

Florian Krauß

# »Frauenbilder, gegen die wir kämpfen«

## Bollywoods Gender- und Migrationsdarstellungen im Diskurs

**Wie beurteilen Mädchen und junge Frauen mit türkischem Migrationshintergrund familienzentrierte Bollywood-Romanzen, in denen z. B. Zwangsheirat thematisiert wird? Wie sind Bollywoods Frauenbilder zu interpretieren?**

Das sind Frauenbilder, gegen die wir kämpfen.« So äußerte sich Songül M.<sup>1</sup>, Mitarbeiterin zweier Mädcheneinrichtungen in Berlin-Neukölln, spontan zu den Inhalten kommerzieller Hindi-Filme, die hierzulande meist als »Bollywood« kategorisiert werden. Ihr Statement möchte ich als Ausgangspunkt nehmen, um Gender- und Heiratsdarstellungen sowie damit verknüpfte Migrationsbilder u. a. am Beispiel des Klassikers *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Indien 1995, R: Aditya Chopra) kritisch zu betrachten. Songüls Aussage ist insofern instruktiv, als dass sie die Inhalte der Bollywood-Filme – im Gegensatz zum Gros – ernst nimmt und die Rezeption mitthematisiert. Einerseits kritisiert sie die Frauenfiguren als »Mäuschen«, die sich in patriarchale Strukturen fügten. Sie bezieht sich dabei auf, wie sie selbst einräumt, die wenigen Bollywood-Filme, die sie gesehen hat. Andererseits glaubt Songül zu wissen: »Das ist auch blöd für starke Mädchen.« Entsprechend soll es auch um potenzielle Zuschauerinnen gehen: junge Frauen aus Berlin-Nord-

Neukölln, mit denen ich in einem Mädchentreff Ende 2007 Gruppendiskussionen geführt habe. Die Verknüpfung von Filmanalysen und qualitativen Befragungen folgt Medientheorien der Cultural Studies, nach denen sich die Bedeutung eines Textes erst in seiner Rezeption und Aneignung entfaltet (Mikos 2001, S. 331). Die meisten der von mir befragten Mädchen und jungen Frauen sind muslimisch und haben einen türkischen Migrationshintergrund. Diesem Bevölkerungsteil wird gern eine Affinität zum Bollywood-Kino unterstellt. Dorothee Wenner behauptet etwa in *Die Zeit* (2005), dass »erstaunderweise viele junge Türkinen« zu der weitgehend unerforschten Zielgruppe des Hindi-Kinos in Deutschland gehören. In einem mit »Der Inder-Wahnsinn« überschriebenen Artikel der *taz* heißt es über »die indischen Liebesfilme«:

»Sex ist absolut tabu, und traditionelle Familienwerte wie Gehorsam und Achtung gegenüber den Eltern spielen eine wichtige Rolle. Dabei erzählen die Filme oft gerade von Ausbrüchen aus der Tradition [...]. Das mag für manches muslimische Mädchen die indischen Filme reizvoll machen.« (Wierth 2006)

Solche Hypothesen sind nicht unproblematisch: Die Gefahr schlummert in einer »Folklore des Halbwissens«, die MigrantenInnen als homogene Gruppe begreift (Beck-Gernsheim 2006, S. 11) und ihnen »fremde« Eigenschaften wie die Rezeption vermeintlich exotischer Filme oder patriarchale, traditionelle Vorstellungen zuschreibt.

### Gender und Ethnizität als Konstruktionsprozesse

Stuart Hall (1994, S. 77) hat mehrfach auf solche Prozesse des »Othering« hingewiesen, in dem die Mehrheit Minoritäten bestimmte Charakteristika attestiert und sich selbst als »Norm« konstituiert. Mein Artikel begreift Identitätsbegriffe entsprechend nicht als natürliche Gegebenheiten, sondern als Produkte permanent stattfindender Interaktionsprozesse. Sowohl »Migrationshintergrund« als auch »Gender« – die Identitätskategorien, auf die ich mich im Folgenden konzentriere – entstehen erst durch soziale Praxen, im Zusammenspiel von Präsentation und Zuschreibung (Krotz 2003, S. 34). Diese Interaktionen verlaufen etwa zwischen Mann und Frau und/oder der

»Mehrheitsgesellschaft« und MigrantInnen. Meine Untersuchung schreibt ein entsprechendes »Doing Gender« (West/Zimmerman 1991) und »Doing Ethnicity« fort.

