
BACHELORARBEIT

Herr
Seyed Dariusch Julian Tabatabaei Dakhili

**Spielfilme als Medien sozio-
kultureller Entwicklungspro-
zesse – Eine semantische
Analyse des Films „Sholay“
als Spiegelbild der indischen
Gesellschaft**

2020

BACHELORARBEIT

**Spielfilme als Medien soziokultureller Entwicklungsprozesse
– Eine semantische Analyse
des Films „Sholay“ als Spiegelbild der indischen Gesellschaft**

Autor:
Herr Seyed Dariusch Julian Tabatabaei Dakhili

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF16wR2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Oliver Carlo Errichiello

Zweitprüfer:
Herr Maximilian Ponader

Einreichung:
Mittweida, 19.10.2020

BACHELOR THESIS

**Motion pictures as medium of
sociocultural development
processes – A semantic analy-
sis of the movie “Sholay” as
mirror of the Indian culture**

author:

Mr. Seyed Dariusch Julian Tabatabaei Dakhili

course of studies:

Film und Fernsehen

seminar group:

FF16wR2-B

first examiner:

Prof. Dr. Oliver Carlo Errichiello

second examiner:

Mr. Maximilian Ponader

submission:

Mittweida, 19.20.2020

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Tabatabaei Dakhili, Seyed Dariusch Julian

Filme als Medien soziokultureller Entwicklungsprozesse – Eine semantische Analyse des Films „Sholay“ als Spiegel der indischen Gesellschaft

Motion pictures as medium of sociocultural development – A semantic analysis of the movie “Sholay” as mirror of the Indian culture

65 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2020

Abstract

Premierministerin Indira Gandhi ruft nach innerpolitischen Unruhen im Jahr 1975 den Ausnahmezustand in Indien aus und schafft eine zeitweilige Diktatur. Im selben Jahr erscheint der bis heute wohl relevanteste indische Film: „Sholay“. Die Figuren des Films werden zu Ikonen im südasiatischen Raum. Hauptdarsteller Amitabh Bachchan kommt eine besondere Bedeutung zuteil, da er schnell zum führenden Schauspieler der 70er-Jahre in Indien wird.

Diese Arbeit untersucht „Sholay“ darauf, inwiefern der Film den indischen Zeitgeist der 70er-Jahre widerspiegelt. Die zentrale Fragestellung zielt auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Films „Sholay“ mit anderen sozial relevanten Filmen derselben Epoche ab. Darüber hinaus werden Parallelen zur gesellschaftspolitischen Situation Indiens in den 70er-Jahren gezogen. Ein besonderer Fokus wird auf die Filmfiguren gelegt.

Neben „Sholay“ erlangt Amitabh Bachchan mit seinem Alter-Ego, dem „Angry Young Man“, den er in verschiedenen Filmen verkörpert, große Popularität. Die omnipräsente Filmfigur wird zum Sinnbild des Kampfes gegen ein korruptes und unterdrückendes System. Anhand der „Angry Young Man“-Großstadt-Rache-Thriller kann klar bestimmt werden, welche Themen beim Publikum Widerhall finden.

Methodisch wird die Filmanalyse nach Werner Faulstich angewendet. Durch den Teilbereich der Figurenanalyse werden das Protagonistenduo Jai und Veeru und der Antagonist Gabbar Singh auf charakterliche Merkmale untersucht und mithilfe der soziologischen Filminterpretation in den historischen Kontext der 70er-Jahre in Indien eingeordnet.

Die gewonnenen Ergebnisse zeigen, dass „Sholay“ Hoffnungen und Ängste der Gesellschaft aufzeigt und sich auf thematischer Ebene Konflikte mit anderen erfolgreichen Kinofilmen der Zeit teilt, insbesondere mit Bachchans „Angry Young Man“-Filmen. Zwar unterscheidet sich der Film in der Verlagerung einiger Motive und Elemente, die Kernthemen bleiben jedoch die gleichen. Jai und Veeru kämpfen mit der Unterstützung der Enteigneten, doch die Rolle der Mobilisierung dieser kommt einer anderen Figur zu. Auch das Rachemotiv wird auf eine andere Figur übertragen. Anstelle eines urbanen Settings wird in „Sholay“ das rurale Indien gezeigt. Parallelerweise nehmen die Protagonisten es mit einem Schurken auf, welcher vom unfähigen System nicht belangt werden kann und sind für das Erlangen von Gerechtigkeit zur Kriminalität gezwungen. Dadurch wird die zentrale Frage nach Gesetz und Gerechtigkeit aufgeworfen, welche das indische Mainstream-Kino der 70er-Jahre bestimmt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abkürzungsverzeichnis	III
1 Einleitung	1
2 Filmanalyse und Filminterpretation	4
2.1 Filmanalyse als Produktanalyse	4
2.2 Handlungsanalyse.....	8
2.3 Analyse der Figuren	10
2.4 Analyse der Bauformen.....	13
2.5 Analyse der Normen und Werte	17
3 Der Hindi-Film	20
3.1 Der Hindi-Film im Wandel der Zeit	21
3.2 Der Hindi-Film der 70er-Jahre	25
3.2.1 Relevante Filme der 70er-Jahre	28
3.2.2 Der zornige junge Mann Bollywoods: The Angry Young Man...32	
4 Das Indien der 70er-Jahre	34
4.1 Die Entwicklung Indiens nach der Unabhängigkeit	34
4.1.1 Dacoity: Das Banditentum in Indien	36
4.1.2 Indira Gandhi und der Indian National Congress	37
4.2 Indische Protestbewegungen in den 70er-Jahren.....	38
4.3 Der indische Ausnahmezustand 1975-1977	39
5 Der Film „Sholay“ (1975)	42
5.1 Handlung von „Sholay“	43
5.2 Hintergründe von „Sholay“	46
5.3 Die Figuren aus „Sholay“.....	46
5.3.1 Jai und Veeru.....	47
5.3.1.1 Figurenanalyse des Protagonistenduos.....	48
5.3.1.2 Soziologische Filminterpretation: Einordnung der Figuren Jai und Veeru in den indischen Zeitgeist der 70er-Jahre	55
5.3.2 Gabbar Singh.....	56
5.3.2.1 Figurenanalyse des Antagonisten	57
5.3.2.2 Soziologische Filminterpretation: Einordnung der Figur Gabbar Singh in den indischen Zeitgeist der 70er-Jahre	61

6 Fazit.....	63
Quellenverzeichnis.....	IV
Anhang.....	VIII
Eigenständigkeitserklärung	XXIII

Abkürzungsverzeichnis

CFD Congress for Democracy

CSS Chhatra Sangharsha Samiti

FFC Film Finance Corporation

INC Indian National Congress

JP Jayprakash Narayan

1 Einleitung

Am 28. Jahrestag der indischen Unabhängigkeit, dem 15. August 1975, erscheint der Curry Western „Sholay“ in den indischen Kinos. Nachdem der Film zunächst aufgrund seiner Gewaltdarstellung kritisiert und als Flop abgetan wird, folgt ein über fünfjähriger Kinolauf und ein Vermächtnis, das bis heute Bestand hat.¹ „Sholay“ führt regelmäßig Bestenlisten an², wird im Alltag zitiert³ und nicht wenige Inder geben an, den Film bis zu 70 Mal gesehen zu haben.⁴ Besetzt wurde „Sholay“ mit den größten indischen Schauspielern ihrer Zeit. Die Verflechtung aus Elementen des Italo-Western, des asiatischen Samurai-Films⁵, Gesangs- und Tanzszenen und einer breiten Genre-Palette aus Drama, Romantik, Komödie sowie Action machen „Sholay“ zum ultimativen „Masala Film“.⁶

In Indien gehört „Sholay“ zum kollektiven Kino-Bewusstsein.⁷ „Sholay ist ein Film, mit dem das Publikum interagiert⁸ und dessen Figuren idolisiert⁹ und zu Werbe-Ikonen werden.¹⁰ „Sholay“ manifestiert Hauptdarsteller Amitabh Bachchan als beliebtesten Star des indischen Kinos seiner Zeit. Über „Sholay“ hinaus wird der Schauspieler durch seine Darstellung der bedeutendsten Figur des indischen Kinos, dem „Angry Young Man“¹¹, den er in verschiedenen erfolgreichen Filmen der 70er-Jahre verkörpert, zum größten Star des Millenniums.¹²

¹ Vgl. Joshi, Priya (2015): *Bollywood's India. A Public Fantasy*, New York, S. 42-44.

² Vgl. Verma, Rahul (2015): *Sholay: The Star Wars of Bollywood?*.

<https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

³ Vgl. Ganti, Tejaswini (2004): *Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema*, New York, S. 161.

⁴ Vgl. Chopra, Anupama (2000): *Sholay. The Making of a Classic*, Neu-Delhi, S. 4.

⁵ Vgl. Prasad, M. Madhava (1998): *Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction*, Neu-Delhi, S. 154.

⁶ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

⁷ Vgl. Raheja, Dinesh (2002): *Why Sholay is a cult classic*. <https://www.rediff.com/movies/2002/aug/09dinesh.htm> (09.10.2020).

⁸ Vgl. Ganti (2004), S. 161.

⁹ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

¹⁰ Vgl. Kabir, Nasreen Munni (2001): *Bollywood. The Indian Cinema Story*, London, S. 84.

¹¹ Vgl. Prasad (1998), S. 131.

¹² Vgl. BBC Online (Hrsg.) (1999): *Bollywood star tops the poll*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/381017.stm> (09.10.2020).

Während „Sholay“ in der westlichen Gesellschaft nahezu unbekannt ist und „Bollywood“ erst in den 90er-Jahren zu einem globalen Phänomen werden sollte¹³, stellt sich die Frage nach dem Grund der Verehrung des Films: Wie konnte „Sholay“ in den 70er-Jahren das indische Publikum derart für sich einnehmen, begeistern und mobilisieren?

Die 70er-Jahre werden als das „schwarze Kapitel der indischen Demokratie“¹⁴ bezeichnet.¹⁵ Von 1975 bis 1977 wird durch Premierministerin Indira Gandhi der Ausnahmezustand verhängt, wodurch dem Volk die Grundrechte genommen werden und aus der indischen Demokratie eine Diktatur wird. Diesen Schritt leitet Gandhi in die Wege, um an der Macht bleiben zu können. Ein Gerichtsverfahren wegen Korruption und Proteste im ganzen Land üben großen Druck aus, sodass ein Rücktritt die Alternative gewesen wäre.¹⁶

In Annahme der These, dass Filme zeitgenössische Wirklichkeit widerspiegeln, untersucht der Verfasser „Sholay“ auf kollektive Themen, Konflikte und Ängste, die sich Filme der gleichen Epoche teilen. In Hinsicht auf die Relevanz des „Angry Young Man“ für die thematisierte Epoche, wird der Frage nachgegangen, welche Eigenschaften des „Angry Young Mans“ vom Publikum idealisiert werden und inwiefern er sich im Protagonistenduo Jai (Amitabh Bachchan) und Veeru (Dharmendra Deol) wiederfindet.

Ziel ist, Parallelen und Unterschiede zum „Angry Young Man“ und seinen Widersachern, sowie seinen Motiven und seiner gesellschaftlichen Situation zu erkennen und auf die politische Situation in Indien zu übertragen. Ergänzend wird außerdem Antagonist Gabbar Singh (Amjad Khan) im Kontext des populären Kinos und der gesellschaftlichen Situation der 70er-Jahre in Indien betrachtet.

Mithilfe der Figurenanalyse als Teil der Filmanalyse nach Werner Faulstich wird der Verfasser charakteristische Merkmale der Filmfiguren erfassen. Im Anschluss sollen diese durch den Ansatz der soziologischen Filminterpretation im Kontext des 70er-Jahre-Zeitgeists in Indien aufgeschlüsselt werden.

¹³ Vgl. Kabir (2001), S. 6.

¹⁴ Singh, Raj (2016): Post-mortem: 1975 Emergency, a blot that still haunts Indian democracy. <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

¹⁵ Vgl. a.a.O.

¹⁶ Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): Emergency papers found. <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

Hinleitend zur praktischen Figurenanalyse inklusive soziologischer Interpretation in Unterkapitel 5.3 wird in dieser Bachelorarbeit in Kapitel 2 detailliert auf die Filmanalyse nach Faulstich, ihre Durchführung und ihren Mehrwert eingegangen. Im Zuge dessen soll der Annahme nachgegangen werden, dass *Film ein Spiegel der Gesellschaft* ist. Gefolgt von einem Einblick in die Geschichte des Hindi-Films in Kapitel 3 mit besonderer Betrachtung der 70er-Jahre und ihres Helden, dem „Angry Young Man“, in Abschnitt 3.2.2 wird in Kapitel 4 die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation Indiens in den 70er-Jahren beschrieben.

Nachdem der Verfasser diesen Rahmen schafft, um „Sholay“ im Kontext des Zeitgeists betrachten zu können, wird schließlich der Film in Kapitel 5 mit allen relevanten Eckdaten vorgestellt. Anhand der gewonnenen Ergebnisse soll in Kapitel 6 schließlich die Frage beantwortet werden: „Inwiefern spiegeln die Figuren des Films ‚Sholay‘ den Zeitgeist der 70er-Jahre in Indien wider?“

2 Filmanalyse und Filminterpretation

„Filmanalyse [...] soll dafür sensibilisieren, dass der Eindruck des Natürlichen wie auch des Artifizialen immer Folge ästhetischer Intentionen ist, stets Produkt einer Wahl, einer Entscheidung von Regisseur und Crew, bestimmte Verfahren und Gestaltungstechniken anzuwenden und andere nicht.“¹⁷

Die Filmanalyse ist ein Werkzeug, welches im Vergleich zum unreflektierten Schauen eines Films, Gestaltungs- und Vermittlungsformen auf visueller, auditiver und narrativer Ebene¹⁸ erfasst. Mithilfe fachspezifischer Methoden werden dem ästhetischen Kommunikationsprozess, den ein Film darstellt, Sinn und Bedeutung gegeben¹⁹, wodurch aus einer intuitiven eine reflektierte und umfassende Interpretation entsteht. Dem Film wird eine neue Erkenntnis entnommen, statt diesen schlicht nachzuerzählen.²⁰ Der renommierte Medienwissenschaftler Werner Faulstich unterscheidet in zwei verschiedene Arten der Filmanalyse.

Die Filmanalyse als Medienanalyse betrachtet das Medium Film im Allgemeinen. Die Filmanalyse als Produktanalyse hingegen befasst sich mit dem individuellen Film.²¹ Im Folgenden wird sich auf letztere bezogen, da sich diese Arbeit mit der Bedeutung eines spezifischen Films befasst und nicht mit dem umfassenden Begriff des Films als Medium.

In diesem Kapitel wird der Vorgang der Filmanalyse als Produktanalyse in vier Schritten erklärt. Unterkapitel 2.1 beschreibt den Sinn und das Ziel der Filmanalyse als Produktanalyse. Als erster Schritt erfolgt die Untersuchung der Handlung, welche in Unterkapitel 2.2 beschrieben wird. Der zweite Analysezugriff erfolgt über die Figuren und wird in Unterkapitel 2.3 erläutert. Die Analyse der Bauformen wie Musik und Kamera wird in Unterkapitel 2.4 beschrieben und in Unterkapitel 2.5 wird die Analyse durch die Filminterpretation, auch Analyse der Normen und Werte, abgeschlossen.

2.1 Filmanalyse als Produktanalyse

¹⁷ Bulgakowa, Oksana; Mauer, Roman (Hrsg.) (2014): Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien, Mainz, S. 3.

¹⁸ Vgl. Ottiker, Alain (2019): Filme analysieren und interpretieren. Ditzingen, S. 8.

¹⁹ Vgl. Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3. Überarbeitete Auflage, Paderborn, S. 22.

²⁰ Vgl. a.a.O.: S. 23.

²¹ Vgl. a.a.O.: S. 13.

Ein Spielfilm stellt einen Kommunikationsprozess dar.²² Das bedeutet, dass eine Idee entsteht, dann verschlüsselt und schließlich abgesendet wird. Im Falle des Mediums Film gleicht letzteres der Veröffentlichung des individuellen Films. Anschließend wird das Kommunikationsobjekt konsumiert und dechiffriert. Der Empfänger gibt dem Objekt mithilfe seiner Entschlüsselung eine Bedeutung und durch seine Reaktion gibt er Rückmeldung an den Absender, welcher diese wiederum in seine nächste Idee einfließen lässt. Daraufhin beginnt der Kommunikationsprozess von Neuem.²³

Kunstobjekte wollen wahrgenommen werden. Im audiovisuellen Fall des Films bedeutet das, gesehen und gehört zu werden.²⁴ Film spiegelt gesellschaftliche Konflikte wider und erörtert zum Erscheinungszeitpunkt gesellschaftlich und sozial relevante Themen.²⁵ Wie alle kreativen Produkte ist Film ein Symbol für Ängste, Bewegungen und Ideen, die er verkörpert und repräsentiert.²⁶ Den künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten entsprechend gestaltet und geformt sowie dem Medium Film angepasst, werden diese Erfahrungen von Regie und Film Mannschaft durch ihr Werk vermittelt. Der Zuschauer konsumiert und reflektiert dieses und so treten Regie, Produzenten und schließlich Rezipienten in Verbindung.²⁷ Erst durch Interpretation wird einem Werk Bedeutung verliehen und es als Kunstobjekt vervollständigt. Interpretation ist folglich für den Film unabdingbar.²⁸ Dabei ist die intuitive, inhaltsbezogene Reflektion Ausgangs- und Ansatzpunkt der analytischen Arbeit.²⁹

Die Filmanalyse dient dazu, diese Interpretationen zu überprüfen und zu objektivieren.³⁰ Analyse und Deutung bilden einen abwechselnd aufeinander folgenden Kreislauf. Der Begriff „Interpretation“ entspricht einem methodischen Zweischritt, welcher aus den eben beschriebenen Vorgängen besteht. Die Analyse ist objektiv und allgemeingültig, während die Deutung individuell und subjektiv ist.³¹ Ähnlich gegensätzlich

²² Vgl. a.a.O.: S. 21.

²³ Vgl. van Opzeeland, Pascal (2018): Die 6 Phasen im Kommunikationsprozess - Theorie und praktische Beispiele. <https://userlike.com/de/blog/kommunikationsprozess> (09.10.2020).

²⁴ Vgl. Ottiker (2019), S. 165.

²⁵ Vgl. Koch, Lars; Wende, Waltraud (Hrsg.) (2010): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld, S. 10.

²⁶ Vgl. Singh, J. P. (2014): Globalized Arts. The Entertainment Economy and Cultural Identity, Taschenbuchausgabe, New York, S. xiv.

²⁷ Vgl. Faulstich (2013), S. 21.

²⁸ Vgl. Ottiker (2019), S. 165.

²⁹ Vgl. Faulstich (2013), S. 22.

³⁰ Vgl. a.a.O.: S. 21.

³¹ Vgl. Ottiker (2019), S. 165.

verhält es sich mit dem Gesamtkonzept der Filmanalyse, dessen auf das Allgemeine zielender Begriff der Analyse der Einzigartigkeit von Kunstobjekten gegenübersteht.³²

Dennoch hat sich die Filmwissenschaft zu Beginn der 70er Jahre durchgesetzt und führte zu einer Fundierung von Methoden und Kategorien.³³ Die der Filmanalyse übergeordnete Frage nach Ansatz und Methode³⁴ stützt sich objektiv auf das Gegebene. Dabei werden keine ablesbaren Daten, wie etwa Laustärke und Helligkeit untersucht, sondern „Größen, die erst in der Rezeption und Interpretation eines Films konstituiert werden.“³⁵

Die Verfahren der Filmanalyse werden nach Bedarf angepasst. Die Wahl der Hilfsmittel geht mit der Wahl der zu untersuchenden Merkmale einher.³⁶ Filme, in denen keine Musik verwendet wird, bedürfen keiner Analyse der Filmmusik, während bei charakterzentrierten Filmen eine Erweiterung der personenbezogenen Kriterien gewinnbringend ist.³⁷ Der Kern der Filmanalyse befasst sich nur mit kinematografischen Aspekten³⁸ und bietet ein Instrumentarium, welches ein ökonomisches, sinnvolles und ergiebiges Vorgehen ermöglicht.³⁹ Aufgrund ihrer methodengesteuerten und analytischen Vorgehensweise kann die Filmanalyse weitestgehend als objektiv bezeichnet werden.⁴⁰

Werner Faulstich bietet ein Grundmodell an, welches nicht nur eine Produktanalyse umfasst, sondern als Zweitschritt die Interpretation, einen soziologischen und kommunikationstheoretischen Ansatz innehat und sich im Bereich der Filminterpretation bewährt hat.⁴¹ ⁴² Der Leitfaden, dem Faulstich folgt, besteht aus vier Schritten mit jeweiligen Leitfragen.

- 1) Handlungsanalyse: Was passiert und in welcher Reihenfolge?
- 2) Analyse der Figuren: Wer handelt und steht im Vordergrund?

³² Vgl. Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hrsg.) (2020): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden, S. 386.

³³ Vgl. a.a.O.: S. 477.

³⁴ Vgl. Ottiker (2019), S. 4.

³⁵ Hagener; Pantenburg (2020), S. 386.

³⁶ Vgl. a.a.O.: S. 396.

³⁷ Vgl. Faulstich (2013), S. 28.

³⁸ Vgl. Ottiker (2019), S. 8.

³⁹ Vgl. Faulstich (2013), S. 28.

⁴⁰ Vgl. a.a.O.: S. 23.

⁴¹ Vgl. a.a.O.: S. 28.

⁴² Vgl. Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian (2016): Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, 2. aktualisierte Auflage, Paderborn, S. 7.

- 3) Analyse der Bauformen: Wie wird erzählt?
- 4) Analyse der Normen und Werte: Wozu? Was ist die Botschaft?⁴³

Um die Botschaft zu entschlüsseln und die Normen und Werte zu analysieren, fügt Faulstich verschiedene Ansätze an, die „wichtigsten Schulen der Filminterpretation“.⁴⁴

Verschiedene Theorien folgen unterschiedlichen Leitfragen und dienen zur Überprüfung einzelner Thesen. Filme werden mit verschiedenen Blickwinkeln, wie beispielsweise in Bezug auf das Leben des Regisseurs biografisch untersuchend, in Bezug auf historische Vorbilder, in Bezug auf das Genre oder das Bild der Frau innerhalb des Films betrachtet.⁴⁵ Im Sinne der Zielsetzung dieser Ausarbeitung wird auf die soziologische Filminterpretation hingearbeitet. Gefolgt wird der Leitfrage nach der Aussage eines Films über den Zeitgeist und das gesellschaftliche Zusammenleben.^{46 47} Die Analyse der Normen und Werte werden in Unterkapitel 2.5 näher beleuchtet. Zuvor werden Handlungsanalyse, Figurenanalyse und die Analyse der Bauformen vorgestellt, denn bei einer Filmanalyse sind immer alle Analysekategorien erforderlich, um zu einem wissenschaftlich fundierten Ziel zu gelangen. Je nach Zielsetzung und Zugangsweise können diese jedoch unterschiedlich gewichtet werden.⁴⁸

Bevor die Analyse beginnt, erläutert Faulstich die Wichtigkeit der verschiedenen Filmgenres. Das Filmgenre ist ein durch bestimmte Konventionen entstandenes Erzählmuster.⁴⁹ Filme eines Genres teilen sich formal-ästhetische und inhaltlich-thematische Merkmale.⁵⁰ Die verschiedenen Filmgenres, von Western bis Science-Fiction, bauen auf verschiedene Vorkenntnisse des Analysierenden. Ein Western-Film kann nicht als solcher bezeichnet werden, wenn Konventionen des Genres nicht bekannt sind und spezifische Merkmale nicht erkannt werden können.⁵¹ Entsprechende Kenntnisse können die Filmanalyse erleichtern.⁵²

⁴³ Vgl. Faulstich (2013), S. 28.

⁴⁴ Ottiker (2019), S. 166.

⁴⁵ Vgl. a.a.O.: S. 167f.

⁴⁶ Vgl. a.a.O.: S. 168.

⁴⁷ Vgl. Faulstich (2013), S. 198.

⁴⁸ Vgl. a.a.O.: S. 28.

⁴⁹ Vgl. a.a.O.: S. 31.

⁵⁰ Vgl. Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (Hrsg.) (2013): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Berlin, S. 4.

⁵¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 28.

⁵² Vgl. a.a.O.: S. 30.

Der Hindi-Film vereint jedoch eine Vielzahl von Genres und sorgt für starke Schwankungen in der Tonalität. Schnell folgt auf eine traurige Szene eine Action-Szene und darauf direkt eine komödiantische Einlage. Dieser Genre-Mix wird als Masala-Film bezeichnet, welcher das Haupt-Genre des Hindi-Films bildet. Masala ist im kulinarischen Bereich der Begriff verschiedener Gewürzmischungen und soll kommunizieren, dass ein Film wie auch das Curry gut gewürzt ist und verschiedene Geschmäcker bietet.⁵³ Deshalb wird nicht weiter auf die in westlichen Filmen etablierten Genres eingegangen.

2.2 Handlungsanalyse

Der erste Analysezugriff der Filmanalyse zielt auf die Handlung. Kern dieser Analyse ist die Frage danach, was passiert und wie die Handlung verläuft. Dazu muss der Film zunächst in geeigneter Form festgehalten werden.⁵⁴ Anschließend wird das Geschehen strukturiert und ein sinnvoller Zusammenhang ermittelt. Fragen nach dem Antrieb der Handlung und kausalen Zusammenhängen einzelner Szenen stehen im Mittelpunkt. Ziel ist die Bedeutungsgenerierung, „die Ermittlung der inneren Logik und Stringenz“⁵⁵ der Handlung.⁵⁶

Die Bezeichnung *Handlung* kann als Geschehensfolge verstanden werden. Das *Geschehen* umfasst Ereignisse, Figuren, Situationen und Räume, die eine geregelte Abfolge einhalten. Diese Abfolge ist zunächst zusammenhangslos und ohne tieferen Sinn.⁵⁷ Die *Geschichte* ist als Ordnung des Geschehens zu verstehen und verknüpft das Geschehen zu einem sinnvollen Ganzen.⁵⁸

Das Erzählen einer Geschichte besteht aus verschiedenen Bestandteilen. Dem Kreieren einer Welt sowie der Konzeption einer Handlung mit ihren Figuren und einer zeitlichen Eingrenzung der Geschichte. Diese drei Erzählelemente werden durch ein verknüpfendes Schema komplettiert.⁵⁹ Dieses interne Bezugssystem soll sich durch die Analyse der Handlung offenbaren.⁶⁰ Das Erzählen im Film greift auf audiovisuelle Geschehens- und Handlungselemente zurück, um die fiktive Welt sinnstiftend und organi-

⁵³ Vgl. Kabir (2001), S. 7.

⁵⁴ Vgl. Faulstich (2013), S. 65.

⁵⁵ Faulstich (2013), S. 87

⁵⁶ Vgl. a.a.O.: S. 87.

⁵⁷ Vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus (2016), S. 193-195.

⁵⁸ Vgl. a.a.O.: S. 195.

⁵⁹ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 193f.

⁶⁰ Vgl. Faulstich (2013), S. 85.

siert darzustellen und zu gestalten.⁶¹ Um dieses Organisationsprinzip der Filmhandlung zu erkennen, wird die Handlung in der Filmanalyse in Haupt- und Nebenhandlungen, Sequenzen und Subsequenzen gegliedert.⁶²

Als Hilfsmittel für den Zugriff auf dieses Organisationsprinzip ist daher ein Sequenzprotokoll für die Handlungsanalyse zu empfehlen. Die Einteilung in Sequenzen richtet sich nach verschiedenen Kriterien wie der Wechsel des Orts, ein Wechsel der Figurenkonstellation, ein zeitlicher Wechsel, wie Tag auf Nacht, inhaltliche Wechsel und auch Wechsel von Stil und Ton, wie fröhlich zu traurig. Die Abtrennung der Sequenzen anhand dieser relativen Einheiten ist jedoch umstritten.⁶³ Die anschließende Einteilung der einzelnen Sequenzen in Subsequenzen schafft aus einer losen Handlungskette eine kausale Verknüpfung.⁶⁴

Das bloße Nacheinander der Sequenzen wird als „Story“ bezeichnet, die kausale Verknüpfung als „Plot“.⁶⁵ Story und Plot gehören zu den drei Elementen filmischer Narration nach David Bordwell. Die Story stellt den chronologischen Gesamtzusammenhang mitsamt allen Hintergrundinformationen dar. Der Plot als Arrangement ist entscheidend dafür, welche Storyinfos an den Zuschauer weitergegeben werden und welche zurückgehalten werden.⁶⁶ Ergänzt werden die beiden Elemente durch den „Stil“, welcher die systematische Nutzung der Ausdrucksmittel umfasst. Plot und Stil interagieren, um die Story somit auch die Kommunikation mit dem Zuschauer zu steuern.⁶⁷

Für eine sinnvolle Gliederung der Sequenzen wird ein Blick auf verschiedene Gesichtspunkte empfohlen, die beim Erkennen der Struktur helfen können. Dazu gehören „Zeit“, „Erzählperspektiven“ und die wegweisende Frage nach den „Handlungsphasen“.

