihre Freunde reisen mit dem Zug zurück nach London.
	b)	76:40	Lied: Ho Gaya Hai	S und R bemerken beide, dass sie ineinander verliebt sind.
	c)	82:00	Ankunft bei Familie	S kommt zu Hause an und erzählt ihrer

		Singh	Mutter von R. B hört heimlich zu und ist schwer enttäuscht von seiner Tochter. B möchte schon am nächsten Tag nach Indien fliegen um S zu verheiraten. S weint bitterlich und erntet Unverständnis von B.	
	d)	85:47	Ankunft bei Familie Malhotra	R kommt zuhause an und erzählt seinem Vater von S. D ermuntert R um S zu kämpfen. Daraufhin fährt R zu S, doch diese ist schon abgereist.
18		88:57	PAUSE	Halbzeit Pause
19		89:08	Lied: Ghar Aaja II	Familie Singh kommt in Indien an und reist im Zug in den Punjab.
20	a)	90:26	Ankunft im Punjab	Familie Singh wird empfangen und B trifft auf seine Mutter. Sowohl die Familie von B, als auch die von H wird vorgestellt.
	b)	93:38	Gespräch S und L	L und S unterhalten sich über die Aufgaben der Frauen und den Unterschied zwischen Mann und Frau. L erklärt S, dass sie die Ungerechtigkeit erkennt, aber dass sie nichts ändern können. L bittet S R zu vergessen. S möchte R vergessen und ist bereit zur Hochzeit.
	c)	97:33	Fest zur Verkündung der Hochzeit	K wird näher vorgestellt und die Hochzeit angekündigt. S hört ein Lied, welches sie an R erinnert.
	d)	98:51	Oma bemerkt S Traurigkeit	Die Familien musizieren gemeinsam auf dem Balkon. Die Mutter von B spricht B auf S's Traurigkeit an. B sagt L, dass S R vergessen soll, weil sonst ein Unglück geschehen würde.
21		100:08	Lied: Tujhe Dekha	S hört morgens wieder R's Lied und rennt hinaus aufs Feld. Dort steht R mit seiner Mandoline. Während des Liedes wird ein Blick in die Zukunft gewährt: S und R heiraten in der Schweiz.
22		106:24	Zukunftspläne	S möchte, dass R sie entführt. R weigert sich. Er möchte S nur mit elterlicher Zustimmung heiraten.
23		109:13	Die Falle	R stellt K eine Falle im Wald. Dieser wagt sich in Todesangst und R rettet ihn um Zugang zur Familie zu bekommen. R spielt K

			und seinen Freunden vor, eine Fabrik bauen zu wollen.
24	a)	112:28	R findet Zugang zur Familie
	b)	113:58	Fest bei den Singhs
	c)	119:04	Taubenfüttern I
	d)	119:58	Simulierte Krankheit
	e)	120:14	Beratung beim Sarikauf
	f)	123:35	Gemeinsamer Gesang
	g)	125:21	Der verpatzte Kuss
	h)	126:01	Schach Matt
25		126:39	Geheimes Treffen auf der Terrasse
26		129:00	C weiß Bescheid
27		130:08	Tausch der Ringe
28		131:46	Lied: Mandhi Laga Ke
			R tritt als Lebensretter von K bei der Familie auf und wird auf ein Fest bei den Singhs eingeladen. P verliebt sich in R.
			R kommt mit zu Familie Singh. B erkennt in ihm den Jungen wieder, der ihm in London den Streich gespielt hat. S und R treffen aufeinander. R freundet sich mit C an und hilft L beim Essen verteilen. Die Mutter von B bemerkt, dass S glücklich ist.
			B füttert Tauben und trifft dabei auf R.
			R simuliert eine Krankheit, um nicht mit K auf die Jagt gehen zu müssen. R hilft L bei den Hochzeitsvorbereitungen und schmeichelt sich ein.
			R berät die Schwester von B beim Sarikauf.
			R singt gemeinsam mit S, der Mutter von B; C, P und den Kindern, dabei legt R seine Hand auf S's. Als er die Hand wieder aus S's legt sitzt P an S's Stelle und es kommt zu einer Verwechslung. P macht sich Hoffnungen.
			Zurück im Haus versucht R S zu küssen. B betritt den Raum und verhindert somit den Kuss.
			R gewinnt für B ein Schachspiel. B mag ihn trotzdem nicht.
			R und S treffen sich auf der Terrasse. S ist traurig, da am nächsten Tag ihre Verlobung gefeiert wird. R versichert S seine Liebe.
			C hat das geheime Treffen beobachtet. C behält das Geheimnis für sich und freut sich für S und R.
			S täuscht bei der Verlobungsfeier vor, dass sie sich an der Hand verletzt hätte, um den Ring von K nicht an die rechte Hand zu bekommen.
			Auf der Terrasse findet die Verlobungsfeier statt. Die Frauen singen und tanzen gemein-

			sam mit Männern. R und P sind die Haupttänzer. R ist weiterhin bemüht die Familie für sich zu gewinnen. Als B auftaucht hört der Gesang auf. Überraschenderweise singt B ein Liebeslied für L.
29	137:53	Taubenfüttern II	R und B treffen sich wieder beim Taubenfüttern. B zeigt R wieder seine Abneigung.
30	139:35	Verlobung mit P?	R soll P heiraten und versucht sich rauszureden. R behauptet,
31	142:02	D reist in den Punjab	D kommt zu Besuch nach Indien. Er verwechselt S's Eltern mit P's, und plant die Hochzeit mit der falschen Braut.
32	142:52	Verwechslung	D bemerkt seine Verwechslung und überlegt sich eine Lösung. P möchte für R fasten. D verweigert dies bezieht sich auf Todestag von R's Mutter.
33	a)	Tag des Karwa Chauth	S möchte für R fasten. R kann sich nicht vorstellen, wie er ihr den ersten Schluck Wasser und das erste Essen geben soll.
	b)	Männergespräche	D schmeichelt sich bei B ein.
	c)	D lernt S kennen	R stellt seinem Vater L und S vor. D ist voller Optimismus.
	d)	Ein Flirt	D flirtet mit der Schwester von B.
	e)	Simrans erstes Karwa Chauth	S fastet für R. Sie trickst K aus, indem sie einen Schwächeanfall vortäuscht, damit R ihr den ersten Schluck Wasser geben kann.
	f)	Brechen von KarwaChauth	R kommt zu spät auf die Terrasse um mit R das Fasten zu brechen. S ist ziemlich sauer. C sagt S, dass R auch gefastet hat. Sie versöhnen sich und füttern sich gegenseitig.
34	153:11	Der richtige Weg	L erfährt von S und R. Sie begreift, dass R der Unbekannte aus Europa ist. Sie will, dass R mit S flieht und gibt ihnen ihren Segen. R weigert sich S zu entführen und erläutert den seinen Weg.
35	158:13	Auf der Jagt	D und K gehen gemeinsam jagen, dabei versucht D K seine Hochzeit auszureden. K möchte D in London besuchen und S betrügen.