Anstelle von Generalurteilen stehen qualitative Zwischenergebnisse, die sich auf konkrete Bezugspunkte stützen: Gruppendiskussionen mit überwiegend türkischstämmigen, muslimischen Jugendlichen. Als zweiter Bezugspunkt dient der Film *Dilwale Dulhania Le Jayenge (DDLJ)*, der auf den ersten Blick Songüls These von reaktionären Frauenbildern zu stützen scheint.

### Frauenbilder zwischen »Ehrverlust« und Zwangsheirat

*Wer zuerst kommt, kriegt die Braut* – so der Titel von *DDLJ* zur RTL 2-Ausstrahlung im vergangenen Jahr – kann keineswegs für das Hindi-Kino im Ganzen stehen, besitzt aber eine gewisse Repräsentativität für den »Family Film« der 90er-Jahre. »Familie« ist in vielen Bollywood-Erfolgen dieses Jahrzehnts ein zentrales Handlungsmotiv (Krauß 2007, S. 28 ff.). Zudem spielen »non-resident Indians« (NRIs) eine zunehmend bedeutsame Rolle als wichtige, da finanzstarke Zielgruppe, aber auch als Filmcharaktere. Viele Hindi-Filme der jüngeren Zeit handeln folglich dezidiert von Migration und binden nationale Identität nicht mehr an ein bestimmtes Territorium. *DDLJ* kann in seiner Repräsentation von »non-resident Indians« als richtungsweisend gelten (Uberoi 1998, S. 310).

Die ca. 18-jährige Simran (Kajol) und der Mittzwanziger Raj (Shah Rukh Khan) leben als NRIs in London. Auf einer Interrail-Reise durch Europa, das sich hier vor allem in Gestalt der Schweizer Alpen zeigt, lernen sie sich kennen und verlieben sich ineinander. Doch die Heldin ist bereits einem Mann in Indien versprochen. Simrans Vater erfährt von den Gefühlen seiner

Tochter. Er veranlasst unmittelbar, dass die Familie Großbritannien dauerhaft verlässt und die Hochzeitsvorbereitungen in Indien beginnen.

Die Handlung und der Filmtitel – besonders in der deutschen Version *Wer zuerst kommt, kriegt die Braut* – weisen deutlich auf patriarchale Strukturen hin. »Patriarchal« ist hier im Sinne seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen, die die Macht des Familienoberhaupts über Frauen und jüngere Männer bezeichnet. Eine entsprechende Hierarchie zeigt sich in der Zwangsheirat, die Simrans Vater seiner Tochter auferlegen will. »Zwangsheirat« meint ein Heiratskonzept, das dem Mann und der Frau keinerlei Entscheidungsmacht einräumt, während die arrangierte Ehe dem potenziellen Paar eine Art Vetorecht zubilligt (Bielefeldt 2005, S. 22 ff.). Die Grenzen zwischen beiden Formen der Eheschließung sind fließend. Dennoch ist eine Differenzierung sinnvoll, um stigmatisierende Zerrbilder von MigrantInnen, aber auch eine vereinfachende Sicht auf das Hindi-Kino zu vermeiden. Gerade im Kontext von »New Bollywood« gibt es zahlreiche Werke, in denen die Betroffenen den Heiratsvorschlag der Familie ablehnen dürfen, wie etwa in dem urbanen Coming-of-age-Drama *Dil Chahta Hai* (Indien 2001, R: Farhan Akhtar).<sup>2</sup> In *DDLJ* fungiert der Familienvater als alleinige Entscheidungsinstanz. Die Position der weiblichen Heldin ist dadurch äußerst prekär. Ihr droht die Heirat mit einem Fremden. Ein Aufbegehren gegen die Eltern birgt für Simran die Gefahr des »Ehrverlusts«. Im Film fällt mehrfach dieser Begriff. Als der Vater zufällig davon erfährt, dass Simran sich auf der Interrail-Reise in einen Mann verliebt hat, wirft er ihr vor: »Du hast die Ehre der Familie beschmutzt.«<sup>3</sup> – »Ich weiß sehr wohl, was die Ehre einer indischen Frau bedeutet«, beruhigt Raj Simran, als diese zum ersten Mal Alkohol getrunken hat und mit ihm am nächsten Morgen in einem Pensionszimmer aufwacht.

