

Typisch Bollywood?

Der Diskurs über Bollywood in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen

von
Katja Molis

Magisterarbeit im Studiengang
Medienwissenschaften

veröffentlicht im Open-Access-Verfahren
durch die Bibliothek der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades (M.A.)

an der Carl-Friedrich-Gauß-Fakultät
der Technischen Universität Braunschweig
und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Typisch Bollywood?
Der Diskurs über Bollywood in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen

vorgelegt von Katja Molis

28.06.2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Rolf F. Nohr
Zweitgutachter: Prof. Dr. Heike Klippel

Die Welt ist rund..
Die Welt ist rund. Denn dazu ist sie da.
Ein Vorn und Hinten gibt es nicht.
Und wer die Welt von hinten sah,
der sah ihr ins Gesicht!

Erich Kästner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
A. Theoretische Überlegungen	4
2. Ost-West-Problematik	5
2.1. Die Zeit des Postkolonialismus	6
2.2. Postkolonialismus in Deutschland	7
2.3. Der deutsch-indische Kontext	8
2.3.1. Deutsche Indienbilder bis zur Unabhängigkeit Indiens	8
2.3.2. Deutsche Indienbilder seit den 1950er Jahren	12
2.4. Die Orientalismus-Debatte	15
2.4.1. Edward Said und Ronald Inden	16
2.4.2. Robert Stam und Ella Shohat	18
2.4.3. Homi Bhabha	19
2.4.4. Suzanne Marchand, Anil Bhatti, Mishka Sinha und Jürgen Lütt	20
3. Hochkultur-Populärkultur-Problematik	24
3.1. Umgang mit Populärem im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert	26
3.2. Die Kulturindustrie-These von Adorno und Horkheimer	28
3.3. Die Perspektive der Cultural Studies	31
3.4. Umgang mit Populärem seit den 1960er Jahren	37
4. Zusammenfassung der Fragestellungen beider Theoriekomplexe	40
B. Qualitative Analyse der Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ	43
5. Methode und Vorgehensweise	43
5.1. Fiskes Diskursbegriff und diskursanalytischer Ansatz	44
5.2. Die Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ als Träger von Diskursen	46
5.3. Das ausgewählte Analysematerial	47
5.4. Analyseschritte	48
6. Sichtung des Analysematerials	49
6.1. „Bollywood“ als Begriff und Thema	49
6.2. Themen und Inhalte der Zeitungsartikel	50
7. Präsentation und Diskussion der Argumentationsstränge	53
7.1. Die Bollywood-Formel	53
7.1.1. Wird Bollywood essentialisiert?	56
7.1.2. Bollywood als deutsches Film-Genre	59
7.2. Bollywood als Ware	63
7.3. Entwicklung versus Stagnation	64
7.3.1. Bollywood entwickelt sich weiter	65

7.3.2. Bollywood stagniert	66
7.4. Fremdes versus Eigenes	68
7.4.1. Bollywood als das Andere und Fremde	69
7.4.2. Bollywood als das Eigene	73
7.5. Vergleich mit dem westlichen Kino versus globaler Pop	75
7.5.1. Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino	75
7.5.2. Bollywood als Teil des globalen Pops	80
7.6. Der Westen als Maßstab und Ziel	82
7.7. Kitsch oder Kunst	86
7.7.1. Kino der Gefühle und Emotionen	89
7.7.2. Anspruchsloser Kinderkram	91
7.7.3. Explizit Kitsch	93
7.7.4. Kitsch als Camp	96
7.8. Bollywood ist eskapistisch	98
7.8.1. Traumwelten und Alltagsfluchten	100
7.8.2. Exkurs: Bollywood ist unrealistisch	104
7.8.3. Bollywood als Religion und Droge für Inder	105
8. Zusammenfassung und Bewertung der Ergebnisse	111
8.1. Diskurse über Indien und den Orient	111
8.2. Diskurse über Populärkultur	114
8.3. Verkopplung der Indien- und Orient-Diskurse mit den Diskursen über Populärkultur	115
8.4. Kritische Betrachtung der verwendeten Methode	118
9. Fazit und Ausblick	119
Quellenverzeichnis	122
Literaturverzeichnis	133

1. Einleitung

Bollywood? Das sind doch diese kitschigen Liebesfilme aus Indien, in denen immer so viel getanzt und gesungen wird!

Bollywood. Das ist ursprünglich die Bezeichnung für die kommerziellen Filme aus den Filmzentren der indischen Stadt Bombay. Neben Kalkutta und Chennai ist Bombay – heute offiziell Mumbai genannt – einer der Haupt-Produktionsstandorte des indischen Kinos. Der Großteil der dort entstandenen Filme ist hindi- und urdusprachig (vgl. Alexowitz 2003, S.51f). Insgesamt entstehen in Indien über 800 Filme pro Jahr. Der gesamte asiatische und osteuropäische Markt wird mit ihnen beliefert. Damit übertrifft die indische Filmproduktion sogar Hollywood, wo ungefähr 400 Filme pro Jahr produziert werden (vgl. Kurp 2004, Stand: 2003).

Bollywood? Der Begriff steht längst nicht mehr nur für die Filme aus Bombay. Er ist zu einer globalen Marke geworden: für einen Modestil, für Unterhaltung, für indisches Essen und für eine Musikrichtung (vgl. Rajadhyaksha 2005).

Bollywood. In Deutschland sind Bollywood-Filme mittlerweile vielen ein Begriff, denn seit dem Jahr 2003 haben sie vermehrt Einzug in die deutsche Fernseh-, Kino- und DVD-Landschaft gehalten. Lange Zeit war von einem vorübergehenden Trend und von einem Bollywood-Fieber die Rede. Es zeigt sich aber, dass Bollywood dabei ist, in Deutschland Fuß zu fassen: In den Geschäften sind Regale eigens für Bollywood-Filme eingerichtet worden und statt drei bis vier sind mittlerweile bis zu dreißig verschiedene Filme im Angebot. Auch im deutschen Fernsehen, vor allem auf den Sendern Vox und RTL2, hat die Menge ausgestrahlter Bollywood-Filme zugenommen. Waren es im Jahr 2003 erst drei und im Jahr 2004 noch vier an der Zahl, sind im Jahr 2006 bereits achtunddreißig Bollywood-Filme gezeigt worden, inklusive Mehrfachausstrahlungen und Wiederholungen.¹ Auch die deutschen Kinos haben sich auf Bollywood eingestellt. Hier sind pro Jahr immerhin zwei bis drei Filme aus Indien zu sehen.² Auf der Berlinale sind sie schon seit 1999 fester Bestandteil des Programms. Durch Bollywood-Parties, diverse Events mit Schwerpunkt Indien und Musicals im Bollywood-Stil wird die Präsenz Bollywoods in Deutschland noch verstärkt.

Bollywood? Das ist Indien. So heißt es jedenfalls in der Zeitschrift „mobil“:

„Seit Jahrhunderten hat der Subkontinent eine märchenhafte Faszination auf Reisende aus dem Westen ausgeübt. Noch heute ist das an vielen Orten spürbar. Doch niemand muss mehr den weiten Weg nach Indien antreten - es kommt frei Haus. Seitdem Filmfestivals und Fernsehsender die Exotik der Hindi-Filme für sich entdeckt haben, liegt Indien voll im Trend.“ (Merschmann 2006, S.65f)

Bollywood-Filme bringen also Indien nach Deutschland, in diesem Fall ein exotisches, märchenhaftes und romantisches Indien – das Indien, was wir uns schon immer erträumt haben? Das Zitat

¹Quelle: www.molodezhnaja.ch/india-tv.htm, eingesehen am: 05.06.2007.

²Quelle: www.filmreporter.de, eingesehen am: 15.03.2007.

macht sehr gut deutlich: Bollywood stößt in Deutschland auf konkrete Vorstellungen von Indien und das deutsche Bild von Bollywood ist mit diesen Vorstellungen verknüpft. Doch welcher Art sind diese Verknüpfungen? Wie wird Bollywood in Deutschland bewertet und inwiefern hängt diese Bewertung mit Bollywoods indischen Herkunft zusammen? Ist es wirklich ein positives romantisches Bild von Indien, das von Bollywood wachgerufen wird, oder sind auch negative Bilder wirksam? Fügt sich das Bollywood-Bild in vorhandene deutsche Indien- und Orientbilder ein oder setzt es sich von diesen ab und führt zu einer Verschiebung derselben? Die vorliegende Arbeit ist ein erster Schritt zur Beantwortung dieser Fragen.

Prinzipiell geht es um das Erfassen der Strukturen, die dem Bild von Bollywood in Deutschland zugrunde liegen. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass Bollywood eine feste Bedeutung hat, sondern dass es eine Vielzahl von Bedeutungen haben kann. Diese liegen jedoch nicht allein in Bollywood und in den Bollywood-Filmen selbst, sondern sie werden vor allem von den soziokulturellen Kontexten und Erfahrungen derjenigen bestimmt, die sich ein Bild von Bollywood machen, und das immer wieder neu. Demnach gibt es auch nicht nur ein Bild von Bollywood, sondern viele verschiedene, die sich zudem in ständiger Veränderung befinden. Oder anders formuliert: Das deutsche Bollywood-Bild ist ausgesprochen heterogen und instabil.

Einer der Kontexte, in welchem dieses Bild entsteht, sind die deutschen Indien- und Orientbilder. Einen zweiten wichtigen Kontextbereich bilden die deutschen Bilder von populärer Kultur, zu welcher Bollywood-Filme auf Grund ihrer zunehmenden Beliebtheit in Deutschland, ihrer leichten Zugänglichkeit und Unterhaltsamkeit sowie nicht zuletzt auf Grund ihres kommerziellen Charakters zu zählen sind.

Neben dem Begriff des „Bildes“ spielt in der vorliegenden Arbeit vor allem der Begriff „Diskurs“ eine Rolle. Dem britischen Soziologen und Kulturwissenschaftler John Fiske folgend ist ein Diskurs als sozial genutzte Sprache zu verstehen, die mitbestimmt, welche Bedeutungen über ein Themengebiet erzeugt und verbreitet werden (vgl. Fiske 2002, S.14). Zudem ist ein Diskurs immer an eine Interessengruppe und somit an Machtfragen gebunden (vgl. Fiske 2002, S.5f). Auf den Diskursbegriff von Fiske wird später noch detailliert eingegangen. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass ein Diskurs nicht mit einem Bild gleichzusetzen ist. Er muss vielmehr als ein dem Bild übergeordnetes System betrachtet werden, welches die Aussagen, Handlungen, Denkweisen und auch Bilder zu einem Thema umfasst und kontrolliert. Während ein Bild eine Art Zustand beschreibt, ist der Diskurs kommunikativ und in Bewegung.

Um dem deutschen Diskurs über Bollywood näherzukommen, wird in dieser Arbeit der Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood analysiert. Denn die Tageszeitungen spielen für die Meinungsbildung in Deutschland eine wichtige Rolle, worauf im Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen wird. Ziel ist es aufzudecken, welche Parallelen der untersuchte Diskurs zu den deutschen Indien- und Orient-Diskursen sowie zu den Diskursen über Populärkultur aufweist und welche Rolle diese für die Bewertung Bollywoods spielen. Es ist davon auszugehen, dass die Bilder von Populärem und die Bilder von Indien – beziehungsweise vom Orient – einander bedingen und im Bild von Bollywood zusammenwirken.

Das Thema Bollywood wurde bereits in einer Vielzahl von Arbeiten, insbesondere aus dem indischen, dem anglo-amerikanischen und dem englischen Raum, behandelt. In ihnen spielen aber die

deutsche Rezeption von Bollywood keine Rolle. Neben der Rezeption in Indien wenden sie sich vornehmlich den Bedeutungen Bollywoods in der indischen Diaspora zu. Die im deutschsprachigen Raum erschienenen Bücher sind hauptsächlich Überblicks- und Einführungswerke zu dem in Deutschland bislang marginal bearbeiteten Thema Bollywood, nur einige wenige setzen sich mit der deutschen Rezeption von Bollywood-Filmen auseinander und können erste Hinweise auf das Bild von Bollywood in Deutschland geben. Zum Beispiel erläutern Nina Lobinger und Alexandra Schneider in ihren Aufsätzen, dass Bollywood-Filme romantische Indien-Vorstellungen bedienen. Sie seien für Deutsche irritierend, aber zugleich faszinierend und seien zum größten Teil auf Grund ihrer Exotik beliebt (vgl. Lobinger 2004; Schneider 2005a, 2005b). Die vorliegende Arbeit wird zeigen, inwiefern sich dies im Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen zeigt. Die in europäischen Filmen und TV-Sendungen, europäischer Literatur und Kunst enthaltenen Indien- und Orient-Bilder wurden in der Vergangenheit vielfach untersucht.³ Auch die geschichtliche Entwicklung der westlichen und deutschen Indien- und Orientbilder ist bereits ausführlich aufbereitet worden. Darauf kann die Untersuchung des Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood aufbauen.

Die Arbeit ist in zwei Hauptabschnitte gegliedert. Im ersten Abschnitt wird die Untersuchungsfrage theoretisch eingebettet und der Kontext des zu untersuchenden Diskurses aufgearbeitet. Dazu wird im ersten Kapitel in die postkoloniale Theorie eingeführt und es werden verschiedene deutsche Indienbilder sowie Thesen zum Verhältnis zwischen Europa und dem Orient vorgestellt. Im zweiten Kapitel steht das Thema Populärkultur im Zentrum. Hier werden wichtige Positionen gegenüber Populärkultur betrachtet und Thesen zum gegenwärtigen Blick auf Populäres angeführt. Auf der Grundlage dieser Theoriekomplexe wird im zweiten Abschnitt der Arbeit mit Artikeln ausgewählter überregionaler deutscher Tageszeitungen eine Diskursanalyse durchgeführt. Das Ergebnis gibt schließlich Auskunft darüber, wie sich das Bild der Tageszeitungen über Bollywood zusammensetzt, und welchen Bildern von Indien, vom Orient und von Populärem es gleicht. Offen bleibt bei dieser Form der Analyse, wie das Bild von Bollywood motiviert ist. Es ist also nicht zu unterscheiden, welche Bedeutungen die Filme selbst anbieten und welche Bedeutungen von den Diskursen über Indien, den Orient und über populäre Kultur ausgehen.

³Siehe dazu zum Beispiel Said 1995; Stam und Shohat 1994; Stam 2002; Sardar 2002; Kenzie 1995; Berg 1987; Fitz und Kröger 2005.

Abschnitt A.

Theoretische Überlegungen

Wie bereits erläutert, liegt der Fokus dieser Arbeit auf den Bewertungen Bollywoods in dem Kontext seiner indischen, beziehungsweise orientalischen Herkunft und seiner Popularität. Sowohl der Orient, als auch populäre Kultur sind Bestandteile von alten Binarismen und spielten lange Zeit innerhalb dieser die Rolle des Minderwertigen: der Binarismus Orient-Okzident⁴ und der Binarismus Hochkultur-Populärkultur.

Mit Binarismus ist hier eine Zweiteilung beziehungsweise das Aufspalten in Gegensätze wie schwarz und weiß oder gut und böse gemeint. Binarismen schaffen klare Strukturen und helfen damit die Lebenswelt eines Menschen zu sortieren, um sich leichter in ihr zurecht zu finden. Sie sind auch ein Mittel zur Identitätsbildung, indem sie das Abgrenzen des Eigenen von etwas Anderem ermöglichen. Im Rahmen binärer Denkmuster grenzt zum Beispiel der Okzident den Orient als Anderes klar von sich ab, ebenso tut das die Hochkultur mit der Populärkultur. Problematisch an diesen Binarismen ist, dass sie eine Zweiteilung konstruieren, die in der Form und scharfen Abgrenzung eigentlich nicht existiert. Damit werden bestehende Übergänge, Zwischenräume und Vermischungen vollständig ausgeblendet. Das Gegenüber wird als grundlegend anders und damit gegensätzlich vorgestellt, was dazu führt, dass die Identität des so genannten Anderen von der eigenen abhängig ist. Damit ist der Andere immer automatisch schlechter als man selbst, wenn man sich selbst als besonders positiv einschätzt (vgl. Hall 2003, S.234ff).

Wie und wie stark diese Binarismen noch heute das Denken der Menschen beeinflussen, wo sie ihren Ursprung haben und wie sie aufzulösen sind, ist Bestandteil wissenschaftlicher Forschungen. Insbesondere das Verhältnis zwischen Hochkultur und Populärkultur sowie zwischen Orient und Okzident wird immer wieder hinterfragt. Zu beiden Theoriekomplexen werden in den folgenden zwei Kapiteln verschiedene Standpunkte und Thesen vorgestellt. Auf diese Weise werden wichtige Kontextbereiche des deutschen Bollywood-Diskurses aufgearbeitet. Sie dienen als Grundlage für die darauffolgende Analyse der Zeitungsartikel.

⁴„Orient“ bezeichnet einen „räumlich nicht genau abgegrenzten Kulturraum, der im Einzelnen die Länder gegen Sonnenaufgang“, von Europa aus gesehen, umfasst. Synonyme sind die Begriffe „Osten“ und „Morgenland“ (Brockhaus Enzyklopädie 2006b, S.456). Welche Gebiete zum „Orient“ zählen, ist kontextabhängig (vgl. Inden 1994, S.49ff). Während in der Brockhaus Enzyklopädie nur Vorderasien sowie Nordafrika zum Orient gehören, werden nach Hauser (2001, S.1233) ebenso die Länder Asiens bis Japan (Indien eingeschlossen) dazu gerechnet. Dem „Okzident“, oder auch „Westen“, werden dagegen die europäischen und US-amerikanischen Staaten zugeordnet (Brockhaus Enzyklopädie 2006b, S.456). Wichtig ist, dass beide Ausdrücke Konstruktionen europäischen Ursprungs sind. Obwohl die Verwendung der Begriffe „Westen“ und „Osten“ sowie „Orient“ und „Okzident“ diejenigen Denkmuster weiterführt und aufrecht erhält, welche innerhalb dieser Arbeit in Frage gestellt werden, kann aus Gründen der Verständlichkeit nicht auf sie verzichtet werden.

2. Ost-West-Problematik

Die Untersuchung des Binarismus Orient-Okzident ist ein Bestandteil der sogenannten postkolonialen Theorien. In diesem interdisziplinären Feld versammelt sich eine Vielzahl von Theoretikern, die sich mit der Geschichte des Kolonialismus befassen, in der Kolonialzeit entstandene dominante Rassen-, Kultur-, Sprach- und Klassendiskurse untersuchen und sich mit dem Prozess der Dekolonisierung auseinandersetzen. Einige von ihnen, darunter Edward Said, Stuart Hall und Homi Bhabha, werden im Verlauf des vorliegenden Kapitels vorgestellt. Von besonderem Interesse für die Vertreter der postkolonialen Theorien sind die komplexen Auswirkungen des Kolonialismus, insbesondere auf die Identitäten der ehemals kolonisierten und kolonisierenden Kulturen und deren Umgang miteinander in der heutigen Zeit, der sogenannten Phase des Postkolonialismus.⁵

Der Begriff des „Postkolonialismus“ ist sehr komplex. Er bezeichnet nicht nur die Epoche nach dem Kolonialismus, sondern steht auch für die Theoriekonzepte seiner Vertreter und für deren oppositionelle Grundeinstellung (vgl. Hall 1997). Die postkolonialen Theoretiker versuchen den negativen Effekten des Kolonialismus entgegenzuwirken und die scharfen Binarismen aufzubrechen. Postkolonialismus ist demnach „als eine Widerstandsform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Konsequenzen“ zu begreifen (Castro Varela und Dhawan 2005, S.24). Stuart Hall zufolge beinhaltet der Postkolonialismus eine ganz neue Betrachtung der Kolonisation. Sie werde nicht nur als ein lokales oder marginales Nebengeschehen der Geschichte angesehen, sondern als ein globaler, transnationaler und transkultureller Prozess, „mit der Bedeutung eines zentralen, umfassenden, strukturensprengenden welthistorischen Ereignisses“ (Hall 1997, S.231, 227; vgl. auch Castro Varela und Dhawan 2005). Dies wird nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass die europäischen Kolonialreiche⁶ „im Laufe der Entwicklung nicht weniger als 85% der Erdoberfläche umfaßten“ (Fieldhouse 1991, S.9).

Der Postkolonialismus als Epoche ist Teil jenes Kontextes, in den der Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood eingebettet ist. Daher wird auf die Charakteristika dieser Epoche im ersten Abschnitt dieses Kapitels näher eingegangen. Um den Kontext enger zu fassen, wird im Anschluss daran die postkoloniale Situation in Deutschland umrissen. Darauf folgt die Aufbereitung des deutsch-indischen Kontextes, wobei die Konzentration vor allem auf den deutschen Indienbildern liegt. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werden unter der Überschrift „Orientalismus-Debatte“ verschiedene Positionen postkolonialer Theoretiker und anderer Wissenschaftler zum westlichen Diskurs über den Orient, insbesondere über Indien, vorgestellt. Sie dienen zusammen mit den Indienbildern als wichtige Grundlagen für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen.

⁵Zur Einführung in die postkoloniale Theorie vgl. Loomba 1998; Castro Varela und Dhawan 2005; Conrad und Randeria 2002a.

⁶Zu den wichtigsten europäischen Kolonialmächten zählten England, Frankreich, Portugal und Spanien.

2.1. Die Zeit des Postkolonialismus

Die Auswirkungen des Kolonialismus, oder in Stuart Halls Worten „Nachwirkungen“⁷ (Hall 1997, S.229), wozu auch das Denken im Binarismus Ost-West gehört, müssen als ein wesentliches Kennzeichen der Zeit des Postkolonialismus begriffen werden. Ihnen soll an Hand der Zeitungsanalyse im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit nachgespürt werden. Darüber hinaus ist der Postkolonialismus von neuen Abhängigkeitsverhältnissen ökonomischer und kultureller Art (Neo-Kolonialismen) geprägt, die trotz formaler Unabhängigkeit zwischen den ehemaligen Kolonien und den Industrieländern herrschen (vgl. Hall 1997, S.228; Loomba 1998, S.7). Als postkolonial sind aber nicht nur ehemals kolonisierte und kolonisierende Länder einzustufen. Denn als Diskurs hinterließ der Kolonialismus auch in den Ländern ohne Kolonial-Status und ohne kolonialen Besitz seine Spuren. Das Gleiche gilt für den postkolonialen Diskurs. Deutschland beispielsweise besaß nur wenige eigene Kolonien, leistete aber einen bedeutenden Beitrag zum kolonialen Diskurs und wurde selbst von diesem stark beeinflusst (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005, S.129; Wirz und Eckert 2002, S.39). Die postkolonialen Autorinnen Maria Do M. Castro Varela und Nikita Dhawan argumentieren zudem, dass postkoloniale Theorien für Deutschland relevant seien, weil ihr „Hauptfokus auf neokolonialistische Strukturen und den ungehemmten internationalen Kapitalismus gerichtet“ sei (Castro Varela und Dhawan 2005, S.129). Diese Feststellungen zeigen auf, dass eine Untersuchung des Bollywood-Diskurses deutscher Tageszeitungen im Kontext der postkolonialen Theorien sinnvoll ist.

Hall warnt jedoch davor, den Postkolonialismus als eine Zeit zu begreifen, die nur von den direkten Effekten des Kolonialismus gekennzeichnet ist. Es habe auf dem Weg zum Postkolonialismus eine „Rekonfiguration“ (Hall 1997, S.239) stattgefunden, also das Herausbilden eines neuen Verständnisses von Zeit, Geschichte und Politik, weshalb der Kolonialismus in ganz veränderter Form nachwirke. Vor allem stünden die kolonialen Effekte im komplexen Zusammenspiel mit anderen Phänomenen der heutigen Zeit, wie zum Beispiel der Migration und der Globalisierung (vgl. Hall 1997). Demzufolge müssten der koloniale Diskurs und seine Effekte auch im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood in veränderter Form und im Zusammenwirken mit anderen Diskursen anzutreffen sein. Hall und Ania Loomba, Professorin für postkoloniale Literatur und Geschichte, betonen auch, dass jede Kultur auf eine andere Weise postkolonial ist und sich der Postkolonialismus von Ort zu Ort und Zeit zu Zeit unterscheidet, je nach Art der kolonialen Erfahrungen, der Art der Dekolonisation und der entstandenen Beziehungen zwischen Kolonisierern und Kolonisierten (Hall 1997, S.219-247; Loomba 1998, S.7ff). Demnach befindet sich Deutschland in einer ganz spezifischen postkolonialen Situation, worauf in Kapitel 2.2. genauer eingegangen wird. Aus Halls und Loombas Ausführungen ist auch ableitbar, dass die Untersuchung des Bollywood-Diskurses in deutschen Tageszeitungen einer Betrachtung des deutsch-indischen Kontextes, vor allem der deutschen Beziehungen zu Indien, bedarf. Dieser Notwendigkeit wird in Kapitel 2.3. entsprochen.

An Stelle von komplexen Prozessen lässt der Begriff „Postkolonialismus“ jedoch schnell Homogenität und einen abrupten zeitlichen und ideologischen Bruch mit der Kolonialzeit vermuten (vgl. Stam 2002, S.294f; Castro Varela und Dhawan 2005, S.111ff), weshalb er angreifbar und auch sehr

⁷Deutsche Übersetzung von Anne Emmert und Joseph Raab.

umstritten ist.⁸ Ein Kritikpunkt von Seiten Loombas ist zum Beispiel, dass der Begriff die vorkoloniale Geschichte einer Kultur ignoriere und deren Entwicklung auf die koloniale Vergangenheit reduziere. Loomba weist daher darauf hin, dass der Begriff mit besonderer Vorsicht verwendet werden müsse (vgl. Loomba 1998, S.17ff):

„[Postcolonialism is] indicating a general process with some shared features across the globe. But if it is uprooted from specific locations, ‘postcoloniality’ cannot be meaningfully investigated, and instead, the term begins to obscure the very relations of domination that it seeks to uncover.“ (Loomba 1998, S.19)

Trotz der an ihm geübten Kritik und seiner Umstrittenheit, wird der Begriff des „Postkolonialismus“ innerhalb dieser Ausarbeitung nach den skizzierten Vorstellungen Halls, Loombas, Castro Varelas und Dhawans Verwendung finden.

2.2. Postkolonialismus in Deutschland

Es wurde bereits festgestellt, dass sich auch Deutschland in der Phase des Postkolonialismus befindet. Doch wodurch zeichnet sich seine Postkolonialität aus? Die folgenden Ausführungen sollen darüber Aufschluss geben.

Deutschland war nur für kurze Zeit Kolonialmacht, von 1884 bis 1919. Es besaß nur einige wenige Kolonien in Afrika und in Indien besaß es überhaupt keine.⁹ Sebastian Conrad und Shalini Randeria erklären, dass Deutschland aus diesem Grund auch vom Prozess der Entkolonisierung weniger stark betroffen gewesen sei als andere europäische Länder, und dass dementsprechend wenige Immigranten aus den ehemaligen Kolonien nach Deutschland gekommen seien. Zudem liege der deutsche Fokus im nationalgeschichtlichen Rückblick auf dem Nationalsozialismus und nicht auf dem Kolonialismus (vgl. Conrad und Randeria 2002a). Albert Wirz und Andreas Eckert sehen in diesen Tatsachen auch gleichzeitig die Ursachen dafür, dass in den deutschen Medien, in der deutschen Politik und in vielen deutschen Wissenschaftszweigen die kolonialen Auswirkungen auf Deutschland ignoriert werden. Insgesamt herrsche das Gefühl vor, vom Kolonialismus unbelastet zu sein (vgl. Wirz und Eckert 2002).

Wirz und Eckert erklären, in welcher Form auch Deutschland in den kolonialen Diskurs eingebunden war: So hat der Kolonialismus Deutschland viele Absatzmärkte, Rohstoffe, Zugang zu neuem Wissen, Fortschritt und Zivilisation geboten. Beispielsweise war es Abnehmer afrikanischer Rohstoffe und bezieht noch heute viele Rohstoffe aus den ehemaligen afrikanischen Kolonien. Außerdem sind deutsche Bürger während der Kolonialzeit in die Kolonien anderer europäischer Länder ausgewandert und haben die dortige Kultur mit beeinflusst. Deutsche Denker wiederum wurden von dem Wissen beeinflusst, das andere europäische Staaten über ihre Kolonien sammelten (vgl. Wirz und Eckert 2002). Letzteres trifft besonders auf die deutsch-indische Beziehung zu. So hat

⁸Mehr Informationen zu Kritikpunkten und Kritikern siehe Loomba 1998 S.7ff, Castro Varela und Dhawan 2005 S.111ff und Hall 1997. wichtige Kritikpunkte liefern vor allem die postkolonialen Theoretiker Ella Shohat, Arif Dirlik, Anne Mc Clintock, Gayatri Spivak, was jedoch nicht bedeutet, dass sie den Begriff vollständig ablehnen. Aijaz Ahmad dagegen ist Gegner des Begriffes und der postkolonialen Theorie.

⁹Zur deutschen Kolonialmacht vgl. Fieldhouse 1991, S.322.

sich eine Vielzahl deutscher Schriftsteller und Wissenschaftler intensiv mit Indien auseinander gesetzt, ohne selbst in Indien gewesen zu sein (vgl. Sinha 2005). Wirz und Eckert erwähnen außerdem, dass Kolonien von deutschen Forschern oft als Experimentier-Labors genutzt wurden, dass Deutschland an den Plänen für die Zivilisierung der Kolonien beteiligt gewesen sei und dass es darüber hinaus an der religiösen Missionierung teilgenommen habe. In der großen Anzahl gegenwärtig in Deutschland aktiver Entwicklungshelfer sowie kirchlicher Hilfsgruppen vermuten sie sogar eine „Spätwirkung der Missionartätigkeit“ (Wirz und Eckert 2002, S.386). Außerdem seien die deutschen Schulbücher und Medien ein Zeichen dafür, dass der koloniale Diskurs bis heute nachwirke. Durch sie werde zum Beispiel noch immer das kolonial geprägte Bild von Afrika transportiert. Schließlich plädieren Wirz und Eckert dafür, dass sich Deutschland verstärkt mit seiner postkolonialen Situation auseinander setzen solle (vgl. Wirz und Eckert 2002). Die vorliegende Arbeit leistet dazu einen Beitrag.

2.3. Der deutsch-indische Kontext

Wie bereits erläutert, geht die vorliegende Arbeit von der Annahme aus, dass die Bewertung Bollywoods auf Grund seiner indischen Herkunft mit den Bewertungen Indiens in enger Verbindung steht. Die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen soll zeigen, ob und inwiefern Schnittpunkte mit den deutschen Diskursen über Indien vorhanden sind. Um die Analyse in ihrem orts- und zeitspezifischen Kontext zu verankern, wird in den folgenden Ausführungen ein Überblick über die Entwicklung der Beziehungen zwischen Deutschland und Indien gegeben und es werden bedeutende deutsche Indienbilder vorgestellt. Dies schafft gleichzeitig eine Interpretations-Grundlage für die Ergebnisse der Analyse.

Deutschland und Indien stehen in einer besonderen Beziehung zueinander. Sie unterscheidet sich wesentlich von dem Verhältnis der restlichen europäischen Länder zu Indien. Der auffälligste Unterschied ist wohl das außergewöhnlich positive deutsche Indienbild. Denn während Indien in Ländern wie England und Frankreich lange Zeit als unzivilisiertes und unterentwickeltes Land betrachtet wurde, stellte es in Deutschland schon immer eher ein Vorbild dar und wurde als „Ort der Träume und Sehnsüchte“ angesehen (vgl. Lütt 1998, 1987; Sinha 2005; Marchand 2001). Diese „Indienschwärmerei“ ist Jürgen Lütt zufolge auch heute noch typisch für den deutschen Umgang mit Indien (vgl. Lütt 1998). Ein Blick in die Geschichte der Beziehungen zwischen Europa und Indien deckt vielfältige Gründe hierfür auf und stellt weitere Besonderheiten Deutschlands in der Beziehung zu Indien heraus.

2.3.1. Deutsche Indienbilder bis zur Unabhängigkeit Indiens

Wie bereits erwähnt, basieren die Indienbilder der Deutschen zumeist nicht auf eigenen Reiseerfahrungen und Forschungsergebnissen, sondern auf bereits vorhandenen Schriften und auf Aufzeichnungen anderer europäischer Forscher und Reisender (vgl. Sinha 2005).

Die ältesten Überlieferungen zu Indien, auf die sich deutsche Denker stützen konnten, stammen aus der griechisch-römischen Antike. Sie enthalten ein sehr widersprüchliches Bild von Indien: Das

Land wird einerseits als reizvoll und traumhaft schön, andererseits aber als barbarisch schrecklich und als Ort von Absonderlichkeiten beschrieben (vgl. Dharampal-Frick 1987; Lütt 1998). Lütt erklärt darüber hinaus, dass Indien für immensen Reichtum stand, da aus ihm die Luxusgüter Seide, Perlen und Duftstoffe geliefert wurden. Im Mittelalter vermutete man in Indien ein ideales christliches Reich, das von dem Priesterkönig Johannes regiert wurde. Es wurde als eine Art Paradies oder heile Welt betrachtet, wo Milch und Honig fließen (vgl. Lütt 1998; Rau 1987). In den überlieferten Reiseaufzeichnungen der europäischen Händler des 16. Jahrhunderts zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Auch hier gilt Indien als „irdisches Paradies“. Die Inder werden als glücklich, naiv und utopisch charakterisiert.

Alles in allem blieben die deutschen Indienbilder bis ins 16. Jahrhundert widersprüchlich und bauten Nähe und Distanz zugleich auf. Indien erschien als ideal und utopisch, aber gleichzeitig als monströs und fremd (vgl. Dharampal-Frick 1987, S.403-405). Diese ambivalenten Vorstellungen lassen sich als Exotismus bezeichnen. Exotismus bedeutet einerseits, das Fremde zu idealisieren und ihm eine besondere Anziehungskraft zuzuschreiben (vgl. Koebner und Pickerodt 1987b, S.7). Andererseits heißt es auch, das Fremde als reizvoll und zugleich als bedrohlich zu betrachten (vgl. Bitterli 1987; Berg 1987, S.346). Erst seit dem 17. Jahrhundert, als deutsche Reisende vermehrt selbst in Indien unterwegs waren, habe sich Gita Dharampal-Frick zufolge eine leichte Veränderung in der Betrachtung Indiens vollzogen. So entwerfen die deutschen Reiseberichte ein Bild von Indien, das ausgesprochen positiv ist und auf Abwertungen weitgehend verzichtet (vgl. Dharampal-Frick 1987, S.403-405).

Mitte des 18. Jahrhunderts ließ sich die Ost-Indien-Kompanie, eine englische Handelsgesellschaft, in Indien nieder. Die Beziehungen zwischen Europa und Indien wurden enger. 1784 gründete der Engländer Sir William Jones die erste indologische Gesellschaft der Welt, die „Asiatic Society of Bengal“, welche den Grundstein für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Indien legte. Es wurden erstmals Schriften zu Indien veröffentlicht und eine Zeitschrift über Indien herausgegeben. Ende der 1780er Jahre gelangten erste Übersetzungen dieser Forschungstätigkeit auch nach Deutschland und wurden hier mit großer Aufmerksamkeit aufgenommen (vgl. Lütt 1998). Folgt man Heimo Rau, war der Dichter und Philosoph Johann Gottfried Herder einer der ersten in Deutschland, der sich intensiv mit Indien befasste (vgl. Rau 1987, S.394f). Er betrachtete es als den Ursprung der Menschheit. Beeinflusst von Herder und Jones, begannen sich insbesondere die Vertreter der deutschen Romantik, wie zum Beispiel Friedrich und August-Wilhelm Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Novalis¹⁰, mit Indien auseinander zu setzen. Es wurde für sie zum Gegenbild der europäischen Gegenwart, an welcher sie harte Kritik übten: Dem Prinzip der Vernunft aus der Aufklärung, der voranschreitenden Säkularisierung und Industrialisierung, sowie dem verbreiteten Fortschrittsglauben standen sie sehr skeptisch gegenüber. In der indischen Philosophie suchten sie nach entsprechenden Alternativen und Lösungen gegen die drohende Entfremdung im modernen Europa. Aus dieser Geisteshaltung heraus wuchs in Deutschland die Wissenschaft der Indologie, welche von August Wilhelm Schlegel im Jahr 1818 mit dem ersten Lehrstuhl in Bonn begründet wurde und dann zur stärksten Indienforschung Eu-

¹⁰Mit vollständigem Namen Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg.

ropas heranwuchs (vgl. Lütt 1998). Darüber hinaus wurde Indien in der deutschen Literatur und Philosophie zu einem großen Thema (vgl. Lütt 1987, S.391f).¹¹

Lütt erklärt, dass das große deutsche Interesse für Indien in der Romantik seinen Anfang hatte und wesentlich von ihr geprägt wurde (vgl. Lütt 1998, 1987). Sinha zufolge stellt die Romantik einen der drei Hauptgründe für die positive deutsche Einstellung gegenüber Indien dar (vgl. Sinha 2005). Das aus ihr gewachsene Indienbild bezeichnet Lütt auch als romantisches Indienbild, es sei bis in die 1950er Jahre in Deutschland dominant gewesen. Indien wird hier als ursprünglich und ideal betrachtet und mit einem Leben im Einklang mit der Natur in Verbindung gebracht. Religiöse Geborgenheit und Vollkommenheit sind weitere Merkmale. Das Bild beinhaltet die Bewunderung Indiens als eine Kultur, die etwas habe, was Europa bei sich bereits verloren glaubt. Trotz seiner idealisierenden Züge ist das romantische Indienbild nach Lütt nicht mit Exotismus gleichzusetzen. Zum einen idealisiert es das Fremde nicht als solches und zum anderen betrachtet es Indien nicht als bedrohlich und reizvoll zugleich. In der vorliegenden Arbeit wird daher zwischen beiden Begriffen unterschieden.

Als Vorbild und Ausgangspunkt des romantischen Indienbildes gilt der englische Orientalist Jones. In England aber bildete sich Lütts Beschreibungen nach ein ganz anderes Bild von Indien heraus, das so genannte utilitaristische Indienbild (vgl. Lütt 1998, 1987). Es soll im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Der Utilitarismus, eine englische Richtung der Philosophie, kann auch als Nützlichkeitslehre bezeichnet werden, nach welcher immer das, was den größten Nutzen für die meisten Menschen bringe, mit Vernunft anzustreben sei. Die Entwicklung der Menschheitsgeschichte wird dabei als permanenter Fortschritt und Streben hin zu etwas Besserem gedacht mit Europa an der Spitze der Zivilisationsleiter. Diese Philosophie, welche dem Verständnis der Romantiker diametral gegenüber steht, wurde von Jeremy Bentham gegründet. Seit dem Jahr 1817, mit der Erscheinung des Buches „The History of British India“ von James Mill und dem darauf folgenden Aufstieg Mills zum höchsten Beamten der Ostindien-Kompanie in London, hat der Utilitarismus in starkem Maße auch den Umgang Englands mit seiner Kolonie Indien beeinflusst. Mill hat sich auf Benthams Gedankengebäude gestützt und Indien weit unter England auf der Zivilisationsleiter eingestuft. Entgegen dem bisherigen Bild von Jones wurde es nun als unterentwickelt und unzivilisiert, als Land des Aberglaubens und der sozialen Unterdrückung betrachtet. Es hat keine Vorbildwirkung mehr gehabt, sondern ist Europa laut Mill weit unterlegen gewesen. Indien galt als verbesserungswürdig, entwickelbar und gleichzeitig als stagniert und passiv, weshalb ihm die Fähigkeit, sich selbst weiter zu entwickeln, abgesprochen wurde. England hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, Indien zu zivilisieren und konnte damit die Kolonisierung Indiens rechtfertigen. Auch die Ansichten der Evangelicals, einer englischen Glaubensgemeinschaft, rechnet Lütt dem utilitaristischen Indienbild zu. Sie betrachteten Indien als heidnisch und begannen es daher 1813 zu christianisieren (vgl. Lütt 1998).

¹¹Deutsche Literaten und Philosophen, die sich mit Indien befassten: G. Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Max Weber, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Max Müller (vgl. Bhatti 1987, Dalmia-Lüderitz 1987, Halbfass 1987, Halbfass 1981).

Wie bereits erwähnt, besaß Deutschland im Gegensatz zu England und anderen europäischen Ländern wenige eigene Kolonien und gar keine Kolonie in Indien.¹² Dies betrachtet Sinha als einen bedeutenden weiteren Grund für das besondere Verhältnis zwischen Deutschland und Indien. Denn es habe zur Folge gehabt, dass die Beziehung zwischen beiden Ländern „unmaterialistisch“ gewesen sei, also unbeeinflusst von ökonomischen und politischen Interessen und auch Erfahrungen, die zum Beispiel England mit Indien verbanden (vgl. Sinha 2005). Auch Dharampal-Frick weist auf diesen Aspekt hin: Deutschland habe in der Zeit der Romantik ein rein „philosophisch-spekulatives Interesse an Indien“ gehabt (Dharampal-Frick 1987, S.399).

Dennoch seien Sinha zufolge auch deutsche Orientalisten dem Kolonialismus nicht abgeneigt gewesen (vgl. Sinha 2005). Dies wird gut in den Ausführungen von Vasudha Dalmia-Lüderitz deutlich, welche die Einstellungen Johann Gottfried Herders, Friedrich Schlegels und des deutschen Sprachforschers Friedrich Max Müller einander gegenüber stellen (vgl. Dalmia-Lüderitz 1987). Alle drei sind dem romantischen Indienbild zuzuordnen (vgl. Lütt 1998). An Hand ihrer Positionen zeigt Dalmia-Lüderitz, dass das romantische Indienbild dem utilitaristischen Indienbild näher steht, als man zunächst vermutet.

So standen zwar Schlegel und Max Müller der indischen Kultur genauso wie Herder bewundernd gegenüber, jedoch befürworteten sie im Gegensatz zu Herder den Kolonialismus. Herder sah in Indien den Ort der Kindheit der Menschheit und war der Überzeugung, dass die orientalische Kultur eine Rettung für die europäische Welt darstellen könne. Er trat für die Gleichbehandlung aller Kulturen ein und übertrug damit die Idee der Toleranz auf die transnationale Sphäre. Der europäischen Expansion und dem Kolonialismus hat er sehr kritisch gegenüber gestanden. Für Schlegel und Max Müller dagegen war Europa die am höchsten entwickelte und dem damaligen Indien überlegene Kultur. Die indische Gegenwart jedoch betrachteten sie als zurückgeblieben und unzivilisiert, weshalb sie der Ansicht waren, dass Indien von Europa in Form von kolonialer Herrschaft erneuert werden müsse (vgl. Dalmia-Lüderitz 1987).

Die drei Positionen machen deutlich, dass das romantische Indienbild in sich sehr heterogen ist und dass Lütts Einteilung der Indienbilder eine starke Vereinfachung darstellt. Dies muss auch im Analyse-Teil der vorliegenden Arbeit bedacht werden. Außerdem weist Lütt darauf hin, dass beide Indienbilder in allen europäischen Staaten, so auch in Deutschland, gleichzeitig vertreten sind, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung (vgl. Lütt 1998).

Die dritte Ursache, die Sinha für den schätzenden deutschen Umgang mit Indien anführt, ist die Suche des im Jahr 1870 neugegründeten Deutschen Reiches nach nationaler Identität. Indem es seinen Ursprung im weit entfernten Indien sah und nicht wie das restliche Europa in Griechenland und Mesopotamien, habe es sich unabhängig von den anderen europäischen Staaten und als etwas ganz Besonderes definiert. Dies habe auch die Neudefinition des Orients als energiereich, stark und hell notwendig gemacht. Das Abendland dagegen sei nun als vergänglich und dem stillen Untergang nahe charakterisiert worden. Ein wichtiger daraus entstandener Unterschied im Umgang mit Indien ist Sinha zufolge, dass Indien in Deutschland nicht als etwas Anderes und

¹²Europäische Staaten, die kolonialen Besitz in Indien hatten: England, Frankreich, Portugal, Niederlande (vgl. Embree und Wilhelm 1990, S.215ff, 297f).

Exotisches¹³, sondern durch das Ursprungsmotiv als etwas Eigenes, also die eigene Vergangenheit, betrachtet wurde und wird (vgl. Sinha 2005, S.231).

Während Lütt den deutschen Blick auf Indien romantisch nennt (vgl. Lütt 1998, 1987), bezeichnet Rau diesen als illusionär (vgl. Rau 1987). Sowohl im Mittelalter und in der Romantik, als auch Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts sei das deutsche Indienbild illusionär gewesen. Als besonderes Beispiel der 1920er Jahre erwähnt Rau die Deutschlandbesuche des indischen Schriftstellers Rabindranath Tagore. Er habe für die Deutschen nach dem ersten Weltkrieg eine Art Traumbild von Indien transportiert, in dem Indien als eine bessere Welt und Tagore als der Prophet aus dem Osten betrachtet wurde. Auch der Schriftsteller Hermann Hesse habe mit seinen Werken in den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein utopisches Idealbild von Indien weitergegeben (vgl. Rau 1987, S.394f). In Lütts Augen wurde Deutschland in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg noch einmal von einer großen Indienwelle erfasst. Damals seien besonders viele deutsche Schriftsteller und Philosophen nach Indien gereist, darunter Hermann Hesse, Max Dauthendey, Stefan Zweig, Graf Hermann Keyserling und Hans Hasso von Veltheim Ostran (vgl. Lütt 1998).

2.3.2. Deutsche Indienbilder seit den 1950er Jahren

Lütt zufolge hatte das romantische Indienbild seit den 1950er Jahren in Deutschland an Dominanz verloren wohingegen das utilitaristische Bild in den 1960er Jahren mit dem Einsetzen der Entwicklungshilfe und der Entwicklungspolitik an Einfluss und Stärke gewann. In diesem Bild habe der Fokus auf der Armut und dem Analphabetismus in Indien gelegen. Indien sei als Entwicklungsland und Dritte-Welt-Land¹⁴ betrachtet worden, welches von den Industrieländern wirtschaftlich aufgebaut werden müsse. Diese Vorstellungen haben das romantische Indienbild aber nicht verdrängt (vgl. Lütt 1998).

So erwähnen Lütt und Rau, dass in den 1960er Jahren parallel zum utilitaristischen Indienbild eine weitere Indienwelle aufgekommen sei, die das illusionäre romantische Indienbild wiederbelebte. Sie sei in den USA durch das Wiederentdecken der Schriften Hermann Hesses ausgelöst worden und etwas später auch nach Deutschland gekommen. In dieser Phase, der so genannten Hippie-Zeit, seien viele Deutsche auf der Suche nach religiöser Erfüllung und einer alternativen Lebensperspektive nach Indien gereist, auf der Flucht aus der materialistischen und technischen Wohlstandsgesellschaft. Gurus und Ashrams, Ayurveda und indische Musik waren die neuen Begriffe, die man seitdem mit Indien verbunden habe (vgl. Lütt 1987; Rau 1987).

In den 1970er Jahren sei Rau zufolge eine ganz neue Perspektive hinzugekommen: Indien als technologisch fortschrittliches Land mit starkem wirtschaftlichen Wachstum. Das erste Mal habe man

¹³Der Ausdruck „exotisch“ steht immer für etwas Fremdes. Wie zu Beginn des Kapitels angedeutet, wird er entweder für etwas anziehendes und reizvolles Fremdes verwendet (vgl. Koebner und Pickerodt 1987b, S.7), oder für etwas Fremdes, das gleichzeitig ersehnt und als bedrohlich empfunden wird (vgl. Bitterli 1987; Berg 1987, S.346).

¹⁴Der Begriff „dritte Welt“ wurde 1949 geprägt; zunächst für „die im kalten Krieg als blockfreie Staaten“ bezeichneten Länder, die sich weder den marktwirtschaftlichen westlichen Staaten, noch den planwirtschaftlichen kommunistischen Staaten zurechneten. Heute steht er häufig für die „Gesamtheit der wirtschaftlich und sozial unterentwickelten (gemessen am Standard der industriell hochentwickelten Länder) Staaten Asiens, Afrikas und Latein-Amerikas“ (Brockhaus Enzyklopädie 2006a). Der Begriff wird zunehmend kritisiert, da er Länder auf ihre Ökonomie reduziert und sie an Europa misst (vgl. Stam 2002, S.92-102).

Indien als ein Land betrachtet, das seine eigenen Probleme selbstständig bewältigen könne und nicht der Hilfe des Westens bedürfe. Ein eher auf die Armut und sozialen Missstände gerichtetes Bild habe dagegen Günter Grass vermittelt, der Indien nach 1975 mehrmals bereiste. Wiederum illusionär sei das Bild in Richard Attenboroughs Film „Gandhi“ von 1982 gewesen (vgl. Rau 1987). Rau beobachtet, dass in den 1980er Jahren eine Vielzahl verschiedener und auch widersprüchlicher Indienbilder parallel zueinander existieren. Zwei von ihnen seien jedoch besonders dominant: das Bild von Indien als Traumland und das Bild vom unterentwickelten Indien, das mit Armut und Slums zu kämpfen hat (vgl. Rau 1987). Das erste entspricht dem romantischen Indienbild nach Lütt, das zweite gleicht dem von Lütt beschriebenen utilitaristischen Indienbild. Beide scheinen während des 20. Jahrhunderts für den deutschen Indien-Diskurs bestimmend gewesen zu sein.

Seit dem 20. Jahrhundert stellen der Hörfunk, das Fernsehen und die Presse wichtige Informationsquellen über Indien dar. Rau zufolge überwiege in ihrem Bild von Indien das Spektakuläre und eher Negative, zum Beispiel Hunger, Elend oder die Guruindustrie (vgl. Rau 1987). Auch Lütt behauptet, dass im 20. Jahrhundert das utilitaristische Indienbild hauptsächlich durch die Medien weitergetragen werde und dass dieses Bild immer mehr an Einfluss gewinne (vgl. Lütt 1987). Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit werden Artikel aus deutschen Qualitäts-Tageszeitungen analysiert. Dabei kann gezeigt werden, inwiefern die Aussagen von Lütt und Rau auf den Bollywood-Diskurs dieser Zeitungen zutreffen.

Folgt man den Angaben des Auswärtigen Amtes, pflegten Deutschland und Indien im 20. und 21. Jahrhundert stets gute politische und wirtschaftliche Kontakte miteinander und arbeiten an dem ständigen „Ausbau der bilateralen Beziehungen, besonders im Wirtschafts- und Wissenschaftsbereich“. Die indische Wissenschaft, vor allem in den Bereichen Raumfahrt, Internettechnologie und Biotechnologie, genieße einen sehr guten Ruf in Deutschland. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der deutschen Außenpolitik sei vor allem die entwicklungspolitische Zusammenarbeit mit Indien. Aber auch der Austausch im kulturellen Bereich werde stets erweitert. Insbesondere das Indische Kulturzentrum (Tagore-Zentrum) an der indischen Botschaft in Berlin leiste dazu einen Beitrag.¹⁵

Der Blick auf Indien verschiebt sich im 21. Jahrhundert jedoch noch einmal und es kommen weitere Bilder hinzu. Navina Sundaram, Filmemacherin, Fernsehredakteurin und ehemalige ARD-Korrespondentin, konstatiert: „Ayurveda, Bollywood, Computer. Dieses neue deutsche ABC zu Indien hat das alte Medien-Mantra von den 3Ks, Kaste, Konfession, Korruption, ersetzt“ (Sundaram 2005, S.237). Sundaram deutet damit an, dass Indien im 20. Jahrhundert vor allem mit dem Kastensystem und der Religion des Hinduismus verbunden wurde. Weitere Schlagworte seien Armut, Hunger, Witwenverbrennung, Mahatma Gandhi, Rabindranath Tagore, Kamasutra, Tempel und heilige Kühe gewesen. Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts jedoch stünden vor allem indische IT-Spezialisten¹⁶, die indische Hitech-Branche und die indische Stadt Bangalore als Zeichen des technischen Fortschritts im Blickpunkt. Sundaram kritisiert diese Bilder, welche die deutsche Medienberichterstattung transportiere als klischeehaft und undifferenziert. Das

¹⁵Vergleiche dazu: www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/Indien/Bilateral.html, eingesehen am: 02.02.2007.

¹⁶Unter anderem die Greencard-Regelung aus dem Jahr 2000 generierte das Bild vom „Computer-Inden“.

öffentlich-rechtliche Fernsehen vermittele größten Teils nur Triviales, Provinzielles und Exotisches über Indien (vgl. Sundaram 2005).

Das in den 1970er Jahren von Rau (1987) beobachtete Bild vom wirtschaftlich starken und technisch weit entwickelten Indien erreicht Ende des 20. und besonders Anfang des 21. Jahrhunderts eine neue Stufe. Jetzt sieht man in Indien eine zukünftige Wirtschaftsmacht. Auch in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ist davon zu lesen: „China und Indien machen den traditionellen Industrieländern die wirtschaftliche Führungsposition in der Welt streitig“ (Steltzner 2006). Es ist von globaler Öffnung, Aufstieg und Wachstumsmarkt die Rede. Für das Handelsblatt besitzt Indien zusammen mit anderen asiatischen Ländern große Attraktivität für Investoren. Gleichzeitig weist die Zeitung auf bestehende Problemzonen hin, insbesondere auf die Armut und fehlende gesundheitliche Versorgung und Bildung vieler Menschen (vgl. Gupta 2006). Des Weiteren wird Indien als „größte Demokratie der Welt“ (Hein 2006) und als Land der Gegensätze betrachtet. Es ist als Atommacht bekannt und macht durch den lange währenden Konflikt mit seinem Nachbarstaat Pakistan - vor allem um die Region Kaschmir - immer wieder als Krisengebiet auf sich aufmerksam.

Der Untersuchungszeitraum der Zeitungsanalyse im zweiten Teil dieser Arbeit liegt in den Jahren 2005 und 2006. In diesem Zeitraum war eine erneute Indienwelle und besondere Indienbegeisterung zu beobachten, die sich seit ungefähr 2002 anbahnte (vgl. Lobinger 2004), und noch immer anhält. Sie macht sich besonders in den Bereichen Design, Mode, Musik und Kochen bemerkbar. Darüber hinaus sind Indien und die indische Filmindustrie vermehrt im deutschen Fernsehen ein Thema, zum Beispiel in Reportagen und Dokumentationen, aber auch als Motto von TV-Sendungen. Außerdem fanden im Jahr 2006 auffallend viele Feste, Ausstellungen und Veranstaltungen zum Thema Indien statt. So war Indien Gastland auf der Frankfurter Buchmesse¹⁷ und viele Übersetzungen indischer Bücher kamen auf den deutschen Markt. Auch die „Bonner Biennale“¹⁸ widmete sich der indischen Kultur, in Stuttgart fand das mittlerweile dritte indische Filmfestival „Bollywood and Beyond“¹⁹ statt und die Stuttgarter Industrie- und Handelskammer veranstaltete „Asienwochen“²⁰ mit Konzentration auf Indien und China. Darüber hinaus touren gleich zwei Musicals im indischen Stil durch Deutschland, „Bollywood-Die Show“ und „Bharati“.

Ein neuer bereits von Sundaram erwähnter Aspekt des Indienbildes im 21. Jahrhundert ist schließlich Bollywood (vgl. Sundaram 2005). Seit 2003 erobern die indischen Filme nach und nach die Herzen der Deutschen und sind dabei, einen festen Platz in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft einzunehmen. Wie bereits erläutert, besteht eine Grundannahme der vorliegenden Arbeit darin, dass der deutsche Diskurs über Bollywood und der deutsche Diskurs über Indien miteinander verkoppelt sind und sich gegenseitig beeinflussen. So lässt sich einerseits annehmen, dass Bollywood den Blick auf Indien verschiebt, oder sich in vorhandene Indienbilder einfügt. Außerdem ist zu vermuten, dass die bestehenden deutschen Indienbilder, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden, die Berichterstattung über Bollywood beeinflussen.

Teil der Analyse wird es sein, herauszuarbeiten, ob und inwiefern Parallelen zwischen den vorge-

¹⁷Sie fand vom 04.10.2006 bis 08.10.2006 statt.

¹⁸Sie fand vom 13.05.2006 bis 21.05.2006 statt.

¹⁹Vom 12.07.2006 bis 16.07.2006.

²⁰Vom 20.11.2006 bis 24.11.2006.

stellten deutschen Indienbildern und dem Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen vorhanden sind. Und es kann gezeigt werden, ob der Umgang mit Bollywood eine ganz neue Perspektive auf Indien darstellt. Dabei wird vor allem Lütts (1998, 1987) Einteilung in romantisches und utilitaristisches Indienbild als Werkzeug und gute Orientierungsmöglichkeit dienen. Vor allem ist danach zu fragen, ob sich Lütts Aussage im Fall Bollywood bestätigt, dass die Zeitungen ein utilitaristisches Bild von Indien entwerfen. Neben dem romantischen und utilitaristischen werden aber auch andere Indienbilder in der Analyse Berücksichtigung finden, zum Beispiel das Bild von Indien als technologisch fortschrittlichem Land mit starkem wirtschaftlichen Wachstum und das Bild von Indien als einem fremden exotischen Ort, der anziehend und zugleich bedrohlich zu sein scheint.

2.4. Die Orientalismus-Debatte

Während in Kapitel 2.3. die verschiedenen deutschen Indienbilder und die Entwicklung der Beziehungen zwischen Deutschland und Indien vorgestellt wurden, konzentriert sich der folgende Abschnitt auf die Bewertung dieser Bilder und Beziehungen. Dazu werden einige Positionen aus der postkolonialen Theorie herangezogen, vor allem diejenigen, die sich an der so genannten Orientalismus-Debatte beteiligt haben. In dieser Debatte, welche Ende der 1970er Jahre begann und noch bis heute andauert, stehen vor allem die gegenwärtigen Umgangsformen des Okzidents mit dem Orient zur Diskussion.²¹ Orientalismus bezeichnet dabei zunächst einmal die „Beschäftigung mit Sprachen, Kulturen oder Religionen des Orients“ durch nichtorientalische Kulturen, also durch den Westen. Dies kann sowohl wissenschaftlich als auch in anderer Form geschehen (vgl. Hauser 2001, S.1233).²² Im Rahmen der Orientalismus-Debatte erhielt der Begriff jedoch neue Konnotationen, die von Theoretiker zu Theoretiker recht unterschiedlich sind, was bei der Beleuchtung der einzelnen Standpunkte deutlich wird.²³ Das Herausstellen dieser Standpunkte ist für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen von grundlegender Bedeutung, denn mit ihrer Hilfe lässt sich prüfen, ob und in welcher Art und Weise die Nachwirkungen des Kolonialismus im Umgang mit dem Bollywood-Kino, als Kino aus der ehemaligen englischen Kolonie Indien, zum Tragen kommen. Aus den im Folgenden dargestellten Thesen werden am Ende des Kapitels Fragen für die spätere Analyse entwickelt. Die Analyse soll auch zeigen, welche der Positionen überhaupt auf den Fall Bollywood zutreffen und leistet damit einen Beitrag zur Orientalismus-Debatte.

²¹Zum Verlauf der Debatte vgl. Castro Varela und Dhawan 2005, MacKenzie 1995 S.1-20, Kurz 2000, Lütt u.a. 1998, Hauser 2001.

²²Wobei die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Orient im deutschen und niederländischen Raum meistens als „Orientalistik“ bezeichnet wird (vgl. Hauser 2001, S.1233). In dieser Arbeit wird jedoch aus Gründen der Einfachheit einheitlich der Begriff „Orientalismus“ verwendet.

²³Bei Hauser ist zu finden, dass der Begriff „Orientalismus“ ursprünglich eine positive Bedeutung hatte, die aber mit Beginn der Orientalismus-Debatte in eine Negative umschlug. Seitdem werde mit Orientalismus eine diskriminierende, falsche Vorstellung vom Orient verbunden (vgl. Hauser 2001, S.1243). Dieser Ansicht muss insofern widersprochen werden, als dass es auch heute einige Positionen gibt, die den Orientalismus befürworten (vgl. Lütt 1998 u.a.).

2.4.1. Edward Said und Ronald Inden

Ausgelöst hatte die Orientalismus-Debatte der Wissenschaftler Edward Said mit der Veröffentlichung seines Buches „Orientalism“ im Jahr 1978. Es bildet zugleich den Grundstein der postkolonialen Theorien.²⁴ Die in „Orientalism“ aufgestellte Orientalismus-These übt scharfe Kritik an dem gegenwärtigen westlichen Umgang mit dem Orient und löste in der westlichen Wissenschaft, vor allem in den USA, viele Gegenreaktionen und Folgestudien auf interdisziplinärer Ebene aus (vgl. Hauser 2001), was zur „Globalisierung und Quasi-Institutionalisierung der Diskussion um die Orientalistik führte“ (Kurz 2000, S.13).

Said betrachtet den Orientalismus als einen westlich-kolonialen Diskurs, der dem Orient, zum Erhalt und der Ausdehnung der Macht des Westens, Minderwertigkeit und Unterlegenheit zuschreibe (vgl. Said 1995, S.2f, 204).²⁵ Zudem seien im heutigen Orientalismus die orientalistischen Denkmuster aus der Kolonialzeit lebendig geblieben und niemand im westlichen Diskurs könne sich diesen entziehen (vgl. Said 1995, S.108, 204):

„... the Orientalist reality is antihuman and persistent. Its scope, as much as its institutions and all pervasive influence, lasts up to the present.“ (Said 1995, S.44)

Said kritisiert, dass der Orient von den Europäern homogenisiert²⁶ werde, obwohl dieser heterogen und vielfältig sei. Europa²⁷ blicke noch immer mit einem Überlegenheitsdenken auf die ehemaligen Kolonien herab. Es begreife sich selbst als höchstentwickelte Gesellschaft und seine eigene Entwicklung als Maßstab und Ideal für andere Kulturen. Zudem klagt Said an, dass das westliche Denken von klaren Binarismen geprägt sei, zum Beispiel von den Grund-Binarismen Ost-West und Orient-Okzident, welche die Kulturen der ehemaligen Kolonien von der europäischen Kultur klar abgrenzen und sie als anders, anormal und letztlich unterlegen konstruieren. Weitere dem Orient zugeschriebene Merkmale seien: weiblich, irrational, passiv, unveränderlich und unentwickelt. Said zufolge sind sie noch heute als Wesensmerkmale des Orients in den Köpfen der Europäer verankert und wurden naturalisiert. Der Orient werde somit auch essentialisiert, was bedeutet, dass die Merkmale aus Sicht der Europäer Teil seines Wesens sind, er sie also nicht ablegen kann, seine Entwicklung stattdessen vollständig von diesen Merkmalen determiniert ist. Aber auch das Selbstbild der Europäer sei dementsprechend essentialistisch. Im Gegensatz zum Orient werde der Westen jedoch als maskulin, rational, überlegen, aktiv, fortschrittlich, entwickelt und sich schnell weiterentwickelnd charakterisiert (vgl. Said 1995, S.2, 40, 108f, 300f). Das beschriebene Denken

²⁴Schon lange vor Said wurden anti-koloniale Schriften publiziert, welche aber nicht die gleiche Tragweite hatten. Said erregte insbesondere durch seine neue Methode, basierend auf der Diskursanalyse Foucaults, sowie durch seine neue Definition des Begriffs „Orientalismus“ Aufmerksamkeit (vgl. Lütt u.a. 1998, S.513). Wichtige Vorläufer der postkolonialen Theorie waren Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi, Ariel Dorfman und Mattelart sowie Immanuel Wallerstein, Gunder-Frank und Amin (vgl. Stam 2002, S.292ff). Außerdem werden Anouar Abdel-Malek und A.L.Tibawi genannt sowie Abdallah Laroui, Norman Daniel, Maxime Rodinson und Raimon Panikkar (vgl. Kurz 2000, S.13; Lütt u.a. 1998).

²⁵Said sieht hier auf der Basis von Foucaults Diskurs-Vorstellungen eine direkte Verbindung zwischen Wissen und Macht: „... Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient“ (Said 1995, S.3). Vergleiche auch Said 1995, S.5-7, 12-13, 38.

²⁶Homogenisierung ist als eine Praxis zu verstehen, mittels welcher Sachverhalten und Dingen, die eigentlich vielfältig und vielschichtig sind, ein einheitlicher Charakter zugesprochen wird.

²⁷Said bezieht seine These auf die USA und Westeuropa. Der Einfachheit halber und da in dieser Arbeit nur die Position der Europäer von Interesse ist, werden im Folgenden stellvertretend nur die Begriffe „Europa“ und „Europäer“ verwendet.

wird heute auch als Eurozentrismus²⁸ bezeichnet. Said sieht in dem Umgang des Okzidents mit dem Orient schließlich ein Problem der Repräsentation des Orients. Der Orient habe nie die Möglichkeit gehabt, sich selbst zu repräsentieren. Stattdessen habe Europa stets diese Aufgabe übernommen, weil es dem Orient auf Grund seiner Merkmale die Fähigkeit dazu abgesprochen habe. Problematisch sei daran vor allem, dass Europa die Konstruktion des Orients dazu nutze, seine eigenen machtpolitischen Ziele zu verfolgen und eine eigene positive Identität zu schaffen (vgl. Said 1995, S.21, 273).²⁹

Von Sais Orientalismus-These lassen sich folgende Fragen für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen ableiten: Findet der Umgang mit Bollywood nach den Beschreibungen Sais statt? Lassen sich in den Zeitungsartikeln zum Beispiel Ost-West-Binarismen finden? Wird Bollywood dem westlichen Kino als anders, unnormale und unterentwickelt gegenübergestellt? Wird es wie der Orient als weiblich, irrational, passiv und unveränderlich essentialisiert? Schreiben die Zeitungsartikel dem Bollywood-Kino Minderwertigkeit und Unterlegenheit zu? Wird Bollywood insgesamt homogenisiert? Auch die Frage nach der Repräsentation Bollywoods ließe sich stellen. Sie lässt sich jedoch im Rahmen der Zeitungs-Analyse dieser Arbeit nicht beantworten.

Die Orientalismus-These Sais fand viel Zuspruch, aber ebensoviel Kritik und Ablehnung. Man warf Said zum Beispiel vor, die scharfen Ost-West-Binarismen, gegen die er sich in seinen Ausführungen richtet, selbst zu stabilisieren. Ein großer Kritikpunkt war auch, dass er den Orientalismus, sowie den Orient und Okzident essentialisiere und vereinheitliche, also mit genau den Denkmustern arbeite, welche er in seinem Buch kritisiere.³⁰ Dazu gehört zum Beispiel, dass Said nicht zwischen mehreren Orientalismus-Diskursen unterscheidet, sondern nur einen Gesamt-Diskurs betrachtet. Dabei bezieht er sich außerdem fast ausschließlich auf den arabisch-islamischen Orient. Der Indische, welcher für die vorliegende Arbeit von Interesse ist, findet dagegen kaum Berücksichtigung.³¹

Diese Lücke füllt Ronald Inden mit seinem Buch „Imagining India“ aus dem Jahr 1990. Es ist eine Art Äquivalent zu Sais Buch „Orientalism“ (1995), nur dass es sich auf Indien konzentriert. Indens These entspricht der Orientalismus-These Sais in vielen Punkten und ergänzt diese (vgl. Inden 1994, S.38). Sie bestärkt die Annahme, dass Sais These für Aussagen zum westlichen Umgang mit Indien und letztlich auch für die Untersuchung des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen hilfreich ist.³² Auch Inden kommt zu dem Ergebnis, dass Indien vom Westen essentialisiert werde (vgl. Inden 1994, S.2-19). Ihm zufolge betrachte Europa das Kastensystem, das Hindu Denken und die dörflichen Strukturen als wesentliche Merkmale Indiens, die für die Entwicklung und das Sein Indiens bestimmend seien. Indien werde als irrational, weiblich und

²⁸Said verwendet den Begriff nicht, aber er erwähnt den Begriff „Europocentrism“ (Said 1995, S.98). Zum Begriff „Eurozentrismus“ siehe Kapitel 2.4.2. und vergleiche Stam und Shohat 1994; Stam 2002, S.267ff; Lütt 1995; Conrad und Randeria 2002a.

