

## Die Schweiz im Hindi-Mainstream-Kino – ein „Disneyland der Liebe“

ALEXANDRA SCHNEIDER

In den letzten Jahren ist der populäre indische Film im Westen verstärkt zur Kenntnis genommen worden. Dies gilt vor allem für die so genannten Bollywood-Filme – das kommerzielle Hindi-Kino, das in und um Bombay produziert wird. Lange Zeit beschränkte sich das Wissen über das indische Kino im Westen auf die Filme ausgewählter Autoren des nicht-kommerziellen *Parallel Cinema*, also auf Werke von Regisseuren wie Satyajit Ray<sup>1</sup> oder Ritwik Ghatak<sup>2</sup>. Inzwischen gibt es jedoch auch im deutschsprachigen Raum immer mehr Gelegenheiten, kommerzielle indische Filme zu sehen, sei es auf Filmfestivals, im Kino oder im Fernsehen. Dabei sind besonders das Forum des jungen Films an der Berlinale in Berlin sowie die fernsehsender Arte und RTL 2 durch die Programmierung ganzer Reihen von Bollywood-Filmen hervorgetreten. Man könnte aus dieser Entwicklung folgern, dass das Bollywood-Kino kurz davor steht zu einem globalen Phänomen zu werden – so wie das Hollywood-Kino seit dem Ende des Ersten Weltkriegs eines ist. Gegen eine solche Sichtweise sprechen aber verschiedene Gründe: Es gilt zum Beispiel zu berücksichtigen, dass populäres Kino schon immer transnational funktionierte, sei es hinsichtlich der Produktionstechnik oder auch des Konsums der Filme. Tatsächlich kann man mit der Filmwissenschaftlerin Natasa Durovicova mit gutem Grund die These vertreten, dass populäres Kino nie etwas Nationales, sondern immer etwas Populäres war, da allein schon die Höhe der Aufwendungen für die Produktion eines Films die Vermarktung über die jeweiligen Landesgrenzen hinaus gebietet, ja sogar notwendig erscheinen lässt.<sup>3</sup> Ganz in diesem Sinn ist das kommerzielle Hindi-Kino schon seit einigen Jahrzehnten ein quasi-globales Phänomen, auch wenn es

<sup>1</sup> Bekannt ist im Westen z. B. *Pather Panchali* (Ballade vom Weg/Auf der Straße, Indien 1955) aus der Trilogie *Apus* (Weg ins Leben).

<sup>2</sup> U. a. *Meghe dhaka tara* (Der verborgene Stern, Indien 1960).

<sup>3</sup> Natasa Durovicova, Some Thoughts at an Intersection of the Popular and the National, in: *The Velvet Light Trap* 34, 1994, S. 3.

im Westen in keiner Weise als solches wahrgenommen wurde. Kommerzielle Hindi-Filme – Produkte einer indigenen Industrie, die noch vor der Unabhängigkeit entstand und zu dieser einen nicht zu unterschätzenden Beitrag leistete – werden schon seit den 1930er Jahren in über 100 Länder exportiert. Hauptabnehmer sind vor allem die ehemalige Sowjetunion, die Türkei, afrikanische und arabische Länder – alles Länder, die in den eurozentrischen westlichen Diskursen über populäre Filmunterhaltung in der Regel keinen prominenten Platz einnehmen. Da wir erst heute von dieser mehr oder weniger weltumspannenden, transkulturellen Verbreitung von Bildern aus „Bollywood“ Kenntnis nehmen, sind wir Westler und Westlerinnen gewissermaßen Nachzügler.

Wenn das Bollywood-Kino das Label „global“ verdient, so auch aufgrund der zunehmenden Präsenz des Westens oder besser von Bildern des Westens in populären Hindi-Filmen. Mehr und mehr erzählen Bollywood-Filme Geschichten, die in Emigrantengemeinschaften in westlichen Ländern, den so genannten NRI (Non Resident Indian) Communities, angesiedelt sind. Dies lässt sich nicht zuletzt auf die wachsende ökonomische Bedeutung der NRIs zurückführen, die ein wichtiges Publikumssegment für die Hindi-Filmindustrie darstellen. Nicht allein auf die Bedürfnisse dieses Publikums lässt sich hingegen der Einbezug von Drehorten in der Schweiz im Bollywood-Kino der 1990er Jahre zurückführen; auch schon deshalb nicht, weil die NRI-Gemeinde in der Schweiz zu klein ist, als dass sie die auffällige Häufung der Verwendung der Schweiz als Schauplatz erklären könnte.

In den folgenden Ausführungen möchte ich mich eingehender damit beschäftigen.

Film und Tourismus sind in der Schweiz seit jeher eng miteinander verbunden. Schon vor der Gründung der ersten nationalen Produktionsfirmen (ab 1910) reisten ausländische Kameramänner und Filmproduzenten in die Schweiz, um Filmaufnahmen zu drehen. Freiluft-Aufnahmen, vorwiegend von Landschaften, machten in den ersten 25 Jahren der Filmgeschichte weltweit einen bedeutenden Teil der Filmproduktion aus, und viele davon stammten aus der Schweiz.<sup>4</sup> Die Geschichte des Films in der Schweiz schließt an diejenige des Tourismus an und erbt im Groben dessen Fahrpläne, Interessensfelder und Sujets. Denn bis heute behandeln ausländische Filme die Schweiz häufig als Tourismusdestination, wenn sie das Land zum Schauplatz ihrer Erzählung machen – man denke beispielsweise an James Bond und das Schilthorn oder an Max Ophüls *Letter from an Unknown Woman* (*Brief einer Unbekannten*, USA 1948), in dem der Besuch einer virtuellen Schweiz in einem Bahnwagon mit vorbeiziehenden Landschaftskulissen unversehens schon eine

<sup>4</sup> Roland Cosandey, *Tourismus und der frühe Film in der Schweiz (1896–1918)*, in: *Cinema* 47, 2002, S. 50.