Ein Verlust seiner »Ehre« oder seiner Autonomie steht nicht zur Debatte. In der patriarchalen Rangfolge rangiert Raj als Mann weiter oben, was sich auch in einer stärkeren Entscheidungsmacht äußert. Die Liebenden beschließen nicht miteinander, gleichberechtigt und demokratisch, wie sie Simrans näher rückender Zwangsverheiratung begegnen können. Vielmehr verwirft Raj den Vorschlag von Simran und ihrer Mutter durchzubrennen und beharrt auf dem Segen des Vaters. Die Folge ist ein dramatisches Finale: Simran ist bereits als Braut zurechtgemacht und soll den »Falschen« ehelichen. Der sture Patriarch wird weich und die Liebenden finden mit seiner Billigung zueinander. Ihre Vereinigung im letzten Augenblick, ihr Respekt vor der Tradition und das Einlenken der meist männlichen Machtinstanz sind prototypisch für Konfliktlösungen im »Family Film«. Die Familie verstößt die Liebenden nicht und die Liebenden stoßen die Familie nicht vor den Kopf.

Das hier propagierte Ideal der »arrangierten Liebesheirat«, die im Happy End siegt, vereint zwei Heiratskonzepte und – wenn man so will – auch zwei Kulturen. Individuelles Begehren und das Wohl der Familie, Liebesheirat und arrangierte Ehe, Moderne und Tradition, »East« und »West« sind in der harmonischen Auflösung nicht länger Konflikte. Angesichts der Tatsache, dass die Figuren MigrantInnen sind, bleibt durch das Happy End auch ein Identitätsverlust in der Diaspora aus. *DDLJ* führt die arrangierte Ehe als Norm an und verortet sie in der »indischen Kultur«. Indischsein ist nicht mehr an einen lokalen Ort geknüpft, sondern findet eher im Bereich von Familie und »Gender Values« statt.

### Bollywood im Diskurs junger Migrantinnen

Populäre Medienberichte – insbesondere zum »Berliner Problem-Bezirk

Neukölln« (*Spiegel Online*, Todt 2005) – unterstellen muslimischen MigrantInnen ebenfalls gern, dass sie ihre kulturelle Identität in »traditionellen« Familienstrukturen behaupten. Glaubt man solchen Darstellungen (z. B. Beikler 2005, Kelek 2005), ist die Zwangsehe ein Thema, das viele Muslime mit Migrationshintergrund betrifft. Überspitzt ließe sich daraus ableiten: Bollywoods Kontrastierung von Liebesheirat und arrangierter Ehe stellt in Neukölln einen ähnlichen realen Bezugspunkt dar wie in Nigeria, wo Brian Lerkin (2005) die Rezeption von Hindi-Filmen untersucht und hierin Gründe für ihre Popularität gefunden hat. Die Behauptung ist nicht nur insofern problematisch, als dass sie den heterogenen Berliner Stadtteil, in dem verschiedenste Bevölkerungsgruppen und über 300.000 Menschen wohnen, generalisiert. Im konkreten Beispiel der »Zwangsehe« besteht auch die Schwierigkeit, die angebliche Verbreitung solch patriarchaler Ehekonzepte empirisch zu beweisen. Das System beruht gerade auf Schweigen und auf dem Bewahren der »Familienehre«. <sup>4</sup>

