

***Nicht ohne meine Eltern. Die elterliche Präsenz als dramaturgisches Prinzip im Bollywoodfilm*¹**

Sophie Einwächter

Wer die 80er Jahre Hollywood Liebeskomödie *When Harry Met Sally*² gesehen hat, erinnert sich daran, dass den beiden Protagonisten zwei gute Freunde zur Seite standen – Jess und Marie³ – mit denen sie sich über alle Lebens- und Liebesangelegenheiten austauschten. Man stelle sich vor, dass Harry und Sally statt von diesen Freunden die gesamte Handlung hindurch von ihren Eltern mit Rat und Tat begleitet werden. Harrys Vater etwa könnte seinen Sohn ermahnen, nicht zu leichtfertig mit den Frauen umzugehen, er selbst habe seine Ehe vor Jahren aufs Spiel gesetzt und dies stets bereut. Sally wiederum erhielte von ihrer verwitweten, aber lebenslustigen Mutter Zuspruch, sich auch nach Enttäuschungen und Verlust den schönen Seiten des Lebens nicht zu verschließen. Ganz sicher: Auch hier würden die Prota-

¹ Gemeint ist die kommerzielle indische Filmindustrie, die in Mumbai angesiedelt ist. Der Begriff *Bollywood* schafft eine Assoziation des Standortes (ehemals Bombay) mit dem amerikanischen Filmbusiness.

² *When Harry Met Sally* (USA 1989, Rob Reiner, 96 Min.).

³ Eine der wenigen erfolgreichen Rollen Carrie Fishers nach *Star Wars*.

gonisten glücklich zueinander finden. Aber welche Implikationen brächte die Präsenz von Elternfiguren für die Entwicklung des Plots?

Das beschriebene Szenario findet sich in *Hum Tum*⁴, der Bollywood-Variante von *When Harry Met Sally*, die sich in allen anderen wesentlichen Punkten am amerikanischen Original orientiert⁵.

Das Beispiel ist kein Einzelfall: Im Bollywoodfilm sind Elternfiguren jeglicher Art – Mütter, Väter, Großeltern, aber auch Onkel und Tanten – stets präsent. Der Psychoanalytiker und Kulturforscher Sudhir Kakar, der sich intensiv mit populären indischen Filmnarrativen auseinandergesetzt hat⁶, bemerkt, dass es kaum „Hindi-Filme [gebe], in denen die familiären Beziehungen des Helden oder der Heldin nicht in allen Einzelheiten dargestellt werden“⁷ und folgert, dass dieser Umstand meist signifikant in die Handlung hineinwirke⁸. Ich möchte im Folgenden anhand einiger typischer Szenarien beschreiben, welche Funktionen Elternfiguren hierbei im populären indischen Film übernehmen können.

Repräsentationen von Familie im Bollywoodkino wurden bislang vor allem in ihrer Funktion als Vermittler kultureller und nationaler Identität analysiert, insbesondere im Hinblick auf ihre Zuschauer, die zu weiten Teilen in der

⁴ Yash Chopras *Hum Tum* (IN 2004, Kunal Kohli, 142 min.) lässt sich durchaus als indisches Remake eines amerikanischen Stoffes verstehen. (Vgl. Monaco, James: *Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films*. Reinbeck 1980, S. 72.) In fast allen Aspekten der Handlung orientiert sich der Film am amerikanischen Original: Die jungen Inder Karan und Rhea verbringen auf einem längeren Zwischenhalt ihres Fluges in Amsterdam einen ganzen Tag miteinander. Bald wird klar: Sie können sich nicht ausstehen. Im Laufe der folgenden Jahre treffen sie jedoch immer wieder aufeinander, nähern sich langsam an, werden schließlich Freunde und sinnieren dabei stets über die Frage, ob eine solche Freundschaft zwischen Mann und Frau überhaupt gut gehen kann?

⁵ Die indische Filmproduktion bedient sich häufig bei den Stoffen amerikanischer Filme. Es gibt zahlreiche Adaptionen, Variationen und wenig verschleierte, unauthorisierte Remakes populärer Geschichten, wie z.B. *Koi Mil Gaya* (eine E.T.-Variante mit einem kleinen blauen Alien, das drei Finger hat), *Sarkar* (eine sehr stark an das Original angelehnte Version von *The Godfather*, die in Mumbai spielt), *Krrish* (ein Superheldenfilm, der Elemente aus *Tarzan* und *Superman* kombiniert), *Bunty Aur Babli* (ein komödiantisches Roadmovie im *Bonnie and Clyde*-Stil).

⁶ U.a. Kakar, Sudhir: Der Film als kollektive Phantasie. In: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. und Haus der Kulturen der Welt: *Filmland Indien. Eine Dokumentation*. Berlin 1991, S. 62-66; Kakar, Sudhir: *Indian Identity. Three Studies in Psychology*. London 2007 [1996]; Kakar, Sudhir, Ramin Jahanbegloo: *India Analyzed*. Sudhir Kakar in Conversation with Ramin Jahanbegloo. Oxford/ New York u.a. 2009.

⁷ Kakar: Der Film als kollektive Phantasie, S. 62.

⁸ Ebd.

Diaspora leben⁹. Familien, so eine zentrale Erkenntnis, sind innerhalb filmischer Narrative zudem häufig allegorische Vehikel zur Auseinandersetzung mit Fragen, die die Nation betreffen: Nationale oder religiöse Werte, politische Zustände und Konflikte werden anhand von Familiengeschichten pars-pro-toto behandelt.¹⁰ In diesen Werken werden die *formalen und dramaturgischen* Aspekte solcher Figurenkonstellationen bestenfalls beiläufig gestreift. Der vorliegende Aufsatz widmet sich diesen und folgt hierbei der simplen Annahme, dass die stete Präsenz von Elternfiguren sowohl Ursachen als auch Konsequenzen in Handlungsaufbau und Dramaturgie hat. Die Häufigkeit bestimmter Szenarien in geringfügiger Variation lässt dabei auf konventionalisierte Erzählmuster schließen, die im Folgenden exemplarisch – anhand von vier typischen Szenarien¹¹ – beschrieben werden sollen. Diese sind zu benennen als Szenarien der Erziehung (I), Verpflichtung (II), Familiendiplomatie (III) und Ehestiftung (IV).