Vorstellung davon gibt, wie die Schweiz im kommerziellen Hindi-Kino eingesetzt werden wird.<sup>5</sup> Das indische Mainstream-Kino schließt also an eine filmhistorische Tradition an, wenn es die Konstellation von Schweiz, Tourismus und Film fortschreibt.

Spricht man die Rolle der Schweiz im indischen Film an, so fallen einem zunächst Szenen ein, in denen das Land in der Regel nicht als Schauplatz ausgewiesen ist, sondern vielmehr nur als metaphorische Landschaft für die typischen Song-und-Dance-Nummern dient, von denen ein Bollywood-Film in der Regel sechs bis acht umfasst. Andererseits gibt es aber durchaus auch eine Reihe von Beispielen, in denen die Schweiz als spezifischer Handlungsort zum Thema wird. Dies ist besonders häufig dann der Fall, wenn die Protagonisten die Schweiz als Touristen bereisen.

Im Folgenden nun möchte ich auf diese beiden unterschiedlichen Verwendungen der Schweizer Landschaften näher eingehen. Dabei soll mit der Schweiz als imaginärer Landschaft begonnen werden, um sodann in einem zweiten Schritt touristisch motivierte Einbindungen etwas genauer zu beleuchten.

## Imaginäre Landschaften

Im kommerziellen Hindi-Kino finden populäre visuelle Darstellungstraditionen Verwendung, die lange vor der Erfindung des Kinos in Indien entwickelt wurden und bis heute prägend sind. Bedeutsam sind dabei insbesondere ästhetische Verfahren, die die Einbindung „exotischer Landschaften“ ermöglichen, wie Collage und Pastiche (Nachahmung und Aneignung)<sup>6</sup>. Diese Verfahren werden in der europäischen Kunst gerne als Signatur der modernen respektive postmodernen Kunst interpretiert, weil sie mit den Konventionen des Abbildrealismus brechen.

<sup>5</sup> Selbstverständlich sind im Laufe der Zeit auch andere Anknüpfungspunkte hinzugekommen, welche die Schweiz als Handlungsort für Spielfilme prädestinieren: Die Schweiz als internationaler Finanzplatz und Bankenstandort (inklusive Nummernkonti), aber auch als wichtiger Ausgangs- oder Standort humanitärer und pädagogischer Projekte (Henry Dunant, Hans Heinrich Pestalozzi).

<sup>6</sup> Vgl. dazu Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, London 2004. Eine Diskussion der genannten Verfahren findet sich z. B. bei William C. Wees, *Found Footage und Fragen der Repräsentation*, in: Cecilia Hausheer, Christoph Settele (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern 1992, S. 36–53. Wees sieht in der Collage eine ästhetische Strategie, die den Realismus kritisiert; Pastiche jedoch als postmoderne Form der Aneignung, Simulation oder Imitation ohne kritisches Potential – eine Lesart, die nicht unbedingt geteilt werden muss. Siehe auch Martin Kuester, *Pastiche*, in: Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 415.

Ein bemerkenswert früher Einfluss der europäischen auf die indische Kunst findet sich in der Mogul-Malerei. Sowohl über die von den Jesuiten ins Land gebrachte religiöse Malerei, wie auch über Bilder und Teppiche mit weltlichen Motiven, die als Geschenke an die indischen Höfe gelangten, fanden europäische Darstellungstraditionen und -konventionen Eingang in die indische Kunst. Manchmal kopierten die lokalen Künstler europäische Malereien oder sie übermalten Originaldrucke, zuweilen fügten sie in ihre Bilder auch Details aus europäischen Drucken ein. Sehr bald schon waren diese Gemälde im europäischen Stil weniger das Resultat eines Kopiervorgangs als das Produkt von Pastiche, d. h. von Nachahmung und Aneignung oder wie man auch sagen könnte: das Resultat einer lokalen Aneignung und Umwertung fremder Traditionen.<sup>7</sup>

Wie der indische Kunsthistoriker Jyotindra Jain zeigt, erfuhr die visuelle Sprache der Collage und des Zitats in Indien im 19. Jahrhundert eine Ausdifferenzierung, die für den vorliegenden Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist.<sup>8</sup> Diese Ausdifferenzierung machte sich in hinduistischen Kultbildern und mythologischen Darstellungen bemerkbar, die in dieser Zeit tief greifenden ästhetischen und konzeptuellen Veränderungen unterworfen wurden. Jain argumentiert, dass ein eklektischer Umgang mit Bildern des sich verändernden kolonialen Indiens ein zentrales Element der sich schrittweise herausbildenden visuellen Sprache der Collage und des Zitats wurde. Zwei unterschiedliche Gattungen sind für den hier untersuchten Zusammenhang besonders interessant. Die erste Gattung bestand aus Collagen aus europäischem und indischem Ausgangsmaterial, die häufig die Liebesspiele von Krishna zum Gegenstand hatten und diesen vor dem Hintergrund populärer europäischer Reiseziele zeigten. Die zweite Gattung verband imaginäre Landschaften und Szenen von kolonialen Herrschaftshäusern im Hintergrund mit Szenen aus der hinduistischen Mythologie oder nationalistischen und politischen Bildern im Vordergrund. In beiden Fällen wurden die Hintergründe durch westliche bzw. koloniale Orte gebildet und brachten einen – in den Worten Jains – modernen Raum hervor. Solche Bilder dienten ihrerseits als Vehikel für kulturelle Kräfteverschiebungen, indem sie Spiel- und Handlungsräume in den Bereichen des Heiligen und Erotischen sowie innerhalb des politischen Feldes der kolonialen Moderne eröffneten. Vor allem erlaubten Collage und Zitate die Gegenüberstellung von indischen und westlichen Bildern und die