²⁹Die wichtigsten Grundthesen Sais siehe Castro Varela und Dhawan 2005; Sardar 2002, S.100ff; Kurz 2000, S.13-15; Lütt u.a. 1998, S.513f.

³⁰In späteren Werken zum Thema Orientalismus stellt sich Said der Kritik, arbeitet differenzierter und versucht homogenisierende und essentialisierende Betrachtungen zu vermeiden. Vergleiche dazu Sais Buch „The World, the Text and the Critic“ aus dem Jahr 1983 und sein Buch „Culture and Imperialism“ von 1993.

³¹Für weitere Kritikpunkte, die hier nicht näher ausgeführt werden vergleiche Lütt u.a. 1998, S.616ff; Castro Varela und Dhawan 2005; Sardar 2002, S.100ff.

³²Inden wurde wie Said dafür kritisiert, dass er die Indologie essentialisiere (vgl. Lütt u.a. 1998).

gefühlbetont beschrieben. Europa spreche Indien auf Grund dieser Essenzen jede Rationalität und Weiterentwicklung ab. Damit sei es Inden zufolge gewissermaßen in sich gefangen (vgl. Inden 1994, S.263f).

2.4.2. Robert Stam und Ella Shohat

Said und Inden stützen sich in ihren Arbeiten hauptsächlich auf literarische Werke als Beweismaterial für ihre Thesen. Said macht zwar in „Orientalism“ auch einige Andeutungen speziell zum Umgang der westlichen Medien mit dem Orient (vgl. Said 1995, S.108, 26), aber viel deutlicher äußern sich dazu Robert Stam und Ella Shohat: Sie kritisieren den Eurozentrismus, der in den westlichen Medien und Wissenschaften, vor allem in den Kultur- und Filmwissenschaften, im Umgang mit fremden Kulturen herrsche (vgl. Stam und Shohat 1994).

Dabei fassen sie im Begriff „Eurozentrismus“ Verhaltens- und Denkweisen zusammen, die zum Teil schon von Said festgestellt wurden, jedoch nicht in ihrer komplexen, widersprüchlichen und instabilen Art: Dazu gehört die Vorstellung, dass Europa Weltmittelpunkt und Maß aller Dinge sei, dass alles Hochentwickelte europäisch und alles Europäische automatisch hochentwickelt sei. Die Geschichte anderer Kulturen werde dabei von Europa für die Konstruktion der eigenen Geschichte vereinnahmt. Ein wesentlicher Aspekt sei auch das Denken in den binaristischen Hierarchien Ost-West sowie „Wir“ und „die Anderen“, wobei Europa sich selbst als überlegen begreife, den Rest der Welt hingegen als minderwertig. Ziel des Eurozentrismus sei es vor allem, die Macht und den Status Europas zu bewahren. Prinzipiell funktioniere er durch das Naturalisieren der genannten Vorstellungen (vgl. Stam und Shohat 1994, S.1-4):

„The residual traces of centuries of axiomatic European domination inform the general culture, the everyday language, and the media, engendering a fictitious sense of the innate superiority of European-derived cultures and peoples.“ (Stam und Shohat 1994, S.1)

In Stams und Shohats Augen sei man in Europa zu stark auf die europäische Medien- und Kulturwelt fokussiert, insbesondere die Filme anderer Kulturen werden schlicht ignoriert oder abgewertet. Ihnen zufolge erkennen die wissenschaftlichen Methoden und Werkzeuge des Westens nur europäische Filme als Maßstab an (vgl. Stam und Shohat 1994, S.28-36).³³ Es lässt sich daher vermuten, dass auch die deutschen Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ eurozentrisch sind, was in der Analyse dieser Arbeit für den Fall Bollywood zu bestätigen oder zu widerlegen sein wird. Weiterhin ist zu prüfen, ob die Journalisten, wie Stam und Shohat behaupten, westliche Maßstäbe an Bollywood-Filme anlegen.

Stams und Shohats Lösungsansatz ist das Multikulturalisieren der Wissenschaft, insbesondere der Kultur- und Filmwissenschaften (vgl. Stam und Shohat 1994, S.6-8). Dabei sei wesentlich, dass alle Kulturen als gleichberechtigt betrachtet werden und der Fokus auf dem wechselseitigen Austausch zwischen diesen Kulturen und auf die gegenseitigen Veränderungen und Beeinflussungen gelegt werde. Stam und Shohat bezeichnen diese Idealvorstellung als polizentrischen Multikulturalismus (vgl. Stam und Shohat 1994, S.46ff). Erreicht werde sie, indem die Medien, Filme und wissen-

³³Weitere Definitionen von Eurozentrismus siehe Stam 2002, S.267ff; Lütt 1995; Conrad und Randeria 2002a.

schaftlichen Theorien der Länder außerhalb Europas in den Blick der westlichen Wissenschaft gerückt werden, mit dem Ziel, nicht nur die Wissenschaft, sondern das Denken in allen Lebensbereichen zu dekolonisieren und zu multikulturalisieren (vgl. Stam und Shohat 1994, S.6-8, 30f). Demnach müssten auch Journalisten in diesem Sinne ausgebildet werden, damit diese schließlich mit neuen Denkansätzen außereuropäische Kultur, wie zum Beispiel Bollywood-Filme, diskutieren und bewerten. Die Zeitungsanalyse in dieser Arbeit soll zeigen, inwiefern dieser Prozess eingesetzt hat und inwiefern sich Stams und Shohats Vorstellung vom polizentrischen Multikulturalismus im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood zeigt.

2.4.3. Homi Bhabha

Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha richtet in seinem Hauptwerk „Verortung der Kultur“ (2000)³⁴ das Augenmerk auf eine Problematik der Orientalismus-These Saids, welche in der vorliegenden Arbeit nicht ignoriert werden darf. Seiner Ansicht nach werden bei Said sowohl der Orient, als auch der Westen und der Orientalismus essentialisiert und vereinheitlicht, aber nicht nur, weil er wesentliche Teile des Orients nicht betrachtet hat. Bhabha kritisiert vielmehr, dass Said dem kolonialen Diskurs klare binäre Oppositionen zuschreibt, obwohl er nie uniform gewesen ist, sondern immer komplex und ambivalent, voller Widersprüche und Paradoxien. Auch die Identität der Kolonisatoren zeichnet sich Bhabha zufolge durch Widersprüchlichkeit und Instabilität aus. Darüber hinaus könne nicht jegliches Denken und Handeln der Kolonisatoren auf klare Intentionen zurückgeführt werden, was ihnen Said jedoch unterstelle. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass Said jegliche Widerstandspraktiken gegen den kolonialen Diskurs von Seiten der ehemaligen Kolonien ignoriere. Bhabha zufolge hatte es keine totale koloniale Herrschaft gegeben, sondern ein Teil der Handlungsmacht habe stets in der Hand der Kolonisierten gelegen (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005, S.85ff; Ha 2005, S.86ff).

Bhabha setzt Said unter anderem sein Konzept der hybriden Gesellschaften entgegen. Er begreift jede Kultur als hybrid, was zunächst bedeutet, dass sie nicht einheitlich und kollektiv ist, sondern heterogen (vgl. Bhabha 2000, S.7, 54). Hybridität sei insbesondere von der Kolonialisierung hervorgebracht worden.³⁵ Außerdem sei sie eine Charakteristik postkolonialer Kulturen. Sie entstehe hier vor allem durch Migration, einem für die Zeit des Postkolonialismus typischen Prozess. Das Besondere dabei ist, dass der fremde Andere in das Eigene eintritt, ein Teil von ihm wird und damit das Eigene verändert, also hybridisiert (vgl. Bronfen und Marius 1997b, S.6-18). Im gleichen Zug erfährt auch die Kultur des Anderen eine Hybridisierung:

„Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustande gekommen ist.“
(Bronfen und Marius 1997b, S.14)

³⁴Englische Originalausgabe: „The Location of Culture“ (1994).

³⁵Hybridisierung war Bhabha zufolge eine wichtige Form des Widerstands gegen die Kolonialmacht (vgl. Castro Varela und Dhawan 2005, S.93; Ha 2005, S.86ff). Sie habe zum Beispiel die konstruierten Binarismen des kolonialen Diskurses als bloße Konstrukte entblößt und damit aufgebrochen (vgl. Ha 2005, S.88).

Eine hybride Gesellschaft besteht also aus einer komplexen Vielzahl alternativer Identitäten, Diskurse und Systeme, die nicht zu einer Einheit zusammengefasst werden können (vgl. Bronfen und Marius 1997b). Kien Nghi Ha betont aber, dass Bhabha diesen Prozess nicht als „harmonische und ästhetische Form kultureller Vermischung“ versteht, sondern vielmehr als ein Untergraben dominanter Diskurse und schließlich als ein Bedrohen der Autoritäten (vgl. Ha 2005, S.87f). Sie müsse also immer mit Machtfragen in Verbindung gesehen werden.³⁶

Es bedarf nun der Klärung, inwiefern Bhabhas Vorstellungen mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit in Verbindung stehen. Verknüpft man Bhabhas Ansicht, dass der koloniale Diskurs, und somit auch das Bild vom Orient, komplex und widersprüchlich waren, mit der Grundthese der postkolonialen Theorie, dass die Diskurse des Kolonialismus in der postkolonialen Zeit nachwirken, lässt sich vermuten, dass der heutige Blick auf den Orient, und damit auch der deutsche Umgang mit Bollywood, von Ambivalenz gekennzeichnet ist. Darüber hinaus erweist sich Bhabhas Hybriditäts-Begriff als hilfreich. Zum einen ist Hybridität für ihn Merkmal einer jeden Kultur, zum anderen hat auch Deutschland einige Erfahrungen als Kolonialmacht und wird sehr stark von Immigration geprägt. Geht man also bei Deutschland von einer hybriden Gesellschaft aus, lässt sich für den Diskurs deutscher Tageszeitungen über Bollywood die Vermutung ableiten, dass es nicht nur eine Form des Umgangs mit Bollywood gibt, entsprechend dem einheitlichen westlichen Bild vom Orient, wie es Said beschreibt. Bhabha zufolge müssten stattdessen viele unterschiedliche Umgangsformen auftreten und sogar Vermischungen dieser Formen innerhalb eines Artikels von einem Autor. Dieser Ansatz wird auch von Robert Stam und Ella Shohat vertreten, hier am Beispiel eines Kinobetrachters:

„Spectatorial positions are multiform, fissured, schizophrenic, unevenly developed, culturally, discursively, and politically discontinuous, forming part of a shifting realm of ramifying differences and contradictions... the same person might be crossed by contradictory discourses and codes.“ (Stam und Shohat 2000, S.398)

Inwiefern sich diese Vorstellungen im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood bemerkbar machen, wird in der Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit zu zeigen sein.

2.4.4. Suzanne Marchand, Anil Bhatti, Mishka Sinha und Jürgen Lütt

Wissenschaftler wie Suzanne Marchand, Anil Bhatti, Mishka Sinha und Jürgen Lütt, die sich mit den deutsch-indischen Beziehungen und dem deutschen Orientalismus des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, machen einen weiteren Schwachpunkt an Saids Buch „Orientalism“ (1995) aus: Es konzentrierte sich nur auf den französischen, englischen und US-amerikanischen Orientalismus, aber erhebe dennoch Anspruch auf Vollständigkeit und allgemeine Aussagekräftigkeit. Somit vereinheitlichte es den Orientalismus. Insbesondere der deutsche Orientalismus werde im Buch „Orientalism“ ignoriert, obwohl er sehr einflussreich gewesen sei und sich von den restlichen europäischen Orientalismen abhebe. Die genannten Theoretiker unterscheiden schließlich zwischen den Orientalismen verschiedener Länder, und betrachten auch

³⁶Die Arbeiten von Castro Varela und Dhawan (2005) und Ha (2005) bieten eine gute Zusammenfassung der Konzepte Bhabhas. Sie beziehen sich ausschließlich auf das Buch „Die Verortung der Kultur“ (2000) bzw. die englische Originalausgabe „Location of Culture“ (1994).

den Orientalismus eines Landes differenzierter als Said (vgl. Marchand 2001; Bhatti 1987; Sinha 2005; Lütt 1987, S.391-394). Bhatti betont, dass der Blick auf den Orient immer multipel und in Veränderung begriffen sei (vgl. Bhatti 1997, S.4f, 15f), was der Perspektive Bhabhas (2000) sehr nahe kommt. Da Marchand, Bhatti, Sinha und Lütt speziell auf das Verhältnis zwischen Deutschland und Indien eingehen, sind sie für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen von besonderer Relevanz.

Im Fall des deutschen Umgangs mit Indien sind Marchand, Bhatti und Sinha der Ansicht, dass Saims Thesen nur in einigen Punkten und auch nur teilweise zutreffen. So erfolgte und erfolge in Deutschland das Denken über Indien zwar zum Teil auch in eurozentrischen, essentialisierenden und homogenisierenden Mustern, sowie in den Dichotomien Ost-West, aber keinesfalls ausschließlich. Außerdem habe der deutsche Orientalismus des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, wie in Kapitel 2.3.1. bereits beschrieben, besonders positive Züge und das Land Indien werde von ihm sehr hochgeschätzt, was bei Said jedoch keine Erwähnung finde (vgl. Marchand 2001; Bhatti 1987, S.390; Sinha 2005, S.231f).

So sei im deutschen Orientalismus nicht die Entwicklung des Westens als vorbildlich und maßgeblich betrachtet worden, sondern die des alten Indiens. An der europäischen Gegenwart habe der deutsche Orientalismus starke Kritik geübt. Er habe die als universell geltenden antiken und christlichen Normen in Frage gestellt und damit die Säkularisierung in Europa mit voran getrieben (vgl. Marchand 2001). Das alte Indien wurde dabei als möglicher Erneuerer des Westens begriffen. Eurozentrismus kann man dieser Denkweise zunächst nicht unterstellen. Aber dass sich die Bewunderung der deutschen Orientalisten nur auf das alte und vergangene Indien bezieht, und dass das zeitgenössische Indien als stagniert und rückständig betrachtet wird, hat wiederum eurozentrische Züge (vgl. Sinha 2005). Auch die Vorstellung, zum Beispiel von den Orientalisten Friedrich Schlegel und Max Müller, dass die europäische oder deutsche Kultur auf Grund ihres Ursprungs im alten Indien höherwertig sei als andere Kulturen, ist eurozentrischer Art. Dies zeigt, dass pauschale Aussagen nicht möglich sind und immer der genaue Fall und Kontext betrachtet werden muss. Letztlich kann sowohl das utilitaristische als auch das romantische Indienbild eurozentrisch sein, die Vielfalt Indiens ignorieren und das Land auf feste Wesensmerkmale reduzieren, wie bereits in Kapitel 2.3.1. angedeutet wurde. Im Fall des Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood kann demzufolge nicht gleich von Eurozentrismus ausgegangen werden, wenn Bollywood abgewertet wird, oder von dem Gegenteil, wenn es geschätzt wird.

Inwiefern sich die Perspektive des deutschen Orientalismus aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, im Speziellen des damaligen deutschen Indienbildes, im Diskurs deutscher Tageszeitungen über Bollywood widerspiegelt, soll im Rahmen der Analyse gezeigt werden. Eine Verbindung zum Bollywood-Diskurs liegt zunächst nahe, denn der deutsche Orientalismus hat die deutschen Indienbilder des 20. und 21. Jahrhundert wesentlich geprägt (vgl. Lütt 1998). Aber im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts sind, wie in Kapitel 2.3.2. beschrieben wurde, viele weitere Perspektiven auf Indien hinzu gekommen. Sie überlagern und vermischen sich mit den alten Bildern. Daher stellt sich die Frage, ob überhaupt Parallelen zwischen dem deutschen Orientalismus, wie er oben beschrieben wurde, und dem Diskurs über Bollywood bestehen. Andererseits ist danach zu fragen, welchen weiteren Indienbildern der Blick auf Bollywood entspricht und ob das Bild von Bollywood ein neues Bild von Indien entwirft.

Schließlich muss auch das Thema Eurozentrismus differenzierter betrachtet werden. So hat Lütt (1995) auf den Begriff „Eurozentrismus“ eine ganz andere Perspektive als Said (1995), Stam und Shohat (1994). Seiner Ansicht nach sei der Vorwurf des Eurozentrismus heute nicht mehr haltbar, wenn Eurozentrismus bedeutet, dass in den Medien, Geschichtsbüchern und in der Politik die Länder außerhalb Europas vernachlässigt werden und dass Europa mit einem Überlegenheitsdenken den Rest der Welt als unzivilisiert und rückständig betrachte. Kritik an dieser Art des Eurozentrismus sei zwar prinzipiell gerechtfertigt, er sei aber nur bis Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts anzutreffen gewesen, zum Beispiel in Form der höheren Bewertung europäischer Kulturen auf Basis der Rassentheorien. Im Gegensatz dazu komme den ehemaligen Kolonien gegenwärtig große Aufmerksamkeit seitens Europas zu. Sie seien in den europäischen Medien präsent, und Europa stehe eher sich selbst kritisch gegenüber, als dass es sich überlegen fühle. Auch wenn Eurozentrismus heißt, dass Europa als etwas Besonderes gegenüber anderen Kulturen herausgestellt werde und nicht alle Kulturen gleichberechtigt nebeneinander stehen, sei der Vorwurf des Eurozentrismus Lütt zufolge nicht haltbar. Denn Europa und dessen Entwicklung ist in Lütts Augen tatsächlich etwas Besonderes. In Europa habe sich nämlich seit dem 16. Jahrhundert, anders als im Rest der Welt, die Moderne vollzogen, ein ganz neuartiger Weg weg von der Agrargesellschaft hin zur Industriegesellschaft. Dies solle nicht einfach geleugnet werden, wie von Said und seinen Anhängern, die Lütt auch dem Anti-Eurozentrismus zuordnet. Das Problem des Anti-Eurozentrismus sei, dass er die Besonderheit und eigenständige Entwicklung aller Kulturen betone, wobei die europäische nur als eine unter vielen gelte und so die Bedeutung der Moderne für die Welt verkannt werde (vgl. Lütt 1995):

„Der europäische Sonderweg ist längst eine universell herrschende Zivilisation geworden, der sich kein Winkel der Erde mehr entziehen will und kann, nicht weil sie besser wäre oder ein höheres Entwicklungsstadium darstellte, sondern weil sie ohne Zweifel attraktive Seiten hat, vor allem aber, weil man sie übernehmen muss, wenn man sich politisch und militärisch behaupten will.“ (Lütt 1995, S.119)

Viele haben dies Lütt zufolge auch schon getan. Deshalb bezeichnet er den Vorwurf des Eurozentrismus als „Ressentiment derjenigen, die sich dem Objekt ihres Ressentiments schon völlig ergeben haben“ (Lütt 1995, S.118).

Lütt ist außerdem der Überzeugung, dass der Unterschied zwischen Europa und dem Orient von den Orientalisten nicht, wie Said behauptet, konstruiert, sondern erforscht werde. Er sei also eine Tatsache, und damit sei es verständlich, dass Europa den Orient als anders und auch unterlegen beschreibt (vgl. Lütt 1987). Alles in allem sieht Lütt die Macht und die Besonderheit Europas als eine Rechtfertigung für das Denken in Binarismen und für den eurozentrischen Blick an. Lütts Sichtweise bildet demnach einen Gegenpol zu Suids Thesen.

Schließlich zeigen die Standpunkte von Said, Stam und Shohat sowie Lütt, dass es verschiedene Arten und Definitionen von Eurozentrismus gibt. Ob und welche Art von Eurozentrismus, Essentialismus und Denken in Binarismen in der heutigen Zeit prinzipiell verwerflich sind oder nicht, kann in der vorliegenden Arbeit nicht erschöpfend erörtert werden. Dennoch wird diese Fragestellung bei der Bewertung und Diskussion konkreter Ergebnisse aus der Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen eine Rolle spielen.

Aus den vorgestellten Ansätzen und Standpunkten der Orientalismus-Debatte lassen sich folgende weitere Fragestellungen für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen ableiten: Zunächst stellt sich die übergeordnete Frage, ob und inwiefern die Orientalismus-Diskurse, wie sie in diesem Kapitel nachgezeichnet wurden, in den deutschen Bollywood-Diskurs einfließen, wie stark dieser Einfluss ist und welche der genannten Ansätze und Standpunkte zutreffen. Ist zum Beispiel ein essentialisierender und homogenisierender Umgang mit Bollywood erkennbar, vergleichbar mit dem von Said (1995) und Inden (1994) beschriebenen Umgang des Westens mit dem Orient? Lassen sich im Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen Eurozentrismen ausmachen, von denen Said, Stam und Shohat (1994) zufolge der westliche Diskurs über die ehemaligen europäischen Kolonien gekennzeichnet sei? Lässt sich Saims These, dass das europäische Denken noch immer von Ost-West-Binarismen bestimmt sei, im Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen bestätigen (vgl. Said 1995)?

Es muss zudem untersucht werden, ob der Blick auf Bollywood eher dem von Said und Inden beschriebenen Orientalismus entspricht, in dem der Orient prinzipiell abgewertet wird (vgl. Said 1995; Inden 1994), oder ob er dem vorgestellten deutschen Orientalismus näher kommt, in dem der Orient aufgewertet und geschätzt wird (vgl. Sinha 2005; Bhatti 1987; Marchand 2001; Lütt 1998). Entsprechen zum Beispiel die dem Bollywood-Kino zugeschriebenen Merkmale den Essenzen, die der Westen, Said und Inden zufolge, dem Osten zuspreche? Es ist auch zu prüfen, ob Sinhas Behauptung, dass Indien von deutscher Seite als etwas Eigenes und nicht als etwas Fremdes betrachtet werde, für den Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen zutrifft. Darüber hinaus ist von Interesse, ob sich ein tendenziell einheitlicher Diskurs über Bollywood abzeichnet, vergleichbar mit dem von Said (1995) beschriebenen Orientalismus, oder ob der Diskurs eher zersplittert, multipel und auch widersprüchlich ist, wie ihn Bhabha (2000), Stam und Shohat (2000) sowie die Wissenschaftler Sinha (2005), Bhatti (1987) und Marchand (2001) nahelegen. Die Analyse wird auch zeigen, ob sich im Umgang mit Bollywood Tendenzen zeigen, die von den besprochenen Thesen nicht abgedeckt werden oder zu diesen im Widerspruch stehen.

Ziel des vorliegenden Theoriekapitels „Ost-West-Problematik“ war es schließlich, den zu untersuchenden Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen in seinem postkolonialen Kontext zu verankern. Dazu wurde zunächst in den Begriff des „Postkolonialismus“ als Theoriekonzept und Epoche eingeführt. Es wurde erläutert, dass sich auch Deutschland in der Phase des Postkolonialismus befindet und es wurde die spezifische postkoloniale Situation in Deutschland umrissen. Auf diese Grundlagen folgte die Aufarbeitung der Entwicklung deutscher Indienbilder und im letzten Schritt die Vorstellung verschiedener Standpunkte der Orientalismus-Debatte zum westlichen Diskurs über den Orient und Indien.

Im Zuge dieser Kontextualisierung wurden vielfältige Fragen für die Analyse des Diskurses deutscher Tageszeitungen über Bollywood entwickelt. Die Hauptfrage lautet, ob und inwiefern zwischen dem Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen und den vorgestellten deutschen Indien- und Orientbildern Parallelen zu finden sind. Von Interesse ist außerdem, ob Bollywood in den untersuchten Zeitungen eine Aufwertung erfährt, wie Indien im deutschen Orientalismus (vgl. Marchand 2001; Bhatti 1987; Sinha 2005; Lütt 1998), oder ob es eher abgewertet wird wie der Orient nach der Orientalismus-These Saims (1995) und nach Stam und Shohat (1994).

3. Hochkultur-Populärkultur-Problematik

Das vorangegangene Kapitel folgte der Grundannahme, dass der Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen mit den deutschen Orient- und Indienbildern in einer wechselseitigen Beziehung steht. Dieses Kapitel basiert auf der zweiten Annahme der vorliegenden Arbeit, dass Diskurse über Populärkultur am Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen beteiligt sind. Es wird also davon ausgegangen, dass die Bewertung Bollywoods von den in Deutschland, genauer in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen, vorherrschenden Verständnissen von populärer Kultur sowie von Kultur im Allgemeinen abhängt. Welcher Art diese sein können, wird in den folgenden Ausführungen erarbeitet.

Bereits der Begriff „Populärkultur“ und das zugehörige Adjektiv „populär“ lassen sich nicht eindeutig bestimmen. Für ihre Synonyme Populärkultur, das Populäre und Massenkultur gilt das Gleiche.³⁷ Zum einen hat jede wissenschaftliche Fachdisziplin ihren eigenen Zugang zu ihnen. Insbesondere in der Soziologie, der Ethnologie, den Kulturwissenschaften und den Medienwissenschaften findet die Auseinandersetzung mit populärer Kultur statt.³⁸ Zum anderen können die Definitionen innerhalb einer Disziplin variieren. Auch Hans-Otto Hügel weist auf diesen Sachverhalt hin (vgl. Hügel 2003a, 2003b). Ihm zufolge sei eine allgemein anerkannte Theorie der populären Kultur nicht vorhanden. Zudem sei die Geschichte populärer Kultur sowie deren Verhältnis zur Gesamtkultur noch nicht genau geklärt (vgl. Hügel 2003b, S.1f).

Wörtlich bedeutet „populär“ beliebt und allgemein bekannt, sowie Anklang, Beifall und Zustimmung findend (vgl. Duden 2001, S.789). Dies kann eine Fernsehsendung oder ein Film sein, aber auch ein Popkonzert oder eine Frauenzeitschrift. Doch was die populäre Kultur ist, wie diese funktioniert und welche Bedeutung sie besitzt, unterscheidet sich von Theorie zu Theorie und von Ansatz zu Ansatz wesentlich. Vergleichbar schwierig ist der Begriff Hochkultur, mit welchem im alltäglichen Gebrauch unter anderem die Bildenden Künste, das Theater und die Oper assoziiert werden. Es existiert Uneinigkeit darüber, in welcher Beziehung er zu Populärkultur steht und ob beide Kategorien überhaupt existieren. „Ein Common Sense der Forschung besteht nur insofern, als die dichotomische Auffassung, die die Hoch- und die Populäre Kultur hierarchisch wertend trennt, falsch ist“ (Hügel 2003b, S.1). Aber die Erkenntnisse der Wissenschaft können nocheinmal stark von den bestimmenden Diskursen im Alltag abweichen und schließlich sind letztere für den Diskurs deutscher Tageszeitungen über Bollywood relevant.

In diesem Kapitel werden aus der Vielfalt vorhandener Theorien zwei prägnante Ansätze vorgestellt, deren Vorstellungen von populärer Kultur zueinander im Gegensatz stehen: die Kulturindustrie-These der Sozialforscher Theodor W. Adorno und Max Horkheimer aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Ansatz der Cultural Studies aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

³⁷Der Begriff Populärkultur kann jedoch nicht mit den Begriffen Volkskultur, Subkultur, Jugendkultur, Alltagskultur und Freizeitkultur gleichgesetzt werden. Diese Konzepte haben einen anderen Fokus und überschneiden sich teilweise mit dem Begriff Populärkultur. Zum Beispiel ist Volkskultur Teil der Populärkultur und die Populärkultur kann als Teil der Alltagskultur begriffen werden (vgl. Hügel 2003b).

³⁸Goldbeck weist darauf hin, dass die wissenschaftliche Hinwendung zu populärer Kultur zum Beispiel in den Geschichtswissenschaften mit der Oral-History-Bewegung und in der Soziologie mit der Lebensstildiskussion stattfand (vgl. Goldbeck 2004, S.17).

derts.³⁹ Den Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen bildet Kerstin Goldbecks Untersuchung des Umgangs deutscher Fernsehkritik mit Populärem in ihrem Buch „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung“ (2004). Im Zentrum ihrer Analyse steht die Frage, ob der Blick auf Populäres in deutschen Tageszeitungen noch immer abwertend ist, zum Beispiel der Kulturindustrie-These Adornos und Horkheimers entsprechend, welche seit den 1960er Jahren die Fernsehkritik stark geprägt habe (vgl. Hickethier 1994, S.154f),⁴⁰ oder ob er schon den Vorstellungen der Cultural Studies gleicht und populäre Kultur in ein positiveres Licht stellt, was Goldbeck als Idealvorstellung betrachtet. Sie untersucht dazu, wie die Soap „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ (GZSZ) und die Fernseh-Quizshow „Wer wird Millionär?“ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und der Süddeutschen Zeitung bewertet werden und kommt zu dem Ergebnis, dass die Vorstellungen der Cultural Studies nur „sehr marginal“ (Goldbeck 2004, S.330) vorzufinden seien. Der Diskurs der Kulturindustrie-These dagegen zeige, besonders im Fall „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“, noch recht starke Präsenz. Damit sei ihrer Ansicht nach die These des Soziologen und Kulturwissenschaftlers Kaspar Maases widerlegt, wonach die Aufspaltung in Populärkultur und Hochkultur bereits aufgehoben sei und populäre Kultur gleichberechtigt behandelt und geschätzt werde (vgl. Goldbeck 2004).

Maase zeichnet in seinem Buch „Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970“ (2001) die Entwicklung der populären Kultur nach und erläutert, dass sie seit den 1960er Jahren zunehmend von Akademikern und Intellektuellen in ihren Alltag eingebunden und als Freizeitgestaltung geschätzt werde, während zuvor eine bewusste Abgrenzung und Geringschätzung von Populärem stattgefunden habe.⁴¹ Er ist in der Tat der Ansicht, dass die Populärkultur aufgestiegen sei: „Der Aufstieg hatte das Ziel erreicht: soziale Anerkennung“ (Maase 2001, S.235). Goldbeck ignoriert jedoch, dass Maase damit nicht gleichzeitig behauptet, populäre Kultur erfahre heute keine Abwertung mehr (vgl. Goldbeck 2004). Im Gegensatz dazu betont er an mehreren Stellen: „[D]as Sprechen über populäre Kultur ist heute noch gebannt in einen Diskurs der Defizite und des Uneigentlichen“ (Maase 2001, S.26).⁴²

Im Folgenden soll diese Problematik noch einmal nachvollzogen werden. Das so erarbeitete Basiswissen bildet eine Grundlage für die Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit.

Goldbeck (2004) zieht in ihrer Analyse ausschließlich Fernsehkritik in Betracht. Bollywood-Filme werden jedoch nicht nur im Fernsehen gezeigt, und im Rahmen der Fernsehkritik bewertet. Sie sind auch im deutschen Kino präsent und damit in den Zeitungen in Form von Filmkritiken. In der vorliegenden Arbeit steht daher nicht vorrangig die Fernsehkritik, sondern die Kategorie Film und der allgemeine Umgang mit ihm im Zentrum. Die Fragestellung Goldbecks wird damit

³⁹Außerdem setzen/setzten sich mit populärer Kultur zum Beispiel auseinander: Walter Benjamin, Bertold Brecht, Friedrich Nietzsche, Georg Simmel, Marshall McLuhan, Jean Baudrillard, Siegfried Kracauer, Harold Lasswell, Umberto Eco, Jürgen Habermas.

⁴⁰Hickethier zufolge seien neben den Schriften Adornos und Horkheimers auch die Schriften von Walter Benjamin und Jürgen Habermas einflussreich gewesen (vgl. Hickethier 1994, S.155).

⁴¹Auf die Rezeption populärer Formate durch Akademiker sowie die Rezeption der untersuchten Tageszeitungen durch diese Akademiker geht Goldbeck nicht ein, was jedoch wichtige Hinweise für die Interpretation ihrer Untersuchungsergebnisse liefern könnte. Dies ist als Defizit ihrer Untersuchung zu betrachten.

⁴²Nachteilig ist, dass Maase im Gegensatz zu Goldbeck nur Andeutungen über die heutige Abwertung populärer Kultur macht, aber keine präzisen Aussagen trifft. Maase und Goldbeck sind schließlich unterschiedlicher Ansicht, wann vom Aufstieg der Massenkultur gesprochen werden kann. Maases These reicht dabei nicht so weit wie Goldbecks, die den Aufstieg erst dann als vollständig erachtet, wenn Populäres auch von den Medien geschätzt wird, und zwar im Sinne der Cultural Studies.

verschoben und ausgeweitet, worauf in den folgenden Kapiteln besondere Rücksicht genommen wird.

Zunächst werden die Argumentationen Goldbecks (2004) und Maases (2000, 2001) genauer beleuchtet: Dazu wird als Einstieg auf die Geschichte der Bewertung des Populären bis in die 1960er Jahre eingegangen. Dies erfolgt hauptsächlich in Anlehnung an Maase. Im Anschluss daran werden die Standpunkte Adornos und Horkheimers, sowie einiger Cultural Studies Vertreter vorgestellt. Abschließend erfolgt ein Einblick in Maases Ausführungen zur Bewertung des Populären seit den 1960er Jahren.

3.1. Umgang mit Populärem im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert

Der Ursprung populärer Kultur liegt Hängel zufolge im 19. Jahrhundert. Sie ist eine Kultur, die erstmals allen Schichten der Gesellschaft zugänglich war, die massenhaft produziert und konsumiert wurde (vgl. Hängel 2003b), weshalb sie später auch die Bezeichnung Massenkultur erhielt. Sowohl Hängel, als auch Maase schildern, dass sie von den Gebildeten seit ihrem Bestehen abgewertet wurde und dass das bis heute nachwirkende negative Bild von Populärem in dieser Zeit seine Wurzeln hat (vgl. Hängel 2003b; Maase 2001). Die Ursache dafür lag wiederum im damaligen Kulturverständnis. Von der Antike bis in die Zeit des deutschen Idealismus und Klassizismus herrschte ein elitäres Konzept von Kultur vor, in welchem Kultur als „eigengesetzliches, erstrebenswertes Lebensideal“ begriffen wurde, als etwas, das den Menschen zu „wahrhaft menschlichen Werten“ führe (Silbermann 1982, S.342). Nach diesem Konzept wurde ausschließlich der Oberschicht Kultur zugestanden, da sie allein die wirtschaftlichen und geistigen Voraussetzungen dazu besaß (vgl. Silbermann 1982). Die entstandene populäre Kultur jedoch konnte den Anforderungen dieser Elitekultur nicht gerecht werden (vgl. Hängel 2003b, S.1ff). Denn sie basiert nicht wie die klassische Kunst auf Vollkommenheit, Einzigartigkeit und Einheit von Person und Werk, sondern ist den Gesetzen des Marktes unterworfen und daher von Serialität und Standardisierung gekennzeichnet (vgl. Winter 2003).

Zudem nahmen zwei Entwicklungen in dieser Zeit ihren Anfang. Zum einen entstand ein gebildetes und prosperierendes Bürgertum, das begann, sich von den niedrigeren Klassen kulturell abzuheben. Es ging zwar den gleichen Vergnügungen nach, fing jedoch an, sich durch Unterschiede in der Kleidung, den Örtlichkeiten, der Eintrittspreise sowie einer besseren Ausstattung und Architektur von den unteren Schichten sozial abzugrenzen (vgl. Maase 2001, S.58f):

„Die Soziologie spricht von bewussten und unbewußten Distinktionsstrategien; sie entdeckten, wie nahe beieinander stoffliche Interessen, ästhetische Vorlieben und Empfindungsweisen lagen.“ (Maase 2001, S.59)

Diese Trennung wurde am Ende des 19. Jahrhunderts immer schärfer. Das Bürgertum sorgte absichtlich dafür, dass ihre Stätten der Unterhaltung nicht mehr wie Unterhaltung scheinen: „Im Namen von Bildung und Ästhetik suchte man die Musentempel ... von allem zu reinigen, was nach Unterhaltung und außerkünstlerischen Motiven aussah“ (Maase 2001, S.59). Die Abdunklung des Zuschauerraums, das Verbot von Essen und Reden während der Aufführungen, sowie die Unterdrückung von auffälligen Gefühlsregungen sind typische Anzeichen dafür gewesen. Die

Bürgerlichen haben damit ihre kulturellen Ereignisse zu etwas Besonderem erhoben und gleichzeitig die Unterhaltungskultur der Unterschichten zum „Feind wahrer Kunst gebrandmarkt und ästhetisch exkommuniziert“ (Maase 2001, S.61).

Im Zuge der Industrialisierung setzte im 19. Jahrhundert eine zweite entscheidende Entwicklung ein: das Herausbilden der so genannten Massengesellschaft. Es versammelten sich in den Städten immer mehr Menschen, um in den Fabriken zu arbeiten. Neue technische Entwicklungen zusammen mit den sozialen Gegebenheiten bildeten die Grundlage für das Entstehen von Massenkommunikation und Massenmedien im 19. und 20. Jahrhundert, die den Menschen vielfältige Unterhaltungsmöglichkeiten boten (vgl. Göttlich 2002b). Dazu zählten zunächst Romanhefte, Illustrierte (insbesondere Familienzeitschriften), die Boulevardpresse sowie Unterhaltungsmusik. Im 20. Jahrhundert kamen Film, Radio, Schallplatte und Fernsehen hinzu.⁴³ Die populäre Kultur war seitdem eng an marktwirtschaftliche Produktionsweisen gebunden und ökonomischen Gesetzen unterworfen. Das Bürgertum betrachtete die neu entstandenen Unterhaltungsformen, welche vom restlichen Volk mit Begeisterung angenommen wurden, jedoch als Bedrohung der in ihren Augen „wahren“ Kultur sowie ihrer eigenen Position als Bewahrer und Vermittler derselben. Die kulturelle Abgrenzung verstärkte sich damit und führte zu einer Spaltung in Hochkultur und Massenkultur (vgl. Maase 2001).

Der Begriff der Massenkultur setzte sich Maase zufolge erst in den 1920er Jahren durch.⁴⁴ Ihre Bedeutungen sind wesentlich von den Intellektuellen, vor allem Wissenschaftlern, Publizisten, Pädagogen und Juristen geprägt worden, da sie eine öffentliche Stimme und schließlich die Definitionsmacht besaßen (vgl. Maase 2001, S.27, 160f). Von Beginn an hat sich so ein negatives Bild von Populärem als Schmutz, Schund, Kitsch, Traumfabrik und Gefahr des Verfalls hoher kultureller Werte durchgesetzt. Insbesondere der kommerzielle Aspekt von Massenkultur wurde stark kritisiert. Zudem hat man ihr „Verführung zu Sinnlichkeit und Verbrechen, Realitätsverlust und Wirklichkeitsflucht, Vergnügungssucht und Verschwendung“ vorgeworfen (Maase 2001, S.27). Populärem ist stets die Schuld für soziale Probleme gegeben worden und auch das Fehlverhalten von Jugendlichen hat man auf den Konsum von Populärem zurückgeführt (vgl. Maase 2001, S.162).⁴⁵ Dieses Konzept der Massenkultur hat Maase zufolge bis in die 1960er Jahre nahezu konkurrenzlos bestanden (vgl. Maase 1994).⁴⁶

Auch der Film wurde damit lange konfrontiert. Zwar weckte er seit dem Start seiner Karriere, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bei allen Schichten gleich großes Interesse, doch die Verachtung seitens der Hochkultur, sowie soziale Abgrenzung durch den Bau besonderer Kinos mit besserer Ausstattung, setzte schnell ein. Gleichzeitig begannen die Gebildeten jedoch „anzuerkennen, daß man sich im Kino gut unterhalten könne und daß der Film große Kunstwerke hervorbrachte“ (Maase 2001, S.125). Maase deutet an, dass Filme auf der einen Seite gelobt wurden, auf der anderen Seite das „Stigma der Trivialität“ aber nicht loswurden (Maase 2001, S.110ff, 125f).

⁴³Für die Betrachtung der Begriffe „Massenmedien“ und „Massenkommunikation“ im Kontext verschiedener wissenschaftlicher Theorien vergleiche Göttlich 2002b.

⁴⁴Der Begriff Populärkultur dagegen wurde erst seit den 1960er Jahren verwendet (siehe dazu Kapitel 3.3.).

⁴⁵Nach 1905 wurde gegen Populärliteratur und das Unterhaltungskino der sogenannte „Schundkampf“ geführt (vgl. Maase 2003, S.54).

⁴⁶Vgl. zur Geschichte der Massenkultur auch Maase 2003, S.53f.

3.2. Die Kulturindustrie-These von Adorno und Horkheimer

Vor dem Hintergrund der von Maase geschilderten Entwicklungen entstanden in den 1930er und 1940er Jahren die medienkritischen Arbeiten Theodor W. Adornos und Max Horkheimers. Sowohl Maase als auch Knut Hickethier sind der Ansicht, dass Adornos und Horkheimers Schriften besonders stark das gegenwärtige negative Bild der Medien von populärer Kultur prägten (vgl. Maase 2001, S.28f; Hickethier 1994, S.154f). Diese Beobachtung wird auch von Rainer Winter geteilt. Ihm zufolge sei Adornos und Horkheimers Theorie „das wichtigste Beispiel für die weit verbreitete negative Einschätzung der Rolle der Massenmedien und ihres Einflusses auf die Kultur in der modernen Gesellschaft“ (Winter 1995, S.16). Eine verstärkte Rezeption der Arbeiten von Adorno und Horkheimer hat in Deutschland aber erst in der Zeit der Studentenbewegung, insbesondere mit der Wiederveröffentlichung des 1947 erschienenen Buches „Dialektik der Aufklärung“ im Jahr 1969, eingesetzt (vgl. Hesper 2002).⁴⁷ Ein Kapitel dieses Buches, „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, widmet sich der populären Kultur und seiner gesellschaftlichen Bedeutung. Stefan Müller-Doohm zufolge kann es als Summe der von Adorno und Horkheimer zuvor durchgeführten Einzelanalysen betrachtet werden (vgl. Müller-Doohm 2000, S.81ff), in welchen sie sich vornehmlich mit Kino und Film, sowie Radio und Schallplatte auseinandersetzen.⁴⁸

Die Medienkritik Adornos und Horkheimers ist gleichzeitig Gesellschaftskritik (vgl. Müller-Doohm 2000, S.74). Daher müssen die Inhalte ihrer Kulturindustrie-These vor dem Hintergrund der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule betrachtet werden, zu welcher Adorno und Horkheimer einen wesentlichen Beitrag leisteten. Diese Theorie sieht die gesellschaftliche Geschichte als fortschreitende Naturbeherrschung und als permanenten Verfall an. Der Mensch treibe die Unterwerfung der äußeren Natur, seiner eigenen inneren Natur und schließlich die Beherrschung anderer Menschen immer weiter. Das sei jedoch zu seiner Lebenserhaltung nicht nötig, und zerstöre die Individualität der Menschen (vgl. Winter 1995, S.18). Besondere Kritik übt die Theorie an der Aufklärung, denn auch sie diene vermehrt dem Zweck der Macht und wende sich damit zum Negativen, was Adorno und Horkheimer als „Dialektik der Aufklärung“ bezeichnen. Ihnen zufolge werden Vernunft und technische Entwicklungen zunehmend zur Beherrschung der Menschen eingesetzt. Die Kulturindustrie mit den Massenmedien als deren Bestandteil sei ein bedeutendes Werkzeug auf diesem Weg, was Adorno zu seiner Zeit sowohl im nationalsozialistischen Deutschland als auch in den monopolkapitalistischen USA beobachtete. Sie stelle das soziale Kontroll-Instrumentarium dar, welches die Menschen gefügig mache und dazu bringe, sich den herrschenden Gesellschaftsformationen unterzuordnen (vgl. Göttlich 2002a). Und das ist der erste springende Punkt, warum Adorno und Horkheimer populäre Kultur abwerten.

⁴⁷Dies liegt unter anderem an der gesellschafts-politischen Situation in Deutschland während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Adorno und Horkheimer verfassten einen Teil ihrer Schriften, darunter die „Dialektik der Aufklärung“ (1969), im Exil (vgl. Hesper 2002).

⁴⁸In das Kapitel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ sind frühere Arbeiten eingeflossen, die zuvor schon in der Zeitschrift für Sozialforschung veröffentlicht wurden: zum Beispiel Adornos Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ aus dem Jahr 1938 (Nachdruck 1980), und Horkheimers Aufsatz „Art and Mass Culture“ aus dem Jahr 1941 (Nachdruck 1980). Auch in späteren Arbeiten halten Adorno und Horkheimer an ihren Thesen mit leichten Abänderungen fest: zum Beispiel Adorno in „Kulturkritik und Gesellschaft I.“ (1977) und Horkheimer in „Gesellschaft im Übergang“ (1972) (vgl. Winter 1995, S.16).

Unter Kulturindustrie ist dabei das komplexe Netzwerk der Kulturvermittlung zu verstehen, das die Produktion und Produzenten, den Vertrieb und Konsum von Kultur, sowie die Kulturgüter selbst, umfasst. Sie wird von Adorno an Stelle des Begriffes Massenkultur eingesetzt, da sie explizit mache, dass sie nicht dem Willen des Volkes entsprungen sei (vgl. Müller-Doohm 2000, S.81ff; Winter 1995, S.18). Stattdessen sei die Kultur kommerzialisiert worden, und jedes Kulturprodukt in erster Linie eine Ware, die industriell gefertigt und vermittelt wird. Besonders das Aufkommen der Massenmedien habe diese Entwicklung vorangetrieben (vgl. Hesper 2002). Als Ware aber habe Kultur seine widerständigen und gesellschaftskritischen Kräfte verloren, die authentischer Kunst eigen seien. Sie unterliege vornehmlich ökonomischen Gesetzen und passe sich dem Markt an, weshalb sie durch Trivialisierung, Standardisierung, Konformismus und letztlich Uniformität gekennzeichnet sei. Populäre Kultur gebe zwar vor, neu und innovativ zu sein, setze aber das Alte nur neu in Szene. Schließlich werden die Konsumenten durch sie verblendet, denn es werde ihnen suggeriert, dass sie frei wählen können und dass ihnen das geboten wird, was sie wollen. Dabei sei ihnen gar nicht mehr bewusst, was sie wirklich wollen, und sie glauben schließlich das zu wollen, was ihnen von der Kulturindustrie gegeben wird (vgl. Müller-Doohm 2000, S.85-88):

„In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“ (Adorno 1969, S.129)

Die Kulturindustrie-These geht davon aus, dass die Medien das Bewusstsein der Menschen manipulieren. Die Folge des Konsums populärer Kultur sei, dass die Rezipienten verdummen, ihre Kreativität sowie ihre Fähigkeit selbstständig zu denken verlieren und schließlich auch ihre Individualität einbüßen. Die Konsumenten seien damit zu Passivität verdammt. Ihnen werde eine Scheinwelt von purem Vergnügen vorgesetzt, die sie dazu bringe, dem Status Quo der Welt zuzustimmen und nichts in Frage zu stellen. Auf diese Weise werde das Subjekt durch die Medien an das System gebunden und beherrscht (vgl. Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26). Vergnügen und Unterhaltung seien schließlich die Anzeichen von Passivität, Unterordnung und Flucht „vor dem letzten Gedanken an Widerstand“ (Adorno und Horkheimer 1969, S.153).

Diese Bedeutungen schreiben Adorno und Horkheimer auch dem Film zu. In ihm sehen sie Müller-Doohm zufolge sogar am deutlichsten die Zeichen der Trivialisierung und des Konformismus. Er folge nur den Gesetzen des Marktes und vernachlässige ästhetische Kriterien. Müller-Doohm weist darauf hin, dass sich Adorno wesentlich differenzierter als Horkheimer mit dem Film auseinandergesetzt habe.⁴⁹ Aus Adornos Studien gehe hervor, dass der Film auch künstlerisches Potential besitze, welches jedoch durch seinen Warencharakter unterdrückt werde. Dies führe dazu, dass er ausschließlich Bewährtes zeige und auf Vielfalt, Innovation und Kritik gänzlich verzichte (vgl. Müller-Doohm 2000, S.80f). Adorno und Horkheimer beobachteten in den Genrefilmen der 1930er und 1940er Jahre das Wiederkehren immer gleicher Handlungsabläufe, Themen und Charaktere. Die Filme seien durch totale Uniformität gekennzeichnet und durchsetzt von Formelhaftem und Stereotypen. Die verschiedenen Genres seien nur eine vermeintliche Vielfalt. Sie verdecken, dass jeder Film auf dem vorhandenen gesellschaftlichen System basiere und dieses bestätige. Winter erklärt, dass Adorno daran zweifelt, ob Film überhaupt Kunst sein könne, da ihm reine Ästhetik nicht möglich sei und er immer auf Wirklichkeitsabbildungen basiere. Adornos Ansicht nach könne

⁴⁹Zum Beispiel in einer Studie in den Jahren 1942 bis 1944 (siehe Adorno 1996).

nur der Avantgardefilm authentische Kunst sein, wenn er zum Beispiel auf den erzählerischen Realismus sowie die lineare Abfolge von Zeit verzichte und viel mehr Diskontinuitäten integriere (vgl. Winter 1995, S.19f, 22f).⁵⁰

Die Vorstellungen von Adorno und Horkheimer, sowie der Frankfurter Schule, beruhen auf einem speziellen Kulturverständnis. Ihnen zufolge ist die ideale Kultur einheitlich, aber von einem Doppelcharakter gekennzeichnet. Sie ist einerseits utopisch-kritisch, bekräftigt andererseits aber die Herrschaft ideologisch. Adorno und Horkheimer zufolge habe dieses Kulturverständnis nur in der hochbürgerlichen Zeit des 19. Jahrhunderts bestanden. Im totalitären Spätkapitalismus⁵¹ des 20. Jahrhunderts aber sei die Einheitlichkeit von Kultur verloren gegangen. Es habe eine Aufspaltung stattgefunden: in die Kulturwaren der Kulturindustrie, welche die Herrschaft stützen, und in esoterische beziehungsweise avantgardistische Kunstwerke, welche der gesellschaftlichen Situation kritisch gegenüber stehen (vgl. Dubiel 1990, S.268). Letztere, auch als authentische und autonome Kunst bezeichnet, widersetzen sich den Gesetzen des Marktes und seien daher nur einigen wenigen Intellektuellen zugänglich. Authentische Kunst zeichne sich vor allem dadurch aus, dass sie nicht, wie Kulturwaren, unmittelbares Vergnügen biete, sondern auf ein zukünftiges Glück verweise, welches erst angestrebt werden müsse. Darüber hinaus habe sie ästhetische Werte, die der Kulturware verloren gegangen sei (vgl. Winter 1995; Müller-Doohm 2000; Paetzel 2001). Mit diesen Sichtweisen Adornos und Horkheimers wird der Binarismus Hochkultur-Massenkultur festgeschrieben, der Goldbeck (2004) zufolge noch heute das Denken der Menschen bestimme. Insgesamt sympathisieren Adorno und Horkheimer klar mit der authentischen Kunst und hegen scharfe Kritik gegen die Kulturindustrie (vgl. Müller-Doohm 2000), wodurch auch die Abwertung populärer Kultur theoretisch begründet wird.

Goldbeck kann in ihrer Analyse zeigen, dass „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ von der FAZ und der SZ überwiegend im Sinne der Kulturindustrie-These bewertet wird. So werde die Soap gegenüber Kunst stets als minderwertig eingestuft und wie bei Horkheimer und Adorno als industrielles Produkt behandelt, das Teil eines kulturindustriellen Systems sei. Sie werde auf Grund von Standardisierung, Schematisierung und der Wiederholung des „Immergleichen“ abgewertet. Am deutlichsten trete die These Horkheimers und Adornos im Bild vom Publikum hervor, welches als machtlos, passiv, direkt beeinflussbar und abgestumpft angesehen werde. Unterhaltung werde als Flucht verstanden und die Rezipienten seien reine Marktfaktoren für die Produzenten, sowie Opfer von deren Manipulationsstrategien. Der Unterschied zur Kulturindustrie-These sei jedoch, dass die Zeitungen die ideologischen Aspekte der Kulturindustrie-These ausklammern und „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ nicht als Mittel zum Zweck der Unterordnung in das herrschende System betrachten (vgl. Goldbeck 2004, S.241ff).

Göttlich weist darauf hin, dass die Wiederentdeckung der Schriften Adornos und Horkheimers in den 1960er Jahren mit einer Ablösung des Kulturindustrie-Begriffes von der Kritik an der Aufklärung (Rationalitätskritik) einher gegangen sei (vgl. Göttlich 2002a). Auch Winter und Maase

⁵⁰Siehe dazu den Aufsatz „Filmtransparente“ (1977), den Adorno 1966 verfasste.

⁵¹„Spätkapitalismus“ ist ein Begriff aus der marxistischen und der kritischen Theorie, mit dem die letzte Phase der Entwicklung des Kapitalismus in den westlichen Industriestaaten bezeichnet wird. Kennzeichen sind zum Beispiel ein hoher Entwicklungsstand der Produktionstechnologie, und die zunehmende Kontrolle der Wirtschaft durch den Staat (vgl. Holtmann 2000, S.649). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird ihr Anfang gesehen.

behaupten, dass die Kulturindustrie-Theorie heute in stark verkürzter Form fortlebe (vgl. Winter 1995; Maase 2001, S.28f). Die übrig gebliebenen Hauptschlagworte seien Manipulation und Kulturverfall (vgl. Winter 1995). Goldbecks Analyse-Ergebnisse machen dies deutlich, wobei sie nicht explizit auf die vereinfachte Rezeption in der Gegenwart und die eigentliche Komplexität der vorgestellten Theorie eingeht (vgl. Goldbeck 2004).⁵² Dies muss jedoch bei der Untersuchung des heutigen Umgangs mit populärer Kultur, so auch mit Bollywood, berücksichtigt werden. Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Analyse soll zeigen, inwiefern die Bewertung Bollywoods in deutschen Tageszeitungen den Vorstellungen Adornos und Horkheimers entspricht und wie sich diese Perspektive mit dem Blick auf Bollywood als Kino aus dem Orient verschränkt.

3.3. Die Perspektive der Cultural Studies

Der Kulturindustrie-These Adornos und Horkheimers setzt Goldbeck die Cultural Studies als „positive Perspektive“ (Goldbeck 2004, S.23) entgegen, da populäre Kultur durch sie eine prinzipielle Aufwertung erfahre. Goldbecks Analyse zeigt, dass die Grundgedanken der Cultural Studies in den Artikeln der deutschen Fernsehkritik über „GZSZ“ und „Wer wird Millionär?“ nur eine geringe Rolle spielen (vgl. Goldbeck 2004, S.240). Im Rahmen der Analyse der vorliegenden Arbeit ist zu klären, ob und inwiefern das Bollywood-Kino im Sinne der Cultural Studies bewertet wird. Zudem stehen die Cultural Studies beispielhaft für den veränderten Umgang mit Populärem, der sich seit den 1960er Jahren nach und nach in der Wissenschaft, aber auch im deutschen Alltag vollzogen hat (siehe Kapitel 3.4.), und bilden damit einen wichtigen Teil des Kontextes für die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen.

Was *die* Cultural Studies sind, lässt sich schwer fassen. Sie beschränken sich weder auf eine gemeinsame Theorie und Methode, noch können sie als eine einheitliche Fachdisziplin begriffen werden. Stattdessen laufen unter dem Namen Cultural Studies, welche in den 1970er Jahren in Großbritannien ihren Anfang nahmen,⁵³ eine Vielzahl an Positionen und Ansätzen zusammen (vgl. Hepp und Winter 2006a, S.9ff), die vor allem eines verbindet: die Auseinandersetzung mit Kultur und ihrem spannungsvollen Verhältnis zu politischer und ökonomischer Macht (vgl. Grossberg 2006, S.23ff).

In den 1980er Jahren hat ihre Internationalisierung und Ausdifferenzierung begonnen. Neben Großbritannien und Australien entwickelten sich vor allem die USA zu einem wichtigen Forschungsstandort der Cultural Studies (vgl. Hepp 2004, S.78ff). Auch in Deutschland haben sie Einzug gehalten, werden aber erst seit den 1990er Jahren verstärkt rezipiert, insbesondere im Bereich Kommunikations- und Medienwissenschaften. Vollständig etabliert sind sie dort jedoch immer noch nicht; es mangelt vor allem an praktischer Forschungsarbeit. Zudem bildet die Disziplin der deutschen Kulturwissenschaften, welche von den Cultural Studies zu unterscheiden ist,

⁵²Damit ist jedoch nicht die wissenschaftliche Rezeption gemeint (z.B. in den deutschen Kulturwissenschaften). Als Beispiel ist Roger Behrens zu nennen, welcher den Cultural Studies skeptisch gegenüber steht und die Kritische Theorie Adornos und Horkheimers für die Beantwortung gegenwärtiger Fragen zur Popkultur nutzbar macht (vgl. Behrens 2003).

⁵³Insbesondere dem Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham wird eine entscheidende Rolle zugeschrieben, wobei die Wurzeln der Cultural Studies nicht nur hier zu finden sind. Auch an anderen Instituten in Großbritannien, und ebenso in Australien, fanden wichtige Entwicklungen statt. Die Arbeiten französischer Strukturalisten und Semiotiker übten früh einen Einfluss auf die britischen Cultural Studies aus (vgl. Hepp 2004, S.78ff).

ein starkes Gegengewicht. Goldbeck und Hepp gehen dennoch davon aus, dass die Cultural Studies in Deutschland an Bedeutung gewinnen und sich ihr Einfluss auf die deutsche Wissenschaftslandschaft im Wachstum befindet (vgl. Goldbeck 2004, S.58ff; Hepp 2004, S.99ff). Es macht daher Sinn zu überprüfen, inwiefern die Vorstellungen der Cultural Studies bereits vom Bereich der Wissenschaft in die Medienpraxis getragen wurden und ob sie sich im Umgang deutscher Medien mit Populärkultur bemerkbar machen.

Die Konzentration der Cultural Studies liegt, unabhängig von der jeweiligen Gruppierung, auf den kulturellen Praktiken und Konflikten des Alltags. Vor allem mit populärer Kultur und ihren gesellschaftlichen Bedeutungen setzen sie sich auseinander (vgl. Hepp 2004, S.14; Goldbeck 2004, S.37). Nach Andreas Hepp und Rainer Winter zeichnen sich die Cultural Studies darüber hinaus durch ihre Interdisziplinarität und ihren interventionistischen Charakter aus, weshalb man sie auch als „transdisziplinäres Projekt kritischer Kulturanalyse“ beschreiben könne (Hepp und Winter 2006a, S.10).

Der kritischen Analyse von Kultur sowie ihrer Einbindung in die Ökonomie hat sich auch die Frankfurter Schule gewidmet (vgl. Krotz 2000, S.168f). Folgt man Douglas Kellner, steht sie damit den Cultural Studies sehr nahe. Beide verbinde die Kritik an Ideologien und die Ansicht, dass die Kulturindustrie eine wesentliche Rolle bei der Unterwerfung der Menschen unter die herrschenden Ideologien spiele. Außerdem enthalte Kultur für beide prinzipiell die Möglichkeit des Widerstandes gegen Herrschaft.⁵⁴ Der gravierende Unterschied sei jedoch, dass die Frankfurter Schule Oppositionelles nur in den bürgerlichen Ideologien, wie Freiheit und Individualismus, gesucht habe, aber nie in der populären Kultur, welche lediglich als Herrschaftsmittel und Manipulator betrachtet worden sei. Kellner erklärt, dass sich die Cultural Studies dagegen auch der immanenten Kritik populärer Kultur zuwenden und sich darüber hinaus, anders als Adorno und Horkheimer, intensiv mit dem Prozess der Rezeption auseinandersetzen (vgl. Kellner 2005a, S.41; Kellner 2005b, S.60ff).⁵⁵

Winter macht deutlich, dass ein Modell der Dekodierung, wie es von den Cultural Studies erarbeitet wurde, Adorno und Horkheimer gefehlt habe. Er kritisiert ihren direkten Schluss von den Produktionsweisen und Merkmalen der Kulturprodukte auf deren Rezeption und die Verfassung der Rezipienten (vgl. Winter 1995, S.23).

Dies führt uns zu dem Hauptunterschied zwischen Kritischer Theorie und Cultural Studies: Im Rahmen der Kulturindustrie-These erfährt die Massenkultur eine Abwertung. Denn Adorno und Horkheimer verstehen die Kulturindustrie als manipulierenden Machtapparat, dem Publikum dagegen schreiben sie Passivität und Machtlosigkeit zu. Die Betrachtungen der Cultural Studies sind jedoch differenzierter. Sie sprechen auch den Rezipienten Aktivität zu und gehen nicht nur von

⁵⁴ Nach Kellner könne man mit Hilfe der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule die Cultural Studies weiterentwickeln. Er schlägt vor, „dass Cultural Studies sich eine Synthese von Philosophie und kritischer Sozialtheorie zu Nutze machen“ mit dem Ziel eines multiperspektivischen Zugangs, der sowohl die Analyse und Kritik der Kulturgegenstände, die Publikumsrezeption und Mediennutzung, als auch die Produktion und politische Ökonomie von Kultur betrachtet. Letzteres werde Kellner zufolge in den heutigen Cultural Studies zunehmend vernachlässigt (vgl. Kellner 2005b, S.65f).

⁵⁵ Diesen Unterschied hebt auch John Fiske als Vertreter der Cultural Studies hervor (vgl. Fiske 2006, S.43).

einer möglichen Art der Rezeption eines populären Textes⁵⁶ aus, sondern von vielen verschiedenen (vgl. Kellner 2005b, S.60f).

Insbesondere Stuart Hall hat mit seinem Encoding/Decoding-Modell aus dem Jahr 1973 zu diesem Denken beigetragen. Hepp bezeichnet es als den „zentrale[n] Ausgangspunkt der Medienstudien der Cultural Studies“ (Hepp 2004, S.110). Hall wendet sich gegen das klassische Ursache-Wirkungs-Prinzip, wonach das, was die Produzenten intendieren, auch genauso beim Rezipienten ankommt. Die Prozesse der Kodierung und der Dekodierung seien dagegen häufig voneinander abweichend. In seinem Modell liegt die Bedeutungsproduktion aber auch nicht ausschließlich auf Seiten der Rezipienten, wie es im Uses-and-Gratification-Ansatz aus den 1960er Jahren der Fall ist.⁵⁷ Stattdessen seien sowohl die Produzenten, als auch die Rezipienten daran beteiligt. Macht besitzen die Medien dabei nur insofern, als dass sie den Rahmen vorgeben, innerhalb dessen die Rezipienten den Text dekodieren, ihm also aktiv eine Bedeutung zuweisen (vgl. Hall 2002).⁵⁸

Von der Aktivität des Rezipienten geht auch der Cultural Studies Vertreter John Fiske aus. In einem Interview aus dem Jahr 1993 betont er, das Wichtigste für ihn sei „nicht zu verstehen, *was* der Text ist, sondern *wie* Leute ihn benutzen“ (Fiske 1993, S.9, Hervorhebung im Original). Halls Modell weiterführend, ist er zunächst der Ansicht, dass Texte polysem seien, also viele „potentielle Bedeutungen“ (Fiske 1993, S.12) in sich tragen, und damit verschiedene Lesarten⁵⁹ eröffnen. Der Leser bestimme schließlich in einem Prozess aktiver Aneignung, welche Bedeutung der Text für ihn annimmt und wie er ihn in seinem Alltag verwendet; er produziere den Text damit erst. Dies sei jedoch nicht willkürlich, sondern hänge sowohl von der Struktur des Textes als auch vom Kontext und den Erfahrungen der Leser ab (vgl. Goldbeck, S.85ff).

Fiske zufolge sei nicht jeder Text gleich stark polysem. So könne die Rezeption bei einigen Texten auf eine dominierende Bedeutung verengt sein, was Fiske auch als Schließung bezeichnet. Texte seien dagegen offen, wenn sie viele verschiedene Lesarten ermöglichen. Offenheit sei schließlich ein wesentliches Kriterium für die Popularität eines Textes (vgl. Fiske 2000b, 2006; Winter 1995). Nur sie mache es möglich, „dass ein Text angenommen und in der Kultur der Leute verwendet werden kann“ (Fiske 2000a, S.61f).⁶⁰

⁵⁶Unter Texten verstehen die Cultural Studies nicht nur Gedrucktes, sondern alle kulturellen Produkte, wie Filme, Fernsehsendungen, Musik, Kleidung etc., die „konventionell als Einheit von unterschiedlichen miteinander ‘verwobenen’ Elementen wahrgenommen werden“ (Hepp 2004, S.278). Zu diesem erweiterten Textbegriff haben strukturalistische und poststrukturalistische Einflüsse auf die Cultural Studies beigetragen (vgl. Hall 1992, S.283).

⁵⁷Zum Uses-and-Gratification-Ansatz vgl. Katz und Foulkes 1962; in seinem Aufsatz „Encoding/Decoding“ kritisiert Hall die Theorie der selektiven Wahrnehmung, auf welcher dieser Ansatz aufbaut, da „selektive Wahrnehmung fast nie so selektiv, willkürlich oder privatisiert“ sei (Hall 2002, S.119).

⁵⁸Für die Dekodierung eines Textes schlägt Hall drei „hypothetische Positionen“ vor: Der Rezipient kann „innerhalb des dominanten Kodes“ handeln und den Text im Sinne der Produzenten dekodieren. Er kann sich eines „ausgehandelten Kodes“ bedienen, also den dominanten Kode akzeptieren, ihn jedoch an die eigene soziale Situation anpassen. Und er kann einen „oppositionellen Kode“ verwenden, was bedeutet, dass er den dominanten Kode erkennt, den Text aber im völligen Gegensatz dazu liest. Das Aushandeln einer Bedeutung trete dabei am häufigsten auf (vgl. Hall 2002).

⁵⁹Eine Lesart kann als „soziokulturell vermitteltes Verständnis bzw. Interpretation eines spezifischen Produktes“ begriffen werden. So habe ein Text nie eine objektive Bedeutung, sondern sei nur über „bestimmte Lesarten zugänglich“ (Hepp 2004, S.276ff). Für den Rezipienten verwendet Fiske auch den Begriff „Leser“, was auf dessen Aktivität verweist: „So the term ‘reader’ means ‘the producer of texts, the maker of meanings and pleasures’“ (Fiske 2002, S.17).

⁶⁰Fiske bezieht sich auf Roland Barthes Ausführungen zu offenen und geschlossenen Texten, entwickelt diese aber für seine Vorstellungen von populären Texten weiter. Für Fiske sind populäre Texte so leicht verständlich wie die von Barthes beschriebenen geschlossenen lesbaren Texte und so offen hinsichtlich ihrer Bedeutung wie die

In seinen Arbeiten hat sich Fiske intensiv mit den Eigenarten populärer Texte auseinander gesetzt und mit den Bedeutungen, die diese für den Alltag der Menschen haben können. Insbesondere Merkmale wie Exzessivität, Klischees, Wiederholungen, Offensichtlichkeit, Intertextualität und Widersprüche fördern Fiske zufolge die Offenheit eines Textes (vgl. Fiske 2006). Gerade diese Merkmale seien aber im Rahmen ästhetischer Kritik zu Schwächen populärer Texte erklärt worden und galten als Rechtfertigung für deren Abwertung. Fiske dagegen vertritt die Ansicht, dass populäre Texte keine ästhetischen Objekte seien und demzufolge ästhetische Maßstäbe für deren Beurteilung nicht angemessen seien. Populäres sei dazu da „gebraucht, konsumiert und weggeworfen zu werden“ (Fiske 2006, S.56), also für den Alltag der Menschen Relevanz zu besitzen. Daher sei nicht Vollkommenheit, sondern Offenheit ein wesentliches Kriterium für deren Bewertung. Ein populärer Text zeichne sich schließlich dadurch aus, dass er „voller Lücken, Widersprüche und Unzulänglichkeiten“ (Fiske 2006, S.58) sei.