Konventionalisierte Erzählmuster um Elternfiguren

In einigen Bollywoodfilmen entspinnt sich der Plot aus einem edukativen Impuls heraus: Ein Sohn oder eine Tochter entspricht in Lebensführung und gesellschaftlichem Verhalten nicht den Erwartungen der Eltern. Innerhalb der Logik dieses *erzieherischen Szenarios* (I) entspinnt sich ein Generationenkonflikt, in dessen Verlauf das missratene Kind von den Eltern geläutert oder bestraft wird. In *Waqt*¹² realisiert ein Elternpaar, dass der erwachsene Sohn nichts gelernt hat, womit er seinen Lebensunterhalt verdienen könnte

⁹ U.a. Mishra, Vijay: *Bollywood Cinema. Temples of Desire*. London/New York 2002; Hirji, Faiza: When Local Meets Lucre: Commerce, Culture and Imperialism in Bollywood Cinema. In: *Global Media Journal* 4 (2005), H. 7, o.S.

¹⁰ U.a. Chakravarty, Sumita: *National Identity in Indian Popular Cinema 1947 – 1987*. Austin 1993; Uberoi, Patricia: Imagining the Family. An Ethnography of Viewing HUM AAPKE HAIN KOUN...! In: Rachel Dwyer, Christopher Pinney (Hg.): *Pleasure and the Nation*. Delhi 2001, S. 309-351; Malhotra, Sheena, Tavishi Alagh: Dreaming the Nation. Domestic Dramas in Hindi Films post-1990. In: *South Asian Popular Culture* 2, H. 1 (2004), S. 19-37; Saksena, Ritu: *Mapping Terrorism: Amorphous Nations, Transient Loyalties*. Ph.D.-Thesis, College Park, MD: University of Maryland 2006.

¹¹ Bei einer Analyse von 16 erfolgreichen Bollywoodfilmen (siehe Filmografie), die sich auf handlungseingangssetzende und handlungsstimulierende Instanzen konzentrierte, ließen sich 4 zentrale Szenarien ausmachen. Diese sind keineswegs als ausschließlich zu verstehen. Eine Fortführung dieser Liste ist sehr willkommen.

¹² *Waqt: The Race Against Time* (IN 2005, Vital Amrutial Shah, 153 min.).

und auch nicht die Notwendigkeit dazu sieht, da die Familie recht wohlhabend ist. In einem späten Versuch, das erzieherische Versagen zu korrigieren, stellen die Eltern alle finanzielle Unterstützung ein. Dieser Moment ändert die Ordnung der filmischen Welt wesentlich und setzt die Handlung in Gang: Der Sohn muss erfinderisch werden, um den gewohnten luxuriösen Lebensstil aufrecht zu erhalten.

In *Pardes*¹³ will ein in Amerika lebender reicher Firmenchef seinen – ebenfalls verzogenen¹⁴ – Sohn mit der tugendhaften Tochter eines Freundes aus Indien verheiraten und so mit traditionellen Werten in Kontakt bringen. Die arrangierte Heirat misslingt aber, denn der Bräutigam misshandelt die ihm anvertraute junge Frau. Handlungsbedarf besteht nun, da die Väter der Brautleute immer noch überzeugt sind die Verbindung sei wünschenswert. Der Adoptivbruder des Bräutigams muss der jungen Frau zur Seite stehen und in teils blutiger Auseinandersetzung beweisen, dass vielmehr er die Braut verdient. Hierbei gilt es nicht nur den Widersacher zu entlarven, sondern vor allem die Zustimmung der Väter zu gewinnen. Das Happy End zeigt entsprechend nicht etwa ein Paar, das sich in den Armen liegt, sondern Braut und Bräutigam, die jeweils ihre Väter umarmen und sich dabei bedeutungsvoll ansehen.



Abb. 1: „Papa such mir einen Mann, der viele schöne Eigenschaften hat.“
(Begleitende Liedzeile aus *Pardes*)



Abb. 2

¹³ *Pardes* (IN 1997, Subhash Ghai, 191 min.).

¹⁴ In *Pardes* kommt noch der Aspekt des Werteverfalls durch „Amerikanisierung“ hinzu. Der wohlhabende Sprössling führt in den USA ein Leben mit vorehelicher Beziehung, ausschweifenden Parties, Alkohol und Zigaretten, ein Umstand der sich der Kenntnis und Aufmerksamkeit seines beschäftigten Vaters entzieht. Die Entdeckung dieser Lebensführung löst bei der Protagonistin des Films – der jungen Frau, die ihn heiraten soll – großes Entsetzen aus.

In vielen Filmen sind es ausdrückliche Bitten oder Forderungen von Elternfiguren, also *Verpflichtungsszenarien* (II), die den Held/die Heldin veranlassen eine Handlung vorzunehmen. Hierbei kann es sich in dringlichster Form um letzte Wünsche sterbender Eltern- oder Großeltern handeln, die z.B. einen Ortswechsel der Protagonisten motivieren. Diese sind dann Ausgangspunkt für schicksalhafte Entwicklungen oder Begegnungen. In *Veer – Zaara*¹⁵ beginnt die Handlung in Pakistan. Als die Großmutter der Titelheldin Zaara im Sterben liegt, bittet sie diese, ihre Asche nach Indien zu bringen, wo sie geboren wurde. In Indien trifft Zaara einen jungen Piloten, in den sie sich verliebt. Kaum ist die Verpflichtung der Großmutter gegenüber erfüllt, steht eine weitere im Raum: Zaaras Vater hat seine Tochter aus politischen und finanziellen Erwägungen einem einflussreichen jungen Pakistaner versprochen und besteht auf diese Verlobung.