<sup>7</sup> Susan Stronge, *Europe in Asia: The Impact of Western Art and Technology in South Asia*, in: Anna Jackson, Amin Jaffer (Hrsg.): *Encounters: The Meeting of Asia and Europe 1500–1800*, London 2004, S. 287.

<sup>8</sup> Jyotindra Jain, *Morphing Identities. Reconfiguring the Divine and the Political*, in: Indira Chandrasekhar, Peter C. Seel (Hrsg.), *body city*, Berlin, Delhi 2003, S. 12–45



Gleichbehandlung von traditionellen, nationalen, subalternen, heiligen und erotischen Elementen auf einer einzigen Rezeptionsoberfläche. Die Technik der Collage, die Elemente aus verschiedenen visuellen Quellen vereint, trug also dazu bei, einen ambivalenten Raum zu schaffen, der verschiedene kulturelle Lesarten ermöglichte.

Das Kennzeichen des Misch- oder Kompositbildes als Folie, das die Konstruktion ambivalenter symbolischer Räume erlaubt und unterschiedliche kulturelle Lesarten anbietet, trifft auch auf die Ästhetik des melodramatischen Bollywood-Familienfilms der 1990er Jahre zu. Aber nicht nur die ästhetischen Verfahren verbinden Bollywood mit der Plakatkunst des 20. Jahrhunderts. In der indischen Kunst wird Krishnas Liebespiel seit jeher häufig vor dem Hintergrund schneebedeckter Gipfel angesiedelt. Namentlich die Kashmir-Region dient dabei oft als Kulisse, wobei der spezifische geografische Ort mehr oder weniger unbestimmt bleibt. Für die Bollywood-Filme, die vor Mitte der 1980er Jahre entstanden, wurden viele Song- und Dance-Nummern in der Kashmir-Region gedreht; vor allem, wenn sie von Liebe und Erotik handelten. Der Drehort Kashmir verlieh dem Liebespiel der Protagonisten eine Dimension des quasi Mythologischen. Aufgrund der Grenzkonflikte zwischen Indien und Pakistan entwickelte sich Kaschmir seit Mitte der 1980er Jahre jedoch mehr und mehr zu einem unsicheren Drehort. Schließlich machte sich gegen Ende der 1980er Jahre der Regisseur und Produzent Yash Chopra, ein Veteran des Hindi-Kinos und seit Beginn der 1960er Jahre einer seiner erfolgreichsten Filmgestalter, als erster auf die Suche nach einem Ersatzdrehort – und wurde in der Schweiz fündig. Als würde er sich der Tradition der Collage entsinnen, wie sie in Indien im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, benutzte Chopra die Schweizer Landschaft ganz im Sinne der von Jain analysierten Bilder und passte sie frei der Handlung oder den Figuren an. Dem Beispiel von Yash Chopra folgten viele andere indische Regisseure und Produzenten und so wurden zwischen 1986 und 2002 etwa 80 Filme teilweise oder sogar ganz in der Schweiz gedreht.

Betrachtet man die Schweizer Landschaftsaufnahmen vor dem Hintergrund der Bildtraditionen des 19. Jahrhundert, dann kann eine erste Schlussfolgerung bezüglich der Bedeutung dieser Landschaften in indischen Filmen lauten, dass die Schweizer Landschaft in der Regel einen imaginären Raum für die Liebeswünsche und Liebesspiele der Hauptfiguren darstellt. Oder, um es in der Sprache der *post colonial theory* zu formulieren: Diese Bilder stellen Beispiele für ein Anderes dar, das als vollständig Assimiliertes in das Selbst der populären visuellen indischen Kultur eingegangen ist.

## Die Schweiz als reale Konsumlandschaft

*Faasle* (*Entfernung*, 1985) von Yash Chopra ist einer der ersten Filme, der das Potenzial der Schweizer Landschaft als imaginäre Landschaft ausspielt. In diesem Film treffen sich die beiden, durch soziale Unterschiede getrennten, Liebenden in ihrer Fantasie auf einer grünen Wiese und träumen von sich als vereintem Liebespaar. Diese Aufnahmen sind in der Schweiz entstanden, werden von der Handlung aber nicht als solche ausgewiesen. Vielmehr halten Decoupage und Montage<sup>9</sup> die geografische Verortung der Landschaft im Unbestimmten. Tatsächlich ist der Film gemäß Plot ausschließlich in Indien angesiedelt. Demnach geht es in der genannten Szene nicht in erster Linie um den spezifischen geografischen Raum, sondern um die Fantasien und Assoziationen, die die dargestellte Landschaft freisetzt. Andererseits findet sich in *Faasle* eine lose und indirekte Verbindung mit einer touristischen Erfahrung, die den Sprung von Indien in die Schweiz auch rechtfertigen könnte: Die geschilderte Szene entspricht in ihrer Auflösung nämlich den gängigen Darstellungskonventionen einer Hochzeitsreise.