36	159:15	Taubenfüttern III	B füttert mit R Tauben. B spricht das erste Mal mit R. R versucht B durch eine Taubenanalogie zu verdeutlichen, dass er trotz seines westlichen Äußeren ein Inder ist. K schießt eine Taube; die R mit indischer Erde heilt.	
37	161:41	Oma von S. ist schwer krank	Die Mutter B ist schwer krank und bittet B die Hochzeit vorzuverlegen. Die Hochzeit wird daraufhin auf den nächsten Tag verlegt.	
38	163:11	Vorverlegung der Hochzeit	R erfährt von der Vorverlegung der Hochzeit. D schlägt R vor, dass er jetzt doch mit S fliehen soll.	
39	164:03	Letztes Treffen	S und R treffen sich ein letztes Mal auf der Terrasse und trennen sich in der Nacht vor der Hochzeit in Ungewissheit.	
40	166:39	Hochzeitsfeier	Während der Hochzeitsfeier fliegt ein Foto auf dem R und S in Paris zusehen sind vor die Füße von B. Damit sind R und S entlarvt.	
41	a)	167:18	Versteckspiel fliegt auf	R muss sich vor der ganzen Familie verantworten. B gibt R mehrere Ohrfeigen, während R passiv bleibt und B recht gibt. S geht dazwischen. R hält einen Monolog und entschuldigt sich bei allen, um danach S zu verlassen.
	b)	174:20	Schlägerei am Bahnhof	D wartet am Bahnhof auf R und S. R kommt ohne S. K und seine Freunde erwarten R am Bahnhof und verprügeln ihn
	c)	175:02	D bittet B seine Meinung zu ändern	D bittet B im Haus seine Meinung zu ändern. Sie trennen sich im Streit und D kehrt zurück zum Bahnhof, wo er versucht R zu helfen.
42	a)	175:21	Showdown	R kämpft alleine gegen K und seine Freunde. D fällt durch einen Schlag zu Boden, während R sich frei kämpft und eine Waffe in seinen Besitz bringt.
	b)	176:35	B erfährt von Schlägerei	B erfährt von Schlägerei am Bahnhof. L hört mit und nimmt S und die anderen Frauen mit zum Bahnhof.

c)	176:55	R kämpft alleine	R kämpft alleine gegen eine Übermacht an Gegnern und behält die Oberhand.	
d)	177:40	B und H gehen dazwischen	B und der Vater von K gehen dazwischen.	
43	a)	178:22	Der Zug rollt ein	Der Zug rollt ein, während S, L, C und P am Bahnhof ankommen. S will zum verwundenen R rennen, der im Zugeingang steht, jedoch hält B ihren Arm fest während der Zug losrollt.
	b)	179:51	B gibt S frei	B lässt S los und gibt ihr seinen Segen. S rennt dem Zug hinterher.
	c)	180:48	Freude bei den Frauen	L, C und P freuen sich für S und R.
	d)	181:10	Versöhnung R und B	S erreicht den Zug. B gibt R ein Zeichen der Versöhnung, R freut sich und erwidert dieses
44	a)	181:28	Happy End	S, R und D freuen sich im Zug über das Happy End.
	b)	181:39	Rückblick	Rückblick auf Begegnungen von R und S, im Hintergrund ist eine Wiederholung des Liedes „Tujhe Dekha“ zu hören.

Abkürzungsverzeichnis:

R (Raj Malhotra)

D (Dharam Veer Malhotra, Vater von Raj)

S (Simran Singh)

L (Lajjo Singh, Mutter von Simran)

B (Chaudury Baldev Singh, Vater von Simran)

C (Rajeshwari Singh alias Chutki, Schwester von Simran)

H (Hajid, Vater von Kuljeet und Preiti; Freund von Baldev)

K (Kuljeet, Sohn von Hajid, Verlobter von Simran)

P (Preiti, Tochter von Hajid, Schwester von Kuljeet)

b) Transkripte signifikanter Sequenzen aus *Dilwale Dulhania Le Jayenge*

Brief aus Punjab: Auszug aus Sequenz Nr. 7 von 0:16:44 bis 0:19:24

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

Nr.	Bildinhalt	Ton/Musik
1		G: ((HG: Vogelzwitschern))
‘4	HT: Postbote übergibt B in BH ^{te} Brief und verlässt den Hof B hat einen Kurzhaarschnitt, trägt ein rotes Bindi auf der Stirn und hat einen Schnauzer, er trägt einen weißen Dhoti ¹³¹ und ein weißes Hemd, im HG ist eine gepflegte Reihenhaussiedlung zu sehen	B: Danke Pb: Wiedersehen
2	N: B liest den Absender des Briefes, öffnet ihn, spricht zu sich selbst und riecht am Brief, er lächelt und wendet sich nach re ab, im HG ist die Haustür erkennbar	Mu: ((HG: traditionelle indische Musik)) B: Der ist von Hajid. <<f> La:jjo>
3		Mu: ((HG: traditionelle indische Musik))
‘13	HN: L steht in BM in Küche am Tisch und bereitet ein Orangetränk zu, Küche ist in rosé-Tönen gehalten, L trägt Salwar Kameez ¹³² in Pastellfarben, traditionelle Goldarmreifen und ein rotes Bindi auf der Stirn, sie hat ihre Haare zu einem langen Zopf geflochten und trägt über ihrer Salwar Kameez eine geblünte Schürze, ebenfalls in Pastellfarben, HN-Z ^{hli} , HN-HT:	

¹³¹ traditionelle indische Männerbekleidung

¹³² traditionelle indische Frauenbekleidung bestehend aus einem langen Hemd, einer lockeren Hose und meist einem Dupatta-Schal