In der erzählten Lebenswelt der jungen Protagonisten sind die Vorstellungen und Erwartungen der Eltern sehr präsent. Eigene Wünsche und Ziele der Kinder sind innerhalb der filmischen Logik mit diesen abzustimmen, ein Versäumnis dies zu tun, gerät häufig zum Plot Point, denn es zieht Konflikte nach sich.

Diplomatische Bestrebungen zur *Beilegung familiärer Konflikte* (III) wiederum repräsentieren ein weiteres typisches Szenario der analysierten Filme. Innerhalb solcher Geschichten streben die jungen Protagonisten häufig danach, Zerwürfnisse, die ihre Eltern verschuldet haben, beizulegen. Ein häufig auftretender Fall ist hierbei die langjährige Fehde zwischen zwei Familien. In *Zamaana Deewana*¹⁶, versuchen der Sohn und die Tochter zweier verfeindeter Elternhäuser, Frieden zu stiften und verlieben sich dabei ineinander. Zahlreiche inhaltliche Verweise auf Shakespeares *Romeo and Juliet* betonen die Möglichkeit eines durch elterliche Sturheit verschuldeten tragischen Ausgangs, bevor der diplomatische Akt zuletzt doch gelingt.

¹⁵ *Veer – Zaara* (IN 2004, Yash Chopra, 192 min.).

¹⁶ *Zamaana Deewana* (IN 1995, Ramesh Sippy, 180 min.).

Aber auch *innerhalb* von Familien kommt es zu dramatischen Streitfällen. Als in *Kabhi Kushi Kabhie Gham*¹⁷ ein Vater seinen Adoptivsohn verstößt, leidet die gesamte Familie. Gleichzeitige Loyalitäten und Sympathien des Bruders und der Mutter mit beiden Konfliktparteien stellen den Hausseggen in Frage. In diesem Fall liegt die Konfliktursache vor allem in einer Zuwiderhandlung des Adoptivsohnes begründet, der sich der Partnerwahl, die sein Vater für ihn getroffen hat, widersetzt.

Die Botschaft vieler Hindi-Liebesfilme: Ehestiftung ist Elternsache

Fast jeder Bollywood-Liebesfilm bedient sich in irgendeiner Form der *Ehestiftungs-Thematik* (IV). Meistens geht hier der Impuls von den Eltern aus, die befinden, ihr Kind sei nun bereit zu heiraten. Die sich anschließende Partnersuche für die jungen Protagonisten geschieht teils unter Einbeziehung weiterer Familienmitglieder, welche mit ihren Erwartungen und Vorstellungen in die Wahl hineinwirken. In *Hum Aapke Hain Koun...*¹⁸ ist diese schnell und einstimmig beschlossen: Der wohlhabende Kailash Nath bittet für seinen Adoptivsohn um die Hand der Tochter seines alten Freundes Professor Chaudhury. Die Freundschaft der Eltern fungiert hier – wie auch in vielen anderen Filmen – als zusätzlicher Motivationsfaktor. Kailash Nath, so lassen die Gespräche der Charaktere durchblicken, war nicht nur mit dem Professor gut befreundet, sondern auch in dessen Frau verliebt, auf die er zu Gunsten des Freundes vor Jahren verzichtet hat. Der Impuls, beide Familien per Eheschließung der Kinder zu vereinen, entspringt also einer Vorgeschichte der Elternfiguren (die während der Hochzeitsfeierlichkeiten amüsiert erwähnt wird). Das Glück der Heirat ist folglich ein Doppeltes: Nicht nur die jungen Eheleute, auch ihre Eltern schließen ein Bündnis, das alte Rivalitäten mühelos beilegt. Es gibt in Bollywoodfilmen zahlreiche solcher Vorgeschichten, die letztlich die Problemstellung des Films mitkonsti-

¹⁷ *Kabhi Kushi Kabhie Gham* (IN 2001, Karan Johar, 210 min.).

¹⁸ *Hum Aapke Hain Koun...* (IN 1994, Sooraj Barjatya, 206 min.).

tuieren¹⁹, häufig fungieren Eltern als die personifizierte Bindeglieder zu diesen plot-externen Narrativen. Die elterliche Vorgeschichte stellt einen festen Bezugspunkt des Plots dar und ist sie auch kein eigenständiger, externer Text (oder *Film*), so hat sie doch häufig das Potential dazu. Dieser narrative Bezug auf intratextueller Ebene kommt dem Phänomen nah, das Murray Smith als „co-text“ bezeichnet, nämlich: „[...] the context within the text, as it were“²⁰. Smiths Betonung liegt in seinen weiteren Ausführungen allerdings auf einem Wertesystem, und das in diesem Aufsatz beschriebene Phänomen ist eher als hypothetisches Vorgeschehen zu verstehen, das in einem kausalen Zusammenhang zur aktuellen Filmhandlung steht.

So konfliktfrei²¹ wie in *Hum Aapke Hain Koun...!* verläuft das Ehestiftungsszenario keineswegs immer. Eine häufige spannungsintensive Variante ist die, in der eine Tochter oder ein Sohn nicht heiraten will, aber die Eltern darauf bestehen: In *Dilwale Dulhania Le Jayenge*²² forciert der in der Diaspora lebende Inder Choudhry Baldev Singh die Eheschließung seiner Tochter mit einem Mann, den sie nicht liebt. Gleich zu Beginn des Films wird jedoch das unerbittliche Verhalten des Vaters relativiert; seine Motivation wird illustriert und er wird in sympathiefördernder Perspektive gezeigt²³: Lange bevor die jungen Protagonisten des Films eingeführt werden, sieht der Zuschauer Choudhry Singh auf einem verlassenem Londoner Platz Tauben füttern. Unterlegt ist seine Stimme, die von der Sehnsucht erzählt,

¹⁹ M.K. Raghavendra beschreibt diesem Umstand am Beispiel von *Hum Aapke Hain Koun...!* wie folgt: „the events in the narrative’s ‘prehistory’ are crucial in determining the course of the central narrative and the film moves inexorably by this logic“. Siehe Raghavendra, M. K.: Structure and Form in Indian Popular Film Narrative, in: Vinay Lal, Ashis Nandy (Hg.): *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*. New Delhi 2006, S. 24-50, hier S. 45.