Das Motiv der Flitterwochen bildet schon in *Sangam* (*Vereinigung*, Raj Kapoor, 1964) den Anlass für eine – in diesem Fall reale – Reise nach Europa. Das neu vermählte Paar besucht zuerst die klassische Liebesstadt Paris, um dann weiter nach Venedig und in die Berner Alpen zu reisen. Film, Fremdenverkehr und Hochzeitsreise bilden eine Spielart der Konstellation von Film und Tourismus, die nicht nur in der Filmgeschichte Indiens eine wichtige Rolle spielt; auch in Hollywood hat diese Konstellation immer wieder Verwendung gefunden.<sup>10</sup> Film, Hochzeit und Tourismus stellen auf je unterschiedliche Weise Formen des Konsums dar, die einen Erlebnisgewinn und neue emotionale Erfahrungen versprechen. Bis heute ist die Hochzeitsreise für viele Menschen die wichtigste – und früher auch erste – Urlaubsreise, die nicht ausschließlich der Bildung oder Erholung dient. Darüber hinaus weisen die Flitterwochen ein Moment der Einmaligkeit auf. Sie lassen sich im Prinzip nicht wiederholen. Eine aufwändig ausgestattete Hochzeit und ein exklusiver Urlaub bieten zudem auch Momente, in denen sichtbar Geld ausgegeben wird; sie stellen beide eine Form von *conspicuous consumption*

<sup>9</sup> Unter Decoupage versteht man die Auflösung einer Szene in verschiedene filmische Einstellungen, die in der Montage (im Schnitt) wieder zusammengefügt werden.

<sup>10</sup> Um nur einige Beispiele zu nennen: *Niagara* (Henry Hathaway, USA 1953), *The Long, Long Trailer* (Vincente Minelli, USA 1954) oder *Honeymoon in Vegas* (Andrew Bergman, USA 1992).



dar.<sup>11</sup> Entsprechend knüpfen sich viele Erwartungen an diese Reise. In Indien kommt der filmischen Hochzeitsreise nach Europa noch eine zusätzliche symbolische Bedeutung zu. Nicht nur gilt die Hochzeit als wichtigster Schritt im Laufe eines Lebens; die meisten Leute können sich eine Reise ins Ausland gar nicht leisten. Die Hochzeitsreise auf der Leinwand erfüllt den Wunsch nach einem Liebeserlebnis in bukolischer Landschaft ebenso wie den nach einer touristischen Reise zumindest im Imaginären.

*Sangam* aus dem Jahr 1964 nun ist im Grunde ein Film, der stärker transnational und global ausgelegt ist als die Filme von Yash Chopra aus den 1980er Jahren. Reflektiert er doch einen zeitgenössischen, internationalen Trend des Reisefilms der 1950er und 1960er Jahre, als Spielfilme europäischer wie amerikanischer Provenienz gerne zur Promotion bestimmter Reiseziele dienten. Man denke an die vielen in Rom gedrehten Hollywoodfilme, an *Sound of Music* (Robert Wise, USA 1965) oder an all die deutschsprachigen Filme, die in Kurorten oder in Italien spielten. Wenn allerdings in den 1950er und 1960er Jahren eine Reise nach Europa für die meisten indischen Zuschauer ein imaginäres Szenario blieb, so hat sich dies seit Mitte der 1990er Jahre verändert. Seitdem verzeichnet die Schweiz einen markanten Zuwachs an indischen Touristen. Vor allem Hochzeitsreisende, die dem im Zuge der ökonomischen Liberalisierung neu entstandenen Mittelstand entstammen, reisen gerne in die Schweiz und suchen dort mit Vorliebe die Orte auf, an denen die Bollywood-Stars auf der Leinwand große Gefühle der Liebe erlebt haben. Die Bilder der imaginären Landschaften werden von den Hochzeits- und anderen Touristen aus Indien so gesehen auch als Karten einer realen Welt gelesen.

Fast alle Szenen kommerzieller Hindi-Filme, die ausdrücklich in der Schweiz angesiedelt sind, thematisieren denn auch touristische Erfahrungen.<sup>12</sup> Man bereist mit Zahnradbahn, Luftseilbahn und Sessellift die Alpen und macht Ausflüge mit Schiff, Eisenbahn, Helikopter oder im schnittigen europäischen Auto.<sup>13</sup> Bergrestaurants, Wasserfälle und andere Ausflugsorte werden

<sup>11</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Rachel Dwyer, *Landschaft der Liebe: Die indischen Mittelschichten, die romantische Liebe und das Konsumdenken*, in: Alexandra Schneider (Hrsg.), *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*, Zürich 2002, S. 97–105.

<sup>12</sup> Zum indischen Tourismus in der Schweiz siehe den Beitrag von Urs Keller in diesem Heft.