Von besonderer Bedeutung seien populäre Texte vor allem, weil sie eine Aneignung entgegen der dominanten Ideologie eröffnen und damit semiotischen Widerstand gegen das herrschende System im Alltag ermöglichen. Außerdem seien die Rezipienten beim Lesen populärer Texte in der Lage, spezifische Vergnügen zu entwickeln: zum einen an ihrer Macht eigene Bedeutungen zu produzieren und zum anderen an ihrer widerständigen Haltung zur herrschenden Ideologie. Für diesen Widerstand und schließlich die Popularität eines Textes sei das Vorhandensein hegemonialer Kräfte sogar essentiell (vgl. Fiske 2000a, S.59ff; Fiske 2000b, 2006):

„Bedeutungen, die ‘außer Kontrolle’ geraten, müssen Spuren der Kontrolle, der sie entkommen möchten, enthalten, um populär zu werden.“ (Fiske 2006, S.47)

Die Qualität populärer Kultur wird in Fiskes Augen durch seine kommerziellen Aspekte also nicht gemindert. Während sie Adorno und Horkheimer noch zur Ursache für die Passivität der Rezipienten erklärten (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000), stellen sie bei Fiske eine Notwendigkeit für die Aktivität derselben dar (vgl. Fiske 2000b, 2006).⁶¹

Auch der Cultural Studies Vertreter Lawrence Grossberg spricht Populärem widerständiges Potential zu. Es stelle „Ressourcen zur Verfügung, die mobilisiert und in populäre Kampf-, Widerstands- und Oppositionsformen verwandelt werden können“ (Grossberg 1999, S.235). Darüber hinaus betrachtet auch er die Ermöglichung unterschiedlicher Formen von Vergnügen als wesentliches Merkmal populärer Texte. Er wendet sich gegen die Ansicht, dass den Rezipienten im Moment des Vergnügens die herrschende Ideologie eingeflößt werde, wie es Adorno und Horkheimer annehmen. Ideologien seien zwar wirksam, aber für ihn ist Populärkultur „niemals bloß ideologisch. Sie stellt Orte der Entspannung, der Privatheit und des Vergnügens zur Verfügung und bietet Genuß, Wohlbefinden, Spaß, Leidenschaft und Gefühl“ (Grossberg 1999, S.226f).

Wie die Ausführungen über Hall, Fiske und Grossberg bereits andeuten, erhält der Begriff Populärkultur in den Cultural Studies eine positive Konnotation. Hepp erklärt, dass er nicht auf kulturindustrielle Waren reduziert werde, wie in der Kulturindustrie-These Adornos und Horkhei-

von Barthes beschriebenen schreibbaren Texte. Populäre Texte nennt Fiske schließlich produzierbar (vgl. Fiske 2006, S.41f).

⁶¹Im Rahmen der Revisionismusdebatte wurde Fiske jedoch vorgeworfen, die Handlungsmacht der Menschen überzubetonen und die Makropolitik, zum Beispiel die Macht der Industrie, zu vernachlässigen (vgl. Goldbeck 2004, S.118ff).

mers, sondern die Kultur der Leute bezeichne. Denn diese seien letztlich die Produzenten populärer Kultur, indem sie den Waren durch Aneignungspraktiken spezifische Bedeutungen zuweisen (vgl. Hepp 2004, S.277; Hall 1998, S.448). Fiske betont, dass Populärkultur „von innerhalb und unterhalb geschaffen, nicht von außerhalb oder von oben her auferlegt“ (Fiske 2000b, S.15) wird. Es sei die „Kultur der Unterdrückten, die sich gegen ihre Unterdrückung wehren“ (Fiske 2000b, S.20). Grossberg weist zudem darauf hin, dass sich Populärkultur ständig im Wandel befinde und formal nicht zu bestimmen sei (vgl. Grossberg 1999, S.224).

Um die Einstellungen der Cultural Studies gegenüber populärer Kultur besser nachvollziehen zu können, ist es notwendig, etwas näher auf den Kulturbegriff einzugehen, auf dem sie beruhen. So wenden sich die Cultural Studies zum einen gegen ein ausschließlich ästhetisches Konzept von Kultur, und zum anderen lehnen sie die Dichotomisierung der Kultur in elitäre Hochkultur und Kulturindustrie ab.⁶² Ihr Kultur-Konzept bildet damit einen Gegensatz zum Konzept der Frankfurter Schule (vgl. Kellner 2005b, S.60f).

Folgt man Hepp, war für das Kulturverständnis der Cultural Studies unter anderem Raymond Williams richtungsweisend, welcher als Wegbereiter der Cultural Studies wichtige „Frühtexte“ verfasste (vgl. Hepp 2004).⁶³ Er hat an Stelle von Massenkultur den Begriff der Populärkultur (Popular Culture) eingesetzt. Denn seiner Ansicht nach suggeriere Massenkultur eine Homogenität, welche nicht vorhanden sei. Das was als Masse bezeichnet werde, bestehe aus vielen verschiedenen Gruppen und Individuen, welche ganz unterschiedliche Einstellungen und Erfahrungen mitbringen (vgl. Williams 1967, S.305ff).⁶⁴

Darüber hinaus hat Williams in seinen Büchern „Culture and Society. 1780-1950“ (1967)⁶⁵ und „The Long Revolution“ (1961) eine neue Definition von Kultur erarbeitet, die der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Populärem den Weg ebnete. Williams unterscheidet dabei zunächst zwischen drei verschiedenen Kulturbestimmungen: der idealen, der dokumentarischen und der gesellschaftlichen Bestimmung. Während die ideale Bestimmung als eine Art anzustrebende ideale Wertvorstellung zu verstehen ist, werden unter dem dokumentarischen Typ künstlerische Werke gefasst, die mit ästhetischem Maßstab bewertet werden. Beide sind bereits in Adornos und Horkheimers Vorstellungen von Kultur zu finden. Zudem entspricht eine Mischung aus ihnen dem elitären Konzept von Kultur, wogegen sich Williams wandte.⁶⁶ In der gesellschaftlichen Bestimmung, um die Williams den Kulturbegriff erweiterte, wird Kultur als „Gesamtheit einer Lebensweise“ begriffen und populäre Kultur als ein bedeutender Teil von ihr. Diese dritte Bestimmung war maßgeblich für die Cultural Studies. Sie bildet die Grundlage für deren Auseinandersetzung mit Erfahrungen des Alltags sowie populärer Kultur (vgl. Hepp 2004, S.38ff).⁶⁷ Denn Kultur wird

⁶²Hepp weist jedoch darauf hin, dass der in den Cultural Studies verwendete Begriff „Populärkultur“ Teil der Dichotomie Populärkultur-Minoritärkultur sei. Minoritärkultur ist ein anderer Begriff für elitäre Hochkultur und betont, dass ihm nur eine kleine gebildete Gruppe angehört (vgl. Hepp 2004, S.44). Damit wird die Zweiteilung von Kultur wiederum unterstützt, statt aufgebrochen. Auch die vornehmliche Analyse populärer Kultur und das Vernachlässigen hochkultureller Gegenstände wird den Cultural Studies als Verstärkung vorhandener Dichotomien angelastet (vgl. Goldbeck 2004, S.45f).

⁶³Auch E.P. Thompson und Richard Hoggart können zu den Wegbereitern gezählt werden (vgl. Hepp 2004, S.78f).

⁶⁴Vgl. dazu auch Hepp 2004, S.39f, 43f.

⁶⁵Originalausgabe: 1958.

⁶⁶Williams wandte sich mit seinem Kulturverständnis gegen das elitäre Konzept der „minority culture“ des englischen Literaturwissenschaftlers F.R. Leavis.

⁶⁷Williams Kultur-Theorie ist sehr bedeutsam, war aber nicht die einzige, die einen Einfluss auf die Cultural Studies hatte, oder von Vertretern der Cultural Studies ausgearbeitet wurde. Andere Ansätze sind zum Beispiel bei Winter (1995, S.73-82) zu finden.

hier nicht mehr von Gesellschaft und Industrie getrennt betrachtet, was Williams an früheren Kulturbegriffen ablehnte, sondern als verankert im Alltagsleben der Menschen (vgl. Grossberg 2006, S.31; Göttlich 2006, S.97).

Dies macht sich besonders im Kontextualismus bemerkbar, welcher die Arbeiten der Cultural Studies kennzeichnet. Sie verorten die Qualität eines kulturellen Objektes nicht im Objekt selbst und seiner Vollkommenheit, sondern hauptsächlich in seinem Kontext, da dieser auf die Bedeutung des kulturellen Textes innerhalb der Gesellschaft verweist (vgl. Fiske 2000b, S.16; Hepp 2004, S.17; Goldbeck 2004, S.35f). Eben diese gesellschaftliche Bedeutung bildet in den Konzepten der Cultural Studies das zentrale Moment von Populärem.

Williams Kulturbestimmungen machen deutlich, dass die Bewertung populärer Kultur schließlich vor allem vom zugrundeliegenden Kulturverständnis abhängt. Während sie mit ästhetischem Maßstab betrachtet, also im Rahmen der idealen und dokumentarischen Bestimmung, eher geringgeschätzt wird, erfährt sie innerhalb der gesellschaftlichen Bestimmung als Bestandteil des Alltags der Menschen eine wesentliche Aufwertung.⁶⁸

Auch innerhalb neuerer Kultur-Konzepte der Cultural Studies wird populärer Kultur diese Aufwertung zuteil. So beschreibt Hall Kultur als „constant battlefield“, als ständig umkämpftes Feld also, das sich im permanenten Wandel befinde. Austragungsort dieser Machtkämpfe zwischen den Interessen der Unterdrückten und denen der Mächtigen sei insbesondere Populärkultur (vgl. Hall 1998, S.447, 452f). Darüber hinaus wird Kultur als eine Sphäre begriffen, in welcher gesellschaftliche Bedeutungen diskursiv ausgehandelt werden. Populäre Kultur habe daran als Träger von Diskursen einen wichtigen Anteil (vgl. Fiske 2000b). Fiske beschreibt Kultur auch als Prozess der Produktion und Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen in der Gesellschaft, für welchen Populäres die notwendigen Ressourcen liefere (vgl. Fiske 2006, S.57f; Fiske 2000b, S.14).

Die hier vorgestellten Standpunkte von Hall, Fiske, Grossberg und Williams geben nur ansatzweise und beispielhaft die Grundideen der Cultural Studies wieder. Sie stellen lediglich eine Auswahl aus dem vielfältigen Repertoire an Theorien und Ansätzen dar, die im Rahmen der Cultural Studies entstanden sind. Dennoch konnte dieser Einblick das Verhältnis der Cultural Studies zu populärer Kultur deutlich machen, und die Unterschiede zur kulturpessimistischen Sichtweise von Adorno und Horkheimer herausstellen.

Goldbeck kann in ihrer Analyse nur an einigen Stellen Parallelen zwischen der Fernsehkritik und den Cultural Studies im Hinblick auf Populäres nachweisen. So erwähne auch die Fernsehkritik die Handlungsweisen und Vergnügen des Rezipienten, betrachte den Rezeptionsprozess also gewissermaßen als Aneignung, jedoch ziehe sie nicht die Möglichkeit des Widerstands durch Aktivität und Kreativität mit in Betracht. Der Blick auf das Handeln der Rezipienten sei eher geringschätzend und zudem werde stets Distanz zu den Rezipienten bewahrt (vgl. Goldbeck 2004, S.226ff, 238ff). Goldbeck zufolge betrachte die Fernsehkritik die Soap „GZSZ“ zwar als offenen Text und erkenne Merkmale wie Klischees und Exzessivität, jedoch bewerten die Kritiker diese Charakteristika im

⁶⁸Seinen etwas unscharfen anthropologischen Kulturbegriff hat Williams später weiterentwickelt. Im Ansatz des kulturellen Materialismus hebt er die materielle Seite von Kultur hervor, also ihre Einbindung in Ökonomien und Organisationen, und betont die Notwendigkeit der Betrachtung von Produktion, Produkt und Rezeption bei der Analyse von Kultur (vgl. Göttlich 2006, Hepp 2004, S.44ff). Als Präzisierung definierte er Kultur 1981 als Bedeutungssystem, in dem auch die Abhängigkeiten und Relationen zwischen den einzelnen Strukturen einer Kultur mitbetrachtet werden (vgl. Hepp 2004, S.39ff).

Gegensatz zu Fiske als negativ (vgl. Goldbeck 2004, S.235f). Insgesamt erfolge der Umgang mit der Soap „GZSZ“ in vielerlei Hinsicht entsprechend der Kulturindustrie-These von Adorno und Horkheimer (vgl. Goldbeck 2004, S.241ff). Im Rahmen der Analyse dieser Arbeit soll geklärt werden, ob und inwiefern die Perspektive der Cultural Studies im Umgang mit Bollywood zu beobachten ist.

Es ist deutlich geworden, dass sowohl die Cultural Studies als auch die Vertreter der Kritischen Theorie das Ziel einer kritischen Kultur- und Medienanalyse verfolgen. Sie stehen sich dahingehend recht nahe. Andererseits weisen sie im Umgang mit populärer Kultur in zwei entgegengesetzte Richtungen und können damit als Orientierung und Werkzeug für die Analyse des Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood dienen. Schließlich ist es aber nicht nur Bestandteil der Analyse zu zeigen, ob Bollywood im Sinne Adornos und Horkheimers oder der Cultural Studies bewertet wird, sondern inwiefern auch andere Diskurse den Blick auf Bollywood bestimmen.

Hierfür ist es hilfreich, noch einmal auf Maases Arbeit zurückzukommen. Denn er beschreibt den sozialen Kontext, in welchem sich die Positionen der Cultural Studies herausgebildet haben. Seine Ausführungen zur Stellung populärer Kultur seit den 1960er Jahren geben darüber hinaus wichtige Hinweise für die heutige Bewertung von Populärem in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen (vgl. Maase 2001).

3.4. Umgang mit Populärem seit den 1960er Jahren

Maase erläutert, dass seit den 1960er Jahren die Ablehnung von Populärem seitens der Gebildeten stark abnahm. Erste Ansätze dazu seien bereits nach 1945 zu beobachten gewesen, als sich die Lebensweisen der Akademiker zunehmend vom bildungsbürgerlichen Ideal des 19. Jahrhunderts entfernten. Damals seien Konsum und Freizeiterlebnisse, sowie das Streben nach Wohlstand immer mehr an die Stelle von niveauvoller Geselligkeit, Privatsphäre, Hausmusik und Kunst getreten (vgl. Maase 2000, S.76ff). Eine entscheidende Veränderung habe jedoch in den 1960er Jahren stattgefunden. Zum einen seien in dieser Zeit erstmals Jugendliche aller Schichten mit der gleichen populären Kultur aufgewachsen. Zum anderen seien damals viele Kinder aus Arbeiterfamilien zu Akademikern aufgestiegen, was auch dazu geführt habe, dass Populäres (insbesondere Filme) vermehrt von Intellektuellen und Akademikern rezipiert worden sei (vgl. Maase 2001, S.235ff). Maase führt darüber hinaus an, dass unter Gebildeten der Faktor „Erlebnisintensität“ an Bedeutung gewann und dass sie zudem einem dauerhaft hohen Arbeitsdruck und langen Arbeitszeiten ausgesetzt gewesen seien, weshalb sie in ihrer Freizeit begannen, im Populären nach Entspannung zu suchen.⁶⁹ Damit sei populäre Kultur schließlich zu einem festen Bestandteil des Alltags Gebildeter aufgestiegen und immer mehr geschätzt worden. Ihm zufolge scheuen sie sich auch nicht mehr, ihre Vorliebe für populäre Kultur zu bekennen (vgl. Maase 2000, S.83). Wie bereits erwähnt, geht Maase jedoch nicht davon aus, dass Populäres seitens der Gebildeten keine Abwertung mehr erfährt. Ihm zufolge sei Geringschätzung populärer Kultur noch immer verbreitet (vgl. Maase 2001, S.273). Aus seinen Ausführungen lässt sich dennoch schlussfolgern, dass Bollywood-

⁶⁹Maase betrachtet diese Prozesse im Kontext der Entwicklung hin zum „Paradigma einer Gesellschaft der Lebensstile“ (Maase 2000, S.76ff).

Filme in Deutschland auch von Gebildeten Wertschätzung erfahren, und dass sie ein Teil ihrer alltäglichen Erfahrung sind. Dies ist für die vorliegende Arbeit relevant. Denn im Rahmen der Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit werden Artikel elitärer Tageszeitungen über Bollywood untersucht. Der Großteil der Autoren und Leser dieser Artikel sind Gebildete und Akademiker. Ob und inwiefern sich die Wertschätzung von Populärem unter Gebildeten im Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood niederschlägt, ist in der Analyse zu überprüfen.

Des Weiteren gibt Maase Hinweise darauf, auf welche Weise Populäres seitens der Gebildeten rezipiert wird. Zunächst geht er davon aus, dass sich im Zuge der Wertschätzung von Populärem unter Akademikern eine „Basiskultur“ (Maase 2001, S.20) herausgebildet habe, die sich Akademiker und Nicht-Akademiker teilen. Auf dieser gemeinsamen Basis aber habe sich der Akademiker auf neue Weise sozial vom Nicht-Akademiker abgegrenzt, durch die Art der Nutzung populärer Kultur und die Art der Präsentation dieser Nutzung (vgl. Maase 2001):

„Wer Massenkünste mit traditioneller Hochkultur verknüpfen konnte, wer den eigenen Spaß an Trivialität und Erlebnis in elaborierter Rede darzustellen wusste, der demonstrierte kulturelle Überlegenheit neuer Art.“ (Maase 2001, S.238)

Mit der „Macht der Sprache“ (Maase 2001, S.251) sei der eigene Stil nach zwei Seiten abgegrenzt worden, zum einen von den alten bürgerlichen Idealen, und zum anderen vom „Bild des spießigen oder vulgären Massenkultur-Konsumenten“ (Maase 2001, S.236). Maase betrachtet Akademiker dabei als Aneignende (vgl. Maase 2000, S.97f). Gleichzeitig sieht er in der geschilderten Entwicklung eine kulturelle Enteignung des Nicht-Akademikers. Sie habe zur Folge, dass das Angeeignete zwar noch populäre Unterhaltung sei, aber sein Wesen als „Popular Culture“⁷⁰ im Sinne der Cultural Studies verliere. Denn „Popular Culture“ zeichne sich durch seinen unterdrückten und widerständigen Charakter aus, welcher ihr durch eine Aneignung seitens der Akademiker genommen werde (vgl. Maase 2000, S.93). Der Nicht-Akademiker stehe jetzt vor der Wahl, sich entweder über die Anerkennung seiner Vorlieben zu freuen, oder auf andere Kulturprodukte „für die genussvolle Lektüre der Abweichung, der Parodie, der Vulgarität und Geschmackverletzung“ (Maase 2000, S.93) auszuweichen, was Maase in Trends wie zum Beispiel Wrestling oder Tattoos, was er „Geschmacklosigkeit bis zur Schmerzgrenze“ nennt, bereits zu beobachten glaubt (vgl. Maase 2000, S.76f, 93; Maase 2001, S.251). Er weist darauf hin, dass insbesondere die Medien zur genannten Enteignung beitragen:

„Was in den gehobenen Feuilletons wortmächtig abgehandelt wird, taugt nicht zum Text der Popular Culture. Wenn Dr. Gustav Seibt in der FAZ die Lindenstraße unter dem Titel ‘Allegorien am Abend. Zur Lesbarkeit der Lindenstraße’ witzig und augenzwinkernd der Luhmannschen Systemtheorie unterwirft (FAZ, 20.Okt. 1992), bleibt Erwin Underdog eigentlich nur, das Programm zu wechseln und sich eine neue Lieblingssendung zu suchen.“ (Maase 2000, S.89)

⁷⁰Maase verwendet den englischen Originalbegriff „Popular Culture“ an Stelle der deutschen Übersetzung „Populärkultur“, um den Unterschied zur populären Unterhaltung der „Basiskultur“ deutlich zu machen (vgl. Maase 2000).

Diese Vorstellungen Maases sind problematisch, denn sie widersprechen seiner These vom Aufstieg populärer Kultur (vgl. Maase 2000). Überträgt man Maases Behauptung zum Beispiel auf den Fall Bollywood, müsste eine Anerkennung Bollywoods seitens der deutschen Tageszeitungen dazu führen, dass es den Status als Populärkultur, beziehungsweise „Popular Culture“, verliert und Teil der „Basiskultur“ wird. Die alten Fans von Bollywood müssten sich daraufhin neuen Angeboten zuwenden. Ein Ende der Hierarchisierung von Kultur wäre dieser Argumentation zufolge unmöglich, da die populärkulturellen Nischen, die sich Nicht-Akademiker immer wieder neu suchen, seitens der Akademiker wiederum eine Abwertung erfahren. Außerdem wird Gleichberechtigung nach dieser Sichtweise allein dadurch verhindert, dass „Popular Culture“ davon lebt, von Gebildeten abgelehnt zu werden.

Darüber hinaus fällt auf, dass Maase mit den Begrifflichkeiten der Cultural Studies arbeitet, dass sein Ansatz aber den Grundgedanken der Cultural Studies widerspricht. Das ist beispielsweise an Ausdrücken wie „Geschmacklosigkeit bis zur Schmerzgrenze“ zu erkennen. Sie zeigen, dass er die Angebote der „Popular Culture“ qualitativ niedriger einstuft als die der „Basiskultur“. Für die Cultural Studies dagegen hat ein populärer Text keine feststehende Bedeutung, sondern eine Vielzahl möglicher Bedeutungen. Der Wert eines populären Textes bemisst sich letztlich danach, welche Bedeutung er für den Alltag des Lesers besitzt (vgl. Fiske 1993, 2006). Aus diesem Grund ist auch Maases Vorstellung von der Enteignung populärer Texte seitens der Gebildeten und vom Ausweichen der Nicht-Akademiker anzuzweifeln. Denn die Qualität populärer Texte, die gerade in ihrer Offenheit und in der Ermöglichung verschiedener Lesarten liegt (vgl. Fiske 2006), geht durch eine Rezeption seitens der Gebildeten nicht verloren. Daher ist im Fall Bollywood zum Beispiel davon auszugehen, dass die Bedeutungen, die von elitären Tageszeitungen über Bollywood transportiert werden, zunächst keinen Einfluss auf die Bedeutungsproduktion der Nicht-Akademiker haben. Ein Grund dafür ist auch, dass die Artikel elitärer Tageszeitungen zumeist nicht von Nicht-Akademikern gelesen werden. Darüber hinaus hat Maase ein anderes Verständnis von Widerstand als die Cultural Studies. Für ihn bedeutet Widerstand, auf ein anderes Angebot auszuweichen. Für den Cultural Studies Vertreter Fiske ist Widerstand aber das Lesen eines Textes entgegen der dominanten Ideologie (vgl. Fiske 2000a, S.59ff; Fiske 2000b, 2006).

Aus den genannten Gründen stützt sich die vorliegende Arbeit nicht auf Maases Ansatz von der Aufspaltung in „Basiskultur“ und „Popular Culture“. Aber seine These von der zunehmenden Wertschätzung populärer Kultur seitens der Gebildeten ist von Bedeutung. Außerdem sind Maases Ausführungen zu den Aneignungspraktiken Intellektueller zu berücksichtigen. Beide Aspekte bieten eine wichtige Orientierung für die Interpretation der Analyse-Ergebnisse.

Das Theoriekapitel „Hochkultur-Populärkultur-Problematik“ konnte schließlich aufzeigen, wie sich die Bewertung populärer Kultur seit dem 19. Jahrhundert entwickelt hat. Zwei einflussreiche Perspektiven auf populäre Kultur wurden genauer vorgestellt: der Ansatz der Cultural Studies und die Kulturindustrie-These von Adorno und Horkheimer. Der Rahmen des Kapitels wurde durch die Arbeiten Maases und Goldbecks gebildet. Ziel war es, den zweiten Kontext-Bereich des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen, also die Stellung von populärer Kultur in Deutschland, zu erarbeiten, und daraus Fragestellungen für die Analyse zu entwickeln.

So ist zu klären, ob und wie sich die Beobachtung Maases, dass sich vermehrt Gebildete Populäres aneignen und als gute Unterhaltung schätzen, in den Zeitungsartikeln über Bollywood bemerkbar macht. Lässt sich zum Beispiel eine positive Einstellung gegenüber Bollywood seitens der Autoren

feststellen? Ist in diesem Fall eine Bewertung im Sinne der Cultural Studies auszumachen? Oder findet im Gegensatz dazu eine Abwertung Bollywoods statt, entsprechend dem Analyse-Ergebnis Goldbecks, sowie der Behauptung Maases, dass Populärkultur trotz seines Aufstiegs noch immer ästhetisch wie moralisch vielen Gebildeten als zweifelhaft gelte (vgl. Goldbeck 2004; Maase 2001, S.273)?⁷¹ Des Weiteren ist zu fragen, ob die Abwertung Bollywoods den Einstellungen Adornos und Horkheimers gegenüber Populärem entspricht. Die Analyse soll schließlich zeigen, welche Bewertungen Bollywood als Populärkultur erfährt. Dabei wird davon ausgegangen, dass von den aufgeführten Positionen mehrere gleichzeitig auftreten können. Zudem sollen auch Sichtweisen auf Bollywood als Populäres beachtet werden, die keinem der vorgestellten Standpunkte gleichen.

4. Zusammenfassung der Fragestellungen beider Theoriekomplexe

In den vorangegangenen Ausführungen wurden zwei wichtige Kontextbereiche für die im Praxisteil folgende Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen aufgearbeitet: die deutschen Bilder vom Orient und von Indien, und die Bewertungen populärer Kultur in Deutschland. Es ist zu beachten, dass beide Themenkomplexe Gegenstand der Analyse von Kultur sind und daher auch gemeinsamen wissenschaftlichen Ansätzen oder Disziplinen zugeordnet werden können. Die Cultural Studies zum Beispiel setzen sich nicht ausschließlich mit populärer Kultur im Allgemeinen auseinander, sondern auch mit den Themen Geschlecht, Klasse und schließlich Rasse, also mit dem Blick auf fremde Kulturen. Viele Theoretiker der Cultural Studies, so auch Stuart Hall, beteiligen sich an der postkolonialen Debatte. Und eine Vielzahl postkolonialer Studien werden auf der Basis der Cultural Studies betrieben, die unterschiedliche Werkzeuge und Ansätze zur Untersuchung von Kultur liefern.⁷² In dieser Hinsicht sind die Ost-West-Problematik und die Hochkultur-Populärkultur-Problematik miteinander verkoppelt. Wie bereits erklärt, geht es in der vorliegenden Arbeit nicht darum, den Bollywood-Diskurs in seiner gesamten Breite und Vielfalt zu untersuchen, sondern im Hinblick auf die genannten zwei Problematiken. Dazu wurden im Theorieteil Fragen herausgearbeitet, welche die Leitfragen der Analyse darstellen. Sie werden im Folgenden noch einmal aufgeführt.

Im Rahmen der Ost-West-Problematik stellt sich die Hauptfrage, wie Bollywood als Film aus dem Land Indien behandelt wird und ob sich in seiner Beurteilung Denkmuster über den Orient, und im Speziellen über Indien, wiederfinden. Dazu ergaben sich mehrere Detail-Fragestellungen: Zunächst ist zu klären, ob der Bollywood-Diskurs deutscher Tageszeitungen so einheitlich ist, wie der von Said beschriebene Diskurs des Westens über den Orient (vgl. Said 1995), oder ob er vielmehr Bhabhas Vorstellungen vom postkolonialen Diskurs gleicht, und dementsprechend komplex, widersprüchlich und vielfältig auftritt (vgl. Bhabha 2000; Castro Varela und Dhawan 2005, S.85ff; Ha 2005, S.86ff). Eine grundlegende Frage ist auch, ob Bollywood als unterentwickelt und unterle-

⁷¹Dabei muss beachtet werden, dass öffentliche Abwertung nicht mit totaler Ablehnung gleichzusetzen ist. So kann zum Beispiel der Fall eintreten, dass die Elite zu ihren eigenen Vorlieben nicht steht, und sie in der Öffentlichkeit deshalb verleugnet.

⁷²Gemeinsam ist den postkolonialen Theorien und den Cultural Studies auch ihr Anti-Essentialismus. Nach dem Dafürhalten der Cultural Studies sind feste Bedeutungen nicht existent. Das Zuschreiben einer Essenz würde dies jedoch implizieren, denn von ihr ließen sich konkrete unveränderliche Bedeutungen ableiten. Zum Anti-Essentialismus der Cultural Studies vergleiche Grossberg 2003, S.54ff.

gen abgewertet wird, wie der Orient laut Said (1995) und wie Indien im utilitaristischen Indienbild (vgl. Lütt 1987, 1998). Oder erfährt es eher eine Aufwertung als Vorbild und Bewahrer idealer Werte, wie Indien im romantischen Indienbild und im deutschen Orientalismus (vgl. Lütt 1998; Marchand 2001; Bhatti 1987; Sinha 2005). Machen sich abgesehen davon andere Indienbilder, wie zum Beispiel von Indien als exotischem Land, oder von Indien als Land im wirtschaftlichen Wachstum bemerkbar?

Aus den Ausführungen von Said und Inden, sowie von Stam und Shohat ergaben sich weitere wichtige Fragestellungen: Ist der Umgang mit Bollywood zum Beispiel eurozentrisch? Oder lässt sich im Bollywood-Diskurs deutscher Tageszeitungen Stams und Shohats Konzept des polizentrischen Multikulturalismus ausmachen (vgl. Stam und Shohat 1994, S.46ff)? Said und Inden behaupten, dass Europa den Orient essentialisiere und vereinheitliche (vgl. Said 1995, S.108f, 300f; Inden 1994, S.2-19). Inwiefern trifft dies für den Umgang der deutschen Tageszeitungen mit Bollywood zu? Von Interesse ist auch, ob Parallelen zwischen den Merkmalen bestehen, die dem Bollywood-Kino zugesprochen werden, und den Essenzen, mit denen der Westen den Orient charakterisiere (vgl. Said 1995; Inden 1994). Wird Bollywood zum Beispiel als anormal, weiblich, irrational, passiv und unveränderlich charakterisiert? Es ist zu untersuchen, ob dem Denken über Bollywood die von Said beobachteten Ost-West-Binarismen zugrunde liegen und ob Bollywood in den Zeitungsartikeln als etwas Anderes und Anormales dargestellt wird (vgl. Said 1995, S.2, 40, 300f). Oder entspricht der Umgang mit Bollywood eher dem von Sinha beschriebenen deutschen Indienbild (vgl. Sinha 2005), und die Autoren sehen im Bollywood-Kino etwas Eigenes? Alles in allem soll die Analyse zeigen, wie sich die Bewertung Bollywoods in die vorhandenen Bilder vom Orient und von Indien einfügt, und inwiefern sich der Umgang mit Bollywood von den bestehenden Bildern unterscheidet.

Der Hochkultur-Populärkultur-Problematik wiederum liegt die Hauptfrage zugrunde, wie Bollywood als Populäres behandelt wird und welche Umgangsformen mit populärer Kultur sich im Diskurs der Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood widerspiegeln. Prinzipiell ist auch hier danach zu fragen, ob Bollywood eher eine Aufwertung oder Abwertung erfährt. Dazu ergaben sich folgende Detail-Fragestellungen: Wird Bollywood im Sinne der Kulturindustrie-These von Adorno und Horkheimer bewertet und geringgeschätzt? Wird es dabei ausschließlich als industrielles Produkt betrachtet, mit dessen Hilfe die Menschen manipuliert und unterworfen werden? Erfolgt eine negative Bewertung von Merkmalen wie Standardisierung, Schematisierung, Wiederholungen und Klischees? Gelten die Rezipienten als passiv, machtlos und beeinflussbar? Wird alles in allem ein ästhetischer Maßstab an Bollywood angelegt (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000, S.81ff; Winter 1995, S.16-26; Dubiel 1990; Paetzel 2001)? Oder lässt sich die Behauptung Maases, dass Populärkultur mittlerweile auch von Intellektuellen wertgeschätzt werde (vgl. Maase 2001), für den Fall Bollywood bestätigen? Ist also im Diskurs der Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood eine positive Einstellung gegenüber Populärem feststellbar, und in welcher Form kommt diese zum Ausdruck? Erfolgt die Beurteilung zum Beispiel im Sinne der Cultural Studies, welche populäre Texte wertschätzen, da sie für den Alltag der Menschen bedeutend sind, und Widerstand gegen die herrschenden Ideologien ermöglichen? Werden die Rezipienten Bollywoods dementsprechend als aktiv eingeschätzt, und werden Merkmale wie Standardisierung und Formelhaftigkeit positiv eingestuft (vgl. Fiske 2006, 2002)? Oder lässt sich in den untersuchten Artikeln

eine alternative Perspektive auf Populäres ausmachen, die sich von den vorgestellten Positionen unterscheidet?

Schließlich ist zu vermuten, dass die vorgestellten Diskurse über den Orient und über populäre Kultur im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood zusammenwirken. Denn Diskurse arbeiten nie in scharfer Abgrenzung voneinander, sondern werden von Überlagerungen und gegenseitigen Beeinflussungen bestimmt (vgl. Fiske 1996, S.3f).⁷³ In Anbetracht dessen ergibt sich eine weitere Frage für die Analyse: Wie sieht diese Kopplung der Diskurse in der Praxis aus, und welche Auswirkung hat sie auf das untersuchte Bild von Bollywood? Für eine umfassende Beantwortung dieser Frage ist ein Vergleich mit der Bewertung anderer populärer Produkte aus Indien und aus Deutschland notwendig, was der Rahmen dieser Arbeit nicht zulässt. Die Zeitungs-Analyse der vorliegenden Arbeit kann aber erste Hinweise liefern, wie sich die genannten Diskurse überlagern. Ziel der Analyse im folgenden Praxisteil ist es, den drei vorgestellten Hauptfragen näher zu kommen: Weist der Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen Parallelen mit bestehenden Orient- und Indienbildern auf? Welche Bewertungen populärer Kultur lassen sich im Bollywood-Diskurs ausmachen? Und wie wirken die Diskurse über den Orient und über Populäres im Diskurs der Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood zusammen? Die Beantwortung dieser Fragen zielt schließlich darauf ab, konkrete Aussagen über das konstruierte Bild von Bollywood in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen treffen zu können.

⁷³Fiske spricht in diesem Zusammenhang von einer „multidiskursiven“ Gesellschaft (vgl. Fiske 1996, S.3f).

Abschnitt B.

Qualitative Analyse der Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ

Im vorliegenden zweiten Teil dieser Arbeit wird an Hand einer Diskursanalyse der Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood untersucht. Dazu werden Artikel aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ), der Süddeutschen Zeitung (SZ) und der Tageszeitung (TAZ) herangezogen. Die im Theorieteil entwickelten Fragestellungen sind für die Analyse richtungweisend. Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, ist es das Ziel, herauszuarbeiten, wie Bollywood als Populäres und als indisches Kino bewertet wird und inwiefern einige der im Theorieteil vorgestellten Bilder vom Orient und von Populärem den Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen mitbestimmen.

In Kapitel fünf wird zunächst auf die Methode der Diskursanalyse eingegangen und es werden wichtige Begrifflichkeiten geklärt. Die gesellschaftliche Bedeutung der untersuchten Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ wird erläutert und das Untersuchungsmaterial wird vorgestellt. Anschließend werden die einzelnen Schritte der Diskursanalyse kurz erläutert. Kapitel sechs gibt einen Überblick über die in den untersuchten Zeitungsartikeln behandelten Themen und Inhalte. Es soll aufgezeigt werden, in welchen Zusammenhängen Bollywood als Thema auftritt. Das darauffolgende Kapitel sieben bildet den Kern des Praxisteils. Hier werden in acht Blöcken die Ergebnisse der Analyse vorgestellt und detailliert besprochen. Im anschließenden Kapitel erfolgt eine Zusammenführung der Einzelergebnisse und die Bewertung des analysierten Diskurses über Bollywood.

5. Methode und Vorgehensweise

Die Diskursanalyse ist ein qualitatives Forschungsverfahren. Für ihre Durchführung gibt es vielfältige Wege und Möglichkeiten. Auch für den Begriff Diskurs liegen zahlreiche Definitionen vor. Die Untersuchung des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen orientiert sich an der von Kerstin Goldbeck in dem Buch „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung“ (2004) durchgeführten Diskursanalyse. Sie untersucht den Diskurs der Fernsehkritik in den Tageszeitungen FAZ und SZ. Goldbecks Methode erwies sich aus verschiedenen Gründen als geeignet. Zum einen weist ihre Fragestellung mit der vorliegenden Arbeit Gemeinsamkeiten auf. Beide Analysen beschäftigen sich mit der Bewertung von Populärkultur in überregionalen Tageszeitungen. Zum anderen überzeugt ihr theoretischer Ansatz, der auf dem Diskursbegriff von John Fiske basiert und dessen diskursanalytische Perspektive aus dem Buch „Media Matters“ (1996) zum Vorbild hat (vgl. Goldbeck 2004, S.129ff, 176ff). Goldbeck zufolge arbeitet Fiske jedoch nicht transparent genug. Um dies zu beheben, kombiniert sie sein Verfahren mit dem „offenen Kodieren“ (vgl. Goldbeck 2004, S.181f), einem Arbeitsschritt aus der qualitativen Sozialforschung. Er wird in Unterkapitel 5.4. näher erläutert. Zunächst jedoch wird der Diskursbegriff Fiskes, der zu Beginn dieser Arbeit

bereits kurz erläutert wurde, näher beleuchtet. Außerdem wird auf Fiskes diskursanalytisches Verfahren in „Media Matters“ (1996) eingegangen.

5.1. Fiskes Diskursbegriff und diskursanalytischer Ansatz

Goldbeck stützt sich in ihrer Arbeit auf die Ausführungen zum Diskurs, die Fiske in den Büchern „Media Matters“ (1996) und „Television Culture“ (2002)⁷⁴ macht (vgl. Goldbeck 2004, S.131f, 134). Sie werden im Folgenden kurz vorgestellt.

Mit seinem Diskurs-Verständnis bezieht sich Fiske auf Michel Foucault, übernimmt dessen Diskursbegriffe jedoch nicht einfach, sondern entwickelt sie weiter (vgl. Fiske 1996, S.3f). Im Gegensatz zu Foucaults theoretisch ausgearbeiteten Diskursbegriffen ist Fiskes Diskurs-Konzept pragmatisch und eignet sich daher als Grundlage für eine Diskursanalyse wie in der vorliegenden Arbeit. Der Diskursbegriff von Fiske ist nicht einheitlich und scharf umgrenzt, es lassen sich aber mehrere Hauptaspekte ausmachen: Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, versteht er Diskurse als sozial gebildete Sprachen und Repräsentationssysteme, mit deren Hilfe ein zusammenhängendes Set an Bedeutungen zu bestimmten Themengebieten produziert und verbreitet werde. Die produzierten Bedeutungen dienen ihm zufolge der gesellschaftlichen Interessengruppe, in welcher der Diskurs seinen Ursprung habe und welche darauf aus sei, den Diskurs allgemeingültig werden zu lassen (vgl. Fiske 2002, S.14). Die Kopplung von Diskursen an Initiatoren und Interessengruppen betrachtet Goldbeck als einen wesentlichen Aspekt des Diskursverständnisses von Fiske, der bei Foucault nicht zu finden sei (vgl. Goldbeck 2004, S.131). An ihm zeigt sich auch, dass Fiske Diskurse an gesellschaftliche Machtinteressen knüpft. Er versteht sie als Austragungsort gesellschaftlicher Machtkämpfe („terrain of struggle“), als Kämpfe um Bedeutungen, welche sich beispielsweise im Kampf um die Besetzung von Wörtern und Zeichen, im Kampf um Marginalisierung und Zentrierung von Themen, und im Kampf um Zugang zu öffentlichen Diskursen zeigten (vgl. Fiske 2002, S.5f). Ein Diskurs ist damit auch eine soziale Handlung, welche die dominante Ideologie stützt oder ihr entgegenwirkt (vgl. Fiske 2002, S.14). Jeder Diskurs sei gesellschaftlich produziert und wirke wieder auf die Gesellschaft zurück, indem er den sozialen Erfahrungen der Menschen erst eine Bedeutung gebe: „It is structured and structuring, for it is both determined by its social conditions and affects them“ (Fiske 1996, S.3). Diskurse bestimmen nach Fiske also den Sinn, den die Menschen von der Realität haben. Überhaupt sei die Realität nur über Diskurse zugänglich (vgl. Fiske 1996, S.4).

Schließlich nennt Fiske drei Hauptcharakteristika eines Diskurses: das Themengebiet, den sozialen Ursprung und die Unterstützung von Interessen einer bestimmten sozialen Gruppe (vgl. Fiske 2002, S.15). In Anlehnung an Fiske ist in der vorliegenden Arbeit vom Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood die Rede, denn der Begriff Bollywood-Diskurs allein verrät nichts über den sozialen Ursprung des Diskurses. Dieser spielt für die Analyse aber eine wichtige Rolle, weil er über die Machtinteressen, die dem Diskurs zugrunde liegen, Auskunft geben kann. Wie bereits erläutert, fragt diese Arbeit danach, inwiefern sich im Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood die hierarchische Aufspaltung in Ost und West sowie in Hochkultur und Populärkultur zeigt, und welche Machtkonstellationen sich zwischen Europa

⁷⁴Originalausgabe: 1987.

und den ehemaligen Kolonien und zwischen den Vertretern der Hochkultur und der Populärkultur bemerkbar machen. Da Fiskes Diskursbegriff Machtinteressen berücksichtigt, erweist er sich für diese Fragestellungen als geeignet.

Bevor auf die Diskursanalyse Fiskes näher eingegangen wird, ist es wichtig, kurz anzureißen, welche Verbindung Fiske zwischen populären Texten und Diskursen sieht. Ihm zufolge sei ein populärer Text, also auch ein Bollywood-Film, in verschiedene Diskurse eingebunden, welche versuchen, die Bedeutungen zu kontrollieren, die die Rezipienten den Texten zusprechen. Die Rezipienten seien ihrerseits auch von mehreren Diskursen beeinflusst. Bei der Rezeption komme es dann zur Bedeutungsaushandlung, bei der es vom Rezipienten und dessen Kontext abhängt, welcher der beteiligten Diskurse aktiviert wird, um aus dem populären Text – in diesem Fall Bollywood – einen Sinn zu machen (vgl. Fiske 2002, S.14f). Auf ähnliche Weise müsste das Lesen von Zeitungsartikeln über Bollywood aus der FAZ, SZ oder TAZ ablaufen. Auch sie und ihre Leser sind in mehrere Diskurse eingebunden, welche versuchen, auf die Bedeutung der Zeitungsartikel und schließlich auch von Bollywood Einfluss auszuüben. Die Ausführungen zeigen auf, dass der Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen, der in dieser Arbeit untersucht wird, in komplexe Prozesse der Bedeutungsaushandlung eingebunden ist.

Eine Diskursanalyse ist nun daran interessiert, die Praktiken und Muster dieser diskursiven Auseinandersetzungen aufzudecken und jene Diskurse herauszuarbeiten, die an der Bedeutungsproduktion von Bollywood beteiligt sind. In der vorliegenden Arbeit kann jedoch nur ein Teil dessen geleistet werden. So werden zwar die Diskurse herausgearbeitet, die am Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen beteiligt sind, aber es lässt sich an Hand der vorgenommenen Analyse von Zeitungsartikeln nicht feststellen, inwiefern die Diskurse in die Bedeutungsproduktion der Leser eingehen. Während der Analyse muss daher stets berücksichtigt werden, dass die gefundenen Argumentationen von den Zeitungslesern auf unterschiedliche Weise gelesen werden können.

Die Diskursanalysen Fiskes folgen nicht einer einzelnen Methodik, vielmehr zeichnen sich in seinen Werken verschiedene Entwicklungsphasen ab. Die in „Media Matters“ (1996) durchgeführten Analysen unterscheiden sich Fiske zufolge von seinen früheren eher semiotischen Analysen vor allem dadurch, dass er nicht danach frage, wie die Diskurse strukturiert seien und wie bestimmte Aussagen getroffen werden, sondern danach, welche Statements gemacht werden und welche nicht. Er erklärt, dass er berücksichtige, wer die Statements mache und wer nicht, in welchen Medien sie gemacht werden und welche Rolle diese Medien haben. Er frage vor allem nach den sozialen Bedingungen der Produktion und Zirkulation des jeweiligen Diskurses (vgl. Fiske 1996, S.3).

Für den Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood wurde ein wichtiger Teil der sozialen und kulturellen Bedingungen bereits in den Theoriekapiteln der vorliegenden Arbeit herausgestellt. Es wurde der deutsch-indische Kontext und die Stellung von populärer Kultur in Deutschland, im Besonderen unter Intellektuellen, herausgearbeitet (siehe Kapitel 2. und 3.). Auf die Rolle der untersuchten Qualitäts-Tageszeitungen wird in Kapitel 5.2 näher eingegangen.

Fiske erklärt, dass er in seinen Analysen in „Media Matters“ (1996) die praktische Dimension eines Diskurses untersuche. Während ein Diskurs auf seiner theoretischen Ebene eine sozial genutzte Sprache sei, setze sich seine praktische Dimension aus der sozialen Erfahrung zusammen, die durch den Diskurs eine Bedeutung erhalte, des Weiteren aus der Interessengruppe, die den Diskurs erzeuge und aus einem Repertoire an Wörtern, Bildern und Praktiken, die die Bedeutun-

gen des Diskurses transportieren (vgl. Fiske 1996, S.3). Die Diskursanalysen in „Media Matters“ (1996) werden von Andreas Hepp als kritische Diskursanalysen bezeichnet, da sie von einem Interesse an gesellschaftlichen Machtfragen und Ideologien gekennzeichnet seien (vgl. Hepp 2004, S.263).⁷⁵

Goldbeck nimmt sich in ihrem Buch „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung“ (2004) den Diskursbegriff Fiskes und dessen textanalytisches Verfahren aus „Media Matters“ (1996) zum Vorbild. Auf transparente Weise untersucht sie den Diskurs der Fernsehkritik in den Tageszeitungen FAZ und SZ und fragt nach der Bewertung von Populärem (vgl. Goldbeck 2004). Die vorliegende Arbeit orientiert sich an Goldbecks analytischem Vorgehen, um den Diskurs der Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood zu analysieren. Dabei wird nicht nur gefragt, wie Bollywood als Populäres bewertet wird, sondern gleichzeitig, welche Beurteilungen ihm als indisches Kino zukommen; beide Dimensionen greifen ineinander über.

Für die Darstellung der Struktur von Diskursen arbeitet Goldbeck mit einigen Begrifflichkeiten aus dem Buch „Kritische Diskursanalyse“ (1999) des Sprachwissenschaftlers Siegfried Jäger, sie distanziert sich aber von dessen Diskursverständnis. Jäger unterteilt Diskurse in Diskursstränge und diese wiederum in Diskursfragmente. Er macht damit deutlich, dass sich jeder Diskurs aus vielen Teilen zusammensetzt. Goldbeck betrachtet in ihrer Analyse den Diskursstrang „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ und den Diskursstrang „Wer wird Millionär?“. Die Diskursfragmente sind die einzelnen Textpassagen und Zeitungsartikel zu diesen Thematiken (vgl. Goldbeck 2004, S.133, 177). Für die vorliegende Arbeit erwies sich die Aufteilung des zu untersuchenden Diskurses in zwei weitere Ebenen jedoch nicht als geeignet. Auf die Verwendung dieser Begrifflichkeiten wird daher verzichtet. Für den Diskurs der Qualitäts-Tageszeitungen über Bollywood wird nur eine Unterebene angenommen. Auf ihr liegen die Textpassagen und Artikel der FAZ, der SZ und der TAZ zum Thema Bollywood. Dabei ist davon auszugehen, dass viele der untersuchten Zeitungsartikel und Textpassagen nicht nur den Diskurs über Bollywood speisen, sondern dass sie auch auf andere Diskurse verweisen.

5.2. Die Tageszeitungen FAZ, SZ und TAZ als Träger von Diskursen

In der Analyse der vorliegenden Arbeit werden Artikel aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Süddeutschen Zeitung und der Tageszeitung analysiert. Es ist davon auszugehen, dass sie als angesehenere überregionale deutsche Abonnement-Tageszeitungen mit ihren Artikeln über Bollywood einen entscheidenden Einfluss auf das deutsche Bild von Bollywood haben. Einen Hinweis darauf liefert Fiske. Er erklärt, dass insbesondere die Medien, also auch die genannten Tageszeitungen, wesentlich zur Unterstützung und sozialen Zirkulation von gesellschaftlichen Diskursen beitragen (vgl. Fiske 2002, S.11; Fiske 1996, S.10f). Er begreift Medienkritiken als sekundäre Texte, die ausgewählte Bedeutungen von populären Texten verbreiten. Sie beeinflussen ihm zufolge, welche der potentiellen Bedeutungen dieser populären Texte aktiviert werden (vgl. Fiske 2002, S.108, 117f). Bereits mit dem Buchtitel „Media Matters“ weist er auf die bedeutende Rolle der

⁷⁵Fiske setzt sich in „Media Matters“ mit Medienereignissen (media events), also mit medial konstituierten Ereignissen, auseinander. Er untersucht dazu verschiedene Medientexte, die an diesen Ereignissen beteiligt sind (vgl. Fiske 1996). Da sich die vorliegende Arbeit auf kein Ereignis konzentriert, wird auf diese Thematik nicht näher eingegangen.

Medien innerhalb von diskursiven Auseinandersetzungen hin (vgl. Fiske 1996). Aktiv seien sie vor allem im Bereich spezifischer Geschlechter-, Rassen-, Klassen- und Altersdiskurse (vgl. Fiske 1996, S.10f). Es ist davon auszugehen, dass die Zeitungsartikel über das kommerzielle Bollywood-Kino aus Indien ein Austragungsort von Rassen- und Klassendiskursen darstellen. Wie im Theorieteil erläutert, ist die Bewertung von Populärkultur immer auch eine Frage des sozialen Umfelds. Der Umgang mit ausländischer Kultur wird wiederum von Rassendiskursen beeinflusst.

Ein zweiter Hinweis auf die Bedeutung der drei Zeitungen hinsichtlich der Aushandlung gesellschaftlicher Diskurse ist durch deren hohe Auflagenzahlen und Reichweiten gegeben. Sie ermöglichen ihnen die weite Verbreitung der Diskurse. Die Süddeutsche Zeitung ist Deutschlands größte überregionale Abonnement-Tageszeitung, mit einer Auflage von circa 425.000 Stück.⁷⁶ Die Auflagenzahl der Frankfurter Allgemeinen Zeitung liegt mit circa 358.000 Stück nicht weit darunter.⁷⁷ Nur die TAZ weist eine deutlich geringere Auflagenzahl von ungefähr 55.000 Stück auf.⁷⁸ Sie wurde in die Analyse einbezogen, um hinsichtlich der politischen Ausrichtung einen Gegenpol zur FAZ und zur SZ zu schaffen und um schließlich ein größeres politisches Spektrum bei der Analyse abzudecken. Während die FAZ ein liberal-konservatives Profil hat und die SZ als liberal kritische Zeitung eingestuft werden kann, ist die TAZ für ihre linke Ausrichtung bekannt. Die FAZ und die SZ sind an eine bürgerliche Zielgruppe gerichtet. Goldbeck weist außerdem auf das bedeutende und einflussreiche Feuilleton von FAZ und SZ hin. Es habe eine wichtige Stellung in der Kritik von Film, Literatur, Theater, bildender Kunst, Musik und Fernsehen (vgl. Goldbeck 2004, S.179). Die TAZ zielt eher auf eine alternative Leserschaft ab, reicht aber in die bürgerliche Öffentlichkeit hinein (vgl. Pürer und Raabe 1996, S.153, 166ff). In der Analyse soll nicht vorrangig gezeigt werden, inwiefern die einzelnen Zeitungen in ihrem Blick auf Bollywood voneinander abweichen, aber es werden gravierende Unterschiede zwischen den Bewertungen herausgearbeitet. Gemeinsam ist den untersuchten Tageszeitungen, dass sie eine Leserschaft ansprechen, die sich zum Großteil aus Gebildeten und Akademikern zusammensetzt. Es ist davon auszugehen, dass sich deren Bewertungen von Populärem von denen anderer sozialer Schichten unterscheidet. Wie Maase behauptet, haben Gebildete populäre Kultur in ihren Alltag aufgenommen und schätzen gelernt. Sie gehören aber auch der gesellschaftlichen Gruppe an, von welcher in der Vergangenheit die Abwertung von Populärem ausging. Maase zufolge stuft sie Populärkultur zum Teil noch heute als minderwertig ein und begreift sich selbst als Vertreter der Hochkultur (vgl. Maase 2001). Dies ist in der Analyse des Bollywood-Diskurses der Qualitäts-Tageszeitungen zu beachten.

5.3. Das ausgewählte Analysematerial

Das Analysematerial für die Untersuchung des Bollywood-Diskurses der Tageszeitungen stammt aus der Zeit vom 01.04.2005 bis zum 01.10.2006, also einem Zeitraum von 18 Monaten. Für die Beschaffung der Artikel wurden die kostenpflichtigen Internetarchive der einzelnen Zeitungen

⁷⁶Nach der Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e.V. (IVW) konnte die SZ im ersten Quartal 2007 eine verkaufte Auflage von 425.299 vorweisen (Montag-Freitag). Quelle: <http://daten.ivw.eu/index.php?>. eingesehen am: 12.05.2007.

⁷⁷Nach der IVW hatte die FAZ im ersten Quartal 2007 eine verkaufte Auflage von 358.130 (Montag-Freitag). Quelle: <http://daten.ivw.eu/index.php?>. eingesehen am: 12.05.2007.

⁷⁸Nach der IVW hatte die TAZ im ersten Quartal 2007 eine verkaufte Auflage von 54.943 (Montag-Freitag). Quelle: <http://daten.ivw.eu/index.php?>. eingesehen am: 12.05.2007.

genutzt.⁷⁹ Aus ihnen wurden zunächst alle Artikel entnommen, die im Text oder Titel den Such-Begriff „Bollywood“ enthielten. Es wurde zusätzlich der Such-Begriff „indischer Film“ getestet, im Ergebnis waren jedoch nur Artikel enthalten, die die Suche nach „Bollywood“ bereits ergab. Dies ist ein Hinweis darauf, dass der indische Film in Deutschland häufig mit dem Begriff Bollywood verbunden wird. Bei der Materialsuche wurden nur die überregionalen Ausgaben der drei Zeitungen berücksichtigt.⁸⁰ Auch die Sonntagsausgaben, die überregionalen Beilagen, das TAZ-Magazin und das SZ-Magazin sind in die Analyse eingeflossen. Da es das Ziel der Analyse ist, den Diskurs der Zeitungen über Bollywood aufzudecken und nicht nur den Diskurs der Fernseh- oder Filmkritik, wurden alle Ressorts, Artikel-Typen, Artikellängen und Rubriken, in denen das Schlagwort „Bollywood“ auftrat, beachtet. Auf diese Weise wurden aus der FAZ 78 Artikel, aus der SZ 71 Artikel und aus der TAZ 36 Artikel zusammengetragen. Im zweiten Schritt wurden, abgesehen von Filmankündigungen, alle Artikel aussortiert, in denen Bollywood nur erwähnt und nicht in irgend einer Form bewertet wird. Dabei blieben insgesamt 95 Artikel übrig. Es wurde eine zweite Einteilung vorgenommen: in Artikel, die Bollywood als Hauptthema oder Teilthema besprechen, und in Artikel, in denen der Begriff „Bollywood“ nur erwähnt wird, aber gleichzeitig eine gewisse Wertung erfolgt. In die erste Kategorie, wozu auch die Filmankündigungen zählen, fielen insgesamt 61 Artikel, 26 davon aus der FAZ, 22 aus der SZ und 13 aus der TAZ. Sie bilden das Hauptanalyse-Material. Die Artikel der zweiten Kategorie dienen aus zeitökonomischen Gründen nur als Zusatzmaterial.

5.4. Analyseschritte

Wie bereits erwähnt, kombiniert Goldbeck das diskursanalytische Verfahren Fiskes mit dem „offenen Kodieren“ (vgl. Goldbeck 2004). Das „offene Kodieren“ ist der erste Teilschritt des Kodierens aus der Grounded Theory, einem Ansatz der qualitativen Sozialforschung, der 1967 von Anselm Strauss und Barney Glaser entwickelt wurde. Strauss zufolge stellt es die Eröffnung der Forschungsarbeit dar. Ziel ist es, das Untersuchungsmaterial zu kategorisieren und theoretische Konzepte abzuleiten (vgl. Strauss 1991, S.56ff). Goldbeck hat das Verfahren an ihre Analyse angepasst. Zunächst zerlegt sie die einzelnen Zeitungsartikel in Abschnitte, Sätze und auch Wörter, ordnet sie inhaltlichen Schwerpunkten zu, und versieht sie mit Kommentaren und Begriffen hinsichtlich der Bewertung des Populären. Sie kodiert sie also.⁸¹ Anschließend bündelt Goldbeck die so gewonnenen Codes zu neuen Kategorien, die sie Unterargumentationen und Argumentationen nennt. Diese fasst sie zu Argumentationssträngen zusammen, welche als Bestandteile des untersuchten Diskurses zu begreifen sind und diesen charakterisieren. Zudem kann von den Argumentationssträngen auf die am untersuchten Diskurs beteiligten Diskurse geschlossen werden (vgl. Goldbeck 2004, S.181ff). Die vorliegende Arbeit ist den genannten Arbeitsschritten gefolgt, hat diese aber an den zu untersuchenden Gegenstand angepasst. Die Einteilung in Argumenta-

⁷⁹ Archiv der FAZ: <http://fazarchiv.faz.net/FAZ.ein>; Archiv der TAZ: www.taz.de/pt/.archiv/suche.demo,1 (zusätzlich wurde der DIZ MedienPort verwendet: www.diz-muenchen.de/html/meporeg.html); Archiv der SZ: www.sz-archiv.de; eingesehen am: 20.01.2007.

⁸⁰ Nicht beachtet wurden zum Beispiel die Rhein-Main-Zeitung der FAZ, die SZ Extra (eine Veranstaltungs-Beilage der SZ für die Region München), die TAZ Berlin und NRW. Auch Artikel, die ausschließlich online erschienen sind, wurden nicht betrachtet.

⁸¹ Goldbeck (2004) nutzt für ihre Analyse zwar das „offene Kodieren“, sie folgt aber nicht dem Ansatz der Grounded Theory.

tionen, Argumentationsstränge und Diskurse wurde übernommen und dient in Kapitel sieben der Aufbereitung der Analyseergebnisse. Von der Zuordnung der herausgearbeiteten Argumentationsstränge zu gesonderten inhaltlichen Schwerpunkten wurde jedoch abgesehen, da sich dies für den zu untersuchenden Gegenstand nicht als geeignet erwies. Zudem gehören viele Argumentationsstränge mehreren Thematiken gleichzeitig an. Diese Überschneidungen sollten nicht durch eine weitere Kategorisierung zusätzlich verdeckt werden.

6. Sichtung des Analysematerials

Bevor die herausgearbeiteten Argumentationsstränge im Einzelnen vorgestellt werden, wird im Folgenden aufgezeigt, in welchen Zeitungs-Ressorts Bollywood thematisiert wird, und wie die Autoren den Begriff „Bollywood“ in den untersuchten Zeitungsartikeln verwenden. Darauf folgt ein Überblick über die im Zusammenhang mit Bollywood behandelten Themen und Inhalte. Diese Schritte sind wichtig für die Analyse. Denn der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen bestimmt nicht nur die Bewertung des Bollywood-Kinos, sondern auch, in welchen Zusammenhängen Aussagen über Bollywood getroffen werden und welche Aspekte von Bollywood zur Sprache kommen. Die folgenden Ausführungen tragen damit zur Charakterisierung des Diskurses bei.

6.1. „Bollywood“ als Begriff und Thema

Wie bereits erläutert, wurde das Untersuchungsmaterial aufgeteilt in Artikel, die Bollywood nur erwähnen, und in Artikel, welche sich direkt dem Thema Bollywood widmen, entweder teilweise oder im gesamten Text.⁸² Die Artikel beider Kategorien wurden verschiedenen Ressorts der FAZ, der SZ und der TAZ entnommen. Der größte Teil von ihnen war in den Kultur- und Medienressorts der Zeitungen zu finden.⁸³ Über die anderen Ressorts der SZ sind Artikel verteilt, in welchen Bollywood nicht zentrales Thema, aber dennoch präsent ist. Dazu zählen die Ressorts Panorama, Münchner Kultur, Bayern, Die Seite Drei, und Literatur.⁸⁴ In der TAZ ließen sich Artikel über Bollywood nur im Kultur- und im Medienressort ausmachen. In der FAZ waren Artikel direkt zum Thema Bollywood auch in den Ressorts Reise, Wirtschaft und Politik anzutreffen. Die FAZ hebt sich diesbezüglich von den anderen Zeitungen ab. Nur sie behandelt das Thema Bollywood auch in einem wirtschaftlichen und politischen Kontext.

Die Verwendung des Begriffes „Bollywood“ in unterschiedlichsten Zusammenhängen verweist auf einen gewissen Bekanntheitsgrad, den Bollywood bereits erreicht hat. Manchmal tritt der Begriff sogar ohne nähere Beschreibung auf. Dies ist hauptsächlich in Artikeln der Fall, in denen Bollywood nur kurz erwähnt wird. So wird in einem Artikel der FAZ über ein „gigantische[s] Plakat im Bollywood-Stil“ (FAZ 25.09.06a) berichtet, und in der SZ über „in Öl gemalte Bollywood-Ästhetik“ (SZ 13.12.05). Aber es wird nicht erklärt, was das genau bedeutet. In den meisten Fällen wird Bollywood gleichzeitig bewertet. Beispielsweise ist dann von „prächtigem Bollywood-Kitsch“ (TAZ

⁸²Zu Letzteren zählen auch Filmankündigungen.

⁸³Die Filmankündigungen befinden sich in allen drei Zeitungen im Medienressort. In der TAZ trägt das Medienressort die Bezeichnung „Flimmern und Rauschen“. Die SZ enthält das Ressort Medien und die Filmseite. In der FAZ sind die Medien- und die Kinoseite Teil des Feuilletons.

⁸⁴Auch im Dossier des SZ-Magazins wurde ein Artikel veröffentlicht, der das Thema Bollywood streift.

22.05.06) die Rede. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Verwendung des Wortes „Bollywood“ im Titel von Artikeln, die selbst nicht in erster Linie von Bollywood handeln. Ein Beispiel ist der Artikel „Brahms und Bollywood“, in welchem über das Sicherheitsforum in Asien berichtet wird (SZ 29.07.06). Hier dient Bollywood als Eyecatcher, um die Aufmerksamkeit der Leser anzuziehen. In einem Großteil der Artikel aber, die sich direkt dem Thema Bollywood widmen, wird näher erläutert, was unter Bollywood zu verstehen ist.

Der Begriff „Bollywood“ kommt im Analysematerial auf drei unterschiedliche Arten zum Einsatz. In den meisten Fällen steht er für die Filme, die in der indischen Stadt Bombay produziert werden, oder für die Filmindustrie in Bombay.⁸⁵ Darüber hinaus sind Fälle auszumachen, in denen mit „Bollywood“ alle indischen Filme bezeichnet werden oder die gesamte indische Filmindustrie.⁸⁶ Diese Verallgemeinerung blendet die regionalen Filmzentren Indiens aus.⁸⁷ Schließlich tritt der Begriff „Bollywood“ auch als Marke auf,⁸⁸ oder er wird als eine Ästhetik und ein Stil betrachtet. Auch in den oben genannten Beispielen aus der FAZ und der SZ ist eine bestimmte Ästhetik gemeint (vgl. FAZ 25.09.06a, SZ 13.12.05). „Bollywood“ steht zunächst für einen Filmstil (vgl. SZ 24.09.05). Aber auch ein Tanzstil (vgl. FAZ 11.11.05), ein Modestil (vgl. FAZ 10.09.06), und ein Lebensstil werden mit dem Begriff verbunden (vgl. FAZ 14.06.05). Es zeigt sich schließlich, dass „Bollywood“ nicht nur eine, sondern verschiedene Bedeutungen besitzt. Aber alle genannten Definitionen sind miteinander verbunden. So wären zum Beispiel der Modestil und der Tanzstil ohne die Filme nicht denkbar.

6.2. Themen und Inhalte der Zeitungsartikel

Die Artikel des Untersuchungszeitraums, in denen Bollywood direkt thematisiert wird, lassen sich gewissen Themengebieten zuordnen. So setzt sich ein kleiner Teil der Artikel mit dem indischen Film und der indischen Filmindustrie im Allgemeinen auseinander, viele Artikel jedoch sind Filmkritiken und widmen sich einem oder mehreren Filmen. Insgesamt lassen sich 14 Filmkritiken ausmachen. Artikel beider Kategorien sind in der FAZ, in der SZ und in der TAZ vertreten. In den drei untersuchten Zeitungen ist Bollywood zudem Thema in Artikeln über das Land Indien und in Kurzberichten über Indien. Zu letzteren zählen im relevanten Zeitraum Artikel über den Protest indischer Schauspieler gegen den Bau des Narmada-Staudammes, über den Tod des Schauspielers Raj Kumar, zum Rauchverbot in indischen Filmen und zum Thema Homosexualität im Film. In einer weiteren Gruppe von Artikeln wird über aktuelle Feste und Ereignisse berichtet, zum Beispiel über das Bollywood and Beyond-Festival in Stuttgart, über die Bonner Biennale, über die Indische Woche in München und über das Filmfest in Goa. Im Untersuchungszeitraum sind nur von der SZ und der TAZ Artikel dieser Art erschienen, wobei sich jede Tageszeitung anderen Ereignissen zuwendet. Das Thema Bollywood tritt außerdem im Zusammenhang mit den Musicals „Bollywood-Die Show“ und „Bharati“ auf, welche seit 2006 in Deutschland auf Tournee sind. Auch hier sind nur SZ- und TAZ-Artikel zu verzeichnen. Ein anderer Teil der untersuchten Artikel interessiert sich für die Produktion indischer Filme in Deutschland, insbesondere im hessischen

⁸⁵Vgl. SZ 04.09.06, FAZ 22.06.06a, FAZ 01.10.06b, TAZ 30.9.06, FAZ 11.11.05.

⁸⁶Vgl. SZ 17.08.06, SZ 28.06.06.

⁸⁷Zum Beispiel die Filmzentren in Madras, Kalkutta und Hyderabad.

⁸⁸Vgl. SZ 29.08.06, FAZ 14.06.05.

Landkreis Bergstraße. Im Untersuchungszeitraum sind fünf Artikel zu diesem Thema erschienen, jedoch ausschließlich in der FAZ und der SZ. Außerdem wird Bollywood in diesen beiden Zeitungen in Artikeln über indische Tanzkurse behandelt. Auch die Frankfurter Buchmesse des Jahres 2006 ist ein Themengebiet, in dem Bollywood eine Rolle spielt. Denn Indien war Gastland auf der Buchmesse, sodass in den Zeitungsartikeln Bücher über Indien und Bollywood vorgestellt wurden.⁸⁹ Darüber hinaus wird Bollywood als Teil des TV-Programms von RTL2 thematisiert, im relevanten Zeitraum drei mal, aber nur in der FAZ.