²⁰ Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995, hier S. 194.

²¹ In *Hum Aapke Hain Koun...!* besteht der Plot über mehrere Stunden hinweg aus einer Aneinanderreihung vor- und nach-ehelicher Feierlichkeiten, ein Umstand der durchaus als Handlungsarmut beschrieben werden kann. Vgl. Kazmi, Fareed (Hg.): *The Politics of India’s Conventional Cinema*. New Delhi 1999, hier: S.139.

²² *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (IN 1995, Aditya Chopra, 189 min.).

²³ Vgl. Murray Smiths Ausführungen zur „structure of sympathy“: Die Einsicht in Handlungen, Wissen und Gefühlswelt der gezeigten Person (von Smith als „alignment“ beschrieben) schafft eine wichtige Voraussetzung für die Möglichkeit einer günstigen moralischen Bewertung des Charakters („allegiance“). Vgl. Smith, *Engaging Characters*, S. 41ff.

nach Indien heimzukehren: „Someday I'll surely go. to my land. to my Punjab.“ Singh schließt die Augen und es folgt eine Tagtraumsequenz: Er steht in einer ländlichen Szenerie, umgeben von Menschen in bunten Kleidern, die musizieren und fröhlich durch Felder tanzen. Auch hier füttert er Tauben, nur ist die Bildkomposition ungleich farbenfroher, und sein zuvor ernster Gesichtsausdruck wandelt sich zu heiterer Gelassenheit.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Durch solche Dramaturgie erhalten die Zuschauer privilegierte Einsicht in Wissen und Gefühlswelt der gezeigten Person. Seine Einsamkeit und Sehnsucht stellen einen bedeutenden narrativen Kontext dar und können für ihn ins Feld geführt werden, da er über die Eheschließung seiner Tochter mit einem in Indien lebenden jungen Mann die Verbindung zur vermissten Heimat herzustellen sucht. Die väterliche Geschichte und Handlungsmaxime wird dabei dem gesamten Geschehen in der Anfangssequenz des Films vorangestellt.

Der Film- und Literaturwissenschaftler M.K. Raghavendra erklärt die narrative Notwendigkeit solcher Elterngeschichten mit kultureller Differenz: Während westliches Kino zur historischen Verortung seiner Filme neige und ganze Genres per geschichtlicher Zuweisung bestimme (etwa mit Filmen über den zweiten Weltkrieg, Western o.ä.), so verwiesen indische Film-

narrative nur selten auf tatsächliche historische Ereignisse.²⁴ Entsprechend müsse das indische Kino als verortende Bezugsrahmen eigene Kontexte erschaffen und tue dies anhand von Familiengeschichten: „The only ‘past’ known to this cinema is family history, and hence the most permanent of the motifs exhibited by this cinema is that of the family and the parental figure“²⁵ – die *story* wird mithilfe elterlicher Kontexte historisiert. In vielen Szenarien transzendieren Kinder dabei die Schicksale oder Begrenzungen ihrer Eltern oder leben Varianten von diesen, was zu einer Mehrdimensionalität der Erzählung beiträgt.

Erzählerische Vielschichtigkeit wird auch durch Kombination verschiedener Szenarien möglich. Oft schließen sie aneinander an und bedingen sich gegenseitig, wie dies z.B. in *Waqt* der Fall ist: Der reiche Vater, der seinem Sohn alle Finanzmittel streicht, leidet an einer tödlichen Krankheit, was seinem Erziehungsbemühen (I) ein allzu nahes Ende prophezeit. (Entsprechend lautet der englische Titel recht untypisch für ein Familiendrama: *Waqt – The Race against Time*). Als der Sohn schließlich erkennt, dass sein strenger Vater ihn liebt, möchte er ihm dessen letzten Wunsch erfüllen (II) und zeigen, dass er zum Erwerb seines Lebensunterhaltes imstande ist. Er übernimmt Verantwortung für seine Freundin und das Kind, das sie erwartet. Die schwangere Freundin wiederum ist die Tochter eines Mannes, mit dem sich der Vater des misstratenen Sohnes stetig in die Haare gerät. Die Heirat der Kinder wird von beiden Streithähnen ungern gesehen, hilft aber zuletzt, die Familien zu versöhnen (III).

In *Kabhi Kushi Kabhie Gham* finden sich ebenfalls drei der beschriebenen Szenarien wieder: Der junge Rahul fühlt sich tief in der Schuld seiner wohlhabenden Adoptiveltern, die ihm ein privilegiertes Leben ermöglicht haben, und ist besonders darauf bedacht, die Traditionen der Familie zu wahren (II). Sein Vater will ihn mit einer Tochter aus gutem Hause verheiraten (IV),

²⁴ Raghavendra, M. K.: Structure and Form in Indian Popular Film Narrative, S. 24-50. In: Vinay Lal, Ashis Nandy (Hg.): *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*. New Delhi 2006, hier S. 35.

²⁵ Ebd. S. 37.

Rahul hat sich aber in die Tochter eines Süßwarenhändlers verliebt. Zum ersten Mal in seinem Leben handelt er gegen den väterlichen Willen, als er schließlich heimlich heiratet. Wie bereits erwähnt, verstößt der Vater ihn, was zu einem innerfamiliären Konflikt führt (IV), den erst 10 Jahre später der kleine Bruder Rahuls beilegen kann.