<sup>13</sup> Ausnahmen bilden *An Evening in Paris*: Die junge wohlhabende Protagonistin wird von ihrem Vater zunächst für einen Ausbildungsaufenthalt in die Schweiz geschickt. Beim Roten Kreuz soll sie den Beruf der Krankenschwester erlernen, doch eigentlich bildet die Schweiz vor allem eine ideale Kulisse für Liebeständeleien. Abgesehen von *Darr*, der in einem Mädcheninternat in der Schweiz beginnt, *Chandni* (Frauennamen, resp. *Mondschein*), bei dem der querschnittsgelähmte Protagonist zu einem Rehabilitationsaufenthalt

besucht und können eine willkommene Kulisse abgeben, wenn die Protagonisten ihrem Liebesbegehren vermittels einer Gesangs- und Tanzeinlage Ausdruck verleihen wollen. Die indischen Regisseure verwenden dafür durchaus traditionelle touristische Sehenswürdigkeiten und Ausflugsziele. In der Regel aber setzen sie diese keineswegs so filmisch in Szene, wie man dies erwarten würde, wenn man mit der etablierten westlichen touristischen Ikonografie der Schweiz vertraut ist. Eiger, Mönch und Jungfrau sind zum Beispiel häufig nicht als Panorama einer Dreiergipfelkette gefilmt, sondern werden eher in Anlehnung an indische Darstellungskonventionen abgebildet. Schweizer Berge sind im indischen Film kompositorisch auf eine ähnliche Weise ins Bild gerückt wie die Gebirgszüge des Kaschmirtals, die auf Gemälden, Fotografien, Postern und in Filmen die traditionelle Kulisse für eine Liebesdarstellung abgeben. Auf fotografischen Landschaftspostern der Schweiz, die in Indien auf der Strasse verkauft werden, finden sich übrigens häufig ähnliche Landschaftsdarstellungen wie in den Filmen: Zusammengesetzt aus verschiedenen Motiven, sind solche Fotomontagen zunächst oft nicht als Kompositbilder erkennbar. Nur wer sich mit den geografischen Bezügen auskennt, stellt fest, dass es für diese Bilder in der Realität gar keine Entsprechung gibt, sondern vielmehr verschiedene Fotografien in einer Collage zusammen gefügt wurden. Bei solchen zeitgenössischen Collage-Plakaten geht es, wie bei den von Jain analysierten Collagen, nicht um die realistische Wiedergabe, sondern um die Inszenierung einer ganz bestimmten Bild- und Vorstellungswelt: Beispielsweise um die Entrücktheit der verschneiten Berggipfel als Wohnort der Götter oder um die pastoralen, mit Blumen übersäten Wiesen, auf denen Krishna das Milchmädchen Radha mit seinem Flötenspiel verführt.

Eine ganze Reihe Bollywood-Filme benutzt die Schweiz aber nicht nur als Kulisse, sondern auch als Schauplatz der Handlung. Wenn das unkundige Paar in *Yes Boss* (Aziz Mirza, 1997) z. B. darauf aufmerksam gemacht wird, dass es hierzulande keine Hotelzimmer mit Meerblick gebe, oder dass drei Dollar kaum ausreichen, um sich etwas zu kaufen, dann verweist das auf die geografischen und ökonomischen Realitäten der Schweiz. Sieht man einmal davon ab, dass solche Szenen jenen Zuschauern, die die Schweiz schon kennen, einen Anstoß für eigene Reiseerinnerungen bieten, dann stellt sich bisweilen der Eindruck ein, dass die entsprechenden Szenen auch der Erziehung künftiger Touristen dienen und nicht zuletzt darauf abzielen, potenzielle Touristen auf ihre Reiseerlebnisse vorzubereiten. Nicht nur erfährt

---

nach Nottwil fährt, und *Chori chori chupke chupke* (*Verstohlen und heimlich*), in dem ein kinderloses Paar mit einer Leihmutter in die Schweiz reist, um ein Kind zu zeugen und zur Welt zu bringen, wird die Schweiz primär als Tourismus- oder Geschäftsreiseziel explizit in die Handlung eines kommerziellen indischen Films eingeführt.



man Wichtiges über das Reiseland, man wird auch schon darauf vorbereitet, dass im Ausland vieles anders sein wird als zu Hause und vielleicht nicht ganz so paradiesisch, wie man es sich gerne vorstellen möchte. So gesehen können die Beispiele, in denen indische Touristen entweder keine realistische Vorstellung von den spezifischen geografischen Verhältnissen der Schweiz haben, oder sich beim Bestellen im Café oder beim Einkaufen falsch verhalten, auch als exemplarische Vorwegnahmen von touristischen Frustrationserlebnissen verstanden werden. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Schweizer Polizisten in *Hadh kar di aapne* (*Gut gesagt ist halb gewonnen*, Manoj Agarwal, 2000) nicht gerade zimperlich mit den indischen Touristen umgehen und auch wenig Unterscheidungsvermögen an den Tag legen, ganz so, als möchten sie dem alten Vorurteil, demgemäß alle Asiaten ohnehin gleich aussehen, noch einmal zur Gültigkeit verhelfen.