	<p>B rennt freudig von der Haustür in die Küche, L dreht sich zu ihm um, B übergibt L den Brief, lacht und sie reden miteinander</p> <p>S und C in BH^{li} schauen B erstaunt an, S trägt eine weisse Salwar Kameez, einen grün geblühten Dupatta-Schal, traditionelle Ohringe und Armreifen, ihre langen Haare sind offen, nur das vordere Haar, welches das Gesicht umrandet ist zurückgesteckt, C trägt ebenfalls eine weiß-hellblau gemusterte Salwar Kameez und eine Brille mit Goldrand, ihr Haar ist zu zwei Zöpfen geflochten</p> <p>B entreißt L den Brief und hebt ihn ihr unter die Nase, um dann selbst nochmals daran zu riechen</p>	<p>B: <<f> La:jjjo></p> <p>L: Ja was ist denn?</p> <p>B: <<f>La:jjjo. Sieh mal was ich da habe. Einen Brief von meinem besten Freund, mein Freund Hajid hat mir geschrieben></p> <p>L: Hajid?</p> <p>B: <<f>J:a> mein Freund Hajid ((lacht))</p> <p>L: Ja das ist schön.</p> <p>B: Riech doch mal dran. Hi:er, riechst du das?</p> <p>L: ((lacht))</p>
4	<p>N: C und S in BM schauen sich verständnislos an, schütteln den Kopf und kichern, im HG ist das Wohnzimmer erkennbar</p>	<p>Mu: ((HG: traditionelle indische Musik))</p> <p>B: ((Hhhoah Hrrrach)). Das ist der süße Duft der Heimat.</p>
'4		<p>Mu: ((HG: traditionelle indische Musik))</p>

<p>‘9</p>	<p>A: B in BM übergibt L erneut den Brief und steht stark gestikulierend vor ihr, sie sprechen miteinander</p> <p>B klatscht in die Hände und hebt L an der Hüfte in die Höhe und dreht sich im Kreis, L wackelt hilfeschend mit den Händen und kichert, L und C beobachten in BH^{li} das Szenario und kichern ebenfalls</p>	<p>L: Ja mein Lieber</p> <p>B: Kardamom und Kurkurma, Koriander, Kreuzkümmel. Ach du bist so schön(.)So schön.</p> <p>G: ((Händeklatschen)) Komm Allerliebste, Komm zu mir</p> <p>L: ((lacht)) Lass mich runter, lass mich runter</p>
<p>6</p>	<p>G: S liest Brief</p> <p>G- Z^h, G - N: Familie sitzt gemeinsam auf Sofa in BM, ganz li sitzt C, li daneben sitzt B und wirkt freudig erregt, li von ihm sitzt S und ganz rechts steht L, die ihre Dupatta nun um den Kopf geschlungen hat, L streichelt S während sie liest durch die Haare, Im HG ist das in apricot gehaltene, modern eingerichtete Wohnzimmer erkennbar, Durch die Vorhänge scheint die Sonne</p> <p>S blickt geschockt zu L die ihrer Tochter den Arm auf die Schulter legt, S verlässt den Raum, die gesamte Familie blickt ihr nach, B und C lächeln, während L S besorgt nachblickt</p>	<p>Mu: ((HG: traditionelle, indische Musik))</p> <p>S: Mein Lieber Freund Baldev (.) uns geht es hier allen gut, und ich hoffe sehr, dass du, deine Frau und deine Kinder im fernen London alle wohlauf sind. Du freust dich sicher zu hören, dass mein Sohn Kuljeet sein Diplom gemacht hat und in mein Geschäft eingestiegen ist. Bald ist es so weit, dass sich unsere Freundschaft aus Kindertagen in eine verwandtschaftliche Beziehung wandeln kann (.) Das Versprechen, dass wir uns vor 20 Jahren gegeben haben soll jetzt eingelöst werden, ich hoffe, dass du so bald wie möglich hierher kommst, damit wir <<p>Kuljeets und Simrans Hochzeit> waru’</p> <p>B: Komm lies weiter (--)</p> <p>G: ((Papierrascheln))</p>
<p>‘57</p>		

	<p>S^{li}, Z^v, N: B und L in BM, L wendet sich B zu, B spricht lachend, L lächelt eher müde und blickt zu Boden,</p> <p>L blickt beschämt nach li zur Seite und lächelt B daraufhin an, B gestikuliert stark und blickt geradeaus, B wendet seine Aufmerksamkeit L zu und spricht zu ihr</p> <p>Sie blickt zu Boden und lächelt ihn daraufhin an</p> <p>B schiebt L. von sich weg spricht zu ihr und wendet sich C zu</p>	<p>B: Ach hast du gesehen, sie geniert sich (.) sie ist ganz rot geworden. ((lacht)) Siehst du Lajjo.</p> <p>L: hm</p> <p>B: Das ist unsere gute Erziehung, unsere Kultur. Unsere Mädchen genieren sich noch vor ihren Vätern ((lacht)) Das bedeutet, ich habe es richtig gemacht. Mir ist es tatsächlich gelungen sogar hier in London das Herz Indiens lebendig zu erhalten.</p> <p>L: ((lacht))</p> <p>B: Was ist? Worauf wartest du Lajjo? unsere Tochter wird heiraten, dass muss gefeiert werden, schnell (.) bereite uns ein Freudenmahl</p>
7		Mu: ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘3	<p>HN: VG, B in BM breitet seine Arme aus und umarmt C, HG, L in BH^{te} hält Brief in der Hand und geht einen Schritt auf B zu und spricht zu ihm</p>	<p>B: Ach meine Chu:tki, ich bin ja so glücklich.</p> <p>L: Darf ich die eine Frage stellen?</p>
8		Mu: ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘2	<p>N: BH^{li} B dreht sich zu L um, lächelt sie an, sie unterhalten sich, er hebt seine rechte Hand und zeigt L vier Finger, L ist in BH^{te} im Seitenprofil erkennbar und</p>	<p>B: Du darfst mir sogar vier Fragen stellen.</p>

	blickt in seine Richtung, im HG sind religiöse Relikte (u.a. ein farbenfrohes Poster von Ganesha) erkennbar	
9		Mu: ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘3	N: BH ^{re} , L blickt B erwartungsvoll an und spricht zu ihm, B, wendet der Kamera in BH ^{li} den Rücken zu, im HG sind ebenfalls religiöse Relikte (ein sehr großes Bild von Shiva und seiner Gemahlin Parvati) und der Eingangsbereich zu sehen	L: Meinst du nicht, du hättest Simran vielleicht vorher fragen sollen?
10		Mu ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘3	N: BH ^{li} B spricht zu L, die in der BH ^{re} im Seitenprofil erkennbar ist, er blickt L entrüstet an und hebt seinen rechten Arm, im HG ist wieder das Ganesha Poster zu sehen	B: Wie kommst du darauf? Bereits seit ihrer Kindheit weiß sie, dass sie Kuljeet versprochen ist.
11		Mu ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘5	N: BH ^{re} , L blickt besänftigend zu B auf, B ,in BH ^{li} , wendet der Kamera den Rücken zu, L blickt an B vorbei und spricht mit ihm, im HG ist wieder das Shiva Poster zu sehen	L: Natürlich weiß sie das, (---) aber das war vor 20 Jahren.
12		Mu ((HG: traditionelle, indische Musik))
‘14	N: B, in BH ^{re} , spricht zu L und gestikuliert stark, L ist nur im Seitenprofil, in BH ^{li} zu sehen, B spricht zu L, er lächelt und blickt rechts an L vorbei, im HG ist wieder das Ganesha Poster zu erkennen B formt die Hände wie zum Gebet, schließt seine Augen, lacht und wendet seinen Kopf der Zimmerdecke zu, L dreht sich langsam von ihm weg, B ver-	B: Mach die keine Sorgen (.), du wirst sehen, unsere Simran wird sehr, sehr glücklich werden und sie wird uns bis an ihr Lebensende dankbar sein. ((lacht)) L: . hm B: Morgen werde ich sofort Hajid antworten. Ach ich bin ja so froh, endlich ist es soweit. Gott sei Dank! Das ist der