Dieser Überblick zeigt, dass Bollywood in verschiedenen Themengebieten präsent ist. Sie berühren auf unterschiedliche Weise das Thema Film und behandeln sowohl das Geschehen in Deutschland als auch in Indien. Außerdem zeigt sich, dass zwischen den Artikeln der einzelnen Zeitungen thematische Unterschiede bestehen. So steht Bollywood vornehmlich in den Artikeln der SZ und der TAZ im Zusammenhang mit kulturellen Ereignissen in Deutschland. Zudem fiel auf, dass Bollywood nur von der FAZ in Verbindung mit dem TV-Sender RTL2 besprochen wird.

Innerhalb der genannten Themengebiete treten gewisse Sachverhalte über Bollywood immer wieder auf. Sie weisen darauf hin, wie sich die Autoren mit Bollywood auseinandersetzen, und welche Aspekte für sie am Thema Bollywood relevant sind. Diese wiederkehrenden Sachverhalte werden in den folgenden Ausführungen kurz vorgestellt.

So setzen sich viele Autoren mit dem Begriff „Bollywood“ auseinander und versuchen zu erklären, wofür er steht und was er umfasst. Vor allem die Merkmale von Bollywood-Filmen spielen häufig eine Rolle. Ein Großteil der Artikel geht auf die Struktur, die Handlung und die Ästhetik der Filme ein, und versucht die Gemeinsamkeiten von Bollywood-Filmen herauszustellen. Dabei wird Bollywood oft Hollywood gegenüber gestellt und es wird die Geschichte und Entwicklung des Bollywood-Kinos thematisiert. Darüber hinaus liegt das Interesse auf dem Aufkommen der Bollywood-Filme in Deutschland sowie auf deren Rezeption in Deutschland. Auch die Rezeption der Filme in Indien ist ein Thema, wenn auch in weniger Artikeln. Zudem informiert ein Teil der Artikel über die indische Filmindustrie und deren Entwicklung. Es wird auf deren Beziehungen zur indischen Politik hingewiesen und auf das politische Engagement von Bollywood-Stars. Schließlich ist das Thema Indien und die Beziehung Indiens zu Deutschland und Europa in einer Vielzahl der Artikel präsent, was bereits an den oben genannten Themengebieten der Zeitungsartikel deutlich wurde.

In den Filmkritiken des Analysematerials werden unterschiedliche Arten von Filmen besprochen: Filme, die in Bombay produziert wurden, Filme, die in Kooperation zwischen Indien und anderen Ländern entstanden sind, und Filme, die einen inhaltlichen Bezug zu Indien oder einen ästhetischen Bezug zu Bollywood aufweisen. Im Rahmen der Filmkritiken des Untersuchungszeitraums wurden insgesamt acht verschiedene Filme diskutiert.⁹⁰ In den Filmankündigungen für

⁸⁹Die Frankfurter Buchmesse fand vom 04. bis 08.10.2006 statt, also kurz nach Ende des Untersuchungszeitraums, der sich vom 01.04.2005 bis zum 01.10.2006 erstreckt, weshalb nur zwei Artikel zum Thema Buchmesse erfasst wurden, von der SZ und von der TAZ. Es kann davon ausgegangen werden, dass nach diesem Zeitraum weitere Artikel über die Buchmesse im Zusammenhang mit Bollywood veröffentlicht wurden. Diese werden hier jedoch nicht betrachtet.

⁹⁰Hindi-Filme aus Bombay: *Veer-Zaara* (2004), *Rang de Basanti* (2006), *Lagaan: Once Upon a Time in India* (2001). Kooperationen mit Indien: *Fire* (1996), *Water* (2005), *Schatten der Zeit* (2004). Filme mit Bezug zu Indien und Bollywood: *Bride and Prejudice* (2004) und *Star Biz* (2005).

das Fernsehen oder Kino lassen sich fünf verschiedene Filme feststellen.⁹¹ In den meisten Fällen erschienen die Filmkritiken, genauso wie die Filmankündigungen, zum Anlass des deutschen Kinostarts oder der deutschen TV-Ausstrahlung des jeweiligen Films, manchmal auch in beiden Fällen. Für den Film *Veer-Zaara* (2004) ist die größte Zahl an Kritiken vorhanden, da sowohl dessen TV-Ausstrahlung als auch der deutsche Kinostart im Untersuchungszeitraum liegen und er zu beiden Anlässen ausführlich besprochen wurde.⁹² Schließlich besprechen die Tageszeitungen hauptsächlich die Filme ausführlich, die im deutschen Fernsehen und Kino zu sehen waren. Andere Filme, die noch nicht in deutschen Kinos gezeigt wurden, oder nur auf deutschen Festivals präsentiert wurden, werden oft nur kurz innerhalb von Artikeln besprochen, die den indischen Film im Allgemeinen behandeln.⁹³ Der Fokus der Tageszeitungen liegt also auf einer kleinen Gruppe von Bollywood-Filmen. Diese Filme und vor allem die Bewertungen, die ihnen in den Artikeln gegeben werden, haben damit auf den Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood einen großen Einfluss.

Im Verlauf der Analysedurchführung zeigte sich, dass der erste Gesamteindruck, den ein Artikel vermittelt, nicht viel über die im Text enthaltenen Diskurse verrät. Oft wich die nach dem erstmaligen Lesen wahrgenommene Art und Weise, mit welcher im Text mit Bollywood umgegangen wird, stark von derjenigen ab, die sich im Verlauf der detaillierten Analyse und Dekonstruktion des Textes herauskristallisiert hatte. Als Grund hierfür kann der Prozess der Naturalisierung genannt werden. Er führt dazu, dass die besonders präsenten und dominanten Diskurse, also die, mit denen wir aufgewachsen sind und welche uns tagtäglich umgeben und beeinflussen, so selbstverständlich sind, dass wir sie nicht mehr wahrnehmen. Hartmut Winkler erklärt, dass Naturalisierung ein Konventionalisierungsprozess sei, den immer eine „spezifische Blindheit“ (vgl. Winkler 2004, S.192) kennzeichne. Ihm zufolge können naturalisierte Diskurse „von der textuellen Oberfläche sogar ganz verschwinden“ (vgl. Winkler 2004, S.192). Nur mit großer Anstrengung sei es möglich, sie wieder sichtbar zu machen (vgl. Winkler 2004).

In den folgenden Kapiteln wird den Diskursen, die den Zeitungsartikeln über Bollywood zugrunde liegen, nachgegangen. Ein wichtiger Teilschritt dabei ist das Herausarbeiten der im Untersuchungsmaterial wirksamen Argumentationen und Argumentationsstränge.

⁹¹Hindi-Filme aus Bombay: *Veer-Zaara* (2004), *Dil Ka Rishta* (2003) und *Main Hoon Na* (2004). In Kooperation mit Indien: *Monsoon Wedding* (2001). Filme mit Bezug zu Indien und Bollywood: *Bride and Prejudice* (2004). Die Regionalausgaben der jeweiligen Zeitungen wurden nicht in die Analyse mit einbezogen. Auch hier sind diverse Ankündigungen von Bollywood-Filmen zu verzeichnen.

⁹²Für die Hindi-Filme aus Bombay, die im Untersuchungszeitraum ihren deutschen Kinostart hatten, existiert mindestens ein Artikel in jeder Zeitung. Dazu zählen *Veer-Zaara* (2004) und *Rang de Basanti* (2006) (vgl. www.filmreporter.de, eingesehen am: 15.03.2007). Alle Filmkritiken im Untersuchungszeitraum: TAZ 04.06.05, SZ 07.06.05, FAZ 04.06.05, FAZ 10.09.06, FAZ 11.11.05 über *Veer-Zaara* (2004); TAZ 03.07.06, SZ 30.06.06, FAZ 29.06.06 über *Rang de Basanti* (2006); FAZ 08.09.06 über *Water* (2005); SZ 20.08.05, FAZ 19.08.05 über *Bride and Prejudice* (2004).

⁹³Zum Beispiel *Mangal Pandey* (2005), *Apaharan* (2005), *Family-Ties of Blood* (2006) und *Krrish* (2006) in der TAZ vom 18.07.06; *My Brother... Nikhıl* (2005), *Yuva* (2004) und *Dev* (2004) in der TAZ vom 04.06.05; *My Brother... Nikhıl* (2005) in der FAZ vom 21.04.05.

7. Präsentation und Diskussion der Argumentationsstränge

In den folgenden Unterkapiteln werden die in der Analyse aufgedeckten Argumentationen und Argumentationsstränge an Hand von Beispielen vorgestellt und bewertet. Auf dieser Basis lassen sich die Diskurse bestimmen, die am Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood beteiligt sind. Die Analyse soll in erster Linie zeigen, inwiefern Parallelen zwischen dem Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen und den verschiedenen im Theorieteil vorgestellten Indien- und Orientdiskursen, sowie den Diskursen über Populärkultur, bestehen. Außerdem ist von Interesse, wie sich die aufgedeckten Diskurse gegenseitig beeinflussen und welchen Effekt diese Verkopplung auf den Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen hat.

Die Überschriften der einzelnen Unterkapitel geben die Namen der jeweils besprochenen Argumentationsstränge wieder. In den einzelnen Unterkapiteln werden die verschiedenen Argumentationen eines Strangs herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt. Die Argumentationsstränge, welche die gleiche Frage behandeln, aber zueinander im Gegensatz stehen, werden in gemeinsamen Unterkapiteln zusammengefasst. In einigen Fällen sind die Argumentationen mit eigenen Teilüberschriften versehen, um einen besseren Überblick zu gewährleisten.

7.1. Die Bollywood-Formel

Im Zentrum dieses Kapitels steht der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“. Er ist in jeder der untersuchten Zeitungen zu finden und besteht aus Argumentationen, welche Bollywood eine Art Profil geben, zum einen, indem sie Bollywood bestimmte Merkmale zuordnen und zum anderen, indem sie feststellen, dass die Filme auf einem Schema beziehungsweise einer nachvollziehbaren Formel oder auch Rezeptur beruhen. Prinzipiell kommt damit zum Ausdruck, dass Bollywood-Filme - abgesehen von ihrer indischen Herkunft - viele inhaltliche und formale Gemeinsamkeiten besitzen und sich schließlich einander sehr ähnlich sind. So ist in einem SZ-Artikel von einem „Bollywood-Muster“ (SZ 31.08.06) und von „Handlungsschemata“ (SZ 31.08.06) der Bollywood-Filme die Rede. Lisa Nienhaus schreibt in der FAZ über die „Hauptzugaben der bekanntesten Kassenschlager“. Diese seien „romantische Liebe, Familienzwist, Herz und Schmerz“ (FAZ 22.06.06a). In der SZ zählt Felix Cornelsen die „Ingredienzien“ indischer Filme auf:

„Viel Herz und ein wenig Schmerz, Musik, Tanz und bunte Gewänder vor malerischen Kulissen - das sind die unentbehrlichen Ingredienzien indischer Spielfilme.[...] Charakteristikum der Drei-Stunden-Epen sind vor allem Gesangs- und Tanzeinlagen. Dafür wird die Erzählhandlung in der Regel siebenmal unterbrochen. Traditionell beinhaltet jeder Film neun Bestandteile indischer Kunst: Liebe, Heldentum, Ekel, Komik, Schrecken, Wundersames, Wut, Pathos und Frieden.“ (SZ 17.08.06)

Insbesondere die Handlung von Bollywood-Filmen wird häufig als schematisch dargestellt. Ein sehr prägnantes Beispiel sind Sabine Löhrs Ausführungen in der FAZ:

„Die Formel: Junge trifft Mädchen (verliebt), die Eltern sind dagegen, man entflucht und tanzt einen Pas de deux in Alpenlandschaft oder auf schottischen Schlössern

(verlobt), ein weiterer Schurke muß beseitigt werden (optional), nach gut drei Stunden geben die Eltern doch ihre Einwilligung (verheiratet).“ (FAZ 20.09.06)

Darüber hinaus werden einzelne Elemente der Handlung als wesentlich heraus gehoben. Im Titel eines FAZ-Artikels von Verena Mayer heißt es zum Beispiel: „Indische Filme laufen immer auf die Hochzeit hinaus“ (FAZ 10.09.06). Auch Alexander Marguier von der FAZ sieht in der Heirat ein wichtiges Element der Filme: „[S]chließlich geben in jeder anständigen Bollywood-Produktion mindestens zwei junge Leute einander das Jawort“ (FAZ 17.09.06a). In einem Artikel der FAZ wird die Bedeutung der Bollywood-Formel ein wenig abgemindert, denn die Formel allein reiche nicht, um einen Bollywood-Film zu produzieren, man müsse schon wissen, wie sie anzuwenden sei (FAZ 19.08.05).

Neben Artikeln, die deutlich auf eine Formel von Bollywood verweisen, versucht eine Vielzahl anderer Artikel das Bollywood-Kino durch Aufzählen verschiedener Merkmale genauer zu definieren, was darauf hinweist, dass Bollywood-Filme in Deutschland noch erklärungsbedürftig und nicht allgemein bekannt sind.⁹⁴ Ein Vergleich dieser Artikel ergibt, dass meistens ähnliche Merkmale aufgeführt werden. Auf diese Weise erfolgt nicht nur explizit die Aussage, dass Bollywood einem Schema folgt, sondern auch implizit. Dies konnte in 25 der untersuchten 63 Artikel, die sich direkt mit dem Thema Bollywood auseinandersetzen, beobachtet werden. Eine Zusammenstellung der Hauptmerkmale, welche Bollywood in diesen Artikeln zugeschrieben werden, ergibt folgendes Bild: Bollywood-Filme sind kitschige und farbenfrohe Liebesfilme mit großen Emotionen und vor allem viel Tanz und Gesang. Bollywood ist ein großer Mix aus Liebe, Komik und Action, aus westlichen und östlichen Elementen und aus verschiedenen Filmtraditionen. Die Handlung der Filme, die eher Nebensache ist, läuft immer auf ein Happy End hinaus. Bollywood-Filme sind harmlose Familienfilme mit einer Länge von mindestens drei Stunden.

Zwar wird in einigen Artikeln durch Redewendungen wie „fast immer“ (SZ 18.11.05) und „gewöhnlich“ (FAZ 14.06.05) deutlich gemacht, dass die genannten Merkmale nicht für alle indischen Filme gelten, in der Mehrzahl der Artikel jedoch ist diese Relativierung nicht vorhanden. Stattdessen wird suggeriert, dass die genannten Eigenschaften auf jeden Bollywood-Film zutreffen. Nur Sonja Majumder wendet sich in einem SZ-Artikel vollständig gegen das Vorurteil, alle Bollywood-Filme seien gleich. Sie verweist darauf, dass „vom Thriller bis zum Historiendramen, von Komödien bis zur Literaturverfilmung hier alles zu finden“ (SZ 29.08.06) sei. In anderen Abschnitten des Artikels aber suggeriert auch sie das Vorhandensein eines Bollywood-Schemas, was der gepriesenen Vielfalt wiederum entgegenwirkt. Letztlich tritt nicht jedes der oben genannten Charakteristika in allen Artikeln des Argumentationsstranges auf, aber insgesamt betrachtet wird immer wieder das Gleiche über Bollywood ausgesagt.

Die Argumentation, Bollywood bestehe in erster Linie aus viel Tanz und Gesang, tritt dabei besonders häufig auf. So sei Majumder zufolge „kein Hindi-Film komplett ohne etwa sechs bis acht Gesangs- und Tanzsequenzen“ (SZ 29.08.06). Auch in einem TAZ-Artikel über einen Film von der indisch-katholischen Kirche wird erklärt, dass „ein Bollywood-Film ohne Tanz und Musik nicht sein kann“ (TAZ 14.07.05). Im Rahmen einer Tanzkurs-Ankündigung der SZ werden Bollywood-Filme als „kitschige Liebesgeschichten mit Happy End, in denen viel gesungen und getanzt wird“

⁹⁴Hier ist ein Unterschied zu den Beispielen aus Kapitel 6.1. zu erkennen, in denen Bollywood nur erwähnt und nicht näher erklärt wird.

(SZ 28.06.06), beschrieben. Lisa Nienhaus erklärt in ihrem FAZ-Artikel „Barfuß Bhangra tanzen“, dass die Bollywood-Schauspieler „in den überlangen Schmachtfetzen so oft singen und tanzen wie sie lieben und leiden“ (FAZ 22.06.06a).

Bezeichnungen wie „Schmachtfetzen“ (FAZ 22.06.06a, TAZ 26.08.05, SZ 18.11.05), „Schmonzetten“ (SZ 11.11.05, FAZ 17.09.06a) und „Kino der Gefühle“ (FAZ 14.05.05) weisen auf eine weitere starke Argumentation hin. So werden Bollywood-Filme in den meisten Artikeln als überaus romantisch und emotional beschrieben. Zum einen sei ihre Hauptthematik Liebe und Leidenschaft. Dies zeigt sich in den Film-Ansagen der TAZ am deutlichsten, denn hier wird in den Überschriften in wenigen Worten darauf hingewiesen, was von dem angekündigten Film zu erwarten sei. Im Fall der Bollywood-Filme ist beispielsweise zu lesen: „Für Paare“ (TAZ 27.8.05), „Herzklopfen“ (TAZ 27.05.05) und „Leidenschaft“ (TAZ 11.11.05). Auch Bert Rebhandl aus der FAZ sieht in der „überlebensgroßen Romanze“ die „zentrale Disziplin“ von Bollywood (FAZ 04.06.05). Aber das Merkmal Emotionalität besitzt eine zweite Ebene. So ist damit unter anderem die Melodramatik der Filme gemeint, also die starke Betonung der Gefühle im Film und das Erzeugen großer Gefühle beim Betrachter, unabhängig davon, um welches Gefühl es sich handelt. Letztlich wird Bollywood aber nicht in allen Artikeln ausschließlich als Kino der Gefühle und Emotionen betrachtet, in einigen wird auch auf die Gewalt und Action in den Filmen hingewiesen (TAZ 30.09.06, FAZ 28.07.05).

Neben den Merkmalen Tanz, Gesang und Emotionalität lässt sich in vielen Artikeln auch die Charakterisierung Bollywoods als vielfarbig und „sagenhaft bunt“ (SZ 10.10.05) feststellen. Sie ist mit der Beschreibung Bollywoods als Mix oder Mischung verknüpft und steht schließlich mit der Idee eines Bollywood-Schemas in engem Zusammenhang. Im Folgenden sollen die Verbindungslinien kurz aufgezeigt werden.

Zunächst bezieht sich die Kennzeichnung als bunt auf die Kleider der Schauspielerinnen und auf die farbenprächtige Ausstattung und Ästhetik der Filme. Dies ist beispielsweise in einem SZ-Artikel von Doris Kuhn der Fall. Hier heißt es über den Film *Bride and Prejudice* (2004), dass es sich „bei soviel knalliger Buntheit im Bild nur um einen indischen Film handeln“ (SZ 20.08.05) könne. Zum anderen ist mit Farbigkeit die Vielfalt an Stimmungen und Emotionen in Bollywood-Filmen gemeint. So ist in einem Artikel der SZ „vom bunten Überschwang, der das Bollywood-Kino so lustvoll macht“ (SZ 11.9.06) die Rede. Über allem steht aber der Ausdruck des Gefühls, dass die Filme viel von allem enthalten. Buntheit verweist damit auf die bereits erwähnte „Bollywood-Mixtur“ (SZ 27.05.05) aus verschiedenen Genres, kulturellen Einflüssen und Gefühlslagen. In einigen Artikeln findet man hierfür auch die Bezeichnung „Masala“, welche in Indien für Gewürzmischungen, aber ebenso für eine gute Mischung im Film verwendet wird. Petra Schönhöfer bringt den Begriff in einem SZ-Artikel zum Einsatz: „Masala, wie die Gewürzmischung, nennen das die Insider: Eben eine gescheite Mischung aus Tragik, Komik, Kitsch und Künstlichkeit“ (SZ 10.10.05).⁹⁵ Interessant ist hier die Tatsache, dass das Produzieren eines Bollywood-Films mit dem Kochen eines Gerichtes verglichen wird. Es werden also ein Rezept und entsprechende Gewürze für die Herstellung von Bollywood-Filmen angenommen. Hier zeigt sich die Verbindung zwischen Buntheit, Mix und Bollywood-Formel. In Sabine Löhrs FAZ-Artikel vom 20.09.2006 kommt sie besonders deutlich zum Ausdruck. Löhre beschreibt darin, dass für die Story des Musicals „Bolly-

⁹⁵ Auch in den Artikeln FAZ 20.09.06 und FAZ 01.10.06b wird der Begriff „Masala“ in Verbindung mit Bollywood genannt.

wood - Die Show“ die Familiengeschichte der Choreographin in einen „typischen Bollywood-Film mit all seinen dramatischen und amourösen Zutaten gerührt“ wurde, und man diesen „dann mit würzigen Masalaelementen auf die Filmessenz heruntergekocht“ (FAZ 20.09.06) habe. Die Merkmale bunt, vielfarbig, Mix und Masala sind also eng miteinander verknüpft, tragen vielfältige Bedeutungen und scheinen für die Definition Bollywoods ganz entscheidend zu sein.

7.1.1. Wird Bollywood essentialisiert?

An Hand der vorgestellten Beispiele konnte gezeigt werden, dass die Artikel des Argumentationsstrangs „Die Bollywood-Formel“ das Vorhandensein einer Formel, eines Schemas oder einer Rezeptur suggerieren, auf der jeder Bollywood-Film beruhe. Außerdem wurde deutlich, dass viele Artikel ein Set an Merkmalen vorstellen, mit welchem alle Bollywood-Filme ausgestattet seien. Bollywood wird auf diese Weise homogenisiert und auf wenige Merkmale reduziert. Es stellt sich jedoch die Frage, ob angesichts dessen auch von einer Essentialisierung Bollywoods die Rede sein kann.

Nimmt man die Ausführungen Ronald Indens zur Grundlage, der in seinem Buch „Imagining India“ (1994) die Essentialisierung Indiens seitens der Orientalisten kritisiert (vgl. Kapitel 2.4.1.), ist davon nicht auszugehen. Inden versteht unter Essentialisierung die Festlegung einer Sache auf wenige wesentliche und natürliche Merkmale. Er beschreibt sie als einen Prozess, dem eine gezielte Suche nach der Wesenheit der Sache vorausgehe. Die Essentialisierung Indiens ist für ihn vor allem Bestandteil wissenschaftlicher Praxis (vgl. Inden 1994, S.16f). Diese Aspekte treffen auf die Zeitungsartikel über Bollywood jedoch nicht zu. Inden erklärt zudem, dass die Essentialisierung Indiens problematisch sei, weil dem Land damit die Möglichkeit abgesprochen werde, sich aus seiner Essenz zu lösen und etwas ganz anderes zu werden (vgl. Inden 1994, S.16f). So sei die Essenz Indiens stets als bestimmend für dessen weitere Entwicklung erachtet worden. In den Artikeln des Argumentationsstrangs „Die Bollywood-Formel“ sind auch für dieses Denkmuster keine Hinweise vorhanden.

Folgt man jedoch Stuart Halls Überlegungen, auf die bereits zu Beginn des theoretischen Abschnitts dieser Arbeit in Bezug auf das Thema Binarismus hingewiesen wurde, kann der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ durchaus als Essentialisierung betrachtet werden. Hall zufolge sind Reduzieren und Essentialisieren wichtige Teilstrategien der Stereotypenbildung (vgl. Hall 2003, S.249ff). Stereotypisierung beschreibt er als eine Praktik der Repräsentation des Anderen, welche das Wesen des Anderen festschreibt und als grundlegend anders definiert, also von der eigenen Identität abgegrenzt (vgl. Hall 2003, S.258f). Dies sei für die Konstruktion der eigenen Identität und Kultur relevant. Stereotypisierung könne als menschliches Verhaltensmuster begriffen werden, das dazu beitrage, die Welt klar zu strukturieren, um sich in dieser zurechtzufinden (vgl. Hall 2003, S.223ff). Letztlich begreift Hall die Stereotypisierung und mit ihr die Essentialisierung als einen Versuch, feste Bedeutungen zu erstellen in einer Welt, deren Bedeutungen nie stabil, sondern ständig in Veränderung und im Fluss seien:

„Of course, we do make strenuous efforts to fix meaning - that is precisely what the strategies of stereotyping are aspiring to do, often with considerable success, for a time.“ (Hall 2003, S.270)

Hall weist darauf hin, dass Stereotypisierung als Prozess der Abgrenzung von etwas als anders und unnormal Empfundenes nicht nur im Umgang des Westens mit dem Orient stattfindet, sondern überall dort, wo verschiedene Identitäten aufeinander treffen, also zwischen allen Kulturen und gesellschaftlichen Gruppen, so auch zwischen den verschiedenen Geschlechtern und Klassen (vgl. Hall 2003). Nach Halls Definition liegen also der Stereotypisierung und der Essentialisierung keine gezielte Suche oder wissenschaftliche Tätigkeit zugrunde. Sie sind vielmehr Praxen des Alltags der Menschen, und damit auch im Diskurs deutscher Tageszeitungen über Bollywood wahrscheinlich. Demnach lässt sich der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ zwar als Essentialisierung identifizieren, aber nicht ausschließlich als Essentialisierung des Ostens durch den Westen. Im Rahmen der Analyse ist also nicht nachweisbar, ob im Umgang mit Bollywood die von Said und Inden beschriebene Essentialisierung des Orients durch den Westen wirksam ist (vgl. Said 1995, S.108f; Inden 1994).

Mit Hilfe von Inden und Hall konnte gezeigt werden, dass es eine Frage der Definition ist, ob der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ als essentialisierend betrachtet werden kann oder nicht. Auffallend ist jedoch, dass sich zwei der Merkmale, die dem Bollywood-Kino zugeschrieben werden, mit zwei der von Said und Inden genannten Essenzen decken, die der Westen dem Orient zuspreche (vgl. Said 1995; Inden 1994).⁹⁶ Dazu zählen die Charakteristika Weiblichkeit und Emotionalität. Eine Erklärung hierfür lässt sich von Saids Ausführungen ableiten. Wie bereits im Theoriekapitel 2.4.1. erläutert, behauptet Said, dass das Denken der Europäer noch immer von den Essenzen geprägt sei, die dem Orient von den Orientalisten des 19. und 20. Jahrhunderts zugeschrieben wurden (vgl. Said 1995, S.26, 253). Demnach sind die mit wissenschaftlichen Methoden erarbeiteten Essenzen in den Alltagsgebrauch übergegangen. Es lässt sich daher vermuten, dass die Charakterisierung Bollywoods durch die seit langem bestehenden Essenzen des Orients motiviert sind. Inwiefern dies zutrifft, ist im Rahmen dieser Analyse nicht feststellbar. Im Folgenden wird aufgezeigt, inwiefern das Bollywood-Kino als weiblich charakterisiert wird. Denn während die Kennzeichnung als emotional explizit erfolgt, wie oben bereits an einigen Beispielen gezeigt, kommt Weiblichkeit eher indirekt zum Ausdruck.

Zunächst gibt das oft genannte Merkmal, Bollywood-Filme seien emotionale Liebesfilme, dem Bollywood-Kino eine weibliche Note. Dies hängt mit den konventionellen Geschlechterbildern in Europa zusammen, nach welchen der Mann als rational und die Frau als gefühlvoll eingestuft wird. Aktuelle Forschungen ergeben, dass sie noch immer weit verbreitet sind: Geschlechterforscherin Regine Gildemeister zufolge „stimmen bis heute nach wie vor beide Geschlechter der Auffassung zu, Frauen hätten ein größeres emotionales Verständnis und eine stärkere interpersonale Orientierung als Männer“ (Gildemeister 2005, S.73). Dieses Denken kann als ein Teil des Kontextes betrachtet werden, der mitbestimmt, wie die Leser der untersuchten Tageszeitungen die Artikel über Bollywood interpretieren. Letztlich ist davon auszugehen, dass viele Zeitungsleser von dem

⁹⁶Entsprechend der Orientalismus-These Edward Saids wird der Orient vom Westen als weiblich, passiv, unterentwickelt, irrational, unveränderlich, anormal und primitiv essentialisiert (vgl. Said 1995, S.40, 108f, 300f). Ronald Inden zufolge werde Indien darüber hinaus als emotional eingestuft (vgl. Inden 1994, S.263ff).

Merkmal Emotionalität darauf schließen, Bollywood-Filme seien für ein weibliches Publikum von Interesse.⁹⁷ Hinzu kommt, dass in einigen Artikeln darauf hingewiesen wird, dass der größte Anteil der deutschen Bollywood-Zuschauer Frauen sind. Michael Seewald erklärt zum Beispiel in seinem FAZ-Artikel vom 11.11.2005, dass seit November 2004 der Anteil des weiblichen Publikums von Bollywood-Filmen auf RTL2 bei konstant siebzig Prozent liege. Zwar wird in demselben Artikel auch geäußert, dass Bollywood-Filme nicht nur für junge Frauen lohnenswert seien, „die einmal Prinzessin sein und zu einer Musik tanzen lernen wollen, bei der man den Kopf seitwärts ruckt und mit den Füßen Moonwalk-ähnlich steppt“ (FAZ 11.11.05), aber mit dieser Formulierung wird die Hauptziel-Gruppe der Frauen gleichzeitig wieder klar herausgestellt. Es fällt außerdem auf, dass die zitierten Fans in den untersuchten Artikeln immer weiblich sind (vgl. FAZ 22.06.06a, SZ 10.10.05, SZ 31.08.06), was den Eindruck verstärkt, Bollywood sei etwas für Frauen. In Artikeln, die das indische Publikum beschreiben, ist dies anders. Hier ist in den meisten Fällen nur allgemein vom Publikum die Rede, zwischen Frauen und Männern wird nicht unterschieden. Insgesamt jedoch erscheint das Bollywood-Kino durch die genannten Argumentationen als weiblich, irrational und gefühlsbetont, vergleichbar mit den Essenzen, die laut Said und Inden der Westen dem Orient zuspreche (vgl. Said 1995; Inden 1994). Es kann keine Aussage darüber getroffen werden, ob diese Essenzen den Bollywood-Diskurs deutscher Qualitäts-Tageszeitungen beeinflussen. Aber mit den Merkmalen Emotionalität und Weiblichkeit fügt sich Bollywood in die vorhandenen Orientbilder ein.

Abschließend ist ein weiterer Aspekt hinsichtlich der Essentialisierung Bollywoods zu betrachten: So fällt auf, dass in einigen Artikeln die Bollywood-Formel durch Zitate von Regisseuren, Schauspielern und anderen Vertretern der indischen Filmbranche gestützt wird. Die Zitate funktionieren als eine Art Beweismittel und schwächen den Eindruck ab, dass die dem Bollywood-Kino zugeschriebenen Merkmale eine Reduzierung oder Homogenisierung darstellen könnten. So bindet Verena Mayer in einem FAZ-Artikel Aussagen des Regisseurs Yash Chopra ein:

„Und was macht einen guten Hindi-Film aus? ‘Liebe und Gefühl’, sagt Yash Chopra, zu dessen liebsten Wörtern ‘Emotionen’ gehört. ‘Ich mache keine Actionfilme. Ich will, daß die Leute Liebe und Gefühl verspüren.’ Schließlich komme es auf diese spezielle Mischung an: ‘In Europa haben sie Musicals, und sie haben Filme. Bei uns ist jeder Film auch ein Musical, und das über dreieinhalb Stunden.’“ (FAZ 10.09.06)

In den Worten Chopras sind die gleichen Merkmale zu finden wie in den restlichen Artikeln des Argumentationsstrangs. Bollywood-Filme werden als Liebesfilme präsentiert, die aus vielen Emotionen, Tanz und Gesang bestehen, und mindestens drei Stunden dauern. Auch die Filmsängerin Asha Bhosle liefert in einem Interview in der TAZ die bekannten Charakteristika: „Bollywood bietet alles, was das indische Herz begehrt: Komödie, Slapstick, Herzschmerz, Drama, Träume, Übertreibung - vor allem aber indische Musik, indische Tänze und bunte, indische Gewänder“ (TAZ 26.08.05). Das Schaffen einer internationalen Marke „Bollywood“ könnte die Intention hinter diesen Aussagen sein. Für den Erfolg und Bekanntheitsgrad der Bollywood-Filme im Ausland ist ein klares Profils von großer Bedeutung. Mit der Marke „Bollywood“ sind konkrete Erwartungen verknüpft, denen sich auch die Produzenten der Filme bewusst sind. Es ist aber zu beachten,

⁹⁷Darüber hinaus ist von weiteren Lesarten auszugehen.

dass die Zitate von den Autoren der Artikel ausgewählt wurden und letztlich deren eigene Argumentation stützen. Die Zitate lassen also keine Aussage darüber zu, wie indische Regisseure und Schauspieler über Bollywood denken, sondern zunächst nur darüber, wie die Autoren das Bollywood-Kino sehen und wie sie es präsentieren wollen.

7.1.2. Bollywood als deutsches Film-Genre

In den bisherigen Überlegungen wurde der Frage nachgegangen, inwiefern das Bollywood-Kino von den untersuchten Tageszeitungen essentialisiert wird. In diesem Kapitel wird der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ aus einer zweiten Perspektive betrachtet.

Es wurde bereits festgestellt, dass das Herausstellen einer Bollywood-Formel sowie gemeinsamer Merkmale einer Reduktion und Homogenisierung Bollywoods gleichkommt. Dies scheint angesichts der Vielfalt an Bollywood-Filmen zunächst problematisch zu sein. Es ist jedoch als der Versuch zu verstehen, die in Deutschland erhältlichen indischen Filme als Gruppe zu fassen und von anderen Filmen zu unterscheiden. Die Bestimmung von auffälligen Hauptmerkmalen ist Teil einer jeden vorgenommenen Kategorisierung, die wiederum als ein grundlegendes Denk- und Handlungsmuster des Menschen zur Orientierung in der Welt verstanden werden muss. Bereits im Zusammenhang mit Stereotypisierung wurde auf diesen Sachverhalt hingewiesen (vgl. Hall 2003). Kategorisierungen im Bereich Film werden als Genres bezeichnet. Das Herausstellen einer Bollywood-Formel lässt daher auf die Konstruktion eines deutschen Film-Genres namens „Bollywood“ schließen. Im Folgenden werden grundlegende Aspekte des Genre-Begriffs näher betrachtet, um eine Bewertung desselben hinsichtlich des Argumentationsstrangs „Die Bollywood-Formel“ zu ermöglichen.

In einem Genre werden Filme bestimmter Merkmale und Ähnlichkeiten zusammengefasst. Dem Filmwissenschaftler Rainer Rother zufolge sei es die „Bezeichnung von Filmgruppen, die z.B. durch eine typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren und Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe gekennzeichnet sind“ (Rother 1997, S.141). Betrachtet man die Artikel des Strangs „Die Bollywood-Formel“ fällt auf, dass sowohl inhaltliche, als auch formale und ästhetische Aspekte in die Beschreibung Bollywoods einfließen. Zu den formalen Charakteristika zählen zum Beispiel die Dauer der Filme von über drei Stunden und die Tanz- und Gesangsszenen. Als ästhetisches Merkmal wird beispielsweise die Buntheit und Farbenfreude genannt. Inhaltlich zeichnen sich die Filme den Artikeln zufolge durch eine Formel aus, nach der sich ein liebendes Paar findet, einige Hürden überwindet und schließlich den Bund der Ehe eingeht. Insbesondere die Emotionalität der Filme und das Thema Liebe seien typisch für Bollywood. Darüber hinaus verbindet Bollywood-Filme eine gemeinsame geographische Herkunft. Wie bereits erwähnt, werden Bollywood-Filme in den Artikeln häufig als Filme aus Bombay, oder als Filme aus Indien vorgestellt (vgl. Kapitel 6.1.). Auch die Filmwissenschaftlerin Alexandra Schneider weist darauf hin, dass in Deutschland mit dem Begriff „Bollywood“ indisches Kino assoziiert werde. Sie erklärt, dass es Teil der Vermarktungsstrategie des Filmverleihs Rapid Eye Movies gewesen sei, den Film *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) in Deutschland gleichzeitig als indisches Kino und als „Bollywood“ zu bewerben. „Bollywood“ sei damit zur deutschen Genrebezeichnung für indische Filme geworden (vgl. Schnei-

der 2005a, S.299f). Einen zusätzlichen Hinweis darauf, dass Bollywood als deutsches Genre eingestuft wird, liefern auch die Filmankündigungen deutscher Programmzeitschriften. Zum Beispiel wurde der Film *Devdas* (2002) in der Programmzeitschrift TV Spielfilm als Bollywood-Melodram angekündigt (vgl. TV Spielfilm 20/06, S.138). Das Anhängen des Begriffes Melodram zeigt aber auch, dass innerhalb von Bollywood Unterschiede gemacht werden.

Hinsichtlich der Bewertung von Genres lassen sich zwei gegensätzliche Positionen ausmachen, zum einen die von Adorno und Horkheimer (1969) und zum anderen die der Cultural Studies. Bevor darauf eingegangen wird, ob der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ eher den Vorstellungen Adornos und Horkheimers oder denen der Cultural Studies entspricht, werden beide Standpunkte zum Genre kurz vorgestellt.

Adorno und Horkheimer stufen das Prinzip des Genres prinzipiell negativ ein. Im Theorieteil wurde erklärt, dass sie Genrefilme als formelhaft und stereotyp ablehnen (vgl. Kapitel 3.2.). Schemata, Gemeinsamkeiten und Wiederholungen, die Grundelemente von Genres, sind in ihren Augen Anzeichen von Minderwertigkeit. Den Filmen fehle es an Vielfalt, Innovation und Originalität, woran vor allem deren Warencharakter Schuld sei (vgl. Müller-Doohm 2000, S.80f; Winter 1995, S.19f, 22f). Die Cultural Studies dagegen befürworten die Idee des Genres. Auf ihre Überlegungen zum Genre wurde im Theorieteil noch nicht eingegangen, was an dieser Stelle jedoch nachgeholt wird. Beispielhaft wird im Folgenden auf John Fiskes Ansichten zum Genre eingegangen, welche im Zusammenhang mit seinem Intertextualitäts-Begriff⁹⁸ zu betrachten sind.

Mit Intertextualität, als einem Merkmal populärer Kultur, hat sich Fiske hauptsächlich am Beispiel des Fernsehens auseinander gesetzt.⁹⁹ Seine Ausführungen lassen sich aber auch auf den Film übertragen. Prinzipiell bezeichnet der Begriff die Beziehungen und Querverweise verschiedener Texte untereinander (vgl. Goldbeck 2004, S.79ff). Ein Text wird dabei als Bestandteil eines Netzwerkes aus Texten begriffen, der Text allein jedoch als „unzureichend und unvollständig“ (Fiske 2006, S.57). Fiske zufolge seien die Bedeutungen und Lesarten eines jeden Textes letztlich von den Texten im Netzwerk abhängig, auf welche er verweise. Intertextualität ist also ein weiteres Beispiel für Fiskes Argument, dass es bei populären Texten nicht auf Einzigartigkeit und Vollkommenheit ankomme, wie bei ästhetischen Objekten, sondern auf den Kontext und die daraus entwickelten Bedeutungen (vgl. Fiske 2002, S.108-110.).¹⁰⁰ Hierin drückt sich zudem der Kontextualismus der Cultural Studies aus.

Fiske unterscheidet schließlich vertikale und horizontale Intertextualität. Während vertikale Intertextualität zwischen Texten unterschiedlicher Ebenen stattfindet, zum Beispiel einem Film, seiner Kritik und einem Fanbrief, bezeichnet horizontale Intertextualität die Beziehungen zwischen Texten der gleichen Ebene, zum Beispiel zwischen verschiedenen Filmen (vgl. Fiske 2002, S.108; Fiske 2006, S.55ff). Das Genre betrachtet Fiske als eine Form der horizontalen Intertextualität. Er beschreibt es als eine Art losen Vertrag zwischen Publikum, Produzenten und Text (vgl. Fiske 2000, S.62). Für die Produzenten sei es ein Mittel, um die Erwartungen der Zuschauer zu lenken, den Rezipienten biete es Orientierung. Fiske erklärt, dass sich jedes Genre im ständigen Wandel befinde, da jeder neue Text in einem Genre eine Variation darstelle und dem Genre somit neue

⁹⁸Die Ursprünge des Begriffes Intertextualität sind nicht bei Fiske, sondern bei Kristeva, Bachtin und Barthes zu finden (vgl. Goldbeck 2004, S.79ff).

⁹⁹Vor allem in seinem Buch „Television Culture“ (2002), das im Original 1987 erschienen ist.

¹⁰⁰Vgl. dazu Kapitel 3.3.

Eigenschaften hinzufügen. Schließlich bildet das Genre den Kontext, der durch seine Querverweise die Bedeutungen der enthaltenen Filme mitbestimmt und die Aneignung der Filme vereinfacht. Alles in allem seien die Standards und Gemeinsamkeiten von Filmen eines Genres, also deren Intertextualität, für die Popularität dieser Filme elementar (vgl. Fiske 2002, S.109ff):

„Understanding works of art generically, however, locates their value in what they have in common, for their shared conventions form links not only with other texts in the genre, but also between text and audiences, text and producers, and producers and audiences.“ (Fiske 2002, S.110)

Fiske zufolge werde von der Kritik häufig nur Originalität hochgeschätzt. Dagegen gelten Genre-merkmale meistens nicht als Zeichen von Qualität, sondern werden als stereotyp, vorhersagbar und immer gleich abgewertet (vgl. Fiske 2002, S.109ff). Dies stellt auch Goldbeck für die Fernsehkritik fest. So werde die Soap „GZSZ“ von den deutschen Tageszeitungen als „Massenware herausgestellt, die industriell ‘nach Rezept’ gefertigt werde“ (Goldbeck 2004, S.208). Das Schematische und die Wiederholung von Grundmustern werden Goldbeck zufolge prinzipiell negativ eingestuft (vgl. Goldbeck 2004, S.208ff).

Es lässt sich nun fragen, ob diese Abwertung, die Adornos und Horkheimers Einstellung gegenüber Genres entspricht, auch in den untersuchten Artikeln über Bollywood zu finden ist. Zeigt sich zum Beispiel im Umgang mit Bollywood Adornos und Horkheimers Vorstellung von Populärem als Ware, wird Bollywood also als standardisiertes Industrieprodukt angesehen (vgl. Adorno und Horkheimer 1969, Müller-Doohm 2000, S.81ff)? Oder wird Bollywood durch die erhaltenen Merkmalszuweisungen als Genre wertgeschätzt, ganz im Sinne Fiskes und der Cultural Studies? Die Einstellung gegenüber den Genremerkmalen Bollywoods gibt schließlich Auskunft über die Bewertung Bollywoods als Populäres.

Zunächst kann die Aussage, dass Bollywood einer Formel folge, als Ausdruck von Serialisiertem und Standardisiertem betrachtet werden. Insbesondere in Bezug auf die Handlung verweisen viele Artikel auf das Schematische Bollywoods und auf die Wiederholung der gleichen Bausteine. Dennoch liegen keine Anzeichen vor, dass Bollywood hiermit gleichzeitig als industrielles Erzeugnis in Adornos und Horkheimers Sinn angesehen wird. Auch wird das Vorhandensein einer Formel von den Autoren nicht negativ bewertet, wie es in der Kulturindustrie-These erfolgt (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000). Auch die Verwendung von Begriffen wie Ingredienzien, Muster, Schemata, Hauptzugaben oder Formel deutet nicht auf eine Geringschätzung hin. Es hängt vielmehr von den Lesern der Artikel ab, ob sie die genannten Ausdrücke als Abwertung verstehen. Eine Ausnahme stellt ein TAZ-Artikel von Ekkehard Knörer dar. Er deutet an, dass die Schemata der Bollywood-Filme von geringer Qualität zeugen, stellt aber gleichzeitig fest, dass die Form der Filme wertzuschätzen sei:

„..., die ewig ähnlichen Liebesgeschichten und Melodramen, machen es leicht, dieses Kino, vor allem seine Form, zu unterschätzen. Diese Form ist immer schon unrein, hybrid, nichts für Puristen, gerade deshalb aber in der Lage, die unterschiedlichsten Themen, Anregungen und Motive in sich aufzunehmen.“ (TAZ 18.07.06)

Alles in allem lässt sich keine negative Einstellung gegenüber Genres feststellen. Der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen gleicht diesbezüglich also nicht den Ansichten Adornos und Horkheimers.

Es sind aber auch keine Hinweise vorhanden, die für eine Einschätzung im Sinne der Cultural Studies sprechen. Fiske zufolge sei ein Genre in ständigem Wandel (vgl. Fiske 2002, S.109ff). In einer Vielzahl der vorgestellten Beispiele des Argumentationsstrangs „Die Bollywood-Formel“ erscheinen die Merkmale und Schemata Bollywoods aber eher als unveränderlich und starr. Sehr deutlich wird dies am Einsatz des Adverbs „immer“ (vgl. FAZ 10.09.06, FAZ 09.02.06), aber auch an Worten wie „garantiert“ (FAZ 09.02.06) oder an Ausdrücken wie „jeder dieser Filme“ (TAZ 30.09.06, siehe auch FAZ 17.09.06a, SZ 17.8.06). Nur in den wenigen Artikeln, in denen die genannten Bollywood-Merkmale durch Redewendungen wie „fast immer“ (SZ 18.11.05) und „gewöhnlich“ (FAZ 14.06.05) relativiert werden, ist eine gewisse Offenheit in der Betrachtung Bollywoods feststellbar.¹⁰¹

Schließlich lassen die Artikel mit dem Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ keine klare Aussage darüber zu, ob die dem Bollywood-Kino zugesprochenen Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten im Sinne Adornos und Horkheimers oder im Sinne der Cultural Studies bewertet werden.

Deutlicher scheint jedoch eine andere Praktik zu sein. So werden die Bollywood-Schemata in zwei Fällen wie ein Geheimrezept behandelt, das es aufzudecken gilt (vgl. SZ 10.10.05, FAZ 20.09.06). Wie oben am Beispiel gezeigt, ist in ihnen von Zutaten und Gewürzen die Rede. So entsteht der Eindruck, dass das Produzieren eines Bollywood-Films gewisser fachmännischer Fähigkeiten bedarf, vergleichbar mit denen eines Koches. Das Rezept scheint sich den Artikeln nach bewährt zu haben und viel Anklang zu finden. Das Formelhafte und Schematische Bollywoods wird damit in ein märchenhaftes und geheimnisvolles Licht gerückt. Außerdem bezieht Europa bereits seit mehreren Jahrhunderten Gewürze und Stoffe aus den Ländern des so genannten Orients, vor allem aus Indien, wo sich im 17. Jahrhundert europäische Handelsgesellschaften nieder ließen (vgl. Rothermund 2002, S.53f). Das Bollywood-Kino erhält somit in der Verknüpfung mit dem Begriff „Gewürz“, vor allem mit dem indischen Ausdruck „Masala“, und mit den Attributen bunt und vielfarbig, einen orientalischen Charakter. Dabei sind die Merkmale Buntheit und Farbenprächtigkeit eine Art Erinnerung an die leuchtenden indischen Gewänder, aber auch an den paradiesischen und glückseligen Zustand des Orients. Bunt steht in diesem Zusammenhang für Freude und Frieden. Außerdem entsteht ein exotischer Eindruck. Urs Bitterli zufolge sei der Begriff „exotisch“ im Deutschland des 19. Jahrhunderts hauptsächlich mit Pflanzen und Gewürzen aus dem Ausland verbunden worden (vgl. Bitterli 1987, S.19f). Es ist zu vermuten, dass diese Vorstellung bis heute weiterlebt. Exotismus bedeutet, wie bereits in Kapitel 2.3.1. erklärt, unter anderem die Idealisierung von etwas Fremden, und die Beschreibung des Fremden als anziehend und reizvoll (vgl. Koebner und Pickerodt 1987b, S.7). Dies wird durch die genannten Formulierungen erreicht. Die Zeitungsartikel werden somit umso spannender und anregender für den Leser.

Interessant an der Charakterisierung von Bollywood-Filmen als bunter Mix ist, dass damit dem Wesen Bollywoods Spielraum eröffnet wird, was dem Reduzieren und Schaffen von klaren Kategorien zunächst zuwider läuft. Indem Bollywood als Mix aus verschiedenen Genres, Gefühlslagen, Filmtraditionen und aus westlichen und östlichen Elementen beschrieben wird, erscheint es als

¹⁰¹Weiteren Aufschluss darüber, ob eine Einschätzung der Genremerkmale im Sinne Fiskes und der Cultural Studies erfolgt, können die Argumentationsstränge zur Entwicklung Bollywoods geben, welche in Kapitel 7.3. vorgestellt werden.

reichhaltig. Die Reduktion Bollywoods stellt in diesem Fall gleichzeitig eine Weitung und Öffnung dar.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ für den Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen große Relevanz besitzt, da er in sehr vielen Artikeln des Untersuchungszeitraums zum Tragen kommt. Er schreibt Bollywood-Filmen eine Formel und ein Set an Merkmalen zu. Zu den Merkmalen zählen in erster Linie Emotionalität, Tanz und Gesang, Buntheit, Mix und eine Dauer von über drei Stunden. Eine eindeutige Bewertung des Strangs ließ sich nicht vornehmen. Aber es konnten verschiedene Leseweisen aufgezeigt werden: Als ein wichtiges Ergebnis wurde herausgearbeitet, dass Bollywood eine Reduktion und Homogenisierung erfährt. Gleichzeitig aber wurde festgestellt, dass die Charakterisierung als bunter Mix dieser Reduktion entgegenläuft. Je nach Definition ist darüber hinaus von einer Essentialisierung Bollywoods zu sprechen. Hier stellte sich heraus, dass Essentialisierung und Stereotypisierung alltägliche Prozesse sind, die nicht ausschließlich im Diskurs des Westens über den Osten auftreten. Es ließ sich daher nicht ausmachen, ob die von Said und Inden beschriebene Essentialisierung des Orients durch den Westen im Umgang mit Bollywood wirksam ist. Aber es konnte gezeigt werden, dass der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen das Bild vom weiblichen und emotionalen Orient beziehungsweise Indien bestätigt (vgl. Said 1995; Inden 1994). Außerdem wird der Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ in einigen Artikeln von Zitaten indischer Regisseure, Schauspieler oder Filmsängerinnen unterstützt, was den Charakteristika Bollywoods zusätzliche Evidenz verleiht. Als weiteres wichtiges Ergebnis ist zu nennen, dass der Strang an der Konstruktion eines Bollywood-Genres beteiligt ist. Für die Abwertung des Genres im Sinne von Adorno und Horkheimer sowie für die Wertschätzung desselben, Fiske und den Cultural Studies entsprechend, liegen keine einschlägigen Hinweise vor. Stattdessen ließ sich eine andere Argumentation ausmachen: So wird das Schematische und Formelhafte Bollywoods in drei Artikeln orientalisiert und exotisiert. In einer Vielzahl anderer Artikel wird die Orientalisierung und Exotisierung Bollywoods durch die Betonung der Merkmale Buntheit und Farbenprächtigkeit erreicht.

7.2. Bollywood als Ware

Im vorangegangenen Kapitel wurde die Beobachtung gemacht, dass Bollywood trotz seiner Schemata nicht als kommerzielles Industrieprodukt abgewertet wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Bollywood in keinem der Zeitungsartikel als Ware betrachtet wird. Es sind sogar mehrere Artikel vorhanden, die sich mit der indischen Filmindustrie, mit deren internationalen wirtschaftlichen Erfolgen oder mit Bollywoods Bedeutung für die Quoten von RTL2 auseinandersetzen. Darunter sind auch Artikel zu finden, die Bollywood zu Industrieprodukten reduzieren und als solche abwerten. Sie bilden den Argumentationsstrang „Bollywood als Ware“.

Michael Seewald verwendet in einem FAZ-Artikel über den TV-Sender RTL2 beispielsweise den Ausdruck „Bollywood-Produkte“ (FAZ 09.02.06). Damit sind Bollywood-Filme als Waren markiert und werden gewissermaßen darauf reduziert. Auch Simon Feldmers Formulierung „reichlich Romantikware aus Bollywood“ (SZ 09.06.06) reduziert Bollywood zu einem Produkt, das konsumiert wird. Der restliche Inhalt des Artikels, in welchem sich Feldmer über das TV-Angebot für Frauen während der Fußball-WM lustig macht, unterstützt diesen Eindruck.

In Seewalds FAZ-Artikel vom 11.11.2005 zeigt sich außerdem eine deutliche Geringschätzung. Hier wird zwischen „Qualitätskino“ und „Dutzendware, die sich an einer deutschen Telenovela ein Beispiel nehmen kann“ (FAZ 11.11.05) unterschieden, und die Frage aufgeworfen, zu welcher Kategorie Bollywood-Filme zu zählen sind. Bereits in dem Wort „Dutzendware“ kommt eine Geringschätzung kommerzieller Filme zum Ausdruck. Außerdem spricht Seewald den in Serie produzierten Telenovelas eine schlechte Qualität zu. Ein weiteres Beispiel ist ein FAZ-Artikel von Christoph Hein. Hier werden Bollywood-Filme zusammen mit Hollywood-Filmen deutlich als Massenware eingestuft und abgewertet:

„Bombays Filmindustrie spuckt aus ihren Studios ‘Fimalaya’ oder ‘Filmistan’ mehr Streifen aus als ihr amerikanisches Gegenüber Hollywood.“ (FAZ 01.10.06b)

Das Verb spucken deutet darauf hin, dass die Filme in Massen und mit minderer Qualität hergestellt werden. Gleichzeitig hat es etwas Verächtliches. Diese Einstellung gegenüber Bollywood ist im gesamten Artikel zu beobachten. Besonders deutlich zeigt sie sich in folgender Beschreibung: „Bollywood ist ungezügelt Product Placement, ist Klatsch, ist Neid, ist Hoffnung für Millionen. Und ein Hauch Unterwelt“ (FAZ 01.10.06b). Das Gefühl, Bollywood sei eine Massenproduktion, wird auch von Martin Kämpchen erzeugt. Er berichtet von einer „Bollywood-Schwemme in deutschen Fernsehkanälen“ (FAZ 06.09.06), wodurch der Eindruck entsteht, als werde das deutsche Fernsehen von Bollywood-Filmen überflutet.

Alles in allem ist der Argumentationsstrang „Bollywood als Ware“ nur in wenigen Artikeln des Untersuchungszeitraums vertreten. Es fällt auf, dass die Mehrzahl von ihnen FAZ-Artikel sind. Einer der FAZ-Artikel ist im Ressort Wirtschaft erschienen, zwei weitere FAZ-Artikel berichten über Bollywood im Zusammenhang mit RTL2. Die Abwertung als Ware findet also in einem wirtschaftlichen Kontext statt. Das in dem Strang „Bollywood als Ware“ entworfenen Bild von Bollywood entspricht der Einstellung Adornos und Horkheimers gegenüber Populärem. Wie im Theorieteil dargestellt, bringen sie in der Kulturindustrie-These ihre Ablehnung gegenüber kommerziellen Kulturwaren zum Ausdruck (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000, S.81ff; Winter 1995, S.16-26). Im Unterschied zu Adorno und Horkheimer nennen die Autoren der vorgestellten Zeitungsartikel keine Gründe für ihre Bewertungen.

7.3. Entwicklung versus Stagnation

In diesem Kapitel werden Argumentationen vorgestellt, die sich thematisch mit der Entwicklung Bollywoods auseinandersetzen, und diesbezüglich in unterschiedliche Richtungen weisen. Es wird der Frage nachgegangen, ob dem Bollywood-Kino ein geschichtlicher Entwicklungsprozess zugestanden wird oder ob es vielmehr als unveränderlich und stagniert gilt. Wie in Kapitel 2.4.1. bereits erklärt wurde, behaupten Said und Inden, dass der Orient vom Westen als stagniert und unentwickelt charakterisiert werde (vgl. Said 1995, S.108f; Inden 1994). Diesem Bild vom Orient gleicht der Umgang mit Bollywood aber nur in einem Teil der untersuchten Artikel. Eine größere Zahl an Artikeln dagegen stellt fest, dass sich das Bollywood-Kino verändert und weiterentwickelt. In den folgenden Ausführungen werden an Hand von Beispielen beide Zugangsformen vorgestellt.

Sie lassen sich in die Argumentationsstränge „Bollywood entwickelt sich weiter“ und „Bollywood stagniert“ unterteilen.

7.3.1. Bollywood entwickelt sich weiter

Die Artikel, die dem Strang „Entwicklung entwickelt sich weiter“ angehören, betrachten das Bollywood-Kino prinzipiell als wandlungs- und veränderungsfähig. Der Strang setzt sich aus zwei verschiedenen Argumentationen zusammen, deren Perspektiven auf die Entwicklung Bollywoods im Folgenden erläutert werden.

In der ersten Argumentation wird das Bollywood-Kino in permanenter Veränderung und Weiterentwicklung begriffen. Es erscheint nicht als abgeschlossene stabile Einheit, sondern als stets offen für neue Einflüsse. Zudem werden die Filme, trotz ihrer Gemeinsamkeiten, als unterschiedlich und vielfältig angesehen. Insgesamt tragen drei Artikel aus dem Untersuchungszeitraum diese Argumentation. Besonders gut zeigt sie sich in Bert Rebhandls FAZ-Artikel vom 14.06.2005, in dem das Bollywood-Kino als „extrem wandlungsfähig“ beschrieben wird:

„Von Funk bis Disco, von Synthi-Pop bis Glam-Rock sind die Musikstile die Richtschnur, die Mode und das Ambiente wird daran ausgerichtet, die schneebedeckten Alpen sind das indische Exotische - alles wird aber rückgebunden an die lange Tradition der Musiknummern, mit denen das indische Publikum vertraut ist. Sie werden adaptiert, variiert und immer wieder neu interpretiert und bilden dabei eine eigene Traditionslinie.“ (FAZ 14.06.05)

Rebhandl spricht dem Bollywood-Kino eine eigene Tradition zu - die der Tanz- und Gesangsszenen. Ihm zufolge entwickeln sie sich weiter, indem sie immer wieder neue Musikstile in sich aufnehmen. In einem anderen Artikel äußert Rebhandl, dass das „genuine Bollywood-Kino viel moderner“ sei als der Film *Bride and Prejudice* (2004), welchen er nicht als Bollywood-Film einstuft, sondern als Meta-Musical (FAZ 19.08.05). Damit wird dem Bollywood-Kino nicht nur Entwicklung zugesprochen, sondern auch Fortschrittlichkeit. Auch in einem TAZ-Artikel von Ekkehard Knörer lässt sich die Argumentation ausmachen, Bollywood sei in ständigem Wandel. So lautet der Untertitel seines Artikels: „[D]ie Zeiten des Eskapismus¹⁰² im populären Hindi-Kino scheinen zu Ende zu gehen: Stattdessen kehrt die Politik zurück“ (TAZ 18.07.06). An anderer Stelle heißt es: „Das alte Versöhnungsprojekt existiert natürlich noch immer - wie in Bollywood überhaupt so ziemlich alles immer nebeneinander Platz hat“ (TAZ 18.07.06). Damit stellt Knörer zum einen heraus, dass politische Filme der neue Trend Bollywoods seien. Zum anderen bringt er zum Ausdruck, dass sich Bollywood verändere, aber immer auch von Vielfalt gekennzeichnet sei.¹⁰³

Die vorgestellten Artikel von Rebhandl und Knörer sind auch an dem in Kapitel 7.1. besprochenen Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ beteiligt. Sie betrachten die Merkmale, die sie dem Bollywood-Kino zuschreiben, jedoch nicht als starr und unveränderlich, sondern als

¹⁰²Eskapismus lässt sich als Realitätsferne und als Ermöglichung einer Flucht aus dem Alltag verstehen. Der Begriff ist ambivalent und umstritten. Eine genauere Betrachtung des Eskapismus-Konzeptes erfolgt in Kapitel 7.8.

¹⁰³Knörer suggeriert in seinem Artikel auch, dass ein politischer Film nie eskapistisch sein könne und umgekehrt. Diese Problematik wird jedoch erst in Kapitel 7.8. zur Sprache kommen.

wandlungsfähig. Dies wurde an den Beispielen des vorliegenden Kapitels deutlich. Die Artikel tragen damit zur Konstruktion eines Bollywood-Genres bei, welches den in Kapitel 7.1.2. erläuterten Vorstellungen Fiskes von Genres entspricht (vgl. Fiske 2002, S.109ff). Zudem wirken sie mit ihrer Sichtweise, dass sich das Bollywood-Kino verändere und vielfältig sei, der Reduktion und Homogenisierung Bollywoods entgegen.

Die zweite Argumentation des Strangs „Bollywood entwickelt sich weiter“ sieht Bollywood nicht wie in den bisherigen Beispielen in ständigem Wandel und als Kino mit vielen Facetten, sondern reduziert dessen Entwicklung auf zwei geschichtliche Entwicklungsstufen. So wird Bollywood in einem FAZ-Artikel von Christoph Hein aufgespalten in das klassische Bollywood-Kino, bei welchem die typischen Bollywood-Merkmale noch zutreffen, und in ein neues Bollywood, welches sich vom klassischen Bollywood-Kino unterscheidet:

„Denn das alte Bollywood ist dem Tode geweiht. In Zeiten, in denen sich Indien öffnet und Grenzen überschreitet, die Jugend von MTV und Internet erzogen wird, die Zensur aufweicht und Konventionen gedehnt werden, bleibt auch in der Filmindustrie nichts mehr so, wie es war.“ (FAZ 01.10.06b)

Die Zweiteilung der Geschichte kommt in dem Begriff „das alte Bollywood“ (FAZ 01.10.06b) deutlich zum Vorschein. Dieser lässt vermuten, dass sich nach dem alten ein völlig neues Bollywood entwickeln werde. Der gesamte Artikel vermittelt den Eindruck, als habe sich das Bollywood-Kino noch nie zuvor verändert, und als werde es gegenwärtig zum ersten Mal vom Westen beeinflusst. Diese Betrachtungsweise vereinfacht die Geschichte des Bollywood-Kinos und blendet vergangene Entwicklungen aus.

In anderen Artikeln wiederum zeigt sich, dass unter dem klassischen Bollywood-Kino alle bisher in Deutschland gezeigten Filme verstanden werden. Jeden etwas anderen Film stellen sie als neu und von der Norm abweichend heraus. Michael Seewald zum Beispiel geht in seinem FAZ-Artikel davon aus, dass Bollywood bisher keine politischen Filme oder Filme mit politischen Aussagen hervorbrachte. Das „politische Statement“ (FAZ 11.11.2005) in *Veer-Zaara* (2004) ist für ihn etwas Neues und Untypisches für Bollywood. Auch in einem SZ-Artikel von Fritz Göttler zeigt sich, dass politische Inhalte im Bollywood-Kino als ungewohnt erfahren werden und von dem als typisch erachteten Bollywood-Kino abweichen. Schon im Untertitel heißt es zum Film *Rang de Basanti* (2006): „Bollywood politisch: ‘Rang de Basanti - Die Farbe Safran’“ (SZ 30.06.06). Dies ignoriert jedoch, dass das Bollywood-Kino schon vor *Veer-Zaara* (2004) und *Rang de Basanti* (2006) Filme mit politischen Themen hervorbrachte.¹⁰⁴

7.3.2. Bollywood stagniert

Im Gegensatz zum Strang „Bollywood entwickelt sich weiter“ spricht der Argumentationsstrang „Bollywood stagniert“ dem Bollywood-Kino keine Weiterentwicklung zu, sondern kennzeichnet es als gleichbleibend und mitunter als unentwickelt. Diesem Muster folgt im Untersuchungszeitraum zum Beispiel Martin Kämpchens FAZ-Artikel vom 30.03.2006. Ihm zufolge sei Bollywood

¹⁰⁴Als Beispiele sind die Filme *Roja* (1992), *Bumbai* (1995) und *Dil Se* (1998) des Regisseurs Mani Ratnam zu nennen.

„jahrzehntelang unverändert geblieben“ (FAZ 30.03.06). Der indische Kunstfilm jedoch, womit Kämpchen nichtkommerzielle indische Autorenfilme meint, habe sich weiterentwickelt. Im Verlauf des Artikels wird deutlich, dass Weiterentwicklung für Kämpchen die Verwestlichung der Kunstfilme, also das Drehen in englischer Sprache und die Konzentration auf westliche Probleme bedeutet. Kämpchen bringt also nicht nur zum Ausdruck, dass Bollywood stagniert sei, sondern auch, dass der indische Kunstfilm, und damit der Westen, gegenüber Bollywood höherwertig sei. Hier zeichnet sich ein eurozentrischer Blick auf den Orient ab. Auf diesen wird in Kapitel 7.6. näher eingegangen. Zum anderen deutet sich eine hierarchische Einteilung in Kunst und Populäres, sowie die Abwertung von kommerziellen Filmen an. Sie wird in Kapitel 7.7. erläutert. An dieser Stelle ist die Frage nach der Entwicklung wichtig: Da der indische Kunstfilm in Kämpchens Artikel für den Westen steht, gleicht Kämpchens Perspektive auf Bollywood dem westlichen Bild von einem stagnierten Orient, wie es von Said und Inden beschrieben wird (vgl. Said 1995, S.108f, 300f). Außerdem entspricht die Perspektive dem im Theorieteil vorgestellten utilitaristischen Bild von einem unterlegenen, unveränderlichen und unterentwickelten Indien (vgl. Lütt 1998). Andere Zeitungsartikel wiederum betrachten Bollywood nicht als unterlegen, sondern eher als Relikt vergangener Zeiten und als Bewahrer derselben. Hier wird Bollywood zwar auch als unentwickelt angesehen, aber dem romantischen Indienbild entsprechend auf- und nicht abgewertet.¹⁰⁵ Ein Beispiel ist Burkhard Müllers SZ-Artikel über das Buch „Bollywood“ von Shashi Tharoor. An einer Stelle desselben bringt Müller seine eigene Ansicht über Bollywood zum Ausdruck:

„Am ehesten gewinnt man den Eindruck, dass Bollywood das Kino von 1920 konserviert; und in den Stummfilm kreuzt es die Oper ein. Damit scheint es nicht schlecht zu fahren. Beide Formen haben ihre besondere, gestisch-affektische Logik, und gerade aus ihrer Verschmelzung ergeben sich starke Wirkungen. Es entsteht eine Kunstgattung von beträchtlicher ästhetischer Stabilität.“ (SZ 04.09.06)

Hier wird Bollywood mit dem Kino der 1920er Jahre verglichen und erscheint in Verbindung mit dem Verb „konservieren“ und dem Ausdruck „beträchtliche ästhetische Stabilität“ als eine Art wertvolles Museumsstück, welches die Spuren der Vergangenheit in sich trägt und erhält. Vor diesem Hintergrund wirbt Müller sogar um Verständnis für die seltsame Wirkung der Filme: „Allerdings darf man keinen Anstoß daran nehmen, wenn der Held in einer Autowerkstatt plötzlich das Schrauben unterbricht, den Schraubenschlüssel schwingt und zu singen anhebt“ (SZ 04.09.06). Bollywood-Filme seien zwar ungewohnt und merkwürdig, aber hochwertig auf Grund ihres historischen Charakters. Ein weiteres Beispiel ist Fritz Göttlers SZ-Artikel vom 07.06.2005. Bei ihm wird Bollywood nur zum Teil als stagniert eingestuft, da es sich auch von neuen Techniken beeinflussen lasse. Dennoch ist der Strang „Bollywood stagniert“ in seinem Artikel dominant, da er wiederholt zum Vorschein kommt. So beschreibt Göttler das Bollywood-Kino als „das einfachste der Welt“ (SZ 07.06.05). Der Grund dafür sei, dass es „seine Geschichten so schnurgerade wie man es in der Stummfilmzeit entwickelt hatte“ (SZ 07.06.05) erzähle. Wie im Beispiel zuvor werden also Parallelen zwischen Bollywood und dem Kino der Stummfilmzeit gezogen. Außerdem stellt Göttler fest, dass es Hollywood-Filme im Stil des Stummfilms nur bis in die 1950er Jahre gegeben habe. Es verstärkt den Eindruck, Bollywood sei eine Art Relikt alter Zeiten. Diese Vorstellung ist auch in Göttlers Beschreibung des Films *Veer-Zaara* (2004) präsent: „Jede Einstellung setzt

¹⁰⁵Zum romantischen Indienbild vergleiche Lütt 1998, 1987.

hier gewissermaßen am Nullpunkt an [...]. Die Gefühle sind intensiv wie in den großen Romanen des 19. Jahrhunderts, von 'Wuthering Heights' bis zum 'Grafen von Monte Christo...'“ (SZ 07.06.05). Durch das Wort „Nullpunkt“ (SZ 07.06.05) wird das Zurückgehen bis zu den Wurzeln noch einmal sehr deutlich. Göttlers und Müllers Darstellung des Bollywood-Kinos als Bewahrer einer vergangenen Kultur kommt letztlich dem romantischen Bild von Indien sehr nahe. Zwar ist keine Aussage darüber möglich, inwiefern der Umgang mit Bollywood durch dieses Bild beeinflusst wird. Aber es lässt sich feststellen, dass die Argumentation in den zwei vorgestellten Beispielen die romantischen Vorstellungen von Indien bestätigt.