Zumindest finden sich Indizien, die auf eine Relevanz des Themas in Teilen Neuköllns hinweisen: Neben einer aktuellen Tagung zum Thema sind dies die Website [www.Zwangsheirat.de](http://www.Zwangsheirat.de), die zu Hilfsangeboten in dem Berliner Stadtteil führt, Berichte von Mitarbeiterinnen in Mädcheneinrichtungen, mit denen ich gesprochen habe, sowie Äußerungen von Jugendlichen. Im Anschluss an eine Gruppendiskussion zum Thema »Bollywood« mit jungen Männern zwischen 14 und 20, die regelmäßig einen türkischen Bildungsverein besuchen, wies etwa einer der Teilnehmer von sich aus darauf hin, dass das Thema der arrangierten Ehe in populären indischen Filmen mit der »türkischen Kultur« zu tun hätte. Auch in dieser würden Ehen oft arrangiert. Eine »transkulturelle« Gruppe von 5 11- bis 12-jährigen Mädchen, alle »Bollywood-

Userinnen«, erwähnte, dass »auch bei uns« Muslime Christen nicht heiraten dürften und bezog sich dabei auf eine Szene aus *Rang De Basanti* (*Junge Rebellen*, Indien 2005, R: Rakesh Omprakash Mehra). Diese zeigt einen muslimischen Sohn, der vom Feiern mit seinen Freunden nach Hause kommt. Sein Vater wirft ihm vor, betrunken zu sein und sich mit »Ungläubigen«<sup>5</sup> (Hindus) abzugeben. Verschiedene Ausschnitte aus Bollywood-Filmen, die 2007 auf RTL 2 liefen, dienten als Grundreize der Gruppendiskussionen: Neben der Szene aus *Rang de Basanti*, die kulturelle Identität als Konflikt zeigt, waren dies eine »Song and Dance«-Nummer aus *Dilwale Dulhania Le Jayenge*, in deren Anschluss Simrans möglicher »Ehrverlust« behandelt wird, sowie das dramatische Hochzeitsfinale in *Main Prem Ki Diwani Hoon* (*Ich sehe mich nach Deiner Liebe*, Indien 2003, R: Sooraj R. Barjatya), das der Auflösung in *DDLJ* ähnelt.<sup>6</sup> Hinweise auf Restriktionen bei der Wahl des Ehepartners durch die Eltern finden sich auch in der erwähnten Gruppendiskussion mit »Deutsch-türkinnen« zwischen 16 und 26 Jahren und einer mexikanischstämmigen Mitarbeiterin, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde. Die gewählte Form der Rekrutierung von »natürlichen« Gruppen über Jugendeinrichtungen hatte dazu geführt, dass mir nicht nur Bollywood-Fans gegenüber saßen. Allein die 26-jährige Ayten, die kaum Deutsch spricht und deren seltene Wortbeiträge von den anderen übersetzt werden, gibt explizit an, Bollywood zu mögen. Die anderen 3 Mädchen äußern sich skeptisch bis negativ zu – so ihre Wortwahl – »indischen Filmen«. Ihre Kritik reproduziert Bollywood-Stereotype, die man auch in anderen Bevölkerungskreisen finden könnte. Die 16-jährige Ebru meint mit negativem Unterton:

»[...] dann heulen die die ganze Zeit und das war's. Und dann noch diese Musik.