Im Film können die kreativen Schöpfer mithilfe von Schnitten und Montagen über die Zeit bestimmen. So kann durch Rückblenden, Zeitsprünge, Zeitdehnungen und subjektive Wahrnehmung der Zeit eine eigene zeitliche Realität konstruiert werden. Dadurch

⁶¹ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 194.

⁶² Vgl. Faulstich (2013), S. 81.

⁶³ Vgl. a.a.O.: S. 78f.

⁶⁴ Vgl. a.a.O.: S. 80.

⁶⁵ Vgl. a.a.O.: S. 85.

⁶⁶ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 225.

⁶⁷ Vgl. a.a.O.: S. 195.

entsteht eine Kluft zwischen der Erzählzeit (der realen Zeit, beispielsweise die Laufzeit des Films) und der im Film erzählten Zeit.⁶⁸

Die Literaturtheorie unterscheidet zwischen verschiedenen Erzählerperspektiven. Diese entscheiden über den Informationsfluss. Unterschieden wird zwischen dem allwissenden Erzähler und dem, der sich am Erfahrungshorizont einer bestimmten Person orientiert. Möglicherweise wird sogar aus der Ich-Perspektive erzählt.⁶⁹ Auf den Film übertragen lautet die Schlüsselfrage: „Auf welche Art und Weise gibt ein Film Informationen weiter?“⁷⁰

Die Hinzunahme bereits etablierter Schemen der Dramaturgie kann die Einteilung in sogenannte „Handlungsphasen“ erleichtern. Bekannte Strukturen entspringen dem klassischen aristotelischen Drama, wie die 5-Akt-Struktur⁷¹ und die 3-Akt-Struktur.⁷² Den meisten Plots liegt außerdem die archetypische Heldenreise zugrunde.^{73 74} Das moderne Kino folgt oftmals offenen Strukturen, die schwieriger zu systematisieren sind.⁷⁵

2.3 Analyse der Figuren

Im zweiten Analysezugriff ist das Ziel, charakteristische Merkmale der Figuren zu erkennen. Dazu werden verschiedene Persönlichkeitsmerkmale wie die Kleidung und das Verhalten untersucht.⁷⁶ Die Wortherkunft des Begriffs „Figur“ ist mit den Begriffen „Fiktion“ und „fingieren“ verwandt und differenziert eine Figur von einer realen Person.⁷⁷ Das Medium Film hat gestalterische Grenzen und einen eingeschränkten Handlungszeitraum, wodurch das Personeninventar begrenzt wird.⁷⁸

Um Gedanken und Gefühle einer Figur darzustellen, bedarf es eines besonderen Aufwands. Drehbuchautor Javed Akhtar erläutert in einem Interview mit Autorin Nasreen

⁶⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 85.

⁶⁹ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 193f.

⁷⁰ Vgl. a.a.O.: S. 224.

⁷¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 85f.

⁷² Vgl. Ottiker (2019), S. 14.

⁷³ Vgl. a.a.O.: S. 19.

⁷⁴ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 201.

⁷⁵ Vgl. a.a.O.: S. 199.

⁷⁶ Vgl. Faulstich (2013), S. 103.

⁷⁷ Vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus (2016), S. 243.

⁷⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 99.

Munni Kabir die Schwierigkeit dahinter, eine arme Person mit einem guten Herzen darzustellen. So gebe es keine Untertitel oder Erzähler, welche diese Informationen vermitteln. Entsprechende Attribute müssen gezeigt werden. Um Armut zu präsentieren, zeigt ein Film beispielsweise die Figur in seinem gesellschaftlichen Umfeld, einem Slum. Sein gutes Herz offenbart sich dem Zuschauer durch eine gute, selbstlose Tat.⁷⁹

Faulstich unterscheidet in Haupt- und Nebenfiguren, eindimensionale und komplexe Figuren und in Rollen, denen ein bestimmter Figurentyp zugrunde liegt. Ist eine Figur eindimensional, ist sie zumeist typisiert und hat lediglich eine sekundäre Bedeutung für die Botschaft des Films. Während eindimensionale Figuren häufig als Nebenfiguren zu finden sind, können sie auch als Hauptfigur auftreten. In den meisten Fällen ist eine Hauptfigur jedoch komplex. Die charakterlichen Eigenschaften sind vielfältig, gegensätzlich und erscheinen dem Zuschauer lebendig. Relevant ist eine persönlichkeitsmäßige Veränderung im Laufe des Films.⁸⁰

Die entscheidende Hauptfigur ist der Protagonist beziehungsweise die Protagonistin. Zwei Freunde oder ähnliche Konstellationen können auch als Protagonistenpaare auftreten. Der Protagonist dient als Wahrnehmungshorizont des Zuschauers und ist durch seine Dominanz im Film zu erkennen. Nicht zwangsläufig ist der Protagonist mit der Heldenrolle gleichzusetzen. Oftmals tritt der Protagonist als „Leerstelle“ auf, die als „Alter Ego“ des Zuschauers fungiert.⁸¹ Potenzielle zweite Hauptfigur und Gegenspieler ist der Antagonist.⁸²

Eine Filmfigur existiert nur durch die Darstellungs- und Ausdrucksmittel, mit denen sie dargestellt wird und nicht über das Erzählte hinaus. Darum ist eine Filmfigur zugleich geheimnislos und besitzt im Umkehrschluss einen bruchstückartigen Charakter.⁸³ Dieser Charakter offenbart sich in Gedanken, Gefühlen, Taten, Selbst- und Fremdaussagen. Durch sein Aussehen, seine soziale Stellung, die Berufswahl, Hobbys und den Namen der Figur.⁸⁴

Dem Filmemacher stehen drei Arten der Charakterisierung zur Verfügung. Die Selbstcharakterisierung umfasst Mimik, Gestik, Sprache und Kleidung. Wird eine Figur von

⁷⁹ Vgl. Kabir, Nasreen Munni (2018): Talking Films and Songs. Javed Akhtar in Conversation with Nasreen Munni Kabir, Neu-Delhi, S. 27.

⁸⁰ Vgl. Faulstich (2013), S. 103.

⁸¹ Vgl. a.a.O.: S. 99f.

⁸² Vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus (2016), S. 251.

⁸³ Vgl. a.a.O.: S. 244.

⁸⁴ Vgl. Ottiker (2019), S. 88.

einer anderen vorgestellt oder mit anderen Figuren verglichen, ist das Fremdcharakterisierung. Die Erzähler-Charakterisierung erfolgt durch die medien-spezifischen Mittel der Bauform (Unterkapitel 2.4). Durch den Einsatz der verschiedenen Charakterisierungsarten entstehen unterschiedliche Versionen einer Figur. Der Zuschauer wird angeregt, diese zu kombinieren und sich ein eigenes Bild zu machen.⁸⁵

Verkörpert wird die Figur durch einen Schauspieler, welchem die glaubhafte Umsetzung der Mittel der Sprache, Mimik und Gestik obliegt.^{86 87} Der Schauspieler liefert durch seine Individualität eine wichtige zusätzliche Sinnvermittlungsebene.⁸⁸ Der Bekanntheitsgrad eines Schauspielers und seine etablierte Rollenbiographie können dafür ausschlaggebend sein, ob der Schauspieler als Star oder seine Figur vom Zuschauer wahrgenommen wird.⁸⁹ Der auf ein bestimmtes Image festgelegte Star kann ein Eigengewicht gegenüber der Erzählung entwickeln und diese möglicherweise unterlaufen oder konterkarieren.⁹⁰

Diese Schemen und Figurentypen werden in Nebenfiguren oftmals wirksam eingesetzt⁹¹ und besitzen keine Individualität. Exemplarisch für einen bestimmten Stand oder eine Berufsgruppe stehend⁹², stellt der Zuschauer Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation her.⁹³ Als Beispiel ist das Faultier Flash im Pixar-Film „Zoomania“ zu erwähnen, welcher dem Typus eines Beamten entspricht und auf diese Eigenschaften reduziert wird.

Als letztes relevantes Merkmal der Figurenanalyse nennt Faulstich das Setting. Oftmals mit der Ausstattung, beziehungsweise dem Szenenbild gleichgesetzt, bezieht sich Faulstich mit dem „Setting“ auf die Stellung der Figur im gesellschaftlichen Kontext. Informationen über Beruf, Hobby, Alter und Milieu sind beim „Setting“ von Relevanz.⁹⁴ Das Szenenbild hat die Konstruktion von Realität zum Ziel und repräsentiert neben der äußeren auch die innere Welt einer Figur. Die Einrichtung eines Raumes gibt Aufschluss über eine Person.⁹⁵ Weitere Indikatoren für gewisse Charaktereigenschaften

⁸⁵ Vgl. Faulstich (2013), S. 102.

⁸⁶ Vgl. Ottiker (2019), S. 88.

⁸⁷ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 269.

⁸⁸ Vgl. a.a.O.: S. 249.

⁸⁹ Vgl. Ottiker (2019), S. 93.

⁹⁰ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 266.

⁹¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 101.

⁹² Vgl. Beil; Kühnel; Neuhaus (2016), S. 244.

⁹³ Vgl. Faulstich (2013), S. 100.

⁹⁴ Vgl. a.a.O.: S. 105.

⁹⁵ Vgl. Ottiker (2019), S. 68-70.

finden sich in den Bauformen des Films wie in der Gestaltung von Raum, Farben, Musik und Dialogen.^{96 97}

2.4 Analyse der Bauformen

„Im Zusammenspiel von Kameraarbeit und Montage (zu dem mit Einführung des Filmtons noch die auditive Ebene hinzustößt) soll eine möglichst transparente Filmform entstehen, welche die Gestaltung in den Dienst der Narration stellt, ohne selbst in den Vordergrund zu treten.“⁹⁸ (2014 S. 163)

Unter den Bauformen eines Films werden Kameraarbeit, Montage, Musik, Raum, Licht und Kamera zusammengefasst. In der Analyse der Bauformen wird der Frage nach nachgegangen, wie im Film dargestellt wird. Um diese Frage zu beantworten, wird das in Unterkapitel 2.2 beschriebene Sequenzprotokoll durch entsprechende Details zu den Bauformen erweitert. Hilfreich kann auch eine Trennung der Wahrnehmung von Ton und Bild sein, indem der Film ohne Ton oder als Hörfilm untersucht wird.⁹⁹ Durch die Analyse von Kameraeinstellungen und Montage werden wichtige Einsichten in die Bauform und so in die Bedeutung des Films gewonnen.¹⁰⁰

Im Film dominiert die visuelle Wahrnehmungsform. Durch die Kamera wird das visuelle Konzept des Regisseurs handwerklich umgesetzt und zum Filmbild weiterentwickelt.¹⁰¹ Dieses entsteht durch das Zusammenspiel der Bildkomposition sowie der Kadrierung und Kamerahandhabungen.¹⁰²

Die Basis der narrativen Ebene stellt die Filmeinstellung, auch *Mise-en-Cadre*, dar.¹⁰³ Als Einstellung wird ein zusammenhängender Abschnitt bezeichnet, welcher sich zwischen zwei Schnitten befindet.¹⁰⁴ Für die Ergänzung des Sequenzprotokolls bietet es sich an, jede Einstellung des zu analysierenden Films zu notieren und zu nummerieren.

⁹⁶ Vgl. a.a.O.: S. 80.

⁹⁷ Vgl. a.a.O.: S. 93.

⁹⁸ Bulgakowa; Mauer (2014), S. 163.

⁹⁹ Vgl. Faulstich (2013), S. 117.

¹⁰⁰ Vgl. a.a.O.: S. 127.

¹⁰¹ Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 10f.

¹⁰² Vgl. Ottiker (2019), S. 101.

¹⁰³ Vgl. a.a.O.: S. 50.

¹⁰⁴ Vgl. Bender, Theo; Denzer, Kurt; Wulff, Hans Jürgen (2012): Lexikon der Filmbegriffe.

<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=135> (01.09.2020).

Von analytischer Bedeutung sind je Einstellung die Einstellungsgröße, die Kameraperspektive und die Kamerabewegung.¹⁰⁵ Die Einstellungsgröße bezieht sich auf die Größe des gezeigten Objekts. Unterschieden wird zwischen acht verschiedenen Einstellungen von der Detailaufnahme bis hin zur ganzen Landschaft zeigenden Totalen.¹⁰⁶ Die Einstellungsgröße legt die Entfernung der Kamera zum Objekt fest.

Von welcher Position im Raum die Kamera das Objekt betrachtet, nennt sich Kameraperspektive.¹⁰⁷ Kameraperspektiven drücken gestalterisch (Macht-)Verhältnisveränderungen zwischen Figuren aus.¹⁰⁸ Wird aus der Froschperspektive, von unten, gefilmt, wirkt das gezeigte Objekt größer und bedrohlicher. Nimmt die Kamera jedoch die Vogelperspektive von oben ein, verändert sich die emotionale Wahrnehmung und die Bedrohung wirkt kleiner und unterlegen.¹⁰⁹ ¹¹⁰ Die Kamera kann zur Charakterisierung genutzt werden, indem sie die Perspektive einer Figur einnimmt: die Subjektive Kamera.

Neben den Einstellungsgrößen und der Kameraperspektive ist auch die Kamerabewegung bedeutungsgenerierend. Untersucht wird, ob die Kamera nach oben schwenkt, sie einer Person folgt oder statisch ist.¹¹¹ Durch das Bemerkbarmachen der Kamera wird der Erzählung eine reizvolle Bedeutungsebene hinzugefügt.¹¹²

Ergänzt wird die zuvor beschriebene Mise-en-Cadre durch die sogenannte Mise-en-Scène, auch Montage genannt. Die Mise-en-Scène beschränkt sich auf die filmische Inszenierung einer einzelnen Einstellung.¹¹³ Sie bestimmt den Raum und stellt die fiktive Welt her.¹¹⁴ Der Raum besteht aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund.¹¹⁵ Die *innere Montage* bezeichnet die Handlung auf allen drei Tiefen. Durch die Variation der Tiefenschärfe entsteht innerhalb einer Einstellung ein *innerer Schnitt*.¹¹⁶ Der französische Regisseur Eric Rohmer unterscheidet bei der Raumkonzeption in drei Facetten des Raums. Der *filmische Raum* stellt die Landkarte der fiktiven Welt dar. Der *Bildraum*

¹⁰⁵ Vgl. Ottiker (2019), S. 101.

¹⁰⁶ Vgl. Faulstich (2013), S. 117.

¹⁰⁷ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 12.

¹⁰⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 123.

¹⁰⁹ Vgl. a.a.O.: S. 125.

¹¹⁰ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 13.

¹¹¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 125.

¹¹² Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 24.

¹¹³ Vgl. Faulstich (2013), S. 127.

¹¹⁴ Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 73.

¹¹⁵ Vgl. Faulstich (2013), S. 148.

¹¹⁶ Vgl. Ottiker (2019), S. 52.

bezieht sich auf den Inhalt der Landkarte, welcher in einer einzelnen Einstellung gezeigt wird und die *Bildstrukturen* erzeugen beim Zuschauer die Illusion einer realen Welt, beispielsweise die Darstellung eines Filmsets im Vergleich zu einem realen Schauplatz.¹¹⁷

Unter die Raumgestaltung fallen die Aspekte des Lichts und der Farbe. Eine detaillierte Analyse des Farb- und Lichtkonzepts empfiehlt Faulstich nur bei klar erkennbarer gestalterischer Symbolik der Mittel als Bedeutungsträger.¹¹⁸ Bei der Entschlüsselung der Lichtdramaturgie werden die drei Felder des Farbwechsels wie im Fall von Schwarz-Weiß zu Farbe, der Farbsymbolik (Symbol-Lexikon, siehe Anhang 2) und der Farbdimensionen untersucht. Unter Farbdimensionen werden Farbton, Helligkeit und Sättigung verstanden, Dimensionen, welche die Stimmung beeinflussen.¹¹⁹ Ebenfalls prägend für die Atmosphäre ist die Lichtsetzung.¹²⁰ Licht und Schatten können als Bedeutungsträger die Filmbotschaft indizieren und vertraute Gegenstände verfremden, weichen sie von naturalistischer Beleuchtung ab.¹²¹

Die Montage bezeichnet jedoch nicht ausschließlich die Mise-en-Scène, sondern auch die Transition. Die Transition, auch Konjunktion, ist das Aneinanderreihen verschiedener Einstellungen, der Filmschnitt.¹²² Der sogenannte unsichtbare Schnitt, das harte Aneinanderreihen der Einstellungen, sorgt für eine kohärente Erzählweise, eine Illusion von Homogenität zwischen den verschiedenen Einstellungen, sodass eine zusammenhängende Bildabfolge entsteht.¹²³ Stilistisch kann durch Offenlegung der Struktur die Kontinuität unterwandert und erweitert werden.¹²⁴ Besondere Schnitte wie Abblenden und Überblenden signalisieren einen markanten Einschnitt in der Handlung.¹²⁵

Durch die in Unterkapitel 2.2 beschriebene Gliederung des Sequenzprotokolls wird die Handlung des Films in Phasen eingeteilt. Wird im Zuge der Erweiterung durch die bauanalytischen Elemente zu den Einstellungen die Einstellungslänge notiert, kann die „Formalspannung“ ermittelt werden. Die Phaseneinteilung nach inhaltlichen und gestalterischen Merkmalen wird als „metrische Spannung“ bezeichnet. Die Formalspannung

¹¹⁷ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 28f.

¹¹⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 152.

¹¹⁹ Vgl. Ottiker (2019), S. 80f.

¹²⁰ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 49.

¹²¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 150.

¹²² Vgl. a.a.O.: S. 127.

¹²³ Vgl. Ottiker (2019), S. 49.

¹²⁴ Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 73.

¹²⁵ Vgl. Faulstich (2013), S. 127.

ist eine wichtige Strategie der Wahrnehmungsteuerung und wird durch das Verhältnis der Anzahl der Einstellungen pro Phase zur gemessenen Zeit ermittelt. Psychologisch wirkt ein Film schneller, wenn mehrere kürzere Einstellungen aufeinander folgen, als wenn in der gleichen Zeit weniger längere Einstellungen zu sehen sind.¹²⁶

Die visuellen Bauformen können durch die Hinzunahme der ökonomischen und technischen Voraussetzungen, sowie dem Profil der Kunstschaffenden ergänzt werden. Die Filmbiographie des Regisseurs und des Kameramanns können als Orientierungspunkte dienen, um den individuellen Stil eines Films herauszuarbeiten.¹²⁷ Digitale Effekte verändern das von der Kamera aufgenommene Bild oft, wodurch die naturalistische, „äußere“ Wirklichkeit zu einer emotionalen, „inneren“ Wirklichkeit wird. Bei Auffälligkeiten in der Gestaltung der visuellen Effekte sollten diese zur Analyse hinzugezogen werden.¹²⁸

Auf auditiver Ebene werden im Zuge der Analyse der Bauformen Dialoge, Geräusche und die Filmmusik untersucht. Auf dieser Ebene wird beobachtet, an welchen Stellen sich aussagekräftige Dialoge, Monologe und Kommentare befinden.¹²⁹ Dialoge charakterisieren eine Figur und wirken im Zusammenspiel mit der visuellen Ebene auf verschiedene Weise auf den Zuschauer.¹³⁰ Die Art und Weise des Sprechens lässt auf den Sprecher schließen und der Dialog lässt die Figuren real wirken.¹³¹

Zu einer glaubhaften Realität gehören neben Dialogen auch Geräusche.¹³² Diese können den Realitätseindruck nicht nur verstärken, sondern durch eine asynchrone Beziehung zum Visuellen auch entkräften.¹³³ Als Stilmittel kann der Einsatz von Geräuschen die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit lenken¹³⁴ und ergänzende Informationen zur Bildebene liefern. Objekte können mit Geräuschen anderer Quellen versehen und Klänge können durch Beimischung anderer Klänge verändert werden.¹³⁵ Analytisch wird der Frage nach akustisch besonders auffälligen Tönen nachgegangen.¹³⁶

¹²⁶ Vgl. a.a.O.: S. 130.

¹²⁷ Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 17f.

¹²⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 130.

¹²⁹ Vgl. Ottiker (2019), S. 164.

¹³⁰ Vgl. Faulstich (2013), S. 136f.

¹³¹ Vgl. Ottiker (2019), S. 154-156.

¹³² Vgl. Faulstich (2013), S. 141.

¹³³ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 127.

¹³⁴ Vgl. Ottiker (2019), S. 138.

¹³⁵ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 127-129.

¹³⁶ Vgl. Ottiker (2019), S. 164.

Als emotionales Bindeglied zwischen den Filmbildern und dem Publikum dient die Filmmusik.¹³⁷ Unterschieden wird zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Filmmusik. Meistens unterbewusst wirkend¹³⁸, kann Filmmusik paraphrasierend die Bilderzählung wiedergeben, die Bilderzählung mit einer Stimmung einfärben, der Bilderzählung widersprechen sowie charakterisierend eine Beziehung zur Bilderzählung aufbauen.¹³⁹ Baut die Filmmusik eine Beziehung zur Bilderzählung auf, wird sie zum Träger von Erinnerung und kann durch ihren Einsatz abwesende Figuren heraufbeschwören.¹⁴⁰

Als eigenes Feld beruft sich der Anteil der Musikanalyse innerhalb der Filmanalyse auf allgemeine Kategorien wie Rhythmus, Instrumentierung, Tempi und Melodien (musikalische Motive und Themen) und die jeweilige Grundstimmung.¹⁴¹ Die Analyse der Filmmusik muss in entsprechende historische und theoretische Kontexte wie die ökonomischen und juristischen Dimensionen eingebunden werden.¹⁴²

2.5 Analyse der Normen und Werte

Handlungs-, Figuren- und Bauformenanalyse führen zur Analyse der Ideologie eines Films. Die bereits gewonnen Einblicke in die Bedeutung des Films werden genutzt, um die Botschaft des Films mithilfe bewährter Interpretationsmuster zu bestimmen und zu formulieren.¹⁴³ Die Interpretationsraster bezeichnet Faulstich als „Brille“¹⁴⁴, die bestimmte Kontexte abhebt und andere ausblendet.¹⁴⁵

Der Betrachtung der gewonnen Bedeutungsebenen von Handlung, Figuren und Bauformen geht eine These voraus. Diese wird während der Analyse der Normen und Werte durch ein bestimmtes Interpretationsraster voreingenommen, mit dem Ziel, diese

¹³⁷ Vgl. a.a.O.: S. 124.

¹³⁸ Vgl. Faulstich (2013), S. 142f.

¹³⁹ Vgl. Ottiker (2019), S. 124.

¹⁴⁰ Vgl. Bulgakowa; Mauer (2014), S. 123.

¹⁴¹ Vgl. Faulstich (2013), S. 143.

¹⁴² Vgl. Hagener; Pantenburg (2020), S. 109.

¹⁴³ Vgl. Faulstich (2013), S. 163.

¹⁴⁴ a.a.O.: S. 178.

¹⁴⁵ Vgl. a.a.O.: S. 178.

These zu verifizieren, untersucht.¹⁴⁶ Faulstich stellt vier interpretationsleitende Strategien vor und merkt an, dass es weitere gibt, welche sich noch nicht bewährt haben.¹⁴⁷

Das erste Interpretationsraster nach Faulstich, die film- oder literarhistorische Filminterpretation, zielt auf das Verständnis eines Films unter Berücksichtigung einer film- oder literarhistorischen Tradition ab. Sie setzt einen Zuschauer mit Vorkenntnissen voraus.¹⁴⁸ Die Leitfrage lautet: „Aus welchen literarischen oder historischen Quellen schöpft der Film?“¹⁴⁹ Durch Hinzunahme der Vorlage erschließt sich die Bedeutung des Films, welcher diese modifiziert, kritisiert, karikiert oder idealisiert. Dadurch positioniert er sich in einem kulturellen Kontext und hebt sich von seiner Vorlage ab.¹⁵⁰

Werden Informationen über den Regisseur als Person und sein Gesamtwerk hinzugezogen, um ein besseres Verständnis des Films zu gewinnen, wird dem Raster der biographischen Filminterpretation gefolgt.¹⁵¹ Im Mittelpunkt stehen nicht die Absichten des Regisseurs, sondern persönliche Konstanten wie zentrale und prägende Lebensumstände. Diese tragen übergreifende Schlüsselfunktionen im künstlerischen Gesamtwerk und es finden sich Zusammenhänge wie Selbstzitate und einheitliche biographische Motive beziehungsweise Themen in der gesamten Filmographie des Regisseurs als zentrale Form- und Gestaltungsmerkmale wieder.¹⁵² Filme, welche sich den Regisseur als Gesamtverantwortlichen teilen, teilen sich nicht zwangsläufig eine einheitliche Handschrift, da Regisseure und deren Stil sich entwickeln.¹⁵³

Der soziologischen Filminterpretation geht die Theorie voraus, dass Film in direktem Bezug zu zeitgenössischer Gesellschaft steht und etwas über den Zeitgeist sowie das Zusammenleben der Menschheit aussagt.¹⁵⁴ Filme, die zur gleichen Zeit veröffentlicht wurden und ähnlichen Erfolg verbuchen konnten, teilen kollektive Ängste der Gesellschaft. Die Bedeutung eines Films erschließt sich durch einen Blick auf analoge gesellschaftliche Zeitphänomene. Filme teilen sich Themen, vergleichbare Bauformen, ähnliche dramaturgische Ansätze und Figuren wie auch Figurenkonstellationen. Film gibt zeitgenössische Wirklichkeit wieder und ergreift Partei für oder gegen bestimmte

¹⁴⁶ Vgl. Ottiker (2019), S. 170.

¹⁴⁷ Vgl. Faulstich (2013), S. 164.

¹⁴⁸ Vgl. a.a.O.: S. 178.

¹⁴⁹ Vgl. Ottiker (2019), S. 168.

¹⁵⁰ Vgl. Faulstich (2013), S. 178-180.

¹⁵¹ Vgl. Ottiker (2019), S. 167.

¹⁵² Vgl. Faulstich (2013), S. 188-190.

¹⁵³ Vgl. a.a.O.: S. 196.

¹⁵⁴ Vgl. Ottiker (2019), S. 168.

Randgruppen, Schichten, Institutionen und Personen.¹⁵⁵ Der Ansatz der soziologischen Filminterpretation findet sich im Grundgedanken dieser Bachelorarbeit wieder, weshalb dieser als Werkzeug in Teil 5.3.1.2 und 5.3.2.2 angewendet wird.

Als vierten Zugang der Analyse der Normen und Werte stellt Faulstich die genrespezifische Filminterpretation vor. Diese vereint die filmgeschichtliche und soziologische Interpretation miteinander. Ein Film soll in seinem Kontext innerhalb der Filmgeschichte, in der Gesellschaft und in der Geschichte verstanden werden. Er wird auf wiederkehrende Konstanten seines Genres sowie Variablen, die sich von anderen Genrevertretern unterscheiden, untersucht. Zuletzt wird die Frage nach den gesellschaftlichen Gründen für diese Variablen gestellt.¹⁵⁶

Als Abschluss der Filminterpretation sei anzumerken, dass ein Sequenzprotokoll sowie eine minutiöse Transkription eines Films keinesfalls notwendig sind. Das Sequenzprotokoll dient vielmehr als Lernprozess, um Filmen genauer zuzuhören und exakter hinzuschauen. Bei einer Interpretation wird nicht zwangsläufig von künstlerischen Intentionen, sondern von Assoziationen des Publikums ausgegangen.¹⁵⁷

Der soziologische Ansatz hat die Theorie des *Films als Repräsentant zeitgenössischer Gesellschaft* als Ausgangs- und Ansatzpunkt. Mithilfe der Filmanalyse wird ein Film auf diese These untersucht und gedeutet. Und so dient die Theorie in Form der Interpretation ebenfalls als Abschluss der Filminterpretation.

¹⁵⁵ Vgl. Faulstich (2013), S. 196-198.

¹⁵⁶ Vgl. a.a.O.: S. 202f.

¹⁵⁷ Vgl. Ottiker (2019), S. 170.

3 Der Hindi-Film

In diesem Kapitel wird der Hindi-Film mit besonderem Augenmerk auf die 70er-Jahre vorgestellt. Zunächst wird die Entwicklung des Hindi-Films vorgestellt. Um die Filmfiguren des Films „Sholay“ in Teil 5.3.1.2 und 5.3.2.2 im soziologischen Interpretationsmuster zu untersuchen, werden im zweiten Unterkapitel Filme mit sozialpsychologischer Relevanz aus derselben Erscheinungszeit und der bereits erwähnte „Angry Young Man“ vorgestellt.