Die genannten Szenarien weisen eine starke Formelhaftigkeit auf²⁶ und erinnern hierin an archetypische Erzählmuster, wie sie etwa von der formalistischen Märchenanalyse aufgezeigt werden²⁷. Ähnliches gilt für die Figuren aus diesen Erzählmustern, wie Ashis Nandy betont:

„such films have always specialized in and are organized around stereotypy and ‚essences‘ [...] you find in them not real-life human beings but larger-than-life characters, patterned more like archetypes. The doting Indian mother, [...] the eternally loyal sister [...] – they are all part of the same repertoire.“²⁸

Es sind diese Formelhaftigkeit und Überzeichnungen, die Psychoanalytiker aufgreifen, wenn sie Bollywoodfilme als Vehikel von Phantasien, Mythen und Utopien einer Gesellschaft verstehen und deuten²⁹. Dem folgend lässt sich argumentieren, dass Filme wie etwa der zuvor beschriebene *Hum Aapke Hain Koun...!* kollektive Idealvorstellungen von Familie vermitteln: Eine Argumentation, die der Filmemacher T.B. Srinivas und der Werbefachmann Utkal Mohanty unterstützen. Ihrer Ansicht nach dienen die ausgedehnten Hochzeitsfeierlichkeiten im Film vor allem dazu, die Sinnhaftigkeit des Modells der Großfamilie und der Unterordnung individualistischer Bedürfnisse unter das Wohl des familiären Kollektivs zu kommunizieren:

²⁶ Kakar, Indian Identity, hier S. 25.

²⁷ Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*. Austin: 1968 [Engl. transl. of *Morfologija skazki*, Leningrad: Academia 1928].

²⁸ Nandy, Ashis: Notes Towards an Agenda for the Next Generation of Film Theorists in India. In: *South Asian Popular Culture* 1, H.1 2003, 79-84, hier: S. 81.

²⁹ Kakar, Indian Identity, hier S. 25.

„The utopian world of hahk³⁰ is easy to map. Families are as extended as they can be. [...] Both men and women are willing to sacrifice love and individual happiness for the family – all supposedly very ‘Indian’ values. There’s nothing wrong with it as fantasy, is there?“³¹

Es ist davon auszugehen, dass Fantasien und filmische Stoffe sich hierbei in einem reziproken Verhältnis befinden: Die Fantasien, die filmisch aufgegriffen und umgesetzt werden, werden gleichsam auch ideell gespeist und befördert durch den Konsum populärkultureller medialer Inhalte.

Der Familienfilm als Verkaufsschlager?

Innerhalb des indischen Starsystems, das dem Hollywoods durchaus ähnlich ist³², finden sich mehrere Stars, die vor allem in Elternrollen in Erscheinung treten und diesen einen Großteil ihres Ruhmes zu verdanken haben. Amitabh Bacchhan, der strenge Vater aus *Kabhi Kushi Kabhi Gham*, und Kirron Kher, die lebenslustige, verwitwete Mutter aus *Hum Tum*, sind dabei auch als Filmproduzenten aktiv und leisten durch ihre Präsenz im Business und auf der Leinwand einen wesentlichen Anteil zum Fortbestand der Elternfiguren im Film.

Zu den Gründen für die Dominanz, aber auch kulturwirtschaftliche Profitabilität von Elternfiguren im Bollywoodfilm seien exemplarisch einige prominente Positionen zusammengefasst, die den familiären Bezugsrahmen der Filme vor allem als Verkaufsargument fokussieren: In der psychoanalytischen Lesart Sudhir Kakars ist es profitorientiertes Handeln, das Filmemacher dazu bringt, die „Nöte und Sehnsüchte“ des Publikums wahrzunehmen und

³⁰ Filmabkürzungen per Anfangsbuchstaben, wie diese, sind sowohl in der Filmwerbung als auch in der Analyse üblich.

³¹ Mohanty, Utkal, T.B. Srinivas: Utopia, Family Album Size, *Outlook India*, 20. 8. 2001. [Http://www.outlookindia.com/article.aspx?212930](http://www.outlookindia.com/article.aspx?212930) (17.12.2010)

³² Zum historischen Hintergrund des indischen Studiosystems siehe: Shoesmith, Brian: From Monopoly to Commodity: The Bombay Studios in the 1930s. In T. O'Regan, B. Shoesmith (Hg.): *History on/and/in Film*. Perth 1987, S. 68-75. Rachel Dwyer untersucht 2001 in einer Analyse des populären indischen Filmstar-Magazins *Stardust* ein mediales Format, das seinen historischen Ursprung in den 1930er Jahren hat und bis heute in seiner Vermittlung von Stars als Konsumgütern wesentlicher Bestandteil der indischen Populärkultur ist. Dwyer, Rachel: Shooting Stars. *The Indian Film Magazine, Stardust*, in: Rachel Dwyer, Christopher Pinney (Hg.): *Pleasure and the Nation*. Delhi 2001, S. 247-285.

umzusetzen³³. Familiäre Themen seien dabei für Produzenten wie Konsumenten von „überragendem Interesse“³⁴. Sooraj Barjatya, der Regisseur von *Hum Aapke Hain Koun...!* scheint diese Einschätzung zu bestätigen. In einem Interview 2006 gab er an, dass die Zuschauerschaft bei Nichtgefallen seiner Stoffe mit expliziten Wünschen an ihn herangetreten sei: „we should always make films that conveyed high principals [sic], which the entire family could watch together“³⁵. Die kollektive Rezeptionssituation im familiären Rahmen, so bestätigt auch Patricia Uberoi, spielte beim Erfolgsrezept von Barjatyas Familienfilm *Hum Aapke Hain Koun...!* eine wichtige Rolle. Das Format des Familienfilms könne nämlich auf zweierlei Weise verstanden werden: „[...] in the double sense of (i) for a family audience; and (ii) about family relationships“.³⁶ Eine Korrespondenz der Situation auf der Leinwand mit der Rezeptionssituation vor der Leinwand wird implizit nahegelegt.

Indien ist ein Land mit großer Sprach- und Religionsvielfalt, weshalb es schwer fällt, einen kulturellen gemeinsamen Nenner der Zielgruppe für Bollywoodfilme auszumachen. Dieser Umstand wird von Seiten der Produzenten durchaus reflektiert. Die Regisseurin Mira Nair beschreibt die Problematik des populären Filmschaffens in Indien, sowie Bestrebungen zu deren Lösung folgendermaßen:

„In the first place, the filmmakers – always aiming for the broadest possible audience – have had to accommodate the multiple interests of an extremely regional and diverse country. Certain unifying elements – Mahabharata and Ramayana, the foundational epic texts from which many stories derive, and the emphasis in all films on family tradition and

³³ Kakar, Der Film als kollektive Phantasie, S. 62.