[...] Es handelt sich nur um Liebe so, auf der Welt gibt's nichts anderes [...].«

Wie weit die Ablehnung geht, bleibt unklar. Die 16-jährige Emine bekundet etwa, noch nie einen Bollywood-Film gesehen zu haben, kennt sich dafür aber überraschend gut aus – ein Widerspruch, den auch die 21-jährige Sevil thematisiert: »Ach komm, du warst die Erste, die doch gesagt hat: ›Oh, Shah Rukh Khan!« Bollywood wird mehrfach »den Anderen« zugeschrieben, wie der älteren Schwester oder den jüngeren Besucherinnen der Mädcheneinrichtung, die ohnehin alles »süß« fänden. Der Hindi-Mainstream-Film trägt in diesem Kontext Züge von »Guilty Pleasures«, von denen es sich zu distanzieren gilt. Die Äußerungen drehten sich rasch nicht mehr um die Filmausschnitte und das vordergründige Thema Bollywood, sondern gehen in Aussagen über die eigene Lebenswelt (Liebes/Katz 2006, S. 249) über. Die bereits skizzierte Szene aus *Rang De Basanti* führt etwa zu einer allgemeineren Diskussion über interreligiöse Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Wünschenswert sei, so die Konklusion, dass die Eltern und der Mann eine nicht-muslimische Partnerin akzeptieren würden, die Realität sehe aber oft anders aus. Emine berichtet von der eigenen Situation:

»Wenn ich jetzt, wenn ich meiner Mutter einen Deutschen bringen würde, sie würde mich aus zweiten Stock oder sogar viertem würd' mich runterschmeißen, und dann @sie würde noch extra Krankenwagen rufen@ und dann @ab Beerdigung!@« [@ markiert Lachen]

Es bleibt unklar, inwieweit die Äußerung ernst gemeint ist. Emine nimmt in der Diskussion die Rolle der Wortführerin ein, formuliert ironisch-überspitzt und sorgt für Lachen in der Gruppe – so auch an dieser Stelle. Ihre Worte sind freilich auch dahingehend deutbar, dass sie die Ernsthaftigkeit des Themas durch Übertreibung und Ironie kaschiert. Womög-

lich spielte auch die Erwartungshaltung dessen eine Rolle, was ich – als Angehöriger der »Mehrheitsgesellschaft« – hören will, wenn ich Filmausschnitte zu Themen wie arrangierte Ehe und Religionskonflikte zeige.

Emine und die anderen jungen Frauen berichten hier und auch an anderer Stelle der Diskussion nicht unmittelbar von Ehearrangements, sondern lediglich von familiären Restriktionen oder Vorbehalten, was interreligiöse Liebesbeziehungen betrifft. Gewisse Regeln und Restriktionen bestehen sicherlich auch in anderen Milieus. Emine nennt ein Widersetzen gegen die Eltern aber durchaus als Option: »Ja, manche scheißen auf die Eltern und sagen halt: ›Ich liebe sie!‹, manche nicht. Wenn du Glück hast, versuchen!«

Vielleicht finden noch eher die Filme Gefallen, in denen sich Held und Heldin, anders als in *DDLJ*, für die Liebe und gegen den Patriarchen entscheiden. Dafür sprechen die Worte der 21-jährigen Sevil zu *Kabhie Khushi Kabhie Gham (In guten wie in schweren Tagen, Indien 2001, R: Karan Johar)*, den sie als Beispiel für einen »guten« Bollywood-Film anführt:

»[...] aber der Junge hat halt doch noch zu seiner Liebe gestanden und hat ja seine Familie vor sich genommen und meinte: ›Entweder akzeptiert das Mädchen oder ich geh' dann mit ihr fort.‹ Und das hat mir halt gefallen, weil er zu seiner Liebe stand.«

Äußerst kritisch scheinen die Teilnehmerinnen der Gruppendiskussion Figurenkonstellationen zu bewerten, in denen der Mann über die Frau entscheidet. Im Hochzeitsfinale aus *Main Prem Ki Diwani Hoon (Ich sehne mich nach deiner Liebe)*, das ihnen vorgeführt worden ist, ist die weibliche Protagonistin Sanjana als Braut zurechtgemacht. Sie soll an den »falschen« Bräutigam übergeben werden. Erst in letzter Sekunde erkennt dieser, für wen Sanjanas Herz

tatsächlich schlägt und vereinigt die Liebenden. Emine meint dazu:

»Und das, find ich, war so schwachsinnig, als ob die so 'ne Puppe wär, die tauschen untereinander die Weiber und so. ›Ja, okay, jetzt gehört sie dir, ach, ich lieb die nicht, hier: Nimm die doch noch!‹«

Im Kontext der Diskussion lässt sich nicht eindeutig sagen, worauf sich Emines Urteil, »...das [...] war so schwachsinnig« bezieht. Vermutlich meint sie damit die Subjektposition der männlichen Protagonisten, die im Filmausschnitt über das weibliche Objekt verfügen. Vielleicht kritisiert sie aber auch das »puppenhafte« Verhalten der Heldin, die sich trotz Tränen ihrem Schicksal beugt.

Vorläufig ist festzustellen: Die Gleichung, »muslimische Mädchen in traditionellen Familienstrukturen« bilden eine wichtige Zielgruppe von »konservativen Bollywood-Familienmelodramen« neigt zur Vereinfachung. Dies zeigen Aushandlungen von Gender-Themen in der hier dargestellten Gruppendiskussion und – so ein Ausdruck Songüls – »starke Mädchen«, die dem Klischeebild »unterdrückter« Migrantinnen widersprechen. Auch eine zweite Betrachtung von Bollywood-Filmen kann den Blick auf Frauen- und Migrationsbilder sowie ihre Rezeption weiten. Hierbei soll erneut *Dilwale Dulhania Le Jayenge* als Beispiel dienen.

### Feministische Subtexte im Bollywood-Film?

In *DDLJ* selbst fällt Kritik an der Vormachtstellung der Männer. Simrans Mutter sagt zu ihrer Tochter:

»Ich musste noch viele Opfer bringen, mal musste ich als Tochter, mal als

Schwester, mal als Ehefrau meine eigenen Wünsche zurückstellen, aber als du geboren wurdest, als ich dich das erste Mal in meinen Armen gehalten habe, da habe ich mir hoch und heilig geschworen: Was mit mir geschehen ist, soll meiner Tochter erspart bleiben. [...] Aber ich habe mich getäuscht, Simran. Ich habe vergessen, dass eine Frau nicht mal das Recht hat, ein Versprechen abzugeben. Die Aufgabe einer Frau ist es, sich für die Männer aufzuopfern.«

Die Gespräche weiblicher Figuren erfüllen in *DDLJ* die Funktion, Benachteiligungen der Frau auszusprechen. Die zitierten Worte lassen allerdings auch eine gewisse Resignation angesichts der Machtposition des

Mannes erkennen, die als unabänderlich gilt. Die Mutter versucht hier, Simran von ihrem »Schicksal als Frau« zu überzeugen, auf den Vater zu hören und den Geliebten zu vergessen. Später nimmt sie diesen Ratschlag zurück und beschwört das

Liebespaar Raj und Simran, durchzubrennen.

Zu den Frauengesprächen, in denen man fast schon einen feministischen, wenngleich eher reformistischen als revolutionären Subtext ausmachen kann (Uberoi 1998, S. 325), gesellen sich »Traumbilder« einer gewissen Individualität und Freiheit. Während der zweite Teil des Films in Indien spielt und von der drohenden Zwangsheirat handelt, ist der erste Teil in Europa angesiedelt. Simran verbringt einen Monat ihres Lebens zwischen ihren Rollen als Tochter und als Ehefrau/Schwiegertochter auf einer Inter-rail-Reise, die sie ihrem Vater abringen kann. Die »Song-and-Dance«-Nummer *Zara Sa Jhoom Loon Main* treibt das Verlassen von Konventionen auf die Spitze: Simran, die in der »realen« Handlung Alkohol getrunken hat, entwendet aus einem Schau-