Ein Urlaub beginnt in Bollywood-Filmen in der Regel auf einem Flughafen (meistens in Bombay oder Delhi) und wird häufig mit einer Szene im Flugzeug selbst eingeleitet. Diese wiederum gibt den idealen Rahmen ab, um eine kleine – oft komische – Episode zur Flugangst in den Film zu integrieren; auch dies ist eine Form von Reisevorbereitung. Daneben schaffen solche Handlungselemente die Möglichkeit, einen indischen Mikrokosmos zu zeigen: Menschen unterschiedlicher sozialer, ethnischer und religiöser Herkunft sitzen gemeinsam im selben Transportvehikel und müssen miteinander auskommen. Ähnlich verhält es sich auch mit Busreisen. In *Hadh kar di aapne* und in *Dulhan hum le jayenge* (*Die Braut gehört mir*, David Dhawan, 2000) beispielsweise spielt ein Großteil der Handlung während einer Bustour durch Europa, wobei der Aufenthalt in der Schweiz in beiden Filmen im Zentrum steht. Beide Liebesfilme sind mit einem Krimi-Subplot versehen, der ebenfalls in der Schweiz angesiedelt ist. Im ersten Fall geht es um Drogenschmuggel, im zweiten um einen Schmuckraub. Schweizer treten hier als Polizisten in kleinen Komparsenrollen auf; z. B. der Touroperator Jakob Tritten in *Hadh kar di aapne*, der die Drehreisen der meisten indischen Filmcrews in die Schweiz organisierte und auch in *Adjnabee* (*Fremder*, Abbas und Mastan Alibhai Burmawalla, 2001) einen Polizisten verkörpert. Abgesehen von dieser zusätzlichen Dramatisierung gleichen die filmischen Busfahrten den realen Reiseszenarien indischer Touristen. Die Rundreise in einer Gruppe aus Inderinnen und Indern sowie aus in Europa ansässigen NRIs im Bus stellt einen besonders beliebten Modus der Europareise dar.<sup>14</sup> Während solchen realen Bustouren werden häufig die neuesten Bollywood-

<sup>14</sup> Die „Grand Tour of Europe“ von SOTC dauert 14 Tage und führt durch sechs Länder, wobei die Schweiz mit vier Tagen den größten Teil ausmacht. Schon im Titel des Reiseangebots ist die Schweiz besonders hervorgehoben: „Spend four days in Scenic Switzerland“ (SOTC Catalogue).

Produktionen auf Videomonitoren vorgeführt, was eine Art Rückkoppelungseffekt zwischen dem Reise-Film und der Film-Reise bewirkt. Das Anschauen heimischer Filme unterwegs schafft eine gewisse Vertrautheit, man fühlt sich auch während der Reise „wie zu Hause“, oder wie es ein indischer Tourist einmal ausgedrückt hat: Es stellt sich ein Gefühl des „home away from home“ ein. Fast wie zu Hause fühlt man sich überdies, weil man unter sich ist, was mitunter auch im Film thematisiert wird. Man freut sich darüber, im Ausland Landsleute aus der eigenen Heimat zu treffen.

Es stellt sich die Frage, inwiefern sich dieses indische „home away from home“, so wie es auch in den untersuchten Filmbeispielen artikuliert wird, von westlichen Vorstellungen und touristischen Praktiken unterscheidet. Der deutsche Volkskundler Hermann Bausinger weist darauf hin, dass die westliche Tourismusforschung sich lange Zeit auf die Problematik des Fremden und seiner mangelhaften Aneignung und Verarbeitung durch den Touristen konzentriert hat. Darüber vergaß man, dass im Urlaub auch das Eigene verfremdet und damit neu erfahrbar wird. „Der Bezugspunkt des Urlaubs ist immer auch das Zuhause“, so formuliert es Bausinger.<sup>15</sup> Im Grunde ist dieser Widerspruch für jede touristische Erfahrung konstitutiv: Es geht immer um das Weggehen und Dableiben, um das Herstellen einer Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. In der Tourismusforschung spricht man ferner davon, dass das Kulturspezifische für die Touristen hergerichtet wird. Dazu gehört, „dass den kulturellen Erscheinungen ein Stück von ihrer Eigenart und damit auch Widerspenstigkeit genommen wird“. Dadurch wird das, was „einmal bedrohlich fremd war, [...] bekömmlich exotisch“.<sup>16</sup> Die Exotik ist dabei Ausdruck für eine ambivalente Andersheit, die, wie Homi K. Bhabha meint, sowohl Objekt des Begehrens als auch von Spott und Distanzierung ist.<sup>17</sup> Sie drückt sich in der stereotypen Spannung zwischen dem als etwas Anderes Inszenierten und dem als normal Empfundene aus.

Während westliche Wissenschaftler sich längst darauf eingestellt haben, dem Exotismus im westlichen Tourismus nachzuspüren, hat der umgekehrte Vorgang, die exotisierende Aneignung des Westens durch nichtwestliche Touristen, bislang kaum Beachtung gefunden. Die Bollywood-Szenen, die in der Schweiz angesiedelt sind, bieten mitunter genau hierfür gutes Anschauungsmaterial. Um die spezifische Dynamik dieser Aneignung besser zu verstehen, lohnt es sich, kurz auf die soziologischen Hintergründe einzugehen.

<sup>15</sup> Hermann Bausinger et al. (Hrsg.), *Reisekultur: von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 1991, S. 350.

<sup>16</sup> Bausinger 1991 (s. Anm. 15), S. 345.

<sup>17</sup> Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London/New York 1995, S. 66.