Abschließend ist festzuhalten, dass ein Teil der Artikel ein Denkmuster enthält, das dem von Said und Inden beschriebenen westlichen Bild vom Orient ähnlich ist (vgl. Said 1995; Inden 1994). So wird Bollywood, genauso wie der Orient laut Said, als stagniert und unentwickelt eingestuft. Jedoch kommt dies nicht automatisch einer Abwertung gleich, denn neben einem negativen utilitaristischen Bild von Bollywood ließ sich auch ein positives romantisches Bild feststellen. Hier erscheint das Bollywood-Kino als ein Stück Filmgeschichte, das es zu schätzen gilt. Stärker als der Strang „Bollywood stagniert“ ist im Untersuchungsmaterial der Argumentationsstrang „Bollywood entwickelt sich weiter“ vertreten. Er betrachtet Bollywood nicht als stillstehend, sondern als wandlungsfähig und sich entwickelnd. In diesem Strang ließen sich zwei verschiedene Argumentationen ausmachen. Die erste begreift Bollywood im permanenten Wandel. Die Artikel dieser Argumentation sind gleichzeitig im Strang „Die Bollywood-Formel“ aus Kapitel 7.1. vertreten und tragen zur Konstruktion des Genres „Bollywood“ bei. Es wurde festgestellt, dass ihr Blick auf Bollywood den Vorstellungen Fiskes von Genres entspricht (vgl. Fiske 2002, S.109ff). Die zweite Argumentation teilt die Entwicklung Bollywoods in zwei geschichtliche Abschnitte ein oder zieht nur die in Deutschland ausgestrahlten Bollywood-Filme in Betracht. Auf diese Weise werden vergangene Entwicklungen, die Bollywood zu verzeichnen hat, als solche ignoriert. Letztlich ist der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen hinsichtlich der Entwicklung heterogen. Während einige Zeitungsartikel das Bollywood-Kino als unveränderlich und stabil betrachten, gehen andere wiederum von Vielfältigkeit und einem ständigen Entwicklungsprozess aus.

7.4. Fremdes versus Eigenes

In einem Teil der Zeitungsartikel des Untersuchungszeitraums wird das Bollywood-Kino als etwas Fremdes und Unnormales markiert und von dem, was als normal betrachtet wird, abgegrenzt. Sie bilden den Argumentationsstrang „Bollywood als das Andere und Fremde“. Im Gegensatz dazu stehen die Artikel des Argumentationsstrangs „Bollywood als das Eigene“, welche das Bollywood-Kino als Überbleibsel der eigenen Vergangenheit begreifen, und auf diese Weise für sich vereinnahmen. Dieser Strang geht sogar über die Behandlung Bollywoods als etwas Bekanntes und Normales hinaus. Beide Stränge werden im Folgenden an Hand von Beispielen näher vorgestellt.

7.4.1. Bollywood als das Andere und Fremde

In der Ausweisung Bollywoods als Anderes können verschiedene Ausprägungen festgestellt werden. Einige Artikel stellen es lediglich als unbekannt und neu dar. So heißt es zum Beispiel in einem SZ-Artikel von Sonja Majumder: „Staunend nahm das Publikum Notiz von der Existenz solcher Filme“ (SZ 29.08.06). In anderen Artikeln des Argumentationsstrangs wird Bollywood eher als ungewohnt, eigenartig, unnormal und merkwürdig betrachtet. So bezeichnet Petra Schönhöfer Bollywood-Filme in einem SZ-Artikel als „schrille Streifen“ (SZ 10.10.05). Auch von „schrägen Produktionen mit recht eigenwilligen Regeln“ (SZ 10.10.05) ist darin die Rede. In mehreren Artikeln wird die Länge der Filme als ungewohnt und unnormal dargestellt (FAZ 14.06.05, FAZ 10.10.05, TAZ 30.09.06). Ein Anzeichen dafür ist bereits, dass die Filmdauer von drei und mehr Stunden als Merkmal von Bollywood angebracht wird, wie in Kapitel 7.1. erläutert. Das Unverständnis gegenüber der außerordentlichen Länge wird aber auch explizit geäußert, zum Beispiel von dem Interviewer eines TAZ-Interviews mit der Film-Sängerin Asha Bhosle: „In Europa ist es mitunter schwer nachzuvollziehen, wie ein System funktionieren kann, das auf dreieinhalb-stündigen Schmachtfetzen aufbaut“ (TAZ 26.08.05). Durch den Begriff „Schmachtfetzen“, einem abwertenden Ausdruck für Liebesfilme, wird außer Unverständnis auch die Geringschätzung von Bollywood-Filmen transportiert. Es ist zudem interessant, dass der Interviewer nicht nur für sich spricht, sondern für ganz Europa. Er macht deutlich, dass das indische System nach der Logik Europas eigentlich nicht funktionieren dürfte. Europa und dessen Verständnis von Filmen wird klar von Indien und den indischen Film-Konventionen abgegrenzt, eine Aufspaltung in Eigenes und Anderes kommt zum Vorschein. Die genannte Interview-Frage hat letztlich einen provokativen Charakter. Es muss aber bedacht werden, dass der Interviewer dem Interview-Partner die Möglichkeit zur Stellungnahme gibt, und ihn dazu auffordert zu erklären, warum das System funktioniert.

Der von außen auf Bollywood gerichtete Blick ist auch in einem FAZ-Artikel über Bollywood-DVDs von Bert Rebhandl feststellbar. Ihm zufolge sei die DVD für die „indischen Musicals mit ihren langen Spannungsbögen, ihrer oft beliebig wirkenden Dramaturgie und ihren pathetischen Höhepunkten das ideale Medium“ (FAZ 14.06.05). Rebhandl äußert nicht, dass die Dramaturgie beliebig ist, sondern dass sie beliebig wirkt. Er beschreibt damit also, welchen Eindruck Bollywood auf Außenstehende wie ihn macht. Da er nicht den Versuch unternimmt, auf die indische Perspektive einzugehen und das dahinter stehende indische Konzept näher zu erklären, verbleibt Bollywood in der Position des unbekanntes Anderen und Fremden.

Eine weitere Perspektive auf Bollywood als Fremdes ist in Artikeln zu beobachten, die über die ersten indischen Filmdrehs in Deutschland berichten. In ihnen zeigt sich die Lust einiger Autoren am Fremden und Unbekannten, sowie ihre Neugierde auf die Situation des Aufeinanderprallens der deutschen und der indischen Kultur. So wird mit Vorliebe über kleine Missverständnisse und über unterschiedliche Ansichten beider Kulturen berichtet, beispielsweise darüber dass die Stadt Frankfurt unter Deutschen für gewöhnlich als kalt und grau gelte, aber unter Indern als Stadt des Fachwerks und der Heimat von Goethe bekannt sei. Oder es wird berichtet, dass Inder im deutschen Sommer schattige Plätze bevorzugen, und nicht gern in der prallen Sonne stehen, wie man vermuten könnte (vgl. SZ 27.07.05). Zudem zeigen sich die Autoren interessiert daran, dass

deutsche Fußgängerzonen und Straßenbahnhaltestellen, 60er Jahre Bauten und Burgen in den Augen der Inder exotisch sind (vgl. SZ 18.11.05, SZ 27.07.05, FAZ 22.06.06b). Auch die Situation beim Dreh, zum Beispiel das Chaos am Set, erweist sich für die Autoren als berichtenswert, und befriedigt deren Lust am Fremden und Besonderen (FAZ 17.09.06b).

Neben den vorgestellten Artikeln, die das Zusammentreffen der Kulturen als reizvoll begreifen, sind auch einige Beispiele vorhanden, die die Bollywood-Filme selbst als anziehendes Fremdes darstellen. Diese besondere Form des Umgangs mit Bollywood wird im Folgenden an Hand von Michael Seewalds FAZ-Artikel über den Film *Veer-Zaara* (2004) näher erläutert.

Zunächst beschreibt er Bollywood als ungewohnt im Bezug auf die Länge der Filme, indem er fragt, ob es „Irrsinn“ sei, sich im Fernsehen den Film *Veer-Zaara* (2004) anzuschauen, der inklusive Werbeblöcke ganze vier Stunden dauere (FAZ 11.11.05). Er verneint dies sogleich, da es sich seiner Ansicht nach lohne, den Film zu sehen. Aber seine Frage allein enthält die Vermutung, dass viele Deutsche eine Länge von vier Stunden eher abschreckt. In Seewalds FAZ-Artikel wird darüber hinaus zum Ausdruck gebracht, dass der Film *Veer-Zaara* (2004) auf den ersten Blick inhaltlich und ästhetisch befremdend sei:

„Doch mag es den deutschen Zuschauer zunächst befremden, wenn ein Schauspieler, der wie ein indischer David Hasselhoff vor einer Kulisse umhertanzt, die mit ihren grünen Wiesen, klaren Seen und weißen Bergen fatal an eine Alpenidylle erinnert, oder die Heldin des Films gleich bei ihrem ersten Auftritt singend aus der Badewanne springt und herumhüpft. Zumal beide offensichtlich asynchron die Lippen bewegen. Ganz zu schweigen von den Tränen, die eine schöne Anwältin in High Heels vergießt, noch bevor der Gefangene, in dessen Zelle sie kniet, ein Wort gesagt hat.“ (FAZ 11.11.05)

Tanz und Gesang, indische Schauspieler vor europäischen Landschaften und Emotionalität sind hier die Zeichen des Andersseins. Aber auch in diesem Fall scheinen sie nur vorläufige Hürden darzustellen, denn ähnlich wie bei der Filmlänge bringt Seewald zum Ausdruck, dass der Film trotz seiner Fremdartigkeit und Unnormalität anziehend und sehenswert sei. Dies zeigt sich besonders im folgenden Abschnitt des Artikels:

„... erst die Regie seines Vaters läßt diesen magischen Sog entstehen, dem weder Gesänge über den unschätzbaren Wert der Familie, emanzipatorische Botschaften oder politisches Engagement etwas anhaben. Die Bildsprache, das hemmungslose Auskosten eines jeden Gefühls [...] läßt erst stutzen und dann doch den Finger von der Umschalttaste nehmen.“ (FAZ 11.11.05)

Seewald sieht in der Magie, also in etwas Unerklärlichem und mit Vernunft nicht Greifbarem, einen Grund für die Anziehungskraft des Films. Das Fremde und Unnormale gibt er als geheimnisvoll und magisch aus. Damit exotisiert Seewald *Veer-Zaara* (2004). Denn wie in Kapitel 2.3.1. erklärt, steht das Exotische für das begehrtesten Fremde. Außerdem bezeichnet es fremdländische Dinge und Sachverhalte, die anziehend und bedrohlich zugleich sind. Als Unbekanntes birgt das Exotische immer eine Gefahr, die gleichzeitig einen gewissen Reiz darstellt (vgl. Koebner und

Pickerodt 1987a).¹⁰⁶ Seewald weist dem Film *Veer-Zaara* (2004) keine Bedrohlichkeit zu, aber es lässt sich in seiner Beschreibung auch eine gewisse Ambivalenz feststellen: So sei der Film für den Europäer ungewohnt und merkwürdig, aber genau das mache ihn Seewalds Ansicht nach so anziehend und reizvoll.

Für die Exotisierung Bollywoods ist im Argumentationsstrang „Bollywood als das Andere und Fremde“ ein weiteres Beispiel zu finden. So wird in dem bereits genannten SZ-Artikel von Petra Schönhöfer das Filmprogramm der indischen Woche in München als „exotische Filmwoche“ (SZ 10.10.05) bezeichnet. Die Sprünge und Brüche im Stil und der Handlung der Filme stellt Schönhöfer als ungewohnt und neu heraus. Sie deutet aber an, dass sie gleichzeitig reizvoll und herausfordernd seien:

„Was mit einem poppigen Synthesizer-Intro wie eine 80er-Jahre-Komödie mit wahlweise Eddy Murphy oder Michael J. Fox beginnt, gibt sich erst entsprechend westlich. Gleich darauf wird es tragisch: eine Feuerbestattung am See und ein weinender Mann. Dann wiederum hüpfen lustige Rotzgöre über den Bildschirm, überzogen wie in einer amerikanischen Sitcom. Dazu kommen Musik- und Tanzeinlagen, die 'Footloose' als Medium des klassischen Ausdruckstanzes erscheinen lassen. Das alles flimmert im dampfigen Gegenlicht mit Weichzeichner, sagenhaft bunt. Die Genres, die Stimmung, die Atmosphäre schlagen im Sekudentempo um, das oft über drei Stunden lang, westliche Sehgewohnheiten herausfordernd.“ (SZ 10.10.05)

Es wird hier zum Ausdruck gebracht, dass das indische Kino vom Westen beeinflusst worden sei, aber dennoch ganz anders und fremd geblieben sei. Dieses Fremde aber stelle eine Herausforderung, also einen besonderen Anreiz dar, die Filme zu schauen. Dem Beispiel liegt außerdem die Unterscheidung zwischen Westen und Osten und zwischen westlichen und östlichen Sehgewohnheiten zugrunde. Die Autorin blickt aus der Perspektive des Westens auf das Geschehen im Film und beschreibt oberflächliche Eindrücke, die ihr als Außenstehende auffallen. Sie unternimmt jedoch keinen Versuch, weiter in die Tiefe zu gehen und besser zu verstehen, was sie sieht. Im gleichen Artikel bringt Schönhöfer auf bildhafte und übertriebene Weise die Gefahr zum Ausdruck, welche von den Filmen Bollywoods ausgehe: „Für den Normalsterblichen könnte die gesamte Dosis Zuckerguss allerdings tödlich sein“ (SZ 10.10.05). Hier zeigt sich die Ambivalenz des Exotischen besonders deutlich. Der Zuckerguss verweist auf den Genuss, den Bollywood verspricht. Es wird aber gleichzeitig vermittelt, dass zuviel des Guten wiederum schädlich sei. Das Bild vom Zucker passt einerseits in das Klischee von der Liebesschnulze. Der Satz transportiert aber noch eine weitere Botschaft. So wird in normalsterbliche und unnormale Rezipienten unterteilt. Alljene, die Bollywood-Filme nur in geringen Maßen verkraften, gelten Schönhöfer zufolge als normal. Diejenigen aber, die Bollywood-Filme ohne Einschränkung und in Massen rezipieren können, also vor allem Inder und Bollywood-Fans, sind demzufolge unnormale. Auf diese Weise wird auch das Bollywood-Kino als das Andere herausgestellt.¹⁰⁷

¹⁰⁶Das zugleich Verlockende und halb Bedrohliche kommt sehr deutlich im Bild vom „Edlen Wilden“ zum Ausdruck. Er wurde für die Ureinwohner der ehemaligen europäischen Kolonien gebraucht, um diese als sorglos, natürlich, wohlgestaltet, anspruchslos und unschuldig zu charakterisieren und zugleich als primitiv, unvernünftig, dumpf, faul, gesetzeslos und mit triebhafter Vitalität (vgl. Bitterli 1987, S.18f).

¹⁰⁷Ein weiteres Beispiel für die Betrachtung Bollywoods als exotisch ist Bert Rebhandls FAZ-Artikel vom 14.06.2005.

In Kapitel 7.1. wurde gezeigt, dass einige Artikel des Argumentationsstrangs „Die Bollywood-Formel“ das Bollywood-Kino in dem Sinn exotisieren, dass sie ihm Attribute geben, mit denen für gewöhnlich der Orient ausgestattet wird, wie zum Beispiel bunt, farbenfroh, emotional und gut gewürzt. Damit erhält das Bollywood-Kino einen bereits vertrauten orientalischen Charakter. Die Exotisierung Bollywoods in diesem Kapitel dagegen hat eine andere Wirkung. Dies hat mehrere Gründe: Zum einen wird in den Textpassagen Seewalds und Schönhöfers weniger auf bereits bekannte Merkmale und Attribute des Orients angespielt. Zum anderen vermitteln die Artikel im Gegensatz zur ersten Form der Exotisierung, dass Bollywood seltsam und merkwürdig, und daher reizvoll sei. Auf Grund dieser Ambivalenz ist der Blick auf das Bollywood-Kino in den exotisierenden Beispielen des vorliegenden Kapitels distanzierter. Dabei ist zu beachten, dass in Schönhöfers SZ-Artikel vom 10.10.2005 beide Formen vertreten sind.

Eine Gegenargumentation zur Exotisierung lässt sich in einem FAZ-Artikel von Christoph Hein feststellen. Hier sind Magie, Mythen und Aberglaube die Merkmale, welche das Bollywood-Kino als fremd und orientalisches kennzeichnen. Hein setzt sie aber nicht zur Exotisierung Bollywoods als etwas anziehendes Fremdes ein, sondern bringt mit ihnen seine Geringschätzung gegenüber Bollywood zum Ausdruck. An einer Stelle heißt es zum Beispiel: „Bollywood hat den Subkontinent mit Herz und Schmerz, mit Farben und Formen, mit Mythen und Magie herausgeputzt“ (FAZ 01.10.06b). An einer anderen Stelle äußert Hein, dass „in der indischen Filmindustrie der Aberglaube noch wichtiger ist als sonstwo auf der Welt“ (FAZ 01.10.06b). Die gleichen Charakteristika, mit denen Bollywood und die indische Filmindustrie hier ausgestattet werden, sind auch in dem westlichen Indienbild zu finden, das von Ronald Inden kritisiert wird. In diesem Bild gilt Indien als irrational und der indische Alltag ist von dem Glauben an viele Götter, von Mythen und Magie bestimmt (vgl. Inden 1994, S.3ff). Da sich Hein nicht nur über die Filme, sondern auch über die Bedingungen bei der Produktion der Filme äußert, mischt sich in seinem Artikel der Diskurs über Bollywood mit dem Diskurs über Indien, und eine gegenseitige Beeinflussung kommt zum Vorschein.

Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Artikeln transportiert Martin Kämpchen in der FAZ die Botschaft, dass Bollywood so fremdartig sei, dass es für den westlichen Zuschauer prinzipiell nicht zugänglich sei:

„Doch Außenstehenden verschließt sich Bollywoods Ästhetik. Mit seiner Gefühlswelt können im Grunde nur jene harmonieren, die in Indien aufgewachsen sind.“ (FAZ 30.03.06)

Kämpchen schreibt Bollywood auf diese Weise als anders fest. Der Definition Halls zufolge essentialisiert er Bollywood, da er davon ausgeht, Bollywood habe nur eine einzige Bedeutung (vgl. Hall 2003).¹⁰⁸ Den Erfolg von Bollywood in Deutschland erklärt Kämpchen mit einem wachsenden Interesse an Volkskultur und damit, dass „uns nach wie vor eine orientalische Romantik in den Bann“ (FAZ 30.03.06) ziehe. Hier bringt Kämpchen zwar zum Ausdruck, dass die Filme trotz ihrer Fremdheit ansprechend seien. Aber im Kontext des Artikels wird deutlich, dass er diese

¹⁰⁸Die Vorstellung, Bollywood habe eine feststehende Bedeutung, widerspricht auch dem Ansatz der Cultural Studies, demzufolge populäre Texte verschiedene Lesarten ermöglichen und die Bedeutungen tragen, die ihnen von den Lesern gegeben werden (vgl. dazu Fiske 2006).

Form der Rezeption geringschätzt.

Es wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung von Eigenem und Anderem ein Prozess ist, der in allen Bereichen des alltäglichen Lebens stattfindet. So wird nicht nur die eigene Kultur von der fremdländischen als anders abgegrenzt, sondern auch innerhalb der eigenen Kultur finden Abgrenzungen statt, beispielsweise zwischen den Geschlechtern, Klassen und unterschiedlichen sozialen Gruppen (vgl. Hall 2003, S.225, 234ff). In den vorgestellten Artikeln zeigte sich deutlich, dass Bollywood als indisches Kulturprodukt das Andere der westlichen Kultur darstellt, und dieser gegenüber gestellt wird. In einigen Fällen ist Bollywood darüber hinaus das Andere als Populäres, zum Beispiel wenn es mit der Bezeichnung „Schmachtfetzen“ (TAZ 26.08.05) abgewertet wird.

7.4.2. Bollywood als das Eigene

Das untersuchte Zeitungsmaterial weist nicht nur Fälle auf, in denen Bollywood als fremd und anormal betrachtet wird, sondern auch Fälle, die Bollywood als etwas Eigenes und als eigene Vergangenheit einstufen. Sie sind Teil des Argumentationsstrangs „Bollywood als das Eigene“. Dieser setzt sich aus zwei verschiedenen Argumentationen zusammen.

Die Artikel der Argumentation, Bollywood sei ein Relikt alter Zeiten, wurden in Kapitel 7.3. bereits unter dem Aspekt der Entwicklung Bollywoods betrachtet. Es wurde gezeigt, dass Bollywood in dieser Argumentation als stagniert und unveränderlich dargestellt wird, aber im Sinne des romantischen Indienbildes positiv bewertet wird. Durch die aufgezeigten Parallelen zum Stummfilm der 1920er Jahre, zur Oper und zu den Romanen des 19. Jahrhunderts erscheint Bollywood nicht als Bewahrer irgendeiner Vergangenheit, sondern der eigenen europäischen Vergangenheit (vgl. SZ 04.09.06, SZ 07.06.05).

Die zweite Argumentation beschreibt das indische Kino als Ergebnis von deutschem Wissen und deutscher Technik. Sie ist in einem TAZ-Artikel von Ekkehard Knörer (TAZ 15.12.05) und in einem SZ-Artikel von Felix Cornelsen (SZ 17.08.06) enthalten. Cornelsen beispielsweise betrachtet den deutschen Regisseur Franz Osten als „Urvater der Bollywoodfilme“ (SZ 17.08.06). Der Artikel suggeriert, dass allein Osten für das Entstehen der indischen Filmindustrie verantwortlich sei, dass es von indischer Seite jedoch keine Anstrengungen und Entwicklungen gegeben habe. Diese Argumentation tritt im Artikel wiederholt auf, wodurch sie gefestigt wird. So heißt es an einer Stelle: „Seine boomende Filmbranche hat Indien ausgerechnet einem Mann aus Bayern zu verdanken“ (SZ 17.08.06). An einer anderen Stelle ist zu lesen: „Rund 1000 farbenprächtige Filme entstehen jährlich in Bollywood. Franz Osten [...] hat dafür den Grundstein gelegt“ (SZ 17.08.06). In einem weiteren Satz kehrt die Aussage nocheinmal wieder: „Der Regisseur von mehr als 60 Filmen, der sich Franz Osten nannte, hat als Pionier das indische Kino aufgebaut und maßgeblich geprägt“ (SZ 17.08.06). Auf diese Weise vereinnahmt Cornelsen die indische Filmgeschichte und macht aus ihr eine deutsche. Das eigentlich fremde Bollywood wird somit zu etwas Eigenem. Diese Sichtweise ist insofern eurozentrisch, als dass die Errungenschaften Indiens nicht als solche betrachtet werden. Stattdessen wird die indische Filmgeschichte einseitig – in diesem Fall aus europäischer Perspektive – und verkürzt dargestellt. Außerdem vermittelt der Artikel den Eindruck,

dass eine gerade Entwicklungslinie von Ostens Filmen zu den heutigen indischen Filmen bestehe, wobei nicht klargestellt wird, wo die Verbindungen zwischen der heutigen Bollywood-Ästhetik und der Ästhetik von Ostens Filmen liegen.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass neben der Argumentation, die Bollywood-Geschichte sei eine deutsche Geschichte, auch eine Gegenargumentation auftritt. Sie sieht die Wurzeln des indischen Kinos in der indischen Kultur und in den indischen Traditionen und nicht in westlichen Bemühungen. Diese Argumentation lässt sich lediglich in einem SZ-Artikel von Sonja Majumder ausmachen, die das indische Theater als Ursprung des Bollywood-Kinos begreift. Sie erwähnt, dass Bollywood schon immer auch westliche Einflüsse in sich aufnahm, aber nicht als bloße Nachahmung, sondern als Inspiration:

„Natürlich hat sich der Hindi-Film seit jeher von Plots, Erzähltechniken, Stil und Ästhetik des amerikanischen und europäischen Kinos inspirieren lassen. Aber wie so vieles, was von ‘außen’ nach Indien kam, wurden und werden diese Einflüsse absorbiert, modifiziert und indischen Sensibilitäten angepasst.“ (SZ 29.08.06)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im Diskurs der Tageszeitungen zwei grundlegend verschiedene Perspektiven auf Bollywood vertreten sind: Bollywood als Teil der deutschen Film- und Kulturgeschichte, und Bollywood als Unnormales und Fremdes. Die erste Sichtweise weist Ähnlichkeit mit dem im Theorieteil vorgestellten deutschen Indienbild nach Sinha auf, in welchem Indien nicht als etwas Fremdes, sondern als etwas Eigenes verstanden wird. Diesem Bild zufolge seien in Indien Wurzeln der deutschen Kultur zu finden (vgl. Sinha 2005). Einige Zeitungsartikel der Argumentation, Bollywood sei ein Relikt alter Zeiten, suggerieren, dass im Bollywood-Kino ein Stück der Filmgeschichte zu finden sei. Zum Beispiel folge Bollywood den Prinzipien des Stummfilms, das Hollywood-Kino aber nicht mehr. Zwischen dieser Argumentation und Sinhas Indienbild sind Parallelen auszumachen. Die zweite Argumentation im Strang „Bollywood als das Eigene“ geht noch einen Schritt weiter. Hier wird die Geschichte Bollywoods als deutsche Filmgeschichte ausgegeben und damit vereinnahmt. Der Blick auf Bollywood ist in diesem Fall eurozentrisch. Schließlich existiert dazu auch eine Gegenargumentation, die den Ursprung des Bollywood-Kinos in der indischen Kultur sieht.

In einem größeren Teil der untersuchten Artikel jedoch wird Bollywood nicht als Eigenes, sondern als Fremdes ausgegeben. Es zeigte sich, dass dieser Blick auf Bollywood viele verschiedene Facetten aufweist. So betrachten einige Artikel Bollywood als neu und ungewohnt, andere wiederum bringen Unverständnis bis Geringschätzung gegenüber Bollywood zum Ausdruck, und in einem weiteren Teil der Artikel zeigt sich die Neugier auf das Zusammentreffen des Fremden und Bekannten. Als eine besondere Form der Betrachtung des Bollywood-Kinos konnte die Exotisierung herausgearbeitet werden. Hier wird Bollywood als seltsam und merkwürdig, aber gleichzeitig als anziehend und herausfordernd dargestellt. Auch die Sichtweise, Bollywood sei anders und für Außenstehende prinzipiell nicht zugänglich, ist im Untersuchungsmaterial vertreten.

Im Theorieteil wurde erläutert, dass der Westen nach Saids Orientalismus-These von einem binaristischen Denken geprägt sei, und den Orient noch immer klar als anders, anormal und unterlegen von sich abgrenze (vgl. Said 1995, S.2, 300f). An Hand einiger Textpassagen wurde deutlich, dass der Betrachtung Bollywoods als Anderes die Zweiteilung in Bollywood-Kino und westliches Kino,

und letztlich der von Said kritisierte Ost-West-Binarismus zugrunde liegt (vgl. Said 1995). Unter den genannten Perspektiven auf Bollywood stuft aber nur ein kleiner Teil das Bollywood-Kino als fremd und zugleich als minderwertig ein. Zum Beispiel ließ sich ein Fall ausmachen, in welchem Bollywood wie in dem von Inden beschriebenen Indienbild als irrational, mythisch und magisch charakterisiert wird und als anders geringgeschätzt wird (vgl. Inden 1994). Wie bereits erläutert, existieren daneben viele weitere Sichtweisen.

7.5. Vergleich mit dem westlichen Kino versus globaler Pop

Das Untersuchungsmaterial weist verschiedene Argumentationen auf, in denen das Bollywood-Kino mit dem westlichen Kino verglichen wird. Sie laufen in dem Argumentationsstrang „Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino“ zusammen. In den ersten beiden Teilkapiteln des vorliegenden Kapitels soll herausgearbeitet werden, auf welche Arten und Weisen dieser Vergleich stattfindet, welche Verbindungen zwischen Bollywood und anderen Kinotraditionen gezogen werden, und wie das Bollywood-Kino eingeordnet und bewertet wird. Der Argumentationsstrang „Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino“ wird von einer großen Anzahl an Zeitungsartikeln getragen, was darauf hindeutet, dass er einen bestimmenden Anteil am Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood hat. Neben ihm lässt sich der weniger stark vertretene Strang „Bollywood als Teil des globalen Pops“ ausmachen. Er verzichtet auf den Vergleich mit dem westlichen Kino und zeichnet sich durch eine besondere Sichtweise auf populäres Kino aus, auf welche im dritten Teilkapitel näher eingegangen wird.

7.5.1. Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino

Argumentationen ohne binaristisches Grundmuster

In einem Teil der Zeitungsartikel fällt auf, dass Bollywood-Filme und -stars mit bekannten Filmen und Stars des westlichen Kinos verglichen werden. Die Autoren nutzen also etwas Bekanntes, um das eher unbekanntere Bollywood zu erklären und dem Leser eine bessere Vorstellung von dem jeweiligen Film oder Star aus Bollywood zu geben. Es ist ein weiterer Hinweis darauf, dass Bollywood in Deutschland noch erklärungsbedürftig ist. Zum Beispiel werden Bollywood-Filme in zwei Zeitungsartikeln mit James-Bond-Filmen verglichen (vgl. SZ 04.09.06, TAZ 27.05.05), und in der FAZ wird der indische Schauspieler Shah Rukh Khan als „der Mann mit dem Jerry-Lewis-Gesicht“ (FAZ 10.09.06) bezeichnet. Auch der bereits vorgestellte SZ-Artikel von Petra Schönhöfer enthält Vergleiche. Zum Beispiel ähnele eine gewisse Szene aus dem Film *Kuch Kuch Hota Hai*¹⁰⁹ (1998) einer „80er-Jahre-Komödie mit wahlweise Eddy Murphy oder Michael J. Fox“ (SZ 10.10.05). Und in dem schon besprochenen Ausschnitt des FAZ-Artikels vom 11.11.2005 macht Michael Seewald den Lesern Bollywood-Filme begreiflich, indem er erklärt, dass der männliche Charakter wie „ein indischer David Hasselhoff vor einer Kulisse umhertanzte“ (FAZ 11.11.05).

Mit dem Mittel des Vergleichs wird dem Leser nicht nur eine konkretere Vorstellung von Bollywood gegeben. Es sind auch andere Lesarten möglich. So suggerieren einige Artikel, dass Bol-

¹⁰⁹Schönhöfer verwendet den deutschen Titel *Und ganz plötzlich ist es Liebe* (vgl. SZ 10.10.05).

lywood nur eine Nachahmung von Hollywood sei, ein Abklatsch sozusagen. Beispiele sind Bezeichnungen wie „007 aus Bollywood“ (TAZ 27.05.05) für den Film *Main Hoon Na* (2004) und „Chopras Romeo-und-Julia-Geschichte“ (FAZ 10.09.06) für den Film *Veer-Zaara* (2004).¹¹⁰ Auch Lisa Nienhaus legt in ihrem FAZ-Artikel dem Leser nahe, dass Bollywood das westliche Kino nachahme. Sie erklärt, Bollywood-Filme seien Filme, die „in Indien Hollywood ersetzen“ (FAZ 22.06.06a). Das Bollywood-Kino als einen Ersatz von Hollywood auszugeben, kann als eurozentrisch bewertet werden. Denn damit kommt zum Ausdruck, dass Hollywood eine Art Original sei und der Ausgangspunkt filmischer Ideen und Entwicklungen. Bollywood erscheint dagegen als unfähig, selbst kreativ zu sein. Die Aussage von Nienhaus ist aber auch als ein Hinweis darauf lesbar, dass Bollywood so bedeutend sei, dass es sogar Hollywood ersetzen könne. In diesem Fall dient Hollywood als Referenz, um die Größe Bollywoods herauszustellen.

Schließlich ist danach zu fragen, ob den genannten Beispielen die binäre Opposition Ost-West zugrunde liegt, denn ein Vergleich basiert auf der Unterschiedlichkeit zweier Dinge. Das Ergebnis muss aber nicht Unterschiedlichkeit oder Gegensätzlichkeit sein. So wird in den vorgestellten Beispielen aufgezeigt, dass Bollywood nicht den Gegenpart zu Hollywood bildet, sondern Ähnlichkeit zu Hollywood hat.

Zum Vergleich mit dem westlichen Kino lässt sich eine Gegenargumentation ausmachen. So besprechen einige Artikel das Bollywood-Filme und Bollywood-Schauspieler in einer Weise, als seien sie genauso bekannt und anerkannt, wie die Schauspieler und Filme des westlichen Kinos. Bereits in Kapitel 6.1. wurde darauf hingewiesen, dass der Begriff „Bollywood“ in einem Teil der Artikel ohne weitere Erläuterung auftritt. Ein anderes Beispiel ist ein TAZ-Artikel von Ekkehard Knörer. Er schreibt hier über die indischen Schauspieler Amitabh Bachchan, Aditya Chopra und Shah Rukh Khan, ohne diese vorzustellen oder näher zu erklären:

„Hier hat Amitabh Bachchan seinen umwerfenden Gastauftritt. Und anders als seit Aditya Chopras Hit ‘Mohabbatein’ (2001) üblich, der erstmals die beiden Superstars Khan und Bachchan konfrontierte, gibt er diesmal nicht die gestrenge Autoritätsfigur, sondern den gütigen Patriarchen, ...“ (TAZ 04.06.05).

Diese Argumentation tritt jedoch sehr selten auf. Häufiger vertreten ist wiederum eine zweite Argumentation, die auf den Vergleich mit dem westlichen Kino zurückgreift. Sie benennt Bollywood-Filme aber nicht implizit, sondern explizit als Nachahmung von westlichen Filmen. Besonders deutlich ist sie in einem Spielfilmtipp der SZ von Fritz Göttler zu erkennen. Ihm zufolge sei Bollywood der Ort, „wo man die großen westlichen Melodramen kühl auseinandernimmt und mit leichten Verschiebungen wieder zusammenbaut“ (SZ 24.09.05). Bollywood wird also kein eigenes Konzept und Originalität zugesprochen, sondern es gilt bloß als eine Verschiebung von etwas bereits Vorhandenem. Göttler stellt Bollywood hier dem westlichen Kino gegenüber. Es zeigen sich also die Grundkategorien Osten und Westen. Gleichzeitig jedoch werden die binären Oppositionen aufgelöst, denn Bollywood und das westliche Kino nähern sich durch den Prozess der Nachahmung einander an. Ihre Grenzen verschwimmen schließlich, statt sich zu verfestigen. Göttler reduziert zwar das Bollywood-Kino zum Nachahmer, aber er bewertet die Praxis des Kopierens nicht negativ, sondern akzeptiert es eher als Tatsache und Merkmal Bollywoods.

¹¹⁰Weitere Beispiele für diese Argumentation sind SZ 15.04.06 und die Bildunterschrift von SZ 07.06.05.

Das ist auch in Bert Rebhandls FAZ-Artikel vom 14.06.2005 feststellbar. Hier ist von „virtuosen Weltkino-Pastiches“ (FAZ 14.06.05) die Rede, woran sich erkennen lässt, dass die Bewertung nicht daran fest gemacht wird, ob nachgeahmt wird oder nicht, sondern daran, wie gut die Nachahmung gelungen ist, in diesem Fall „virtuos“. Auch in Knörers TAZ-Artikel ist die Qualität entscheidend. Er schätzt die Art des Einsatzes von Film-Zitaten im Film *Krrish* (2006) jedoch negativ ein:

„[Krrish] klaut [...] freudig Elemente von ‘Matrix’, der Bond-Serie und auch ‘Crouching Tiger, Hidden Dragon’ und Co. All das aber wird, so bunt wie beliebig, verindischt, was in diesem Fall leider auch heißt: hemmungslos verkindischt.“ (TAZ 18.07.06)

Die Beispiele von Knörer und Rebhandl verstehen das Bollywood-Kino nicht nur als Nachahmung des westlichen Kinos, sondern als Kino, das sich auch an anderen Kinotraditionen, wie zum Beispiel der Chinesischen, orientiert. An anderen Stellen von Knörers TAZ-Artikel wird Bollywood wiederum als Nachahmer Hollywoods herausgestellt. Er sieht zum Beispiel in dem Film *Mangal Pandey* (2005) eine „Anähnelung an Hollywood-Standards“ (TAZ 18.07.06) und in dem Film *Aparahan* (2005) entdeckt er eine „Annäherung an Hollywood“ (TAZ 18.07.06), und er macht sich darüber Gedanken, wie gut diese umgesetzt wurde. Ein weiteres Beispiel für die Gegenüberstellung von Bollywood und Hollywood ist ein SZ Artikel von Jenny Hoch. Hier ist außerdem eine Hierarchisierung zu erkennen. Hoch beobachtet auf den 36. Internationalen Indischen Filmfestivals in Goa (Indien), „dass man sich bei aller offensiv zur Schau getragenen Selbstgenügsamkeit doch nach dem ganz großen Hollywood-Glamour sehnt“ (SZ 15.12.05). Bollywood erhält in diesem Fall die Rolle des Schwächeren, das zu seinem Vorbild Hollywood aufschaut.¹¹¹

Eine Hierarchie wird prinzipiell in allen Artikeln der Argumentation, Bollywood ahme das westliche Kino nach, konstruiert, nur ist sie nicht immer offensichtlich. So legt bereits die Vorstellung, Bollywood sei eine Nachahmung von Hollywood, eine klare Reihenfolge fest. Es wird suggeriert, dass jede filmische Neuentwicklung, sei es inhaltlich oder technisch, prinzipiell in Europa entstehe, und dann von anderen Ländern, hier Indien, übernommen werde. Darin lässt sich, ähnlich wie in dem vorgestellten Artikel von Lisa Nienhaus (FAZ 22.06.06a), eine eurozentrische Perspektive ausmachen, mit Europa auf der höchsten Entwicklungsstufe. Im Unterschied aber zu Saids These und dem utilitaristischen Indienbild nach Lütt, erfolgt in den genannten Beispielen jedoch nicht explizit die Betrachtung des Bollywood-Kinos als minderwertig und rückständig (vgl. Saïd 1995; Lütt 1998).

Die Gegenargumentation zu der Argumentation, Bollywood ahme das westliche Kino nach, ist nur in einem Artikel des Untersuchungszeitraums enthalten, dem TAZ-Artikel von Susanne Messmer vom 30.09.2006. Hier heißt es, das westliche Kino könnte zukünftig Bollywood nachahmen:

„In der Filmbranche wird spekuliert, Bollywood könnte nach Hongkong der neue Jungbrunnen für Hollywood werden, man malt sich Tom Cruise aus, wie er für ‘Mission Impossible 4’ nicht mehr die Fäuste wie Jackie Chan schwingen wird, sondern die Hüften wie Sharukh Khan.“ (TAZ 30.09.06)

¹¹¹Weitere Artikel mit der Argumentation, Bollywood ahme Hollywood nach, sind zum Beispiel SZ 10.10.05, SZ 07.06.05.

Die hier zum Ausdruck gebrachte Idee, Bollywood könnte Hollywood erneuern und inspirieren, kommt dem romantischen Indienbild sehr nah, in welchem Indien als Erneuerer Europas verstanden wird (vgl. Lütt 1998). Diese Argumentation ist im Untersuchungsmaterial aber nur schwach vertreten. Zudem fehlt die Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Filmtraditionen in den Zeitungen vollständig. In der Überzahl sind schließlich die Artikel, welche die Einflüsse des Westens auf Bollywood in den Blick nehmen, was ein einseitiges und auch eurozentrisches Bild von Bollywood erzeugt.

Argumentationen mit binaristischem Grundmuster

Der in den bisherigen Argumentationen vorgenommene Vergleich zwischen dem Bollywood-Kino und dem westlichen Kino führte stets zu dem Ergebnis, dass sich beide Kinos in gewisser Weise ähneln. Es lassen sich aber auch Argumentationen feststellen, die das Bollywood-Kino und das westliche Kino als klare Gegensätze betrachten. Es ist anzunehmen, dass sich hier der von Said kritisierte Ost-West-Binarismus auf den Binarismus östliches Kino-westliches Kino verlagert hat (vgl. Said 1995). Hinweise darauf konnten in dem bereits vorgestellten Argumentationsstrang „Bollywood als das Andere und Fremde“ ausgemacht werden (vgl. Kapitel 7.4.1.). Hier zeigte sich in mehreren Beispielen, dass das Bollywood-Kino aus einer europäischen Perspektive heraus als etwas Fremdes und Unnormales betrachtet wird, und dem westlichen Kino implizit gegenüber gestellt wird. In den folgenden Ausführungen werden Argumentationen vorgestellt, die das Bollywood-Kino explizit als Opposition zum westlichen Kino, und in einigen Fällen zum Hollywood-Kino, begreifen.

Klar zu identifizieren ist das binäre Muster in einer Argumentation, welche die wirtschaftliche Kraft der Bollywood-Industrie mit der Hollywood-Industrie vergleicht, als stünden beide in direktem Wettbewerb miteinander, ohne Existenz weiterer Konkurrenz und Einflussfaktoren. Sie tritt in mehreren Artikeln des Untersuchungszeitraums auf. So heißt es zum Beispiel in einem SZ-Artikel von Sonja Majumder: „Die halbe Welt hat sich dieses der mächtigen Konkurrenz aus Hollywood tapfer die Stirn bietende Kino so erobert“ (SZ 29.08.06). Wie David und Goliath werden beide Industrien hier präsentiert, mit Bollywood als Held der Geschichte. Dabei wird jedoch die Komplexität wirtschaftlicher Prozesse außer Acht gelassen. Besonders häufig bringen die Autoren in ihren Artikeln die Zahl der im Jahr gedrehten Filme an, um Bollywood mit Hollywood zu vergleichen und festzustellen, dass Bollywood eine große Industrie sei, die sich mit Hollywood messen könne. So erklärt Felix Cornelsen in seinem SZ-Artikel: „1000 solcher Streifen werden jährlich in Bombay gedreht. In Hollywood werden nur etwa halb so viele Filme produziert“ (SZ 17.08.06). Auch Michael Seewald stellt in der FAZ fest: „Allerdings kann Bollywood über Hollywood nur lachen - quantitativ“ (FAZ 11.11.05). In dieser Aussage gewinnt Bollywood zwar rein quantitativ, aber dessen Qualität wird in Frage gestellt. Das Erwähnen der Menge an jährlich produzierten Filmen verleiht der Bollywood-Industrie eine gewisse Größe und zeigt auf, dass es nicht ignoriert werden darf. Es kann durchaus als Rechtfertigung dafür betrachtet werden, dass sich die Zeitungen dem Bollywood-Kino widmen. Außerdem ist festzuhalten, dass diese Sichtweise das Bollywood-Kino nicht als unterentwickelt ab- oder aufwertet, sondern als gleichberechtigt und wirtschaftlich stark aus gibt. Hier sind also keine Parallelen zum romantischen oder utilitaris-

tischen Indienbild auszumachen, sondern vielmehr zu der Vorstellung, dass Indien fortschrittlich und eine wirtschaftliche Macht sei (vgl. Kapitel 2.3.2.).¹¹²

Das Denken in binären Oppositionen lässt sich in einer weiteren Argumentation feststellen. Im Untersuchungszeitraum ist sie aber nur in einem SZ-Artikel von Petra Schönhöfer enthalten. Schönhöfer berichtet hier über die Ansichten, welche die Münchnerin Ramona Becker - die eine Webseite für Bollywood-Fans bereitstellt - zu Bollywood hat:

„In ihren [Ramona Becker, d.A.] Augen sind die in ihrem Anti-Naturalismus geradezu anarchischen indischen Machwerke eine gute Ergänzung zum Realismus, der aus Hollywood in deutsche Kinos kommt: '[...] Zum anderen sind die Filme ein guter Gegensatz zu den Hollywoodfilmen. Man kann für ein paar Stunden den Alltag vergessen und eine heile, bunte Welt genießen, mit klaren Helden und Gegenspielern und Männern, die für ihre Liebe alles tun.'“ (SZ 10.10.05)

Bollywood wird als realitätsferne Traumwelt ausgegeben, Hollywood dagegen als realistisch. Dies ist vergleichbar mit der von Said beschriebenen orientalistischen Vorstellung: der Osten sei irrational und der Westen demgegenüber rational (vgl. Said 1995). Es klingt aber auch eine romantische Sicht auf Bollywood an, da es auf Grund seiner Merkmale nicht abgewertet, sondern geschätzt wird. Denn Bollywood wird als Kino beschrieben, das dem Angebot des Hollywood-Kinos etwas Gutes entgegen zu setzen hat. Dies ähnelt der Sichtweise der deutschen Orientalisten, die in Indien ein Korrektiv für Europa sahen (vgl. Bhatti 1987; Sinha 2005; Marchand 2001; Lütt 1987, 1998).¹¹³

Auch die Argumentation, Bollywood habe etwas, das das westliche Kino nicht mehr habe, basiert auf einem binaristischen Muster. Die enthaltenen Textpassagen erkennen im Bollywood-Kino ein Stück Vergangenheit des westlichen Kinos wieder, das für das westliche Kino verloren zu sein scheint. Bollywood ist nach dieser Argumentation nicht so weit entwickelt wie westliche Filme, beziehungsweise es konnte bestimmte Merkmale trotz Weiterentwicklung bewahren. Auch hier sind Parallelen zum romantischen Indienbild vorhanden, welches ein Sehnen nach den vergangenen Werten und Idealen beinhaltet, die im alten Indien zu finden seien (vgl. Lütt 1998). Zwar enthält das romantische Indienbild das vergangene Indien als Ideal (vgl. Sinha 2005), und in den Zeitungsartikeln wird das gegenwärtige Bollywood als Schätzenswertes genannt, aber beiden Vorstellungen ist gemeinsam, dass sie im Orientalischen etwas Vergangenes sehen und hochhalten. Die Argumentation, Bollywood hat etwas, das das westliche Kino bereits verloren hat, weist einige Überschneidungen mit der bereits besprochenen Argumentation, Bollywood sei das Relikt alter Zeiten (siehe Kapitel 7.3.), auf. Während letztere jedoch den Fokus darauf richtet, dass Bollywood stagniert sei und ein Teil der europäischen Geschichte sei, liegt der Fokus in der hier besprochenen Argumentation auf dem gezogenen Vergleich zwischen Bollywood und dem westlichen Kino. Die dazugehörigen Textpassagen unterscheiden sich daher leicht.

¹¹²Weitere Artikel mit der Argumentation, Wettbewerb zwischen Hollywood und Bollywood, sind zum Beispiel FAZ 10.09.06, FAZ 01.10.06b.

¹¹³Außerdem erhält Bollywood in dieser Textpassage einen eskapistischen Charakter, worauf in Kapitel 7.8. näher eingegangen wird.

Ein gutes Beispiel für die Argumentation, Bollywood hat etwas, das das westliche Kino bereits verloren hat, ist ein Auszug aus einem SZ-Artikel von Burkhard Müller:

„Erkennbar gehorcht Bombays Filmindustrie anderen Gesetzen, die im westlichen Kino nur für gewisse inselhafte Genres noch Geltung haben, die James-Bond-Filme etwa.“
(SZ 04.09.06)

Müller zufolge seien die Charakteristika, die das Bollywood-Kino besitzt, dem westlichen Kino nicht ganz abhanden gekommen. Aber die Worte „nur“ und „noch“ deuten auf einen Verlust hin. Auch in dem bereits besprochenen Abschnitt des FAZ-Artikels von Michael Seewald bewahrt Bollywood etwas, das in westlichen Filmen nicht mehr zu finden sei (vgl. Kapitel 7.4.1.):

„Die Bildsprache, das hemmungslose Auskosten eines jeden Gefühls, wie es Hollywood sich seit Frank Tashlin nicht mehr traut, läßt erst stutzen und dann doch den Finger von der Umschalttaste nehmen.“ (FAZ 11.11.05)

In beiden Beispielen wird weder Hollywood als besonders fortschrittlich dargestellt, noch Bollywood als unterentwickelt, wie es in einigen zuvor genannten Argumentationen der Fall ist. Bollywood kommt eher eine Anerkennung als Bewahrer zu. Dies zeigt sich auch in der schon vorgestellten Textpassage von Fritz Göttlers SZ-Artikel vom 07.06.2005 (vgl. Kapitel 7.3.2.). Göttler zufolge haben nur bis in die 1950er Jahre einige Regisseure aus Hollywood ihre Plots so gestaltet wie Bollywood heute (vgl. SZ 07.06.05). Bollywood-Filme haben damit etwas, was westliche Filme in der Vergangenheit einmal hatten. Insofern stehen sich das Bollywood-Kino und das westliche Kino dieser Argumentation nach nah. Aber es findet nicht wie in der Argumentation, Bollywood ahme das westliche Kino nach, eine Annäherung beider statt, sondern es wird letztlich ein Unterschied festgestellt. Das Bollywood-Kino bildet also einen Gegensatz zum westlichen Kino, aber verkörpert gleichzeitig etwas Bekanntes und Eigenes.

7.5.2. Bollywood als Teil des globalen Pops

Eine Alternative hinsichtlich der Einordnung Bollywoods ist der Argumentationsstrang „Bollywood als Teil des globalen Pops“. Dieser Strang begreift die Beziehungen und Einflüsse zwischen Filmen und Filmtraditionen nicht in binaristischen und hierarchischen Strukturen, wie sie im Argumentationsstrang „Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino“ vorzufinden sind. Stattdessen betrachtet er alle Filme als Bestandteile einer globalen Kultur, zu welcher die Filme selbst beitragen und von welcher diese gleichzeitig auch beeinflusst werden. Insgesamt ist der Strang nur in zwei Artikeln des Untersuchungsmaterials enthalten. So heißt es in Bert Rebhandls FAZ-Artikel zum Film *Rang de Basanti* (2006) über dessen Regisseur Rakesh Omprakash Mehra: „Bei MTV Indien hat er [Mehra, d.A.] gleichzeitig tatkräftig zu jener globalen Popkultur beigetragen, deren Ausdruck nun auch ‘Rang de Basanti’ ist“ (FAZ 29.06.06). *Rang de Basanti* (2006) wird nicht als Nachahmung des Westens eingestuft, oder in anderer Form mit dem westlichen Kino verglichen, sondern der Film wird als Teilnehmer einer globalen Kultur angesehen, die nicht auf ein Land oder einen Kulturkreis beschränkt ist. Dies zeigt sich auch in Rebhandls FAZ-Artikel über

Bollywood-Filme auf DVD. Ihm zufolge habe sich „das indische Kino seit den fünfziger Jahren so ziemlich alle Modeströmungen der populären Kultur einverleibt“ (FAZ 14.6.05). Zwar bringt Rebhandl zum Ausdruck, dass sich Bollywood andere Kulturprodukte zunutze mache. Aber es ist erneut nicht von Hollywood oder dem Westen die Rede, sondern allgemein von populärer Kultur, ohne diese genauer zu verorten. Es deutet darauf hin, dass die erwähnte populäre Kultur keine bestimmte Herkunft hat, sondern sich aus vielen verschiedenen Einflüssen zusammen setzt.

Letztlich verengt der Argumentationsstrang „Bollywood als Teil des globalen Pops“ den Blick nicht auf die Kategorien Bollywood-Kino und westliches Kino oder auf Bollywood und Hollywood. Er ist anti-binaristisch und darüber hinaus anti-hierarchisch. Damit weist er Ähnlichkeit mit Robert Stam und Ella Shohats „polizentrischen Multikulturalismus“ auf, welcher in Kapitel 2.4.2. des Theorieteils als anti-eurozentrischer Ansatz vorgestellt wurde. Im Unterschied zum vorliegenden Argumentationsstrang jedoch, gehen Stam und Shohat nicht von einer gemeinsamen globalen Kultur aus, sondern von vielen gleichberechtigten Zentren, die im wechselseitigen Austausch miteinander stehen (vgl. Stam und Shohat 1994, S.46ff). Letztlich schließt das Eine das Andere aber nicht aus und es ist zu vermuten, dass der „polizentrische Multikulturalismus“ eine globale Popkultur nach sich zieht.

Insgesamt konnte in diesem Kapitel gezeigt werden, dass Bollywood in den Tageszeitungen häufig und auf unterschiedliche Weise mit dem westlichen Kino und auch mit Hollywood verglichen wird. Zunächst dient der Vergleich in allen Beispielen dazu, den Lesern mit Hilfe von Namen und Begriffen aus dem westlichen Kino eine Vorstellung von Bollywood-Filmen zu vermitteln. Das westliche Kino bildet also den Bezugspunkt, um über Bollywood zu sprechen. In einem Teil der Artikel zeigte sich, dass das Mittel des Vergleichs außerdem darauf hinweist, dass sich Bollywood mit dem westlichen Kino messen kann. Je nach Lesart suggeriert es aber auch, dass Bollywood-Filme lediglich eine Nachahmung von westlichen Filmen seien. In einigen Artikeln wird Bollywood sogar explizit als Nachahmer ausgegeben und gewissermaßen darauf reduziert. Hier zeigte sich eine eurozentrische Sichtweise. Denn das westliche Kino erscheint damit als innovativ und fortschrittlich, das Bollywood-Kino dagegen als unfähig, eigene Ideen zu entwickeln. Etwa die Hälfte der Textpassagen des Argumentationsstrangs „Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino“, darunter diejenigen, die Bollywood als Nachahmung begreifen, weisen schließlich auf Ähnlichkeiten zwischen Bollywood und dem westlichen Kino hin.

In der anderen Hälfte jedoch lässt sich eine binäre Konstruktion feststellen. Das Bollywood-Kino wird hier als Gegensatz zum westlichen Kino betrachtet. Eine Abstraktion dieser Aufteilung führt zu dem Ost-West-Binarismus, der Edward Said zufolge noch heute das Denken der meisten Europäer über die ehemaligen Kolonien bestimmt (vgl. Said 1995, S.2, 300f). Er liegt schließlich den binaristischen Argumentationen über Bollywood zugrunde. Es sind dabei viele Artikel zu verzeichnen, welche die Bollywood-Industrie als mächtigen Konkurrenten der Hollywood-Industrie ausgeben. Hier sind Parallelen zu dem im Theorieteil vorgestellten Bild von einem wirtschaftlich starken Indien zu erkennen (vgl. Kapitel 2.3.2.). In zwei weiteren Argumentationen mit binaristischer Grundstruktur lassen sich Ähnlichkeiten mit dem Indienbild des deutschen Orientalismus ausmachen (vgl. Sinha 2005; Bhatti 1987; Marchand 2001). Bollywood wird als eine Art Korrektiv von Hollywood begriffen, und in der etwas stärker vertretenen zweiten Argumentation gilt es als schätzenswerter Bewahrer vergangener Filmstile. Es ist wichtig festzuhalten, dass das Bollywood-

Kino trotz binärer Konstruktion in keiner der Argumentationen eine Abwertung erfährt. Die These Saids, dass das binäre Denken die Grundlage für die prinzipielle Abwertung des Orients durch die Europäer sei (vgl. Said 1995, S.2, 300f), lässt sich für den vorgestellten Argumentationsstrang über Bollywood also nicht bestätigen.

Der Argumentationsstrang „Bollywood als Teil des globalen Pops“ konnte als Alternative hinsichtlich der Einordnung und Bewertung Bollywoods herausgearbeitet werden. Er ist jedoch nur in wenigen der untersuchten Artikel vertreten. Hauptmerkmal ist, dass Bollywood als Bestandteil einer globalen Popkultur betrachtet wird. Auf den Vergleich zwischen Bollywood und dem westlichen Kino sowie auf binaristische, hierarchische und eurozentrische Strukturen wird dabei verzichtet.

7.6. Der Westen als Maßstab und Ziel

Wie sich bereits an mehreren Stellen vergangener Kapitel andeutete, ist ein Teil der untersuchten Artikel von Argumentationen mit eurozentrischen Zügen durchsetzt. Das europäische Kino geben sie als fortschrittlich und hochentwickelt aus, das indische Kino dagegen erscheint als weniger innovativ und entwickelt. Einige von ihnen gehen aber nicht nur davon aus, dass Europa an der Spitze der zivilisatorischen Entwicklung stehe, sondern sie begreifen Europa auch als Ziel und Maßstab für andere Länder und Kulturen, in diesem Fall für die Indische. Der Argumentationsstrang, in welchem diese Argumentationen zusammen laufen, heißt „Der Westen als Maßstab und Ziel“. Einige prägnante Beispiele des Strangs werden im Folgenden näher vorgestellt und diskutiert.

In dem bereits behandelten FAZ-Artikel von Martin Kämpchen macht sich die eurozentrische Perspektive in mehrfacher Hinsicht bemerkbar (vgl. Kapitel 7.3.2.). Zum einen wird Verwestlichung als Internationalisierung ausgegeben, zum anderen wird suggeriert, dass internationaler beziehungsweise westlicher auch besser sei, und schließlich wird das Bollywood-Kino als indisches Kino abgewertet. Der indische Kunstfilm¹¹⁴ dagegen, von dessen Entwicklung der Artikel handelt, wird von Kämpchen als international rezipierbar beworben, denn er sei englischsprachig und konzentriere sich nicht auf indische sondern internationale beziehungsweise westliche Probleme:

„Mittlerweile erleben wir einen weiteren Schritt hin zur Internationalisierung: Der indische Filme [sic!] löst sich weitgehend vom Diskurs spezifisch indischer Probleme, um in einem indischen Kontext allgemein menschliche Situationen darzustellen. Das international Verbindende ist offenbar die aufstrebende Mittelklasse, die in Indien wie andernorts westlich orientiert ist und mit ähnlichen Schwierigkeiten kämpft. In der indischen Literatur ist dieses Stadium mit Vikram Seths letzten beiden Romanen schon höchst erfolgreich erreicht.“ (FAZ 30.03.06)

Kämpchen äußert hier, dass die Internationalisierung des Films das Ansprechen einer internationalen Mittelklasse mit westlicher Orientierung bedeute. Damit bringt er zum Ausdruck, dass sich ein Film, der internationaler werden will, westlich ausrichten muss. Mit Internationalisierung von

¹¹⁴Kämpchen verwendet den Begriff „indischer Kunstfilm“ für nichtkommerzielle indische Autorenfilme, die in Indien „art films“ oder „New Indian Cinema“ genannt werden.

Filmen ist also die Verwestlichung derselben gemeint. Die Rede von „allgemein menschliche[n] Situationen“ ist daher täuschend, denn letztlich sind es die „ähnlichen Schwierigkeiten“ der westlich orientierten Mittelklasse, die zur Darstellung kommen. Durch die Worte „höchst erfolgreich“ wird deutlich, dass Kämpchen die Internationalisierung beziehungsweise Verwestlichung als Ziel und Ideal betrachtet. Der Artikel suggeriert darüber hinaus, dass es mehrere aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen auf dem Weg zu diesem Ideal gegeben habe. Auf der untersten Stufe ist dabei das kommerzielle Bollywood-Kino angesiedelt, das „jahrzehntelang unverändert geblieben“ (FAZ 30.03.06), also stagniert sei. Es wird als rückschrittlich erachtet, da die Filme auf Hindi gedreht werden und da sie sich ausschließlich um indische Probleme kümmern. Der indische Kunstfilm dagegen „konnte sich in den vergangenen Jahren weiterentwickeln, und inzwischen beginnt er, sich international zu verbreiten“ (FAZ 30.03.06). Wie bereits besprochen bedeutet dies eine Verwestlichung. Als erste Stufe in diese Richtung wird der Wechsel von der indischen Sprache Hindi auf die englische Sprache genannt, als weitere Stufe das Abhandeln universeller beziehungsweise westlicher Probleme. Es wird in den ersten Zeilen des Artikels zwar auch erwähnt, dass Bollywood international erfolgreich sei. Es kommt aber zum Ausdruck, dass dies aus geringwertigen Gründen der Fall sei:

„Wenn Bollywood seit einigen Jahren dennoch erfolgreich im europäischen Privatfernsehen und auf europäischen Filmtagen gezeigt wird, dann weil es im Trend der Zeit liegt, Volkskultur darzubieten, um ein Land kennenzulernen. Zudem zieht uns nach wie vor eine orientalische Romantik in den Bann, die mit bombastischer Direktheit bis in die Höhen äußerster Sentimentalität und in die Tiefen der Bösewichterei ausgereizt wird.“ (FAZ 30.03.06)

Außerdem unterstützt die Strukturierung des Artikels die scheinbare Minderwertigkeit Bollywoods. Zum einen kommt Bollywood nur in den ersten zwei Absätzen zur Sprache, und zum anderen wird in diesen erläutert, wie sich der indische Kunstfilm vom Bollywood-Kino unterscheidet und von diesem weg entwickelt hat. Es entsteht daher nicht der Eindruck, dass Bollywood eine von vielen Möglichkeiten des Filmschaffens sei, sondern dass es im Vergleich zum indischen Kunstfilm weniger weit entwickelt sei. Im letzten Satz kommt die Sympathie des Autors mit dem englischsprachigen indischen Kunstfilm noch einmal deutlich zum Vorschein. Die im Artikel aufgezeigte Entwicklungsrichtung wird hier in einer Art Ausblick weitergeführt: „Der indische Film in Englisch wird schon darum international in den Mainstream vorstoßen, weil er exzellente Schauspieler und Regisseure aufzubieten hat“ (FAZ 30.03.06).

Alles in allem ist nach Kämpchens Artikel ein Film erst dann ein guter Film, wenn er westliche Weltbilder bedient, also im Westen verstanden wird und nicht nur auf Grund seiner Exotik und Fremdartigkeit anziehend ist. Bollywood dagegen sei zu sehr an Indien gekoppelt und nur für Inder und in Indien Aufgewachsene verständlich.

In einem anderen FAZ-Artikel von Kämpchen ist die Gleichsetzung von Verwestlichung und Internationalisierung noch offensichtlicher als im Artikel zuvor:

„Während sich die Bollywood-Filmwelt aus ihrer Isolation befreit und wie ein Polyp die Arme nach allen Seiten ausstreckt, um auch im Westen Zuschauer zu fangen, verändern sich ihre Themen.“ (FAZ 19.09.05)

Das Bild vom Polypen, der seine Arme „nach allen Seiten ausstreckt“ (FAZ 19.09.05), verdeutlicht den Prozess der Internationalisierung, welcher sich schon im darauffolgenden Nebensatz als Ausrichtung gen Westen herausstellt. Außerdem liegt dem Verständnis, dass die Eroberung des westlichen Marktes ein Befreiungsschlag aus der Isolation sei, ein eurozentrisches Denken zugrunde. Denn damit werden die Gebiete Afrikas und Asiens, in denen Bollywood seit langem erfolgreich wirtschaftet,¹¹⁵ marginalisiert, und Europa und die USA werden zu Zentren erhoben. Darüber hinaus ignoriert diese Vorstellung, dass die südasiatische Diaspora in Großbritannien und den USA bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Absatzmarkt für Bollywood darstellt (vgl. Ruby 2004).

In Christoph Heins FAZ-Artikel verweist bereits der Titel auf dessen Grundhaltung: „Bollywood wird erwachsen. Noch schmachten sie bloß. Doch jetzt verlangt Indien von seinen Filmhelden Qualität“ (FAZ 01.10.06b). Emotionalität und Liebesthemen werden hier nicht nur als Hauptmerkmal von Bollywood-Filmen herausgehoben, sie werden auch als unreif und unentwickelt eingestuft und als ein Mangel an Qualität. Dies ist zunächst ein Hinweis darauf, dass Heins populäre Liebesfilme nicht nach populären, sondern ästhetischen Maßstäben einschätzt. Emotionales ist für ihn nicht anspruchsvoll genug und wird daher abgewertet. John Fiskes Ansicht, dass Populäres für die Zuschauer verschiedene Bedeutungen annehmen könne und dass der eigentliche Anspruch von Populärem in der Bedeutungsproduktion der Rezipienten liege (vgl. Fiske 2006, S.56ff), spielt dagegen keine Rolle. Im Verlauf des Artikels stellt sich heraus, dass die neue Qualität Bollywoods das sei, was der Westen als Qualität empfindet. Das Erwachsenwerden von Bollywood bedeutet schließlich die Anpassung an westliche Standards. Hier zeichnet sich eine eurozentrische Sichtweise ab:

„Die neuen Filme sollen London erreichen, auch New York, vielleicht Cannes und am Ende - natürlich - Hollywood. Doch dort verlangen die Auslandsinder und erst recht die Einheimischen bessere Plots. Der Charme des bloß Skurrilen hat sich abgenutzt.“ (FAZ 01.10.06b)

Mit der Aussage im letzten Satz kommt Heins Ansicht, die er letztlich auch den Auslandsindern und Einheimischen unterstellt, klar zum Ausdruck. Er beurteilt die Plots von Bollywood als verbesserungswürdig. Was gut und was schlecht ist, wird hier mit westlichem Maßstab gemessen. Den Versuch, die indischen Maßstäbe und Konzepte hinzu zu ziehen, unternimmt Heins nicht. Gleichzeitig wird suggeriert, das westliche Publikum habe höhere Ansprüche als das indische, da es sich nicht mit den Plots von Bollywood-Filmen zufrieden gebe. Der Westen wird auf diese Weise über den Osten gestellt, als anspruchsvoller und damit auch als weiter entwickelt.

Der Artikel vermittelt alles in allem, dass Bollywood nur reifer werden kann, wenn es westlicher wird. Außerdem ist eine Überlagerung mit dem Blick auf Populäres zu beobachten. Denn westlicher werden bedeutet hier auch das Ende von bloßem Lieben und Schmachten im Film, wie schon

¹¹⁵Vor allem im turko-arabischen (arabische Golfstaaten) und großasiatischen Raum (z.B. ehemalige Länder der UdSSR, Indonesien, Sri Lanka) ist Bollywood sehr beliebt (vgl. Ruby 2004).

an Hand des Titels gezeigt wurde. Dabei wird ausgeblendet, dass eine Vielzahl europäischer und US-amerikanischer Filme melodramatisch sind und sich dem Thema Liebe widmen.