fenster ein rotes Minikleid, rollt sich darin durch den Schnee, tanzt Raj an und verbalisiert im Songtext ihr sexuelles Begehren: »Der kühle Wind aus den Bergen setzt meinen Körper lichterloh in Flammen.« Wie in anderen Gesangs- und Tanzeinlagen des Hindi-Kinos werden Fantasien möglich, die an anderer Stelle des Films kaum möglich wären. Die »anständige« Simran lebt ihre sexuelle Lust ungehindert aus, wagt entgegen der klassischen Geschlechteraufteilung »die ersten Schritte« und wird in Minirock und Badeanzug erotisch in Szene gesetzt. Im nur von Raj und Simran bevölkerten Schwimmbad, das als Schauplatz auf die schneebedeckten Berggipfel folgt, wirft sie ihn ins Becken. Als der durchnässte Raj am Schwimmbeckenrand zur Cognac-Flasche greift, verschieben sich die Positionen. Er wird zum begehrenden Subjekt oder, um den Liedtext zu zitieren, zum »Mann in seinen besten Jahren«. Die jetzt von Simran gesungenen Rufe »Oh nein, bitte nicht, oh nein!« verweisen auf die anschließend einsetzende »reale« Handlung: Nach Ende der Gesangs- und Tanzeinlage wacht sie im Zimmer einer Pension auf und möchte wissen, was letzte Nacht mit ihr geschehen sei. Ihre Furcht vor dem »Ehrverlust« zeigt, dass die Freiheit für die Frau in stärkerem Maße als für den Mann eine prekäre Situation ist.

Auch wenn die Rückkehr zur filmischen Wirklichkeit an dieser Stelle einer Rückkehr zu patriarchalen Strukturen gleicht, bleibt die Szene relativ vielschichtig. Keuschheit und sexuelle Obsession, Restriktion und Emanzipation gehen miteinander einher (vgl. Krauß im Erscheinen). Dramaturgische und ästhetische Besonderheiten des Hindi-Kinos – wie seine ausgesprochene Bruchhaftigkeit (»multiple disruptions«, Gopalan 2002, S. 7) durch »Song-and-Dance«-Nummern ermöglichen verschiedene Lesarten. Eine klare Einordnung von Bollywoods Frauen-

und Genderbildern als reaktionär ist daher schwierig.

Auch deutsche Bollywood-TV-Ausstrahlungen im Jahr 2007 lassen eine gewisse ideologische Bandbreite erkennen. Neben *Wer zuerst kommt, kriegt die Braut* steht der Film *Hochzeit – Nein Danke!*<sup>7</sup>. Bei meinen Befragungen in Nord-Neukölln fiel nicht nur Songüls Urteil: »Das sind Frauenbilder, gegen die wir kämpfen.« Im Fragebogen, der zur Ergänzung der Gruppendiskussionen Einsatz fand, begründete ein 16-jähriges türkischstämmiges Mädchen seine positive Beurteilung von Bollywood mit einer ganz anderen These: »Da geht es um Frauenrechte [...]« ■

## ANMERKUNGEN

Mein Dank gilt den MitarbeiterInnen und BesucherInnen von Jugend- und Migrationseinrichtungen in Berlin Nord-Neukölln, die mit mir über Bollywood-Filme sprachen. V. Hediger, A. Schneider, L. Mikos, K. Ergün und S. Hommel danke ich für hilfreiche Ratschläge.

- 1 Alle Namen der RespondentInnen wurden geändert.
- 2 Zu einem Vergleich des »Family Films« mit New Bollywood-Produktionen vgl. Schulze 2008.
- 3 Dialogzitate nach der Synchronfassung von DDLJ, TV-Ausstrahlung auf RTL 2 am 30.06.2007.
- 4 Vgl. die Tagung »Zwangsheirat und arrangierte Ehen – Neue Herausforderungen für Jugendhilfe und Schule in Neukölln« am 21.11.2007.
- 5 Zitat nach der deutschen Synchronfassung.
- 6 Bei der Gruppendiskussion der 11- bis 12-Jährigen wurde statt dieser Szene ein Ausschnitt aus *Kabhie Khushi Kabhie Gham* gezeigt, in dem indische NRIs und Briten aufeinandertreffen.
- 7 Salaam Namaste (Indien 2005, R. Siddharth Anand), RTL 2-Ausstrahlung am 15.09.2007.