Wenn sich im Bollywood-Kino der letzten Jahre die Auslandsreise als Verfahren etablieren konnte, fremde Schauplätze in die Filmhandlung zu integrieren, dann lässt sich dies auch mit Veränderungen der indischen Gesellschaft in Verbindung bringen. Bollywoodfilme waren bis in die 1970er Jahre entweder in feudalen Familienverhältnissen oder in ländlicher und urbaner Armut angesiedelt. Seit Ende der 1980er Jahre verlagerte sich der Schauplatz der Filme immer mehr in bürgerliche Familien, in Milieus also, in denen westliche Konsumgüter und Markenartikel zuweilen wichtige Zeichen sozialer Differenzierung sind. Die Indologin Rachel Dwyer sieht in dieser Entwicklung eine Reaktion auf die Entstehung einer neuen Mittelschicht im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung in den 1990er Jahren.<sup>18</sup> Es würde indes zu kurz greifen, wenn man daraus schließen würde, dass sich diese neue Mittelschicht vollkommen an den Idealen der westlichen Länder orientiert und sich entsprechend deren gesellschaftliche Vorstellungen zu eigen zu machen versucht. So genannte westliche Werte sind bei den Vertretern der „neuen Mittelklasse“ keineswegs unumstritten und gelten nicht nur als erstrebenswert. Bereits in Raj Kapoors *Sangam* von 1964 dient die Hochzeitsreise in den Westen nicht zuletzt als Anlass, sich mit der eigenen Herkunft und den eigenen Wertvorstellungen auseinanderzusetzen. Ganz nach diesem Muster bildet eine Reise ins Ausland im indischen Film nach wie vor einen Anlass, die Integrität der Charaktere zu prüfen und herauszuarbeiten, wie sich die Figuren zu ihrer indischen Herkunft tatsächlich verhalten. Oft vermögen die Figuren dabei den Verlockungen der Konsumwelt zunächst nicht zu widerstehen<sup>19</sup>, am Ende jedoch obsiegt stets die Ehre der Familie. Wer sich von „falschen“ westlichen Werten verführen lässt, wird bestraft. Ein Beispiel ist *Dil chata hai* (*Sehnsucht des Herzens*, Farhan Akthar, 2001), ein Film, der vor allem bei einem jungen urbanen Publikum großen Erfolg hatte: Im Strandurlaub in Goa verliebt sich einer der drei Protagonisten in die Schweizerin Christine. Der Verlockung, eine Nacht mit der Europäerin zu verbringen, kann er nicht widerstehen – mit fatalen Folgen. Christine entpuppt sich als Trickdiebin und raubt ihren indischen Liebhaber gemeinsam mit einem Komplizen aus.

<sup>18</sup> Rachel Dwyer, *All You Want Is Money, All You Need Is Love: Sex and Romance in Modern India*, London/New York 2000; Dwyer 2002 (siehe Anm. 11).

<sup>19</sup> Der Aufenthalt im Westen beginnt häufig mit dem Kauf von westlichen (Marken-) Kleidern. Meistens überredet der Mann dabei die Frau zum Kauf freizügiger westlicher Kleidung (Miniröcke etc.). Kleiderkaufszenen enthalten zum Beispiel *Vastaav* (*Wirklichkeit*), *Dulhan hum le jayenge* und *Chandni*.

## Zwischen „Osten“ und „Westen“

Sieht man von den bereits beschriebenen Hochzeitsreise-Erzählungen ab, dann eröffnet ein Aufenthalt im westlichen Ausland den Protagonisten der Bollywood-Filme zunächst oft einen Raum der Freiheit: Freiheit von der eigenen Familie oder Flucht vor einer arrangierten Ehe oder einer Liebesenttäuschung. Am Schluss allerdings kehren die Protagonisten in der Regel nach Indien zurück. Der Auslandsaufenthalt kann eine Auszeit darstellen, in der eine Form von Läuterung stattfindet, einen Rite de passage gewissermaßen. Frauen können/müssen sich im Ausland zum ersten Mal in ihrem Leben betrinken, und sie dürfen Miniröcke tragen. Männer wiederum dürfen auf sexuelle Entdeckungsreise gehen, wenn auch nur in einem eingeschränkten Rahmen. In *Sangam* etwa will der neu vermählte Ehemann in Paris die Moulin Rouge besuchen – allein versteht sich, da diese Form von Unterhaltung für eine junge Frau doch wenig geeignet scheint. Seiner Frau gelingt es jedoch, ihn von diesem Vorhaben abzuhalten, indem sie spontan eine Art private Moulin-Rouge-Vorstellung zum Besten gibt. Das Bricolage-Verfahren der klassischen Hollywood-Musicals<sup>20</sup> imitierend, nimmt seine Frau die Einrichtungsgegenstände des Hotelzimmers als Ausstattungsgegenstände und Kostümbestandteile für zunehmend extravagantere und exotischere Tanzeinlagen und schließlich gelingt es ihr tatsächlich, ihren Mann zu verführen. Vor allem aber vermag sie ihn zu überzeugen, dass es kein Vergnügen gibt, für das sie nicht die geeignete Partnerin wäre.<sup>21</sup> Eine vergleichbare Szene findet sich auch in *Darr* (*Angst*, Yash Chopra, 1993), einem wichtigen Film der 1990er Jahre: Der Ehemann schaut sich in einem Hotelzimmer in der Schweiz eine Striptease-Szene aus *9 1/2 Weeks* (Adrian Lyne, USA 1985) im Fernsehen an. Plötzlich stellt sich seine Frau, wie Kim Basinger in dem Hollywood-Film in Männeranzug und mit Hut, vor den Fernsehapparat und zieht mit