Das Bild vom anspruchsvollen und fortschrittlichen Deutschland und einem demgegenüber minderwertigen Indien zeichnet sich auch in Michael Seewalds FAZ-Artikel vom 11.11.2005 ab:

„Natürlich produziert Bollywood reichlich Filme, die zu Recht nie den Weg zu uns finden. Man darf davon ausgehen, daß die indischen Filme, die es ins deutsche Fernsehen ... schaffen, Qualitätswerke sind. Und dazu zählt ‘Veer und Zaara’. Trotz oder wegen des auf die Spitze getriebenen Eskapismus.“ (FAZ 11.11.05)

Zwar erfahren die Bollywood-Filme im deutschen Fernsehen an dieser Stelle ein Lob, aber die Aussage basiert auf einer eurozentrischen Sicht. Mit dem Verb „schaffen“ werden Deutschland und das deutsche Fernsehen gegenüber Indien auf ein höheres Level gehoben, in welches gute indische Filme eventuell aufsteigen können. Die Entwicklungsrichtung wird damit klar herausgestellt. Deutschland ist Ziel der Bestrebungen der indischen Filmbranche, und nicht umgekehrt. Offen bleibt im Artikel aber, warum Bollywood viele schlechte Filme drehe, warum dies „natürlich“ so sei, und warum die indischen Filme im deutschen Fernsehen qualitativ seien. Im genannten Fall *Veer-Zaara* (2004) zeigt sich auch, dass Unsicherheit darüber besteht, was die Qualität von Bollywood-Filmen überhaupt ausmacht.

In einem SZ-Artikel Fritz Göttlers ist darüber hinaus erkennbar, dass europäische Filme bei der Besprechung des Films *Veer-Zaara* (2004) den Maßstab bilden: „Durch die Dichte der Emotionen allein verzerrt sich der natürliche Ablauf der Zeit“ (SZ 07.06.05). Es könnte damit die Betonung emotionaler Momente gemeint sein, welche in Bollywood-Filmen recht häufig auftritt und durch Zeitlupen, lange Einstellungen und geringe Kamerabewegungen erreicht wird. Für Göttler scheint ein natürlicher Zeitablauf die Norm im Film darzustellen, von welcher Bollywood-Filme ihm zufolge jedoch abweichen. Dem ist zu entgegnen, dass Zeit im Film generell nicht natürlich abläuft, auch nicht in europäischen und US-amerikanischen Filmen, allein weil das Empfinden von Zeit auch außerhalb des Films stets relativ und subjektiv ist. Zeit im Film ist immer konstruiert. Die Kamerabewegungen, die Schnitte, die Einstellungslängen, die Farbe, das Licht, der Soundtrack und deren Kombination erschaffen die interne strukturelle Zeit des Films, also das Zeitgefühl, das dieser vermittelt (vgl. Prince 2007, S.8f). Göttler empfindet also die Zeit des Films *Veer-Zaara* (2004) als unnatürlich, da er westliche Kinokonventionen gewohnt ist. Es ist zu vermuten, dass der Zeitablauf im Bollywood-Film in den Augen eines indischen Zuschauers ebenso natürlich ist. Göttler nimmt also eine westliche Perspektive im Umgang mit Bollywood ein; auf das Hinterfragen der indischen Filmkonventionen verzichtet er.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Argumentationsstrang „Der Westen als Maßstab und Ziel“ im Untersuchungsmaterial so präsent ist, dass er einen entscheidenden Anteil am Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood hat. In den fünf Beispielen, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden, fällt zudem auf, dass die eurozentrische Perspektive nicht nur punktuell, sondern häufig in einem großen Artikel-Abschnitt, oder sogar im gesamten Artikel auszumachen ist. Die These Edward Saids, Robert Stams und Ella Shohats, wonach sich Europäer noch heute in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung den ehemaligen Kolonien überlegen fühlen und den Orient

als minderwertig behandeln (vgl. Said 1995, S.300f; Stam und Shohat 1994, S.1-4), findet letztlich im größten Teil der Artikel ihre Bestätigung. Die Betrachtung Bollywoods als unterlegen und weniger entwickelt, sowie die Vorstellung, das westliche Kino sei dessen Vorbild und Ziel, entspricht außerdem dem utilitaristischen Indienbild nach Jürgen Lütt (1998). Wie im Theorieteil bereits erläutert, geht Eurozentrismus aber nicht automatisch mit einer Abwertung des Orients einher (vgl. Kapitel 2.4.4.). So zeigte sich in zwei Beispielen, dass ein europäischer Maßstab angelegt wird, dass Bollywood aber nicht gleichzeitig eine Geringschätzung erfährt (vgl. SZ 07.06.05, FAZ 19.09.05).

Schließlich stellt sich die Frage, wie der eurozentrische Blick zu bewerten ist. Im Theorieteil dieser Arbeit wurde erläutert, dass Said, Inden sowie Stam und Shohat Kritik an dieser Art des Umgangs mit dem Orient üben (vgl. Said 1995; Inden 1994; Stam und Shohat 1994). Jürgen Lütt wiederum kritisiert den Anti-Eurozentrismus von Said und seinen Anhängern. Ihm zufolge sei das Denken der Europäer zwar eurozentrisch, aber die Kritik daran sei nicht berechtigt, da Europa tatsächlich etwas Besonderes sei und weiter entwickelt als andere Länder (vgl. Lütt 1995).

Betrachtet man die Artikel zu Bollywood ist zunächst feststellbar, dass eine direkte Positionierung zu Europa und europäischen Filmen nicht stattfindet. In den meisten Fällen wird sie vorausgesetzt und steht nicht zur Diskussion. Es fehlt außerdem das Bewusstsein darüber, dass ein europäischer Maßstab angelegt wird und dass neben ihm noch weitere Maßstäbe existieren. Diese werden einfach ignoriert. Eine Kritik an der eurozentrischen Perspektive auf das Kultur-Produkt Bollywood ist daher angebracht. Denn der hier vorgefundene Eurozentrismus hat kein Fundament, wie es von Lütt nahegelegt wird. Die Autoren setzen sich nicht mit der grundsätzlichen Frage auseinander, wie die indische Film-Kultur im Vergleich zur Europäischen und US-amerikanischen zu bewerten ist und ob eine von sich behaupten kann, dass sie etwas Besonderes oder Höherentwickeltes ist. Stattdessen schreiben die Autoren in gelernten Mustern und aus einem westeuropäischen Blickwinkel, ohne diesen zu hinterfragen. Dies ist zu kritisieren. Auf der anderen Seite muss eingestanden werden, dass es keine neutrale Sicht der Dinge gibt und dass es keinem Autor möglich ist, eine vollständig andere Perspektive, zum Beispiel die indische, einzunehmen. Insbesondere im letzten Beispiel-Artikel von Fritz Göttler ist dies zu bedenken. Mit der Einnahme eines westlichen Blickes stellt der Autor außerdem sicher, dass er von seinen Lesern verstanden wird.

7.7. Kitsch oder Kunst

In diesem Kapitel wird die Frage nach der Bewertung Bollywoods noch einmal von einer anderen Seite betrachtet. Bisher wurde untersucht, von welchen Argumentationen das Bollywood-Kino als indisches Kulturprodukt in den Blick genommen wird. Es konnten Argumentationsstränge aufgedeckt werden, die den vorgestellten Indienbildern aus dem Kapitel „Ost-West-Problematik“ des Theorieteils sehr nahe stehen und den dort angeführten Thesen zum Umgang mit dem Orient entsprechen. Im Folgenden werden dagegen Argumentationen besprochen, deren Einschätzungen des Bollywood-Kinos zunächst in keinem Zusammenhang mit dessen indischer Herkunft stehen. Diese können zwei entgegengesetzten Argumentationssträngen zugeordnet werden: „Bollywood ist Kunst“ und „Bollywood ist Kitsch“.

Der Strang „Bollywood ist Kunst“ ist in den untersuchten Artikeln nur sehr schwach vertreten. Lediglich Burkhard Müller stuft das Bollywood-Kino in einem SZ-Artikel als Kunst ein, indem er es als eine „Kunstgattung von beträchtlicher ästhetischer Stabilität“ (SZ 04.09.06) beschreibt. Der zweite Argumentationsstrang „Bollywood ist Kitsch“ konnte dagegen in einer Vielzahl der untersuchten Artikel ausgemacht werden. Er wird in den folgenden Ausführungen detailliert besprochen.

Während einige Autoren Bollywood direkt als Kitsch bezeichnen, wird in anderen Artikeln indirekt zum Ausdruck gebracht, dass Bollywood kitschig sei. Letzteres geschieht zum Beispiel mit der Argumentation, Bollywood sei das Kino der Gefühle und Emotionen, und mit der Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram. Beide wurden bereits als Teil des Strangs „Die Bollywood-Formel“ vorgestellt. Um zu zeigen, warum sie zu dem Argumentationsstrang „Bollywood ist Kitsch“ beitragen und welche Grundaussagen der Strang transportieren kann, wird der Begriff „Kitsch“ im Folgenden etwas genauer beleuchtet.

Folgt man der Definition Jürgen Stenzels, ist Kitsch eine kulturell geprägte und ästhetische Erfahrung (vgl. Stenzel 2002, S.62). Auch Wolfgang Braungart begreift Kitsch als ein ästhetisches Phänomen. Es stehe zur Kunst im Gegensatz und sei von dieser abhängig. Denn Kitsch sei das, von dem sich Kunst abzugrenzen versucht (vgl. Braungart 2002, S.2). Es ist damit sozusagen das „Andere“ der Kunst. Braungart erklärt, dass Kitsch meist industriell hergestellte Massenwaren seien und als Begriff im 19. Jahrhundert seine Wurzeln habe.¹¹⁶ Er werde jedoch nur von denen verwendet, die Kitsch nicht konsumieren, sondern ablehnen als etwas, das „herausfordernder und faszinierender, ja verlockender ist, als man zugeben möchte“ (Braungart 2002, S.2). Diese Merkmale weisen darauf hin, dass Kitsch populäre Kultur ist, welche mit ästhetischen Maßstäben gemessen wird. Dieser Kitsch-Begriff entspricht also nicht Fiskes Verständnis von Populärem. Denn wie bereits in Kapitel 3.3. dargestellt, begreift Fiske ein populäres Produkt nicht als ästhetisches Objekt, sondern als etwas, das von den Menschen gebraucht und in den Alltag eingebunden wird. Ihm zufolge seien vor allem die Bedeutungen wichtig, welche die Menschen dem Populären abringen (vgl. Fiske 2006, S.56ff). Kitsch dagegen, als Ausdruck einer ästhetischen Herangehensweise und als Gegensatz zur Authentizität und Originalität der Kunst, stellt das Populäre als minderwertig heraus. Diese Vorstellung von Kitsch und Populärem ist im Sinne von Adorno und Horkheimer. Sie schätzen populäre Kultur unter anderem deswegen gering, weil sie ästhetischen Kriterien nicht gerecht wird (vgl. Winter 1995; Müller-Doohm 2000; Paetzl 2001). Im Theorieteil der vorliegenden Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass Populäres schon im 19. Jahrhundert als Schund, Schmutz und Kitsch abgewertet wurde (vgl. Kapitel 3.1.). Stenzel sieht die Ursachen dafür vor allem in den von Kitsch erzeugten Gefühlen, welche in der jeweiligen Kultur und Zeit nicht als angemessen erscheinen (vgl. Stenzel 2002, S.63). Auch Adorno verachtet Kitsch in seinem Werk „Ästhetische Theorie“ (1972) als „Gefühlsplunder“ (Adorno 1972, S.355). Er sei vor allem die „Fiktion und damit Neutralisierung nicht vorhandener Gefühle“ (Adorno 1972, S.355).

Das Ansprechen von Gefühlen und Emotionen nennt Braungart als wichtiges Merkmal des Kitsch. Alle Kitsch-Theorien seien sich über die Gefühlsorientierung von Kitsch einig (vgl. Braungart 2002, S.22, 24). In vielen Artikeln des Untersuchungszeitraums wird Bollywood mit der Argumentation, Bollywood sei das Kino der Gefühle und Emotionen, als gefühlsbetont und emotional gekennzeichnet.

¹¹⁶Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts habe man Braungart zufolge massenproduzierte Bilder aus der Fabrik als Kitsch bezeichnet (vgl. Braungart 2002).

net. Außerdem handeln die Filme dieser Argumentation nach thematisch hauptsächlich von Liebe. Es ist eine mögliche Lesart, diese Argumentation als Hinweis darauf zu verstehen, dass Bollywood Kitsch ist. Die Argumentation kann also zur Markierung Bollywoods als Kitsch beitragen und wird daher dem Strang „Bollywood ist Kitsch“ zugeordnet.

Darüber hinaus erklärt Braungart, dass Kitsch eine andere ästhetische Erfahrung biete als Kunst. Er spreche nicht den Geist an, um mit diesem zu einer „sinnlichen Erkenntnis“¹¹⁷ zu gelangen, sondern die Sinnlichkeit selbst (vgl. Braungart 2002, S.6ff). Durch Kitsch sei Vollkommenheit daher auf sehr einfache und direkte Weise erfahrbar. Im Gegensatz zur Kunst biete er konkrete Antworten und die Möglichkeit der vollständigen Durchdringung und des sofortigen und vollkommenen Verstehens. Er enthalte keine versteckten komplexen Gedankengänge oder weiterführenden Denkanstöße. Auf Grund dieser Eigenschaften werde Kitsch oft als anspruchslos oder niveaulos abgewertet (vgl. Braungart 2002, S.16, 19). Braungart fasst sie unter dem Begriff „ästhetische Evidenz“ (Braungart 2002, S.19) zusammen:

„Der Kitsch ist einfach da. Indem er das Verstehen in Gang setzt, beendet er es sogleich. Seine hermeneutische Botschaft ist: Verstehen ist möglich, und Verstehen ist ganz einfach. Es gibt darüber hinaus nichts zu erklären.“ (Braungart 2002, S.19)

Bollywood wird mit der Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, als einfach strukturiert, verständlich und anspruchslos dargestellt. Dies kommt Braungarts Beschreibung von Kitsch sehr nahe. Bollywood gilt in dieser Argumentation zudem als harmlos, im Sinne von gewalt- und sexfrei, und als geeignet für Kinder. Demnach kann auch sie als Hinweis darauf gelesen werden, dass Bollywood Kitsch ist, und wird als Teil des Strangs „Bollywood ist Kitsch“ betrachtet.

Entsprechend der oben angeführten Kitsch-Definition nach Braungart und Stenzel (vgl. Stenzel 2002, S.63; Braungart 2002, S.2), lässt sich in einem Großteil der Artikel des Argumentationsstrangs „Bollywood ist Kitsch“ eine Geringschätzung Bollywoods ausmachen. In erster Linie sind daran die Argumentationen, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, und Bollywood sei das Kino der Gefühle und Emotionen, beteiligt. Es sind aber auch Artikel vorzufinden, welche der Emotionalität Bollywoods nicht negativ, sondern neutral und sogar positiv gegenüber stehen. Hier hängt es von der Einschätzung des Lesers ab, welche Bewertung Bollywood erfährt. Darüber hinaus lässt sich eine große Zahl an Artikeln feststellen, die Bollywood explizit als Kitsch bezeichnen, jedoch nicht klar abwerten. Der Kitsch-Begriff tritt hier in Zusammenhängen auf, die es ermöglichen, ihn sowohl als Abwertung, als Wertschätzung, als reine Information, aber auch in ganz anderer Form zu lesen. Durch ihre Mehrdeutigkeit sind die Textpassagen offen für verschiedene Lesarten.¹¹⁸

Es deutet darauf hin, dass ein Wandel im Umgang mit Kitsch stattgefunden hat. Diesen Wandel zeigt auch Braungart auf (vgl. Braungart 2002, S.23f). Braungarts Überlegungen, die Verände-

¹¹⁷Dieser Begriff, auch als „cognitio sensitiva“ bekannt, stammt ursprünglich von Alexander Gottlieb Baumgarten (vgl. Braungart 2002, S.6ff). Baumgarten (1714-1762) gilt als der Begründer der Ästhetik als eine eigene philosophische Disziplin. Sein Hauptwerk ist das Buch „Aesthetica“ aus dem Jahr 1750 (Band 2: 1758) (vgl. Scheer 1997, S.53f).

¹¹⁸Das Ignorieren möglicher Lesarten ist an Goldbecks Zeitungsanalyse zu kritisieren. Sie baut ihr Buch „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung“ (2004) zwar auf Fiske auf, stellt also sein Konzept der verschiedenen Lesarten vor, und kritisiert an den Autoren der untersuchten Zeitungen, dass sie das Publikum als einheitliche, passive Masse behandeln und deren aktive Aneignung nicht sehen. Sie stellt sich aber selbst nicht die Frage, wie ihre untersuchten Zeitungsartikel aus der FAZ und der SZ gelesen werden.

rungen im Kitsch-Begriff sowie deren Hintergründe werden jedoch erst in Teilkapitel 7.7.3. und 7.7.4. ausführlich zur Sprache kommen. Insbesondere Susan Sontags Konzept von Camp wird sich dabei als hilfreich erweisen. Zunächst werden die Argumentationen, Bollywood sei das Kino der Gefühle, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, und Bollywood sei explizit „Kitsch“, an Hand von Beispielen näher vorgestellt.

7.7.1. Kino der Gefühle und Emotionen

Wie bereits in Kapitel 7.1. erwähnt, ist Gefühlsbetontheit eines der Merkmale, die in den untersuchten Zeitungsartikeln am häufigsten aufgeführt werden, um Bollywood-Filme zu charakterisieren. Es tritt aber nicht nur als Merkmal auf, sondern führt gleichzeitig zu einer Bewertung des Bollywood-Kinos. Dabei lassen sich sowohl positive als auch negative Wertungen ausmachen.

Die Geringschätzung von Emotionalität zeigt sich vor allem in Ausdrücken wie „Schmonzette“ (SZ 11.11.05, FAZ 17.09.06a) und „Schmachtfetzen“ (TAZ 26.08.05, SZ 18.11.05, FAZ 22.06.06a). Sie lassen Bollywood-Filme als minderwertig erscheinen und reduzieren sie auf Heul- und Liebesfilme. Einige Beispiele sind bereits aus vorhergehenden Kapiteln bekannt, weshalb an dieser Stelle nur eine Auswahl näher vorgestellt wird. So wird in Alexander Marguiers FAZ-Artikel über das Musical „Bharati“ mit Hilfe des Begriffes „Liebes-Schmonzette“ (FAZ 17.09.06a) darauf angespielt, dass die Filme eher eine Zumutung oder Last statt ein Vergnügen seien. Marguier kommentiert in der folgenden Textpassage die Tatsache, dass sich der Produzent für die Vorbereitung des Musicals 2000 Songs indischer Filme anhören musste: „Wer schon mal eine indische Komödie oder Liebes-Schmonzette gesehen hat, kann ungefähr ermessen, welch eine Leistung das ist“ (FAZ 17.09.06a). Auch in Martin Kämpchens bereits vorgestellten FAZ-Artikel vom 30.03.2006 wird die Emotionalität von Bollywood-Filmen geringgeschätzt und erscheint zudem durch den Ausdruck „glitzernd-klebrige Filmromantik“ (FAZ 30.03.06) als abstoßend. Es lohnt sich den folgenden Satz, in welchem Kämpchen einen Grund für den Erfolg von Bollywood in Europa anbringt, noch einmal aus dieser Perspektive zu betrachten:

„Zudem zieht uns nach wie vor eine orientalische Romantik in den Bann, die mit bombastischer Direktheit bis in die Höhen äußerster Sentimentalität und in die Tiefen der Bösewichterei ausgereizt wird.“ (FAZ 30.03.06)

Kämpchen beschreibt hier mit Hilfe von Übertreibungen wie „bombastischer Direktheit“ und „Höhen äußerster Sentimentalität“ (FAZ 30.03.06), dass Bollywood-Filme auf sehr direkte und intensive Weise die Gefühle der Betrachter ansprechen. Insbesondere mit dem Verb „ausreizen“ bringt er schließlich zum Ausdruck, dass er die Emotionalität der Filme verachtet. In einem anderen Artikel, einer Filmankündigung des Films *Veer-Zaara* (2004), ist nicht nur feststellbar, dass Liebe und Gefühl gering geschätzt werden, sondern auch, dass Politisches demgegenüber als hochwertig gilt:

„Viel Farbe, wenig Anspruch – soweit das Bollywood-Klischee. Dass die Schmonzetten auch politisch sein können, zeigt Regisseur Yash Chopra. Denn der indische Held Veer

(Shah Rukh Khan) liebt just eine Pakistanerin (Preity Zinta). Völkerverständigung als Singspiel, in Indien mehrfach preisgekrönt.“ (FAZ 11.11.05)

Zwar wird hier nicht direkt geäußert, dass „Schmonzetten“ (FAZ 11.11.05) anspruchslos sind, aber die Satzkonstruktion eröffnet diese Schlussfolgerung. Im zweiten Satz wird deutlich, dass eine politische Schmonzette eine Weiterentwicklung hin zu mehr Anspruch darstelle.

Eine derartige Hierarchisierung ist auch an zwei weiteren Beispielen erkennbar. Hier ist Gefühlsorientierung nicht nur das Merkmal des populären Produktes Bollywood, sondern erscheint darüber hinaus als Eigenschaft des Orients und als unterlegener Gegenpart zum Westen: So deutet das Verb „schmachten“ in der bereits bekannten Überschrift eines FAZ-Artikels von Christoph Hein auf die Minderwertigkeit von Emotionalität hin: „Bollywood wird erwachsen. Noch schmachten sie bloß. Doch jetzt verlangt Indien von seinen Filmhelden Qualität“ (FAZ 01.10.06b). Es wurde in Kapitel 7.6. bereits erläutert, dass sich im Verlauf des Artikels zeigt, Qualität sei das, was der Westen darunter versteht. Letztlich wird damit die Emotionalität Bollywoods den westlichen Kinostandards gegenüber gestellt und niedriger eingestuft. Dabei führt Hein nicht genau aus, was nach „bloßem Schmachten“ auf der Entwicklungsleiter zu kommen habe. Er erklärt lediglich, dass die Filme immer kürzer werden, mitunter auf Tanz und Gesang verzichten und bessere Plots haben. Diese Verquickung des Blickes auf Populäres und auf den Orient ist auch in der bereits angesprochenen Interview-Frage an die Filmsängerin Asha Bhosle zu beobachten: „In Europa ist es mitunter schwer nachzuvollziehen, wie ein System funktionieren kann, das auf dreieinhalbstündigen Schmachtfetzen aufbaut“ (TAZ 26.08.05). Der Begriff „Schmachtfetzen“ wertet gefühlvolle Liebesfilme ab. Gleichzeitig wird suggeriert, dass sie für Europa unüblich seien. Das europäische Kino steht damit im scheinbaren Gegensatz zum emotionalen indischen Kino und wird als überlegen ausgegeben. Die Kennzeichnung des Bollywood-Kinos als emotional und des westlichen Kinos als politisch und anspruchsvoll entspricht außerdem der von Said und Inden kritisierten westlichen Vorstellung, dass der Orient irrational und emotional sei und der Westen im Gegensatz dazu rational (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994).

Wie bereits zu Beginn des Kapitels festgestellt, kann für den Zeitungsleser die Kennzeichnung Bollywoods als Kino der Gefühle und Emotionen bedeuten, dass Bollywood Kitsch ist. Demzufolge ist die Abwertung von Emotionalität in den vorgestellten Beispielen auch als Abwertung von Kitsch lesbar. An Hand der angeführten Textpassagen wurde außerdem deutlich, dass die Geringschätzung von Emotionalität als anspruchslos, unkritisch und unpolitisch nicht in jedem Fall nur eine Abwertung des Bollywood-Kinos als Populärkultur darstellt, sondern dass sie in einigen Fällen auch als eine Abwertung des Ostens gegenüber dem Westen verstanden werden kann.

Im Gegensatz dazu enthält die Argumentation, Bollywood sei das Kino der Gefühle und Emotionen, auch Artikel, die Liebesfilme in ein positives Licht rücken oder auf eine Wertung verzichten. Die bereits erwähnten Überschriften der Filmansagen in der TAZ entwerfen zum Beispiel ein positives Bild: Mit dem Satz „Das sollten Sie sehen“ und angefügten Schlagwörtern wie „Für Paare“ (TAZ 27.08.05), „Herzklopfen“ (TAZ 27.05.05) und „Leidenschaft“ (TAZ 11.11.05) werden hier die Bollywood-Filme im Fernsehen beworben. Auch in zwei FAZ-Artikeln von Bert Rebhandl lässt sich eine wohlwollende Einstellung zu Liebesfilmen feststellen. So äußert er über den Film *Schatten der Zeit* (2004): „Die Geschichte klingt nach einem typischen Bollywood-Musical, das

direkt auf die großen Gefühle zielt“ (FAZ 14.05.05). Im zweiten Artikel erklärt er, die „zentrale Disziplin“ von Bollywood sei die „überlebensgroße Romanze“ (FAZ 04.06.05). Dies ist mit Blick auf den gesamten Artikel, welcher das Bollywood-Kino und den Film *Veer-Zaara* (2004) respektvoll behandelt, als Wertschätzung einzustufen. Auch in diesen Beispielen sind Bollywood-Filme als Kitsch lesbar. Aber es ist dem Leser überlassen, wie er sie als Kitsch bewertet.

Ein etwas anderer Fall ist Felix Cornelsens SZ-Artikel vom 17.08.2006. Er ist von Mehrdeutigkeit gekennzeichnet und ermöglicht auf diese Weise verschiedene Lesarten: „Viel Herz und ein wenig Schmerz, Musik, Tanz und bunte Gewänder vor malerischen Kulissen - das sind die unentbehrlichen Ingredienzien indischer Spielfilme“ (SZ 17.08.06). Der Reim „Viel Herz und ein wenig Schmerz“ betont zwar die Emotionalität von Bollywood-Filmen, aber er ist nicht klar abwertend. Es hängt vielmehr vom Leser ab, ob der Ausdruck eine Geringschätzung, eine Wertschätzung oder etwas anderes bedeutet.

7.7.2. Anspruchsloser Kinderkram

Im Unterschied zu der Argumentation, Bollywood sei das Kino der Gefühle und Emotionen, ist die Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, ausschließlich abwertender Art. Ein Beispiel ist der bereits vorgestellte FAZ-Artikel Christoph Heins vom 01.10.2006. Er kennzeichnet Bollywood an einer Stelle mit einer sehr bildhaften Sprache als harmlos sowie anspruchslos:

„B-O-L-L-Y-W-O-O-D, das klingt wie Lollipop und ist mindestens so bunt und so süß wie ein Lutscher. Es zergeht auf der Zunge. Es schmeckt nach mehr. Es macht gute Laune. Und ist viel zu schnell verzehrt. Das gute daran: Kaum ist es vorüber, geht es von vorne los. So wie ‘Dilwale Dulhaniya Le Jayenge’: 500 Wochen ist der Film im Maranth Mandir in Bombay gelaufen.“ (FAZ 01.10.06b)

Das Bild vom bunten und süßen Lutscher lässt Bollywood als ein Genuss für Kinder erscheinen, als etwas Anspruchsloses, Unkritisches, Unpolitisches und Harmloses, das auf Anzügiges und Gewalt verzichtet. Es verweist aber auch auf ein Laster, von dem man nicht genug bekommen kann. Das Zergehen auf der Zunge und die Rede von guter Laune sind Zeichen für leichte, ohne Anstrengung genießbare Unterhaltung, die von den eigenen Problemen ablenkt. Im letzten Satz zeigt Hein auf, dass die Filme keine Exklusivität und Einmaligkeit besitzen, sondern immer wieder und in Massen zu haben seien, was auf den kommerziellen Aspekt des Bollywood-Kinos hindeutet. Die Textpassage wirkt zunächst nicht negativ, betrachtet man sie jedoch im Zusammenhang des Artikels, wird klar, dass Hein sich damit über das Bollywood-Kino lustig macht und ihm Verachtung zukommen lässt. Jetzt ist auch das Großschreiben des Begriffes „Bollywood“ eher eine Art Bloßstellung. Letztlich werden Bollywood-Filme von Hein auf harmlosen Kinderkram reduziert.

Ein anderes Beispiel für die Einschätzung Bollywoods als harmlos und banal ist Peer Schaders FAZ-Artikel über die neue Programmgestaltung des TV-Senders RTL2:

„Mit Wissensformaten, die anders als Reality und Trash braves Fernsehen versprechen, soll das am besten klappen. Zur neuen Harmlosigkeit gehört auch, daß RTL2 ab Herbst monatlich einen ‘Bollywood’-Film zeigt, indisches Blockbusterkino mit Weichspülgarantie.“ (FAZ 24.07.05)

Insbesondere das Wort „Weichspülgarantie“ (FAZ 24.07.05) hat abwertenden Charakter. Einerseits legt es nahe, dass Bollywood eine Art Gehirnwäsche bewirke. Andererseits verweist es auf Anspruchslosigkeit. Es lässt Filme zum Abschalten und Entspannen vermuten, sowie Filme, die weich machen im Sinne von emotional, sanft und voller Gefühl.

Zur Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, zählen auch Artikel, in denen die Handlung als immer gleich, langweilig und spannungslos beschrieben wird. Zum Beispiel fragt Sebastian Bräuer in einem FAZ-Interview den Landrat Matthias Wilkes: „Verstehen Sie, daß indische Filme manchmal belächelt werden, weil die Handlung so seicht dahinplätschert?“ (FAZ 01.10.06a). Durch die Wortwahl wird die Oberflächlichkeit und Banalität der Filme betont. Gleichzeitig kommt ein Unverständnis für Bollywood-Filme zum Ausdruck, und sie erscheinen als anders und unnormale. Dem setzt Wilkes mit seiner Antwort einen positiven Aspekt entgegen: „Ja, aber es ist spannend, diese Filme anzuschauen. Man kann dabei gut abschalten“ (FAZ 01.10.06a).¹¹⁹

In Martin Kämpchens FAZ-Artikel über indische Zeitschriften wird Bollywood zwar nicht als anspruchslos oder emotional gering geschätzt, aber es wird zusammen mit anderen indischen Filmen aus dem Bereich der Kultur ausgeschlossen und damit abgewertet. Die Unterscheidung zwischen Kultur und Nicht-Kultur entspricht dem elitären Kulturverständnis von Adorno und Horkheimer, das in Kapitel 3.2. vorgestellt wurde (vgl. Dubiel 1990, S.268; Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26; Paetzel 2001):

„Wenig ist in diesen nationalen Zeitschriften von Kultur die Rede. Zwei oder drei knappe Buchrezensionen pro Woche und Ausgabe müssen reichen, eine Seite zu aktuellen Kunst- oder Theateraufführungen, mehr nicht. Wohl gibt es etwas zum Lebensstil zu lesen, vor allem über Mode und neue Restaurants und die Verwöhnungen der Reichen und Schönen. Reichlich werden vor allem Filme bedacht.“ (FAZ 24.08.05)

Schließlich ist festzuhalten, dass sich in den vorgestellten Textpassagen mit der Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, eine Perspektive auf Populärkultur abzeichnet, die den Ansichten Adornos und Horkheimers von Populärem sehr nah kommen (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Winter 1995). Bollywood wird auf Grund seiner leichten Zugänglichkeit als anspruchslos und harmlos geringgeschätzt. Das kann auch hier für den Leser bedeuten, dass Bollywood als Kitsch abgewertet wird. Zudem entspricht die Charakterisierung Bollywoods als niveauloser Kinderkram dem von Said und Inden beschriebenen westlichen Bild vom Orient. Demnach gilt der Orient als unentwickelt, unaufgeklärt und unreif. Er befindet sich also in einem Stadium, das der Kindheit gleichkommt (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994, S.263ff).

¹¹⁹Weitere Artikel mit der Argumentation, Bollywood sei anspruchsloser Kinderkram, sind SZ 07.06.05, SZ 18.11.05, FAZ 22.06.06a.

7.7.3. Explizit Kitsch

Im Folgenden werden Textpassagen vorgestellt, die Bollywood explizit als „Kitsch“ bezeichnen. Dabei lassen sich nur zwei Artikel ausmachen, in denen Bollywood auch klar abgewertet wird. Die Abwertung geht in diesen Fällen jedoch nicht von den Autoren aus. So lässt die Autorin Lisa Nienhaus in einem FAZ-Artikel einen Bollywood-Fan sprechen: „‘Die Jungs in meiner Klasse finden die Filme total kitschig’, erzählt Sina. ‘Aber ich finde sie schön’“ (FAZ 22.06.06a). Es wird dabei deutlich, dass Kitsch in Sinas Augen etwas Negatives ist, und damit auch im Rahmen des Artikels von Nienhaus. In der SZ zitiert David Weigend die Meinung einer Verkäuferin von Bollywood-DVDs: „‘Diese Filme sind ganz großer Kitsch’, sagt Martina Malik [...]. ‘Man zeigt unermesslichen Reichtum und eine Traumwelt, eine Alltagsflucht’“ (SZ 31.08.06). Malik kritisiert hier vor allem, dass indische Filme realitätsfern seien. Die beiden Sätze Maliks wurden vom Autor so platziert, dass die Realitätsferne als Begründung für die Bewertung als Kitsch erscheint.

In der Mehrzahl der Artikel, in denen Bollywood als Kitsch bezeichnet wird, findet jedoch keine eindeutige Abwertung statt. Der Kitsch-Begriff erscheint hier in neutralen und auch positiven Zusammenhängen, die zu Mehrdeutigkeiten führen, zu Wechselspielen zwischen Abwertung und Lob bis hin zu Ironie. Sie lassen sich sowohl als Geringschätzung, als auch als Wertschätzung lesen, einige von ihnen auch als sachlich und informativ.

In wenigen Fällen lässt dies vermuten, dass seitens der Autoren Unsicherheit darüber besteht, wie Bollywood-Filme und deren Prinzipien zu bewerten und einzustufen sind. Zum Beispiel äußert Michael Seewald in seinem FAZ-Artikel, der Film *Veer-Zaara* (2004) habe Qualität „[t]rotz oder wegen des auf die Spitze getriebenen Eskapismus¹²⁰“ (FAZ 11.11.05). Hier wird zwar dem Film an sich Hochwertigkeit zugesprochen, aber es wird nicht klargestellt, ob dessen Eskapismus ein Qualitätsmerkmal ist oder nicht. Vieldeutigkeit muss aber nicht Unentschlossenheit bedeuten, sondern kann ganz bewusst eingesetzt werden, um die Bewertung offen zu lassen und um dem Leser die Möglichkeit zu bieten, sich seine Sicht der Dinge aus dem Text zu ziehen. Es ist auch ein Hinweis darauf, dass die Autoren auf die Vorlieben ihrer Leser reagieren und die Artikel für verschiedene Zielgruppen, also auch für Fans von Bollywood, öffnen. Denn wie bereits in Kapitel 3.4. erklärt, ist Kaspar Maase zufolge unter Akademikern eine Wertschätzung von Populärem eingetreten (vgl. Maase 2001).

Die Autorin Susanne Messmer vergleicht zum Beispiel in einem TAZ-Artikel das Buch „Glitzernacht“ mit einem Bollywood-Film, und betrachtet es als „genauso mitreißend kitschig“ (TAZ 30.09.06). Kitsch wird hier als anziehend dargestellt. Der Begriff tritt also in einem positiven Zusammenhang auf. Die Textpassage kann sowohl als positive Bewertung der Unterhaltsamkeit Bollywoods gelesen werden, aber auch als ironischer Hinweis auf das geringe Niveau der Filme. Diese Offenheit ist auch in Petra Schönhöfers SZ-Artikel zu beobachten. Sie lobt den Bollywood-Mix als gescheit und bewertet die Filme als kitschig und künstlich: „Masala, wie die Gewürzmischung, nennen das die Insider: Eben eine gescheite Mischung aus Tragik, Komik, Kitsch und Künstlichkeit“ (SZ 10.10.05). Die Bedeutung dieser Textpassage hängt letztlich vom Leser und dessen Beziehung zum Begriff Kitsch ab. In einem zweiten Beispiel von Schönhöfer ermöglicht die Verbin-

¹²⁰Eskapismus lässt sich als Realitätsferne und als Ermöglichung einer Flucht aus dem Alltag verstehen. Der Begriff ist aber ambivalent und umstritten. Eine genauere Betrachtung des Eskapismus-Konzeptes erfolgt in Kapitel 7.8.

dung von „schmalzig“ mit dem Adjektiv „schön“ mehrere Lesarten. Sie beschreibt den indischen Schauspieler Shah Rukh Khan als „[s]chmalzig schön, aber nicht ohne Schalk im Nacken“ (SZ 10.10.05). Die Bewertung Bollywoods und seiner Schauspieler tritt in den genannten Beispielen nicht klar zum Vorschein. Das gleiche Phänomen ist in zwei Artikeln zu erkennen, in denen Bollywood nur kurz erwähnt wird. So schreibt Dorothea Marcus in der TAZ, dass in Indien „prächtiger Bollywood-Kitsch neben spiritueller Großmeisterei existiert“ (TAZ 22.05.06). Das Adjektiv „prächtig“ kann das Bollywood-Kino in ein positives Licht rücken, oder es betont auf ironische Weise den abwertenden Charakter des Kitsch-Begriffs, je nachdem wie der Text gelesen wird.¹²¹

In einer anderen Gruppe von Artikeln wird Bollywood zwar als Kitsch bezeichnet, aber ohne nähere Beschreibung und Wertung wie in den Beispielen zuvor. Auch hier hängt die Bedeutung der Textpassage vom Leser und seiner Einstellung zu Kitsch ab. Im Rahmen dieser recht neutral gehaltenen und sogar wohlwollenden Texte scheint es zudem, als sei Kitsch eine Frage des Geschmacks. Kitschig wird zu einem Merkmal wie gruselig, bei dem es auf die Entscheidung eines jeden Einzelnen ankommt, ob er kitschige Filme gern schaut oder eher nicht. Dieser neutrale Umgang mit dem Begriff Kitsch ist besonders gut in einem SZ-Artikel zu erkennen, in welchem indische Tanzkurse und eine Tanzvorführung angekündigt werden:

„So erfolgreich ist die indische Filmindustrie, dass das Kino vom Subkontinent sogar einen eigenen Namen hat: ‘Bollywood’ steht für kitschige Liebesgeschichten mit Happy End, in denen viel gesungen und getanzt wird. Dieses ‘film dancing’ zeigen Usah Vasanth Kumar und Unnikrishnan [...] von der Marga Dance Company aus Indien beim ‘Bollywood Dance’ am Freitag, 30. Juni, um 20 Uhr im Meta Theater in Moosach bei Grafing.“ (SZ 28.06.06)

Der Artikel ist insgesamt eher informativ. Es hängt vom jeweiligen Leser ab, ob er die Bezeichnung „kitschige Liebesgeschichten“ als Geringschätzung begreift, sich damit als Fan angegriffen oder als Gegner Bollywoods bestätigt fühlt, oder ob diese Tanzveranstaltung genau nach seinem Geschmack ist. Die Ankündigung des Films *Monsoon Wedding* (2001) in der TAZ ist ein etwas anderer Fall:

„Indische Filme sind in. Selbst der Trash-Sender RTL 2 sendet regelmäßig Bollywood, das aus Kitsch, Musik und Tanz besteht. Zum Heulen schön ist hier eine Hochzeit, die durch streitende Verwandte ins Wasser zu fallen droht.“ (TAZ 27.08.05)

Hier wird Kitsch als eines der Merkmale Bollywoods aufgezählt, aber als solches nicht bewertet. Die Beurteilung von Kitsch hängt daher vom Leser ab. Der Ausdruck „[z]um Heulen schön“ (TAZ 27.08.05) wiederum kann als Wertschätzung von romantischen Liebesfilmen betrachtet werden, aber auch als ironische Abwertung derselben. Die Bedeutung, die der Leser dieser Filmankündigung beimisst, ist letztlich von mehreren Teilbedeutungen abhängig. Beachtet werden müssen auch die Einstufung Bollywoods als „in“ und der Begriff „Trash-Sender“ (TAZ 27.08.05).¹²²

¹²¹Ein weiteres Beispiel ist in SZ 18.09.06 zu finden.

¹²²Ein weiteres Beispiel dieser Art ist FAZ 22.6.06bh.

Es stellt sich schließlich die Frage, wie diese Mehrdeutigkeiten und Offenheiten zu bewerten sind, die sich in den vorgestellten Zeitungsartikeln abzeichnen. Inwiefern zeigen sie einen Wandel im Umgang mit Kitsch und mit populärer Kultur seitens Gebildeter auf? Einen Hinweis dazu liefert Fiske, welcher Zweideutigkeiten, Ironie und Widersprüchlichkeiten als Merkmale offener Texte, und Offenheit wiederum als Voraussetzung für die Popularität von Texten anführt (vgl. Fiske 2006, 2000b). Die Bollywood-Artikel von Qualitätszeitungen wie der FAZ, der SZ und der TAZ können zwar nicht als populär in Fiskes Sinn verstanden werden, schon allein, weil das Publikum gut gebildet ist, und weil ein Großteil der enthaltenen Artikel nicht offen, sondern eher schwer zugänglich und anspruchsvoll ist. Aber sie bieten den Lesern durch ihre Offenheit eine Art Vergnügen, das dem von Populärem gleichkommt. Es ist quasi Populäres für Intellektuelle. Dies lässt sich jedoch nicht nur im Fall Bollywood beobachten, sondern stellt ein allgemeines Phänomen dar. Rudi Renger erklärt, dass journalistische Medien vermehrt populäre Züge tragen, um ihr Publikum anzuziehen. Dies lasse sich unter anderem mit der ökonomischen Arbeitsweise der Tageszeitungen erklären (vgl. Renger 2000). Zudem ist im Kultur- und Medienressort eine anspielungsreiche Schreibweise üblich.

Goldbeck stellt in den von ihr untersuchten Artikeln über die Soap „GZSZ“ zwar auch ironische Bemerkungen und Übertreibungen fest (vgl. Goldbeck 2004, S.207, 233). Sie vergleicht die Beschreibungen einiger Autoren sogar mit den Inhalten von Groschenromanen und der Boulevardpresse (vgl. Goldbeck 2004, S.114, 217). Aber ihrer Ansicht nach seien dies nur Mittel, um Soaps ins Lächerliche zu ziehen. Andere Gründe und mögliche Lesarten zieht sie nicht in Betracht (vgl. Goldbeck 2004, S.215).

Um den Positionierungen der Zeitungsautoren näher zu kommen ist es hilfreich, noch einmal Kaspar Maases These in Betracht zu ziehen, die im Theorieteil dieser Arbeit erläutert wurde (vgl. Kapitel 3.4.). Maase behauptet, dass Gebildete Populäres zunehmend wertschätzen und in ihren Alltag integrieren, aber sich durch die Sprache, mit der sie ihre Vorlieben zum Ausdruck bringen, von anderen sozialen Schichten abgrenzen. Laut Maase eignen sie sich Populäres auf eine spezifische Weise an (vgl. Maase 2001, S.238, 251). Die in den Zeitungsartikeln festgestellten Mehrdeutigkeiten und ironischen Anspielungen können demnach als elitäre Aneignungspraktik von Populärem betrachtet werden. Auch bei Braungart sind Hinweise darauf zu finden. Er erklärt, dass der ironische Umgang mit Kitsch seitens der Elite als eine „Selbstinszenierungsgeste“ und als „Material eines ästhetischen und sozialen Spiels“ (Braungart 2002, S.23) verstanden werden kann. Es sei zudem ein Zeichen dafür, dass die Elite schon immer auch eine Sehnsucht nach Naivem, Einfachem und leicht zu Verstehendem hat. Der ironische Blick auf Kitsch könne als ein Versuch angesehen werden, sich nicht vom Kitsch vereinnahmen zu lassen, sondern Distanz zu wahren und ihn dennoch zu genießen. Schließlich lebe die Elite auf diese Weise ihren Spaß am schlechten Geschmack und an Doppeldeutigem aus (vgl. Braungart 2002, S.23f).

7.7.4. Kitsch als Camp

Maases und Braungarts Überlegungen führen uns zu Susan Sontags Konzept des Camp, welches eine weitere Erklärung für das Beobachtete bietet. Sontag hat zwar den Camp-Begriff nicht erfunden, aber dessen Verständnis mit ihrem 1966 veröffentlichten Essay „Notes on ‘Camp’“ wesentlich mitgeprägt (vgl. Bronstering 2003).¹²³ Sie beschreibt Camp zunächst als eine besondere Art der ästhetischen Erlebnisweise (sensitivity) von bestimmten kulturellen Gegenständen (vgl. Sontag 1966). Das Prinzip des Camp bestehe darin, eine Sache gerade deswegen gut zu finden, weil sie schlecht ist: „The ultimate Camp statement: it’s good because it’s awful“ (Sontag 1966, S.292). Die Sache selbst wird damit auch Camp. Das allein sei jedoch nicht ausreichend. So habe Camp weder die Absicht schlecht zu sein, noch als Camp betrachtet zu werden, sondern er habe das Ziel, ernst genommen zu werden, worin er jedoch scheitert:

„In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has a proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve.“
(Sontag 1966, S.283)

Insbesondere ein Übermaß an Ehrgeiz bei der Schaffung des Gegenstandes und der Aspekt der Übertreibung in der Sache selbst seien Gründe dafür, dass sie nicht ernst genommen werde (vgl. Sontag 1966, S.284). Die Erlebnisweise Camp sei jedoch kein Auslachen oder Belächeln der Verfehlungen, sondern eine Liebe zu den Dingen, ein echtes Vergnügen und eine ehrliche Freude an ihnen. Sie sei nicht wertend, sondern vielmehr genießend. Sontag zufolge sei Camp überall zu finden, der Camp-Liebhaber unterscheide auch nicht zwischen Massenkultur und Hochkultur. Aber letztlich hänge es vom Betrachter ab, was Camp ist und was nicht (vgl. Sontag 1966).

Es sprechen viele Aspekte dafür, dass Bollywood in den vorgestellten mehrdeutigen Artikeln des Strangs „Bollywood ist Kitsch“ von den Autoren als Camp angesehen wird. Zunächst ist die Nähe zwischen Camp und Kitsch bezeichnend. Beide basieren auf einem ästhetischen Bewertungsmaßstab, fällen jedoch genau entgegengesetzte Urteile über ein und dieselbe Sache. Darauf weist auch Sontag hin: „Many examples of Camp are things which, from a ‘serious’ point of view, are either bad art or kitsch“ (Sontag 1966, S.278). Wenn in den Artikeln von „prächtige[m] Bollywood-Kitsch“ (TAZ 22.05.06) die Rede ist, Bollywood als „mitreißend kitschig“ (TAZ 30.09.06) und die Schauspieler als „[s]chmalzig schön“ (SZ 10.10.05) betrachtet werden, dann tritt das ein, was Sontag in ihrem Essay als Camp-Geschmack beschreibt. Bollywood wird dafür geliebt, dass es schlecht ist. Offen ist hier, wie die Leser damit umgehen. Denn sie können die Ausdrücke neben Camp auch als Ironie und Abwertung lesen. Im zweiten Fall, dem neutralen Umgang mit dem Begriff Kitsch, ist die Interpretation als Camp ebenso möglich. In diesem Moment übernimmt der Begriff Kitsch die Bedeutung von Camp, er selbst steht für etwas, das genau deswegen gut ist, weil es schrecklich ist. Auch hier steht es dem Leser offen, ob er den Begriff „Kitsch“ als Camp, Abwertung oder als etwas ganz anderes versteht.

¹²³Bronstering zufolge liegen die Wurzeln des Camp-Geschmacks in den Metropolen. Er habe sich beispielsweise um 1900 in London, Wien und Paris, in den 1920er Jahren in Berlin und in den 1950er und 1960er Jahren in New York entwickelt (vgl. Bronstering 2003).

Des Weiteren weist Bollywood mehrere Eigenschaften auf, die Sontag bei Camp voraussetzt. Bollywood will nicht Camp oder Kitsch sein, sondern besitzt in seinem Anliegen und seiner Umsetzung Ernsthaftigkeit. Ersichtlich wird dies vor allem in Zitaten indischer Regisseure und Schauspieler, die in den untersuchten Artikeln zu finden sind. So antwortet der Regisseur Yash Chopra auf die Frage, was einen guten Hindi-Film ausmache, ernsthaft: „Liebe und Gefühl“ (FAZ 10.09.06), und: „Ich mache keine Actionfilme. Ich will, daß die Leute Liebe und Gefühl verspüren“ (FAZ 10.09.06). Wie an mehreren Beispielen gezeigt wurde, empfinden einige deutsche Autoren diese Emotionalität als übertrieben, was sie mit Begriffen wie Schmonzette und Schmachtfetzen zum Ausdruck bringen. In anderen wiederum zeigt sich an der Freude am Übertriebenen der Camp-Geschmack. So ist in einem SZ-Artikel vom „bunten Überschwang, der das Bollywood-Kino so lustvoll macht“ (SZ 11.09.06) die Rede.

Ein weiterer Anhaltspunkt für die Betrachtung Bollywoods als Camp ist das Niveau der untersuchten Zeitungen. Sontag stellt heraus, Camp sei eine eher elitäre Erlebnisweise und setze gewissen Wohlstand voraus (vgl. Sontag 1966, S.289).¹²⁴ Daher bieten die FAZ, SZ und TAZ mit ihrer intellektuellen und gebildeten Leserschaft den idealen Nährboden für Camp. Andere Merkmale jedoch, die Sontag für Camp anführt, kann Bollywood nur zum Teil erfüllen. Sie erklärt zum Beispiel an mehreren Stellen, dass Camp meistens etwas Vergangenes sei. Die Mehrzahl der in Deutschland gezeigten Bollywood-Filme sind jedoch Produktionen des 21. Jahrhunderts oder der 1990er Jahre. Andererseits deuten einige bereits vorgestellte Argumentationen darauf hin, dass Bollywood-Filme als Bewahrer von etwas Vergangenen betrachtet werden (vgl. Kapitel 7.3.2. und Kapitel 7.5.1.).

Camp ist schließlich eine Perspektive auf Populäres, die mit der Ansicht Adornos und Horkheimers nur die ästhetische Betrachtungsweise gemein hat. Beide stehen abgesehen davon in klarem Gegensatz zueinander. Während Adorno und Horkheimer Populäres gering schätzen (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000), empfindet der Camp-Liebhaber eine tiefe Zuneigung zu seinen Camp-Objekten. Die Freude am Gescheiterten und Übertriebenen, die im Camp einiger Artikel seinen Ausdruck findet, kann im Prinzip als eine elitäre Form der Aneignung von Populärem betrachtet werden, zunächst des Autors selbst. Er bietet Camp damit gleichzeitig seinen Lesern als eine Bedeutung an, die Bollywood im Alltag von gebildeten Fans besitzen kann. Es hängt jedoch vom einzelnen Leser ab, ob er diese annimmt. Denn die Camp-Ausdrücke in den vorgestellten Artikeln zeichnen sich durch eine Offenheit aus, die viele andere Lesarten möglich macht. Trotz des positiven Zugangs und der Offenheit der Artikel kann aber nicht gleich von einem Umgang mit Bollywood im Sinne der Cultural Studies die Rede sein. Denn die Cultural Studies lehnen einen ästhetischen Maßstab für die Bewertung populärer Kultur prinzipiell ab. Inwiefern dennoch Parallelen zum Cultural-Studies-Ansatz vorliegen, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht klären.

Insgesamt ist festzuhalten, dass der Argumentationsstrang „Bollywood ist Kitsch“ weitaus dominanter ist als der Strang „Bollywood ist Kunst“. Dies ist kein überraschendes Ergebnis. Bemerkenswert ist vielmehr die Heterogenität in der Bewertung Bollywoods als Kitsch.

So zeigte sich, dass die Mehrzahl der Artikel, die Bollywood explizit als Kitsch bezeichnen, durch

¹²⁴Sontag zufolge sei die drohende Langeweile im Wohlstand der Grund dafür (vgl. Sontag 1966, S.289). Andrea Bronstering erklärt, dass der Camp-Blick rein ästhetisch sei und alles Politische und Ökonomische ignoriere. Dies sei nur ohne finanzielle Nöte und Sorgen möglich (vgl. Bronstering 2003).

Mehrdeutigkeiten gekennzeichnet ist. Dazu zählen fast die Hälfte der Artikel des Argumentationsstrangs „Bollywood ist Kitsch“. Der Kitsch-Begriff tritt hier in positiven und neutralen Zusammenhängen auf, welche es möglich machen, die Artikel nicht nur als Abwertung von Bollywood zu lesen, sondern auch als Wertschätzung oder als sachliche Information. Diese Offenheit weist auf einen eingetretenen Wandel im Umgang mit Kitsch und Populärkultur seitens Gebildeter hin (vgl. Maase 2001; Braungart 2002). Kitsch scheint nicht mehr ausschließlich etwas Minderwertiges zu sein, sondern kann als Begriff auch positive Bedeutungen transportieren. Durch die Mehrdeutigkeiten in den Artikeln erreichen die Autoren sowohl Gegner, als auch Fans von Bollywood. Außerdem zeigen sich in den ambivalenten Formulierungen elitäre Aneignungsformen von Populärem. Dabei wurde insbesondere der Camp-Blick auf Bollywood deutlich.

Darüber hinaus konnte eine Vielzahl von Artikeln mit einer klaren Abwertung der Emotionalität und der leichten Zugänglichkeit Bollywoods festgestellt werden. Diese Perspektive kommt der Ansicht Adornos und Horkheimers von Populärem sehr nahe (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000). Artikel der FAZ machen dabei den größten Teil derer aus, die Bollywood abwerten. In zwei Artikeln ist die Geringschätzung von Populärem auch als Abwertung des Ostens gegenüber dem Westen lesbar, es tritt also die hierarchische Zweiteilung in Ost-West, wie sie von Said und Inden kritisiert wurde, hervor (vgl. Said 1995; Inden 1994). Im Gegensatz dazu sind einige Artikel mit positiven und auch neutralen Einschätzungen des emotionalen Charakters Bollywoods vorzufinden. Sie überlassen die Bewertung des Merkmals Emotionalität dem Leser.

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass die Markierung Bollywoods als emotional, gefühlsorientiert, leicht verständlich und anspruchslos letztlich der von Said und Inden kritisierten Charakterisierung des Orients als irrational, unentwickelt und gefühlsbetont gleichkommt. Der Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood weist diesbezüglich also nicht nur Parallelen zur KulturindustrieThese Adornos und Horkheimers auf, sondern auch zum westlichen Diskurs über den Orient nach Said und Inden (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994, S.263ff). Die Abwertung Bollywoods als Populäres und als Orientalisches überlagern sich an dieser Stelle.

Alles in allem konnte in diesem Kapitel gezeigt werden, dass Bollywood als Populäres verschiedene Formen der Bewertung erfährt. Die Abwertung von populärer Kultur seitens Gebildeter, wie sie von Maase und Goldbeck beschrieben wird (vgl. Maase 2001; Goldbeck 2004), wurde in einem Teil der Artikel deutlich. In einem anderen Teil zeigte sich, dass Populäres unter Gebildeten auch Anerkennung erfährt und auf besondere Art und Weise angeeignet wird. Ein Hinweis darauf ist bereits bei Maase zu finden (vgl. Maase 2001).

7.8. Bollywood ist eskapistisch

In diesem Kapitel werden Argumentationen näher betrachtet, die in den Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ münden. Unter Eskapismus wird häufig die Flucht aus dem Alltag verstanden. Folgt man dem Duden Fremdwörterbuch, steht Eskapismus für die „Flucht vor der Wirklichkeit u. den realen Anforderungen des Lebens in eine imaginäre Scheinwirklichkeit“, des Weiteren für „Zerstreuungs- u. Vergnügungssucht“ (Duden 2001, S.280). Während ein Teil der untersuchten Artikel das Bollywood-Kino konkret als eskapistisch bezeichnet, weist ein anderer Teil auf den eskapistischen Charakter Bollywoods hin, indem er es als Traumwelt deklariert, in welcher die unerfüllten Wünsche und Fantasien der Rezipienten wahr werden. Bollywood mache

die Probleme des Alltags vergessen und schenke Ablenkung sowie Trost. Auch Artikel, in denen Bollywood als eine Art Droge und Religion beschrieben wird, deuten auf Eskapismus. Hier kommen Aspekte wie Verführung und Abhängigkeit hinzu.

Die Annahme, ein kulturelles Produkt sei eskapistisch, läuft dem Aneignungskonzept der Cultural Studies zuwider. Denn diese verstehen Mediennutzung nicht als Flucht, sondern vielmehr als ein permanentes Verhandeln des eigenen Alltags und der eigenen Probleme, welches durch die angebotenen Inhalte und Themen ermöglicht werde (vgl. Hepp 2004, S.174).¹²⁵ Demzufolge ist auch das sogenannte „Abschalten beim Fernsehen“ keine ausschließliche Flucht, sondern es geht immer mit einer aktiven Produktion von Bedeutungen einher, die letztlich das eigene Leben betreffen. Der Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ weist daher keine Parallelen zum Diskurs der Cultural Studies auf.

Eine Sache wie einen Film als eskapistisch zu bezeichnen ist außerdem problematisch, da dies zunächst offen lässt, inwiefern sie eskapistisch ist und worin deren Eskapismus besteht. Bezieht sich der Eskapismus eines Films zum Beispiel auf dessen Inhalt, auf die Motive der Nutzer, auf den Kontext der Rezeption (z.B. abgedunkelter Kinosaal) oder auf das unmittelbare Ergebnis und die Folgen derselben? Auch Elihu Katz und David Foulkes weisen in ihrem Aufsatz „On the Use of the Mass Media as ‘Escape’: Clarification of a Concept“ (1962) auf diese Uneindeutigkeit des Begriffs hin.¹²⁶ Im Gegensatz zu den Cultural Studies gehen sie aber davon aus, dass Eskapismus eines von vielen möglichen Bedürfnissen des Rezipienten sein könne, das dieser mit Medienkonsum zu stillen suche. Und sie ziehen es als ein mögliches Ergebnis des Medienkonsums in Betracht. Es sei ihnen zufolge aber fraglich, ob ein Medienangebot an sich als eskapistisch zu bezeichnen sei, da es nie ausschließlich und von allen Rezipienten zum Entfliehen aus dem Alltag genutzt werde, sondern zu vielen weiteren Zwecken. Katz und Foulkes kritisieren zudem, dass in vielen Fällen von einem fiktionalen, als unrepräsentativ erachteten, und daher als eskapistisch bezeichneten Inhalt darauf geschlossen wird, dass auch die Intentionen der Rezipienten sowie das Ergebnis der Mediennutzung eskapistisch seien (vgl. Katz und Foulkes 1962):

„Thus ‘escapist drives’ do not invariably lead to ‘escapist exposure patterns’ [...] Nor does ‘escapist content’ function as escape for all who are exposed; indeed, ‘nonescapist’ content may function for some as escape.“ (Katz und Foulkes 1962, S.387)

Dieses Problem, auf das Katz und Foulkes hinweisen, lässt sich auch in den Artikeln über Bollywood feststellen. Viele von ihnen beschreiben den Inhalt, die Form oder die Nutzung der Bollywood-Filme als eskapistisch. Damit suggerieren sie zum einen, dass alle Zuschauer eskapistisch motiviert seien, zum Beispiel weil sie entfremdet und isoliert sind (vgl. Katz und Foulkes 1962, S.380). Und zum anderen geben sie vor, das Ergebnis sei immer eskapistisch und führe zu einem Abwenden von der Realität. Auf diese Weise werden andere Gründe für das Schauen von Bollywood-Filmen, sowie andere Formen und Folgen der Nutzung ignoriert. Abgesehen davon, dass das Eskapismus-Konzept von den Cultural Studies prinzipiell abgelehnt wird, widerspricht

¹²⁵Vergleiche dazu auch Fiske 2006, S.52.

¹²⁶Katz und Foulkes sind Vertreter des Uses-and-Gratification-Ansatzes (auch Nutzen-und-Belohnungs-Ansatz), der davon ausgeht, dass der Rezipient aktiv ist und je nach seinen Bedürfnissen, Erfahrungen und Erwartungen entscheidet, wie und ob er ein Medium nutzt. Grundlegend ist der Gedanke, dass verschiedene Rezipienten aus ein und demselben Medium ganz unterschiedliche Nutzen ziehen können (vgl. Katz und Foulkes 1962; Bonfadelli 2004).

diese Festlegung der Filme auf eine einzige Bedeutung deren Vorstellung von der Polysemie populärer Texte. Darüber hinaus unterstützt die Kennzeichnung Bollywoods als eskapistisch die Vorstellung, Bollywood stehe eher für Irrationalität als für Rationalität. Denn die Flucht aus der Realität wird durch das Ausschalten des Verstandes und die Hingabe zum Gefühl erleichtert. Der Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ weist damit Ähnlichkeit mit dem von Said und Inden kritisierten westlichen Bild von einem irrationalen Orient auf (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994).

Im Folgenden wird das Beobachtete an Hand ausgewählter Beispiele einzelner Argumentationen näher beleuchtet. Dabei werden weitere Merkmale des Strangs „Bollywood ist eskapistisch“ aufgedeckt.

7.8.1. Traumwelten und Alltagsfluchten

In den Artikeln mit der Argumentation „Traumwelten und Alltagsfluchten“ tritt häufig der Fall auf, dass Eskapismus als Merkmal des Inhalts von Bollywood-Filmen angeführt wird.

Ein Beispiel dafür ist ein TAZ-Artikel von Ekkehard Knörer: Wie oben erklärt, legt die Aussage, die Filme seien eskapistisch, gleichzeitig eine ausschließlich eskapistische Nutzung und Wirkung der Filme nahe. Abgesehen davon lässt sich ein weiteres Problem feststellen. Knörer bringt zum Ausdruck, dass sich Eskapismus und Politik gegenseitig ausschließen, dass also ein politischer Film nicht zum völligen Abschalten und Vergessen des Alltags dienen könne. Bereits im Untertitel heißt es: „Doch die Zeiten des Eskapismus im populären Hindi-Kino scheinen zu Ende zu gehen: Stattdessen kehrt die Politik zurück“ (TAZ 18.07.06). Im Verlauf des Artikels wird diese binäre Opposition bekräftigt: „Nach Jahrzehnten, in denen das populäre Hindi-Kino von teils natürlich grandiosem eskapistischem Entertainment dominiert war, kehren nun ernsthafte politische Auseinandersetzungen zurück“ (TAZ 18.07.06). Dabei wird auch deutlich, dass mit Eskapismus der Inhalt der Filme gemeint ist, und dass Knörer gegenüber Eskapismus im Film nicht negativ eingestellt ist. Vielmehr betrachtet er ihn als eine von vielen Möglichkeiten der Filmgestaltung. Dies zeigt sich auch im zweiten circa ein Jahr zuvor entstandenen Artikel über den Film *Veer-Zaara* (2004). In ihm bezieht sich Knörer jedoch nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form des Films. Der Inhalt dagegen enthalte politische Elemente:

„In der Verschränkung von liberaler Botschaft und eskapistischer Form, im Ineinander von Song and Dance und Toleranzedikten, ist ‘Veer und Zaara’ ein Musterbeispiel dafür, wie sich politisch-utopisches Potenzial und die traditionelle Gestalt hinreißenden Bollywood-Entertainments bestens vertragen können.“ (TAZ 04.06.05)

Auch in diesem Beispiel stellt Knörer Politik und Eskapismus einander gegenüber. Aber anders als im ersten Fall seien sie miteinander vereinbar, da sie verschiedene Ebenen eines Films besetzen. Im ersten Artikel zieht Knörer diese Möglichkeit nicht in Betracht. Das Problem des Ausschließens kommt im Verlauf des zweiten Artikels aber auch zum Vorschein. Während Knörer noch zu Beginn die gute Kombination aus „liberaler Botschaft und eskapistischer Form“ (TAZ 04.06.05) preist, äußert er später, dass die Ästhetik des Films, also auch dessen Form, rückständig und nicht realistisch genug sei. Er schlägt indirekt den Übergang vom Eskapismus zum Realismus vor

und erweckt den Anschein, als stünden beide Begriffe zueinander im Gegensatz. Bollywood wird damit indirekt als irrational gekennzeichnet, vergleichbar mit dem Orient laut Said und Inden (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994). Der Realismus dagegen steht für Rationalität und Ernsthaftigkeit, Merkmale, die Said und Inden zufolge der Westen sich selbst zuspreche (vgl. Said 1995, S.300f; Inden 1994). Es ist jedoch zu beachten, dass in Knörers Artikeln keine Gegenüberstellung von Bollywood-Kino und westlichem Kino oder von Ost und West stattfindet, wie das in einigen Argumentationen des Strangs „Bollywood im Vergleich mit dem westlichen Kino“ der Fall ist. Es wird an Bollywood auch kein westlicher Maßstab angelegt, wie im Strang „Der Westen als Maßstab und Ziel“. Aber Knörer arbeitet mit binären Oppositionen, die auf der fragwürdigen Grundannahme basieren, Eskapismus könne eine Eigenschaft von Filmen sein.

Der Vergleich beider Artikel von Knörer macht deutlich, dass im ersten Artikel das Merkmal Eskapismus zur Konstruktion einer Vorher-Nachher-Situation eingesetzt wird, also zur Darstellung der Entwicklung vom eskapistischen zum politischen Film. Damit schafft Knörer nicht nur eine binäre Opposition, sondern er homogenisiert auch die Filme beider Stadien. Denn würde er jeden Film differenziert betrachten, wie im zweiten Artikel beim Film *Veer-Zaara* (2004), wäre die Spaltung in politische und eskapistische Filme nicht möglich. Letztlich ist die Charakterisierung eines Bollywood-Films als eskapistisch eine Reduktion. Denn andere Bedeutungen, die der Film gewinnen kann, werden, wie bereits erläutert, ausgeblendet.¹²⁷

Neben der Verwendung des Begriffs Eskapismus weist Knörer in seinem TAZ-Artikel auch durch Ausdrücke wie „Karan-Johar-Yash-Chopra-Wohlfühlproduktionen“ (TAZ 18.07.06) und das „alte Versöhnungsprojekt“ (TAZ 18.07.06) auf den eskapistischen Charakter Bollywoods hin. Zudem wird hier explizit auf die Wirkung der Filme angespielt. Während die erste Textpassage zum Ausdruck bringt, dass Bollywood-Filme nicht anstrengend und aufreibend seien, sondern gute Gefühle erzeugen, arbeitet der zweite Ausdruck auf mehreren Ebenen. Einerseits meint er die Filme selbst und deren Geschichten mit Happy End. Andererseits deutet er darauf hin, dass der Zuschauer durch diese Geschichten versöhnt werde und sich in Frieden wiegen könne.

Auch Michael Seewald deutet in seinem FAZ-Artikel vom 11.11.2005 an, dass Bollywood-Filme eine eskapistische Wirkung haben. In der Bildunterschrift des Artikels zum Beispiel beschreibt er Bollywood als eine Art Traumfabrik. Er betont, dass das Erfüllen von Träumen der einzige Zweck Bollywoods sei, was dem Eskapismus-Konzept von Katz und Foulkes (1962) deutlich widerspricht: „Bei ‘Veer und Zaara’ [...] geht es heute abend selbstverständlich auch um nichts anderes als bunt-schillernde Träume, die wahr werden“ (FAZ 11.11.05).