## LITERATUR

- Beck-Gernsheim, E.: *Wir und die Anderen: Vom Blick der Deutschen auf Migranten und Minderheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Beikler, S.: *Plakate gegen Zwangsehen. Neukölln startet Kamapagne für die Selbstbestimmung von Frauen*. In: *Der Tagesspiegel*, 08.07.2005.
- Bielefeldt, H.: *Zwangsheirat und multikulturelle Gesellschaft – Anmerkungen zur aktuellen Debatte*. Essay No. 2. Oktober 2005. Berlin: Deutsches Institut für Menschenrechte 2005.
- Gopalan, L.: *Cinema of interruptions. Action genres in contemporary Indian cinema*. London: BFI 2002.
- Hall, S.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument 1994.

Kelek, N.: *Die fremde Braut. Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*. 4. Aufl. Köln: Kiepenhauer u. Witsch 2005.

Krauß, F.: *Männerbilder im Bollywood-Film. Konstruktionen von Männlichkeit im Hindi-Kino*. Berlin: wvb 2007.

Krauß, F.: »Der kühle Wind aus den Bergen setzt meinen Körper lichterloh in Flammen.« *Körperrepräsentationen im Bollywood-Blockbuster Dilwale dushman le jayenge*. In: Hoffmann, D. (Hrsg.): *Body Images*. (Arbeitstitel; erscheint voraussichtl. Ende 2008).

Krotz, F.: *Medien als Ressource der Konstitution von Identität*. In: Winter, C.; Thomas, T.; Hepp, A. (Hrsg.): *Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*. Köln: Halem 2003, S. 27-48.

Lerkin, B.: *Bandiri music, globalisation and urban experience in Nigeria*. In: Kaur, R.; Sinha, A. (Hrsg.): *Bollywood: popular Indian cinema through a transnational lens*. New Delhi u. a.: Sage 2005, S. 284-308.

Liebes, T.; Katz, E. I.: *Über die kritischen Fähigkeiten der Fernsehzuschauer*. In: Hepp, A.; Löffelholz, M. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. Konstanz: UVK 2006, S. 586-616.

Mikos, L.: *Cultural Studies, Medienanalyse und Rezeptionsästhetik*. In: Mikos, L., Göttlich, U.; Winter, R. (Hrsg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielefeld: Transcript 2001, S. 323-342.

Schulze, K.: *Der kommerzielle Hindi-Film der 90er Jahre vs. New Bollywood. Eine vergleichende Film-analyse*. Saarbrücken: Dr. Müller 2008.

Todt, J.: *Wer entscheidet, wen du heiratest?* In: *Spiegel Online*, 12.07.2007, <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,druck-364783,00.html> (20.05.2008)

Uberoi, P.: *The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ*. In: *Contributions to Indian sociology*, 32/1998/2. New Delhi, u. a.: Sage 1998, S. 305-336.

Wenner, D.: *Ich liebe deine Windmaschine. Wie Bollywood auf den deutschen DVD-Markt drängt*. In: *Die Zeit*, 9.06.2005, Nr. 24.

West, C.; Zimmerman, D. H.: *Doing gender*. In: Lorber, J., Farrell, S. (Hrsg.): *The social construction of gender*. Newbury Park, CA u. a.: Sage 1991, S. 13-37.

Wierth, A.: *Der Inder-Wahnsinn*. In: *die tageszeitung*, 31.05.2006, S. 23.

## DER AUTOR

Florian Krauß, Dipl.-Medienwissenschaftler, ist Promotionsstipendiat an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg.