³⁴ Ebd. S. 63.

³⁵ Jha, Subhash K.: Celebrity Interview: Sooraj Barjatya...*GlamSham Entertainment Magazine* 4.1.2006. http://www.glamsham.com/movies/interviews/sooraj_barjatya2.asp (17.12.2010). Barjatya erwähnt dies 2006 im Kontext der Ankündigung seines Films *Vivah*. Nach *Hum Aapke Hain Koun...!* ist dies wieder ein Film mit erfolgreicher arrangierter Heirat als Thema.

³⁶ Uberoi, Patricia: Imagining the Family. An Ethnography of Viewing HUM AAPKE HAIN KOUN...! In: Rachel Dwyer, Christopher Pinney (Hg.): *Pleasure and the Nation*. Delhi 2001, S. 309-351, hier S. 311.

local setting – give Bollywood films a broad resonance within
dia.”³⁷(Nair 2002, Herv. S.E.)

Das Familienmotiv wird also in seiner einenden Funktion disparater
Zuschauerschaften von Produzentenseite instrumentalisiert. Die Adressie-
rung der Filme mit Familienthematik macht aber keinesfalls an der Staats-
grenze halt, wie Nairs Zitat vermuten ließe. Sie schließt auch und im
Besonderen die große Zielgruppe der im Ausland lebenden Inder mit ein,
welche nicht zuletzt eine signifikante Kaufkraft³⁸ repräsentiert: „A
dysfunctional family grappling with its identity has become the leitmotif for
Indian and NRI³⁹ directors making films on Indians settled abroad“.⁴⁰ Es gibt
also einen internationalen Markt für indische Familiengeschichten, und
innerhalb dieser wirtschaftlichen Logik gibt es einen festen Platz für Eltern-
figuren.

Mehrere Faktoren scheinen sich gegenseitig zu bedingen: Die Präsenz von
Elternfiguren im Bollywoodkino scheint per Nachfrage des Familienmotivs
gesichert. Immerhin stellen Srinivas und Mohanty für *Hum Apke Hain
Koun...!* fest, dass hier mit der idealisierten Abbildung der Großfamilie ein
ganzes Genre begründet worden sei: „Hum Apke Hain Kaun [sic] did not
invent the Indian joint family. It just created a movie-genre out of it“⁴¹. Da-
rüber hinaus ist zu beachten, dass die indische Großfamilie auf der
Leinwand (wie auch jenseits davon) aus der Familie eines Mannes und den
Familien seiner verheirateten Söhne besteht, die in einem Haushalt zusam-

³⁷ Nair, Mira: Variety Cinema Militans Lecture at the Netherlands Film Festival in Utrecht,
September 29, 2002. http://mirabaifilms.com/wordpress/?page_id=42 (17.12.2010).

³⁸ Über die Rentabilität von Bollywoodfilmen wie *Hum Apke Hain Koun...!* auf dem internatio-
nalen Filmmarkt gibt Ashis Rajadhyasksha Auskunft. Siehe Rajadhyasksha, Ashis: The
,Bollywoodization' of the Indian Cinema. Cultural Nationalism in a Global Arena. In: Naveen
Kishore (Hg.): *City Flicks. Indian Cinema and the Urban Experience*. Calcutta/New Delhi 2004,
S. 113-139.

³⁹ NRI = Non Resident Indians

⁴⁰ Mahajan, Setuka: *Family, culture remain focus of NRI films*. Hindustan Times/ Press Trust
Of India, New Delhi, July 24, 2006.
<http://www.hindustantimes.com/StoryPage/StoryPage.aspx?id=b99eb574-44e9-43ae-a5fc-4be0e2192b3f&&Headline=Family%2c+culture+remain+focus+of+NRI+films> (17.12.2010).

⁴¹ Mohanty, Srinivas: *Utopia, Family Album Size*, o.S.

menleben⁴². Spielt sich also ein Film im großfamiliären Rahmen ab (wie dies in *Pardes*, *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, *Hum Aapke Hain Koun...!*, *Kabhi Kushi Kabhi Gham* der Fall ist), ist die Präsenz von sogar mehreren Elternfiguren inhaltlich motiviert. Ältere Darsteller sind deshalb fester Bestandteil der jeweiligen Ensembles⁴³ und genießen einen Status, dem wiederum die filmischen Szenarien entgegenkommen und dramaturgisch Rechnung tragen.

Allen eingangs beschriebenen Szenarien ist schließlich gemeinsam, dass es die Eltern der Hauptfiguren sind, die den Stein der Handlung ins Rollen bringen: Ohne ihre Impulse würde sich der Plot gar nicht entwickeln. Elternfiguren lassen sich somit in vielen populären Filmerzählungen Bollywoods als *Initiatoren der Handlung* identifizieren. Zu späteren Zeitpunkten der Handlung repräsentieren ihre Interventionen bedeutende dramaturgische Wendepunkte (wie zum Beispiel die Verstoßung Rahuls in *Kabhi Kushi Kabhi Gham*, welche die gesamte Familienordnung infrage stellt).

Ein Blick auf Filme, in denen Elternfiguren weniger privilegiert auftauchen, darf hier nicht fehlen: In den seltenen Filmen, in denen die Hauptfiguren individualistisches Verhalten an den Tag legen oder eigenen Wünschen folgen, wird dies als Bruch mit der Familie thematisiert, der die Abwesenheit von Elternfiguren erklärt und motiviert: In *Salaam Namaste*⁴⁴ klärt die Eingangssequenz darüber auf, dass der junge Nikhil als Nachfolger in der väterlichen Firma versagt hat. Da er mit seinen eigenen Berufsvorstellungen zuhause kein Verständnis geerntet hat, bricht er mit seinem Elternhaus, um schließlich fernab Indiens in Australien Koch zu werden. Die weibliche Hauptfigur wird ähnlich eingeführt: Dem Bemühen ihrer Eltern, sie zu verheiraten, konnte Ambhar wenig abgewinnen. Nachdem sie neun Heiratsanträge abgelehnt hat, wandert auch sie nach Australien aus, studiert dort Medizin

⁴² Vgl. Kakar, *Der Film als kollektive Phantasie*, S. 63.