	lässt nach re den Raum S ^{re} , N-Z ^v , N-G: L in BM, blickt besorgt direkt in die Kamera	schönste Tag meines Lebens!
13	D: S's Hand, reißt Seiten aus einem Buch, die Seiten sind in Sanskrit beschrieben	G: ((Papier zerreißen))
'6		
14		Mu ((HG: traditionelle, indische Musik, Frauenstimme singt sehr hoch)), G: ((HG: Türe öffnen, Papier Zerreißen))
'32	HT: L betritt durch eine holzvertäfelte Tür S's Zimmer, Zimmer ist in Pastellfarben gehalten, wobei Rosé- und Beigetöne dominieren, L bleibt kurz an der Tür stehen und beobachtet S, deren Blick gesenkt bleibt, L läuft zu S ans Bett, S blickt kurz auf und schaut dann wieder resignierend in die Ferne HT- Z ^v , HT-N: L setzt sich zu S auf das Bett, S ^{re} , S und L unterhalten sich BM, L lächelt S an, diese erwidert ihr Lächeln kurz und die Beiden nehmen sich in den Arm N- Z ^v , N-G: S verliert ihr Lächeln und blickt betrübt in die Ferne	L: Simmi, was machst du denn da? S: Das hatte ich völlig vergessen Mama. (-) Ich habe ja nicht mal das Recht zu träumen. L: Das stimmt nicht mein Kind, (-) du darfst ruhig träumen, das sollst du sogar. Aber erwarte nicht, dass sie alle in Erfüllung gehen. Hm. S: .hhh L: Aber wer weiß, vielleicht ist ja

		Kuljeet der Mann deiner Träume.
--	--	---------------------------------

Abkürzungsverzeichnis:

- S (Simran Singh)
L (Lajjo Singh, Mutter von Simran)
B (Chaudury Baldev Singh, Vater von Simran)
C (Rajeshwari Singh alias Chutki , Schwester von Simran)
Pb (Postbote)

Rock n' Roll: Auszug aus Sequenz Nr. 9 b von 0:23:31 bis 0:24:38

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

Nr.	Bildinhalt	Ton/Musik
Zeit		
1		
'14	<p>HT: S und C tanzen in der BH^{re} Rock N' Roll und lachen, S trägt ein bauchfreies gemustertes Shirt und schwarze engliegende Hosen, C trägt eine kurze rote Hose und ein weißes, eher weites T-Shirt, C trägt ihre Haare zu zwei Zöpfen geflochten, die wild durch die Luft wirbeln, S trägt ein schwarz-weiß gemustertes Band im Haar, im HG ist das Wohnzimmer zu sehen, es ist vorwiegend in Apricot- und Rottönen gehalten, die Möbel sind rot-rosé kariert, durch die Vorhänge schimmert es mittelblau, alle Lampen sind erleuchtet, in BE^{re} steht eine Stereoanlage auf einem Tischchen, S^{re}, führt in die Küche, welche re vom Wohnzimmer liegt</p> <p>HT: L läuft gut gelaunt tanzend zum Herd, sie trägt eine braun gemusterte Salwar Kameez¹³³ und hat eine Karotte im Mund, in re Hand trägt sie einen Küchenhandschuh und ein Messer, in der li Hand ein Schneidebrett mit einem undefinierbaren Gemüse, am Herd angekommen stellt sie das Schneidebrett ab, zieht ihren Handschuh aus und tanzt</p>	<p>Mu: ((fröhlicher Rock n' Roll))</p>

¹³³ traditionelle indische Frauenbekleidung bestehend aus einem langen Hemd, einer lockeren Hose und meist einem Dupatta-Schal

		G: ((Klingeln an der Haustür))
2		Mu: ((fröhlicher Rock n' Roll))
'8	<p>HN: S und C tanzen Rock N' Roll und schrecken kurz darauf auseinander</p> <p>S rennt mit den Armen wedelnd zur Stereoanlage und wechselt die Kasette, C zieht ihre Brille an und setzt sich auf den Sessel mit einem Buch in der Hand, S rennt zum Sofa zurück ,nimmt ebenfalls ein Buch in die Hand und setzt sich hektisch, S und C lesen</p>	<p>S: .hhh <<f> Papa> ((dddddpüühhh))</p> <p>Mu: ((religiöse indische Musik))</p> <p>S: .hhh</p>
3		Mu: ((HG: religiöse indische Musik))
'26	<p>HN: L öffnet B die Tür, die Wandfarbe des Eingangsbereichs ist apricot, re neben der Tür steht ein kleines Zitronenbäumchen, li neben der Tür eine Garderobe, B tritt ein, ohne L anzusehen, er trägt einen schwarzen Mantel und eine schwarze Weste über seinem traditionellen, weißen indischen Oberteil und hängt seinen Schirm an die Garderobe, L spricht zu B</p> <p>L hilft B aus seinem Mantel und trägt ihn, B stemmt die Arme in die Hüften und spricht zu L, L steht leicht versetzt links hinter ihm und schaut zu ihm auf</p>	<p>L: ((lacht verlegen))War irgendetwas? Du kommst heute so spät.</p> <p>B: Dieser freche Kerl, Unverschämt (-) hat sich auch noch als Inder bezeichnet (.) <<f>Dieser Kerl ist</p>

	B wendet sich kurz L zu, um dann rechts an ihr vorbei zur Treppe zu laufen, L blickt ihm nach und versucht mit ihm zu sprechen	eine Schande für alle Inder> Und so was will ein Inder sein? Schämen sollte er sich. Keine Erziehung, keine Kultur (.) Weiß nicht einmal, dass er die Älteren zu respektieren hat L: Hast du dich gestritten?
4	T(AS): B steht fast ganz oben auf der Treppe, wendet sich ruckartig zu L um, deren Hinterkopf in der BE ^{li} zu sehen ist, B gestikuliert stark, und spricht mit L er geht zwei Stufen die Treppe runter, gestikuliert noch stärker während er mit L redet B wendet sich von L ab, ohne auf eine Reaktion zu warten und läuft den Rest der Treppe hinauf	Mu: ((HG: bedrohliche Musik))
'19		B: da war so ein unverschämter Lummel Wollte Bier kaufen (-) ich habe ihm gesagt wir haben schon geschlossen, Er nimmt es gegen meinen Willen (.) <<f>und macht sich auch noch lustig über mich> Unverschämter Kerl. (--) Ich bin nur froh, dass du und die Kinder anders seid, dass ihr die Kultur und Lebensweise von hier nicht übernommen habt. <<ff>Sonst wärt ihr genauso geworden und würdet zwischen allen Stühlen sitzen>