Im Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ lassen sich weitere Artikel ausmachen, die Bollywood ähnlich wie in Knörers und Seewalds Artikel als eskapistisch kennzeichnen: Es ist vom Vergessen des harten Alltags die Rede und vom Wahrwerden der schönsten Wünsche und Träume. Besonders deutlich ist dies in einem FAZ-Artikel von Christoph Hein zu erkennen. Er ist vollständig von dieser Argumentation durchzogen, zeichnet sich aber im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen durch eine herablassende Art im Umgang mit Bollywood aus. Auf diese Weise wird das Bollywood-Kino insgesamt in ein negatives Licht gerückt. Hein beschreibt Bollywood als „Traumwelt“ der Inder, als „schöner Schein“ und als „Gegenentwurf zum Elend des wirklichen

¹²⁷ Ein weiteres Beispiel, in dem die Filme mit dem Begriff Eskapismus beschrieben werden, ist Michael Seewalds FAZ-Artikel vom 11.11.2005.

Lebens“ (FAZ 01.10.06b). Auffallend ist vor allem der aufgebaute Kontrast zwischen idyllischer Filmwelt und schrecklicher indischer Realität:

„Bollywood ist eine Überdosis Indien, ist das Masala, von der eine Prise genügt, um aus dem Armenhaus der Welt ein hüftschwingendes Melodram der Sehnsucht zu machen, mit Augenaufschlag und ganz großer Geste. Ein schöner Schein, bei dem Gut und Böse, Liebe und Haß, zu kleinen Fluchten verhelfen. Sie dauern mindestens 180 Minuten. Und kosten keine 20 Cent Eintritt.“ (FAZ 01.10.06b)

An anderer Stelle des Artikels ist erkennbar, was Hein für die Alltagsflucht der Inder verantwortlich macht: „Auf der Leinwand geht, was sonst nicht geht“ (FAZ 01.10.06b). Er spielt hier auf die Fiktionalität der Filme an, und erläutert, dass sowohl die Geschichten dazu gehören, welche ihm zufolge eine heile Welt zeigen, in der die Menschen keine anderen Sorgen haben als ihre Liebesnöte, als auch die Tanz- und Gesangsszenen und die farbenprächtige und reiche Gestaltung der Bollywood-Filme. Die hier dargelegte Vorstellung, nur Fiktionales befriedige eskapistische Bedürfnisse, wird von Katz und Foulkes (1962) kritisiert.

Der Gegensatz zwischen Filmwelt und Realität wird auch in der Überschrift eines FAZ-Artikels von Martin Kämpchen zum Ausdruck gebracht: „In Bollywood tanzen die Schönen, während den Politikern das Wasser bis zur Hüfte steht“ (FAZ 24.08.05). Ein weiteres Beispiel, in dem Handlung und Inhalt der Filme als Grund des Eskapismus hervortreten, ist eine bereits vorgestellte Textpassage aus David Weigends SZ-Artikel vom 31.08.2006. Weigend zitiert darin die Meinung einer Verkäuferin von Bollywood-DVDs: „Diese Filme sind ganz großer Kitsch“, sagt Martina Malik [...]. „Man zeigt unermesslichen Reichtum und eine Traumwelt, eine Alltagsflucht“ (SZ 31.08.06). Die Unrepräsentativität der Filme erscheint hier als Grund für deren eskapistische Wirkung.

Auffallend ist, dass zu dem Strang „Bollywood ist eskapistisch“ besonders viele Zitate von indischen Regisseuren und Schauspielern beitragen. Peter-Philipp Schmitt erläutert zum Beispiel in einem FAZ-Artikel über den indischen Politiker Rahul Gandhi, dass sich dieser über den Erfolg Bollywoods in Deutschland wundert:

„Pessimismus, Zukunftsängste, unerfüllbare Sehnsucht nach ein bißchen Glück im Leben und beruflichem Erfolg hat er offenbar bislang bei den Deutschen nicht vermutet und bei seinem Besuch in Hamburg auch nicht feststellen können. Genau das seien aber die Gründe, warum sich Inder zu Millionen die farbenfrohen Musikoperetten ansähen.“ (FAZ 29.08.05)

Gandhi sei also der Ansicht, dass es nur diejenigen in indische Filme locke, die unzufrieden seien. Da dies bei Deutschen nicht zutrefte, sei es unlogisch, warum sie Bollywood mögen. Hier zeigt sich die Vorstellung, Bollywood habe nur eine Bedeutung, und zwar die Flucht aus einem zermürbenden Alltag. Auch in Judith Luigs TAZ-Artikel über den Film *Star Biz* (2005) ist dies zu beobachten. Sie wiederholt hier, was der Regisseur Yash Chopra bereits in *Star Biz* (2005) äußert: Bollywood sei „Projektionsfläche für die Träume und Ziele der Menschen“ (TAZ 06.08.05). Ein weiteres Beispiel ist der oben vorgestellte FAZ-Artikel von Michael Seewald:

„Er [Shah Rukh Khan, d.A.] weiß, daß die eigentliche Aufgabe des Bollywood-Kinos ist, ‘den Menschen die Flucht aus ihrem schweren, entbehrungsreichen Alltag in eine Welt glücklicher Fantasien zu ermöglichen’. Was vielleicht auch eine Erklärung für den überraschenden Erfolg beim deutschen Publikum sein könnte.“ (FAZ 11.11.05)

Das Bollywood-Kino wird hier mit Hilfe eines Zitats von dem indischen Schauspieler Shah Rukh Khan auf eine Form der Ablenkung und des Trostes reduziert. Durch die Wortgruppe „er weiß“, schließt sich Seewald der Aussage Khans an. Außerdem entwickelt er die Vermutung, auch Deutsche könnten das Bollywood-Kino für die Ermöglichung der Flucht aus dem Alltag lieben. Seewalds Bild vom „magischen Sog“ (FAZ 11.11.05) des Films *Veer-Zaara* (2004) unterstützt die vielzähligen Hinweise auf Eskapismus in seinem Artikel. Es suggeriert, dass der Zuschauer vom Film vereinnahmt wird und alles andere vergisst.

Die im SZ-Artikel von Petra Schönhöfer transportierte Argumentation ist von besonderer Art. Wie in den Beispielen zuvor wird zunächst der Inhalt Bollywoods als eskapistisch betrachtet. Es ist von „Bollywoods glitzernder Traumfabrik“ (SZ 10.10.05) die Rede, und in einem Zitat von Ramona Becker, die für Fans eine Webseite bereitstellt, kommt zum Ausdruck, was diese Traumfabrik ausmache: „Man kann für ein paar Stunden den Alltag vergessen und eine heile, bunte Welt genießen, mit klaren Helden und Gegenspielern und Männern, die für ihre Liebe alles tun“ (SZ 10.10.05). Ähnlich wie in Heins Artikel wird die Welt Bollywoods als in Ordnung empfunden, weil darin alle Probleme lösbar seien und das Gute am Ende immer siegt. Vor allem die von Frauen gehegte Fantasie, von einem Mann erobert und umkämpft zu werden, findet Becker zufolge in Bollywood-Filmen ihre Erfüllung. Beide Aspekte scheinen Voraussetzungen für Eskapismus zu sein. Es geht aber nicht nur um die Flucht aus dem Alltag in irgendeinen Traum, sondern vielmehr in eine orientalische Welt. Dies kommt deutlich im Zitat des Fans Katrin zum Vorschein:

„Da blühen dann schon mal die Klischees: ‘In Indien ist alles emotionaler, lauter, bunter, die familiären Bindungen sind stärker, alles Werte, die sich vor allem junge Menschen vermehrt wünschen und in Deutschland nicht finden können’, beschreibt Katrin das Besondere, ohne selbst je in Indien gewesen zu sein.“ (SZ 10.10.05)

In Katrins Worten zeigt sich, dass die Traumwelt Bollywood für sie Werte bereit hält, nach denen sie sich sehnt. Sie lassen zudem vermuten, dass Indien und Bollywood als Bewahrer von in Deutschland bereits verloren gegangenen Werten begriffen werden. Schönhöfer bezeichnet Katrins Vorstellungen zwar als Klischee, setzt diesem jedoch nichts entgegen. Diese Perspektive auf Bollywood kommt dem romantischen Bild von Indien, wie von bei Lütt beschrieben wird, sehr nahe (vgl. Lütt 1998, 1987). Schließlich bezieht sich der Eskapismus in Schönhöfers Artikel nicht nur auf Bollywood als populäres sondern auch als indisches Kino. Beide Kategorien scheinen die Einstufung Bollywoods als eskapistisch zu fördern und treten im Artikel verkoppelt auf. Einen Hinweis darauf liefert auch ein Satz in einem TAZ-Artikel von Susanne Messmer, in welchem sie äußert, dass das Buch „Glitzernacht“ von der indischen Autorin Shobhaa De einen „ähnlich in andere Welten schießt wie ein Bollywoodfilm“ (TAZ 30.09.06).

7.8.2. Exkurs: Bollywood ist unrealistisch

Im Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ spielt das Thema Realismus eine große Rolle. So wird Bollywood in den meisten Fällen nicht als realistisch, sondern als realitätsferne Traumwelt beschrieben. Es stellt sich die Frage, auf welcher Grundlage dieses Urteil getroffen wird. Dabei sind die Ausführungen Fiskes hilfreich. Er betrachtet Realismus nicht als Gegebenheit, sondern als diskursive Konvention. Ihm zufolge werde etwas dann als realistisch betrachtet, wenn es den vorherrschenden Konventionen folgt. Zwar gebe es viele Diskurse, die festsetzen, was realistisch sei und was nicht, aber nur der Dominante werde von den Menschen naturalisiert und als wahr und natürlich empfunden (vgl. Fiske 2002, S.21f).

In den Artikeln des Strangs „Bollywood ist eskapistisch“ kommt zum Ausdruck, dass Bollywood den herrschenden Realismus-Konventionen nicht gerecht wird. Der fiktionale Inhalt und die Realitätsferne der Filme wird in den meisten Fällen als Grund dafür genannt. Das wurde bereits an einigen der vorgestellten Artikel sehr gut deutlich. Der Realismus-Diskurs scheint aber von den jeweiligen Bezugsgrößen abzuhängen. So geht es in den Artikeln, die Bollywood-Filme mit Hollywood-Filmen vergleichen, nicht um inhaltliche Aspekte, also nicht um Realismus versus Fiktionalität, sondern eher um Form und Ästhetik.¹²⁸ Zum Beispiel erklärt Petra Schönhöfer in einem bereits vorgestellten SZ-Artikel, dass Bollywood für die Münchnerin Ramona Becker eine „gute Ergänzung zum Realismus“ sei, „der aus Hollywood in deutsche Kinos kommt“ (SZ 10.10.05). Und im anschließenden Zitat von Becker heißt es, Bollywood-Filme seien ein „guter Gegensatz zu den Hollywoodfilmen“ (SZ 10.10.05). Hier kommt indirekt zum Ausdruck, Hollywood-Filme seien realistisch, Bollywood-Filme aber nicht. Inhaltlich fiktionale Hollywood-Filme sind für Becker also diskursiv real, inhaltlich fiktionale Bollywood-Filme aber nicht. Fiske erklärt, dass die klassische realistische Erzählweise des Hollywood-Kinos versuche, eine geschlossene selbsterklärende real erscheinende Welt zu konstruieren. Diese könne inhaltlich fiktional sein, aber werde dennoch als realistisch wahrgenommen (vgl. Fiske 2002, S.130f). Es ist also anzunehmen, dass Becker die Konventionen des Hollywood-Kinos naturalisiert hat und als realistisch empfindet. In ihrem Zitat zeigt sich damit ein westlicher Realismus-Diskurs.¹²⁹

Schließlich muss hinterfragt werden, welche Aussagen durch die Kennzeichnung Bollywoods als unreal und fiktional getroffen werden. Im Strang „Bollywood ist eskapistisch“ werden sie dazu genutzt, um festzustellen, Bollywood habe eine eskapistische Wirkung. Da Realismus aber nur ein Diskurs ist, der bestimmt, was als realistisch gilt, ist diese Schlussfolgerung nicht haltbar. Es kann zum Beispiel davon ausgegangen werden, dass Bollywood-Filme in dem Sinn real sind, dass sie auf gesellschaftlichen Ideologien basieren, diese weitergeben und verhandeln. Auch Goldbeck weist auf diesen Sachverhalt hin: „Statt dessen können Ausstrahlungen, die mit dem Label fiktional versehen wurden, diskursiv realer sein, also gesellschaftliche Diskurse besser transportieren als non-fiktionale“ (Goldbeck 2004, S.108). Außerdem ist es fraglich, wie das Bollywood-Kino für deutsche Zuschauer eskapistisch sein kann, wenn es für sie keine real erscheinende selbst erklärende Welt konstruiert, wie zum Beispiel im oben vorgestellten SZ-Artikel von Schönhöfer (SZ 10.10.05).

¹²⁸Fiske unterscheidet bei seiner Betrachtung von Realismus auch zwischen Inhalt und Form (Fiske 2002, S.21f).

¹²⁹Für ein weiteres Beispiel dieser Art siehe FAZ 11.11.05.

7.8.3. Bollywood als Religion und Droge für Inder

Der Strang „Bollywood ist eskapistisch“ enthält auch eine Argumentation, die nicht nur Bollywood als eskapistisch einstuft und dessen Wirkung und Nutzung darauf reduziert, sondern darüber hinaus den Rezipienten Bollywoods eine gewisse Passivität zuschreibt. Diese Perspektive hat Ähnlichkeit mit der Kulturindustrie-These Adornos und Horkheimers, nach welcher die Menschen beim Konsum von Kulturwaren ihre Handlungs- und Kritikfähigkeit sowie jegliches kreatives Denken verlieren und in Passivität verfallen (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26). Auffallend ist, dass die Argumentation in den untersuchten Artikeln immer nur dann vorzufinden ist, wenn das indische Publikum thematisiert wird. Es besteht also ein Unterschied in der Beurteilung indischer und deutscher Rezipienten in Bezug auf das Thema Eskapismus. Dabei ist zu beachten, dass in keinem der Artikel eine direkte Gegenüberstellung beider Rezipientengruppen stattfindet. Zudem wird in den meisten Fällen entweder über das indische oder das deutsche Publikum berichtet.

Ein erstes Beispiel ist Martin Kämpchens FAZ-Artikel vom 30.03.2006, in welchem er Bollywood als „glitzernd-klebrige Filmromantik“ beschreibt, „die drei Stunden lang die Massen aus ihrem grauen Leben entführt“ (FAZ 30.03.06). Das Verb „entführen“ macht hier deutlich, dass etwas mit dem Rezipienten gemacht wird und dieser nicht selbst aktiv ist. Außerdem ist, anders als in Artikeln über deutsche Betrachter, von Massen die Rede. Diese Begriffswahl verweist darauf, dass Kämpchen nicht von unterschiedlichen Betrachterperspektiven und Lesarten ausgeht. Er betrachtet das Publikum nicht als heterogen, sondern vielmehr als einheitlich.

Michael Seewald geht in seinem FAZ-Artikel noch einen Schritt weiter, indem er äußert: „Das Wort vom ‘Opium fürs Volk’ darf man beim indischen Kino ziemlich wörtlich nehmen“ (FAZ 11.11.05). Durch den Vergleich mit einer Droge weist Seewald dem Bollywood-Kino ganz bestimmte Merkmale zu: zum Beispiel, dass es berauschend wirkt, dass es die Menschen tröstet und Schmerzen lindert, dass es eine Sucht auslösen kann, und vor allem, dass Bollywood die Menschen beeinflusst und manipuliert.¹³⁰ Die Einnahme einer Droge erfolgt zwar zunächst aktiv, aber alles Weitere liegt nicht mehr in der Hand des Menschen. Das Bild von der Droge untermauert Seewald, indem er betont, dass die Kinos für bis zu tausend Menschen Platz bieten, dass die Inder zu den Filmen tanzen - ein Hinweis auf das Verlieren des Verstandes - und dass Räucherstäbchen im Kinosaal angezündet werden. Hinzu kommt, dass sich Seewald hier eines Mythos’ im Sinne von Roland Barthes bedient (vgl. Barthes 1970, S.86ff). Denn der Ausdruck „Opium fürs Volk“ hat eine sekundäre Bedeutungsebene, die über das Bild der Droge weit hinausreicht. Es ist ein Ausspruch, mit dem Lenin die Funktion von Religion beschrieb (vgl. Bienert 1974, S.68f; Bryner 1985, S.76ff). Damit gewinnt die Aussage, Bollywood sei „Opium fürs Volk“, eine weitere Bedeutung. Das Bollywood-Kino wird auf diese Weise mit Religion verglichen, und es erhält die Charakteristika, die Lenin der Religion zuschrieb.

Lenin stand Religion grundsätzlich ablehnend gegenüber, da sie von den Herrschenden und Reichen bewusst geschaffen worden sei, um die Menschen zu unterdrücken. Er ist der Ansicht, dass die Religion das Volk gefügig mache und kontrolliere, indem sie es in eine Art Rauschzustand

¹³⁰ Auch einige bereits vorgestellte Beispiele aus anderen Argumentationssträngen enthalten leichte Verweise auf Bollywood als Droge, z.B. „Für den Normalsterblichen könnte die gesamte Dosis Zuckerguss allerdings tödlich sein.“ (SZ 10.10.05), „Traumland im Farbenrausch“ (SZ 31.08.06) und „Bollywood ist eine Überdosis Indien, ist das Masala,...“ (FAZ 01.10.06b).

führe, der das Elend ihres Lebens vergessen und ertragbarer gestalte. Sie ertränke alle Ansprüche und Revolten desselben und vertröste es auf das Paradies im Jenseits. Schließlich seien die Menschen Lenin zufolge nur noch passive Ertragende ihres Leides. Den Kapitalisten gebe die Religion die Möglichkeit, durch Almosengaben wohlthätig zu scheinen und sich den Zutritt ins Himmelreich zu erkaufen, das Volk aber letztlich weiter auszunutzen (vgl. Bienert 1974, S.68f; Bryner 1985, S.76ff).¹³¹

Hier sind starke Parallelen zu Adornos und Horkheimers Perspektive auf Populäres zu entdecken. Wie die Religion bei Lenin, mache die Kulturindustrie in den Augen Adornos und Horkheimers die Menschen gefügig und widerstandslos und unterwerfe sie unter die herrschende Ideologie (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Göttlich 2002a; Winter 1995, S.16-26).

Der Mythos, Religion sei ein Werkzeug der Macht, findet in dem Ausspruch „Opium fürs Volk“ seinen Ausdruck. Indem Seewald Bollywood als „Opium fürs Volk“ betrachtet, schafft er einen neuen Mythos: Jetzt steht das indische Kino für eine Art Religion, welche die schlechten Lebensumstände der Inder ertragbar mache, die Inder tröste und einlulle. Gleichzeitig werde durch Bollywood verhindert, dass die Menschen gegen die herrschende Ordnung revoltieren und für ein besseres Leben kämpfen. Es wird letztlich vermittelt, dass das indische Kino die herrschende Macht stütze. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Seewald das Bollywood-Kino auf keine kritische, provokante oder vorwurfsvolle Weise als „Opium fürs Volk“ bezeichnet. Sein Artikel lässt Bollywood sogar Wertschätzung zukommen.

Der Bezug des Bollywood-Kinos zur Religion wird in anderen Artikeln sogar explizit hergestellt. Wobei dies unter anderem in Form von Zitaten geschieht und nicht durch die Autoren selbst. So äußert die indische Filmsängerin Asha Bhosle in einem TAZ-Interview von Max Dax: „Das Kino ist unsere Religion“ (TAZ 26.08.05) und an anderer Stelle „Kino ist wie eine Gottheit: Es ist die einzige Unterhaltung, die die Menschen kennen. Dementsprechend ist es so wichtig, alles zu geben, wenn man in Indien fürs Kino arbeitet“ (TAZ 26.08.05). Bhosle legt hiermit nahe, dass die Inder das Kino brauchen und gewissermaßen darauf angewiesen seien. Sie hebt es aus der Vielzahl indischer Religionen heraus und suggeriert, dass das Kino die eigentlich wahre Religion der Inder sei. In Bhosles Worten ist vor allem die Aussage enthalten, dass die Inder den Bollywood-Filmen Glauben schenken und dieses nicht hinterfragen oder anzweifeln. Für Bhosle stellt Religion etwas Großartiges dar, aber im Kontext einer deutschen Tageszeitung ist hier eher die Sicht Adornos und Horkheimers präsent, dass Kulturwaren die Menschen in einen Zustand der Zufriedenheit versetzen und jegliches Widerstandspotential ausschalten (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26). Hinzu kommt die Übertreibung Bhosles, das Kino sei die einzige Unterhaltung der Inder. Es ist dagegen zu halten, dass das Unterhaltungsangebot Indiens in keinem Fall auf das Kino beschränkt ist, sondern sich von Büchern und Zeitungen über Fernsehen, Radio bis hin zum Internet erstreckt (vgl. Kohli 2003). Aber es muss zwischen den sozialen Schichten und zwischen Großstadt und ländlichen Gebieten Indiens differenziert werden.

¹³¹Der Spruch „Die Religion ist das Opium fürs Volk“, den Lenin 1905 in Umlauf brachte, ist ein abgewandeltes Zitat von Marx. Nach Marx ist die Religion das „Opium des Volks“ und wurde nicht wie bei Lenin von den Herrschenden bewusst gemacht, um das Volk zu täuschen, sondern wurde von den Menschen selbst für sich geschaffen, um das eigene Leid zu ertragen. Schuld an der Religion seien vor allem die Missstände im Land, die die Menschen in die Hände der Religion, genauso wie zu Alkohol und Opium, getrieben haben. Ähnliche Aussprüche über Religion im Zusammenhang mit Opium existierten bereits vor Marx und Lenin (vgl. Bienert 1974, S.68f).

Hier bestehen Unterschiede bezüglich des Medienzugangs.¹³²

Neben dem Vergleich des Kinos mit einer Religion ist auch die Gleichsetzung der Bollywood-Stars mit Gottheiten zu beobachten. Zum Beispiel äußert Michael Seewald im FAZ-Artikel vom 11.11.2005 über den indischen Schauspieler Shah Rukh Khan: „Die Hysterie, die ein Brad Pitt hierzulande entfacht, ist gering gegen die gottgleiche Verehrung, die der vierzig Jahre alte Filmheld aus Neu-Delhi genießt“ (FAZ 11.11.05). Jenny Hoch behauptet in einem SZ-Artikel, dass der Schauspieler Chiranjeevi daran gewöhnt sei, „wie ein Gott verehrt zu werden“ (SZ 15.12.05). Und in einem anderen SZ-Artikel erklärt sie, dass sich der deutsche Regisseur Julian Kurzfeld bei seinen Filmvorführungen in Indien „wie ein Messias bejubeln“ (SZ 20.05.06) lasse. Die Beispiele zeigen, dass das indische Publikum als begeisterungsfähig betrachtet wird und vor allem, dass sich das Bild vom religiösen Inder bei den genannten Autoren eingepägt hat und auf das Kino übertragen wurde. Wie bereits im Theorieteil dieser Arbeit dargestellt, wird in Deutschland mit dem Land Indien häufig die Religion des Hinduismus verbunden (vgl. Kapitel 2.3.).

Der suggerierten Passivität des indischen Publikums wird nur in einem SZ-Artikel von Burkhard Müller widersprochen, der die ländlichen Zuschauer als „dankbares, aber auch herrisches Publikum“ (SZ 04.09.06) umreißt. Durch das Adjektiv „dankbar“ kommt zum Ausdruck, dass sie das Kino lieben, aber hinter dem Adjektiv „herrisch“ verbirgt sich eine klare Entscheidungsgewalt. Doch auch in diesem Beispiel wird das Publikum nicht differenziert, sondern als eine große einheitliche Masse betrachtet.

Dem indischen Kinobesucher werden weitere Charakteristika zugeschrieben, die mit der Vorstellung, das Kino sei eine Droge oder eine Religion, in enger Beziehung stehen. Der Aspekt der Passivität entfällt hier, aber in der Form, dass gar keine Aussage darüber getroffen wird, ob das Publikum aktiv ist oder nicht. Ähnlich wie in den Beispielen zuvor sind viele Zitate indischer Vertreter aus der Filmbranche zu verzeichnen. So baut Seewald folgende Äußerung Shah Rukh Khans in seinen FAZ-Artikel ein:

„Wir Inder sind total filmverrückt. Wir produzieren nicht nur die meisten Filme der Welt, wir gehen wahrscheinlich auch am häufigsten ins Kino. Wir versuchen so viele Filme wie möglich zu sehen, egal ob sie aus Indien, Europa, Amerika, China oder Japan stammen. Wir lieben alle Filme.“ (FAZ 11.11.05)

Zur Beschreibung der Inder als filmverrückt kommt in anderen Artikeln die Kennzeichnung des Kinos als Lebensnotwendigkeit hinzu. Zum Beispiel erklärt Petra Schönhöfer: „Der Besuch eines Lichtspielhauses ist in Indien fester Bestandteil des täglichen Lebens“ (SZ 10.10.05). In einer Bildunterschrift der FAZ heißt es: „In Indien sind Kino und Leben untrennbar“ (FAZ 10.09.06). Im dazugehörigen Artikel beantwortet der Regisseur Yash Chopra die Frage „Und warum hat das Kino in Indien einen dermaßen hohen Stellenwert?“ (FAZ 10.09.06) mit dem Satz: „Es ist Teil des Lebens, man kann das nicht trennen“ (FAZ 10.09.06). Auch Asha Bhosle äußert sich in Max Dax' Interview in der TAZ zu dieser Problematik: „Sie müssen wissen: Ein Inder hat zwei Leben: das echte Leben und das zweite Leben im Kino. Inder können nicht ohne Filme leben und auch nicht ohne Musik“ (TAZ 26.8.05). Lebensnotwendigkeit bedeutet auch Abhängigkeit. Außerdem

¹³²Die Ausstattung mit Fernsehapparaten ist zum Beispiel in ländlichen Gebieten viel schlechter als in der Großstadt (vgl. Johnson 2000).

scheint in allen Beispielen der Inder dem Kino stärker verfallen zu sein als andere Kulturen. Und es wird als etwas Besonderes herausgestellt, dass das Kino Teil des Lebens eines jeden Inders sei. Dabei ist zu fragen, ob dies nicht bei jedem Menschen zutrifft, der ab und zu ins Kino geht. Denn auch dieser verarbeitet die Inhalte der Filme in irgendeiner Form und bezieht sie mehr oder weniger in seinen Alltag und sein Weltbild mit ein.

Die Artikel der SZ und der TAZ über den Tod des Schauspielers Raj Kumar stehen zu den genannten Beispielen in einer gewissen Beziehung. Denn sie funktionieren als eine Art Beleg dafür, dass die Film-Stars den Indern sehr viel bedeuten: Es werden die Ausschreitungen bei Kumars Begräbnis als eine Massenhysterie beschrieben. Und es wird zum Ausdruck gebracht, dass die Jugend im Bundesstaat Karnataka ohne ihr Idol nun gänzlich verlassen sei (vgl. SZ 15.04.06, TAZ 15.04.06). Auch die Beschreibung der Tatsache, dass in Indien ein Film ewig in den Kinos läuft, unterstützt das Bild vom kinobesessenen Inder, der sich unzählige Male den gleichen Film anschauen kann (vgl. FAZ 01.10.06b).

Filmverrücktheit und Lebensnotwendigkeit tragen zwar nicht direkt zu dem Strang „Bollywood ist eskapistisch“ bei, aber beide Merkmalszuweisungen sind wesentliche Bestandteile des Bildes vom indischen Kinozuschauer. Wie oben dargestellt, wird seine Rezeptionsweise in vielen Artikeln als eskapistisch eingestuft. Die Vorstellung, Inder könnten ohne Filme nicht leben und gehen so oft sie können ins Kino, geht damit Hand in Hand und wirkt verstärkend. Denn es scheint ein wesentliches Element des Eskapismus zu sein, von der betretenen Traumwelt nur schwer loslassen zu können und immer wieder in sie zurück zu kehren.

Lediglich ein Artikel des Untersuchungszeitraums, Verena Mayers FAZ-Artikel vom 19.09.2006, weist dem Bollywood-Kino in Verbindung zum indischen Publikum nicht nur eine eskapistische Rolle zu, sondern auch die Funktion eines Erziehers und Normgebers. Diese Gegenargumentation wird an mehreren Stellen des Artikels deutlich, zum Beispiel wenn Mayer über die Rolle berichtet, die der indische Regisseur Yash Chopra dem Bollywood-Kino beimisst: „Das Kino sei das Medium, das soziale Normen abbilde und neue schaffe. Man könne das etwa daran sehen, wie die Filme sich auf die Hochzeitszeremonien ausgewirkt hätten“ (FAZ 10.09.06). Bollywood stellt hier keine Flucht aus dem Alltag dar, sondern wirkt vielmehr in den Alltag hinein und ist mit ihm verkoppelt. Eine aktive Rolle kommt dem Rezipienten nicht ausdrücklich zu. Zum Beispiel wird nicht klar zum Ausdruck gebracht, dass er Probleme und Alltagsfragen im Film aktiv verhandle, sondern lediglich, dass der Film die Realität beeinflusse. Bollywood erscheint letztlich als eine Art sozialer Wertmaßstab und Impulsgeber: „Im klassischen Bollywood-Kino dreht sich alles um Werte. Darum, wie man leben soll und wie man am besten der Familie und den Traditionen gerecht wird“ (FAZ 10.09.06).

Das Bild von den deutschen Bollywood-Fans, das in den untersuchten Artikeln entworfen wird, unterscheidet sich von dem des indischen Zuschauers wesentlich. Zum einen werden die deutschen Rezipienten nicht als passiv eingeschätzt. Im Gegensatz dazu setzen sich einige Autoren sogar mit den Aktivitäten der Fans auseinander. Zum Beispiel berichtet Lisa Nienhaus in ihrem FAZ-Artikel „Barfuß Bhangra tanzen“ über den Bollywood-Fan Sina und dessen Besuch eines indischen Tanzkurses (vgl. FAZ 22.06.06a). Nienhaus bindet, wie mehrere andere Autoren auch, Zitate der Fans in ihre Artikel ein. Sie erzählen darin, warum sie Bollywood mögen und was sie von den Filmen erwarten (vgl. FAZ 22.06.06a, SZ 31.08.06, SZ 10.10.05). Außerdem wird über die Fansze-

ne, über deren Treffen, Rituale und Film-Klassiker berichtet (vgl. SZ 10.10.05, SZ 31.8.06). Diese Perspektive auf deutsche Bollywood-Fans entspricht der Idee vom handelnden Rezipienten der Cultural Studies. Es muss dabei aber auch betrachtet werden, auf welche Weise über die Aktivitäten der Fans berichtet wird. Da die Rezeption der Bollywood-Filme häufig in ein eskapistisches Licht gerückt wird, und die Filme selbst, wie in Kapitel 7.7. beschrieben, als kitschig eingestuft werden, kann hier insgesamt nicht die Rede von einem Diskurs sein, der dem der Cultural Studies über Populäres gleicht.

Schließlich ist danach zu fragen, worauf die Unterscheidung zwischen deutschem und indischem Publikum gründet und warum nur der Blick auf das indische Publikum den Vorstellungen Adornos und Horkheimers vom passiven Kulturkonsumenten gleicht (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26). In gewisser Weise liegt in den Artikeln die Vorstellung vor, dass Deutsche anders seien als Inder und anders Filme schauen als diese. Die oben genannten Beispiele machen deutlich, dass Inder im Gegensatz zu Deutschen als Masse betrachtet werden, von denen ein Großteil in Armut lebe und für die das Kino die einzige Freude und Unterhaltung im Leben sei. Zu dieser Vorstellung tragen auch die Zitate von indischen Vertretern aus der Filmbranche bei. Dahinter liegt ein Bild von einem unterentwickelten Indien und von Indern, die keine selbstständigen, aktiven und zu rationalem Denken fähigen Persönlichkeiten sind, sondern primitive, gutgläubige und sich unterwerfende Menschen. Diese Vorstellung ist Teil des westlichen Indien- und Orientbildes nach Said (1995) und Inden (1994) sowie des utilitaristischen Indienbildes nach Lütt (1998). Den Europäern dagegen wird Rationalität, Fortschrittlichkeit und Dynamik zugesprochen. Wenn sie einen eskapistischen Film schauen, dann selbstbestimmt und aus eigenem Willen heraus, wie das folgende Zitat eines deutschen Bollywood-Fans aus einem SZ-Artikel von David Weigend besonders gut zeigt:

„‘Mir gefällt, dass die Schauspieler auf eine total kindische Art romantisch sind’, sagt Palm. Die Realitätsferne der Bollywoodproduktionen stört sie nicht. ‘Ich erwarte Romanze, Liebe und Action. Wenn ich etwas über den indischen Alltag erfahren möchte, schaue ich mir einen Dokumentarfilm an oder mache mich selbst auf die Reise. Das sind zwei Paar Schuhe.’“ (SZ 31.08.06)

Im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood greifen letztlich die utilitaristischen Indien- und Orient-Diskurse und der Kulturindustrie-Diskurs ineinander. Das Ergebnis ist die Abwertung des Bollywood-Kinos und seiner indischen Zuschauerschaft.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ im Untersuchungsmaterial sehr stark vertreten ist. Die Gegenargumentationen können ihm nicht viel entgegen setzen, da sie nur vereinzelt vorzufinden sind.

Es zeigte sich, dass die meisten Zeitungsautoren den von ihnen festgestellten Eskapismus nicht abwerten und kritisieren, sondern eher als eine Art Merkmal von Bollywood betrachten. Insofern ließ sich keine Geringschätzung Bollywoods als Populärem ausmachen. Abwertung findet jedoch in anderer Form statt: So wurde in einem Großteil der Artikel der Inhalt von Bollywood-Filmen als eskapistisch eingestuft, was auf eine ausschließlich eskapistische Nutzung und Wirkung der Filme schließen lässt. Außerdem sind einige Beispiele vertreten, die politische Inhalte und Eska-

pismus als Gegensätze betrachten. Die genannten Fälle widersprechen nicht nur dem Ansatz der Cultural Studies, sondern auch Katz' und Foulkes Vorstellung von der Unabhängigkeit von Intention, Inhalt und Wirkung (vgl. Katz und Foulkes 1962, S.387). Es wird letztlich ignoriert, dass ein Film viele verschiedene Bedeutungen eröffnen kann. Und Bollywood wird auf eine eskapistische Wirkung reduziert. Ein anderer großer Teil der Artikel spielt direkt auf eine eskapistische Wirkung an. Hier wird festgestellt, dass Bollywood die Flucht aus dem harten Alltagsleben in eine Welt der Wünsche und Träume ermögliche. Nur wenige Artikel jedoch beschreiben die Form der Filme als eskapistisch. Darunter lassen sich zwei ausmachen, die von einem westlichen Realismus-Diskurs geprägt sind und das Bollywood-Kino einem realistischen Hollywood-Kino gegenüber stellen.

In der Kennzeichnung Bollywoods als fiktional, realitätsfern und unpolitisch sind schließlich Parallelen zu dem von Said und Inden kritisierten Bild zu entdecken, das der Westen vom Orient habe. Danach gilt der Orient als irrational und emotional und nicht als rational wie der Westen selbst (vgl. Said 1995, S.40; Inden 1994). Außerdem ließen sich zwei Artikel ausmachen, in denen Bollywood nicht nur als Möglichkeit der Flucht aus dem Alltag betrachtet wird, sondern unter anderem als Flucht in die Welt des fernen Orients, der als heile Welt und Bewahrer alter Werte in Erscheinung tritt. Diese Perspektive kommt dem von Lütt beschriebenen romantischen Indienbild sehr nah und führt in Verbindung zum Eskapismus zu einer Verschmelzung von Bollywood als Populärem und Orientalischem (vgl. Lütt 1998).

Darüber hinaus zeigte sich deutlich, dass ein gravierender Unterschied in der Betrachtung des indischen und deutschen Bollywood-Publikums besteht. Zwar wird dem Bollywood-Kino in beiden Fällen eine eskapistische Wirkung zugesprochen, aber mit Hilfe verschiedener Argumentationen und Begrifflichkeiten. So werden indische Rezipienten vermehrt als passive Masse angesehen, für die das Bollywood-Kino eine Art Droge, Gottheit und auch Religion darstelle, welcher sie erliegen und der sie sich unterordnen. Unterstützt wird dieses Bild durch die Charakterisierung des Kinos als Lebensnotwendigkeit der Inder und durch die Beschreibung der Inder als kinobesessen. In diesen Argumentationen wird das deutsche Bild vom religiösen Inder belebt (vgl. Kapitel 2.3.). Außerdem besitzt die Perspektive auf das indische Publikum viel Ähnlichkeit mit Adornos und Horkheimers Kulturindustrie-These, nach welcher Kulturwaren den Konsumenten in die Passivität treiben und das Akzeptieren des Status Quo bewirken (vgl. Adorno und Horkheimer 1969; Müller-Doohm 2000; Winter 1995, S.16-26). Sowohl das Folgen einer Religion, als auch die Einnahme von Drogen erleichtern das Ertragen der eigenen Realität. Nach Lenin verhindern beide auch die aktive Veränderung derselben (vgl. Bienert 1974, S.68f; Bryner 1985, S.76ff). Es wurde festgestellt, dass der Betrachtung des indischen Publikums als passive arme Masse das Bild von einem unterentwickelten Indien zugrunde liegt. Hier überlagern sich also der kulturpessimistische Blick mit dem utilitaristischen Orient- und Indienbild, wie es von Lütt (1998), Said (1995) und Inden (1994) beschrieben wird.

Es darf nicht vergessen werden, dass die genannten Argumentationen zu einem großen Teil in Zitaten von Vertretern der indischen Filmindustrie enthalten sind. Hier kann jedoch nicht geschlossen werden, dass die indischen Regisseure und Schauspieler die Vorstellung vom Kino als Massenhypnose unterstützen. Stattdessen muss bedacht werden, dass die Autoren der Zeitungsartikel die Zitate auswählen und platzieren und damit die transportierten Aussagen wesentlich beeinflussen. Im deutschen Kontext lässt die Betrachtung des Kinos als Religion zudem eher an Götzendienst denken.

8. Zusammenfassung und Bewertung der Ergebnisse

Die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Tageszeitungen hat eine Vielzahl an Ergebnissen gebracht. Ihr Hauptziel bestand darin aufzudecken, welche Diskurse über Indien, über den Orient und über Populärkultur am Bollywood-Diskurs deutscher Tageszeitungen beteiligt sind. Sie sollte vor allem Hinweise darauf geben, wie der Diskurs über Bollywood mit den vorhandenen deutschen Vorstellungen von Indien und vom Orient in Beziehung steht, ob er sich in diese einfügt, oder ob er ihnen neue Aspekte hinzufügen kann. Von Interesse war dabei auch, ob Bollywoods Herkunft aus Indien einen Einfluss auf dessen Bewertung als Populärkultur hat, oder umgekehrt.

Insgesamt zeigt sich, dass der Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood viele Parallelen zu den im Theorieteil vorgestellten Indien- und Orient-Diskursen aufweist. Vereinzelt lassen sich aber auch neue Argumentationen ausmachen.

Ein wichtiges grundlegendes Ergebnis ist, dass der untersuchte Diskurs nicht einheitlich, sondern heterogen ist und in mehrere mitunter gegensätzliche Orient- und Indien-Diskurse sowie Diskurse über Populärkultur eingebunden ist. Diese Vielfalt und Widersprüchlichkeit zeigt sich auch in einzelnen Zeitungsartikeln.¹³³ Saids These, dass der Westen vom Orient ein homogenes Bild zeichne (vgl. Said 1995), lässt sich für den Fall Bollywood also nicht bestätigen. Sie kann vielmehr als Homogenisierung eines eigentlich heterogenen Denkens betrachtet werden, wie dies von verschiedenen Theoretikern, wie zum Beispiel Homi Bhabha, bereits getan wurde. Letztlich entspricht der Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood eher den Vorstellungen Bhabhas, dem zufolge der westliche Diskurs über den „Anderen“ facettenreich und ambivalent sei, durchsetzt von Widersprüchlichkeiten und Paradoxien (vgl. Bhabha 2000; Castro Varela und Dhawan 2005, S.85ff; Ha 2005, S.86ff).

Im Folgenden werden die in der Analyse aufgedeckten Diskurse sowie deren Besonderheiten und gegenseitige Beziehungen noch einmal aufgeführt und deren Bedeutung für den Diskurs der Tageszeitungen von Bollywood herausgearbeitet.

8.1. Diskurse über Indien und den Orient

Hinsichtlich der Indien- und Orient-Diskurse lassen sich im untersuchten Bollywood-Diskurs hauptsächlich zwei Perspektiven ausmachen, die romantische und die utilitaristische. Beide sind in etwa gleich stark vertreten. Die romantische Perspektive ähnelt dem deutschen Indien-Diskurs nach Sinha, Bhatti und Marchand und dem romantischen Indien-Diskurs nach Lütt. Die utilitaristische Perspektive kommt dem westlichen Orient-Diskurs nach Said und dem utilitaristischen Indien-Diskurs nach Lütt sehr nah. Auch zum westlichen Indien-Diskurs nach Inden und zum westlichen Orient-Diskurs nach Stam und Shohat sind Parallelen zu finden.¹³⁴ Darüber hinaus

¹³³Besonders einschlägige Beispiele darunter sind FAZ 11.11.05, FAZ 01.10.06b, SZ 10.10.06.

¹³⁴Die erwähnten Diskurse über Indien und den Orient werden nach den im Theorieteil vorgestellten Wissenschaftlern und deren Ansätzen benannt, um eine klare Relation zwischen den Ergebnissen der Analyse und den verschiedenen Positionen des Theorieteils herzustellen. Auf die Angabe von Quellen wird im Zusammenhang mit diesen Diskursen verzichtet. Sie sind im Theorieteil und in den einzelnen Ergebnis-Kapiteln aufgeführt. In Anlehnung an Jürgen Link können diese Diskurse auch als wissenschaftliche Diskurse und als Spezialdiskurse bezeichnet werden (vgl. Link 1997, S.50). Es handelt sich bei ihnen also um wissenschaftliche Diskurse über gesellschaftliche Diskurse. Mit den Bezeichnungen wird letztlich nicht ausgesagt, dass die Wissenschaftler die

weist der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen Ähnlichkeiten mit dem Diskurs über Indien als Wirtschaftsmacht auf, mit der Exotisierung des Orients durch den Westen und mit der Vorstellung von einem religiösen Indien.

Die utilitaristische Perspektive macht sich auf unterschiedliche Weise bemerkbar. So decken sich einige Merkmale, die Bollywood zugeschrieben werden, mit den Charakteristika des Orients in den utilitaristischen Indien- und Orient-Diskursen. Bollywood wird unter anderem als emotional und irrational, als unterentwickelt und unterlegen, sowie als passiv und stagniert charakterisiert.¹³⁵ Abgesehen von dem Merkmal Emotionalität, welches in einem Großteil der Artikel sehr präsent ist, geschieht dies oft nicht ausdrücklich, sondern unterschwellig. Zum Beispiel wird Bollywood in einer Argumentation zum Nachahmer Hollywoods reduziert, als könne es nicht selbst kreativ sein. Im Argumentationsstrang „Der Westen als Maßstab und Ziel“ wird das westliche Kino so dargestellt, als sei es selbstverständlich fortschrittlicher als das Bollywood-Kino. Und es wird suggeriert, der Westen sei das Ziel der Entwicklung des Bollywood-Kinos. Die genannten Betrachtungsweisen sind eurozentrischer Art, da sie davon ausgehen, Europa sei der Ausgangspunkt filmischer Entwicklungen und der Maßstab aller Dinge. In diesem Punkt gleicht der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen dem westlichen Diskurs nach Stam und Shohat. Außerdem liegt vielen Argumentationen der von Said, Stam und Shohat kritisierte Ost-West-Binarismus zugrunde (vgl. Said 1995; Stam und Shohat 1994). Er macht sich vor allem im Vergleich zwischen Bollywood-Filmen und westlichen Filmen sowie zwischen Bollywood-Industrie und Hollywood-Industrie bemerkbar. Es fällt auf, dass auch der sehr präsente Argumentationsstrang „Bollywood als das Andere und Fremde“ auf einem binaristischen Denken basiert. Hier wird Bollywood als etwas Anderes, Unnormales bis Unverständliches betrachtet und letztlich als etwas Orientalisches vom Westen und dem westlichen Kino abgegrenzt.

Es ist wichtig daran zu erinnern, dass der Orient im westlichen Orient-Diskurs nach Said und auch in dem ihm ähnlichen utilitaristischen Indien-Diskurs nach Lütt prinzipiell als minderwertig eingestuft und abgewertet wird. Die genannten Charakterisierungen Bollywoods und vor allem der vorzufindende Eurozentrismus und Ost-West-Binarismus gehen aber nur in wenigen Fällen mit einer Geringschätzung des Bollywood-Kinos einher. Die Analyse hat ergeben, dass die eurozentrische Sichtweise und das binaristische Denken im Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen stark vertreten sind. Sie bringen in einigen Argumentationen auch eine Wertschätzung mit sich, zum Beispiel beim Vergleich der Bollywood-Industrie mit der Hollywood-Industrie. In der hier zum Ausdruck gebrachten wirtschaftlichen Größe Bollywoods zeigt sich Ähnlichkeit zum Diskurs über Indien als aufsteigende Wirtschaftsmacht.

Eine Alternative zum binaristischen Denken stellt der Argumentationsstrang „Bollywood als Teil des globalen Pops“ dar. Er stellt sich die globale Populärkultur als ein Ganzes vor, an welchem alle Kultur-Erscheinungen gleichermaßen beteiligt sind. Dabei wird nicht von einseitigen Beeinflussungen ausgegangen, sondern vielmehr von einem gegenseitigen Austausch. Dieser Strang weist durch seine anti-binaristische und anti-hierarchische Art Ähnlichkeiten mit dem Konzept des polizentrischen Multikulturalismus von Stam und Shohat auf (vgl. Stam und Shohat 1994, S.46ff). Aber er ist nur sehr schwach vertreten.

Initiatoren der gesellschaftlichen Diskurse sind, über die sie Aussagen treffen. Sie behaupten lediglich, dass es diese Diskurse gibt. Es ist zu beachten, dass es zwischen den Diskursen viele Überschneidungen gibt.

¹³⁵Hier sind auch Parallelen zum westlichen Indien-Diskurs nach Inden vorzufinden.

Wie bereits erwähnt, zeigt sich neben der utilitaristischen auch eine romantische Perspektive auf Bollywood, welche Ähnlichkeit mit dem romantischen Indien-Diskurs nach Lütt und dem deutschen Indien-Diskurs nach Sinha, Bhatti und Marchand aufweist. Hier wird Bollywood nicht geringgeschätzt, sondern als Vorbild, Erneuerer und Bewahrer betrachtet. Es gilt als Kino mit Merkmalen aus der Stummfilmzeit, also als eine Art Relikt alter Zeiten, das die Vergangenheit bewahrt. Es wird als Korrektiv für das Hollywood-Kino angesehen, das dem Hollywood-Kino etwas Gutes entgegen zu setzen hat und etwas besitzt, was das Hollywood-Kino bereits verloren hat. Bollywood steht dabei weniger für etwas Fremdes als für etwas Eigenes. Die romantischen Vorstellungen basieren aber auf der gleichen Grundvorstellung wie die utilitaristische Perspektive: Bollywood sei stagniert und immer gleich geblieben. Es zeigt sich, dass auch einigen Argumentationen der romantischen Perspektive eine eurozentrische und binaristische Denkweise zugrunde liegt. Eurozentristisch ist insbesondere die Argumentation, welche die Geschichte Bollywoods als Produkt deutscher Technik und Kreativität präsentiert und damit als deutsche Geschichte vereinnahmt.

Neben den bisher genannten Diskursen über Indien und den Orient tritt als besondere Form die Exotisierung des Orients durch Europa hervor. Durch sie wird Bollywood entweder in ein reizvolles orientalisches Licht gerückt oder als merkwürdig fremd und zugleich als anziehend und herausfordernd dargestellt. Die erste Variante wird vor allem durch Attribute wie Buntheit und Farbenprächtigkeit sowie durch die Verwendung von Begriffen wie „Gewürz“ und „Masala“ hervorgerufen. Sie dient in den Artikeln, die Veranstaltungen in Verbindung mit Bollywood ankündigen, als eine Art Lockmittel.

Zudem ist im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood die Vorstellung von einem religiösen Indien, und zum Teil von einem Indien, das von Aberglaube und Magie bestimmt ist, präsent. Es zeigt sich vor allem dann, wenn das Bollywood-Kino als Religion und die Schauspieler als Gottheiten betrachtet werden.

Schließlich ist als ein wichtiges Ergebnis festzuhalten, dass Bollywood nicht ausschließlich abgewertet oder nur hochgeschätzt wird, sondern dass der untersuchte Diskurs über Bollywood wesentlich vielfältiger ist.

Der Vielfalt an Bewertungen steht aber ein recht einheitliches Profil des Bollywood-Kinos gegenüber. So wurde festgestellt, dass es in dem sehr starken Argumentationsstrang „Die Bollywood-Formel“ homogenisiert und auf wenige Merkmale reduziert wird. Zu den immer wieder genannten Charakteristika zählen Tanz und Gesang, Liebe und Gefühl, Buntheit und Mix, sowie eine Dauer von über drei Stunden. Zunächst lässt sich an dem wiederkehrenden Definitionsversuch erkennen, dass Bollywood in Deutschland noch erklärungsbedürftig ist. Auch der häufig auftretende Vergleich von Bollywood-Filmen und -Schauspielern mit Filmen und Schauspielern des westlichen Kinos verweist darauf. Darüber hinaus deutet das Set an Merkmalen auf ein deutsches Bollywood-Genre hin, das vor allem die Filme berücksichtigt, die im deutschen Fernsehen und Kino gezeigt werden. Schließlich ist die „Die Bollywood-Formel“ auch als Essentialisierung einstuftbar, da sie versucht, das Bollywood-Kino auf eine Bedeutung festzulegen. Hier liegt jedoch nicht ausschließlich die Essentialisierung des Ostens durch den Westen vor, denn auch Populärkultur ist von Essentialisierung betroffen (vgl. Goldbeck 2004). Anzeichen hierfür werden im nächsten Teilkapitel im Rahmen der Diskurse über Populärkultur besprochen.

Hinsichtlich der Essentialisierung kann zudem eine Paradoxie ausgemacht werden. So wird Bollywood im Strang „Die Bollywood-Formel“ zwar als schematisch dargestellt und auf wenige Merkmale reduziert, aber gleichzeitig ist die Aussage anzutreffen, Bollywood sei ein bunter Mix, ein so genanntes Masala aus vielen Genres, Filmtraditionen, Farben und auch Gefühlen. Dies läuft der genannten Reduktion entgegen, und Bollywood erscheint wiederum als besonders reichhaltig und offen.

8.2. Diskurse über Populärkultur

Auch an den verschiedenen Diskursen über Populärkultur, die am Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood beteiligt sind, wird deutlich, dass Bollywood keine generelle Abwertung oder Wertschätzung erfährt.¹³⁶ Insbesondere die stark hervor tretende Charakterisierung Bollywoods als emotional, anspruchslos, kitschig und eskapistisch weist hinsichtlich der Bewertung verschiedene Facetten auf und geht nur zum Teil mit einer Geringschätzung einher.

Bezeichnend ist vor allem die Bewertung Bollywoods als Kitsch. An ihr wird deutlich, dass im Umgang mit dem Kitsch-Begriff und mit populärer Kultur ein Wandel stattgefunden hat entsprechend der Behauptung Maases, dass Populäres unter Akademikern an Beliebtheit gewonnen habe (vgl. Maase 2001). So ist der Kitsch-Begriff im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood nicht ausschließlich als Abwertung lesbar, sondern er kann durch sein Auftreten in positiven und neutralen Zusammenhängen auch als Wertschätzung, als Camp, als Information oder als ironische Anspielung verstanden werden. Es wird also eine Vielzahl an Lesarten eröffnet. Der im Bollywood-Diskurs zum Ausdruck kommende Camp-Geschmack ist als eine elitäre Form der Aneignung von Populärem zu betrachten. Bollywood wird hier zwar als etwas Schlechtes betrachtet, aber gerade dafür geliebt.

Die Analyse zeigt, dass der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen außerdem starke Ähnlichkeiten mit dem Kulturindustrie-Diskurs¹³⁷ aufweist. So wird Bollywood besonders häufig auf Grund seiner Emotionalität und leichten Verständlichkeit abgewertet. Dabei ist zu beachten, dass auch einige Fälle vorzufinden sind, in denen Bollywood durchaus als Kino der Gefühle und Emotionen wertgeschätzt oder neutral bewertet wird. Darüber hinaus wird das Bollywood-Kino zum Teil explizit als Industrieprodukt und als Ware geringgeschätzt.

Im Ergebnis der Analyse zeigt sich deutlich, dass überwiegend FAZ-Artikel an der Abwertung Bollywoods als emotional, anspruchslos und als industrielle Massenwaren beteiligt sind. Die FAZ unterscheidet sich diesbezüglich von der Berichterstattung der SZ und der TAZ. Ein Zeichen für ihre Sonderstellung ist bereits, dass das Thema Bollywood nur in der FAZ auch im Ressort Wirtschaft und Politik behandelt wird (vgl. Kapitel 6.1.).

Parallelen zum Kulturindustrie-Diskurs lassen sich des Weiteren im Strang „Bollywood ist eskapistisch“ ausmachen, jedoch nur im Umgang mit dem indischen Publikum. Zwar wird die Rezeption der indischen und der deutschen Zuschauer als eskapistisch eingestuft, aber nur dem indischen

¹³⁶Auf die Angabe von Quellen wird im Zusammenhang mit diesen Diskursen weitgehend verzichtet. Sie sind im Theorieteil und in den einzelnen Ergebnis-Kapiteln aufgeführt.

¹³⁷Mit Kulturindustrie-Diskurs ist der Diskurs über Populäres gemeint, welcher Populäres entsprechend der Kulturindustrie-These Adornos und Horkheimers in den Blick nimmt (vgl. dazu Kapitel 3.2.).

Publikum wird Passivität zugeschrieben. Für Inder sei das Bollywood-Kino eine Art Droge oder Religion. Sie selbst könnten ohne Kino nicht leben. Insgesamt fällt auf, dass die Bewertung Bollywoods als eskapistisch, sowohl im Bezug auf den Inhalt, auf die Form, als auch auf die Wirkung der Filme, größtenteils nicht mit einer Geringschätzung der Filme oder des Publikums einhergeht. Diesbezüglich lässt sich also keine Verbindung zum Kulturindustrie-Diskurs herstellen. Problematisch ist jedoch, dass Bollywood in den meisten Fällen auf eine eskapistische Wirkung reduziert wird und dass andere Aneignungsmöglichkeiten ignoriert werden. Feststellen ließ sich zudem, dass Bollywood für seine formelhaften und wiederholenden Elemente nicht abgewertet wird, wohingegen der Kulturindustrie-Diskurs Standardisierungen prinzipiell ablehnend gegenübersteht.

Mit dem Diskurs der Cultural Studies über Populäres besitzt der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen letztlich nur wenig Gemeinsamkeiten. Die Cultural Studies lehnen sowohl eine ästhetische Betrachtung von Populärkultur ab, wie es bei der Bewertung Bollywoods als kitschig größtenteils der Fall ist, als auch die Idee von der eskapistischen Nutzung von Populärem. Es lassen sich lediglich zwei Aspekte im untersuchten Bollywood-Diskurs ausmachen, die dem Diskurs der Cultural Studies ähneln. So kommt die Argumentation, Bollywood befinde sich in permanenter Veränderung und Weiterentwicklung, der Vorstellung der Cultural Studies gleich, dass sich ein Genre im ständigen Wandel befinde (vgl. Fiske 2002, S.109ff). Diese Sichtweise auf Bollywood ist im Diskurs der Zeitungen stärker vorzufinden als die Aussage, das Bollywood-Kino sei stagniert. Darüber hinaus wird in mehreren Artikeln über die deutschen Fans von Bollywood und über deren Aktivitäten berichtet. Häufig wird ihre Meinung zu Bollywood auch zitiert. Damit treten die Fans als Handelnde in Erscheinung, die Bollywood-Filme und die aus ihnen gewonnenen Bedeutungen auf unterschiedliche Weise in ihren Alltag integrieren. Es muss jedoch bedacht werden, dass die Zitate von den Autoren ausgewählt und zumeist auch bewertet werden. So wird oftmals innerhalb der Autorenkommentare, aber auch in den Zitaten selbst, der eskapistische und kitschige Charakter Bollywoods betont. Die Aussagen und Handlungen der Fans gewinnen also im Kontext der Artikel neue Bedeutungen, die letztlich im Sinne der Autoren sind.

8.3. Verkopplung der Indien- und Orient-Diskurse mit den Diskursen über Populärkultur

Ein Ziel der Analyse war es herauszuarbeiten, inwiefern sich die Indien- und Orient-Diskurse mit den Diskursen zur Populärkultur überlagern und wie sich dies auf den Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen auswirkt. Eine derartige Verkopplung lässt sich mehrfach feststellen:

Besonders auffällig ist sie im Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“. Wie bereits erwähnt, besteht hier im Umgang der Autoren mit den indischen und deutschen Bollywood-Zuschauern ein signifikanter Unterschied. So wird das indische Publikum als eine passive Masse betrachtet und das Bollywood-Kino als eine Art Droge oder Religion, welche die Inder gefügig mache und kontrolliere. Beim deutschen Publikum jedoch wird von Passivität und manipulativen Wirkungen abgesehen. Stattdessen wird sogar auf die Aktivitäten der Fans eingegangen. Die Abwertung der indischen Kinozuschauer basiert auf zwei Sichtweisen. Zum einen gleicht sie der Vorstellung von einem durch Populäres in die Passivität und Verdummung getriebenen Mas-

senpublikums, wie sie im Kulturindustrie-Diskurs zu finden ist. Zum anderen zeigen sich hier utilitaristische Indien- und Orient-Diskurse, denen zufolge der Orient im Gegensatz zum Westen unterentwickelt und passiv sei und die Orientalen unaufgeklärt, sich unterwerfend und nicht zu rationalem Denken fähig. Es ist anzunehmen, dass im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood schließlich beides zusammen wirkt und zur Geringschätzung des Bollywood-Kinos und seiner indischen Zuschauerschaft führt. Außerdem scheinen die utilitaristischen Indien- und Orient-Diskurse dem Kulturindustrie-Diskurs Vorschub zu leisten, da sich letzterer im Bezug auf das deutsche Bollywood-Publikum nicht in dieser ausgeprägten Form zeigt.

Im Argumentationsstrang „Bollywood ist eskapistisch“ tritt eine weitere Überschneidung auf. So ist zu beobachten, dass der Bewertung Bollywoods als realitätsferne Traumwelt zwei westliche Realismus-Diskurse zugrunde liegen, die aber auf unterschiedlichen Ebenen arbeiten. Der erste Realismus-Diskurs betrachtet Bollywood-Filme auf Grund ihrer fiktionalen Inhalte als realitätsfern. Es ist zu vermuten, dass dieser auch bei der Bewertung von Hollywood-Filmen oder TV-Soaps greift. Der zweite bezeichnet das Bollywood-Kino als Gegensatz zum Realismus, der im westlichen Kino vorzufinden sei. Er bezieht sich eher auf die Form der Filme und setzt diesbezüglich an Bollywood einen europäischen Maßstab an. Beide Diskurse tragen dazu bei, dass Bollywood in mehrfacher Hinsicht als unrealistisch gilt.

Des Weiteren lässt sich in einigen Artikeln des Strangs „Bollywood ist eskapistisch“ feststellen, dass Bollywood für deutsche Zuschauer nicht nur eine Flucht aus dem Alltag darstellt, sondern auch eine Flucht in fremde Welten, in diesem Fall in die indische Welt. Hier kreuzen sich Diskurse über Nutzungsformen von Populärem mit dem romantischen Indien-Diskurs nach Lütt und dem deutschen Indien-Diskurs nach Sinha, Bhatti und Marchand. Bollywood dient, ähnlich wie Indien, als Bewahrer und Vermittler alter Werte und bietet damit ein Stück des romantischen Indiens, in das der deutsche Zuschauer eintauchen und flüchten kann. Es muss beachtet werden, dass diese Betrachtungsweise nur in wenigen Artikeln anzutreffen ist.

Die Verzahnung der verschiedenen Diskurse zeigt sich besonders stark an der Bewertung der Emotionalität Bollywoods.¹³⁸ So sind einige Fälle vorzufinden, in denen Bollywood als gefühlsorientiert und realitätsfern markiert wird und gleichzeitig als minderwertig gegenüber dem westlichen Kino.¹³⁹ Dabei wird suggeriert, dass das westliche Kino Vorbild und Ziel von Bollywood sei, dass es mehr Qualität aufweise und dementsprechend weniger Emotionalität. Letztere wird hier nicht nur als Zeichen minderer Qualität von Populärkultur, sondern auch als Charakteristikum des Orients ausgegeben. Es ist also eine Verkopplung des westlichen Indien- und Orient-Diskurses nach Said und Inden mit dem Kulturindustrie-Diskurs zu verzeichnen. Die melodramatischen Formate der deutschen Populärkultur werden dabei ausgeblendet. Das Merkmal Emotionalität wird nach außen projiziert, auf Bollywood als indischem Kino.

Die oft genannte Eigenschaft Emotionalität scheint insgesamt einen wichtigen Dreh- und Angelpunkt für die Bewertung Bollywoods darzustellen. Sie funktioniert als ein Genremerkmal und ist eines der Charakteristika, auf die Bollywood reduziert wird. Sie ist ein Grund für die Einstufung Bollywoods als eskapistisch und legt die Einschätzung Bollywoods als kitschig nahe. Für seine Gefühlsbetontheit und seine Konzentration auf Liebesthemen wird Bollywood zum Teil als Po-

¹³⁸Das Merkmal Emotionalität bezieht sich sowohl auf die Thematik Liebe, als auch auf die starke Betonung der Gefühle im Film, und das Ansprechen großer Gefühle beim Betrachter. Es sind also zwei Ebenen vorhanden.

¹³⁹Vergleiche hierzu vor allem den Artikel FAZ 01.10.06b.

puläres abgewertet, zum Teil aber auch geschätzt. Außerdem tritt die Emotionalität als Zeichen des Andersseins auf: Sie lässt Bollywood als orientalistisch und exotisch erscheinen, manchmal als unterentwickelt, irrational und anspruchslos gegenüber dem Westen, manchmal auch als geschätztes Kino, das alles das bewahrt, was Hollywood nicht mehr praktiziere. Insgesamt ist sie sowohl Grund für Bollywoods Aufwertung, als auch Grund für dessen Geringschätzung, je nach Perspektive.

Darüber hinaus ist zu vermuten, dass der Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood in Geschlechterdiskurse eingebunden ist. Es wurde herausgearbeitet, dass Bollywood in vielen Artikeln als Kino für Frauen in Szene gesetzt wird, unter anderem durch die Betonung des Emotionalen, Gefühlvollen und Kitschigen in Bollywood-Filmen. Denn diese Aspekte gelten in Deutschland als unmännlich. Die Abwertung Bollywoods als emotional und schnulzig kann also auch Ausdruck männlicher Machtinteressen sein. Hierzu sind jedoch keine genauen Ergebnisse vorhanden, da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf den Diskursen zum Orient und zur Populärkultur liegt.

An der Argumentation, Bollywoods sei anspruchsloser Kinderkram, zeichnet sich die Überlagerung der Diskurse ähnlich wie beim Merkmal Emotionalität ab. Bollywood-Filme werden vielfach als unkritisch, banal und letztlich als kindisch geringgeschätzt. Zum einen lassen sich hier Parallelen zum Kulturindustrie-Diskurs feststellen, der Populäres auf Grund seiner Oberflächlichkeit, Niveaulosigkeit und leichten Zugänglichkeit abwertet. Zum anderen weist diese Charakterisierung Ähnlichkeit zum westlichen Indien- und Orient-Diskurs nach Said und Inden auf. Er stuft Indien und den Orient als unaufgeklärt und unreif ein. Der Unterschied beider Diskurse besteht darin, dass letzterer einen niedrigen Entwicklungsstand vermutet und ersterer ein Stadium des Verfalls. Die Geringschätzung ist jedoch beiden gemein.

Alles in allem wird die Kennzeichnung Bollywoods als banal und anspruchslos, emotional und weiblich, sowie als realitätsfern von zwei Seiten gestützt, von den Orient- und Indien-Diskursen und von Diskursen über Populäres.

Auskunft über die enge Verknüpfung der Diskurse gibt schließlich auch die Verteilung derselben über die untersuchten Zeitungsartikel. Wie zu Beginn des Kapitels bereits erläutert, ist ein einzelner Zeitungsartikel oftmals in verschiedene Indien- und Orient-Diskurse, sowie in Diskurse über Populärkultur eingebunden. Häufig sind sogar einzelne Textpassagen an mehreren Diskursen beteiligt. In Michael Seewalds FAZ-Artikel vom 11.11.2005 sind zum Beispiel Parallelen zu den utilitaristischen und zu den romantischen Indien- und Orient-Diskursen vorhanden. Einige Bewertungen entsprechen dem Kulturindustrie-Diskurs. Zudem macht sich die Exotisierung des Orients durch den Westen bemerkbar: Bollywood wird in Seewalds Artikel als Industrieprodukt abgewertet und als eskapistisch ausgegeben. Es wird als Droge und Religion der indischen Zuschauer eingestuft, und es erscheint als etwas Fremdes und Unnormales, was zugleich reizvoll sei. Es wird nicht nur suggeriert, dass das Bollywood-Kino gegenüber der westlichen Kultur minderwertig sei, sondern es kommt auch zum Ausdruck, dass es etwas habe, das das westliche Kino nicht mehr habe. Außerdem liegen dem Artikel Ost-West Binarismen zugrunde. Insgesamt lässt sich ein Schwanken zwischen der Schätzung und Geringschätzung Bollywoods feststellen. Seewalds Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungen zeigt sich bereits in dem Ausdruck „Irrsinn? Mitnichten.“ (FAZ 11.11.05).

Die vorgestellten Verkopplungen machen schließlich deutlich, dass sich das Bild von Bollywood nicht aus den einzelnen Diskursen zusammensetzt, sondern aus deren Zusammenwirken. Dies macht ein Urteil über den Diskurs der Zeitungen über Bollywood nicht einfach. Hinzu kommt, dass es von den Lesern abhängig ist, welche Diskurse für sie bedeutungsbildend sind. Zeigen konnte die Analyse jedoch, welche Diskurse der Bedeutungsproduktion zur Verfügung stehen.