Der indische Regisseur Dharmesh Darshan vergleicht das indische Kino mit dem sogenannten Old Hollywood.¹⁵⁸ Schauspieler spielen eine tragende Rolle und werden nicht als ihre Rollen, sondern in ihrer Persona als Held wahrgenommen. Der Hauptdarsteller, der Star des Films, sichert die Finanzierung.¹⁵⁹ Seit den 30er-Jahren wird gesungen und getanzt¹⁶⁰ und die Qualität der *Hits* entscheidet über den Erfolg eines Films an den Kinokassen.¹⁶¹

Mit rund 800 produzierten Filmen pro Jahr ist Bollywood die größte Filmschmiede der Welt, die zeitgleich die höchste Zuschauerzahl verbucht.¹⁶² Zuschauer in Indien interagieren mit der Leinwand: Sie pfeifen, klatschen und tanzen. Außerdem stellt ein Kinobesuch in Indien bei drei Stunden die günstigste Art der Unterhaltung in einem belüfteten Raum dar.¹⁶³ Der Begriff „Bollywood“ ist in den 80er-Jahren entstanden, als die indische Filmindustrie ausgebaut und als indischer Klon Hollywoods wahrgenommen wurde. Oftmals als eigenständiges Genre gesehen, verlieren herausragende Vertreter des Hindi-Films durch die Bezeichnung „Bollywood“ an Individualität und werden pauschalisiert.¹⁶⁴ Als Mixtur aus Bombay und Hollywood bezieht sich Bollywood ausschließlich auf in Mumbai produzierte Filme.¹⁶⁵

Hindi hat sich aufgrund vieler Splittersprachen in Indien als die am besten vermarktbarere Sprache herausgestellt.¹⁶⁶ Das in indischen Filmen gezeigte Indien ist eine zusammengesetzte Welt, die sich an der Vielfalt der Religionen, Kasten, regionalen Kulturen

¹⁵⁸ Vgl. Kabir (2001), S. 101f.

¹⁵⁹ Vgl. a.a.O.: S. 25-27.

¹⁶⁰ Vgl. Kumar, Kevan J.; Uhl, Matthias (2004): Indischer Film. Eine Einführung, Bielefeld, S. 38.

¹⁶¹ Vgl. Kabir (2001), S. 157f.

¹⁶² Vgl. a.a.O.: S. 1.

¹⁶³ Vgl. a.a.O.: S. 209f.

¹⁶⁴ Vgl. a.a.O.: S. 21.

¹⁶⁵ Vgl. Joshi (2015), S. 10.

¹⁶⁶ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 40.

und Sprachen des Landes bedient. Der Fokus auf Traditionen und die kulturelle Auswahl des filmischen Indiens ermöglichen dem Publikum zu erfahren, was es bedeutet Inder eines geeinten Indiens zu sein.¹⁶⁷

Das indische Publikum setzt sich laut Regisseur Karan Johar aus drei Klassen zusammen: den Großstädtern, den Kleinstädtern sowie den Dorf- und Landbewohnern.¹⁶⁸ Bollywood-Filme greifen Ängste und Wünsche auf, die der indischen Nation zugrunde liegen,¹⁶⁹ sind jedoch selten politisch und präsentieren nie gänzlich Staat oder Volk, sondern mediiieren.¹⁷⁰ Regisseur Johar merkt an, dass indische Filme Allegorien einer perfekten Welt seien, in der Hürden überwunden werden, das Gute und die Hoffnung immer siegen und westliche Werte mit einem respektvollen Umgang der Traditionen einher gehen.¹⁷¹ Als Familienunterhaltung enthalten Bollywood-Filme Lieder, Tänze, Emotionen, Kämpfe und bleiben in ihrer Aussage simpel. Politische Polarisierung oder das Verschrecken bestimmter Zielgruppen liegt nicht im Interessenbereich.¹⁷²

3.1 Der Hindi-Film im Wandel der Zeit

Als Kolonie des britischen Königreichs war Indien in der Frühzeit des Films 1896 international gut angebunden. Der erste indische Film trägt den Titel „The Wrestlers“, wurde von Harischandra S. Bhatvadekar inszeniert und erschien im Jahr 1899.¹⁷³ Ab 1913 beginnt schließlich die Stummfilm-Ära in Indien.¹⁷⁴ Diese bedient sich indischer Epen und steht im Zeichen mythologischer Filme. Im Mittelpunkt steht der Kampf zwischen Gut und Böse und die Reöevanz des eigenen Opfers im Namen der Wahrheit.¹⁷⁵ 1931 erscheint der erste indische Tonfilm „Alam Ara“ von Ardeshir Irani¹⁷⁶ und legt den Grundstein der heutzutage noch beliebten Gesangs- und Tanzsequenzen im indischen Kino.¹⁷⁷

¹⁶⁷ Vgl. Kabir (2001), S. 2f.

¹⁶⁸ Vgl. a.a.O.: S. 7.

¹⁶⁹ Vgl. Joshi (2015), S. 1.

¹⁷⁰ Vgl. a.a.O.: S. 5.

¹⁷¹ Vgl. Kabir (2001), S. 23.

¹⁷² Vgl. a.a.O.: S. 19f.

¹⁷³ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 33.

¹⁷⁴ Vgl. a.a.O.: S. 35.

¹⁷⁵ Vgl. Kabir (2001), S. 8.

¹⁷⁶ Vgl. a.a.O.: S. 55.

¹⁷⁷ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 38.

Die Geschichten entspringen nach wie vor dem Urdu-Parsee-Theater¹⁷⁸, religiösen Büchern und der Folklore. Das Heldentum des Protagonisten liegt im Aushalten von Leid begründet.¹⁷⁹ Im Jahre 1933 wird bereits der erste Farbfilm veröffentlicht, welcher sich jedoch erst drei Jahrzehnte später zum Standard durchsetzen sollte. Während der 30er-Jahre bilden sich die ersten großen Filmstudios in Madras, Kalkutta, Lahore, Mumbai und Pune. Der indische Film der Zeit ist unabhängig von der britischen Besatzung und politisch desinteressiert. Die Arbeit innerhalb der aufblühenden Filmindustrie bringt alle Religionen, Kasten und sozialen Klassen zusammen. Mit der Zeit entwickelt jedes Filmstudio seinen eigenen Filmstil und es zeichnen sich beliebte Themen des Hindi-Films ab, die noch Jahrzehnte später Verwendung finden. Die Tragödie zweier Liebenden aus verschiedenen Kasten findet sich in dem Helden Devdas in nahezu jeder Dekade wieder. Ein Liebesdreieck aus einem Helden, einer sozial angesehenen, aber unerreichbaren Frau und einer gutmütigen Prostituierten stellt ein weiteres beliebtes Thema dar. Ebenfalls in den 30er-Jahren erstmals aufgegriffen wird das „Lost-and-Found“-Thema. Geschwister werden durch Schicksal und Schurkentum getrennt, um sich am Ende des Films wieder zu vereinen.¹⁸⁰

In den 40er-Jahren kommt es aufgrund des Zweiten Weltkriegs zu Versorgungsengpässen von Filmmaterial, sodass unabhängige Filmproduktionen rar werden und das Studiosystem überhandnimmt. Durch dessen kapitalistischen Charakter binden die Filmstudios Schauspieler an sich, wodurch es zum Aufblühen des Starsystems kommt. Außerdem werden die indischen Kinoleinwände von einer Welle von Kriegsfilmern überschwemmt.¹⁸¹ Mit der Unabhängigkeit Indiens am 15. August 1947 ändert sich die Filmindustrie grundlegend. Die Nation verfolgt neue Ambitionen und der Held muss weder leiden noch sich für das Wohl der Welt opfern.¹⁸² Das „neue Indien“ musste in den Köpfen und Herzen der Bürger etabliert werden.

Während der indischen Nation Wünsche einer sozialen Gemeinschaft und kulturelle Fantasien vorschweben, verfolgt der Staat vorwiegend politische Fantasien mit wirtschaftlichen Wünschen.¹⁸³ Auch die Filmindustrie schöpft Hoffnung auf ein sozial bedeutsames Kino. Regisseure wie Raj Kapoor, Mehboob Khan und Guru Dutt bringen in

¹⁷⁸ Vgl. Kabir (2001), S. 8.

¹⁷⁹ Vgl. Kabir (2018), S. 25.

¹⁸⁰ Vgl. Kabir (2001), S. 9-12.

¹⁸¹ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 42.

¹⁸² Vgl. Kabir (2018), S. 26.

¹⁸³ Vgl. Joshi (2015), S. 4.

etablierte Themen neue Tiefe und persönliche Visionen.¹⁸⁴ Die Linie zwischen künstlerisch wertvollem Kino und Massenmedium verschwimmt.¹⁸⁵ Die Zeit zwischen den späten 40er-Jahren und den frühen 60er-Jahren gilt als die „glorreiche Zeit“ der Autorenfilme und individuellen Werke. Das Studiosystem findet in den späten 40er-Jahren sein Ende und private Investoren sehen in der Filmindustrie nach dem Krieg eine Möglichkeit, schnellen Gewinn zu generieren.¹⁸⁶ Staatspräsident Nehru steht Raj Kapoor sehr nah und nutzt Film als Quelle für Steueraufkommen.

Das Indien des Hindi-Films ist in der Oberschicht angesiedelt¹⁸⁷ und die vermittelten Werte sind verhältnismäßig westlich und weltoffen.¹⁸⁸ Dennoch stellen Themen wie Ausbeutung der Grundbesitzer, die Rolle der Frau, Materialismus und Spiritualismus sowie die Kluft zwischen urbanen und ruralen Ebenen zentrale Rollen.¹⁸⁹ In den späten 50er-Jahren steigt schließlich die indische Wirtschaft an und die Kluft zwischen Arm und Reich wird durch eine ungleiche Verteilung immer größer. Die Euphorie der Unabhängigkeit mündet in Enttäuschung und Desillusionierung. Arbeitslosigkeit nimmt zu und Abschlüsse verlieren dadurch an Bedeutung.¹⁹⁰

Das indische Kino hat in den 60er-Jahren nur noch wenig mit der Realität zu tun.¹⁹¹ Durch die Standardisierung des Farbfilms entwickeln sich bestimmte Formeln für den Hindi-Film. Komödien, Romanzen, Familiendramen, prächtige Farben, bunte Kleidungen und prächtige Orte sorgen für oberflächlichen Prunk.¹⁹² Die Gesellschaft fühlt sich vom Staat verraten und Proteste werden lauter und Bewegungen prominenter. Im Volk macht sich die Einstellung breit, dass Gerechtigkeit nur dem widerfährt, der dafür kämpft.¹⁹³

Aus dem politischen Aufruhr wachsen neue Erwartungen des Publikums an das Kino. Neue Erzählstrukturen und Charakterinnovationen bereichern die Kinolandschaft zu Beginn der 70er-Jahre.¹⁹⁴ Als Symbol des Aufstands und der Auflehnung des politi-

¹⁸⁴ Vgl. Kabir (2001), S. 14.

¹⁸⁵ Vgl. a.a.O.: S. 145.

¹⁸⁶ Vgl. a.a.O.: S. 13-14.

¹⁸⁷ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 46.

¹⁸⁸ Vgl. Kabir (2018), S. 14.

¹⁸⁹ Vgl. Kabir (2001), S. 14.

¹⁹⁰ Vgl. Narcisca, Maanvi (o. A.): The ‚Angry Young Man‘ of ‚Zanjeer‘: From Osborne to Bachchan. o. O., S. 1.

¹⁹¹ Vgl. Chopra (2000), S. 19.

¹⁹² Vgl. Kabir (2001), S. 16.

¹⁹³ Vgl. Kabir (2018), S. 63.

¹⁹⁴ Vgl. Prasad (1998), S. 132.

schen Systems entsteht die Persona des „Angry Young Man“ (zu Deutsch: „Zorniger junger Mann“), welcher durch Schauspieler Amitabh Bachchan in diversen Filmen verkörpert wird. Oftmals von Rache geleitet, ist er auf der einsamen Suche nach Gerechtigkeit. Aus feudalen Familienfilmen werden harte Action-Thriller¹⁹⁵ und der kosmopolitische, westliche Inder wird zum Feindbild.¹⁹⁶ Zeitgleich entwickelt sich Indien in den frühen 70er-Jahren durch einen starken Anstieg der Filmproduktionen zur größten Filmnation der Welt.¹⁹⁷

Die 80er-Jahre stehen im Zeichen von Liebesgeschichten, Actionhelden, Schurken und Happy Ends und es gibt eine Rückbesinnung zu den bekannten Formeln der Familienunterhaltung. Ohnehin nie allzu politisch¹⁹⁸ wird die Filmindustrie zwischen den Jahren 1975 und 1977 durch den Ausnahmezustand in Indien weitestgehend entpolitisiert.¹⁹⁹ Im Interview mit Nasreen Munni Kabir äußert sich der vor allem in den 70er-Jahren relevante Drehbuchautor Javed Akhtar zu den wichtigsten Einschnitten in der Geschichte des Hindi-Films und merkt an, dass alle zwanzig Jahre eine neue Energie dafür sorgt, dass eine neue Formel die Filmlandschaft nachhaltig beeinflusst.²⁰⁰ So ändert sich auch die Filmlandschaft der 90er-Jahre durch eine neue Generation von Schauspielern, welche zu Beginn der späten 80er-Jahre an Bekanntheit gewinnen.

Familienwerte, Romantik und gute Musik²⁰¹ schaffen die Expansion nach ganz Asien und „Bollywood“ wird zu einem weltweiten Phänomen.²⁰² Der Veränderung der Filmindustrie liegt der Zusammenbruch der UdSSR zugrunde und es erfolgt eine wirtschaftliche Öffnung Indiens und somit eine Dynamisierung der indischen Gesellschaft. Der im Ausland lebende Inder wird thematisiert, der „Angry Young Man“ wird obsolet²⁰³ und der kosmopolitische Westen findet erneut Anklang in der Gesellschaft.²⁰⁴

¹⁹⁵ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 48f.

¹⁹⁶ Vgl. Joshi (2015), S. 14.

¹⁹⁷ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 49.

¹⁹⁸ Vgl. Kabir (2001), S. 19.

¹⁹⁹ Vgl. Joshi (2015), S. 63.

²⁰⁰ Vgl. Kabir (2018), S. 25.

²⁰¹ Vgl. Kabir (2001), S. 20.

²⁰² Vgl. a.a.O.: S. 6.

²⁰³ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 52.

²⁰⁴ Vgl. Joshi (2015), S. 14.

3.2 Der Hindi-Film der 70er-Jahre

„These blockbusters speak to and about the nation, for and against the state, and they serve as a space where the logic behind both is captured and contemplated in a language accessible to a large majority.“²⁰⁵

Die 70er-Jahre in Indien können anhand der politischen Stimmung auf den Zeitraum zwischen 1966 und 1984 festgelegt werden, angefangen bei der Wahl Indira Gandhi zur Ministerpräsidentin bis zu ihrer Ermordung.²⁰⁶ Der politische Aufruhr und der Umschwung der Zeit sorgt für eine Segmentierung innerhalb der Filmbranche, die auf ein Publikum reagiert, welches politisch mobilisierter und anspruchsvoller geworden ist. Unterschieden wird zwischen:

- 1) Popular Cinema
- 2) New Cinema
- 3) Middle-Class Cinema²⁰⁷

Das populäre Kino hatte in den späten 60er-Jahren eine Zeit der Unsicherheit, ehe sich das Kino in den frühen 70er-Jahren neu gruppierte.²⁰⁸ Um auf die durch den kurzen wirtschaftlichen Aufschwung neu gebildete Mittelklasse zu reagieren, formierte sich das „New Cinema“. Experimentale Erzählweisen, Filme, welche die soziale Realität reflektieren,²⁰⁹ sollen eine Welt kreieren, in der sich der Zuschauer wiedererkennt.²¹⁰ Während der populäre Hindi-Film zu der Zeit ein homogenes, fantasiertes Bild Indiens präsentiert, strebt das „New Cinema“ nach Realismus und Naturalismus.

Um sich vom Mainstream zu distanzieren, wird auf die für das indische Kino typischen Gesangs- und Tanzsequenzen verzichtet und das Kastensystem, die Unterdrückung von Grundbesitzern, politische Korruption und die Ausbeutung der Arbeiter wie auch die Rolle der Frau thematisiert.²¹¹ Um dieses neue, realistische, kulturell bedeutsame und distinktiv indische Kino zu fördern, schließen sich das „Film Institute“ und die „Film Finance Corporation“ (FFC) zusammen. Während sich das Film Institute für technische

²⁰⁵ a.a.O.: S. 4f.

²⁰⁶ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 7.

²⁰⁷ Vgl. Prasad (1998), S. 118.

²⁰⁸ Vgl. a.a.O.: S. 24.

²⁰⁹ Vgl. Kabir (2001), S. 4.

²¹⁰ Vgl. Prasad (1998), S. 161.

²¹¹ Vgl. Kabir (2001), S. 4.

und schauspielerische Ausbildung verantwortlich zeigt, verantwortet die FFC die Finanzierung des Films.²¹² Die FFC trat damit in den Wettkampf mit dem populären Kino.

Das „New Cinema“ stellt sich jedoch als unprofitabel heraus und die staatliche Unterstützung der FFC und des Film Institutes werden als unethisch gegenüber einem armen Land wahrgenommen.²¹³ Im Jahre 1975 endet das finanzielle Unterstützungsprogramm der FFC zugunsten neuer Konditionen der Filmfinanzierung, welche vor allem auf Profitabilität abzielen.²¹⁴

Trotz des Misserfolgs des „New Cinemas“ beim indischen Publikum entdeckten die großen Produktionsfirmen ebenfalls das Zielgruppen-Potenzial der gebildeten Mittelklasse.²¹⁵ Im Gegensatz zum New Cinema werden im sogenannten „Middle Class Cinema“ bekannte und beliebte Elemente wie Gesang und Tanz eingesetzt und etablierte Formen mit den Themen des „New Cinemas“ ergänzt.²¹⁶ „The middle-class cinema thus provokes a disidentification with the mainstream only to open up the possibility of a reidentification based on a compromise.“²¹⁷ Durch die Integration der thematischen Verschiebung zum Realismus in den Mainstream²¹⁸ ist das „Middle Class Cinema“ deutlich erfolgreicher als das „New Cinema“.²¹⁹ Die Mittelklasse wird als Schlüssel des Überlebens des Kinos gesehen.²²⁰

In den 80er-Jahren ist das Kunst- und Mittelklassekino jedoch Geschichte. Die Urbanisierung überfüllt die Städte und die Kriminalität steigt an, sodass die Mittelklasse-Bürger das Fernsehprogramm dem Kinobesuch vorziehen.²²¹

Die 70er-Jahre sind bestimmt von Armut, Arbeiterunruhen und Engpässen der Versorgung.²²² Diese Stimmung wird in den populären Filmen reflektiv aufgegriffen.²²³ Wenn gleich Indien in den späten 60er-Jahren in einer wirtschaftlichen Krise steckt, bleibt die Filmindustrie von Regulierungen unbetroffen und es kommt sogar zu einer Erhöhung

²¹² Vgl. Prasad (1998), S. 122.

²¹³ Vgl. a.a.O.: S. 125.

²¹⁴ Vgl. a.a.O.: S. 131.

²¹⁵ Vgl. a.a.O.: S. 138.

²¹⁶ Vgl. Kabir (2001), S. 5f.

²¹⁷ Prasad (1998), S. 174.

²¹⁸ Vgl. a.a.O.: S. 161.

²¹⁹ Vgl. a.a.O.: S. 127.

²²⁰ Vgl. a.a.O.: S. 130.

²²¹ Vgl. Kabir (2001), S. 6.

²²² Vgl. Joshi (2015), S. 63.

²²³ Vgl. Kabir (2001), S. 18.

der Produktionen sowie Eröffnungen neuer Kinos im ganzen Land. Hinzu kommen Verringerungen der Zensur in Filmen.²²⁴ Die politischen Unruhen im Land schaffen das Klima für die Geburt des „Angry Young Man“²²⁵, welcher den populären Hindi-Film reformiert.

Als Folge der zwei Kriege gegen China (1965) und Pakistan (1971), der globalen Öl-Krise, Hungersnöte und der Inflation wird der Filmschurke zu einem reichen Vertreter der Oberklasse mit Verbindungen in den Westen.²²⁶

Kritisiert wird nicht die reiche Oberschicht, sondern die gesellschaftlichen Konditionen und Institutionen, welche die Unterdrückung durch die Kriminellen zulassen,²²⁷ sowie das System, welches sich als ineffektiv und korrupt herausstellt.²²⁸ Die Identifikation des Publikums mit einem Helden, der das Gesetz in die eigene Hand nimmt, ist die logische Konsequenz aus den politischen Unruhen.²²⁹ Die Industrialisierung in den 70er-Jahren bestärkt die neue Phase des Kapitalismus und dadurch die Rückbesinnung der Filmindustrie auf das Starsystem.²³⁰ Der „Angry Young Man“ als neuer Filmheld wird zum Führer des Publikums, was durch zahlreiche Szenen in den Filmen der 70er-Jahre betont wird, indem der charismatische, politisch-ideologische „Angry Young Man“²³¹ durch andere Filmfiguren auserwählt wird, für sie zu kämpfen. Details zu diesen Szenen der Nominierungen werden in Unterkapitel 3.3 erläutert.²³²

Der populäre Film thematisiert Klasse, Geschlechterrollen, Generationenkonflikte, gesellschaftliche Unterschiede²³³ und die Urbanisierung.²³⁴ Im Kern der Filme liegt das Versagen des Patriarchen, welches mit dem Versagen des Staats gleichgesetzt zu betrachten ist. Nach den feudalen Familienfilmen der 60er-Jahre erhält die Familie in den 70er-Jahren so eine neue Bedeutung.²³⁵ Wie im nächsten Unterkapitel verdeut-

²²⁴ Vgl. Prasad (1998), S. 199-201.

²²⁵ Vgl. Kabir (2001), S. 44.

²²⁶ Vgl. Joshi (2015), S. 8.

²²⁷ Vgl. Narcisa (o. A.), S. 2.

²²⁸ Vgl. Vitali, Valentina (2008): Hindi Action Cinema. Industries, Narratives, Bodies, Neu-Delhi, S. 208f.

²²⁹ Vgl. Kabir (2001), S. 39.

²³⁰ Vgl. Vitali (2008), S. 187.

²³¹ Vgl. Prasad (1998), S. 24.

²³² Vgl. Prasad (1998), S. 158.

²³³ Vgl. a.a.O.: S. 132.

²³⁴ Vgl. Lal, Vinay (2012): How Vijay Was Born: Bachchan's Urban Landscapes. <https://vinaylal.wordpress.com/2012/10/06/how-vijay-was-born-bachchans-urban-landscapes/> (09.10.2020).

²³⁵ Vgl. Vitali (2008), S. 207f.

licht, erhält die Beziehung des Helden zur Mutter eine besondere Bedeutung, während der Held meistens von Rache an der ungerechten Gesellschaft angetrieben wird.²³⁶ Die nach der Unabhängigkeit angestrebte „Idee von Indien“ befindet sich in der Krise und zwingt die kommerzielle Filmindustrie zu einer Rekonstruktion der kulturellen Basis sowie zu einer stilistischen Reform der Geschichtenvermittlung.²³⁷

3.2.1 Relevante Filme der 70er-Jahre

Das populäre indische Kino der 70er-Jahre bietet zwei Extreme. Auf der einen Seite stellen sich brutale Actionfilme über einen desillusionierten Helden, der kriminell wird, als erfolgreich heraus, auf der anderen Seite ziehen familienfreundliche Multi-Starrer große Zuschauermengen ins Kino. Im wissenschaftlichen Diskurs stechen neben „Sholay“ (Indien, 1975, Ramesh Sippy) drei weitere Filme der Ära besonders hervor:

- 1) Zanjeer (Indien, 1973, Prakash Mehra)
- 2) Deewaar (Indien, 1975, Yash Chopra)
- 3) Amar Akbar Anthony (Indien, 1977, Manmohan Desai)

All diese Filme teilen sich den Hauptdarsteller Amitabh Bachchan.^{238 239 240} Während „Zanjeer“ und „Deewaar“ das Extrem der brutalen Action-Thriller repräsentieren, stellt „Amar Akbar Anthony“ mit einer langen Liste berühmter Darsteller ein Paradebeispiel des zweiten dominierenden Extrems der Epoche dar.

„Zanjeer“ erzählt die Geschichte des Waisenkindes Vijay, welches Zeuge des Mordes seiner Eltern wird und als Polizist Verbrecher jagt. Um das Gesetz durchzusetzen, agiert er auch außerhalb selbigen. Der Film stellt nicht nur den Durchbruch des Drehbuchautoren-Duos Salim-Javed (Salim Khan und Javed Akhtar) dar, sondern auch den des Hauptdarstellers Amitabh Bachchan und seines Alter Egos, dem „Angry Young Man“.²⁴¹

Bachchan hatte sich zwar zuvor in Filmen des Middle Class Cinemas einen Namen machen können, doch seine Darstellung des Vijay bedeutet seinen endgültigen Durch-

²³⁶ Vgl. Kabir (2001), S. 18.

²³⁷ Vgl. Prasad (1998), S. 138.

²³⁸ Vgl. Kabir (2001), S. 18.

²³⁹ Vgl. Prasad (1998), S. 140.

²⁴⁰ Vgl. Kabir (2018), S. 69.

²⁴¹ Vgl. Prasad (1998), S. 142.

bruch. Der „Angry Young Man“ wird zum „Industrial Hero“^{242, 243} Die Bezeichnung hat zweierlei Bedeutungen: Zum einen ist der neue Held des indischen Kinos ein Vertreter der Arbeiterklasse, der Industrie, und zum anderen ist er auf der Metaebene der Held der (Film-)Industrie, da er das populäre Kino reformiert und diesem zu neuem Erfolg verhilft.²⁴⁴

Die Handlung des Films weist zwei Elemente auf, zum einen die Rache des Waisenkindes und zum anderen die Mobilisierung der Enteigneten. Als Waise ist Vijay Teil einer Minderheitengruppe, dessen Racheziel nicht von dem System gestützt wird, für das er eintritt. Sein persönlicher Rachefeldzug erhält jedoch durch verschiedene Unterstützer eine übergeordnete Bedeutung.²⁴⁵ Als Hindu erhält er im Verlauf der Handlung die Unterstützung eines Moslems, einer gesellschaftlich geächteten Messerschmiedin²⁴⁶ und eines Christen. Er wird durch verschiedene Enteignete nominiert und handelt so im Willen des Volkes.²⁴⁷

Während Vijay in „Zanjeer“ die Rolle von Staat und Volk einnimmt, indem er das Gesetz vertritt und für Minderheiten eintritt, wird diese Funktion in „Deewaar“, ebenfalls nach einem Drehbuch von Salim-Javed, in zwei Rollen aufgeteilt. Der Film erzählt von zwei Brüdern, von denen der eine, Vijay (Amitabh Bachchan), bereits als Junge beginnt, zu arbeiten, sodass sein jüngerer Bruder Ravi (Shashi Kapoor) eine gute Ausbildung erhalten kann. Ravi wird schließlich Polizist in Mumbai, während Vijay auf die kriminelle Bahn gerät. Die Armut der Familie, durch die Vijay zur Arbeit gezwungen ist, um die Bildung Ravis zu finanzieren, wird durch das Versagen des Patriarchen hervorgerufen, welcher seine Familie aus Scham verlässt. Dadurch verliert die alleinerziehende Mutter ihr gesellschaftliches Ansehen und ist durch die deutlich intimere und gnadenlose gesellschaftliche Ordnung auf dem Land gezwungen, gemeinsam mit den Kindern in die Stadt zu ziehen.^{248 249}

Nachdem die Mutter der beiden Männer Vijays kriminelle Machenschaften erkennt, schlägt sie sich auf Ravis Seite. Für Vijay bricht eine Welt zusammen, da er seine Kriminalität durch die Liebe seiner Mutter rechtfertigen konnte. Als schließlich seine Ver-

²⁴² a.a.O.: S. 132.

²⁴³ Vgl. a.a.O.: S. 132.

²⁴⁴ Vgl. a.a.O.: S. 138.

²⁴⁵ Vgl. a.a.O.: S. 143f.

²⁴⁶ Vgl. Joshi (2015), S. 9.

²⁴⁷ Vgl. Prasad (1998), S. 143.

²⁴⁸ Vgl. a.a.O.: S. 145.

²⁴⁹ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S: 52.

lobte, die aufreizende und moderne Anita, durch eine feindliche kriminelle Partei ermordet wird, schwindet jegliche Hoffnung auf ein von der Gesellschaft respektiertes Leben. Vijay beginnt einen blutigen Rachefeldzug.²⁵⁰

Als Ravi und die Mutter der beiden die Nachricht der Morde ereilt, muss Ravi als Polizist die Verantwortung auf sich nehmen und seinen Bruder stellen. Die Mutter übergibt Ravi seine Dienstwaffe, segnet ihn und wünscht ihm viel Erfolg: „May God not tremble your hand, when you shoot.“²⁵¹ Als Ravi loszieht, bricht auch die Mutter auf, um Vijay am Tempel zu empfangen, an dem er seine ermordete Verlobte heiraten wollte. Vijay erscheint mit tödlichen Verletzungen am Unfallort, um in den Armen seiner Mutter zu sterben.