Abkürzungsverzeichnis:

- S (Simran Singh)
- L (Lajjo Singh, Mutter von Simran)
- B (Chaudury Baldev Singh, Vater von Simran)
- C (Rajeshwari Singh alias Chutki , Schwester von Simran)

Aufwachen im fremden Bett: Auszug aus Sequenz Nr. 14 von 01:01:20 bis 01:03:58

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

Nr.	Bildinhalt	Ton/Musik
Zeit		
1		Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))
'50	<p>N: S in BH^{li} sitzt aufrecht auf einem rustikalen Holzbett und trägt ein weißes Männerhemd, im HG steht ein Holzregal, indem Bücher und Erinnerungsstücke stehen, li und re vom Bett stehen zwei orangefarbene Lampen,</p> <p>R in BH^{re} sitzt unterhalb von S am Fuß des Bettes und beugt sich in Richtung von S, R trägt ein Denimhemd mit Reißverschluss und hat eine Tasse in der Hand,</p> <p>S blickt R mit einem ernsten Gesichtsausdruck in die Augen und redet mit ihm</p> <p>N-Z^v, N-G: R stellt die Tasse li vom Bett ab, sein Blick folgt zunächst der Tasse, dann blickt er S tief in die Augen, spricht mit ihr und senk seinen Blick wieder</p> <p>S schrickt zurück und reißt ihre Hände in die Höhe, R hebt seinen Blick wieder, sie unterhalten sich</p> <p>G- Z^v-G: R beugt sich näher zu S und spricht zu ihr, S sieht ihn besorgt und voller Entsetzen an, schüttelt den Kopf und senkt ihren Blick, R lacht unmerkelt in sich hinein</p> <p>S schaut R wieder an und spricht zu ihm</p>	<p>S: Raj, was war gestern Nacht?</p> <p>R: Gestern Nacht (---) ist geschehen, was geschehen musste. (---) Aber es geschah auf eine Weise (--), die ich nie für möglich gehalten hatte.</p> <p>S: .hhh, Erzähl mir alles genau <<p> Was ist gestern Nacht geschehen?></p> <p>R: Was soll ich dir darauf antworten</p>

	R schaut S ernst in die Augen und spricht zu ihr R streicht S mit seiner linken Hand durch die Haare, ihre Köpfe nähern sich, S senkt den Blick	<p>Simran? Sieh mich an (---) Sieh mir in die Augen Kleines (-) Glaubst du wirklich diese Augen könnten lügen?</p> <p>S: .hhh, nein (--) nein (-) das kann nicht sein. Das ist nicht wirklich geschehen.</p> <p>R: Doch! Genau das ist geschehen (.) Genau das (--) Wer kann dem Schicksal jetzt noch entgehen</p> <p>Simran?<<p>hmm?></p>
2	<p>G: S in Bh^{li} stößt R von sich und sieht ihn wütend an, R's Hinterkopf ist in der BE^{re} zu sehen, S hat glasige Augen und redet eindringlich mit ihm, R antwortet ihr</p>	<p>Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))</p> <p>S: Das ist eine Lüge.</p> <p>R: Nein Simran</p> <p>S: Das ist doch gelogen, oder?</p> <p>R: Nein Simran</p> <p>S: Bitte (--) Bitte sag mir, dass du lügst</p>
'6		
3	<p>N: S's Hinterkopf ist in BH^{li} zu sehen, sie umklammert verzweifelt das Hemd von R und redet mit ihm</p> <p>R in BH^{re} blickt sie an, redet mit S und hält ihre Hände fest, R öffnet gemeinsam mir S sein Hemd, auf seiner Brust sind rote Kussmünder zu sehen</p>	<p>Mu: ((HG: ruhige Musik))</p> <p>S: Bitte.</p> <p>R: Na schön, dann habe ich dich eben angelogen (--) Meinen Augen glaubst du vielleicht nicht (-), aber willst du diese Spuren der Liebe auch leugnen?</p>
'9		
4		Mu: ((HG: leicht aufbrausende Musik))

‘2	G: S in BH ^{li} blickt geschockt auf R’s Brust und beginnt zu weinen, R ist in BH ^{te} im Seitenprofil zu sehen	R: Mhh?
5	N: R in BH ^{te} sitzt mit geschlossenen Augen vor S und spricht zu ihr, sie halten immer noch beide das Hemd fest, S sitzt mit dem Rücken zur Kamera in BH ^{li} und senkt ihren Kopf	Mu: ((HG:leicht aufbrausende Musik))
‘6		R: Sag Simran (.) Sag schon Simran (.) Sind die nicht von dir? S: ((weint))
6	G: S in BH ^{li} blickt R’s Brust kurz an und beginnt zu weinen, der Hinterkopf von R. ist in der BH ^{te} erkennbar. Er spricht zu Simran	Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))
‘1		S: ((weint)) R: Nicht doch Simran
7	N: S in BH ^{li} verschränkt ihre Arme, weint und schaut nach unten, R in BH ^{te} tätschelt S’s Arme und redet mit ihr, S nimmt ihre Hände vor ihr Gesicht, R holt aus seiner Brusttasche einen Lippenstift und versucht ihn S zu zeigen, S vergräbt sich tiefer in ihren Armen, hebt kurz ihren Kopf, schmeißt ihre Haare zurück und weint weiter R hält ihre Arme fest, sie schmeißt seine Arme von sich R weicht von ihr, gestikuliert stark mit seinen Händen und spricht zu ihr, während, S versucht ihn zu schlagen S schreit	Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))
‘22		R: Simran, Simran, bitte nicht weinen. Ich, ich hab doch nur Spaß gemacht. Wirklich Simran. S: ((schluchzt)) R: Hier .Guck mal, guck mal. Die habe ich mir selber aufgemalt mit deinem Lippenstift. Bitte. Simran, da war nichts. Du hast gestern nur ein