⁴³ Dieser Umstand dürfte auch als Indiz für eine vergleichsweise gesicherte Auftragslage innerhalb der indischen Filmszene verstanden werden können, die alternde Bollywoodschauspieler optimistisch stimmen dürfte.

⁴⁴ *Salaam Namaste* (IN 2005, Siddharth Anand, 158 min.).

und arbeitet nebenbei als Radiomoderatorin. Diese Ausgangssituation wird in der Beschreibung des Films als ungewöhnlich festgehalten:

„Salaam Namaste is about two Indians who have left their houses to make a life on their own, and how they meet and how they tackle their own relationships and problems and *overcome them themselves without their families*. (Herv. S.E.)“⁴⁵

Dies bestätigt ex negativo den Eindruck, den Filme wie *Hum Aapke Hain Koun...!*, *Dilwale Dulhania Le Jayenge* und *Kabhi Kushi Kabhi Gham* hinterlassen: Entscheidungen und Werdegänge der filmischen Hauptfiguren sind stark von einem familiären Beziehungsgeflecht abhängig, das je nach Familienstruktur (Großfamilie oder Kernfamilie) unterschiedlich dicht geknüpft ist und *hierarchische Aspekte* besitzt. Wenn die jungen Protagonisten eigenständige Wege beschreiten, ist dies ein Umstand, der so bemerkenswert ist, dass er explizit thematisiert wird.⁴⁶ Die elterliche Präsenz bleibt dramaturgisches Prinzip.⁴⁷

Ein erneuter Blick auf *Hum Tum* und sein amerikanisches Vorbild *When Harry Met Sally* verdeutlicht die Problematik: Fragt Harry seinen Freund Jess in Liebesdingen um Rat, ist dies eine Begegnung zweier Männer im gleichen Alter, auf Augenhöhe. Ebenso ist es um Sallys Gespräche mit ihrer Freundin Marie bestellt. Zudem gibt es keine finanziellen oder anderweitigen Abhängigkeiten zwischen den Freunden. Wenn aber in *Hum Tum* Karan mit seinem Vater und Rhea mit ihrer Mutter über Beziehungen sprechen, so erhalten sie Rat von Respektspersonen, denen sie in vielfältiger Art ver-

⁴⁵ Kurzbeschreibung des Films auf der International Movie Database:
<http://www.imdb.com/title/tt0456165/>.

⁴⁶ Innerhalb dieses konventionellen Bezugsrahmens überrascht es jedenfalls kaum, dass die Protagonisten der bunten Bonnie & Clyde-Variante *Bunty Aur Babli* (IN 2005, Ahaad Ali, 170 min.) sich erst *nach* dem expliziten Bruch mit ihren Familien zu kriminellen Machenschaften (und einer ganzen Menge gesetzestrecherischer Spaßes) hinreißen lassen.

⁴⁷ Der Erfolg von *Salaam Namaste*, der bewusst auf Elternfiguren verzichtet, mag von Psychoanalytikern als Rebellionswunsch der Zuschauerschaft gegen familiäre Entmündigungsstrukturen gedeutet werden. Oder auch nur als Auflehnung gegen die Dominanz von populären *Narrativen*, die in der Mehrzahl solche Strukturen aufweisen. Aus kulturökonomischer Sicht wird vermutlich eher das Bestreben von Produzentenseite relevant, eine vorhandene Nachfrage nach individualistischen Abenteuerszenarien zu bedienen, die ansonsten durch Importprodukte abgedeckt werden müsste.

pflichtet sind und die aus dieser übergeordneten Position heraus in das Leben ihrer Kinder eingreifen. In solchen Konstellationen ist der Subtext einer Entmündigungsproblematik stets wahrnehmbar. Aus figurentheoretischer Sicht bleibt hierbei die Frage zu beantworten, ob bei den gegebenen hierarchischen Verhältnissen Unterscheidungen in Haupt- und Nebenfiguren überhaupt zu treffen sind, und wie der beschnittene Aktionsradius der jungen HeldInnen hierin zu berücksichtigen ist?

An dieser Stelle ließe sich auch aus kulturwissenschaftlicher Warte anknüpfen: Es ist davon auszugehen, dass mythologische und andere kulturspezifische Referenzen, die sich dem/der westlichen ZuschauerIn nicht ohne entsprechende Vorkenntnisse erschließen, zum Verständnis des Phänomens wesentlich beitragen. Die in diesem Aufsatz geleistete Beschreibung typischer Erzählmuster versteht sich als Anstoß zu solch weiterführender Auseinandersetzung.

Literatur

Chakravarty, Sumita: *National Identity in Indian Popular Cinema 1947 – 1987*. Austin 1993.

Dwyer, Rachel, Christopher Pinney (Hg.): *Pleasure and the Nation*. Delhi 2001, S. 247-285.

Hirji, Faiza: When Local Meets Lucre: Commerce, Culture and Imperialism in Bollywood Cinema. In: *Global Media Journal* 4 (2005), H. 7, o.S.

Jha, Subhash K.: Celebrity Interview: Sooraj Barjatya...*GlamSham Entertainment Magazine* 4.1.2006. http://www.glamsham.com/movies/interviews/sooraj_barjatya2.asp (17.12.2010)

Kakar, Sudhir: Der Film als kollektive Phantasie. In: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. und Haus der Kulturen der Welt: *Filmland Indien. Eine Dokumentation*. Berlin 1991, S. 62-66.

Kakar, Sudhir: *Indian Identity. Three Studies in Psychology*. London 2007 [1996].

Kakar, Sudhir, Ramin Jahanbegloo: *India Analyzed. Sudhir Kakar in Conversation With Ramin Jahanbegloo*. Oxford/ New York u.a. 2009.

Kazmi, Fareed (Hg.): *The Politics of India's Conventional Cinema*. New Delhi 1999.