Eingerahmt wird die Handlung durch eine Preisverleihung. Ravi erhält einen Orden für seinen Heldenmut und erwähnt die Helden hinter den Helden der Öffentlichkeit. Er bittet seine Mutter auf die Bühne. Sie erinnert sich an die Geschichte ihrer beiden Söhne zurück, sodass die eigentliche Handlung des Films eine Rückblende ist. Nachdem Vijay in den Armen seiner Mutter stirbt, wird zurück zur Preisverleihung geschnitten. Der Mutter wird applaudiert und durch den Einblick in ihre Gedanken, gilt der Applaus zeitgleich Vijay.²⁵²

Die Mutter steht zwischen ihrem eigenen Wunsch, ihre Kinder zu lieben, und den Zwängen der Gesellschaft und stellt die Brücke zwischen Staat (Ravi) und Nation (Vijay) dar.²⁵³ Aus der mythologischen „Mutter Indien“ wird, als sie Ravi die Dienstwaffe überreicht, eine Mörderin. Sie ist nicht besser als andere, während der Staat seiner Schuld entflieht und sogar bei der Vertuschung hilft.²⁵⁴

„Deewaar“ zeigt den Zusammenbruch des Staats und die Kriminalisierung eines Opfers.²⁵⁵ Die Rückblendenstruktur lässt Vijays Opfer als das seiner Mutter erscheinen. Durch die Preisverleihung wird das Opfer schließlich vom Staat belohnt.²⁵⁶ Nationale

²⁵⁰ Vgl. Prasad (1998), S. 145.

²⁵¹ Deewaar (Indien, 1975, Yash Chopra, DVD) Kapitel 24, Szene 5 (02:34:32-02:34:36)

²⁵² Vgl. Prasad (1998) S. 148.

²⁵³ Vgl. Joshi (2015), S. 66.

²⁵⁴ Vgl. a.a.O.: S. 67-71.

²⁵⁵ Vgl. a.a.O.: S. 66.

²⁵⁶ Vgl. a.a.O.: S. 73.

Traumata werden auf Vijay und Ravis Familie übertragen.²⁵⁷ Die Bedeutsamkeit von „Deewaar“ zeigt sich darin, dass der Film noch heute in der Popkultur rezitiert wird.²⁵⁸

Nachdem „Zanjeer“ 1973 nicht als künstlerisch wertvoll gehandelt wurde, werden der „Angry Young Man“ und die Drehbücher von Salim-Javed 1975 durch „Deewaar“ zu einer neuen Formel des indischen Kinos.²⁵⁹

Neben den Salim-Javed-Filmen über den zornigen jungen Mann stellt „Amar Akbar Anthony“ den Befreiungsschlag für Amitabh Bachchan aus dem Type-Casting dar und stellt sein komödiantisches Talent unter Beweis.²⁶⁰ Die Familien-Komödie folgt dem „Lost-and-Found“-Thema²⁶¹ und erzählt von drei Brüdern, welche in jungen Jahren durch tragische Ereignisse voneinander getrennt werden.

Alle drei wachsen durch die Führung verschiedener Religionen auf, Amar ist Hindu, Akbar wird muslimisch erzogen und Anthonys Ziehvater ist ein Pastor.²⁶² Desai betont in seinem Film die Relevanz der kommunalen Harmonie, indem die drei Brüder, alle Vertreter unterschiedlicher Religionen, nur gemeinsam das Schurkentum niederringen können.²⁶³

Der Trennung der drei Brüder voneinander und von ihren Eltern liegen wie in den Filmen von Salim-Javed kriminelle Machenschaften und das Versagen des Patriarchen zugrunde. Die Mutter nimmt auch in „Amar Akbar Anthony“ eine zentrale Rolle des Zusammenhalts ein, indem sie die drei Brüder wieder zusammenbringt, wenn auch unwissentlich. Sie erblindet und wird Jahre nachdem sie dachte, ihre Söhne verloren zu haben, Opfer eines schweren Unfalls.

Sie braucht dringend Blutspenden und so finden sich drei hilfsbereite Männer, um ihr Leben zu retten. Die drei Brüder wissen nichts von ihren Verwandtschaftsverhältnissen und die Mutter erkennt ihre mittlerweile erwachsenen Söhne nicht. Nachdem die drei Brüder sich während der Blutspende kennenlernen, treffen sie im Verlauf des Films

²⁵⁷ Vgl. a.a.O.: S. 67.

²⁵⁸ Vgl. Kabir (2018), S. 61.

²⁵⁹ Vgl. Prasad (1998), S. 192f.

²⁶⁰ Vgl. Kabir (2001), S. 3f.

²⁶¹ Vgl. a.a.O.: S. 12.

²⁶² Vgl. Amar Akbar Anthony (Indien, 1977, Manmohan Desai, DVD)

²⁶³ Vgl. Kabir (2001), S. 12.

immer häufiger aufeinander und freunden sich an. Im Verlauf des Filmes erkennt die Mutter ihre Söhne schließlich und die Brüder erfahren von ihren wahren Identitäten.²⁶⁴

3.2.2 Der zornige junge Mann Bollywoods: The Angry Young Man

Die Amitabh-Bachchan-Persona des „Angry Young Man“ ist innerhalb von zwei bis drei Jahren zur bedeutendsten Figur des Hindi-Films geworden.²⁶⁵ Nach der Einführung der Figur, die meistens den Namen Vijay (Bedeutung: Sieg) trägt, in dem Film „Zanjeer“ tritt der grüblerische Rebell in verschiedenen Filmen auf.²⁶⁶ Der Anti-Held der 70er-Jahre ist desillusioniert und frustriert. Sein Ärger richtet sich gegen das korrupte und ausbeutende System²⁶⁷ und er findet seine Erfüllung in der Rache an den ungerechten Aristokraten. Die Figur ist durch die fundamentale und irreversible Trennung zwischen Volk und modernem Staat gezeichnet²⁶⁸ und blickt nostalgisch auf die Zeit zurück, als Gesetz, Staat und Volk gemeinsame Ziele verfolgten.²⁶⁹

Der „Angry Young Man“ wird meist vaterlos von seiner Mutter aufgezogen²⁷⁰ und gehört der unteren Arbeiterklasse an.²⁷¹ Kompromisslos steigt der zornige junge Mann über die Barrieren der Klassen und gesellschaftlicher Unterschiede hinaus und zerschneidet die Bürokratie. Romantik hat in den Filmen über den „Angry Young Man“ keine Priorität und in acht Filmen stirbt Amitabh Bachchans Rolle.²⁷²

In der Frustration und den Problemen der urbanen Arbeiter findet die Amitabh-Bachchan-Persona Widerhall²⁷³ und wird für das indische Kinopublikum zu einem einenden Phänomen.²⁷⁴ Amitabh Bachchan wird zu einer Figur des Widerstands und spricht in seiner Rolle als „Angry Young Man“ für die Arbeiter und Minderheiten,²⁷⁵ mo-

²⁶⁴ Vgl. Amar Akbar Anthony (Indien, 1977, Manmohan Desai, DVD)

²⁶⁵ Vgl. Prasad (1998), S. 131.

²⁶⁶ Vgl. Kabir (2001), S. 18.

²⁶⁷ Vgl. a.a.O.: S. 40.

²⁶⁸ Vgl. Prasad (1998), S. 207.

²⁶⁹ Vgl. a.a.O.: S. 210.

²⁷⁰ Vgl. a.a.O.: S. 207.

²⁷¹ Vgl. a.a.O.: S. 133f.

²⁷² Vgl. Kabir (2001), S. 39f.

²⁷³ Vgl. a.a.O.: S. 18.

²⁷⁴ Vgl. Prasad (1998), S. 132.

²⁷⁵ Vgl. a.a.O.: S. 138.

bilisiert sie²⁷⁶ und beweist dadurch neben seinem Ärger Führungsqualitäten.²⁷⁷ Der Schlüssel zur Rechtfertigung des Zorns der Bachchan Persona liegt laut Drehbuchautor Javed Akhtar darin, dass der Ärger und die Wut nicht arrogant oder hässlich sind, sondern durch Verletzlichkeit und Tränen hervorgerufen werden.²⁷⁸

Mit dem „Angry Young Man“ geht eine Rückbesinnung auf das Starsystem im Bollywood der 70er-Jahre einher.²⁷⁹ Die Darstellung des zornigen jungen Mannes macht Amitabh Bachchan im ganzen Land und darüber hinaus bekannt.²⁸⁰ Als erster indischer Schauspieler erhält er in London im Madame Tussaud's eine Wachsfigur,²⁸¹ ist bei den olympischen Spielen 2012 in London Fackelträger²⁸² und wird zum berühmtesten Star des Millenniums gewählt.²⁸³ Als er nach einem Unfall am Filmset in den 80er-Jahren ins Koma fällt, beten zahlreiche Fans vor dem Krankenhaus.²⁸⁴ Sein persönliches Charisma liefert den letzten Baustein zur Erschaffung des „Angry Young Mans“, welcher eine Verbindung aus diesem Charisma, dem Gangsterfilm und der Sozialkritik darstellt.²⁸⁵

Wird der Hindi-Film der 70er-Jahre unter dem soziologischen Ansatz betrachtet, erschließt sich, dass die Epoche speziell durch die Filmfiguren repräsentiert wird. Der „Angry Young Man“ und die Familienbeziehungen der Figuren bilden den Kern der erzählten Geschichten.

²⁷⁶ Vgl. a.a.O.: S. 134.

²⁷⁷ Vgl. a.a.O.: S. 131.

²⁷⁸ Vgl. Kabir (2018), S. 73.

²⁷⁹ Vgl. Prasad (1998), S. 184.

²⁸⁰ Vgl. a.a.O.: S. 131.

²⁸¹ Vgl. Jain, Madhu (2012): Why Amitabh Bachchan is more than a superstar.

<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-19893525> (09.10.2020).

²⁸² Vgl. BBC (Hrsg.) (2012): Bollywood's Amitabh Bachchan carries Olympic flame.

<https://bbc.com/news/world-asia-india-18993884> (09.10.2020).

²⁸³ Vgl. Kabir (2001), S. 43.

²⁸⁴ Vgl. a.a.O.: S. 41.

²⁸⁵ Vgl. Tieber, Claus (2015): Writing the Angry Young Man: Salim-Javed's screenplay for Amitabh Bachchan, Wien, S. 3.

4 Das Indien der 70er-Jahre

Die 60er-Jahre in Indien stellen eine Zeit intensiver politischer Aufstände dar, die zur Fragmentierung der relevantesten Partei, dem Indian National Congress (INC), führen. Indira Gandhi, welche das Amt des Premierministers von 1966 bis 1977 innehatte, konnte sich in der Parlamentswahl 1971 mit ihrer Partei durchsetzen und führte den Namen des Congress fort.²⁸⁶ In den letzten zwei Jahren ihrer Amtszeit muss Indira Gandhi auf den Druck kleinerer Parteien und der Unzufriedenheit des Volkes drastische Maßnahmen ergreifen, indem ein landesweiter Ausnahmezustand ausgerufen wird.²⁸⁷ Die Zeit, in der Indira Gandhi quasi diktatorisch über Indien herrscht, wird als schwarzes Kapitel der indischen Demokratie bezeichnet.²⁸⁸ Den 70er-Jahren wird besondere Bedeutung zugesprochen, da das heutige Indien ein Resultat der Konflikte und Kompromisse zwischen Nation und Staat aus der Zeit darstellt.²⁸⁹

Zunächst wird die politische und gesellschaftliche Entwicklung Indiens nach der Unabhängigkeit chronologisch beschrieben. In den Abschnitten 4.1.1 und 4.1.2 werden vor allem machtpolitische Probleme mit Banditen in ruralen Gebieten Indiens sowie die Rolle von Indira Gandhi und ihrer Kongress-Partei herausgearbeitet. In Unterkapitel 4.2 erfolgt eine Darstellung der Protestbewegungen, welche zum in Unterkapitel 4.3 beschriebenen indischen Ausnahmezustand führt.

4.1 Die Entwicklung Indiens nach der Unabhängigkeit

Bis 1947 gehörte Indien zum britischen Empire. Nach der Unabhängigkeit Indiens herrscht zunächst allgemeine Zufriedenheit und Euphorie.²⁹⁰ Indien soll zu einer Demokratie werden, doch die westlichen Staaten betrachten das Vorhaben mit Skepsis. Die Population wird von Armut beherrscht, viele Inder sind Analphabeten und das Volk ist durch das immer noch in ruralen Gebieten vorherrschende Kastensystem sowie Religionen gespalten, sodass die Anpassung an ein neues System keine leichte Auf-

²⁸⁶ Vgl. Prasad (1998), S.117f.

²⁸⁷ Vgl. a.a.O.: S. 118f.

²⁸⁸ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-plot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

²⁸⁹ Vgl. Joshi (2015), S. 7.

²⁹⁰ Vgl. Mehrotra, Deepti Priya (1998): Bürgerbewegungen in Indien. <https://www.asienhaus.de/public/archiv/sozbew.htm> (09.10.2020).

gabe ist.²⁹¹ Die ökonomischen Ziele, die Indien ab den frühen 50er-Jahre verfolgt, umfassen Wirtschaftswachstum, die wirtschaftliche Selbstversorgung, die Beseitigung der Armut sowie das Schaffen sozialer Gerechtigkeit. Zur Gewährleistung der Ziele greift der Staat mit Kontrollen und Regulierungen wie Lizenzen und Importkontrollen durch.²⁹² Gegen Ende der Dekade erfolgen eine Reduktion der Handelsbarrieren und ein Wachstum des globalen Handels. Ausschlaggebend dafür sind die Abschaffung der Kolonien in Südamerika, Afrika und Asien, sowie das Ende des Marshall-Plans und des Korea-Kriegs.²⁹³ Der daraus gewonnene wirtschaftliche Wohlstand wird jedoch ungleichmäßig zwischen Aristokraten und der Arbeiterklassen aufgeteilt, sodass die Schere zwischen Arm und Reich immer weiter auseinandergeht.²⁹⁴

Die 60er-Jahre sind von Rückschlägen gezeichnet. Innerhalb kürzester Zeit sterben mit Shastri und Nehru zwei Premierminister. Das Land wird im Jahre 1965 und 1966 von Dürren und darauf folgenden Hungersnöte geplagt, sodass das Land auf US-Importe angewiesen ist und es zu einer Inflation der indischen Währung kommt. Außerdem zieht Indien zwei Mal in den Krieg: 1962 in einen Grenzkrieg gegen China und 1965 gegen Pakistan.²⁹⁵ Anschließend wird mehr Geld in das Militär investiert.

Mitte der 60er-Jahre kommt es zu einem Niedergang der Wirtschaft. Die Industrialisierung und Urbanisierung nehmen in einem größeren Ausmaß zu als das Bruttoinlandsprodukt. Einzig in Mumbai wächst die Industrie weiter. Eine Unmöglichkeit der wirtschaftlichen Koordination sorgt schließlich dafür, dass einzelne Unternehmen die Richtlinien zu ihrem eigenen Vorteil auslegen können.²⁹⁶

„One of the problems highlighted by the crisis was that if the pace of development was to be maintained, exports would have to be increased. But their level of productivity having been shaped by the luxury of local monopolies, Indian firms did not have the capacity to expand into export markets in their own.“²⁹⁷

²⁹¹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

²⁹² Vgl. Dutta, Nikita (o. A.): Major Economic Crisis in Indian Economy. <http://www.economicdiscussion.net/economic-crisis-major-economic-crisis-in-indian-economy/6483> (09.10.2020).

²⁹³ Vgl. Vitali (2008), S. 141.

²⁹⁴ Vgl. Narcisa (o. A.), S. 1.

²⁹⁵ Vgl. Dutta, Nikita (o. A.): <http://www.economicdiscussion.net/economic-crisis-major-economic-crisis-in-indian-economy/6483> (09.10.2020).

²⁹⁶ Vgl. Vitali (2008), S. 141f

²⁹⁷ a.a.O.: S. 141.

Nach der Wirtschaftskrise brechen in den 70er-Jahren in Indien der Bildungsapparat, die Judikative und die Regierung zusammen.²⁹⁸ Die Arbeitslosigkeit nimmt weiter zu und durch die Migration in die Städte entstehen viele Slums an den Stadträndern, welche von Arbeitern, Händlern, Prostituierten und Kleinkriminellen bevölkert werden. In den ruralen Gegenden setzt sich eine eigene gesellschaftliche Ordnung durch. 1971 folgt ein weiterer Krieg gegen Pakistan und Indien wird zu einem Nuklearstaat.²⁹⁹

4.1.1 Dacoity: Das Banditentum in Indien

„They were ruffian kings of the gullies and hills. They looted business, it is true, but if you were poor, they might also pay your medical bills or bankroll your wedding. Their favorite tactic: Kidnap rich people and cut off their fingers, noses, or ears to nudge wealthy relatives to meet demands for ransom.“³⁰⁰

Während der Kolonialherrschaft der Briten werden auf dem Land, vor allem in der nördlichen Region Chambal, Steuern durch Grundbesitzer, sogenannte „zamindars“ eingetrieben. Als Mitglied einer reichen Familie wird einem ein sorgenfreies Leben zuteil, doch die Menschen, die einer geringen Kaste angehören, werden unterdrückt. Der Gebrauch von Waffen ist für viele der einzige Weg, für ihre Würde zu kämpfen. Für viele Menschen aus ländlichen Gebieten gibt es nur zwei Optionen: verhungern oder ein Dacoit werden. Sich selbst sehen Dacoits weniger als Banditen denn als Rebellen. Der ehemalige Dacoit Malkhan Singh sieht sich selbst als Kämpfer gegen Ungerechtigkeit. Seine Gründe seien seines Herzens gewesen.³⁰¹

Das indische Banditentum nimmt nach der Unabhängigkeit kein Ende. Immer wieder treten berühmte Dacoits in Erscheinung, so wird in den späten 50er-Jahren ein notorischer Verbrecher mit dem Namen Gabbar Singh gefasst, 1983 stellt sich die berühmte „Banditenkönigin“ Poolan Devi dem Regierungschef des Staats Madhya Pradesh. Devi hatte den Ruf einer Rächerin für das gegenüber unteren Kasten verübte Unrecht inne, war jedoch dafür berüchtigt, auf Beutezug ohne Rücksicht Unschuldige zu töten. Die Entscheidung, sich selbst der Regierung zu stellen, fällt Devi, da das Gefängnis für sie

²⁹⁸ Vgl. Joshi (2015), S. 44.

²⁹⁹ Vgl. Lal, Vinay (2012): <https://vinaylal.wordpress.com/2012/10/06/how-vijay-was-born-bachchans-urban-landscapes/> (09.10.2020).

³⁰⁰ Salopek, Paul (2019): Outlaw Trails. A trek through the Chambal region, a faded Indian frontier once terrorized by rural bandits, <https://www.nationalgeographic.org/projects/out-of-edon-walk/articles/2019-02-last-dacoits/> (01.09.2020).

³⁰¹ Vgl. a.a.O.

der einzige Ort ist, an dem sie vor anderen Dacoits sicher sei.³⁰² Die Verbrecherbanden sollen Malkhan zufolge Kopfgelder auf verfeindete Banditen ausgesetzt haben. Erst im Jahr 2000 findet das indische Banditentum durch unerbittlichen Straßenbau, wodurch den Banditen keinerlei Zufluchtsmöglichkeiten bleiben, und eine großaufgezogene Polizeioperation mit Hubschraubern ein Ende.³⁰³

4.1.2 Indira Gandhi und der Indian National Congress

1885 wird der Indische Nationalkongress gegründet. Die Partei nimmt im Kampf für die Unabhängigkeit von Großbritannien eine wichtige Rolle ein. Anschließend bildet die Partei in den Folgejahren meistens die Regierung und hat auch regional oftmals die Regierungsgewalt. Von 1951 bis zu seinem Tod 1964 führt Jawaharal Nehru den Kongress und gewinnt die Wahlen 1951-52, 1957 und 1962 mit klarer Mehrheit. Nach Nehrus Tod nimmt Lal Bahadur Shastri das Amt des Premierministers bis zu seinem Tod 1966 ein. Als Nehrus Tochter Indira Gandhi die Führung des Kongresses übernimmt, sieht sie sich mit offenem Widerstand innerhalb der Partei konfrontiert. 1969 wird sie aus der Partei verstoßen und gründet ihre eigene Kongress-Partei, welche bei den Wahlen 1971 mit großem Abstand gewinnt.³⁰⁴ Nach der Wahl wird Gandhi jedoch vom Allahabad High Court vorgeworfen, die Wahl durch Korruption gewonnen zu haben. Am 12. Juni 1975 wird sie des Missbrauchs des Regierungsapparats für schuldig erklärt. Sie hat zwanzig Tage, um etwas dagegen hervorzubringen.³⁰⁵ Als am 25. Juni 1975 der Ausnahmezustand ausgerufen wird, kommt sie ihrer Frist zuvor.³⁰⁶

Parallel zu ihren innerpolitischen Problemen wächst die Arbeitslosigkeit, die Analphabetenrate und die Bevölkerungszuwachsrate. Ihrem Slogan „Besiegt die Armut“ wird Indira Gandhi nicht gerecht.³⁰⁷ Die Preise steigen und die Korruption nimmt zu, wäh-

³⁰² Vgl. Neue Züricher Zeitung (Hrsg.) (2001): Indiens «Banditenkönigin» Phoolan Devi getötet. <https://www.nzz.ch/article7JKFF-1.459160> (09.10.2020).

³⁰³ Vgl. Salopek, Paul (2019): <https://www.nationalgeographic.org/projects/out-of-eden-walk/articles/2019-02-last-dacoits/> (09.10.2020).

³⁰⁴ Vgl. Encyclopaedia Britannica (Hrsg.) (o. A.): Indian National Congress. Political party, India, <https://www.britannica.com/topic/Indian-National-Congress> (09.10.2020).

³⁰⁵ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-plot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³⁰⁶ Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

³⁰⁷ Vgl. Mehrotra, Deepti Priya (1998): <https://www.asienhaus.de/public/archiv/sozbew.htm> (09.10.2020).

rend ihre Beliebtheit beim Volk sinkt.³⁰⁸ Um in dieser fatalen Situation an der Macht zu bleiben, greift Gandhi mit dem Ausnahmezustand schließlich zu verzweifelten Maßnahmen, ungeachtet des Bildes der indischen Demokratie in Übersee.³⁰⁹

4.2 Indische Protestbewegungen in den 70er-Jahren

Bereits in den 60er-Jahren hat Indien mit politischen Unruhen und Protestbewegungen zu kämpfen. So gibt es 1960 einen landesweiten Eisenbahnerstreik. Streiks der Angestellten der Post und der Regierungsbürokratie folgen. Ende der 60er-Jahre mündet eine vom linken Flügel initiierte Bauern-Revolte in großen politischen Unruhen. Unterstützt wird die Bewegung neben Bauern und landlosen Arbeitern von Studenten namhafter Hochschulen aus der wohlhabenden Mittelschicht. 1971 wird die Bewegung aggressiv vom Staat zerschlagen. Es kommt zum Tod mehrerer Aktivisten. Weitere separatistische Bewegungen und kommunalistische Unruhen in den 60er-Jahren finden im Norden, Nordosten und Zentralindien statt.³¹⁰

Bis 1974 hat die Korruption im Land grausame Ausmaße angenommen. Die Jugend ist frustriert und wütend und die Regierung fällt durch die Korruption in Ohnmacht.³¹¹ Während die städtische Mittelklasse mit den stetig steigenden Preisen lebenswichtiger Güter zu kämpfen hat, fordern die Ländler Mindestlöhne und Nahrungssicherung.³¹² Die Unzufriedenheit des Volkes mit der Korruption führt in Gujarat zu gewalttätigen Ausschreitungen. Studentenproteste fordern erfolgreich den Rücktritt der vom INC gestellten Regierung im Bundesstaat Gujarat.³¹³ Die sogenannte Nav-Nirman-Bewegung ist

³⁰⁸ Vgl. Tharoor, Shashi (2002): Experiment with autocracy. <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/experiment-with-autocracy/article28516138.ece> (09.10.2020).

³⁰⁹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³¹⁰ Vgl. Mehrotra, Deepti Priya (1998): <https://www.asienhaus.de/public/archiv/sozbew.htm> (09.10.2020).

³¹¹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³¹² Vgl. Shah, Ghanshyam (2007): Pulse of the people. <https://www.indiatoday.in/magazine/cover-story/story/20071231-pulse-of-the-people-734871-2007-12-20> (09.10.2020).

³¹³ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

ein kollektiver Ausruf gegen die Korruption im öffentlichen Leben.³¹⁴ Der Erfolg der Nav-Nirman-Bewegung gibt ein starkes Signal an die Studenten in Bihar.³¹⁵

Die Chhatra Sangharsha Samiti (CSS) Bewegung formt sich im Bundesstaat Bihar und es kommt am 18. März 1974 zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, bei denen drei Studenten sterben. Nach dem Vorfall wird der Veteran-Freiheitskämpfer Jayprakash Narayan (JP), welcher im Unabhängigkeitskampf Indiens ein enger Vertrauter von Mahatma Gandhi war, eingeladen, die Bihar-Bewegung zu führen. Indira Gandhis Entscheidungen als unethisch empfindend nimmt JP die Einladung an. Für das Indien, welches Indira Gandhi geschaffen hat, habe er nicht für die Unabhängigkeit gekämpft.

JP animiert das ganze Land zum Boykott der Universitäten, um auf Missstände aufmerksam zu machen. Sein Ziel ist die totale Revolution im ganzen Land, und zwar nachdrücklich ohne Gewalt. Dazu fordert er eine Verbesserung der Lebenssituation von Bauern, Landarbeitern, Niederkastigen, Arbeitern und Frauen.³¹⁶ Ein Treffen zwischen Indira Gandhi und JP am 1. November 1974 in Delhi führt zu keiner Einigung. Gleichwohl Gandhi die Regierung in Bihar zurücktreten lassen will, fordert sie, dass JP die Ausbreitung der Bewegung in anderen Bundesstaaten fallen lassen solle.³¹⁷

Die sich verschlimmernde wirtschaftliche Situation, die aufkeimende Anarchie und ihr Gerichtsurteil hätten Indira Gandhi zu einem Rücktritt zwingen müssen.³¹⁸ Doch statt dem Wiederaufleben der öffentlichen Moral führen die Protestbewegungen zum indischen Ausnahmezustand.³¹⁹

4.3 Der indische Ausnahmezustand 1975-1977

Vom 15. Juni 1975 bis zum 21. März 1977 setzt die Demokratie in Indien aus, das Recht auf freie Meinungsäußerung wird massiv eingeschränkt und politische Aktivitätä-

³¹⁴ Vgl. Shah, Ghanshyam (2007): <https://www.indiatoday.in/magazine/cover-story/story/20071231-pulse-of-the-people-734871-2007-12-20> (09.10.2020).

³¹⁵ Vgl. Business Standard (Hrsg.) (2013): The Nav-Nirman Movement. https://www.business-standard.com/article/specials/the-nav-nirman-movement-100021901024_1.html (09.10.2020).

³¹⁶ Vgl. Mehrotra, Deepti Priya (1998): <https://www.asienhaus.de/public/archiv/sozbew.htm> (09.10.2020).

³¹⁷ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³¹⁸ Vgl. Tharoor, Shashi (2002): <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/experiment-with-autocracy/article28516138.ece> (09.10.2020).

³¹⁹ Vgl. Shah, Ghanshyam (2007): <https://www.indiatoday.in/magazine/cover-story/story/20071231-pulse-of-the-people-734871-2007-12-20> (09.10.2020).

ten im ganzen Land werden unterbunden.³²⁰ Die Grundrechte werden genommen und 100.000 Menschen werden ohne Anhörung festgenommen. Politische Feinde, so auch Jayprakash Narayan, werden ohne Möglichkeit auf rechtskräftige Verteidigung verhaftet und politische Ämter werden zugunsten Gandhis umbesetzt. Die Medien, Geschäftsleute und Bürokraten müssen Gehorsam zeigen.³²¹ Systematisch werden Gerichte und zivile Institutionen assimiliert oder zerstört.³²² Um ihrem Gerichtsurteil zu entgehen, ändert Indira Gandhi die indische Verfassung, sodass die Politiker ihres Regimes juristisch unantastbar sind, nicht nur während der Amtszeit, sondern zeitlebens.³²³

„In exercise of the powers conferred by clause (1) of Article 352 of the Constitution, I, Fakhruddin Ali Ahmed, President of India, by this Proclamation that a grave emergency exists whereby the security of India is threatened by internal disturbance.“³²⁴

Noch bevor das Kabinett dem Ausnahmezustand zugestimmt hatte, segnet Ali Ahmed den Ausnahmezustand ab. Die Zustimmung des Kabinetts wird nachträglich eingeholt, ehe schließlich das Volk informiert wird.³²⁵ Vom Kongress wird eine Opposition als irrelevant bezeichnet: „Indira is India and India is Indira“. Gandhi selbst begründet den Ausnahmezustand damit, dass die Demokratie Indien im Stich gelassen habe, sie sei zu exzessivem Luxus zerfallen und habe einen schädlichen Effekt auf die Nation und ihre Entwicklung mit sich gebracht. In einem 20-Punkte-Programm will Gandhi die Konditionen in ländlichen Gegenden verbessern, die Zwangsarbeit abschaffen und die Städte erneuern. Der Wandel ist jedoch minimal.³²⁶ Aus Angst vor Bestrafung ist vor allem in der Arbeitskultur eine Verbesserung zu beobachten.