	<p>R weicht nach hinten, S schlägt wieder ihre Hände über dem Kopf zusammen, R beugt sich wieder in ihre Richtung und berührt sie am Arm, S fängt wieder an R zu schlagen und weint, während R zu ihr spricht</p> <p>S schreit</p> <p>R spricht zu S</p>	<p>bisschen zu viel Cognac getrunken!</p> <p>Bitte glaub mir, da war nichts.</p> <p>S: <<f>Fass mich nicht an >> (schluchzt)</p> <p>R: Deine Kleider waren total nass, was sollte ich denn machen? Deshalb habe ich dich hierher gebracht. Ich schwöre dir</p> <p>S: ((schreit))</p> <p>R: Ich habe vorhin nur Spaß gemacht. Bitte glaub‘ mir doch du hast hier im Bett geschlafen und ich drüben auf der Couch. Bitte nicht weinen Simran.</p>
<p>8</p> <p>‘49</p>	<p>G: R in BH^{re} schüttelt S leicht ,hält sie fest, fährt ihr durchs Haar, hält ihren Kopf mit der re Hand fest und spricht zu S in BH^{li}, S weint und schaut ihn an, S beruhigt sich, R streichelt S’s Gesicht mit seinem Daumen</p>	<p>Mu: ((HG: ruhige Sitarmusik))</p> <p>R: <<f>Simran hör mir doch mal zu> Hör mir bitte zu</p> <p>S: ((schluchzt))</p> <p>R: Mir ist völlig klar, dass du nicht besonders viel von mir hältst (-) Du glaubst ich bin ein unverschämter gedankenloser Schnösel ohne Charakter (--). Aber so tief bin ich noch nicht gesunken Simran (-) Auch</p>

		<p>ich habe ein Herz. Hörst du? (-) Und ich weiß sehr wohl, was die Ehre einer indischen Frau bedeutet (-) noch nicht einmal in meinen Gedanken würde ich dir so etwas antun (-) Ich sag die Wahrheit Simran (.) das musst du mir glauben (-) Gestern Nacht (.) ist überhaupt nichts passiert (.) Das war doch alles nur ein Scherz(-) glaub mir.</p> <p>S: .hh R: Mh?</p>
9		Mu: ((HG: Streicher))
'15	N: S in BH ^{li} und R in BH ^{re} fallen sich in die Arme, er streichelt ihr Haar, S drückt sich mit geschlossenen Augen an R. Sie sprechen miteinander	<p>S: ((schluchzt)) Es war also alles nur Theater? (-) Ich weiß nicht, was ich getan hätte (--) Mach so etwas nie wieder</p> <p>R: Verzeih mir. Tut mir Leid Simran. Tut mir ehrlich Leid (-) Ich werde dir niemals wieder so einen Streich spielen. Das schwöre ich dir.</p>

Abkürzungsverzeichnis:

S (Simran Singh)

R (Raj Malhotra)

Das Senffeld: Auszug aus Sequenz Nr. 22 von 106:43 bis 107:55

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

Nr.	Bildinhalt	Ton/Musik
1		
‘5	N(AS ¹): S in BH ^{li} blickt R an, sie trägt eine weiße Sawar Kameez ¹³⁴ und spricht zu R, der mit dem Rücken zur Kamera in der BE ^{te} steht, R trägt eine schwarze Lederjacke darunter ein rostfarbenes Hemd und ein weißes T-Shirt, im HG sind gelbe Senfpflanzen zu sehen, durch die der Wind weht	Mu: ((HG: ruhige Sitar-Musik)), G: ((HG: Vogelzwitschern)) S: Bring mich von hier fort (.) Bitte lass uns fliehen
2		
‘2	N: R in BH ^{te} blickt S fragend an und spricht mit ihr, S steht mit dem Rücken zur Kamera in BE ^{li} , im HG sind die Senfpflanzen und leicht verschwommen, vereinzelt Bäume zu sehen	Mu: ((HG: ruhige Sitar-Musik)), G: ((HG:Vogelzwitschern)) R: Was?
3		
‘26	N(AS ¹): S in BH ^{li} schaut zu R auf und spricht mit ihm, R steht in BE ^{te} mit dem Rücken zur Kamera S blickt zu Boden und geht einen Schritt auf R zu, S blickt ihn flehend und verzweifelt an	Mu: ((HG: ruhige Sitar-Musik)) S: Du weißt nicht in welcher Lage ich mich befinde (-) Meine Verlobung ist in zwei Tagen (.) und zwei Wochen später meine Hochzeit. Es ist schon alles vorbereitet (-) Mein Vater hat seinem Freund sein Wort gegeben (.) und das würde er niemals brechen (--) Er würde es nicht verstehen, dass ich selbst über mein Leben entscheiden will. (-) <<f> Wir

¹³⁴ traditionelle indische Frauenbekleidung bestehend aus einem langen Hemd, einer lockeren Hose und meist einem Dupatta-Schal

		müssen von hier fliehen Raj> Wir müssen sofort fliehen.
4		Mu: ((HG: ruhige Streicher-Musik))
‘22	HN: R und S in BM, sie blicken einander an und halten sich an den Händen, R spricht zu S, senkt leicht den Kopf, um S dann tief in die Augen zu blicken HN-Z’, HN-N: S und R blicken sich in die Augen, R spricht zu S	R: .hh . Nein Simran (--) Ich bin nicht gekommen, um dich zu entführen oder mit dir zu fliehen (.) Ich bin zwar in England geboren, aber dennoch bin ich Inder. (--) Ich bin hier um dich als meine Braut nach Hause zu führen (-) Ich werde dich mit mir nehmen (.) aber ich möchte, dass dein Vater deine Hand in meine Hand legt.
5		Mu: ((HG: ruhige Streicher-Musik))
‘9	G: S in Bh ^{li} blickt R verzweifelt an und redet auf ihn ein, R‘ s Hinterkopf befindet sich in BE ^{re} , R legt seinen re Zeigefinger auf den Mund von S	S: Aber du kennst meinen Vater nicht Raj Wir (.) wir müssen von hier fliehen. Bitte. Bitte bring mich von hier fort. R: ((Schhhh.))
6		Mu: ((HG: ruhige Streicher-Musik))
‘8	N: R und S sind beide im Profil zu erkennen, R entfernt langsam seinen Finger von S‘ s Mund und streichelt mit seiner re Hand ihren Hals, R spricht mit S, S blickt ihn immer noch verzweifelt	R: Liebst du mich Simran?

	an	S: Über alles.
--	----	----------------

Abkürzungsverzeichnis:

S (Simran Singh)

R (Raj Malhotra)