So lässt sich zusammenfassen, dass Bollywood im Diskurs der Tageszeitungen als Vertreter Indiens und auch des Orients präsent ist. Es sind durchaus Ähnlichkeiten zum westlichen Indien- und Orient-Diskurs nach Said und Inden auszumachen, unter anderem zwischen den Essenzen des Orients und den Merkmalen, die dem Bollywood-Kino zugeschrieben werden. Geprägt wird der untersuchte Bollywood-Diskurs insbesondere von einer eurozentrischen Sichtweise und vom Denken in Ost-West-Binarismen. Anders als im Orient-Diskurs nach Said geht dies jedoch nicht automatisch mit einer Abwertung einher. Ein wichtiges Ergebnis ist, dass sich der Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen sowohl in das utilitaristische, als auch in das romantische Bild von Indien einfügt. Er ähnelt außerdem dem Bild von der exotischen Fremde und von einem wirtschaftlich starken Indien. Ein weiteres Ergebnis ist, dass der Bollywood-Diskurs nicht nur Anzeichen von Essentialisierung und Homogenisierung aufweist. Auch die Vorstellung, Bollywood sei vielfältig und entwickle sich weiter, ist stark vertreten. Der Blick auf Bollywood ist schließlich heterogen und schwankt zwischen verschiedenen Perspektiven, wie in dem Beispiel von Seewald. Dies zeigt sich auch in den Diskursen über Populäres. Bollywood wird zwar als Populäres auf wenige Bedeutungen reduziert, vor allem auf Gefühlsbetontheit, Buntheit, Kitsch und Eskapismus, aber es erfährt nicht nur Abwertungen, sondern auch Wertschätzungen. Der recht starke Kulturindustrie-Diskurs und der schwach vertretene Diskurs der Cultural Studies über Populäres werden konkurriert von einem Blick auf Populäres, der eine außerordentliche Offenheit bewahrt und somit verschiedene Lesarten ermöglicht. Letztere bedeutet auch ein Changieren zwischen verschiedenen Standpunkten und zeigt, dass die elitäre Perspektive auf Populäres von Abwertung bis Wertschätzung reicht. Zudem sind Alternativen, wie die Betrachtung Bollywoods als Teil einer globalen Populärkultur, zu berücksichtigen. Denn an ihnen zeichnen sich mögliche Veränderungen im Diskurs ab. Letztlich spielen die Überlagerungen der Diskurse über Populäres mit den Indien- und Orient-Diskursen eine wichtige Rolle. Es fällt auf, dass sie wiederum zu mehr Klarheit in der Bewertung Bollywoods führen, da sich die zusammenwirkenden Diskurse gegenseitig bekräftigen. Dies geht jedoch eher mit einer negativen Einschätzung einher, sei es des indischen Publikums, oder des emotionalen und leicht verständlichen Charakters Bollywoods.

8.4. Kritische Betrachtung der verwendeten Methode

Die an Goldbeck orientierte Diskursanalyse erwies sich für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit prinzipiell als praktikable Methode. Sie führte zu brauchbaren Ergebnissen. Jedoch war die von Goldbeck vorgeschlagene hierarchische Einteilung in Kodierungen, Argumentationen und Argumentationsstränge nicht konsequent umsetzbar. Denn es ließen sich keine klaren linearen Hierarchien ausmachen, sondern vielmehr ein komplexes Geflecht aus Argumentationen und Argumentationssträngen mit vielen Querverbindungen. Die in dieser Arbeit verwendete Strukturierung ist daher nur als eine von mehreren Möglichkeiten zu betrachten. Deutlich wird dies daran, dass sich die Argumentationsstränge thematisch teilweise überschneiden, zum Beispiel der Strang

„Bollywood als das Eigene“ mit dem Strang „Bollywood stagniert“. Und einige Argumentationen haben an mehreren Argumentationssträngen gleichzeitig teil. Außerdem lässt sich ein Argumentationsstrang oftmals nicht auf einen einzigen Diskurs festlegen, der als solcher am Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen beteiligt ist. Für die vorliegende Arbeit wurde Goldbecks Einteilung schließlich flexibel gehandhabt. Vollständig zu verwerfen sind die Kategorien letztlich nicht, da eine Strukturierung der Ergebnisse grundsätzlich notwendig ist.

9. Fazit und Ausblick

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die Frage nach den Verbindungslinien zwischen dem deutschen Diskurs über Bollywood und den deutschen Diskursen über Indien und über den Orient. Das Grundinteresse besteht darin aufzudecken, inwiefern die Bewertung Bollywoods von den in Deutschland vorherrschenden Indien- und Orient-Diskursen beeinflusst wird und inwiefern das Bollywood-Kino mit seiner Präsenz in Deutschland die deutschen Diskurse über Indien und den Orient bedient oder verschiebt. Die vorliegende Arbeit ist ein erster Schritt zur Beantwortung dieser Fragestellungen.

Dazu wurde im Theorieteil zunächst der Kontext aufgearbeitet, in welchem die Bewertung des Bollywood-Kinos in Deutschland stattfindet. Hierbei waren nicht nur die deutschen Indien- und Orientbilder von Relevanz, sondern auch die Einstellung der Deutschen gegenüber Populärkultur. Es wurde von der Annahme ausgegangen, dass die Bewertung Bollywoods in starkem Maße von Diskursen über Populäres mitbestimmt wird und dass sich die Diskurse über Populäres mit den Indien- und Orient-Diskursen überlagern. Im zweiten Teil dieser Arbeit folgte die Analyse des Bollywood-Diskurses deutscher Qualitäts-Tageszeitungen. Da die FAZ, SZ und die TAZ einen großen Einfluss auf die Zirkulation von Bedeutungen in der deutschen Gesellschaft haben, kann ihr Bollywood-Diskurs wichtige Hinweise auf den deutschen Diskurs über Bollywood liefern. Wobei davon ausgegangen wird, dass letzterer überaus heterogen ist. Das Ergebnis der Analyse zeigt außerdem in Ansätzen auf, inwiefern Bollywood den deutschen Diskurs über Indien beeinflusst.

So ist festzuhalten, dass das Bollywood-Kino durchaus Teil des Diskurses über Indien ist und dass Indien im Bollywood-Diskurs eine Rolle spielt. Denn die Themen Indien und Bollywood wurden in den Zeitungen häufig miteinander in Beziehung gesetzt. Darüber hinaus gleicht die Bewertung Bollywoods größtenteils bereits vorhandenen Bildern von Indien und vom Orient. Bemerkenswert ist dabei, dass die utilitaristische und die romantische Perspektive in etwa gleich stark vertreten sind, was in der Zusammenfassung der Ergebnisse bereits erwähnt wurde. Bollywood wird also zum Teil als eine Art Bewahrer und Vorbild wertgeschätzt und zu einem anderen Teil als unterentwickelt abgewertet. Lütts Behauptung, dass von den deutschen Medien hauptsächlich das utilitaristische Indienbild verbreitet werde (vgl. Lütt 1987), trifft für den Fall Bollywood also nicht zu. Denn die Parallelen zum romantischen Indienbild sind sehr präsent. Die Analyse hat aber gleichzeitig gezeigt, dass die Charakterisierung Bollywoods als romantisch, gefühlsbetont, eskapistisch und bunt nicht automatisch dem romantischen Indienbild entspricht, was als Vermutung nahe liegt. Vielmehr wird Bollywood vielfach auf Grund dieser Merkmale abgewertet, als Populäres und auch als Orientalisches. In diesen Fällen kommt die Bewertung Bollywoods

also eher dem utilitaristischen Bild von einem unterentwickelten, unaufgeklärten und irrationalen Orient gleich.

Wichtige andere Sichtweisen auf Bollywood sind die Exotisierung des Bollywood-Kinos, die Betrachtung der Bollywood-Industrie als wirtschaftliche Größe und die Vorstellung, das Bollywood-Kino sei eine Art Religion und Lebensnotwendigkeit für Indien. Es fällt auf, dass sich die Diskurse über Indien und den Orient und die Diskurse über Populäres häufig gegenseitig stützen und die Bewertung Bollywoods in die gleiche Richtung führen. Ein besonders prägnanter Fall ist die Beurteilung des indischen Kino-Publikums als passive und naive Masse und des deutschen Kino-Publikums als aktiv und selbstbestimmt. Ein wichtiges Ergebnis hinsichtlich des deutschen Bollywood-Diskurses ist zudem, dass Bollywood als Populäres seitens Gebildeter nicht ausschließlich abgewertet wird. Stattdessen ist zu beobachten, dass es durchaus Wertschätzung erfährt, zum Teil in Form der Erlebnisweise *Camp*.

Im Fall der Abwertung Bollywoods ließen sich mehrfach Parallelen zum Kulturindustrie-Diskurs ausmachen. Eine Kritik an der Gesellschaft oder der Aufklärung kam dabei nicht zum Vorschein, sie spielt aber bei Adorno und Horkheimer eine große Rolle. Daran zeigt sich das im Theorie-Teil bereits erwähnte verkürzte Weiterleben der Kulturindustrie-These in der heutigen Zeit (vgl. Kapitel 3.2.).

Typisch Bollywood? So lautet die erste Frage zu Beginn dieser Arbeit. Alles in allem hat die Untersuchung ergeben, dass sich durchaus typische Bollywood-Merkmale in den deutschen Tageszeitungen abzeichnen, Wiedererkennungsmerkmale, wie Gefühlsbetontheit, Tanz und Gesang und Vielfarbigkeit. Die Unterschiedlichkeit der beteiligten Diskurse zeigt jedoch, dass ein typisches Bewertungsmuster für Bollywood und Bollywood-Filme nicht vorhanden ist.

Auf Grund der Analyse-Ergebnisse ist anzunehmen, dass der deutsche Indiadiskurs durch das Bollywood-Kino und dessen Bewertung in deutschen Tageszeitungen nicht grundlegend verändert wird, da sich im Bollywood-Diskurs der Tageszeitungen viele bereits bekannte Bewertungsmuster abzeichnen. Es ist letztlich ein Hinweis darauf, dass die Präsenz der Bollywood-Filme in Deutschland allein nicht ausreicht, um die tiefverwurzelten westlichen Diskurse über den Orient zu ändern oder sogar eine Dekolonisierung des europäischen Denkens zu bewirken. Bollywood ist zwar indischer Herkunft und spricht damit gewissermaßen für Indien, aber die Bedeutungen Bollywoods in Deutschland hängen größtenteils von den deutschen Rezipienten und deren Kontexten ab. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit deuten schließlich darauf hin, dass auf Bollywood mit verschiedenen bereits vorhandenen Denkmustern und Bildern über Indien und den Orient reagiert wird und dass sich der Diskurs über Bollywood schließlich in die bestehenden Indien- und Orient-Diskurse einfügt.

Wie bereits erklärt, kann diese Arbeit jedoch keinen genauen Aufschluss darüber geben, inwiefern die Bewertungen Bollywoods von den Indien- und Orient-Diskursen, den Diskursen über Populärkultur, von Bollywood selbst oder von ganz anderen Diskursen bestimmt wird. Konkrete Antworten darauf können die Ergebnisse jedoch in Verbindung mit zukünftigen Analysen von Bollywood-Filmen und mit Rezeptionsstudien liefern. Diese können aufzeigen, welche Diskurse die Filme selbst anbieten, wie sich diese Diskurse mit den deutschen Indien- und Orient-Diskursen decken und welche Diskurse deutsche Rezipienten an die Filme herantragen. Zum anderen bietet sich ein Vergleich des Bollywood-Diskurses deutscher Tageszeitungen mit dem Bollywood-Diskurs

indischer Tageszeitungen an, um sichtbar zu machen, welchen Einfluss die Orient- und Indiendiskurse in Deutschland haben. Letztlich ist auch der Vergleich mit dem Hollywood-Diskurs deutscher Tageszeitungen hilfreich. Denn so ist feststellbar, welche Bewertungen ausschließlich dem Bollywood-Kino zukommen, und welche bei beiden Kinos auftreten und somit nur bedingt im Zusammenhang mit der indischen Herkunft Bollywoods stehen. Insbesondere die Merkmale Eskapismus, Kitsch und Emotionalität sind daraufhin zu prüfen. Schließlich ist die Untersuchung auf weitere Medien, beispielsweise auf das Fernsehen, auf Fanmagazine und auf Fanforen im Internet ausweitbar, um Kenntnisse über weitere Facetten des deutschen Diskurses über Bollywood zu erlangen.

In der Analyse dieser Arbeit lag die Konzentration auf der Erfassung der Indien- und Orient-Diskurse, sowie der Diskurse über Populäres, die dem Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood zugrunde liegen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass viele weitere Diskurse wirksam sind und sich mit den genannten Diskursen überlagern. Insbesondere auf Geschlechterdiskurse ist in weiterführenden Analysen zu achten. Darüber hinaus ist verstärkt in den Blick zu nehmen, wie die einzelnen Zeitungsautoren und Zeitungen durch ihre verschiedenen Kontexte den Diskurs über Bollywood beeinflussen. So deuteten sich in der Analyse dieser Arbeit bereits einige Unterschiede an. Martin Kämpchen zum Beispiel, der deutsche Indien-Korrespondent der FAZ, ist viel stärker in eurozentrische und utilitaristische Sichtweisen eingebunden als die TAZ-Autorin und Indologin Sonja Majumder.

Schließlich sind die im Diskurs der Tageszeitungen über Bollywood stark vertretenen eurozentrischen Denkmuster äußerst problematisch, da sie unreflektiert sowie unhinterfragt bleiben und die Höherwertigkeit Europas als selbstverständlich ausgeben. Dieser Art von Eurozentrismus sind kritische Betrachtungen und Auseinandersetzungen mit grundlegenden Fragen der Bewertung von Film entgegenzusetzen, die bislang jedoch weitgehend in den untersuchten Zeitungen fehlen. Wichtige Voraussetzung dafür ist die Umsetzung der Forderungen von Robert Stam und Ella Shohat (1994, S.6-8): So ist dafür zu plädieren, dass Filme und andere populäre Texte ehemaliger europäischer Kolonien und vor allem postkoloniale Fragestellungen vermehrt in die Lehrpläne von journalistischen, medienwissenschaftlichen und filmwissenschaftlichen Studiengängen Einzug halten.

Quellenverzeichnis

Im Folgenden werden alle Artikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Süddeutschen Zeitung und der Tageszeitung aufgelistet, die für die Analyse der vorliegenden Arbeit verwendet wurden. Zunächst wird das Hauptanalysematerial aufgeführt, also die Artikel, welche Bollywood als Haupt- oder Teilthema behandeln, oder Filmankündigungen sind. Anschließend folgt das Zusatzmaterial, also die Artikel, in denen Bollywood nur erwähnt wird. Die Sortierung erfolgt nach Zeitung und Datum. Die aufgelisteten Artikel stammen aus dem Untersuchungs-Zeitraum vom 01.04.2005 bis 01.10.2006. In der beigelegten CD-Rom können alle Artikel eingesehen werden.

FAZ-Artikel: Bollywood als Haupt- oder Teilthema und Filmankündigungen

- [FAZ 21.04.05] KÄMPCHEN, Martin: Indisches Gesetz gegen Homosexualität erstmals angefochten. In: *FAZ* 21.04.2005, Feuilleton, S.42
- [FAZ 14.05.05] REBHANDL, Bert: Bollywood made in Germany. „Schatten der Zeit“, ein Indien-Film des Oscar-Preisträgers Florian Gallenberger. In: *FAZ* 14.05.2005, Feuilleton, S.35
- [FAZ 02.06.05] Neu im Kino. In: *FAZ* 02.06.2005, Feuilleton - Kino (Filmankündigung), S.39
- [FAZ 04.06.05] REBHANDL, Bert: Die schöne Kunst des Aufschubs. Top Gun kam nur bis Bollywood: Yash Chopras Film „Veer Zaara“. In: *FAZ* 04.06.2005, Feuilleton, S.40
- [FAZ 14.06.05] REBHANDL, Bert: Das Spiel gehört den Siegern. Bollywood auf DVD: Travestie, Expansionsstrategie und Tradition. In: *FAZ* 14.06.2005, Feuilleton, S.34
- [FAZ 24.07.05] SCHADER, Peer: Das Unbedenklichkeitsfernsehen. „Lernen von Galileo“: Mit harmlosen Schlaumeiershows am Vorabend will RTL 2 sein ramponiertes Image aufbessern. In: *FAZ* 24.07.2005, Feuilleton - Medien, S.27
- [FAZ 28.07.05] KÄMPCHEN, Martin: Kein Rauch in Indiens Kinos. Aktion gesunde Leinwand. In: *FAZ* 28.07.2005, Feuilleton - Kino, S.35
- [FAZ 18.08.05] Neu im Kino. In: *FAZ* 18.08.2005, Feuilleton - Kino (Filmankündigung), S.33
- [FAZ 19.08.05] REBHANDL, Bert: „Liebe lieber indisch“: Jane Austen, postkolonial verfilmt. In: *FAZ* 19.08.2005, Feuilleton, S.36
- [FAZ 24.08.05] KÄMPCHEN, Martin: Mit Rinderschmalz eingefettete Patronen sorgen für gute Unterhaltung. Blick in indische Zeitschriften: In Bollywood tanzen die Schönen, während den Politikern das Wasser bis zur Hüfte steht. In: *FAZ* 24.08.2005, Feuilleton, S.34

- [FAZ 29.08.05] SCHMITT, Peter-Philipp: „Wir saugen Wissen auf wie ein Schwamm“. Rahul Gandhi, Sohn einer berühmten Familie, über das neue Interesse des Westens an Indien. In: *FAZ* 29.08.2005, Politik - Deutschland und die Welt, S.7
- [FAZ 19.09.05] KMP: Teuer ohne Erfolg. Bollywood überdenkt seine Strategien. In: *FAZ* 19.09.2005, Feuilleton, S.33
- [FAZ 11.11.05] SEEWALD, Michael: 3,6 Milliarden können nicht irren Sogar in den Tanzschulen prägen die Streifen aus Bollywood den neuesten Stil, bei RTL 2 tun sie es sowieso: „Veer und Zaara“. In: *FAZ* 11.11.2005, Medien, S.18
- [FAZ 09.02.06] SEEWALD, Michael: Mal richtig satt essen. Wenn es bei RTL 2 gut läuft, gibt es in der Kantine Freibier. In: *FAZ* 09.02.2006, Feuilleton - Medien, S.46
- [FAZ 30.03.06] KÄMPCHEN, Martin: Zielgruppe internationale Mittelschicht. Nicht nur Bollywood: Der indische Kunstfilm holt auf. In: *FAZ* 30.03.2006, Feuilleton - Kino, S.39
- [FAZ 01.06.06] KMP: Heldenwiderstand. Bollywood-Protest gegen Staudamm. In: *FAZ* 01.06.2006, Feuilleton, S.39
- [FAZ 22.06.06a] NIENHAUS, Lisa: Barfuß Bhangra tanzen. Immer mehr Deutsche imitieren die Bollywood-Stars auf der Tanzfläche. In: *FAZ* 22.06.2006, Politik - Deutschland und die Welt (Interview), S.7
- [FAZ 22.06.06b] NIENHAUS, Lisa: Matthias Wilkes, Landrat des Kreises Bergstraße, über Globalisierung dank Bollywood in der hessischen Provinz. „In Indien stand Heppenheim schon in der Zeitung“. In: *FAZ* 22.06.2006, Politik - Deutschland und die Welt (Interview), S.7
- [FAZ 29.06.06] REBHANDL, Bert: Blutrot ist die Geschichte. Der Film „Rang de Basanti - Die Farbe Safran“ von Rakeysh Omprakash Mehra. In: *FAZ* 29.06.2006, Feuilleton, S.44
- [FAZ 08.09.06] ROTHER, Hans-Jörg: Wenn das der Gandhi wüßte! In: *FAZ* 08.09.2006, Feuilleton - Kino, S.36
- [FAZ 10.09.06] MAYER, Verena: Ehe, wem Ehe gebührt. Indische Filme laufen immer auf die Hochzeit hinaus: Ein Besuch in den Studios von Bollywood. In: *FAZ Sonntagszeitung* 10.09.2006, Reise, S.VI
- [FAZ 17.09.06a] MARGUIER, Alexander: Die Show zum Hype. „Bharati“, das indische Tanz-Spektakel, kommt nach Deutschland: ein Großaufgebot an Leuten, Farben und Kostümen mit viel Mut zum Kitsch. In: *FAZ Sonntagszeitung* 17.09.2006, Gesellschaft, S.62
- [FAZ 17.09.06b] WICHMANN, Inka: Alles so schön klein hier. Wird die Bergstraße ein Zentrum für Bollywood-Regisseure? Für „Huumraah“ ist die Kulisse auf Tauglichkeit getestet worden. Wenn indisches Kino aus Hessen kommt. In: *FAZ Sonntagszeitung* 17.09.2006, Freizeit, S.R5

- [FAZ 20.09.06] LÖHR, Sabine: Shiva macht den Unterschied. Tanzen, bis der Prinz kommt: „Bollywood - Die Show“ hat in Zürich Europa-Premiere. In: *FAZ* 20.09.2006, Feuilleton, S.35
- [FAZ 01.10.06a] BRÄUER, Sebastian: Inder an der Bergstraße. Bollywood entdeckt Heppenheim als Filmkulisse. In: *FAZ Sonntagszeitung* 01.10.2006, Wirtschaft (Interview), S.35
- [FAZ 01.10.06b] HEIN, Christoph: Bollywood wird erwachsen. Noch schmachten sie bloß. Doch jetzt verlangt Indien von seinen Filmhelden Qualität. In: *FAZ Sonntagszeitung* 01.10.2006, Wirtschaft, S.42

SZ-Artikel: Bollywood als Haupt- oder Teilthema und Filmankündigungen

- [SZ 27.05.05] 2015 RTL 2. In: *SZ* 27.05.2005, Medien (Filmankündigung), S.24
- [SZ 01.06.05] AP/DPA: Rauchen verboten in Schweden und Indien. In: *SZ* 01.06.2005, Panorama, S.12
- [SZ 02.06.05] KNOBEN, Martina: Jagd auf den Sattel. Marziyeh Meshkinis „Der Tag, an dem ich zur Frau wurde“. In: *SZ* 02.06.2005, Filmseite, S.14
- [SZ 07.06.05] GÖTTLER, Fritz: Der geschenkte Tag. Kino der Grenzüberschreitungen – „Veer und Zaara“, ein großes Melodram aus Indien. In: *SZ* 07.06.2005, Feuilleton, S.14
- [SZ 27.07.05] ESSLINGER, Detlef: Thank you, Gurkenkönigin. Was man im grünenden Hessen alles auf die Beine stellt, damit indische Liebesfilme bald am Neckar spielen und dort auch die Einnahmen sprießen. In: *SZ* 27.07.2005, Die Seite Drei, S.3
- [SZ 20.08.05] KUHN, Doris: Nach der Hochzeit ist vor der Hochzeit. Farbige, rührend, luxuriös! Gurinder Chadhas neuer Film „Liebe lieber indisch“ – frei nach Jane Austen. In: *SZ* 20.08.2005, Feuilleton, S.12
- [SZ 24.09.05] GÖTTLER, Fritz: Blaue Tage und Wunder. In: *SZ* 24.09.2005, Medien (Filmankündigung), S.19
- [SZ 10.10.05] SCHÖNHÖFER, Petra: Flimmernde Gewürzmischung. Bei der Indischen Woche sind fünf Filme aus Bollywoods glitzernder Traumfabrik zu sehen. In: *SZ* 10.10.2005, Münchner Kultur, S.47
- [SZ 11.11.05] 2015 RTL 2. In: *SZ* 11.11.2005, Medien (Filmankündigung), S.18
- [SZ 18.11.05] ESSLINGER, Detlef: Bollywood in Heppenheim. Wie das Land Hessen um indische Filmproduzenten wirbt. In: *SZ* 18.11.2005, Feuilleton, S.17
- [SZ 15.12.05] HOCH, Jenny: Dein Nachbar, der Star. Selbstbewusst präsentiert sich Indiens Kino beim Festival in Goa. In: *SZ* 15.12.2005, Filmseite, S.14

- [SZ 15.04.06] DPA: Massenhysterie nach Tod von Bollywood-Star. In: *SZ* 15.04.2006, Panorama, S.13
- [SZ 20.05.06] HOCH, Jenny: Filigranes aus der Chutney-Küche. Den Fokus auf unendlich gestellt: Die Bonner Biennale zeigt Theater, Tanz, Musik und Literatur aus Indien. In: *SZ* 20.05.2006, Feuilleton, S.19
- [SZ 13.06.06] REISCHKE, Martin: Schande am Damm. Der Kinostar Aamir Khan macht sich bei Politikern unbeliebt. In: *SZ* 13.06.2006, Feuilleton, S.12
- [SZ 28.06.06] NAK: Bollywood in Oberbayern. In: *SZ* 28.06.2006, Bayern, S.52
- [SZ 30.06.06] GÖTTLER, Fritz: Kochendes Blut der Jugend. Bollywood politisch: „Rang de Basanti – Die Farbe Safran“. In: *SZ* 30.06.2006, Feuilleton, S.12
- [SZ 17.08.06] CORNELSEN, Felix: Ein Bayer in Bollywood. Der Regisseur Franz Osten aus Bad Aibling legte in Indien den Grundstein für die weltgrößte Filmindustrie. In: *SZ* 17.08.2006, Bayern, S.43
- [SZ 29.08.06] MAJUMDER, Sonja: Lord Ram sucht sein Heil in der Schweiz. Zwischen Tradition und Glamour hat das Hindi-Kino „Bollywood“ zum internationalen Markenzeichen gemacht. In: *SZ* 29.08.2006, Feuilleton, S.13
- [SZ 31.08.06] WEIGEND, David: Traumland im Farbenrausch. Indien wird zum Thema für aufwendige Musical-Shows nach Bollywood-Muster. In: *SZ* 31.08.2006, Münchner Kultur, S.56
- [SZ 04.09.06] MÜLLER, Burkhard: Wo der Mechaniker knödelt. Shashi Tahoors kluger Unterhaltungsroman „Bollywood“. In: *SZ* 04.09.2006, Literatur, S.14
- [SZ 09.09.06] GORKOW, Alexander: Wie es leuchtet. Die Show „Bharati“ kommt aus Bombay auf deutsche Konzertbühnen. Eine Art Urknall im Farbenkosmos, ein naives, tänzerisch meisterhaftes Spektakel. In: *SZ* 09.09.2006, *SZ* Wochenende, S.ROM4
- [SZ 11.09.06] GÖT: Liebe in Absprache. Ben Wishaw als Brother Tom, „Fire“ von Deepa Mehta. In: *SZ* 11.09.2006, Feuilleton, S.18

TAZ-Artikel: Bollywood als Haupt- oder Teilthema und Filmankündigungen

- [TAZ 27.05.05] DAS SOLLTEN SIE SEHEN. HERZKLOPFEN. In: *TAZ* 27.05.2005, Flimmern und Rauschen (Filmankündigung), S.17
- [TAZ 04.06.05] KNÖRER, Ekkehard: Lied und Tanz und Toleranz. In: *TAZ* 04.06.2005, Kultur, S.22
- [TAZ 14.07.05] unterm strich. In: *TAZ* 14.07.2005, Kultur, S.16

- [TAZ 06.08.05] LUIG, Judith: „Ich fahre Mercedes“ . . . sagt Bollywood-Produzent Ravi Chopra. Was das bedeutet, entschlüsseln Dorothee Wenner und Merle Kröger im Film „StarBiz“. In: *TAZ Magazin* 06.08.2005, Dossier, S.V
- [TAZ 26.08.05] MAX DAX: „Das Kino ist unsere Religion“. Asha Bhosle ist die meistgehörte Sängerin der Welt: Mit ihrer Schwester ist sie seit fünfzig Jahren die musikalische Stimme des Bollywood-Kinos. In: *TAZ* 26.08.2005, Kultur (Interview), S.15
- [TAZ 27.08.05] DAS SOLLTEN SIE SEHEN. FÜR PAARE. In: *TAZ* 27.08.2005, Flimmern und Rauschen (Filmankündigung), S.19
- [TAZ 11.11.05] DAS SOLLTEN SIE SEHEN. LEIDENSCHAFT. In: *TAZ* 11.11.2005, Flimmern und Rauschen (Filmankündigung), S.17
- [TAZ 15.12.05] KNÖRER, Ekkehard: Deutsch-indische Filmfantasien. Auf DVD lässt sich prima nachvollziehen, was deutsche Männerfantasien mit dem Bollywoodkino zu tun haben. In: *TAZ* 15.12.2005, Kultur, S.16
- [TAZ 15.04.06] IMHASLY, Bernhard: Der gute Mensch von Bangalore. In: *TAZ* 15.04.2006, Kultur, S.26
- [TAZ 03.07.06] WENNER, Dorothee: Ewig blüht der Raps. Britisches Fräuleinwunder in Indien: Rakeysh Omprakash Mehra's Film „Rang de Basanti - Die Farbe Safran“ vereint Bollywood und Autorenfilm. In: *TAZ* 03.07.2006, Kultur, S.14
- [TAZ 18.07.06] KNÖRER, Ekkehard: Tanzsequenz in der Krise. Das Festival „Bollywood & Beyond“ in Stuttgart zeigte aktuelle Filme aus Indien. Doch die Zeiten des Eskapismus im populären Hindi-Kino scheinen zu Ende zu gehen: Stattdessen kehrt die Politik zurück. In: *TAZ* 18.07.2006, Kultur, S.16
- [TAZ 18.08.06] DAS SOLLTEN SIE SEHEN. BOLLYWOOD. In: *TAZ* 18.08.2006, Flimmern und Rauschen (Filmankündigung), S.17
- [TAZ 30.09.06] MESSMER, Susanne: Das Licht geht an, das Lied beginnt. In: *TAZ* 30.09.2006, Kultur, S.20

FAZ-Artikel: Bollywood nur erwähnt (Zeitraum 01.04.2005-01.10.2006)

- [FAZ 03.04.05] HEINZELMANN, Ursula: Champagner vom Himalaja. Wer seinen Tee bisher mit kleinen Beutelchen zubereitet hat, dem ist ein Geschmackserlebnis entgangen. Kenner schätzen Topqualität. In: *FAZ Sonntagszeitung* 03.04.2005, Gesellschaft, S.58
- [FAZ 21.07.05] HOFMANN, Katja: Man müßte nochmal seine Aura stählen. Indische Geheimnisse, pakistanische Befürchtungen: Im Londoner Vorort Southall nach den Anschlägen. In: *FAZ* 21.07.2005, Reiseblatt, S.R3

- [FAZ 01.09.05] MARTIN, Marko: Es fährt ein Schiff ins Eheglück. Priester, Paläste und die Hochzeit der Banane: Eine Reise durch den indischen Bundesstaat Tamil Nadu. In: *FAZ* 01.09.2005, Reiseblatt, S.R8
- [FAZ 21.09.05] KÄMPCHEN, Martin: In Zukunft nach Indien. Längst zieht es nicht mehr nur Hippies auf den Subkontinent. In: *FAZ* 21.09.2005, Feuilleton, S.39
- [FAZ 07.10.05] KÄMPCHEN, Martin: SANIA MIRZA. Indiens Idol. In: *FAZ* 07.10.2005, Feuilleton, S.42
- [FAZ 09.10.05] SCHIONAT, Manes: Asien - auch für Ja-Sager ein Paradies. Heiraten im Pauschalangebot oder sogar last minute, wenn die Liebe besonders groß ist. In: *FAZ Sonntagszeitung* 09.10.2005, Urlaub in Asien, S.S3
- [FAZ 11.12.05] WVP: IM WETTSTREIT. Die nackte Wahrheit. In: *FAZ Sonntagszeitung* 11.12.2005, Wirtschaft, S.45
- [FAZ 26.01.06] KMP.: Kinopremiere. Erstmals indische Filme in Pakistan. In: *FAZ* 26.01.2006, Feuilleton, S.43
- [FAZ 02.03.06] SCHNEIDER, Wolfgang: Literatur. Keine Bücher für die Badewanne. Die Reihe Bloomsbury Berlin setzt auf kultivierte Unterhaltung. In: *FAZ* 02.03.2006, Feuilleton, S.34
- [FAZ 04.04.06] KÄMPCHEN, Martin: Gerechtigkeit kauft man beim Gangster um die Ecke. Vor dem indischen Gesetz gibt es alles, nur keine Gleichheit: In der größten Demokratie der Welt setzen die Bürger lieber auf Selbstjustiz statt auf Gerichte. In: *FAZ* 04.04.2006, Feuilleton, S.35
- [FAZ 24.04.06] BUCHSTEINER, Jochen: Indien und Deutschland. In: *FAZ* 24.04.2006, Politik, S.1
- [FAZ 24.05.06] ROSSMANN, Andreas: Shakespeare spricht auch Assamesisch. Menschheitsthemen: Die Bonner Biennale führt Indien als aufregendes Theaterland vor. In: *FAZ* 24.05.2006, Feuilleton, S.35
- [FAZ 07.07.06] BUCHSTEINER, Jochen: Im Banne des Saturns. Wie Asien die Fußball-Weltmeisterschaft aus der Ferne erlebt. In: *FAZ* 07.07.2006, Deutschland und die Fussball-Welt, S.40
- [FAZ 23.07.06] T.S.: Die schöne Sünderin ist zu italienisch. Und: Warum die Briten die Franzosen doch nicht hassen. In: *FAZ* 23.07.2006, Politik, S.8
- [FAZ 18.08.06] CRÜWELL, Konstanze: Das brüllende Lachen des Großherzogs Ernst Ludwig. In der Ausstellung „Mathilda is calling“ bearbeiten Gegenwartskünstler die Geschichte der Darmstädter Mathildenhöhe. In: *FAZ* 18.08.2006, Feuilleton, S.33

[FAZ 06.09.06] KÄMPCHEN, Martin: Köstliches Gefühl, Inder zu sein. Die Zerrissenen: Ein Land zwischen Aufschwungseuphorie und hartnäckiger Ungleichheit. In: *FAZ* 06.09.2006, Feuilleton, S.46

[FAZ 25.09.06a] GÖRGEN, Lotta: MATHILDENHÖHE DARMSTADT: „Mathilda is calling“ und „Zeit“. „Groß denken“. Ralf Beil bereitet eine große Schau mit Werken von Christian Boltanski vor. In: *FAZ* 25.09.2006, SchauSeiten, S.B2

[FAZ 25.09.06b] HÜSTER, Wiebke: Lernt endlich Bharatanatyam! Lachgeschwindigkeit: Nina Rajarani beim choreographischen Wettbewerb „The Place Prize“. In: *FAZ* 25.09.2006, Feuilleton, S.33

[FAZ 30.09.06] Die Glitzernächte von Bombay. In: *FAZ* 30.09.2006, SchauSeiten, S.46

SZ-Artikel: Bollywood nur erwähnt

[SZ 18.05.05] STERNEBORG, Anke: Zu neuen Ufern. Eine Liebe in Indien – Florian Gallenbergers Film „Schatten der Zeit“. In: *SZ* 18.05.2005, Feuilleton, S.14

[SZ 30.05.05] BERGER, Jürgen: Die Schweiz am Roten Meer. Modultheater: Stefan Kaegis „Mnemopark“ in Basel. In: *SZ* 30.05.2005, Feuilleton, S.16

[SZ 29.06.05] ZEKRI, Sonja: Das Gute aus der ganzen Welt. Die Neumünchenerin hat ein lebhaftes Viertel entdeckt, in dem man doch Stille findet. In: *SZ* 29.06.2005, München, S.46

[SZ 21.07.05] MAYE, Christian: Die Bollywood-Wiesn. Tollwood für Besserverdienende: Die große Bombay-Nacht im P1. In: *SZ* 21.07.2005, München, S.41

[SZ 27.08.05] KLEIN, Stefan: Himani in den Tempeln des Konsums. Shopping Malls, Handys und Designprodukte: In den Städten ist die erste Generation herangewachsen, die begeistert den westlichen Lebensstil übt. In: *SZ* 27.08.2005, Die Seite Drei, S.3

[SZ 07.10.05] KRASSER, Senta: Welt der Wunder. Der Pubertisten-Sender RTL 2 macht plötzlich auf seriös und stellt ein neues Vorabendkonzept vor – nur der Senderchef will sich nicht zeigen. In: *SZ* 07.10.2005, Medien, S.43

[SZ 05.11.05] MAYER, Christian: Intime Gespräche vor rauschendem Verkehr. Good Bye, Schicki: In der Münchner Innenstadt ist eine neue Bar-Kultur entstanden, die sich gemütlich und großstädtisch zugleich gibt. In: *SZ* 05.11.2005, München, S.53

[SZ 13.12.05] MOORSTEDT, Michael: Der neue Münchner Jugendstil. Für die einen ist es retro, für die anderen ist es die längste Tradition der Welt – Omacafés sind Münchens nettester Trend. In: *SZ* 13.12.2005, München, S.44

- [SZ 28.12.05] RÜHLE, Alex: Eine Frau wie Berlin. Heute wäre Hildegard Knef achtzig Jahre alt geworden: Zwei Ausstellungen, ein Bildband und drei CDs würdigen Deutschlands „Nachkriegsgesamtkunstwerk“. In: *SZ* 28.12.2005, Feuilleton, S.15
- [SZ 09.06.06] FELDMER, Simon: Rund wie der Mond. Fußballfreies Fernsehen für Frauen – mit viel Sex in der City, Richard Gere und Bollywood durch die nächste Zeit. In: *SZ* 09.06.2006, Medien, S.17
- [SZ 18.09.06a] SZ-Kostprobe. Shiraj. In: *SZ* 18.09.2006, München, S.52
- [SZ 18.09.06b] RÜHLE, Alex: Mister Alias und die Religion des Extremismus. Der Mann, der von einer indischen Fortsetzung von „Fahrenheit 451“ träumt: Kiran Nagarkar und sein Roman „Gottes kleiner Krieger“. In: *SZ* 18.09.2006, Literatur, S.14

TAZ-Artikel: Bollywood nur erwähnt

- [TAZ 16.08.05] METZ, Hartmut: Schneller Brüter. Viswanathan Anand wird Schnellschach-Weltmeister gegen den vielbeschäftigten Alexander Grischuk. In: *TAZ* 16.08.2005, Kultur, S.15
- [TAZ 11.05.06] MÜLLER, Katrin B.: „Das Dorf ist das Ideal“. Eigene Welten bauen: Jedes Theater ist ein Mikrokosmos - manchmal ziehen die Schauspieler gar ihr eigenes Gemüse. Der Schriftsteller Steffen Kopetzky ist durch Indien gereist, um Theater und Tanzgruppen zur Biennale nach Bonn einzuladen. In: *TAZ* 11.05.2006, Kultur (Interview), S.15
- [TAZ 22.05.06] MARCUS, Dorothea: Verwirrende Decknamen. Terrorismus, Korruption und Fremdenfeindlichkeit: Die Fragen, die das indische Theater stellt, rücken Indien näher an den Westen. Die Biennale Bonn ermöglichte mit Theater und Ausstellungen einen umfassenden Einblick in die indische Kultur, die sich zunehmend mit politischen Themen befasst. In: *TAZ* 22.05.2006, Kultur, S.17

Verzeichnis der Internetquellen

<http://daten.ivw.eu/index.php?>

Webseite der Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e.V., eingesehen am: 12.05.2007

www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Laenderinformationen/Indien/Bilateral.html

Webseite des Auswärtigen Amtes, eingesehen am: 02.02.2007

www.filmreporter.de

Webseite zu deutschen Kinostarts, eingesehen am: 15.03.2007

www.molodezhnaja.ch/india-tv.htm

Webseite zum Thema Bollywood, eingesehen am: 05.06.2007

www.sz-archiv.de

SZ-Archiv, eingesehen am: 20.01.2007

<http://fazarchiv.faz.net/FAZ.ein>

FAZ-Archiv, eingesehen am: 20.01.2007

[www.taz.de/pt/.archiv/suche.demo,1,](http://www.taz.de/pt/.archiv/suche.demo,1)

TAZ-Archiv, eingesehen am: 20.01.2007

www.diz-muenchen.de/html/meporeg.html

Webseite des DIZ Medienport (elektronisches Zeitungs-Archiv mehrerer deutschsprachiger Tageszeitungen und Zeitschriften), eingesehen am: 20.01.2007

Filmverzeichnis

[Apaharan 2005] Indien 2005, 173 min

Regie: Prakash Jha

[Bride an Prejudice 2004] dt: Liebe lieber indisch, UK/USA 2004, 107 min (D), 122 min (Hindi)

Regie: Gurinder Chadha

dt. Kinostart: 18.08.2005

[Bumbai 1995] engl: Bombay, Indien 1995, 141 min

Regie: Mani Ratnam

[Dev 2004] Indien 2004, 172 min (UK)

Regie: Govind Nihalani

[Devdas 2006] Indien 2006, 182 min (UK)

Regie: Sanjay Leela Bhansali

[Dil Ka Rishta 2003] dt: Nur dein Herz kennt die Wahrheit, Indien 2003, 150 min (UK)

Regie: Naresh Malhotra

dt. Kinostart: 22.08.2005

[Dil Se 1998] engl: From the Heart, Indien 1998, 163 min

Regie: Mani Ratnam

[Family-Ties of Blood 2006] Indien/USA 2006, 150 min (UK)

Regie: Rajkumar Santoshi

dt. Kinostart: 15.07.2006

[Fire 1996] dt: Fire - Wenn die Liebe Feuer fängt, Kanada/Indien 1996, 108 min (UK)

Regie: Deepa Mehta

dt. Kinostart: 21.08.1997

[Kabhi Khushi Kabhie Gham 2001] dt: In guten wie in schweren Tagen

Indien/UK 2001, 210 min (UK)

Regie: Karan Johar

dt. Kinostart: 10.04.2003

[Kal Ho Naa Ho 2003] dt: Indian Love Story - Lebe und denke nicht an morgen

Indien 2003, 186 min

Regie: Nikhil Advani

dt. Kinostart: 08.07.2004

[Krrish 2006] Indien 2006, 185 min, 168 min (DVD Deutschland)

Regie: Rakesh Roshan

- [Kuch Kuch Hota Hai 1998] dt: Und ganz plötzlich ist es Liebe, Indien 1998, 177 min
Regie: Rakesh Roshan
- [Lagaan: Once Upon a Time in India 2001] int: Land Tax, Indien 2001, 224 min
Regie: Ashutosh Gowariker
Buch: Kumar Dave, Sanjay Dayma
dt. Kinostart: 20.06.2002
- [Main Hoon Na 2004] dt: Ich bin immer für dich da, Indien 2004, 179 min
Regie: Farah Khan
dt. Kinostart: 03.03.2005
- [Mangal Pandey 2005] dt: The Rising - Aufstand der Helden, Indien 2005, 150 min
Regie: Ketan Mehta
- [Monsoon Wedding 2001] Indien/USA/Frankreich/Italien/Deutschland 2001, 114 min
Regie: Mira Nair
dt. Kinostart: 18.04.2002
- [My Brother... Nikhil 2005] Indien 2005, 120 min
Regie: Onir
- [Rang de Basanti 2006] dt: Rang de Basanti - Die Farbe Safran, Indien 2006, 157 min
Regie: Rakesh Omprakash Mehra
dt. Kinostart: 29.06.2006
- [Roja 1992] Indien 1992, 137 min
Regie: Mani Ratnam
- [Schatten der Zeit 2004] Indien/Deutschland 2004, 122 min
Regie: Florian Gallenberger
dt. Kinostart: 12.05.2005
- [Star Biz 2005] Deutschland 2005, 90 min
Regie: Merle Kröger, Dorothee Wenner
- [Veer-Zaara 2004] dt: Veer und Zaara - Die Legende einer Liebe, Indien 2004, 192 min
Regie: Yash Chopra
dt. Kinostart: 02.06.2005
- [Water 2005] Kanada/Indien 2005, 114 min (Canada)
Regie: Deepa Mehta
dt. Kinostart: 07.09.2006
- [Yuva 2005] Indien 2005, 160 min (USA)
Regie: Mani Ratnam

Literaturverzeichnis

- [Adorno 1972] ADORNO, Theodor W. ; ADORNO, Gretel (Hrsg.) ; TIEDEMANN, Rolf (Hrsg.): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. 10.-13.Tsd. Frankfurt am Main, 1972
- [Adorno 1977] ADORNO, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Bd. 10. Frankfurt am Main, 1977
- [Adorno 1980] ADORNO, Theodor W.: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 7. München, 1980, S. 321–356. – Nachdruck der Originalausgabe von 1938
- [Adorno 1996] ADORNO, Theodor W.: *Komposition für den Film. Gesammelte Schriften*. Bd. 15. Frankfurt am Main, 1996
- [Adorno und Horkheimer 1969] ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main, 1969. – Originalausgabe: 1947
- [Alexowitz 2003] ALEXOWITZ, Myriam: *Traumfabrik Bollywood. Indisches Mainstream-Kino*. Bad Honnef, 2003
- [Barthes 1970] BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main, 1970
- [Behrens 2003] BEHRENS, Roger: *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*. Bielefeld, 2003
- [Berg 1987] BERG, Jan: Der Beute Gestus. Dokumentarische Exotik im Film. In: KOEBNER, Thomas (Hrsg.) ; PICKERODT, Gerhart (Hrsg.): *Die andere Welt: Studien zum Exotismus*. Frankfurt am Main, 1987, S. 345–362
- [Bhabha 2000] BHABHA, Homi ; BRONFEN, Elisabeth (Hrsg.) ; KESSLER, Michael (Hrsg.): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen, 2000. – Englische Originalausgabe: *The Location of Culture*. London u.a. 1994
- [Bhatti 1987] BHATTI, Anil: Vorwort. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 390–391
- [Bhatti 1997] BHATTI, Anil: Zum Verhältnis von Sprache, Übersetzung und Kolonialismus am Beispiel Indiens. In: TURK, Horst (Hrsg.) ; BHATTI, Anil (Hrsg.): *Kulturelle Identität. Deutsch-indische Kulturkontakte in Literatur, Religion und Politik*. Berlin, 1997 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung 15), S. 3–19
- [Bienert 1974] BIENERT, Walther: *Der überholte Marx. Seine Religionskritik und Weltanschauung kritisch untersucht*. Stuttgart, 1974

- [Bitterli 1987] BITTERLI, Urs: Die exotische Insel. In: KOEBNER, Thomas (Hrsg.) ; PICKERODT, Gerhart (Hrsg.): *Die andere Welt: Studien zum Exotismus*. Frankfurt am Main, 1987, S. 11–30
- [Brockhaus Enzyklopädie 2006a] Stichwort: Dritte Welt. In: *Brockhaus Enzyklopädie* Bd. 7. 21. Leipzig/Mannheim, 2006, S. 293–294
- [Brockhaus Enzyklopädie 2006b] Stichwort: Orient. In: *Brockhaus Enzyklopädie* Bd. 20. 21. Leipzig/Mannheim, 2006, S. 456
- [Bronfen und Marius 1997a] BRONFEN, Elisabeth (Hrsg.) ; MARIUS, Benjamin (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. dt. Übersetzung von Anne Emmert und Josef Raab*. Tübingen, 1997
- [Bronfen und Marius 1997b] BRONFEN, Elisabeth ; MARIUS, Benjamin: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Heimat-Identität-Nation. In: DERS. (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Deutsche Übersetzung von Anne Emmert und Josef Raab*. Tübingen, 1997, S. 1–30
- [Bronstering 2003] BRONSTERING, Andrea: Mutter Camp. Anmerkungen zu Susan Sontag. (2003), 10. – URL <http://www.lespress.de/102003/texte102003/susansontag.html>. – eingesehen am: 19.04.2007
- [Bryner 1985] BRYNER, Erich: Religionskritik und Religionspolitik bei Lenin. In: BRAUN, Hans-Jürg (Hrsg.) ; BRYNER, Erich (Hrsg.) ; MEIENBERGER, Norbert (Hrsg.): *Religionskritik und Religionspolitik bei Marx, Lenin, Mao*. Zürich, 1985, S. 62–114
- [Castro Varela und Dhawan 2005] CASTRO VARELA, María do M. ; DHAWAN, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld, 2005
- [Conrad und Randeria 2002a] CONRAD, Sebastian ; RANDERIA, Shalini: Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt. In: DERS. (Hrsg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 9–49
- [Conrad und Randeria 2002b] CONRAD, Sebastian (Hrsg.) ; RANDERIA, Shalini (Hrsg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York, 2002
- [Dalmia-Lüderitz 1987] DALMIA-LÜDERITZ, Vasudha: Die Aneignung der vedischen Vergangenheit: Aspekte der frühen deutschen Indienforschung. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 434–443
- [Dharampal-Frick 1987] DHARAMPAL-FRICK, Gita: Zwischen Utopie und Empirie: Indien im Spiegel deutscher Reisebeschreibungen der Frühen Neuzeit. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild*.

- Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 399–417
- [Dubiel 1990] DUBIEL, Helmut: Kulturtheorie der Frankfurter Schule. In: BRACKERT, Helmut (Hrsg.) ; FRITZ, Wefelmeyer (Hrsg.): *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert* Bd. 587. Frankfurt am Main, 1990, S. 255–316
- [Duden 2001] DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Bd. 5. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Leipzig/Mannheim, 2001
- [Embree und Wilhelm 1990] EMBREE, Ainslie T. ; WILHELM, Dieter: *Fischer Weltgeschichte*. Bd. 17: *Indien. Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft*. 3. Frankfurt am Main, 1990
- [Fieldhouse 1991] FIELDHOUSE, David K.: *Fischer Weltgeschichte*. Bd. 29: *Die Kolonialreiche seit dem 18. Jahrhundert*. 3. Frankfurt am Main, 1991
- [Fiske 1993] FISKE, John: Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 2 (1993), Nr. 1, S. 5–18. – URL www.montage-av.de/a_1993_1_2.html. – eingesehen am: 20.02.2007
- [Fiske 1996] FISKE, John: *Media Matters. Race and Gender in U.S. Politics*. Minneapolis/London, 1996
- [Fiske 2000a] FISKE, John: Populärkultur verstehen. In: *Lesarten des Populären*. Wien, 2000, S. 14–25. – Englische Originalausgabe in: Fiske, John. *Reading the Popular*. Boston, 1989
- [Fiske 2000b] FISKE, John: Populäre Urteilskraft. In: WINTER, Rainer (Hrsg.) ; GÖTTLICH, Udo (Hrsg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln, 2000, S. 53–74
- [Fiske 2002] FISKE, John: *Television Culture*. London/New York, 2002. – Nachdruck der Originalausgabe von 1987
- [Fiske 2006] FISKE, John: Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: HEPP, Andreas (Hrsg.) ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2006 (Medien-Kultur-Kommunikation, herausgegeben von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang), S. 41–60
- [Fitz und Kröger 2005] FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005
- [Fuchs 1987] FUCHS, Martin: Der Geist des ganzen Systems: Max Webers Indien-Bild. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 480–502

- [Gledhill und Williams 2000] GLEDHILL, Christine (Hrsg.) ; WILLIAMS, Linda (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*. New York, 2000
- [Goldbeck 2004] GOLDBECK, Kerstin ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre*. Bielefeld, 2004 (Cultural Studies. Band 7)
- [Grossberg 2003] GROSSBERG, Lawrence: Die Definition der Cultural Studies. In: MUSNER, Lutz (Hrsg.) ; WUNBERG, Gotthart (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung - Praxis - Positionen*. Freiburg, 2003, S. 49–74
- [Grossberg 2006] GROSSBERG, Lawrence: Der Cross Road Blues der Cultural Studies. In: HEPP, Andreas (Hrsg.) ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2006 (Medien-Kultur-Kommunikation, herausgegeben von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang), S. 23–40
- [Göttlich 2002a] GÖTTLICH, Udo: Stichwort: Kulturindustrie. In: SCHANZE, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar, 2002, S. 172f
- [Göttlich 2002b] GÖTTLICH, Udo: Stichwort: Massenmedium. In: SCHANZE, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar, 2002, S. 193–195
- [Göttlich 2006] GÖTTLICH, Udo: Kultureller Materialismus und Cultural Studies: Aspekte der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams. In: HEPP, Andreas (Hrsg.) ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2006 (Medien-Kultur-Kommunikation, herausgegeben von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang), S. 93–108
- [Göttlich und Winter 2000] GÖTTLICH, Udo (Hrsg.) ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln, 2000
- [Gupta 2006] GUPTA, Rajat: Indiens lange Aufholjagd. In: *Handelsblatt. Online-Publikation* 26.09.2006. – URL www.handelsblatt.com. – eingesehen am: 26.09.2006
- [Ha 2005] HA, Kien N.: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld, 2005
- [Halbfass 1981] HALBFASS, Wilhelm: *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*. Basel u.a., 1981
- [Halbfass 1987] HALBFASS, Wilhelm: Hegel, Schelling, Schopenhauer und Indien. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 424–433
- [Hall 1992] HALL, Stuart: Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: GROSSBERG, Lawrence (Hrsg.) ; NELSON, Cary (Hrsg.) ; TREICHLER, Paula (Hrsg.): *Cultural Studies*. New York/London, 1992, S. 277–294

- [Hall 1997] HALL, Stuart: Wann war "der Postkolonialismus"? Denken an der Grenze. In: BRONFEN, Elisabeth (Hrsg.); MARIUS, Benjamin (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusbefte. dt. Übersetzung von Anne Emmert und Josef Raab.* Tübingen, 1997, S. 219–246
- [Hall 1998] HALL, Stuart: Notes on Deconstructing 'the Popular'. In: STOREY, John (Hrsg.): *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader.* 2. Prentice Hall, 1998, S. 442–453. – Originalausgabe: 1994
- [Hall 2002] HALL, Stuart: Kodieren/Dekodieren. In: ADELMANN, Ralf (Hrsg.); HESSE, Jan (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz, 2002, S. 105–124. – Englische Originalausgabe: Encoding/Decoding. In: Culture Media Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979. London: 1980
- [Hall 2003] HALL, Stuart: The Spectacle of the Other. In: DERS. (Hrsg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* London/Thousand Oaks/Neu Delhi, 2003, S. 223–290. – Nachdruck der Originalausgabe von 1997
- [Hauser 2001] HAUSER, Stefan R.: Stichwort: Orientalismus. In: LANDFESTER, Manfred (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* Bd. 15/1 La-Ot. Stuttgart/Weimar, 2001, S. 1233–1243
- [Hein 2006] HEIN, Christoph: Der Aufstieg Chinas und Indiens verändert die Welt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online-Publikation* 28.09.2006. – URL www.faz.net. – eingesehen am: 28.09.2006
- [Hepp 2004] HEPP, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung.* 2. Auflage. Wiesbaden, 2004
- [Hepp und Winter 2006a] HEPP, Andreas ; WINTER, Rainer: Cultural Studies in der Gegenwart. In: DERS. (Hrsg.): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2006 (Medien-Kultur-Kommunikation, herausgegeben von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang), S. 9–20
- [Hepp und Winter 2006b] HEPP, Andreas (Hrsg.) ; WINTER, Rainer (Hrsg.): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse.* 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2006 (Medien-Kultur-Kommunikation, herausgegeben von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang)
- [Hesper 2002] HESPER, Stephan: Stichwort: Adorno, Theodor W. In: SCHANZE, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft.* Stuttgart/Weimar, 2002, S. 1f
- [Hügel 2003a] HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen.* Stuttgart, 2003

- [Hügel 2003b] HÜGEL, Hans-Otto: Stichwort: Populär. In: DERS. (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, 2003, S. 342–347
- [Hickethier 1994] HICKETHIER, Knut: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*. Berlin, 1994 (Reihe sigma medienwissenschaft. Band 19)
- [Holtmann 2000] HOLTSMANN, Everhard: Stichwort: Spätkapitalismus. In: *Politik-Lexikon*. 3. völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. München, 2000, S. 649
- [Horkheimer 1972] HORKHEIMER, Max: *Gesellschaft im Übergang*. Frankfurt am Main, 1972
- [Horkheimer 1980] HORKHEIMER, Max: Art and Mass Culture. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 9. München, 1980, S. 290–304. – Nachdruck der Originalausgabe von 1941
- [Inden 1994] INDEN, Ronald: *Imagining India*. Oxford/Massachusetts, 1994. – Originalausgabe: 1990
- [Jäger 1999] JÄGER, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse: eine Einführung*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Duisburg, 1999
- [Johnson 2000] JOHNSON, Kirk: *Television and Social Change in Rural India*. Neu Delhi, 2000
- [Katz und Foulkes 1962] KATZ, Elihu ; FOULKES, David: On the Use of the Mass Media as “Escape”: Clarification of a Concept. In: *The Public Opinion Quarterly* 26 (1962), Nr. 3, S. 376–388
- [Kellner 2005a] KELLNER, Douglas: Cultural Studies und Philosophie: Eine Intervention. In: WINTER, Rainer (Hrsg.): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader. Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.* Köln, 2005, S. 59–77. – Im englischen Original erschienen in: Miller, Toby (Hrsg.): *A Companion to Cultural Studies*. Cambridge/Boston, 2001, S.139-153
- [Kellner 2005b] KELLNER, Douglas: Für eine kritische, multikulturelle und multiperspektivische Dimension in den Cultural Studies. In: WINTER, Rainer (Hrsg.): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader. Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.* Köln, 2005, S. 12–58. – Englische Originalausgabe in: Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London/New York, 1995, S. 93-122
- [Kobner und Pickerodt 1987a] KOEBNER, Thomas ; PICKERODT, Gerhart: *Die andere Welt: Studien zum Exotismus*. Frankfurt am Main, 1987
- [Kobner und Pickerodt 1987b] KOEBNER, Thomas ; PICKERODT, Gerhart: Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort. In: DERS. (Hrsg.): *Die andere Welt: Studien zum Exotismus*. Frankfurt am Main, 1987, S. 7–9

- [Kohli 2003] KOHLI, Vanita: *The Indian Media Business*. Neu Delhi, 2003
- [Krenzlin 1992] KRENZLIN, Norbert: *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche*. Berlin, 1992
- [Krotz 2000] KROTZ, Friedrich: Cultural Studies - Radio, Kultur und Gesellschaft. In: NEUMANN-BRAUN, Klaus (Hrsg.) ; MÜLLER-DOOHM, Stefan (Hrsg.): *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Weinheim/München, 2000 (Grundlagentexte Soziologie, herausgegeben von Klaus Hurrelmann), S. 159–180
- [Kurp 2004] KURP, Matthias: Umsatzrückgang an den Kinokassen. 2003 nur ein wirtschaftlich mäßiges Jahr für die Filmbranche. 05.02.2004. – URL http://www.medienmaerkte.de/artikel/kino/040502_kino_bilanz.html. – eingesehen am 22.06.2007
- [Kurz 2000] KURZ, Isolde: *Vom Umgang mit dem Anderen. Die Orientalismusdebatte zwischen Alteritätsdiskurs und interkultureller Kommunikation*. Würzburg, 2000
- [Link 1997] LINK, Jürgen: *Versuch über Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen, 1997
- [Lobinger 2004] LOBINGER, Nina: Bollywood goes Germany - Deutschland entdeckt ein neues Indien. In: BECKER, Jörg (Hrsg.) ; OESTERHELD, Werner (Hrsg.): *Realität und Illusion - Der indische Film im Globalisierungsstrudel*. Düsseldorf, 2004, S. 42–45. – URL <http://www.nord-sued-netz.de/index.php?id=441>. – eingesehen am: 16.05.2007
- [Loomba 1998] LOOMBA, Ania: *Colonialism/ Postcolonialism*. New York/London, 1998
- [Lütt 1987] LÜTT, Jürgen: Einleitung. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart) 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 391–393*
- [Lütt 1995] LÜTT, Jürgen: Eurozentrismus? Der europäische Sonderweg und der Orient. In: BREUNINGER, Helga (Hrsg.) ; SIEFERLE, Rolf P. (Hrsg.): *Markt und Macht in der Geschichte*. Stuttgart, 1995, S. 97–121
- [Lütt 1998] LÜTT, Jürgen: Deutschland, Indien und das deutsche Indienbild. In: *Indien. Der Bürger im Staat (Landeszentrale für Politische Bildung Baden Württemberg) 48 (1998), Nr. 1, S. 60ff.* – URL www.buergerimstaat.de/1_98/bis981k.htm. – eingesehen am: 01.02.2007
- [Lütt u. a. 1998] LÜTT, Jürgen ; BRECHMANN, Nicole ; HINZ, Catharina ; KURZ, Isolde: Die Orientalismusdebatte im Vergleich: Verlauf, Kritik, Schwerpunkte im indischen und arabischen Kontext. In: KAEUBLE, Hartmut (Hrsg.) ; SCHRIEWER, Jürgen (Hrsg.): *Gesellschaften im Vergleich. Forschungen aus Sozial- und Geschichtswissenschaften*. Frankfurt am Main, 1998, S. 511–567

- [Maase 2000] MAASE, Kaspar: Spiel ohne Grenzen. Von der "Massenkultur" zur "Erlebnisgesellschaft": Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung (erstmal erschienen 1994). In: WINTER, Rainer (Hrsg.) ; GÖTTLICH, Udo (Hrsg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln, 2000, S. 75–102
- [Maase 2001] MAASE, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Aufstieg der Massenkultur. 1850-1970*. 3. Frankfurt am Main, 2001 (Europäische Geschichte, herausgegeben von Wolfgang Benz). – Originalausgabe: 1997
- [Maase 2003] MAASE, Kaspar: Stichwort: Massenkultur. In: HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, 2003, S. 48–56
- [MacKenzie 1995] MACKENZIE, John M.: *Orientalism. History, theory and the arts*. Manchester and New York, 1995
- [Marchand 2001] MARCHAND, Suzanne: German Orientalism and the Decline of the West. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 145 (2001), Dezember, Nr. 4, S. 465–473. – URL www.aps-pub.com/proceedings/1454/406.pdf. – eingesehen am: 01.02.2007, Aufsätze vom Treffen mit der Royal Society und der British Academy 25. bis 28. April 2001
- [Merschmann 2006] MERSCHMANN, Helmut: Bollywood boomt. In: *mobil. Das Magazin der Bahn* (2006), Nr. 9, S. 64–69
- [Müller-Doohm 2000] MÜLLER-DOOHM, Stefan: Kritische Medientheorie - die Perspektive der Frankfurter Schule. In: NEUMANN-BRAUN, Klaus (Hrsg.) ; MÜLLER-DOOHM, Stefan (Hrsg.): *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Weinheim/München, 2000 (Grundlagentexte Soziologie, herausgegeben von Klaus Hurrelmann), S. 69–92
- [Neumann-Braun und Müller-Doohm 2000] NEUMANN-BRAUN, Klaus (Hrsg.) ; MÜLLER-DOOHM, Stefan (Hrsg.): *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Weinheim/München, 2000 (Grundlagentexte Soziologie, herausgegeben von Klaus Hurrelmann)
- [Paetzel 2001] PAETZEL, Ulrich: *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas. Perspektiven kritischer Theorie*. Wiesbaden, 2001
- [Pürer und Raabe 1996] PÜRER, Heinz ; RAABE, Johannes: *Medien in Deutschland. Band 1: Presse*. 2. korrigierte Auflage. Konstanz, 1996
- [Prince 2007] PRINCE, Stephen: *Movies and Meaning: An Introduction to Film*. 3. Neu Delhi, 2007
- [Rajadhyaksha 2005] RAJADHYAKSHA, Ashish: "Bollywood" 2004. Was einst Kino war als globalisierte Freakshow. In: FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005, S. 302–306

- [Rau 1987] RAU, Heimo: Indienbilder im 20. Jahrhundert. In: *Utopie-Projektion-Gegenbild. Indien in Deutschland. Zeitschrift für Kulturaustausch (Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart)* 37 (1987), Nr. 3.Vj., S. 394–398
- [Rother 1997] Stichwort: Genre. In: ROTHER, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbeck bei Hamburg, 1997, S. 141f
- [Rothermund 2002] ROTHERMUND, Dietmar: *Geschichte Indiens: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, 2002
- [Said 1983] SAID, Edward: *The World, the Text and the Critic*. Cambridge (Massachusetts), 1983
- [Said 1993] SAID, Edward: *Culture and Imperialism*. London, 1993
- [Said 1995] SAID, Edward: *Orientalism. Western Conceptions of The Orient*. 2. Middlesex, 1995. – Originalausgabe: 1978
- [Sardar 2002] SARDAR, Ziauddin: *Der fremde Orient. Geschichte eines Vorurteils*. Berlin, 2002. – Englische Originalausgabe: Orientalism, 1999
- [Schanze 2002] SCHANZE, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft*. München, 2002
- [Scheer 1997] SCHEER, Brigitte: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt, 1997
- [Schneider 2005a] SCHNEIDER, Alexandra: “Echtes Indisches Kino” Zur Bollywood-Rezeption in Deutschland und der Schweiz. In: FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005, S. 297–302
- [Schneider 2005b] SCHNEIDER, Alexandra: “The Best of Both Worlds” Imaginäre Topographien von Film und Tourismus zwischen Indien und Deutschland. In: FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005, S. 260–265
- [Silbermann 1982] Stichwort: Populärkultur. In: SILBERMANN, Alphons (Hrsg.): *Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung* Bd. 2 L-Z. Berlin, 1982, S. 342f
- [Sinha 2005] SINHA, Mishka: Deutscher Orientalismus und die Neuorientierung des Westens. Kulturelle Übersetzung zwischen Indien und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. In: FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005, S. 231–236
- [Sircar 2004] SIRCAR, Ruby: Lokales oder globales Bollywood? In: BECKER, Jörg (Hrsg.) ; OESTERHELD, Werner (Hrsg.): *Realität und Illusion - Der indische Film im Globalisierungsstrudel*.

- Düsseldorf, 2004, S. 39–41. – URL <http://www.nord-sued-netz.de/index.php?id=441>. – eingesehen am: 16.05.2007
- [Sontag 1966] SONTAG, Susan: Notes on “Camp”. In: *Against Interpretation. And Other Essays*. New York, 1966, S. 275–292
- [Stam 2002] STAM, Robert: *Film Theory. An Introduction*. Malden (Massachusetts)/Oxford, 2002
- [Stam und Shohat 1994] STAM, Robert ; SHOCHAT, Ella: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York, 1994
- [Stam und Shohat 2000] STAM, Robert ; SHOCHAT, Ella H.: Filmtheory and Spectatorship in the Age of the 'Posts'. In: GLEDHILL, Christine (Hrsg.) ; WILLIAMS, Linda (Hrsg.): *Reinventing Film Studies*. New York, 2000, S. 381–399
- [Steltzner 2006] STELTZNER, Holger: Angst vor China. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online-Publikation* 29.09.2006. – URL www.faz.net. – eingesehen am: 29.09.2006
- [Strauss 1991] STRAUSS, Anselm L.: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München, 1991 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung Sprache und Lebenswelt. Band 10, herausgegeben von Richard Grathoff und Bernhard Waldenfels)
- [Sundaram 2005] SUNDARAM, Navina: Innenansichten einer Außenseiterin oder Außenansichten einer Innenseiterin. Indien im Deutschen Fernsehen 1957-2005. In: FITZ, Angelika (Hrsg.) ; KRÖGER, Merle (Hrsg.): *Import Export : Cultural Transfer : India, Germany, Austria*. Halle, 2005, S. 237–241
- [The Oxford Hindi-English Dictionary 2005] MCGREGOR, R.S. (Hrsg.): *The Oxford Hindi-English Dictionary*. 21. Neu Delhi, 2005. – Erste Ausgabe: 1993
- [TV Spielfilm 20/06] *TV Spielfilm* 30.09.-13.10.2006, Nr. 20
- [Williams 1961] WILLIAMS, Raymond: *The Long Revolution*. ND aus demselben Jahr. London/Toronto, 1961. – ND aus demselben Jahr
- [Williams 1967] WILLIAMS, Raymond: *Culture and Society. 1780-1950*. London/Toronto, 1967. – Originalausgabe: 1958
- [Winkler 2004] WINKLER, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt am Main, 2004
- [Winter 1995] WINTER, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. München, 1995 (Quintessenz der Medienwissenschaft, herausgegeben von H. Jürgen Kagelmann). – Diss. 1993/94

[Winter 2003] WINTER, Rainer: Stichwort: Popularisierung. In: HÜGEL, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, 2003, S. 348–351

[Wirz und Eckert 2002] WIRZ, Albert ; ECKERT, Andreas: Wir nicht, die Anderen auch. Deutschland und der Kolonialismus. In: CONRAD, Sebastian (Hrsg.) ; RANDEIRA, Shalini (Hrsg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main/New York, 2002, S. 372–388

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Magisterarbeit „Typisch Bollywood? Der Diskurs über Bollywood in deutschen Qualitäts-Tageszeitungen“ selbstständig verfasst sowie die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig angegeben habe und dass die Arbeit nicht bereits als Prüfungsarbeit vorgelegen hat.

Braunschweig, den 28.06.2007

Katja Molis

An der Adlerskerbe 37, 99706 Sondershausen