Sanjay Gandhi, der einen enormen Einfluss auf seine Mutter Indira gehabt haben soll, wird heute als treibende Kraft hinter der Durchsetzung des Ausnahmezustands ange-

³²⁰ Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

³²¹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³²² Vgl. Dayal, Rajeshwar (1998): A Life of Our Times. Neu-Delhi, S. 511.

³²³ Vgl. Datar, Arvind P. (2016): The case that saved Indian democracy. <https://www.thehindu.com/opinion/op-ed/the-case-that-saved-indian-democracy/article4647800.ece> (01.09.2020).

³²⁴ The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

³²⁵ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³²⁶ Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

sehen. Die Überbevölkerung sieht Sanjay Gandhi als Hindernis für wirtschaftliches Wachstum. Er setzt eine als freiwillige deklarierte Sterilisation durch, welche von Protesten und Todesopfern begleitet wird. Da bestimmte Lizenzen und Genehmigungen nur durch eine Sterilisation zu erhalten sind, ist die Freiwilligkeit der Sterilisation für viele zu einem Zwang.³²⁷

Im Kongress und in anderen politischen Institutionen verfügt Sanjay Gandhi über diktatorische Macht.³²⁸ Bei Inspizierungen der Slums lässt Sanjay Gandhi Protestanten erschießen. Die Medien schweigen aus Angst vor der Regierung. Um die Städte zu verschönern, wird der Auftrag erteilt, die Slums mit Planierdraht niederzureißen, wodurch viele Menschen von einem Tag auf den anderen obdachlos dastehen.³²⁹

In der Retrospektive wird der Ausnahmezustand als unnötig und aus rein parteistategischen Gründen motiviert angesehen. Die Ausnutzung des autoritären Regierungssystems überwiegt klar das Scheitern der Demokratie und der Nutzen des Ausnahmezustands ist nicht so ertragreich wie behauptet.³³⁰

Die Kritik über den Ausnahmezustand vonseiten des Westens missfällt Indira Gandhi. Als schließlich ihr Nachrichtendienst versichert, eine Wahl mit hoher Mehrheit gewinnen zu können, kündigt Gandhi am 18. Januar selbstbewusst Wahlen an, die am 20. März 1977 abgehalten werden sollen. Nahezu alle politischen Feinde werden freigelassen und am 23. Januar wird eine neue Partei gegründet, die Janata Party. Die vom ehemaligen Cabinet-Mitglied Meira Kumar gegründete Partei Congress for Democracy (CFD) schließt sich der Janata Party an, damit Anti-Kongress-Wähler ihre Stimmen nicht aufteilen. Erfolgreich besiegt die Janata Party am Tag der Wahl Indiras Kongress mit 298 Sitzen von 540. Gandhi und ihr Kongress erlangen gerade einmal 153 Sitze.³³¹ Einen Tag später ist der indische Ausnahmezustand aufgehoben.³³²

³²⁷ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³²⁸ Vgl. Dayal (1998), S. 511.

³²⁹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³³⁰ Vgl. Tharoor, Shashi (2002): <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/experiment-with-autocracy/article28516138.ece> (09.10.2020).

³³¹ Vgl. Singh, Raj (2016): <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).

³³² Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

5 Der Film „Sholay“ (1975)

Unter der Regie von Ramesh Sippy und nach einem Drehbuch von Salim-Javed kommt „Sholay“ (zu Deutsch: Flammen³³³) am 15. August 1975, dem 28. Jahrestag der indischen Unabhängigkeit, in die indischen Kinos. Nach heftiger Kritik an der im Film dargestellten Brutalität³³⁴ wird „Sholay“ zunächst als Flop gehandelt.³³⁵ Doch nach den Startschwierigkeiten erweist sich „Sholay“ bei einem fünfjährigen Kinolauf als einer der erfolgreichsten indischen Filme aller Zeiten.³³⁶ BBC betitelt „Sholay“ als den großartigsten Film des Hindi-Kinos, der je gedreht wurde, und „Sholay“ führt Fan- und Kritikerlisten an.³³⁷ Der Streifen hat sich in das kollektive Kinobewusstsein Indiens eingebrannt³³⁸ und Dialoge werden vom Zuschauer mit- und nachgesprochen.³³⁹ Die Charaktere und Dialoge erlangen eine derartige Beliebtheit, dass neben den Liedern des Films auch die Dialoge auf Kassette veröffentlicht werden.³⁴⁰

Technisch setzt „Sholay“ neue Maßstäbe³⁴¹ und stellt den ersten indischen Film dar, der im Gegensatz zum damals üblichen 4:3-Format auf 35-mm-Film auf 70 mm gezeigt wird.³⁴² Der technische Aufwand, die große Riege an Stars und die aufwändigen Action-Szenen machen „Sholay“ zu dem bis dato teuersten Film des indischen Kinos.³⁴³ Zusammengesetzt aus Elementen des Italo Western- und des asiatischen Kinos, die in den 70er-Jahren in Indien sehr erfolgreich und einflussreicher als Hollywood sind,³⁴⁴ evoziert „Sholay“ ein B-Filmgenre in den Mainstream.³⁴⁵ Durch die Ergänzung des Western-Genres mit klassisch indischen Elementen wie dem Setting und der Hand-

³³³ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 73

³³⁴ Vgl. Joshi (2015), S. 42f.

³³⁵ Vgl. Kabir (2001), S. 214.

³³⁶ Vgl. Joshi (2015), S. 16.

³³⁷ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

³³⁸ Vgl. Raheja, Dinesh (2002): <https://www.rediff.com/movies/2002/aug/09dinesh.htm> (09.10.2020).

³³⁹ Vgl. Kabir (2001), S. 209.

³⁴⁰ Vgl. Ganti (2004), S. 161.

³⁴¹ Vgl. Kumar; Uhl (2004), S. 73

³⁴² Vgl. Raghavendra, Nandini (2010): 3D effect: Back to 70mm screens?.

<https://economictimes.indiatimes.com/industry/media/entertainment/3d-effect-back-to-70mm-screens/articleshow/5780184.cms> (01.09.2020).

³⁴³ Vgl. Prasad (1998), S. 156.

³⁴⁴ Vgl. a.a.O.: S. 186.

³⁴⁵ Vgl. a.a.O.: S. 157.

lung, die den Kern der indischen Gesellschaft trifft, wird „Sholay“ auch als „Curry Western“ bezeichnet.³⁴⁶

Im folgenden Abschnitt wird die Handlung von „Sholay“ vorgestellt. In Unterkapitel 5.2 werden die Bedeutung und der Kontext des Films durch einige Hintergrundinformationen vervollständigt. Unterkapitel 5.3 widmet sich schließlich der Leitfrage: „Inwiefern spiegeln die Figuren in ‚Sholay‘ den Zeitgeist in Indien zu Zeiten der 70er-Jahre wider?“

Neben einer Vorstellung des Ensembles erfolgt in Abschnitt 5.3.1 die Figurenanalyse der Protagonisten Jai und Veeru und die anschließende soziologische Filminterpretation. Abschnitt 5.3.2 wiederholt die Vorgehensweise anhand des Antagonisten.

5.1 Handlung von „Sholay“

„Sholay“ erzählt die Geschichte des Grundbesitzers und ehemaligen Polizisten Thakur (Sanjeev Kumar) und seiner Feindschaft mit dem Banditen Gabbar Singh (Amjad Khan), der die umliegenden Dörfer terrorisiert. Um sich an Singh für den Mord an seiner Familie zu rächen, bedient sich Thakur der Hilfe zweier Kleinkrimineller, Jai (Amitabh Bachchan) und Veeru (Dharmendra). In einem Kampf am Ende kann Gabbar bezwungen und der Polizei überlassen werden: Die gesellschaftliche Ordnung, in der kein Platz für Kriminelle bleibt, ist für Thakur und sein Dorf wiederhergestellt, während Veeru den Tod seines Freundes Jai betrauert und mit seiner Geliebten Basanti (Hema Malini) einen neuen Ort zum Leben sucht. In „Sholay“ geht es um Rache, die Kluft zwischen Gesetz und Gerechtigkeit und die eigene soziale Ordnung in ruralen Ebenen Indiens.³⁴⁷ Ein ausführliches Sequenzprotokoll befindet sich in Anhang 1.

Der Film erzählt einen epischen Konflikt zwischen Staat und den rivalisierenden internen politischen Machtstrukturen³⁴⁸ im ruralen Indien. Gerechtigkeit oder Ordnung bringt beides nicht. Der Staat wie auch die Machtordnung auf dem Land, durch den Grundbesitzer Thakur dargestellt, werden durch die gesellschaftliche Unterschicht, die zum Schutz und Erhalt dieser Macht missbraucht werden, bedroht. „Sholay“ zeichnet einen Kontrast zwischen dem Recht und der Richtigkeit der Macht, dem Staat auf der einen, und den Machtlosen, Dieben und anderen kriminalisierten Bürgern auf der anderen

³⁴⁶ Vgl. Joshi (2015), S. 44.

³⁴⁷ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

³⁴⁸ Vgl. Prasad (1998), S. 152.

Seite.³⁴⁹ Den 70er-Jahre Zeitgeist einfangend spielen die Dacoits eine große Rolle in der indischen Gesellschaft der Zeit. Die Kriminellen bezeichnen sich jedoch retrospektiv als Rebellen, da ihre Motive rein gewesen seien und sie Ungerechtigkeit bekämpften.³⁵⁰ In „Sholay“ gehen die Probleme über das Banditentum hinaus und der Film hinterfragt die soziale Ordnung.³⁵¹ Thakur repräsentiert den Staat sowie die feudale Ordnung der Zeit³⁵² und zeitgleich die scheiternde Vaterfigur, welche im Punkt „Hindi-Film“ bereits erläutert wurde. In Sequenz 9i (siehe Anhang 1) wird Thakur verstümmelt, indem Gabbar ihm seine Arme nimmt und den Polizisten dadurch entmächtigt und in den Ruhestand zwingt.³⁵³ Als Gegenpol wird Gabbar schmutzig, prahlerisch und stürmisch dargestellt, Thakur dagegen wortkarg, sauber und ruhig. Das Abhacken der Arme vergleicht Drehbuchautor Javed Akhtar mit einer Kastration.³⁵⁴

Als untätiger Ordnungsbringer auf seinen Ländereien und durch seinen Beamtenstatus als Polizist mit Staatsmacht ausgestattet bedient sich der Armlose zweier armer Kleinkrimineller: Jai und Veeru. Die beiden haben außer einander keinerlei Familie. Die zerstörte Familie ist ein wiederkehrendes Handlungselement der 70er-Jahre, wie bereits in „Zanjeer“, „Deewaar“ und „Amar Akbar Anthony“ verdeutlicht. In Sequenz 4 (siehe Anhang 1) sieht man die beiden im Gefängnis. Der an Adolf Hitler erinnernde Gefängnisdirektor (Asrani) verkündet, aus britischen Zeiten zu stammen. Im Rahmen der alten Ordnung unter der Obhut eines Gefängnisdirektors mit Werten aus der Kolonialzeit sind Jai und Veeru Kriminelle, doch unter der neuen Ordnung zur Zeit des Ausnahmezustandes sind sie durch Thakurs Beauftragung genauso gut wie die Polizei.³⁵⁵

Die beiden kämpfen im Vergleich zum Angry Young Man jedoch nicht für Ideale, sondern für Geld.³⁵⁶ Indem sie für Thakur eintreten, unterstützen sie das System, welches sie unterdrückt.³⁵⁷ „Sholay“ zeigt auf, dass zu jener Zeit Gewalt effektiver ist als zivile Institutionen, die das Volk nicht beschützen können.³⁵⁸ Die Gewalt im Film wird in mehreren Szenen der Fantasie des Zuschauers überlassen und nicht explizit gezeigt. Zum

³⁴⁹ Vgl. Joshi (2015), S. 45.

³⁵⁰ Vgl. Salopek, Paul (2019): <https://www.nationalgeographic.org/projects/out-of-eden-walk/articles/2019-02-last-dacoits/> (01.09.2020).

³⁵¹ Vgl. Teo, Stephen (2017): *Eastern Westerns. Film and genre outside and inside Hollywood*, New York, S. 122.

³⁵² Vgl. Prasad (1998), S. 154.

³⁵³ Vgl. Vitali (2008), S. 208.

³⁵⁴ Vgl. Kabir (2018), S. 54f.

³⁵⁵ Vgl. Joshi (2015), S. 45.

³⁵⁶ Vgl. a.a.O.: S. 49.

³⁵⁷ Vgl. a.a.O.: S. 46.

³⁵⁸ Vgl. a.a.O.: S. 48.

Beispiel nähert sich Gabbar in Sequenz 9g dem jungen Neffen Thakurs. Der Tötungsakt wird nicht gezeigt. Ähnlich verhält es sich in Sequenz 14b, als der Sohn des Imams in Gabbars Hände fällt. Der Zuschauer wird Zeuge des Tötungsdelikts eines kleinen Insekts und der Filmschnitt zur Leiche Ahmeds in 14c regt schließlich die Fantasie des Zuschauers an. Die blutigen Details bleiben erspart, doch die emotionale Wirkung erhält noch mehr Kraft.³⁵⁹

Der Film erkennt die Natur der Kriminalität hinter den Individuen bei sozialen und politischen Institutionen. „Sholay“ artikuliert die Unzufriedenheit des Volkes mit dem System und dem Ausnahmezustand, statt die Fantasie mit Utopie zufrieden zu stellen.³⁶⁰ Kriminalität ist ein Zeichen für Rebellion und innerhalb des Systems ist Gerechtigkeit nicht zu finden, weshalb Thakur sich an die Rebellen Jai und Veeru wendet. Kriminelle werden auf Seiten des Gesetzes eingesetzt, was zu einer Neuordnung des Systems verführt. Im Endeffekt finden sich die beiden Kleinkriminellen jedoch in einer Rivalität über das Recht der politischen Macht über die Dorfbewohner wieder.³⁶¹ Als seine Machtposition durch Gabbars gefährdet ist, heuert Thakur die Beiden zur Wiederherstellung des Status quo an, als ihm die Macht über Ramgarh noch oblag.³⁶² Das Wohlergehen der Dorfbewohner ist der Preis, den er bereit ist zu bezahlen (siehe 14c), und ihr Schutz durch Jai und Veeru ist lediglich ein Nebeneffekt (siehe 8a).³⁶³ Trotz Jais Tod (16g) gelingt es den beiden Kleinkriminellen, Gabbar zu stellen (17b) sowie das Gesetz über die unversöhnliche politische Ordnung des Landes siegen zu lassen und die durch Kriminalität entstandene Gefahr für die ländliche Bourgeoisie (Thakur) zu beseitigen.³⁶⁴ Durch Gabbars Gefangennahme durch die Polizei fängt das Spiel von vorne an, denn wie Gabbar in Sequenz 9e erklärt und anschließend erfolgreich beweist, kann kein Gefängnis ihn aufhalten. Gabbar kann trotz Wiederherstellung der sozialen Ordnung erneut ungestraft davonkommen.³⁶⁵

³⁵⁹ Vgl. Raheja, Dinesh (2002): <https://www.rediff.com/movies/2002/aug/09dinesh.htm> (09.10.2020).

³⁶⁰ Vgl. Joshi (2015), S. 50.

³⁶¹ Vgl. Prasad (1998), S. 155f.

³⁶² Vgl. Joshi (2015), S. 49.

³⁶³ Vgl. Prasad (1998), S. 156.

³⁶⁴ Vgl. a.a.O.: S. 158.

³⁶⁵ Vgl. Joshi (2015), S. 53.

5.2 Hintergründe von „Sholay“

Der indische Ausnahmezustand wird etwa sieben Wochen vor dem Kinostart von „Sholay“ ausgerufen.³⁶⁶ Dadurch wird der Film Opfer der Zensur und das Ende des Films muss neu gedreht werden. Im vom Regisseur geplanten Ende tötet Thakur Gabbar. Die Botschaft der Selbstjustiz wird als zweifelhaft angesehen und so schreitet in der Kinoverision von 1975 die Polizei dazwischen und hält Thakur von seiner Selbstjustiz ab.³⁶⁷ Im Jahr 2002 erscheint der Director's Cut des Films auf DVD.³⁶⁸ Ebenfalls mit Amitabh Bachchan, dieses Mal in der Rolle des Schurken, erscheint darüber hinaus im Jahr 2007 ein Remake von „Sholay“, welches den Namen „Ram Gopal Varma Ki Aag“ trägt und das rurale Setting in ein urbanes überträgt.³⁶⁹

Sequenz 10b zeigt Gabbar Singh in einem Zigeunerlager. Der Bösewicht betrachtet eine Tänzerin, während einer der Zigeuner ein Lied, „Mehbooba Mehbooba“, singt. Die Szene mit dem Lied ist laut Aussage des Drehbuchautors Javed Akhtar rein zum Selbstzweck im Film. Regisseur Ramesh Sippy sei vom Lied „Mehbooba Mehbooba“ begeistert und so sei eine generische Situation entstanden, um das Lied im Film einzubetten. Für Akhtar sei das Betrachten einer Tänzerin am Lagerfeuer nicht stimmig mit dem charakterlichen Wesen Gabbar Singhs.³⁷⁰

5.3 Die Figuren aus „Sholay“

Beworben mit der größten Riege an Stars, die je versammelt wurde,³⁷¹ weist „Sholay“ mehrere relevante Figuren auf. Im Zentrum der Handlung stehen der seiner Rache verschriebene Ex-Polizist Thakur und sein Erzfeind, der Dacoit Gabbar Singh, der für sein gemeingefährliches Temperament und sein lautes Lachen bekannt ist. Die Identifikationsfiguren für den Zuschauer sind die beiden Kleinkriminellen Jai, ein Bauernfänger mit sardonischem Humor, und Veeru, ein charmant-flirtender Trinker. Die weiblichen Hauptfiguren und Liebesbegierden von Jai und Veeru sind die Witwe Rad-

³⁶⁶ Vgl. a.a.O.: S. 42f.

³⁶⁷ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

³⁶⁸ Vgl. Joshi (2015), S. 144.

³⁶⁹ Vgl. The Times of India (Hrsg.) (2013): <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/Emergency-papers-found/articleshow/20839.cms?> (01.09.2020).

³⁷⁰ Vgl. Chopra (2000), S. 92f.

³⁷¹ Vgl. Internet Movie Database (Hrsg.) (o. A.): Sholay (1975). Taglines, <https://www.imdb.com/title/tt0073703/taglines> (09.10.2020).

ha, dessen Traurigkeit teilweise durch Hoffnungsschimmer durchbrochen wird, und Basanti, eine sehr gesprächige Kutscherin mit ihrer Stute Dhanno. Die Nebenfiguren und komödiantischen Ergänzungen wie der Holzwarenhändler Soorma Bhopali (Jag-deep), der Verräter im Gefängnis (Keshto) und der Gefängnisdirektor, der an Charlie Chaplins großen Diktator erinnert (Asrani), sind mit erfolgreichen Comedians und berühmten Schauspielern der Zeit besetzt.³⁷²

In einer Umfrage, welche Figur am beliebtesten ist, liegt mit eindeutiger Mehrheit der Schurke Gabbar Singh vorne. An zweiter Stelle steht Amitabh Bachchans Jai, darauf folgt Sanjeev Kumars Figur des Thakurs. Dahinter findet sich Dharmendra als Veeru wieder.³⁷³ Im Folgenden werden dementsprechend Gabbar Singh und Jai als ausschlaggebende und relevante Figuren des Films analysiert. Wie der Song „Yeh Dosti Hum Nahin“, welcher ein Symbol für Männerfreundschaften in Asien³⁷⁴ und sogar für Bewegungen für die Homosexualität in den frühen 90er-Jahren geworden ist,³⁷⁵ verdeutlicht, ist eine ergänzende Figurenanalyse Veerus zur Vervollständigung des Protagonistenduos gemeinsam mit Jai unumgänglich. Der Songtext befindet sich in Anhang 3.

5.3.1 Jai und Veeru

Dharmendra Deol und Amitabh Bachchan verkörpern die beiden Kleinkriminellen Veeru und Jai. Die beiden Filmfiguren werden mit ihren Jeans-Outfits und Schlaghosen zu Ikonen der südasiatischen Maskulinität. Sie sehen gut aus, sind geradeheraus ehrlich, öffnen sich emotional und beweisen die Stärke, es mit einem korrupten System aufzunehmen.³⁷⁶ Die beiden sind wie in Sequenz 2, dem Lied „Yeh Dosti Hum Nahin“, klargestellt, unzertrennlich. Außerdem sind die Beiden Waisen und haben nur einander, wie Veeru in Sequenz 13 klarstellt.

Am Ende des Films überlebt lediglich Veeru, während Jai im Kampf mit Gabbars Männern umgebracht wird. Veeru bricht schließlich mit seiner Geliebten, Basanti, in ein

³⁷² Vgl. Raheja, Dinesh (2002): <https://www.rediff.com/movies/2002/aug/09dinesh.htm> (09.10.2020).

³⁷³ Vgl. Rediff.com (Hrsg.) (2015): The best Sholay character? VOTE!

<https://www.rediff.com/movies/report/the-best-sholay-character-vote/20150813.htm> (09.10.2020).

³⁷⁴ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

³⁷⁵ Vgl. Joshi (2015), S. 43.

³⁷⁶ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

neues Leben auf. Indem Veeru seinen Wegbegleiter Jai durch Basanti ersetzt, tauscht er sein kriminelles Leben für ein anständiges ein (siehe Sequenz 19). Jai symbolisiert die Vergangenheit und vergangene Werte, die einst Staat und Bürger verbanden, und repräsentiert die Beharrlichkeit alter Erinnerungen, die in der neuen Zeit des Ausnahmezustands abdanken. Übertragen auf Jai bedeutet dies, zu sterben. Um Entscheidungen zu fällen, wirft Jai eine Münze (erstmalig in Sequenz 1e). Nach Jais Tod in Sequenz 16i erfahren die Zuschauer und Veeru jedoch, dass es eine Doppelmünze ist und Jai die Entscheidungen stets selbst getroffen hatte. Der Einsatz der Doppelmünze verdeutlicht, dass selbst gute Ideen und Ideale zuweilen einen dubiosen Ursprung haben können.³⁷⁷

Die Namen Jai und Veeru bedeuten beide so viel wie „Sieg“.^{378 379} In der Astrologie hat Veeru eine signifikantere Bedeutung. Personen, deren Namen mit einem V beginnen, sind ambitioniert und ihr oberstes Ziel ist, sich eine strahlende Zukunft aufzubauen. Menschen mit solchen Namen lieben es, Witze zu reißen und andere Menschen aufzuheitern. Sie genießen jeden Moment und reden gerne und viel.³⁸⁰

5.3.1.1. Figurenanalyse des Protagonistenduos

Durch Fremdaussagen werden Jai und Veeru als Kriminelle bezeichnet, die der Gesellschaft keinen Gewinn bringen. Ihre antreibende Motivation ist laut Eigenaussage Geld. Im Verlauf des Films verlagert sich ihr emotionaler Antrieb jedoch auf das Streben nach einem Leben fernab der Kriminalität. Die gegensätzlichen Charaktere bilden das Protagonistenduo. Veeru hat ein starkes Geltungsbedürfnis, ist stets gut gelaunt und ein Lebemensch. Jai hingegen ist in sich gekehrt und nimmt in seiner Beobachterrolle vieles wahr, ohne sich dabei in den Vordergrund zu drängen.

Verdeutlicht werden ihre Charaktereigenschaften im folgenden Abschnitt. Mithilfe der Figurenanalyse, wie in Unterkapitel 2.3 beschrieben, werden die charakteristischen Persönlichkeitsmerkmale der Figuren Jai und Veeru analysiert. Dazu werden verschiedene Aussagen, Szenen und wiederkehrende Elemente des Films untersucht. Um Zu-

³⁷⁷ Vgl. Joshi (2015), S. 49.

³⁷⁸ Vgl. Hamariweb.com (Hrsg.) (o. A.): Jaidev name meaning. [https://hamariweb.com/names/hindu/hindi/boy/jaidev-meaning_9421#:~:text=Jaidev%20is%20a%20Hindu%20Boy,\)%20%22a%god%22%2C](https://hamariweb.com/names/hindu/hindi/boy/jaidev-meaning_9421#:~:text=Jaidev%20is%20a%20Hindu%20Boy,)%20%22a%god%22%2C) (09.10.2020).

³⁷⁹ Vgl. MoonAstro (Hrsg.) (o. A.): Baby Name Veeru meaning and Astrology. <https://www.moonastro.com/babynames/baby%20name%20veeru%20meaning.aspx> (09.10.2020).

³⁸⁰ Vgl. a.a.O.

sammenhänge, die auf bestimmte Charaktereigenschaften verweisen, besser zu verdeutlichen, wird eine logische Verknüpfung zusammenhängender Charaktereigenschaften einer chronologischen Untersuchung vorgezogen. Die gewonnenen Ergebnisse werden anschließend in Teil 5.3.1.2 in den historischen Kontext eingeordnet.

Jai, eigentlich Jaidev, und Veeru werden in Sequenz 1c vom Gefängnisdirektor als „Diebe ersten Ranges“³⁸¹ bezeichnet. Es gäbe „kein Gefängnis, in dem sie nicht gefangen haben“³⁸² und die beiden seien „zu nichts gut“³⁸³. Eingeführt werden die beiden durch Fremdcharakterisierung. Thakur fügt in derselben Szene hinzu, dass die beiden auch gute Eigenschaften hätten. In der nächsten Sequenz werden Jai und Veeru erstmals in einer Rückblende gezeigt.

In Sequenz 1d sitzen die beiden auf dem Boden eines Zuges. Thakur steht wachend neben ihnen und überragt sie. Jai und Veeru tragen Handschellen. Veeru ist näher an der Kamera platziert, wodurch er prominenter präsentiert wird. Seine einnehmendere Persönlichkeit gegenüber Jai zeigt sich auch in der Verteilung der gesprochenen Worte. Während Jai eher desinteressiert und ruhig im Hintergrund agiert, entlarvt sich Veeru als Schwadronneur.

Jai trägt ein hellbraunes bis orangefarbenes T-Shirt mit einem weißen Kragen und darüber eine schwarze Lederjacke. Komplettiert wird sein Outfit durch eine weiße Hose und braune Schuhe. Jai trägt eine Pony-Frisur. Seine schwarzen Haare sind kurz, seine Augen braun und seine Figur sportlich schlank. Er trägt braune Lederschuhe und ist deutlich größer als Veeru, welcher, wenngleich sportlich, etwas massiger daherkommt als Jai. Auf seinen schwarzen Haaren trägt Veeru eine blaue Cap. Unter seiner königsblauen Jeansjacke ist ein dunkelblaues T-Shirt mit weißem Kragen zu erkennen. Zu seinen dunklen Jeans trägt Veeru weiße Schuhe.

Obwohl Thakur leicht untersichtig gefilmt wird, um seine Überlegenheit zu präsentieren, ist die Kamera bei Jai und Veeru auf Augenhöhe. Veeru erzählt, dass die beiden „auf eigenen Beinen“³⁸⁴ stehen, seitdem es ihnen möglich war. Die Motivation für ihre Verbrechen ist laut eigener Aussage Geld, welches auch die Motivation vieler Polizisten sei. Als Veeru meint, Thakur wieder zu erkennen, da die beiden seiner Meinung nach bereits zuvor einmal von Thakur verhaftet wurden, erwähnt Jai trocken, dass alle

³⁸¹ Sholay (Indien, 1975, Ramesh Sippy, DVD), Kapitel 1, Szene 3 (00:05:20-00:05:25)

³⁸² a.a.O.: (00:05:12-00:05:16)

³⁸³ a.a.O.: (00:05:38-00:05:41)

³⁸⁴ a.a.O.: Kapitel 1, Szene 4 (00:07:23-00:07:26)

Polizisten für ihn gleich aussähen. Jai zieht Parallelen zwischen Kriminellen und Polizisten: Man braucht für beides Mut und muss tapfer sein. Veeru verdeutlicht ihren Mut, indem er behauptet, es mit 20 Männern aufnehmen zu können.

Jai entgegnet der Behauptung mit einem sarkastischen Kommentar. Derartige Kommentare vonseiten Jais ziehen sich durch den gesamten Film. Beispielsweise begegnet er Basanti in den Sequenzen 6 und 6a mit Sarkasmus und kommentiert wiederholt das Verhalten Veerus auf diese Weise. Bis auf seine sarkastischen Kommentare bleibt Jai eher wortkarg und überlässt Veeru das Sprechen. Sein grüblerischer Charakter wird neben seiner Schweigsamkeit durch verschränkte oder in die Hüfte gestemmte Arme in vielen Szenen verdeutlicht. Sein Kopf ist oft gesenkt und auch Mimik und Gestik werden von Amitabh Bachchan sehr gezielt und minutiös eingesetzt, während sein Gegenpart Dharmendra in seiner Darbietung deutlich dynamischer ist.