		Heimat noch so verbunden fühlen.
2	G: D in BH ^{li} blickt über seine Brille hinweg zu B und spricht zu ihm, in der BE ^{re} ist das Seitenprofil von B erkennbar	D: Haben sie sich etwa von meiner Kleidung täuschen lassen? (.) Ich werde Indien stets in meinem Herzen tragen.
‘5		
3	HT: Die vier Männer sitzen im Wohnzimmer (wie zuvor beschreiben), H gestikuliert stark und sagt etwas in die Runde, der Rest der Männer nickt mit dem Kopf und schmunzelt, H greift sich beherzt etwas zu essen, und reibt seine Hände aneinander; B wendet sich wieder D zu und spricht mit ihm	B: ((lacht))
‘11		H: Großartig! Großartig!<<f>> D: Danke! H: Das ist die richtige Einstellung! Hast du gehört? Hast du ge (hört) waru‘ G: ((Hände reiben)) B: hh. Hajid hat mir erzählt, dass sie hier eine Fabrik bauen wollen.
4	G: D in BH ^{li} blickt über seine Brille hinweg zu B und spricht zu ihm; er hebt seine re Hand und zwinkert B zu, dessen Seitenprofil in BE ^{re} erkennbar ist	D: Der Bau dieser Fabrik ist eigentlich zweitrangig für mich. Ich bin vor allem hier um eine Braut für meinen Raj zu finden.
‘6		

Abkürzungsverzeichnis:

- B (Chaudury Baldev Singh, Vater von Simran)
H (Hajid, Freund von B, Vater von Kuljeet, Simran’s zukünftigem Ehemann)
D (Dharam Veer Malhotra, Vater von Raj)

Das Versteckspiel fliegt auf: Auszug aus Sequenz Nr. 41 a von 167: 59 bis 171:11

Dilwale Dulhania Le Jayenge (India), 1995, Regie: Aditya Chopra

Nr.	Bildinhalt	Ton/Musik
1		
	Zeit	
1		Mu: ((dramatische Streichermusik))
'1	G: B in BH ^{re} blickt mit weit aufgerissenen Augen zu R, dessen Profil in der BE ^{li} zu erkennen ist, B trägt ein weißes traditionelles Oberteil, R eine schwarze Lederjacke und ein rostfarbenes Hemd, im HG erkennt man die Wände des mit Lichterketten und Blumen dekorierten Innenhofs	
2		Mu: ((dramatische Streichermusik))
'2	G: R in BH ^{li} blickt wehmütig zu B, dessen Profil in der BE ^{re} zu erkennen ist, R senkt leicht seinen Blick	
3		Mu: ((dramatische Streichermusik))
'1	G: B in BH ^{re} blickt mit aufgerissenen Augen immer noch zu R, dessen Profil in der BE ^{li} zu erkennen ist	
4		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
'4	G: R in BH ^{li} blickt schuldbewusst zu Boden und spricht zu B, dessen Profil in der BE ^{re} zu erkennen ist, B gibt R eine Ohrfeige, R dreht seinen Kopf li weg	R: Verzeihen Sie. (---) Darf ich es waru' G: ((Geräusch einer Ohrfeige))
5		G: ((Grillenzirpen))
'1	T(AS): In BM stehen R und B, B trägt eine weiße Dhoti, R hat eine gebückte Haltung, in BH ^{re} stehen von li P, H, K, die Frau von H, eine unbekannte Frau, ein Freund von H, die Schwester von B und ganz re L, alle tragen traditionelle	

	indische Kleidung; von re strahlt die Sonne in den Innenhof und überall sind Lichterketten erkennbar, zwischen H's Familie und den restlichen Vieren führt eine Treppe mit Bambusgeländer hoch ins Haus	
6		G: ((Grillenzirpen))
'1	G: R BH ^{li} richtet sich auf und blickt B, dessen Hinterkopf in BE ^{re} zu erkennen ist verdutzt an	
7		G: ((Grillenzirpen))
'6	G: B in BH ^{re} blickt R, dessen Profil in BE ^{li} zu erkennen ist mit weit aufgerissenen Augen an, er zittert leicht und spricht zu R	B: Dann hatte ich also doch recht. (---) Mein Urteil über dich war richtig
8		Mu: ((dramatische Streichermusik))
'2	G: B, dessen Hinterkopf in BE ^{re} zu sehen ist, gibt R, der sich in BH ^{li} befindet, eine starke Ohrfeige, R's Kopf dreht sich durch die Wucht des Schlags nach re ab, er weicht ein Stück zurück, richtet sich auf und schaut B wieder an	G: ((Grillenzirpen, Ohrfeige, Stöhnen))
9		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
'9	G: Beend vor Wut spricht B in der BH ^{re} zu R, dessen Profil in BE ^{li} erkennbar ist, B holt weit aus und schlägt R	B: Du schleichst dich in mein Haus , (--) schmeichelst dich bei meiner Familie ein <<f> (-) und wagst es meine Ehre der Lächerlichkeit preis zu geben> G: ((Ohrfeige))
10		Mu: ((dramatische Streichermusik)),
'1	G: R's Kopf in BH ^{li} dreht sich nach re ab, R weicht mit seinem Oberkörper zurück, der Hinterkopf von B ist in BE ^{re} erkennbar	G: ((stöhnen))

11		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
‘8	HN: R richtet sich in BH ^{li} wieder auf, B in BH ^{re} läuft auf ihn zu, R weicht zurück, im HG verfolgen die genannten acht Personen das Geschehen, B spricht zu R und holt erneut mit seiner re Hand aus	B: Du hast mich betrogen, (-) du hast mein Vertrauen missbraucht, (--) <<ff>du hast schamlos meine Gutmütigkeit ausge-
12		Mu: ((dramatische Streichermusik))
‘2	G: R in BH ^{re} fällt erneut zurück und richtet sich wieder auf, B’s Hinterkopf ist in der BE ^{li} erkennbar, er spricht zu R	B: -utzt>
13		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
‘8	G: R läuft rückwärts Richtung BE ^{li} , B in BH ^{re} läuft auf ihn zu, erhebt seinen Zeigefinger und spricht zitternd vor Wut mit weit aufgerissenen Augen zu R B läuft auf R zu, spricht zu ihm und deutet mit erhobener Hand auf ihn	B: Du wagst es dich in Simran zu verlieben, in meine Tochter (-) hast du dir wirklich eingebildet du könntest sie heiraten? <<f>Jemand der keinen Funken Ehrgefühl im Leib hat ist ihrer-
14		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
‘9	HN: B spricht zu R, holt weit aus und schlägt R erneut mit seiner re Hand, dieser fällt fast zu Boden S ^{li} : R weicht zurück, während B auf ihn zu läuft, B schlägt R, im HG sind immer noch die selben acht Personen zu sehen	B: - nicht würdig>. Mein erstes Urteil über dich war absolut richtig. Lumpen wie du werden sich niemals ändern, im Gegenteil, sie sinken immer tiefer G: ((Ohrfeige))
15		Mu: ((HG: dramatische Streichermusik)),