Mahajan, Setuka: *Family, culture remain focus of NRI films*. Hindustan Times/ Press Trust Of India, New Delhi, July 24, 2006. [Http://www.hindustantimes.com/StoryPage/StoryPage.aspx?id=b99eb574-44e9-43ae-a5fc-4be0e2192b3f&&Headline=Family%2c+culture+remain+focus+of+NRI+films](http://www.hindustantimes.com/StoryPage/StoryPage.aspx?id=b99eb574-44e9-43ae-a5fc-4be0e2192b3f&&Headline=Family%2c+culture+remain+focus+of+NRI+films) (17.12.2010).

Malhotra, Sheena and Tavishi Alagh: *Dreaming the Nation. Domestic Dramas in Hindi Films post-1990*. In: *South Asian Popular Culture* 2, H. 1 (2004), S. 19-37.

Mankekar, Purnima: *Screening Culture, Viewing Politics. An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham/London 2003.

Mishra, Vijay: *Bollywood Cinema. Temples of Desire*, London/New York 2002.

Mohanty, Utkal, T.B. Srinivas: *Utopia, Family Album Size*, *Outlook India*, 20. 8. 2001. [Http://www.outlookindia.com/article.aspx?212930](http://www.outlookindia.com/article.aspx?212930) (17.12.2010).

Monaco, James: *Film verstehen - Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films*. Reinbeck 1980.

Nair, Mira: *Variety Cinema Militans Lecture at the Netherlands Film Festival in Utrecht, September 29, 2002*. [Http://mirabaifilms.com/wordpress/?page_id=42](http://mirabaifilms.com/wordpress/?page_id=42) (17.12.2010).

Nandy, Ashis: *Notes Towards an Agenda for the Next Generation of Film Theorists in India*. In: *South Asian Popular Culture* 1, H.1 2003, S. 79-84.

Nayar, Sheila J.: *The Values of Fantasy: Indian Popular Cinema through Western Scripts*. In: *Journal of Popular Culture* 31, H. 1, 1997, S. 73-90.

Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*. Austin 1968 [Engl. transl. of *Morfologija skazki*, Leningrad: Academia 1928].

Raghavendra, M. K.: Structure and Form in Indian Popular Film Narrative, in: Vinay Lal, Ashis Nandy (Hg.): *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*. New Delhi 2006, S. 24-50.

Rajadhyaskha, Ashish: The ‚Bollywoodization‘ of the Indian Cinema. Cultural Nationalism in a Global Arena, in: Naveen Kishore (Hg.): *City Flicks. Indian Cinema and the Urban Experience*. Calcutta/New Delhi 2004, S. 113-139.

Saksena, Ritu: *Mapping Terrorism: Amorphous Nations, Transient Loyalties*, Ph.D.-Thesis, College Park, MD: University of Maryland 2006.

Shoesmith, Brian: From Monopoly to Commodity: The Bombay Studios in the 1930s, in: T. O'Regan & B. Shoesmith (Hg.): *History on/and/in Film*. Perth 1987. S. 68-75.

Smith, Murray: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.

Uberoi, Patricia: Imagining the Family. An Ethnography of Viewing HUM AAPKE HAIN KOUN...! In: Rachel Dwyer, Christopher Pinney (Hg.): *Pleasure and the Nation*. Delhi 2001, S. 309-351.

Vasudevan, Ravi (Hg.): *Making Meaning in Indian Cinema*. Delhi u.a. 2000.

Virdi, Jyotika: *The Cinematic ImagiNation. Indian Popular Films as Social History*. New Brunswick u.a. 2003.

Filmografie:

Analysefilme

Bunty Aur Babli (IN 2005, Ahaad Ali, 170 Min.).

Chori Chori Chupke Chupke (IN 2001, A.A. & M.A. Burmawalla, 155/160 Min.).

Dilwale Dulhania Le Jayenge (IN 1995, Aditya Chopra, 189 Min.).

Hum Aapke Hain Koun...! (IN 1994, Sooraj Barjatya, 206 Min.).

Hum Tum (IN 2004, Kunal Kohli, 142 Min.).

Kabhi Alvida Naa Kehna (IN 2006, Karan Johar, 193 Min.).

Kabhi Kushi Kabhie Gham (IN 2001, Karan Johar, 210 Min.).

Kal Ho Naa Ho (IN 2003, Nikhil Advani, 186 Min.).

Kuch Kuch Hota Hai (IN 1998, Karan Johar, 177 Min.).

Main Prem Ki Diwani Hoon (IN 2003, Sooraj Barjatya, 197 Min.).

Pardes (IN 1997, Subhash Ghai, 191 Min.).

Salaam Namaste (IN 2005, Siddharth Anand, 158 Min.).

Taal (IN 1999, Subhash Ghai, 179 Min.).

Veer – Zaara (IN 2004, Yash Chopra, 192 Min.).

Waqt: The Race Against Time (IN 2005, Vital Amrutial Shah, 153 Min.).

Zamaana Deewana (IN 1995, Ramesh Sippy, 180 Min.).

Weitere besprochene Filmtitel

Koi...Mil Gaya (IN 2003, Rakesh Roshan, 176 Min.).

Krrish (IN 2006, Rakesh Roshan, 185 Min.).

Sarkar (IN 2005, Ram Gopal Varma, 123 Min.).

When Harry Met Sally (USA 1989, Rob Reiner, 96 Min.).

Abbildungen

Abb. 1 und 2: *Pardes* (IN 1997, Subhash Ghai, 191 Min.).

Abb. 3 bis 6: *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (IN 1995, Aditya Chopra, 189 Min.).

Das Bildmaterial dient allein der wissenschaftlichen Analyse. Die Rechte liegen bei den Produzenten der genannten Werke.

Autorin

Sophie Gwendolyn Einwächter, M.A. Magisterstudium der Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Ruhr-Universität Bochum bis 2008, aktuell Promotionsstudium am gleichen Ort. Der Aufsatz fasst Ergebnisse der Facharbeit aus dem Jahr 2005 zusammen.

Kontakt: Sophie.Einwaechter@rub.de