Verdeutlicht wird die Beziehung der beiden in den Sequenzen 13 und 15d. In beiden Fällen fasst einer der beiden den Entschluss, zu heiraten und der andere reagiert darauf. In Sequenz 13 erzählt Veeru Jai von seinem Vorhaben, zu heiraten. Mit einer Flasche Alkohol in der Hand, laut Jai trinkt er bereits seit dem Morgen, an einem Berghang auf und ab gehend beginnt er: „Ich hab nachgedacht.“³⁸⁵ Jai begegnet seinem Freund ruhig auf dem Boden liegend mit Sarkasmus: „Manchmal tust du das.“³⁸⁶ Jai erkennt sofort Veerus Absicht und weiß, dass er plant, Basanti zu heiraten. Ergänzend erwähnt er, dass Veeru allein in diesem Jahr bereits das achte Mal heiraten will. Jai bestärkt seine Aussage aus Sequenz 6b, in der er Veeru nahelegt, nicht jede Frau aufreißen zu müssen, die er sieht. Entschlossen, Basanti zu heiraten, fährt Veeru fort, dass es der Familie des Bräutigams obliegt, auf die Familie der Braut zuzugehen. Da Veeru weder Eltern noch Geschwister habe, sei Jai die einzige Familie, die Veeru hat. Nachdem Jai zunächst ablehnt, Basantis Familie den Hairatsantrag zu unterbreiten, beginnt Veeru laut und wild gestikulierend, theatralisch zu werden bis er seinen Willen bekommt und Jai aufsteht, um Basantis Tante zu besuchen. „Ständig dieses theatralische Getue“³⁸⁷ tut Jai seines Freundes dramatischen Auftritt ab und impliziert damit eine gängige Praxis. Unterstrichen wird dies, als Veerus Antrag abgelehnt wird und dieser anschließend in Sequenz 13b betrunken auf einem Wassertank stehend mit Selbstmord droht und sich vor dem ganzen Dorf in Szene setzt, bis Basantis Tante schließlich ihren Segen gibt.

³⁸⁵ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 1 (02:01:21-02:01:23)

³⁸⁶ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 1 (02:01:24-02:01:26)

³⁸⁷ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 1 (02:03:41-02:03:44)

Mit Sequenz 15d wird eine Spiegelung von Sequenz 13 gezeigt. Dieses Mal hat Jai den Entschluss gefasst zu heiraten. „Du fängst jetzt also auch damit an?“,³⁸⁸ kommentiert Veeru und gibt zu erkennen, dass er sich als den Teil des Duos sieht, welcher normalerweise die Entscheidungen trifft. In den Sequenz 6c beschließt Veeru, Thakurs Safe leerzuräumen, in Sequenz 10a ist es Veeru, der Thakur mitteilt, dass sie sein Geld nicht wollen, in 14c ergreift Veeru die Initiative, als er den Imam zu seinem toten Sohn führt und er bietet den Dorfbewohnern an, sich Gabbar ausliefern zu lassen.

In der Regel geht Veeru voran und Jai folgt ihm. Sind beide im Bild zu sehen, ist Veeru zumeist prominenter platziert. Vor diesem Hintergrund sticht Sequenz 6e heraus. Als Jai und Veeru Thakurs Safe ausrauben wollen, werden sie von Radha ertappt. Im Gegenschuss zu Radha ist Jai im Mittelpunkt des Bildes zu sehen, während Veeru danebensteht. Die beiden schauen schuldig und beschämt, während die Kamera auf Jai zoomt. Als Gewissen des Duos trifft Jai die wichtigen Entscheidungen im Hintergrund.

Dies erfährt der Zuschauer wie auch Veeru jedoch erst am Ende, als sich eine Münze, die bei wichtigen Entscheidungen als entscheidendes Element geworfen wird, als Doppelmünze entlarvt. Als Thakur in Sequenz 1e schwer verletzt ist, wird per Münzwurf entschieden, Thakur zu retten und dafür eine Inhaftierung in Kauf zu nehmen, anstatt sich selbst zu retten. In Sequenz 16e verdeutlicht der Film noch einmal die Wichtigkeit der Münze, als Jai die Münze wirft, um zu entscheiden, welcher der beiden allein zurückbleibt und wer mit Basanti ins Dorf zurückreitet. Wohlwissend, dass er sterben wird, trifft Jai die Entscheidung und Veeru nimmt sie trotz Vorbehalte hin. Das Ergebnis des Münzwurfs wird nicht bestritten.

Durch das Werfen der Doppelmünze kann Jai Entscheidungen treffen, ohne dass Veeru oder der Zuschauer es erfährt. Seine Entscheidungen als Zufall zu maskieren und sich selbst gleichgültig erscheinen zu lassen, lässt auf eine emotionale Verschlossenheit schließen. Außerdem gibt er dadurch seinem sich gerne aufspielenden Freund Veeru das Gefühl, den Ton anzugeben, und behält trotzdem die Entscheidungsgewalt.

Veerus Bedürfnis nach Geltung zeigt sich in seiner Reaktion auf Jais sarkastische Kommentare, die er im Verlauf des Films wiederholt als „Unsinn“³⁸⁹ abwertet. Er erklärt in Sequenz 7b halbironisch, dass er derjenige sei, welcher Jai das Schießen mit einer Pistole beibringen würde. Während Veeru redet, stellt Jai hingegen sein Können mit Schusswaffen unter Beweis. (siehe Sequenz 7b und 16d)

³⁸⁸ a.a.O.: Kapitel 19, Szene 4 (02:28:08-02:28:11)

³⁸⁹ a.a.O.: Kapitel 5, Szene 11 (00:56:18-00:56:21)

Veeru ist theatralisch, gesprächig und hat ein starkes Geltungsbedürfnis. Letzteres zeichnet sich außerdem in Actionszenen ab. Während Jai in Sequenz 1e dem verletzten Thakur hilft und, wenn nicht anders erzwungen, aus der Ferne schießt, stürzt sich Veeru ins Getümmel und beweist Einfallsreichtum beim Bekämpfen seiner Gegner. Ähnliches spielt sich in Sequenz 9b ab: Als Jai vom Boden aus auf seine Gegner schießt, schwingt sich Veeru auf ein Hausdach. Nach Kampfszenen lacht Veeru und winkt Jai zu, welcher bis auf Sequenz 9b, in der Jai zurückzwickert, mit einer ironisch-genervten Geste reagiert.

Ein Unterschied der Sequenzen 13 und 15d ist, dass Jai bei Veerurs Kundgebung seines Entschlusses entspannt liegenbleibt. In Sequenz 15d hingegen springt der zunächst liegende Veeru sofort auf, als er von Jais Entschluss erfährt, und lacht. Während Jai sofort weiß, wen Veeru heiraten will, ist Veeru von Jais Zuneigung für Radha überrascht. Jai behält seine Gefühle für sich und seine Verbindung mit Radha basiert auf einer die beiden verbindenden Melancholie. In den Sequenzen 7d und 15c löscht Radha nachts die Lichter, während Jai vor seiner Hütte sitzt und auf der Mundharmonika ein melancholisches Musikstück spielt. Die beiden tauschen Blicke. Im Dialog mit Veeru in Sequenz 15d erklärt Jai, dass nicht nur Verbrecher eine zweite Chance verdient hätten, sondern auch Witwen. Durch Jais Tod bleibt nicht nur Jai die Chance auf ein neues Leben ohne Kriminalität verwehrt, sondern auch Radha die Chance auf eine neue, womöglich glücklichere Ehe.

Auch wenn Jai seine Gefühle zumeist für sich behält, besitzt er eine gute Menschenkenntnis. In Sequenz 5d erkennt er in Thakurs Auftrag, Gabbar zu fassen, einen tieferen Sinn und vermutet eine Familienfehde. Er erkennt hinter Radhas Trauer den Hoffnungsschimmer auf ein besseres Leben und auch seinen Freund Veeru durchschaut er. In Sequenz 13a charakterisiert er sich selbst, indem er behauptet, ein „weiches Herz“³⁹⁰ zu haben. Seine Interaktionen mit Radha lassen Unsicherheit und Schüchternheit erkennen. Als Jai Radha in Sequenz 6f beschämt den Schlüssel für den Safe zurückgibt, redet er sehr ruhig und bedacht. Seine Schultern hängen und seine Körperhaltung ist unsicher. In Sequenz 7c treibt er eine Herde Kühe und hält eine Peitsche in seiner erhobenen Hand. Als er bemerkt, dass Radha ihn beobachtet, grinst er verlegen und erstarrt. Als er kurz darauf die erhobene Hand mit der Peitsche bemerkt, nimmt er sie zaghaft runter. Auch in Sequenz 15 als Jai Radha mit einer ausgebrochenen Ziege hilft, ist keine Spur seines üblichen Sarkasmus zu finden. Stattdes-

³⁹⁰ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 2 (02:06:15-02:06:18)

sen weist er abermals eine unsichere Körperhaltung mit eingefallenen Schultern auf und lächelt verhalten.

Neben seiner Selbstcharakterisierung in Sequenz 13a, in der er Basantis Tante den Heiratsantrag unterbreitet und ihr Veeru vorstellt, charakterisiert er letzteren ausführlich. Er beschreibt seinen besten Freund als Spieler, Trinker, Waisen und gibt zu, dass Veeru gelegentlich ins Freudenhaus geht. Nichtsdestotrotz stellt er klar, dass Veeru ein „netter, anständiger Mensch“³⁹¹ und ein „unschuldiger, junger Kerl“³⁹² sei. Bordellbesuche verurteilt er nicht, schließlich hätten auch Könige und Prinzen „Tänzerinnen“³⁹³ unterstützt. Er versichert, dass Veeru nach der Hochzeit seine schlechten Angewohnheiten ablegen wird. Basierend auf seiner kriminellen Laufbahn, die wie bereits erläutert in jungen Jahren begann, sieht Jai in Veerus Lastern keine schlechten Eigenschaften, sondern lediglich Verhaltensmuster, die jedermann haben kann: „Niemand kann immer auf der Gewinnerstraße sein.“³⁹⁴

Die bereits angesprochene Sequenz 13b, in der ein betrunkenere Veeru auf einem Wassertank dramatisch mit Suizid droht, bis Basantis Tante der Hochzeit ihren Segen gibt, bietet außerdem weitere Informationen über Veeru. Indem er seine Situation mit der von Romeo und Julia sowie Figuren der Hindi-Mythologie vergleicht und außerdem englische Worte wie „Suicide“³⁹⁵ und „Good-Bye“³⁹⁶ verwendet, beweist er ein gewisses Maß an Bildung, welches zumindest im Aspekt der englischen Sprache den Bildungsstand einiger Bewohner Ramgarhs, welche sich über die Bedeutung der englischen Worte erkundigen, übersteigt. Darüber hinaus charakterisiert sich Veeru in Sequenz 15f selbst als vergesslich, wird daraufhin von Jai ebenfalls als vergesslich beschrieben und beweist in der gleichen Szene seine Gedankenlosigkeit, als er erkennt, eine Verabredung mit Basanti verpasst zu haben.

Die Freundschaft von Jai und Veeru wird in Sequenz 2 mit dem Lied „Yeh Dosti Hum Nahin“ (siehe Anhang 3) manifestiert und liefert den Grundbaustein ihrer Beziehung. Der Liedtext stellt klar, dass die beiden „keine zwei Wesen“ seien und nichts sie trennen könne. Freud und Leid wird geteilt. Untermalt wird das Lied ihrer Freundschaft mit einer Fahrt durch die weite und freie Ebene des ländlichen Indiens. Das Gefährt, auf welchem sie fahren, ist ein Motorrad mit Beiwagen, das sie zuvor gestohlen haben. Im

³⁹¹ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 2 (02:04:53-02:04:55)

³⁹² a.a.O.: Kapitel 16, Szene 2 (02:05:15-02:05:17)

³⁹³ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 2 (02:05:36-02:05:38)

³⁹⁴ a.a.O.: Kapitel 16, Szene 2 (02:04:34-02:04:37)

³⁹⁵ a.a.O.: Kapitel 17, Szene 1 (02:07:01-02:07:04)

³⁹⁶ a.a.O.: Kapitel 17, Szene 1 (02:07:53-02:07:57)

Verlauf des Liedes löst sich der Beiwagen und bestreitet eigene Wege, findet jedoch wieder zum Motorrad zurück. Das Steuer wird von beiden übernommen. Ihr Dasein als Kriminelle, die laut Thakur ein gutes Herz haben, zeigt sich, als das Fahrzeug außer Kontrolle gerät und für Chaos sorgt. Sie fügen Schaden zu, doch nicht intentionell. Sequenz 2 stellt nach der Rückblende mit dem Zugüberfall außerdem die erste Szene dar, in der Jai und Veeru als freie Männer und in der Gegenwart des Films auftreten. Da seit Sequenz 1d zwei Jahre vergangen sind, tragen die beiden andere Klamotten, die sich durch den gesamten Film ziehen. Der erste Eindruck von westlich orientierten Leder- und Jeans-Klamotten bleibt jedoch erhalten. Sie tragen ab Sequenz 2 beide Jeans-Jacken. Während Jai über seinem schwarzen Hemd eine helle Jeans-Jacke trägt, ist die Jacke von Veeru dunkelblau.

In Sequenz 9, der Lied-Sequenz „Holi Ke Din“, erhalten ihre Klamotten eine besondere Bedeutung. Zum Fest der Farben und der Liebe trägt Veeru ein weißes Oberteil, auf dem man die bunten Farben, welche während des Holi Fests in die Luft geworfen und anderen Menschen aufgetragen werden, gut sehen kann. Dies verdeutlicht seinen Charakter, da Veeru gerne seine Gefühle zur Schau stellt. Jai hingegen trägt ein dunkles Oberteil, sodass die bunten Farben nur schwer zu erkennen sind.

Jais Tod in Sequenz 16h stellt das Ende ihrer Freundschaft dar und greift noch einmal das Lied „Yeh Dosti Hum Nahin“ aus Sequenz 2 in einer traurigen Version und angepasstem Liedtext auf. Der Songtext drückt die Gefühle des trauernden Veerus aus. Er fühlt sich verraten, Jai habe die Freundschaft zerbrochen. Mit seinen letzten Worten drückt Jai in Sequenz 16g keinerlei Bedauern aus, er habe für seinen besten Freund Veeru gelebt und nun stirbt er vor ihm. Während Veeru nicht wahrhaben will, dass Jai seinen Verletzungen erlegen wird und die Hoffnung behält, ist Jai realistisch und weiß, wie es um ihn steht. Durch Jais Tod und die Offenbarung der Doppelmünze in Sequenz 16i löst sich Veeru von seiner kriminellen Vergangenheit und muss seine Entscheidungen selbst fällen. Jais Entscheidungen, die Veeru für Zufall gehalten hatte, haben Veeru in eine Situation gebracht, von der aus er eine neue Richtung einschlagen kann. Basanti, welche in Sequenz 19 im Zug auf ihn wartet, ist Veerus Weg in ein, wie Jai es in Sequenz 15d nennt, „anständiges, einfaches Leben“.³⁹⁷

³⁹⁷ a.a.O.: Kapitel 19, Szene 4 (02:28:28-02:28:31)

5.3.1.2. Soziologische Filminterpretation: Einordnung der Figuren Jai und Veeru in den indischen Zeitgeist der 70er-Jahre

Die Besetzung Amitabh Bachchans für die Rolle des Jaidev ist in Anbetracht seiner Allgegenwärtigkeit im indischen Kino der 70er-Jahre bezeichnend für die damals in Indien erfolgreichen Filme. Hinzu kommen die grüblerische Art, der Waisenstatus und die durch das System aufgezwungene Kriminalität. Gleichwohl Jai im Vergleich zu Bachchans Alter Ego, dem „Angry Young Man“, weniger zornig ist.

Dem Protagonistenduo mangelt es am Rachemotiv, welches den emotionalen Antrieb des „Angry Young Mans“ darstellt. Weder Jai noch Veeru verlangt es nach Rache, ausgenommen das Ende, als Veeru für Jais Tod Rache nehmen will. Es ist nicht das treibende Motiv der beiden. In „Sholay“ findet sich das Rachemotiv jedoch in der Rolle des Thakur wieder, dessen Wunsch nach Rache die gesamte Handlung des Films bestimmt.

In „Zanjeer“ und „Deewaar“ wird Vijay, der „Angry Young Man“, von Muslimen und anderen Minderheiten nominert, für sie zu kämpfen. Sein Kampf gegen das ungerechte System erhält dadurch eine höhere Bedeutung. Jai und Veeru hingegen kämpfen um ihr eigenes Überleben und ihre Motivation ist Geld. Im Verlauf des Films verlagert sich ihre Motivation jedoch. Sie streben ein „anständiges Leben“ an. Das Geld geben sie Thakur zurück. Als Gabbar die Auslieferung der beiden fordert, willigt Veeru ein. Sie stellen das Allgemeinwohl über ihr eigenes. Der Imam als Stellvertreter des Islams stellt sich gegen die Auslieferung. Seine Unterstützung im Kampf gegen Gabbar Singh und die Unterdrückung, die Ramgarh erfahren muss, stellt eine Parallele zu den Szenen der Nominierung in „Zanjeer“ und „Deewaar“ dar.

Veerus hervorpreschende Art, Dinge in die eigenen Hände zu nehmen, und die modernen, stilsicheren Klamotten der beiden erheben Jai und Veeru zu Idolen. Zuschauer können sich nicht nur in ihren Konflikten wiederfinden, sondern zu ihnen aufblicken. Sie teilen Veerus Hoffnung und Optimismus auf ein besseres Leben fernab der Kriminalität.

Die Romanze von Jai und Radha endet tragisch. Beiden wird eine zweite Chance verwehrt. In „Deewaar“ erfährt Amitabh Bachchans Rolle ein ähnliches Schicksal. Gesellschaftlich geächtete Menschen erhalten im korrupten System keine zweite Chance. Sei es die Witwe Radha aus „Sholay“, die westlich aufreizende und selbstbewusste Anita aus „Deewaar“ oder die in die Kriminalität gezwungenen Rollen Bachchans.

In Sequenz 1d ziehen Jai und Veeru Vergleiche zwischen Polizisten und Verbrechern. Beides diene dem Verdienen von Geld und brauche Mut. Der Einsatz der beiden als Notbehelf für Thakurs fehlenden Arme unterstreicht die Parallelen. Jai und Veeru erle-

digen Aufgaben, denen die Polizei nachkommen sollte, dazu jedoch nicht imstande ist. Die Parallelen zwischen Kriminellen und der Polizei hinterfragen die Werte und Effizienz der sozialen Ordnung und unterstreichen die Situation vieler Menschen der sozialen Unterschicht. Während die Regierung mit Planierdraht ihre Behausungen zerstört, kommen Banditen für ihre Kosten auf.

In „Deewaar“ und „Amar Akbar Anthony“ kommt der Rolle der Mutter eine bedeutsame Rolle zu. Sie dient als Bindeglied verschiedener sozialer Schichten, sei es in „Deewaar“ zwischen dem kriminellen Vijay und seinem Bruder, einem Polizisten, oder in „Amar Akbar Anthony“ zwischen drei unterschiedlichen Religionen. Für Jai und Veeru als Vollwaisen fallen die verbindenden Werte der Mutter komplett weg.

Veerus Äußerung, dass die beiden „auf eigenen Beinen“³⁹⁸ stehen, seitdem es ihnen möglich ist, ist auch in „Deewaar“ Thema. Vijay muss bereits in jungen Jahren arbeiten, damit sein Bruder zur Schule gehen kann. In „Zanjeer“ kommt die Rolle Mala zu, einer jungen Messerschärferin, die bereits in jungen Jahren hart für ihr Leben arbeiten muss. Sie alle fallen aus dem System und werden Opfer der Armut, der Waisenschaft (im Fall von „Deewaar“ Halbweisenschaft) und der Ausbeutung eines Systems, welches sie missachtet und allein lässt.

In Sequenz 13a zählt Jai Veerus Laster auf und bezeichnet ihn dennoch als anständigen Kerl. Die Laster werden der Lebenssituation zugeschrieben. Sobald Veeru verheiratet ist, legt er sie ab. Sinnbildlich verdeutlicht Jais Paradoxon, dass ein Mensch nur so gut sein kann wie sein Umfeld und kritisiert die Regierung. Seine Aussage, dass auch Könige Freudenhäuser besucht hätten, wertet das System ab, welches sich durch eine Krone über das gemeine Volk stellt.

5.3.2 Gabbar Singh

In „Sholay“ ist der Schurke Gabbar Singh, welcher von Schauspieler Amjad Khan verkörpert wird, berühmter als die Helden³⁹⁹ und wird sogar zu einer Werbeikone.⁴⁰⁰ Gabbar Singh wird als indischer Darth Vader bezeichnet.⁴⁰¹ In einer Umfrage des indischen Filmmagazins „Filmfare“ führt Gabbar Singh die Liste der beliebtesten Schurken des

³⁹⁸ a.a.O.: Kapitel 1, Szene 4 (00:07:23-00:07:26)

³⁹⁹ Vgl. Kabir (2001), S. 90.

⁴⁰⁰ Vgl. a.a.O.: S. 84.

⁴⁰¹ Vgl. Verma (2015): <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

indischen Kinos aller Zeiten an.⁴⁰² In den 50er-Jahren lebte im Norden Indiens ein Dacoit namens Gabbar Singh und dafür berühmt war, seinen Feinden die Nasen abzuschneiden. Dieser diente als Inspiration für den Schurken.⁴⁰³ Im Vergleich zu den Antagonisten, die bislang im indischen Kino gezeigt wurden, folgt Gabbar keinem Grundsatz. Er hat keine Geschichte und keine gesellschaftliche Motivation.⁴⁰⁴ Gabbar ist unwiderruflich böse und korrupt wie die Institutionen, die ihn nicht halten können. Er stellt den Staat dar.⁴⁰⁵ Durch den Italo-Western von Sergio Leone inspiriert, bezeichnet Drehbuchautor Javed Akhtar Gabbar Singh mehr als mexikanischen Banditen denn als indischen Dacoit.⁴⁰⁶ Seine Redensart ist besonders. So spricht Singh mit einem regionalen Dialekt, was für das indische Kino der 70er-Jahre neu ist.⁴⁰⁷ Trotz langer Reden spricht Gabbar in kurzen Sätzen⁴⁰⁸ und nutzt Drehbuchautor Akhtar zufolge sein eigenes Vokabular. In seinen Worten läge wenig Feinsinn.⁴⁰⁹ Der Name Gabbar stammt aus dem Arabischen und bedeutet „stark“ beziehungsweise „stolz“.⁴¹⁰

5.3.2.1. Figurenanalyse des Antagonisten

Wie in Teil 5.3.1.1 bereits mit den Charakteren Jai und Veeru durchgeführt, wird in diesem Teil die Figur Gabbar Singh auf charakteristische Persönlichkeitsmerkmale untersucht. Gabbar Singh wird als unberechenbar, exzentrisch und sadistisch dargestellt. Sein Ruf nimmt nahezu mythische Ausmaße an, gleichwohl er in gleichwertigen Konflikten zur Flucht neigt.

Der erste Auftritt Gabbar Singhs in „Sholay“ erfolgt in Sequenz 8b und somit außerordentlich spät. Zuvor wird er lediglich einmal in Sequenz 5d durch Thakur erwähnt und von Veeru als berüchtigter Bandit bezeichnet. Ein Kopfgeld von 50.000 Rupien ist auf seinen Kopf ausgesetzt, tot oder lebendig. Im Vergleich dazu haben Jai und Veeru lediglich ein Kopfgeld von 2.000 Rupien, wie Soorma Bhopali in Sequenz 3 erwähnt.

⁴⁰² Vgl. Hashmi, Parampara Patil (2013): Iconic villains of Indian cinema.

<https://www.filmfare.com/features/iconic-villains-of-indian-cinema-3038-1.html> (09.10.2020).

⁴⁰³ Vgl. Tankha, Madhur (2009): The man who killed Gabbar.

<https://www.thehindu.com/news/cities/Delhi/The-man-who-killed-Gabbar/article16853678.ece> (09.10.2020).

⁴⁰⁴ Vgl. Prasad (1998), S. 58.

⁴⁰⁵ Vgl. Joshi (2015), S. 50.

⁴⁰⁶ Vgl. Kabir (2018), S. 50.

⁴⁰⁷ Vgl. Kabir (2001), S. 53.

⁴⁰⁸ Vgl. Kabir (2018), S. 37.

⁴⁰⁹ Vgl. a.a.O.: S. 51-53.

⁴¹⁰ Vgl. Our Baby Namer (Hrsg.) (o. A.): Gabbar Meaning. <http://www.ourbabynamer.com/meaning-of-Gabbar.html> (09.10.2020).

Veeru gibt in Sequenz 5d zu, dass Thakurs Auftrag, Gabbar lebendig zu fassen, keine leichte Aufgabe ist und die Mission sein Leben fordern könnte.

Zeuge vom Ausmaß des Schreckens, den Gabbars Ruf verbreitet, wird der Zuschauer in Sequenz 8a, als Gabbars Männer nach Ramgarh reiten, um Getreide und weitere Gaben als Schutzgeld einzutreiben. Die Bewohner, die zuvor alltäglichen Arbeiten wie Kürschnern und Schmieden nachgehen, verschwinden panisch in ihren Häusern. Lediglich einzelne Bewohner kehren zurück, um Gabbars Männern, unter ihnen namentlich genannt Kaalia, ihre Gaben zu bringen. Kaalia spricht die Bewohner beim Namen an und weiß von der Hochzeit der Tochter eines Mannes. Gabbar und seine Männer haben ein wachsames Auge auf Ramgarh und sind über alle Bewohner und Aktivitäten im Bilde. Verdeutlicht wird dies in Sequenz 16b als einer von Gabbars Männern sich an eine andere Hochzeit erinnert, auf der Basanti gut getanzt haben soll. Nachdem Kaalia in Sequenz 8a die Gaben durch das Eingreifen Thakurs verwehrt werden, droht er, dass es zu großem Blutvergießen kommen kann, wenn Gabbar davon erfährt. Daraufhin bezeichnet Thakur Gabbar als „tollwütigen Hund“.⁴¹¹

Nachdem der Zuschauer bereits einige Informationen über Gabbar erhalten hat, tritt Gabbar in Sequenz 8b erstmals physisch in Erscheinung. In einem Tal zwischen kargen Felsen, die bedrohlich in die Höhe ragen, stehen mehrere bewaffnete Männer. Die Kamera schwenkt nach unten. Tief im Tal stehen Kaalia und die anderen beiden Männer, welche Gaben aus Ramgarh eintreiben sollten. Obwohl die Kamera die drei auf Augenhöhe filmt, erscheint durch den Schwenk ein Gefühl der Unterlegenheit. Die Blicke von Kaalia und den beiden Männern sind gesenkt, ihre Arme verschränkt und die Schultern zusammengefallen. Ihre Unterlegenheit wird durch einen Felsen im Vordergrund verdeutlicht, auf dem Gabbar Singh hin- und hergeht. Die Kamera folgt ihm nach rechts und links. Zu sehen sind lediglich seine Beine und ein kleiner Teil des Oberkörpers. In seiner Hand hält Singh einen Gürtel mit spitzen Nägeln, die über den Felsen kratzen. Gabbar steht deutlich über ihnen. Das Machtverhältnis ist klar.

Ein eigenes musikalisches Thema begleitet den Schurken des Films. Ein Cello, welches wie das penetrante Miauen einer Katze klingt, sorgt für eine unangenehme Atmosphäre. Stilistisch erinnert Gabbars musikalisches Thema an die Filmmusik des Italo-Westerns von Ennio Morricone, insbesondere „Man with a Harmonica“ aus dem Film „Spiel mir das Lied vom Tod“.⁴¹²

⁴¹¹ Vgl. Sholay, Kapitel 6, Szene 2 (01:03:37-01:03:41)

⁴¹² Vgl. Man with a Harmonica (USA, 1972, Ennio Morricone, Spotify)

Ruhig spricht Gabbar mit einer wenig kraftvollen, leicht rauen, nahezu heiseren Stimme. Sein Gesicht sieht der Zuschauer erstmalig, als Gabbar seine Stimme anhebt und die Kamera aus einer anderen Perspektive auf sein Gesicht zoomt. Anschließend geht sein Sprachduktus entgegen der durch das Anheben der Stimme geschürten Erwartung ruhig weiter. Immer wieder unterbricht er seine ruhige sinistre Art durch laute Schreie und große Gesten. Er ist impulsiv und unberechenbar. Drehbuchautor Javed Akhtar beschreibt Gabbars Gemüt als Achterbahnfahrt.⁴¹³ Bestärkt wird sein Temperament durch Schübe des manischen Lachens, welches laut und exzentrisch ist.

Das Erscheinungsbild Gabbar Singhs ist dreckig. Er ist unrasiert, hat fettige, kurze Locken und ist im Vergleich zu Jai und Veeru ein wenig rundlich. Er trägt eine dunkelgrüne Armeekluft und ein Armband. Außerdem trägt er an seinem rechten Ohr einen Ohrring und ein goldenes Amulett um seinen Hals. Durch ständiges Kauen von Tabak sind seine Zähne schmutzig. In Sequenz 9b trägt Gabbar außerdem einen Munitionsgürtel um seine linke Schulter.