‘1	G: S ^{li} B in BH ^{re} schlägt R, dessen Hinterkopf in BE ^{li} zu sehen ist, B läuft auf R zu, blickt ihn voller Wut an und schreit	G: ((Ohrfeige)) B: <<ff> und tiefer
16	G: B, dessen Hinterkopf in BH ^{re} zu sehen ist, schlägt R, in BH ^{li} , zwei Mal kurz hintereinander und spricht zu ihm, B dreht sich nach re weg G-S ^{re,h} , G- A: S rennt hysterisch schreiend die Treppe herunter, dicht gefolgt von C, die versucht sie festzuhalten A-Z ^h , A-HT: alle drehen sich zu S um, S rennt zu R und umarmt ihn. Sie schreit B an, HT-Z ^{hl} , HT- T: B erhebt seine re Hand und steht mit dem Rücken zur Kamera	Mu: ((HG: dramatische Streichermusik))
‘8		G: ((Ohrfeige)) B: und tiefer > S: <<ff> Papa nein .hhh. Bitte hör auf Papa. Hör auf>
17	G: B schaut in BM mit aufgerissenen Augen und erhobener Hand direkt in die Kamera	G: ((Grillenzirpen))
‘1		
18	N: S und R befinden sich in BH ^{li} , S klammert sich schutzsuchend an R, während dieser zu B in BE ^{re} schaut, der mit erhobener Hand, den Rücken zur Kamera gewandt, erstarrt, S blickt langsam zu ihrem Vater auf	G: ((Grillenzirpen))
‘2		
19	G: B schaut mit aufgerissenen Augen und erhobener Hand direkt in die Kamera	G: ((Grillenzirpen))
‘1		
20	G: S in BH ^{re} blickt flehend zu R auf, der mit dem, Rücken zur Kamera in BE ^{li} steht	Mu: ((HG: Sitarmusik))
‘23		

	<p>Dr, G-Z^h, G-N: S und R sind im Seitenprofil zu sehen, S spricht verzweifelt zu R, während sie sich am Kragen seiner Jacke hält</p> <p>R redet auf S ein, S weint, sie schauen sich in die Augen</p> <p>R hebt seinen Blick</p>	<p>S: Ich hab's dir doch gesagt, ich hab gesagt bring mich von hier fort (.) keiner versteht hier unsere Liebe. Wieso hast du mir nicht geglaubt? Wieso nicht? <<f>Hab ich nicht gesagt wir müssen fliehen, (.) hab ich's dir nicht gesagt?></p> <p>R: Nein Simran, nein.</p> <p>S: <<f>Hab ich's dir nicht gesagt?></p> <p>R: Nein, nein Simran nein.</p> <p>S: Hab ich's dir nicht gesagt? (schluchzt)</p> <p>R: Man läuft nur vor Fremden weg. (--) Sag, wohin sollen wir denn vor der eigenen Familie fliehen?</p>
21		Mu: ((dramatische Streichermusik))
'1	G: B schaut in BM mit aufgerissenen Augen Hand direkt in die Kamera	
22		Mu: ((HG: Klaviermusik))
'99	<p>N: R steht in BE^{re} und blickt zu B, der mit dem Rücken zur Kamera in BE^{li} steht, S steht in der Mitte der beiden mit dem Rücken zu B, R schaut beim Sprechen zunächst B an</p> <p>dann S</p>	<p>R: Hmm? Das sind unsere Eltern, (-) unsere Mutter und unser Vater. (---) Sie haben ihr ganzes Leben lang für uns gesorgt, uns behütet (--) und uns ihre ganze Liebe geschenkt (--). Sie können Entscheidungen für unser Leben besser treffen als wir selbst. (---) Wir haben nicht das Recht sie unglücklich zu machen, (--) während</p>

	<p>R schüttelt den Kopf , er hat glasige Augen und wendet seine Aufmerksamkeit wieder B zu</p> <p>R blickt wieder zu S und redet weiter</p> <p>R blickt B eindringlich an</p> <p>N-Z^v, N-G: R blickt zu S und Tränen laufen ihm aus den Augen</p> <p>R blickt zu B und ringt mit den Tränen</p> <p>R blickt wieder zu S und weint</p> <p>R blickt B</p>	<p>wir selbst trunken vor Glück im siebten Himmel schweben ((Mm mmh))</p> <p>Dein Vater hat Recht. (---) ich habe einen Fehler gemacht. (--) Ich bin ein Betrüger.(2)</p> <p>Was bedeutet es schon, dass ich gelogen habe um dich zu bekommen?(1) Lügen sind letztlich immer Lügen. (2)</p> <p>Dein Vater hat Recht wenn er sagt, (2) dass ich deiner nicht würdig bin.(3)</p> <p>Was bedeutet es schon, dass ich selbst mit geschlossenen Augen immer nur dein Gesicht sehe? (--)</p> <p>Was bedeutet es schon, dass ich mir keinen Namen mehr merken kann außer deinen?(1) Dein Vater sagt zu Recht, (---) ich sei verdorben.(2)</p> <p>Wie konnte ich zu hoffen wagen, dass er dich mir zur Frau gibt? (1)Was bedeutet es schon, dass dich dieser verdorbene Mensch bis zum Wahnsinn liebt? (--) Was spielt das für eine Rolle?(7)</p>
--	--	---

		Liebe ist schließlich nicht alles.
--	--	------------------------------------

Abkürzungsverzeichnis:

- S (Simran Singh)
L (Lajjo Singh, Mutter von Simran)
B (Chaudury Baldev Singh, Vater von Simran)
C (Rajeshwari Singh, alias Chutki , Schwester von Simran)
R (Raj Malhotra)
H (Hajid, Freund von B, Vater von Kuljeet, Simran's zukünftigem Ehemann)
P (Preiti, Tochter von Hajid, Schwester von Kuljeet)
K (Kuljeet, Sohn von Hajid, Bruder von Preiti)

Impressum

ON SCREEN ist eine Onlinepublikationsreihe des
Lehrstuhls Prof. Dr. Angela Keppler
Universität Mannheim
Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft
L7/7
68131 Mannheim
Kontakt: onscreen.ma@googlemail.com

Redaktion:

Anja Peltzer, Manuel Märker, Angela Keppler

Haftungsausschluss:

Die Universität Mannheim prüft und aktualisiert die Informationen auf dieser Website permanent. Eine Garantie oder Haftung für die Aktualität, Richtigkeit, Vollständigkeit und Verfügbarkeit der zur Verfügung gestellten Informationen kann jedoch nicht übernommen werden.

Für den Inhalt fremder Seiten, auf die mittels Hyperlink (URL) verwiesen wird, sind die Autoren nicht verantwortlich. Bitte wenden Sie sich an den zuständigen Informationsanbieter.

Urheberrecht/Copyright:

Das Layout, sämtliche Grafiken und Fotos sowie die Textbeiträge sind urheberrechtlich geschützt, soweit nicht anders gekennzeichnet. Es gelten die gesetzlichen Bestimmungen. Änderungen dürfen nicht vorgenommen werden.