<sup>20</sup> Das Konzept der Bricolage („Bastelei“) geht für die Kulturtheorie auf den französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss zurück. Inzwischen wird der Begriff sehr allgemein für Verfahren der Improvisation verwendet, bei denen schon Vorhandenes zu etwas Neuem umfunktioniert wird. Für das Hollywood-Musical hat Jane Feuer mit dem Konzept der Bricolage gearbeitet, um etwa Fred Astaires Verwendung eines Kleiderständers anstelle einer menschlichen Tanzpartnerin zu beschreiben. (Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, London 1993, S. 5)

<sup>21</sup> Diese Szene erinnert übrigens stark an *A Star is Born* von Georg Cukor (USA 1954), in dem Judy Garland eines Abends ihren von Selbstzweifeln, Langeweile und Einsamkeit geplagten Gatten mit einer Privatvorführung aufzumuntern vermag. Dabei geht es zwar weniger um die Kompensation für ein außerhäusliches Vergnügen, aber beide Nummern setzen sich aus einer Reihe von Liebesdarstellungen zusammen, die sich auf bestimmte Länder oder kulturelle Vorbilder beziehen (Afrika, China, Brasilien, Edith Piaf und Paris etc. – im Falle von *A Star is Born*).



einem angedeuteten Strip zum Soundtrack von Michael Jacksons Hit „Billy Jean“ die Aufmerksamkeit ihres Gatten gänzlich auf sich. Der besagte Ehemann hatte schon unmittelbar zuvor in einer Szene am Genfer See aus seinem Interesse an knapp bekleideten westlichen Frauen keinen Hehl gemacht. Als er seine Frau für eine Heimvideoaufnahme an einer Seepromenade filmte, versuchte er diese mittels Posierungsanweisungen davon abzulenken, dass er gar nicht sie im Sucher hatte, sondern eine Gruppe blonder, leicht bekleideter Bikini-Frauen. Wie in *Sangam* tragen die indischen Protagonistinnen auch in *Darr* unter ihren Kleidern schwarze Gymnastikanzüge, die garantieren, dass man nicht zuviel nackte Haut zu sehen bekommt.

Szenen, in denen es um die Auseinandersetzung mit westlichen bzw. indischen Wertvorstellungen geht, sind auffallend häufig mit westlicher Musik unterlegt; machohaftes Anmachverhalten tritt generell bei Discobesuchen auf. Unabhängig vom Ort der Handlung, bilden solche Momente ideale Modelle, um mögliche Konflikte zwischen unterschiedlichen Vorstellungen von Sittlichkeit zum Ausdruck zu bringen. In *Dulhan hum le jayenge* besuchen die Protagonisten eine Bar. Die Frau trägt dabei Männerkleider, da ihre eigenen vorher gestohlen wurden. In der Folge wird sie beim Tanzen von einer Gruppe von Männern rüde angemacht. Daraufhin stellt ihr Begleiter sie zur Rede und es folgt ein Dialog, der es verdient, ausführlich zitiert zu werden:

„Are you French?“ Sie: „No!“ Er: „British? German? Russian?“ Sie: „No! I'm Indian.“ Er: „Is that how Indian girls behave?“ Sie: „Is this how Indian boys behave? Here's a girl being molested, all you do is apologize. Couldn't you beat them up? If a girl seduces a boy he'll most likely do this.“ Er: „What do you want? Should I go and beat them up?“ Sie: „Are you French? Italian?“ Er: „No.“ Sie: „German? Russian?“ Er: „No. I'm Indian.“ Darauf sie: „So, then!“

Gemeinhin zielt der Rite de passage auf die Integration in die bestehende Gesellschaft. Gleichzeitig stellt ein Übergangsritual aber auch eine Form von Auseinandersetzung mit Veränderungen dar, die bestimmte Wertvorstellungen in Frage stellen. So gesehen handeln die beschriebenen Szenen sowohl von einer touristischen Erfahrung, die das Eigene im Fremden verhandelt, als auch von einer Konfrontation mit dem westlichen Ausland, oder in einem weiteren Sinne, von der Auseinandersetzung mit den Prozessen der so genannten Globalisierung.

Insofern nun die Schweiz im Hindi-Kino als exotische Projektionsfläche und Schauplatz eines verbesserten indischen Alltags dient, spielt die „reale“ Schweiz in Bollywood-Filmen in der Tat keine Rolle.

Außer Zweifel aber steht, dass sich die Bilder der Schweiz im kommerziellen Hindi-Kino einer einzigen Lesart widersetzen. Sie sind weder vollständig assimiliert noch vollständig transkulturell. Die Schweizer Landschaften

werden zwar meistens wie gemaltes Studiodekor verwendet, gleichwohl bleiben sie aber auch Bilder der Schweiz und werden als solche zumindest von einem Teil des Publikums wahrgenommen. Entsprechend möchte ich vorschlagen, diese Bilder zugleich als imaginäre und mythologische Kulissen wie auch als spezifische westliche Landschaften zu lesen. Genau in dieser Doppeldeutigkeit jedoch haben diese Bilder einen, um es paradox zu formulieren, wirklich imaginären Ort geschaffen, einen Ort, für den die indische Filmkritikerin Meenakshi Shedde einmal den treffenden Begriff „Disneyland der Liebe“ ins Spiel brachte.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Meenakshi Shedde, Die Schweiz: Ein Disneyland der Liebe, in: Alexandra Schneider (Hg.), *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz*, Zürich 2002, S. 9–19.