Als Gabbar in seiner Einführung in Sequenz 8b von Kaalias Versagen erfährt, verdeutlicht der Bösewicht die Wichtigkeit seines Rufes. Um mit seinem Kopfgeld zu prahlen, nutzt er seinen Handlanger Sambha (Macmohan) als Echo. Akhtar bezieht dazu Stellung, indem er erklärt, dass es unter Gabbars Würde sei, sein eigenes Kopfgeld zu nennen.⁴¹⁴ Gabbars Name soll, ihm selbst zufolge, so große Angst verbreiten, dass Mütter ihren Kindern drohen sollen, dass wenn sie nicht brav einschlafen würden, Gabbar Singh käme.

Diese nahezu mythische Stellung als Feindbild genießt er und will nicht dulden, dass dieser Status durch Kaalias Versagen gefährdet wird. Als es zur Bestrafung kommt, fragt Gabbar Kaalia, was aus ihm werden wird, obwohl er als Richter und Henker die einzige Person ist, die diese Frage beantworten kann. Sein sprunghafter Charakter legt nahe, dass er zu dem Zeitpunkt selbst im Ungewissen ist. So plant Gabbar in Sequenz 9i, Thakur zu töten, als dieser in seine Falle läuft, entscheidet sich jedoch um und nimmt ihm stattdessen die Arme. Auch Sequenz 16b zeigt Gabbars Stimmungswechsel. Zunächst plant er, Veeru zu töten. Als er jedoch Basantis Zuneigung für Veeru erkennt, beschließt er, sie zum Tanzen zu zwingen, indem er Sambha auf Veeru zielen lässt und die Bedingung stellt, dass Veeru lebt, solange sich ihre Beine bewegen.

⁴¹³ Vgl. Kabir (2018), S. 52.

⁴¹⁴ Vgl. a.a.O.: S. 51.

Gabbar Singhs Entscheidungen sind von Sadismus und Prahlerei gesteuert. Die im vorherigen Absatz beschriebenen Beispiele verdeutlichen dies. Untermalt wird sein Sadismus vor allem durch Sequenz 9a: Gabbars Männer greifen Ramgarh am Fest der Farben an. Das Fest hat eine wichtige Bedeutung und der Zuschauer erfährt in Sequenz 9, dass es ein Fest der Liebe und Freundschaft ist. Feinde umarmen sich und Streitigkeiten werden beigelegt. Dennoch erkundigt sich Gabbar in Sequenz 8b, wann das Fest der Farben sei, um einen gezielten Angriff zu planen.

Der Angriff Gabbars Männer folgt jedoch keinem bestimmten Ziel. Wahlos werden Bewohner Ramgarhs getötet, während anderen die Flucht erlaubt wird. Gabbar erfreut sich am Prozess des Terrors, nicht jedoch am Resultat. In Sequenz 16c, während Basanti tanzt, um Veerus Leben zu retten, erfreut sich Gabbar daran, Veeru leiden zu sehen. Basantis Tanz ist für ihn nebensächlich. Auch seine Wortwahl wird von sadistischen Aussagen definiert. So droht er Basanti in Sequenz 16b, ihre „schöne Haut vom Gesicht“⁴¹⁵ zu ziehen.

Er genießt Situationen, in denen er überlegen ist. In Sequenz 9b während des Angriffs auf Ramgarh beim Fest der Farben sind Gabbars Männer in der Überzahl. Selbstbewusst und selbstgefällig hält er einen Monolog vor den Bewohnern Ramgarhs, um seinen Ruf zu festigen. Großspurige Gesten und eine laute Stimme dienen der Selbstdarstellung und Machtdemonstration. Gabbar macht den Dorfbewohnern klar, dass es kein Unrecht sei, ihnen Getreide und weitere Gaben abzunehmen, da sie im Gegenzug Schutz vor seinem Zorn erhalten würden. Während der Rückblende in Sequenz 9d verfolgt Thakur Gabbar. Der Antagonist flieht. Als er jedoch eine überlegene Position erreicht, hält er ein und schießt auf Thakur. Als die Munition ausgeht, ergreift Gabbar abermals die Flucht. Als er sich Thakur in Sequenz 9i erneut stellt, ist er mit seinen Männern in der Überzahl.

Gabbars Stärke und Macht wächst durch seinen Ruf, nicht jedoch durch seine physische Überlegenheit. Sequenz 16b verdeutlicht dies, als Sambha und weitere Männer den Sohn des Imams fassen und ihn zu Gabbar bringen. Gabbar schaut zunächst in ein Lagerfeuer, das rote Licht schimmert auf seiner Haut und in seinen Augen. Als seine Männer ihm die Nachricht überbringen, ist er desinteressiert und beobachtet ein kleines Insekt auf seinem Arm. Sein Blick verfolgt sie, ehe er das Insekt zerschlägt. Ein harter Schnitt zu Sequenz 16c, in der die Leiche vom Sohn des Imams auf einem Pferd zurück ins Dorf reitet, nutzt das Zerschlagen des Insekts als Metapher für den Mord.

⁴¹⁵ Sholay, Kapitel 20, Szene 2 (02:37:11-02:37:15)

Kriegt Gabbar ein unterlegenes, kleines Insekt zu fassen, tötet er es, im direkten Kampf mit Thakur (Sequenz 9d, Sequenz 17a), Jai (9b) und Veeru (Sequenz 17) ergreift er jedoch die Flucht. In Sequenz 17a kämpft er mit einem armlosen Thakur und ist klar unterlegen. Als er dies schließlich begreift, sieht er sich um. Auf den hohen Felsen, die über sein Lager ragen, versammeln sich die Dorfbewohner mit Waffen. Er erkennt, dass er nicht fliehen kann und muss weiterkämpfen. Seinem Tod entkommt er nur knapp, als in Sequenz 17b die Polizei interferiert. Doch wie Gabbar in Sequenz 9e verkündet und anschließend in Sequenz 9f unter Beweis stellt, kann kein Gefängnis ihn allzu lange festhalten.

5.3.2.2. Soziologische Filminterpretation: Einordnung der Figur Gabbar Singh in den indischen Zeitgeist der 70er-Jahre

Im indischen Kino der 70er-Jahre stellt die Figur Gabbar ein Novum dar. Im Vergleich zu den Schurken aus „Zanjeer“, „Deewaar“ und „Amar Akbar Anthony“ ist Gabbar dreckig, verbal, grob und exzentrisch. Andere Filmschurken der Epoche hingegen sind kosmopolitisch, reich, gepflegt, ruhig und wortgewandt.

Geeint werden die Antagonisten durch ihre Unantastbarkeit. Der Staat und das Gesetz sind gegen ihn machtlos. Um Gabbar zu fassen, bedarf es zweier Kleinkrimineller. In „Deewaar“ nimmt der kriminelle Vijay das Gesetz in die Hand, um den Mörder seiner Verlobten zu töten und in „Zanjeer“ muss der Protagonist erst von der Polizei suspendiert werden, ehe es ihm gelingt, den Schurken zu fassen. Die dem System überlegene Stellung des Antagonisten verleiht ihm Macht gegenüber anderen Menschen. Gabbar treibt Gaben aus Ramgarh ein, während in „Deewaar“ die Hafendarbeiter Teile ihres Lohnes abgeben müssen.

Gleichwohl Gabbar im Vergleich zu anderen Schurken des indischen Kinos heraussticht, gleicht er den Schurken des Italo-Westerns, welche zu der Zeit große Popularität genießen.

In ihren eigenen Machtbereichen sind Gabbar und die anderen Schurken der 70er-Jahre zugleich Richter und Henker. Diese Position teilen sie mit der damaligen Regierung. Indira Gandhi verhaftet politische Feinde ohne Anhörung und nutzt das politische System aus, um ihre Macht auszubreiten. Gandhi steht wie Gabbar über dem System. Während Gabbar Singhs Ruf dem eines mythischen Bösewichts gleicht, welcher Angst verbreitet, gleicht dies der Regierung in der Hinsicht, dass sich die Arbeitskultur aus Angst vor dem Regime verbessert. Das Volk beugt sich Gandhi und Gabbar.

In seiner Ansprache in Sequenz 9b betont Gabbar, dass es kein Verbrechen oder Unrecht sei, Gaben einzutreiben, da er im Gegenzug Schutz bietet. Die Entscheidung

Gandhis, den Ausnahmezustand auszurufen und aus der Demokratie eine Diktatur zu machen, folgt einer ähnlichen Argumentation. Maßnahmen, die gegen den Willen des Volkes getroffen werden, sollen dem Schutz des Volkes dienen. Verhaftungen, Sterilisationen, das Abreißen von Slums und das Niederschießen von Zivilisten seien kein Unrecht und keine Verbrechen.

Gabbars Parallele zur Regierung spiegelt sich in seiner Armeebekleidung wider. Mit der Armee wird Schutz und Sicherheit assoziiert. Im Namen des Staates soll sich die Armee für Gerechtigkeit einsetzen. In den 70er-Jahren fühlt sich das Volk jedoch vom Staat im Stich gelassen. Institutionen wie Polizei und Militär sind korrupt, sodass eine Uniform keine positiven Assoziationen hervorruft. Der Schmutz auf Gabbars Hemd, die Schweißflecke und die offenen Knöpfe im oberen Brustbereich stellen den Verfall ebenjener Institutionen dar. Gabbars unberechenbares Gemüt sowie das wahllose Abschlagen der Bewohner Ramgarhs während des Fests der Farben rufen Assoziationen mit der Slum-Renovierung hervor. Wahllos und ohne Vorankündigung stehen Slum-Bewohner plötzlich ohne Unterkunft dar.

Gabbars Fluchtverhalten in echten Konfliktsituationen kann mit Indira Gandhis Flucht aus dem Gerichtsurteil und der sich zuspitzenden Protestsituation in Indien verglichen werden. Durch den Ausnahmezustand entflieht Indira Gandhi relevanten, politischen Herausforderungen.

Neben der Übertragung der Figur auf die Regierung Gandhis stellt Gabbar einen gesellschaftlichen Kommentar auf das Banditentum in Indien und ihre Machtstellung, die über die Reichweite des Systems hinausgeht, dar. Königsgleich herrschen Dacoits im ruralen Indien, ohne dass die Polizei ihnen etwas anhaben kann. Gabbar und die Dorfbewohner fallen aus dem System heraus und es entsteht eine eigene Machtordnung.

6 Fazit

Der semantischen Analyse des indischen Spielfilms „Sholay“ als Spiegelbild der indischen Gesellschaft geht die Annahme voraus, dass Film ein Medium soziokultureller Entwicklungsprozesse ist. Die soziologische Filminterpretation nach Medienwissenschaftler Werner Faulstich bietet wie in Unterkapitel 2.5 dargelegt ein entsprechendes Instrumentarium an, um Gestaltungs- und Vermittlungsformen eines Films auf auditiver, visueller und narrativer Ebene vor dem Hintergrund des Films als Speicher des Zeitgeists zu erfassen.

Das indische Kino der 70er-Jahre wird maßgeblich mit dem Schauspieler Amitabh Bachchan und seinem Alter Ego, dem „Angry Young Man“, als bedeutendste Figur des indischen Kinos in Verbindung gebracht. Um den Film „Sholay“ im Kontext des 70er-Jahre-Zeitgeists zu verstehen, bedarf es demnach Abschnitt 3.2.2 zufolge einen besonderen Fokus auf die Figurenanalyse. Die durch die Analyse gewonnenen Einblicke aus Unterkapitel 5.3 werden folglich davon ausgehend, dass sich Filme der gleichen Epoche soziale Themen und gesellschaftliche Konflikte teilen, untersucht.

In einem korrupten Staat kämpft der „Angry Young Man“, zumeist (Teil-)Waise und der urbanen Arbeiterklasse angehörend, für Gerechtigkeit und gegen das System. Durch Amitabh Bachchans Besetzung in „Sholay“ als Jai ist eine Assoziation seiner Figur mit dem „Angry Young Man“ unausweichlich. Auch Jais bester Freund Veeru ist Waise. Die Abwesenheit des Vaters und das Scheitern des Patriarchen ist ein wiederkehrendes Thema der Epoche und symbolisiert das Versagen des Staats und seiner Institutionen. Wie der „Angry Young Man“ übernehmen Jai und Veeru eine Aufgabe, die der sich als unfähig erweisenden Polizei obliegt. Gerechtigkeit erlangen Jai, Veeru und der „Angry Young Man“ jedoch nicht durch das Gesetz, sondern außerhalb dessen.

„Sholay“ verlagert im Vergleich zu „Deewaar“ und „Zanjeer“ das handlungsbestimmende Rachemotiv des „Angry Young Man“ auf die Figur des Thakur. Die treibende Motivation des Protagonistenduos ist Geld. Im Verlauf des Films streben die beiden jedoch ein anständiges Leben abseits der Kriminalität an. Wie für den „Angry Young Man“, der in acht seiner Filme stirbt, hat das korrupte System keinen Platz für Jai. Kriminalisierte Menschen mit einer aufrichtigen Moral erhalten keine zweite Chance und müssen während des indischen Ausnahmezustands sterben. Der positive Ausgang für Veeru, der überlebt und mit seiner Geliebten Basanti Ramgarh verlässt, um ein neues Leben zu beginnen, täuscht. Das Verlassen Ramgarhs, nachdem er den Schurken gefasst und die Machtverhältnisse wiederhergestellt hat, verdeutlicht, dass auch für Veeru kein Platz in der vorherrschenden sozialen Ordnung ist. Im Vergleich zu Jai bleibt ihm jedoch weiterhin die Hoffnung auf ein anständiges Leben.

Das Volk, welches zunehmend unzufriedener mit der Regierung wird und dem durch den Ausnahmezustand von 1975 bis 1977 jegliche Grundrechte genommen werden, erkennt sich im Ärger des „Angry Young Man“, sowie auch in Jai und Veeru, wieder. Die 70er-Jahre in Indien sind gezeichnet von politischen Unruhen, Protesten, Urbanisierung und vor allem Korruption. Die Schere zwischen Arm und Reich geht durch die Industrialisierung und eine ungleiche Aufteilung des Geldes zwischen Aristokraten und der Arbeiterklasse immer weiter auseinander.

Als Identifikationsfigur wird der „Angry Young Man“ durch ein stilsicheres Auftreten und einer heldenhaften Stärke, die es mit dem korrupten System aufnehmen kann, zunehmend idolisiert und zum sinnbildlichen Anführer der Protestbewegungen. Mit ihrer beispiellosen Männerfreundschaft und ihrer Freundschaftshymne „Yeh Dosti Hum Nahin“, die zum Symbol der Schwulenbewegung in den 90er-Jahren wird, erhält Jai und Veerus Idolisierung im Vergleich zum „Angry Young Man“ eine weitere erstrebenswerte Komponente.

Durch die Unterstützung des Imams, welcher zeitgleich das Dorf mobilisiert, erhält Jai und Veerus Kampf eine größere Bedeutung, welche über das Wohl einer Person hinausgeht und verschiedenen Religionen und Klassen dient. Als einendes Phänomen finden sich Momente der Nominierung in verschiedenen Filmen über den „Angry Young Man“ wieder. Von Christen, Muslimen und anderen Minderheiten ausgewählt, kämpft er im Gegensatz zum Staat im Namen des Volkes.

Jai und Veeru nehmen es mit dem wahllos mordenden, unberechenbaren und rücksichtslosen Gabbar Singh auf, der Bewohner ganzer Dörfer in Angst und Schrecken versetzt. Diese Angst spiegelt sich im indischen Volk wider, welches in ständiger Furcht lebt, bei Inspizierungen der Slums grundlos niedergeschossen zu werden oder ihre Behausung von einem Tag auf den anderen zu verlieren.

Gandhi und Gabbar stellen sich über das Volk und genießen einen Status der Unantastbarkeit. Das Verbreiten von Angst dient dazu, dass das Volk sich fügt. So festigt Gandhi ihre Machtposition durch den Ausruf des Ausnahmezustands, während Gabbar betont, dass das Eintreiben von Schutzgeld kein Verbrechen sei. Auch der Ausnahmezustand wird mit dem Schutz des Volkes gerechtfertigt, obwohl er den Menschen jegliche Grundrechte entzieht. Durch Gabbars dreckige und unwürdig getragene Armeebekleidung wird der Verfall der Institutionen wie Polizei und Armee symbolisiert, die mehr Verbrecher als Gerechtigkeitsbringer sind.

Gabbar Singh hebt sich von den sinistren, ruhigen und gepflegten Geschäftsleuten mit Verbindungen in den Westen ab, welche in den 70er-Jahren das Feindbild verkörpern. Als manisch lachender Bandit, der an die Schurken des Italo-Westerns, welcher zu der

Zeit in Indien sehr erfolgreich war, erinnert, trifft er dennoch den Nerv der Zeit. Dazu fällt das rurale Indien durch die Urbanisierung weitestgehend außerhalb der Reichweite der Regierung, sodass Banditen dort die Herrschaft an sich reißen.

Das rurale Setting des Films ist im Vergleich zu den „Angry Young Man“-Großstadt-Rache-Thrillern wie „Deewaar“ und „Zanjeer“ ungewöhnlich. Die in den 70er-Jahren wiederkehrende Rolle der Mutter als Brücke zwischen den Werten des Staats und dem über das Gesetz hinausgehenden Gerechtigkeitsinn des „Angry Young Man“ fällt in „Sholay“ gänzlich weg.

Konkret auf die anfänglich formulierte Fragestellung, inwiefern sich die Figuren des Films „Sholay“ im Zeitgeist der 70er-Jahre in Indien widerspiegeln, ist festzuhalten, dass „Sholay“ sich durch das Setting, die abwesende Mutter und die materialistischen Motive der Protagonisten deutlich von den Großstadt-Rache-Thrillern unterscheidet. Die Figuren in „Sholay“ treffen jedoch die gleichen Kernthemen wie der „Angry Young Man“ und sein Kampf gegen das korrupte System. Weiter noch weisen Jai und Veeru Parallelen zu Hoffnungen des indischen Volkes auf ein besseres Leben und eine zweite Chance auf, während der Schurke Gabbar Singh ein Spiegelbild der Ängste zur Zeit des indischen Ausnahmezustands unter Indira Gandhi darstellt.

Auf die gewonnen Ergebnisse aufbauend, würde eine Figurenanalyse Thakurs, welcher als scheiternder Patriarch mit Rachemotiv eine besondere Bedeutung einnimmt, im weiteren wissenschaftlichen Diskurs Sinn ergeben. Der soziologische Ansatz nach Faulstich untersucht Filme und Ereignisse, welche in der Retrospektive eine sozial relevante Bedeutung haben. Dadurch werden Ergebnisse erzielt, die für die Mehrheit der Gesellschaft repräsentativ sind. Minderheiten der indischen Gesellschaft und Filme, welche diese ansprechen, werden jedoch vernachlässigt und in der Analyse nicht beachtet. Um die Ergebnisse sinnvoll zu erweitern, wäre ein Leitfaden-Interview mit verschiedenen Zeitzeugen aus diversen gesellschaftlichen Schichten vorstellbar.

Quellenverzeichnis

Monografien

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian (2016): Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, 2. aktualisierte Auflage, Paderborn.

Chopra, Anupama (2000): Sholay. The Making of a Classic, Neu-Delhi.

Dayal, Rajeshwar (1998): A Life of Our Times. Neu-Delhi.

Faulstich, Werner (2013): Grundkurs Filmanalyse. 3. Überarbeitete Auflage, Paderborn.

Ganti, Tejaswini (2004): Bollywood. A guidebook to popular Hindi cinema, New York.

Joshi, Priya (2015): Bollywood's India. A Public Fantasy, New York.

Kabir, Nasreen Munni (2001): Bollywood. The Indian Cinema Story, London.

Kabir, Nasreen Munni (2018): Talking Films and Songs. Javed Akhtar in Conversation with Nasreen Munni Kabir, Neu-Delhi.

Kumar, Kevan J.; Uhl, Matthias (2004): Indischer Film. Eine Einführung, Bielefeld.

Ottiker, Alain (2019): Filme analysieren und interpretieren. Ditzingen.

Prasad, M. Madhava (1998): Ideology of the Hindi Film. A Historical Construction, Neu-Delhi.

Singh, J. P. (2014): Globalized Arts. The Entertainment Economy and Cultural Identity, Taschenbuchausgabe, New York.

Teo, Stephen (2017): Eastern Westerns. Film and genre outside and inside Hollywood, New York.

Vitali, Valentina (2008): Hindi Action Cinema. Industries, Narratives, Bodies, Neu-Delhi.

Artikel aus Sammelbänden

Bulgakowa, Oksana; Mauer, Roman (Hrsg.) (2014): Filmanalyse. Film, Fernsehen, Neue Medien, Mainz.

Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hrsg.) (2020): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden.

Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska (Hrsg.) (2013): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung, Berlin.

Koch, Lars; Wende, Waltraud (Hrsg.) (2010): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld.

Website

BBC (Hrsg.) (2012): Bollywood's Amitabh Bachchan carries Olympic flame. <https://bbc.com/news/world-asia-india-18993884> (09.10.2020).

BBC Online (Hrsg.) (1999): Bollywood star tops the poll. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/381017.stm> (09.10.2020).

Business Standard (Hrsg.) (2013): The Nav-Nirman Movement. https://www.business-standard.com/article/specials/the-nav-nirman-movement-100021901024_1.html (09.10.2020).

Dutta, Nikita (o. A.): Major Economic Crisis in Indian Economy. <http://www.economicdiscussion.net/economic-crisis-major-economic-crisis-in-indian-economy/6483> (09.10.2020).

Encyclopaedia Britannica (Hrsg.) (o. A.): Indian National Congress. Political party, India, <https://www.britannica.com/topic/Indian-National-Congress> (09.10.2020).

Hamariweb.com (Hrsg.) (o. A.): Jaidev name meaning. https://hamariweb.com/names/hindu/hindi/boy/jaidev-meaning_9421#:~:text=Jaidev%20is%20a%20Hindu%20Boy,%20%22a%god%22%2C (09.10.2020).

Hindilyrics.net (Hrsg.) (o.J.): Yeh Dosti Song Lyrics Translation. <http://www.hindilyrics.net/translation-Sholay/Yeh-Dosti.html> (09.10.2020).

Hashmi, Parampara Patil (2013): Iconic villains of Indian cinema. <https://www.filmfare.com/features/iconic-villains-of-indian-cinema-3038-1.html> (09.10.2020).

Internet Movie Database (Hrsg.) (o. A.): Sholay (1975). Taglines, <https://www.imdb.com/title/tt0073703/taglines> (09.10.2020).

-
- Jain, Madhu (2012): Why Amitabh Bachchan is more than a superstar. <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-19893525> (09.10.2020).
- Lal, Vinay (2012): How Vijay Was Born: Bachchan's Urban Landscapes. <https://vinaylal.wordpress.com/2012/10/06/how-vijay-was-born-bachchans-urban-landscapes/> (09.10.2020).
- Mehrotra, Deepti Priya (1998): Bürgerbewegungen in Indien. <https://www.asienhaus.de/public/archiv/sozbew.htm> (09.10.2020).
- MoonAstro (Hrsg.) (o. A.): Baby Name Veeru meaning and Astrology. <https://www.moonastro.com/babyname/baby%20name%20veeru%20meaning.aspx> (09.10.2020).
- Neue Züricher Zeitung (Hrsg.) (2001): Indiens «Banditenkönigin» Phoolan Devi getötet. <https://www.nzz.ch/article7JKFF-1.459160> (09.10.2020).
- Our Baby Namer (Hrsg.) (o. A.): Gabbar Meaning. <http://www.ourbabynamer.com/meaning-of-Gabbar.html> (09.10.2020).
- Raheja, Dinesh (2002): Why Sholay is a cult classic. <https://www.rediff.com/movies/2002/aug/09dinesh.htm> (09.10.2020).
- Rediff.com (Hrsg.) (2015): The best Sholay character? VOTE! <https://www.rediff.com/movies/report/the-best-sholay-character-vote/20150813.htm> (09.10.2020).
- Shah, Ghanshyam (2007): Pulse of the people. <https://www.indiatoday.in/magazine/cover-story/story/20071231-pulse-of-the-people-734871-2007-12-20> (09.10.2020).
- Singh, Raj (2016): Post-mortem: 1975 Emergency, a blot that still haunts Indian democracy. <https://www.indiatvnews.com/politics/national/emergency-1975-post-mortem-a-blot-that-haunts-indian-democracy-11203.html> (09.10.2020).
- Tankha, Madhur (2009): The man who killed Gabbar. <https://www.thehindu.com/news/cities/Delhi/The-man-who-killed-Gabbar/article16853678.ece> (09.10.2020).
- Tharoor, Shashi (2002): Experiment with autocracy. <https://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-sundaymagazine/experiment-with-autocracy/article28516138.ece> (09.10.2020).

van Opzeeland, Pascal (2018): Die 6 Phasen im Kommunikationsprozess - Theorie und praktische Beispiele. <https://userlike.com/de/blog/kommunikationsprozess> (09.10.2020).

Verma, Rahul (2015): Sholay: The Star Wars of Bollywood?. <https://www.bbc.com/culture/article/20150813-sholay-the-star-wars-of-bollywood> (09.10.2020).

Sonstige

Amar Akbar Anthony (Indien, 1977, Manmohan Desai, DVD)

Deewaar (Indien, 1975, Yash Chopra, DVD)

Man with a Harmonica (USA, 1972, Ennio Morricone, Spotify)

Narcisa, Maanvi (o. A.): The 'Angry Young Man' of 'Zanjeer': From Osborne to Bachchan. o. O.

Sholay (Indien, 1975 Ramesh Sippy, DVD)

Anhang

Anhang 1: „Sholay“-Sequenzprotokoll

1. Ein Zug trifft in einem Bahnhof ein. Ein Mann (später stellt sich heraus, es ist ein Gefängnisdirektor) steigt aus und wird von einem Mann abgeholt. Ziel der Reise ist ein Mann mit dem Namen Thakur.
 - a) Vorspann: Auf Pferden reiten die beiden durchs rurale Indien zu Thakur.
 - b) Ankunft des Gefängnisdirektors bei Thakur etwas abgelegen beim Ort Ramgarh:
 - c) In seinem Haus fordert Thakur zwei Kriminelle, Jai und Veeru für einen Auftrag, den er nicht weiter ausführt, an. Der Gefängnisdirektor gebietet Einhaltung, Jai und Veeru seien Kriminelle. Doch Thakur fügt hinzu: Mit guten Seiten! – Der Gefängnisdirektor vergleicht die Jai und Veeru mit einer Doppelmünze, mit zwei schlechten Seiten. Thakur ergänzt, sie „schlecht, aber menschlich.“ Man könne Menschen nicht mit Münzen vergleichen.
 - d) Rückblende, 2 Jahre zuvor: Veeru und Jai sind Gefangene von Thakur in Polizeiuniform an Bord eines Zuges. Sie ziehen Vergleiche zwischen Verbrechern und Kriminellen: Beides erfordere Mut und man tue beides des Geldes wegen. Thakur widerspricht: Er sei kein Polizist des Geldes wegen, sondern womöglich des Nervenkitzels wegen. Veeru enthüllt sich als Quasselstrippe, Jai als ruhiger Gegenpol.
 - e) Der Zug wird von Banditen überfallen. Jai und Veeru bieten ihre Hilfe an, dafür muss Thakur jedoch die Handschellen lösen. Thakur befreit die beiden und sie helfen. Veeru trägt eine Flasche Alkohol mit sich, an dem er sich gelegentlich gütig tut. Dem Zugführer bietet er ebenfalls etwas vom Alkohol an. Im Verlauf des Kampfes wird Thakur verletzt. Das ist die Chance für Jai und Veeru, abzuhauen, doch dann würden sie Thakur zum Sterben zurücklassen. Jai wirft eine Münze, um zu entscheiden, ob sie helfen oder die Chance nutzen und abhauen: Sie helfen. Der Einsatz der Münze ohne große Umschweife, lässt den Eindruck erwecken, dass diese Art Entscheidung zu treffen für die beiden geläufig ist.
 - f) Ende der Rückblende: Der Gefängnisdirektor merkt an, dass die beiden leicht zu finden seien, sitzen sie erst im Gefängnis. In Freiheit sei das Auffinden jedoch deutlich schwerer.

2. „Yeh Dosti Hum Nahin“ - Song über die Freundschaft von Jai und Veeru, während sie mit einem geklauten Motorrad mit Beiwagen durchs ländliche Indien fahren. Sie fahren an einer jungen Frau vorbei und zeigen beide Interesse an ihr. Eine Münze soll entscheiden, wer sein Glück versuchen darf. Als Jai sie wirft, landet sie auf der Kante und so verzichten beide. Während der Motorradfahrt übernehmen beide mal das Steuer. Sie sorgen für Chaos und Schaden, jedoch nicht mutwillig.
3. Jai und Veeru bei Soorma Bhopali: Bhopali, der gesprächige Chef eines Holzhandels, soll das Preisgeld, was auf Jai und Veeru angesetzt ist, bei der Polizei einfordern, indem er die beiden ins Gefängnis bringt. Sie wollen ausbrechen und sich mit Bhopali das Preisgeld teilen.
4. Jai und Veeru im Gefängnis: Die Gefangenen stehen parat und der Gefängnisdirektor, der an Adolf Hitler erinnert und nach eigener Aussage aus Zeiten des britischen Kolonialismus kommt, stellt sich vor. Er habe im Gefängnis überall Spione.
 - a) Auf Nachfrage bei einem anderen Insassen erfahren Jai und Veeru, dass der Barbier einer der Spione ist. Jai und Veeru locken ihn auf eine falsche Fährte: Sie hätten einen Tunnel gebaut.
 - b) Der Barbier petzt beim Gefängnisdirektor, welcher die Insassen zusammentrommelt und keinen Tunnel findet, aber ein Werkzeug, welches Veeru zuvor erhitzt hatte und dem Direktor somit Schmerzen zufügt, als er es anfasst.
 - c) Jai und Veeru führen den Barbier erneut auf eine falsche Fährte und lassen ihn glauben, sie hätten eine Pistole ins Gefängnis geschmuggelt.
 - d) Erneut petzt der Barbier und der Direktor trommelt die Insassen zusammen. Jai und Veeru drücken dem Wärter einen Stock in den Rücken und tun so, als sei es eine Pistole. Sie drohen ihm und lassen sich von ihm nach draußen geleiten, während sie auf dem Weg ihr Hab und Gut aus dem Büro holen und sich über den Gefängnisdirektor „aus britischen Zeiten“ lustig machen.
 - e) Am Tor offenbaren sie ihren Bluff und verabschieden sich in die Freiheit.
5. Soorma Bhopali erzählt Menschen, die um ihm versammelt sitzen, eine Lüge über seine „heldenhafte Gefangennahme“ der Kriminellen, Jai und Veeru. Er betont, wie er die „gefährlichen Leute“ überwinden konnte. Währenddessen schleichen sich Jai und Veeru an und lauschen ihm aufmerksam. Während Bhopali seine Geschichte erzählt, stellen Jai und Veeru immer wieder Gegen-

fragen, um den Erzählfluss zu befeuern, ehe Bhopali realisiert, wer hinter ihm steht. Jai und Veeru fordern ihren Anteil am Kopfgeld, den Bhopali ihnen gibt.

- a) Die Polizei erscheint und nimmt die beiden erneut fest.
 - b) Jai und Veeru sind erneut im Gefängnis. Ein Wärter wird gefragt, wann sie freikommen: Im nächsten Monat!
 - c) Freilassung: Veeru erbettelt sich eine Zigarette vom Wärter. Vor dem Tor erwartet sie Thakur und offenbart, nicht länger für die Polizei zu arbeiten. Er nutzt die Arroganz und Geldgier der beiden Kleinkriminellen, um sie für seine Sache zu gewinnen.
 - d) Thakur, Jai und Veeru befinden sich in einem Haus und diskutieren über den Preis für die Aufgabe. Jai und Veeru sollen den Banditen Gabbar Singh fassen. Es geht Thakur nicht um Geld, er will nur Gabbar. Im Gegensatz zum staatlichen Kopfgeld auf den Banditen (tot oder lebendig) will Thakur ihn lebendig. Thakurs Grund für den Einsatz der Kriminellen: „Feuer mit Feuer bekämpfen“. Die Entscheidung, Thakurs Mission anzunehmen entscheidet ein Münzwurf von Jai. Der erste Teil wird bezahlt, der zweite Teil soll bei Ankunft in Ramgarh folgen.
6. Jai und Veeru kommen mit dem Zug an. Dort treffen sie auf die Kutscherin Basanti, die sie mit nach Ramgarh nimmt. Veeru ist angetan von der jungen Dame, die sehr viel redet, während Jai von ihrem Wortschwall schnell genervt ist. Jai steckt sich Wattebauschen in die Ohren, um ihr Gerede nicht länger zu ertragen.
- a) Kutschfahrt nach Ramgarh: Veeru ist an Basanti interessiert und geht auf ihr Gerede ein. Jai sitzt hinten und gibt, wenn überhaupt, sarkastische Kommentare von sich.
 - b) Sie kommen bei Thakurs Haus an und erhalten den zweiten Teil der Zahlung, dabei können Jai und Veeru einen Blick auf den Inhalt von Thakurs Safe erhaschen.
 - c) Jai und Veeru werden von Ramlal zu ihrer Unterkunft geführt. Sie diskutieren, ob sie ihn ausrauben wollen. Die junge, stets in weiß gehüllte Witwe Radha, Schwiegertochter von Thakur, fällt Jai ins Auge. Unauffällig fragt Jai, wer denn noch alles in der großen Villa Thakurs wohne, um zu erfahren, wer Radha ist. Ramlal versagt ihm die erwünschte Antwort.

-
- d) In ihren Unterkünften werden sie von mehreren Männern angegriffen und überwältigen ihre Gegner. Sie waren ein Test von Thakur, um zu prüfen, ob die beiden immer noch stark und mutig genug seien.
 - e) Nächtliches Herumschnüffeln: Jai und Veeru suchen des Nachts Thakurs Safe auf, um den Safeinhalt zu stehlen. Radha erwischt die beiden und gibt ihnen den Safeschlüssel: Sie sollen alles mitnehmen, das würde die leeren Hoffnungen, die Thakur auf die beiden setzte, endgültig zerschlagen. Aus Scham entscheiden sie sich, nichts zu rauben.
 - f) Am nächsten Morgen gibt Jai Radha den Schlüssel zurück.
7. Basanti häusliche, eher ärmere Verhältnisse in Ramgarh werden gezeigt. Sie lebt bei ihrer Tante (Mausi) und wird von dieser als vergesslich charakterisiert. Basanti solle grüne Mangos besorgen.
- a) Auf dem Weg zum Mangosholen, trifft Basanti den Imam und hilft ihm die Stufen der Moschee herunter. Der Imam plant, seinen Sohn Ahmed für einen Job weg zu schicken, doch dieser will seinen Vater nicht zurücklassen.
 - b) Zwischen Bäumen versucht Basanti, Mangos von einem Baum zu pflücken. Veeru eilt herbei und prahlt, der beste Schütze zu sein. Er will Basanti einige Mangos vom Baum schießen, doch Jai kommt ihm zuvor und bereitet Veerurs Prahlerei ein schnelles Ende. Nichtsdestotrotz bringt Veeru Basanti dazu, dass er ihr das Schießen beibringt. Dabei sucht er ihre Nähe, doch Basanti durchschaut ihn. Nachdem Basanti abhaut, bewirft Veeru dem sarkastischen Jai mit seinem Schuh.
 - c) Jai treibt eine Herde von Kühen. Radha beobachtet ihn und die beiden tauschen Blicke und lächeln.
 - d) Abends erlöscht Radha die Lichter und beobachtet Jai beim Mundharmonikaspielen. Auch er blickt sie an.
8. Mehrere Arbeiten wie das Schmieden, Wollklopfen usw. werden im bäuerlichen Dorf Ramgarh verrichtet.
- a) Gabbars Männer (Banditen) greifen das Dorf an und wollen Gaben entreiben. Die Dorfbewohner brechen in Angst ihre Arbeiten ab und verschwinden in den Häusern. Einige wenige kommen heraus, um ihre Anteile (Schutzgeld in Form von Gaben) zu zahlen, doch Thakur verweigert und hält sie davon ab. Er stellt den Banditen Jai und Veeru als neue Beschützer des Dorfes vor. Als einer der Banditen seine Waffe ziehen

will, geben Jai und Veeru Schüsse ab und die Banditen fliehen. Die Dorfbewohner feiern ihre neuen Beschützer.

- b) Gabbar Singh wird vorgestellt. Sein Lager befindet sich zwischen hohen Felsen, wie eine Art Tal. Man sieht zuerst seine Beine und hört seine Stimme, ehe man den vollen Körper sieht. Das Versagen seiner Gaben-eintreiber macht Gabbar sauer. Er lässt seinen Handlanger Sambha sein Kopfgeld nennen, auf das er sehr stolz ist. Die Flucht seiner Männer vor Jai und Veeru würde seinen „guten“ Ruf beschädigen. Gabbar beschließt, seine Banditen zu bestrafen. Er nimmt einen Revolver mit lediglich drei Kugeln (sechs Kugeln in der Trommel für drei Männer bezeichnet er als unfair, sodass er die „überschüssigen“ Kugeln in die Luft abfeuert, sodass es „fair“ ist). Dem Zufall überlassen drückt er bei jedem seiner drei Handlanger ab, doch jedes Mal trifft Gabbar eines der drei leeren Kugellager und keine Kugel wird abgefeuert. Über diesen unwahrscheinlichen Zufall lachend, erschießt er die drei Männer dennoch. „Wer feige ist, verdient den Tod.“ Anschließend fragt er seine Männer, wann das Fest der Farben sei.
9. „Holi Ke Din“ - Song. Die Bewohner Ramgarhs feiern Holi, das Fest der Farben und des fröhlichen Beisammenseins. „Sogar Feinde umarmen sich“. Jai weigert sich zunächst, mit zu feiern, während Veeru die Chance nutzt, um Basanti näher zu kommen. Während Veeru fröhlich mitsingt, belässt es Jai beim Tanzen. Jai beobachtet die nicht am Fest teilnehmende Radha, die den Tempel aufsucht.
- a) Gabbars Männer greifen an, die Dorfbewohner fliehen in ihre Häuser. Jai und Veeru werden nach einem Kampf entwaffnet. Thakur steht nur da und beobachtet, statt einzugreifen, sehr zu Veerus Unmut, der sich nach Aufbrauchen seiner Munition versteckt. Jai wird eingekesselt.
- b) Gabbar tritt auf den Plan und fordert von Jai zu erfahren, wo Veeru ist. Jai verrät seinen Freund jedoch nicht. Gabbar droht, Jai zu erschießen, so stellt Veeru sich von sich aus. „Vor Gabbars Rache rettet euch nur einer. Und das ist Gabbar selbst“, als Machtdemonstration fordert Gabbar, dass Jai und Veeru ihre Köpfe auf Gabbars Füße legen. Jai gibt vor, der Forderung zu folgen, nimmt jedoch eine Hand voll Farbpulver, welches auf dem Boden liegt und wirft das Pulver Gabbar ins Gesicht. Jai und Veeru nutzen die Chance und greifen ihre Waffen, Gabbar versteckt sich und lässt sich von Sambha mit dem Pferd davontragen.
- c) Jai und Veeru konfrontieren Thakur, warum dieser tatenlos zugeschaut hat. Veeru ist laut, während Jai schweigt.

-
- d) Rückblende: Auf einer ländlichen Ebene flieht Gabbar vor Thakur in Polizeiuniform. Bei Gabbars Gefangennahme nimmt Thakur den „gefährlichen und notorischen Verbrecher“ mit seinen Armen, die er als „Strang“ bezeichnet, in einen Würgegriff.
 - e) Gabbar wurde verhaftet und ihn erwartet eine Haftstrafe von 20 Jahren. Doch er schwört, dass das Gefängnis ihn nicht von seiner Rache abhalten kann.
 - f) Thakur hat Urlaub und will nach Hause reisen. Er hat zwei verheiratete Söhne, eine Tochter und ein Enkelkind. Der Zuschauer erfährt, dass Gabbar geflohen ist.
 - g) Thakurs Familie wird eingeführt. Radha und der Hausdiener brechen zum Tempel auf, während die beiden Söhne Thakurs, seine andere Schwiegertochter, seine Tochter und sein Enkelsohn zurückbleiben und planen, Thakur vom Bahnhof abzuholen. Gabbar und seine Männer greifen die zurückgebliebenen Familienmitglieder an und töten eine/n nach dem/der andere/n, auch den kleinen Enkelsohn.
 - h) Thakur kommt bei sich zuhause an und findet seine Familie unter Leichendecken wieder.
 - i) Thakur sucht aus Wut Gabbar auf, doch wird in einen Hinterhalt gelockt. Gabbar verlangt von Thakur seine Arme. Mit Schwertern holt er aus.
 - j) Schnitt: Ende der Rückblende! Thakurs Poncho fliegt von seinem Körper und erstmals sieht man ihn ohne Arme.
10. Die Polizei kommt wegen des Angriffs von Gabbar ins Dorf, um Informationen über den Angriff während des Fests der Farben zu erhalten. Als Thakur vorbeikommt, verweigert er weitere Auskünfte als Hilfestellungen.
- a) In Thakurs Haus: Jai und Veeru geben Thakur das Geld zurück und wollen nicht „nur für Geld arbeiten“. Mit Nachdruck fordert Thakur einen lebendigen Gabbar und Jai gibt ihm sein Wort. Sie erhalten eine Spur, um Gabbar zu finden – bei einem Zigeunerlager.
 - b) Nachts: „Mehbooba“- Song. In einem Zigeunerlager wird gesungen und getanzt. Gabbar beobachtet gebannt die Tänzerin. Jai und Veeru schnüffeln umher und platzieren einen Sprengkörper, den sie zünden. Jai kehrt verletzt zurück.

-
- c) Am nächsten Morgen: Veeru und der verletzte Jai kehren zurück. Radha will zu Jai rennen, doch Thakurs Blick stoppt sie. Jai und Radha haben Blickkontakt. Jai kritisiert Veerus Alkoholkonsum und spielt Mundharmonika.
11. Der blinde Imam erhält Post, der seinem Sohn Ahmed einen Arbeitsplatz verspricht. Dafür muss er Ahmed, der es immer noch nicht will, wegschicken. Basanti steht daneben, als der Postbote dem Imam den Brief vorliest. Anschließend geht sie zum Tempel.
- a) Jai und Veeru sehen Basanti auf dem Weg zum Tempel.
- b) Veeru versteckt sich hinter der Statue eines Gottes beim Tempel und gibt vor Gott zu sein, indem er seine Stimme verstellt. Er rät Basanti, Veeru zu heiraten. Zunächst geht die gutgläubige Basanti auf Veerus Spiel ein, doch Jai lässt seinen Freund auffliegen.
12. „Koi Hasseena“ - Song. Basanti führt ihre Kutsche durch die rurale Gegend. Veeru folgt ihr unnachgiebig, bis die beiden gemeinsam auf der Kutsche von dannen fahren. Am Ende hat Veeru die Zügel in der Hand.
13. Jai und Veeru stehen an einem Berghang: Veeru will, dass Jai Basantis Mutter von der Hochzeit überzeugt. Jai ist die einzige Person in Veerus Leben, die einem Familienmitglied nahekommt. Nachdem Jai zunächst ablehnt, wird Veeru theatralisch, droht mit Alkoholismus, ehe Jai sich aufmacht.
- a) Jai lässt Veeru bei Basantis Tante auf der Veranda böse auflaufen. Er erwähnt Veerus Hang zum Glücksspiel, zum Alkoholismus und betont, dass er all das für Basanti aufgeben würde. Basantis Tante ist schockiert, dass Jai trotz all der negativen Eigenschaften stets in hohen Tönen von Veeru redet und ihn als „netten, anständigen Menschen“ und einen „unschuldigen, jungen Kerl“ bezeichnet. Jai erwähnt, dass die beiden keine Familie außer sich selbst haben. Die Tante lehnt die Hochzeit ab.
- b) Ein betrunkenere Veeru steht auf einem Wassertank und droht mit Selbstmord, da Basantis Mutter die Hochzeit nicht genehmigt. Veeru vergleicht sein Liebesdilemma mit dem von Romeo und Julia. Das Dorf ist in Aufruhr und ist vor dem Wassertank versammelt. Die Bewohner versuchen, Veeru von dem Suizid abzubringen und drängen die Tante, der Hochzeit zuzusagen. Zuvor drohte Jai, dass das Dorf wegen eines Suizids aus Liebe von Plagen aufgesucht werden würde. Jai bleibt die

Ruhe in Person: „Er kommt runter, sobald er nüchtern ist.“ Basantis Tante gibt am Ende nach und genehmigt die Hochzeit.

14. Vor seinem Haus verabschiedet sich der Imam von seinem Sohn Ahmed. Ahmed bricht auf.
 - a) Auf seinem Weg wird Ahmed von Sambha und Gabbars Männern überfallen.
 - b) Gabbar ist in seinem Lager und starrt ins Lagerfeuer, ihm fällt ein kleines Insekt auf seinem Arm auf. Als er die Nachricht von Ahmeds Gefangennahme erhält, zerschlägt er das Insekt.
 - c) Ahmeds Leiche kommt mit einem Pferd zurück nach Ramgarh. Das Dorf versammelt sich um die Leiche. Jai und Veeru holen den toten Ahmed vom Pferd und Jai liest einen beiliegenden Brief für sich, ehe ein Dorfbewohner ihm den Brief aus der Hand reist. Der Dorfbewohner verrät den umstehenden Dorfbewohnern den Inhalt des Briefes: Die Auslieferung von Jai und Veeru wird gefordert. Andernfalls würden weitere Dorfbewohner getötet werden. Als der Imam kommt, führt Veeru ihn zur Leiche seines Sohnes. Die Dorfbewohner verlangen, Jai und Veeru an Gabbar auszuliefern. Veeru ist bereit, dem Wunsch der Dorfbewohner nachzugeben, doch der Imam interferiert. Würde er noch mehr Söhne haben, die er für die Ehre des Dorfes opfern könnte, würde er es tun. Er zieht einen ehrenvollen Tod einem Leben in Schande vor.
 - d) Sonnenaufgang: Reiter reiten durch die rurale Ebene.
 - e) Jai und Veeru liegen in der Wüste mit einem Brief bei ihnen, als seien sie Leichen mit einer Botschaft. Gabbars Männer kommen näher. Jai und Veeru springen auf und überwältigen Gabbars Männer. Einen der Männer lassen sie am Leben und geben ihm einen Brief, den er Gabbar bringen soll.
 - f) In seinem Lager liest Gabbar den Brief, der dem „Dacoit“ (Begriff für indische Banditen) den Kampf ansagt. Gabbar betitelt die beiden Kleinkriminellen als „Maulhelden“ und betont, dass das „Spiel“ erst jetzt beginne, Spaß zu machen.
15. Auf Thakurs Hof fängt Jai eine ausgebrochene Ziege für Radha ein. Vom Hausdiener Ramlal erfährt Jai, dass Radhas tiefe Traurigkeit nicht immer Teil ihrer Persönlichkeit war und sie einst Lebensfreude hatte.

-
- a) Rückblende: Thakur fährt mit einer Kutsche zu einem Anwesen und wird von Radha begrüßt, die laut und quirlig vom Fest der Farben, Holi, spricht. Als Thakur auf Radhas Vater trifft, bringt Radha die Farben und feiert Holi. Die Welt sei langweilig, „ohne all die Farben“.
 - b) Zurück in der „Gegenwart“: Man erkennt, dass Jai sie mit neuen Augen sieht.
 - c) Abends: Jai spielt Mundharmonika und betrachtet Radha, während diese die Lichter erlischt.
 - d) Jai offenbart Veeru seinen Entschluss, Radha heiraten zu wollen und ein anständiges Leben führen zu wollen. Veeru merkt an, dass Jai sie nicht einmal richtig kennt. Um seinem Verbrecherleben zu entkommen, will Jai eine neue Chance.
 - e) Thakur trifft sich mit Radhas Vater auf dessen Veranda um eine neue Hochzeit zu besprechen. Die Gesellschaft soll Menschen Einsamkeit nehmen und nicht isolieren (Gemeint ist: Die Tatsache, dass sie eine Witwe ist, soll ihr nicht die Chance auf Glück nehmen). Thakur empfindet eine Notwendigkeit, dass Radha jemanden hat, der sich um sie kümmert, sollte er nicht mehr sein.
 - f) Jai und Veeru schwelgen in ihrer neu justierten Zukunft als niedergelassene Männer mit Familien. Veeru erwähnt, dass Jai später auch seinen Kindern Geschichten erzählen muss, da er sich nichts merken könne. In dem Kontext fällt ihm auf, dass er eine Verabredung mit Basanti an einem See vergessen hat. Hastig bricht er auf.
16. Basanti sitzt einsam an einem See. Gabbars Männer erscheinen und sie muss vor ihnen fliehen. Sie jagt mit der Kutsche davon, woraufhin Gabbars Männer ihr auf Pferden folgen.
- a) Veeru kommt hinzu und versucht Basanti zu retten. Sie werden beide gefangen genommen.
 - b) Gabbars Lager: Die heiße Sonne brennt. Gabbar betrachtet die „scharfe Braut“. Einer von Gabbars Männern merkt an, dass Basanti gut tanzen könne und Gabbar fordert eine Demonstration. Als er die Liebe von Veeru und Basanti erkennt, zwingt er Basanti zu tanzen. Sollte sie aufhören, würde Sambha Veeru erschießen. Veeru: „Basanti, tanz nicht für diese Hunde!“ Doch Basanti gibt nach, um Veerus Leben zu retten.

-
- c) „Haan Jab Tak Hain Jaan“ – Song. Unter brennender Sonne tanzt Basanti, während Sambha sein Gewehr auf Veeru gerichtet hat. Gabbars Männer zertrümmern zwei Flaschen und Basanti muss über Scherben tanzen, wodurch ihre Füße bluten.
- d) Von einem hohen Posten aus erschießt Jai Sambha. Er richtet die Waffe auf Gabbar und fordert, dass die Waffen fallengelassen werden. Gabbar gibt nach. Jai befreit Veeru, welcher sich eine der Waffen von Gabbars Männern nimmt und Munition. Zu dritt fliehen Jai, Veeru und Basanti. Gabbars Männer folgen ihnen.
- e) An einer Holzbrücke kommt es zu einem Schusswechsel. Jai ist verletzt, versteckt dies jedoch vor Veeru. Die Munition wird knapp und Jai will Basanti und Veeru zum Dorf schicken, damit diese Nachschub holen, während er die Stellung hält. Veeru will, dass Jai an seiner statt mit Basanti ins Dorf zurückkehrt. Jais Münzwurf entscheidet und widerwillig rettet Veeru mit Basanti zurück ins Dorf, während Jai die Stellung hält.
- f) Jai erkennt, dass er die Stellung nicht lange halten kann und opfert sich bewusst.
- g) Veeru kehrt zurück, mit ihm viele Dorfbewohner, Thakur und Radha, und sieht den sterbenden Jai. Jai stirbt in Veerus Armen: „Ich habe für meinen Freund gelebt und sterbe vor ihm.“ Jai fordert, dass Veeru sich an ihre Heldentaten erinnern soll, da nun Veeru die Geschichten seinen Kindern selbst erzählen muss.
- h) „Yed Dosti Hum Nahin (Sad)“ – Song. Veeru hält den toten Jai in den Armen und trauert, Radha sucht bei Thakur Trost.
- i) Veeru findet Jais Münze. Als er diese genauer betrachtet, erkennt er, dass es eine Doppelmünze ist und all die Male, die Jai durch einen Münzwurf entscheiden ließ eigentlich immer seine Entscheidung waren. Er schwört Rache an Gabbar und wirft die Münze weg.
17. Veeru stürmt in Gabbars Lager und tötet mehrere seiner Männer: Er fordert Gabbar heraus und die beiden kämpfen. Gabbar ist im Kampf unterlegen.
- a) Bevor Veeru Gabbar töten kann, erscheint Thakur und fordert, dass Veeru das Versprechen hält, Gabbar lebendig zu fassen. Da Jai das Versprechen gegeben hat, macht Veeru einen Rückzieher und ehrt das Versprechen seines toten Freundes. Thakur geht auf Gabbar los, Gabbar ist arrogant und denkt, dass Thakur ihm ohne seine Arme nichts anhaben kann. Thakur: „Um eine Schlange zu zertreten, braucht man

Füße, keine Hände.“ Thakur zertritt Gabbars Hände und macht ihn somit machtlos. Dorfbewohner erscheinen und Gabbar erkennt seine Unterlegenheit.

- b) Kurz bevor Thakur Gabbar tötet, trifft die Polizei ein: „Es obliegt dem Gesetz, Verbrechen zu bestrafen.“ Thakur diene immer noch als Vorbild und solle seine Prinzipien und Ideale nicht vergessen. Schließlich lässt Thakur von Gabbar ab.
18. Jais Begräbnis in der ruralen Ebene des Dorfes: Radhas beobachtet von Thakurs Villa aus. Sie schließt das Fenster.
19. Am Bahnhof in der Nähe von Ramgarh verabschiedet sich Veeru von Thakur. Als Veeru in den Zug steigt, erwartet ihn bereits Basanti. Die beiden umarmen sich innig und der Zug fährt in die Ferne. Thakur bleibt zurück und verlässt schließlich den Bahnsteig, während der Abspann läuft.

Anhang 2: Farben und ihre Wirkung

Farbe	Symbolik	Wirkung
Gelb	Licht, Wärme, Heiterkeit, Vernunft, Logik; Krankheit, Neid, Täuschung, Verrat	Anstrengend, stolz; neiderfüllt, eifersüchtig, verlogen
Orange	Lebenskraft, Freude, Ausgelassenheit, Selbstvertrauen; Angeberei, Aufdringlichkeit	Heiter, kreativ; extrovertiert
Rot	Blut, Kraft, Liebe, Leidenschaft, Feuer, Wärme; Gefahr, Aggression, Wut, Umsturz, Krieg	Belebend, erregend, wärmend; aggressiv, hasserfüllt
Violett	Würde, Extravaganz, Religion; Eitelkeit, Macht, Spannung	Extravagant, unkonventionell; eitel, einsam, unnatürlich
Blau	Wasser, Himmel, Frieden, Harmonie, Beständigkeit, Treue, Vertrauen, Sehnsucht; Kälte, Melancholie, Zurückgezogenheit	Beruhigend, sehnsüchtig, unendlich; kalt, fern, melancholisch, abweisend
Grün	Natur, Frühling, Jugend, Hoffnung, Wachstum, Ruhe; Unreife, Gift	Natürlich, frisch, jung, beruhigend; gleichgültig
Braun	Erde, Bodenständigkeit, Sicherheit, Wärme; Bequemlichkeit, Starrheit	Gemütlich, warm; faul, altmodisch, bieder

Weiß	Klarheit, Reinheit, Unschuld, Frieden, Wahrheit, Einfachheit, Vollkommenheit, Ewigkeit; Leere, Unnahbarkeit	Rein, leicht, weit; leer, langweilig, steril
Schwarz	Würde, Stärke, Feierlichkeit; Tod, Trauer, Finsternis, Geheimnis, Unglück, Schmutz, das Böse, Bedrohung, Angst	Elegant, exklusiv, kompetent; traurig, schwer, bedrohlich, eng
Grau	Alter, Weisheit, Sachlichkeit, Diskretion; Eintönigkeit, Langeweile, Gleichgültigkeit	Funktional, neutral, zurückhaltend; arm, alt, gleichgültig, nüchtern ⁴¹⁶

⁴¹⁶ Ottiker (2019), S. 82.

Anhang 3: „Yeh Dosti Hum Nahin“ Lyrics

Yeh dosti hum nahin todenge – We will not break this friendship

Todenge dam magar tera saath na chhodenge - I may break my strength, but I will not leave your side

Yeh dosti hum nahin todenge – We will not break this friendship

Todenge dam magar tera saath na chhodenge - I may break my strength, but I will not leave your side

Ae meri jeet teri jeet, teri haar meri haar – Oh, my victory is your victory, your loss is my loss

Sun ae mere yaar – Listen, oh my friend

Tera gham mera gham, meri jaan teri jaan – Your pain is my pain, my life is your life

Aisa apna pyaar – That is how our love is

Jaan pe bhi khelenge, tere liye le lenge – I will even risk my life, for you I will

Sab se dushmani – Become enemies with everyone

Yeh dosti hum nahin todenge – We will not break this friendship

Todenge dam magar – I may break my strength

Tera saath na chhodenge – But I will not leave your side

Logon ko aate hain do nazar hum magar – People see two of us, but

Dekho do nahin – Look, we are not two

Arre ho judaa ya khafa ae khuda hai dua – Oh, that we be separated or angry, Oh God I pray

Aisa ho nahin – That this may not happen

Khaana peena saath hai – We will eat and drink together

Marna jeena saath hai – We will die and live together

Khaana peena saath hai – We will eat and drink together

Marna jeena saath hai – We will die and live together

Saari zindagi – For our entire lives

Yeh dosti hum nahin todenge – We will not break this friendship

Todenge dam magar tera saath na chhodenge – I May break my strenght, but I will not leave your side

Yeh dosti hum nahin todenge – We will not break this friendship

Todenge dam magar tera saath na chhodenge – I May break my strenght, but I will not leave your side⁴¹⁷

⁴¹⁷ Hindilyrics.net (Hrsg.) (o.J.): Yeh Dosti Song Lyrics Translation. <http://www.hindilyrics.net/translation-Sholay/Yeh-Dosti.html> (09.10.2020).

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, 17. Oktober 2020

Seyed Dariusch Julian Tabatabaei Dakhili

Ort, Datum

Vorname Nachname