

Patchwork Bombay

Die Inszenierung von Stadt im Hindifilm

Sadashivam Rao

„'Come...let's discover love' scream the publicity stills of Deewane. Whether or not you do, you certainly discover interesting aspects of Bollywood filmmaking. For one did you know Bombay looks like New Zealand and Australia? That an Indian police guesthouse looks like a swanky Beverly Hills apartment?"

(über den Film „Deewane“, zitiert nach www.rediff.com/movies/2002/aug/12deew.htm)

Der Hauptdarsteller verabschiedet sich von seiner Frau zu Hause, steigt in einen Ferrari und fährt durch die Straße. In der nächsten Sequenz erscheint das Gebäude des Polizeihauptquartiers in Bombay. Dann wechselt die Kameraperspektive und richtet sich erneut auf den Hauptdarsteller. Er ist Polizeikommissar und nimmt in einem gut eingerichteten Büro Platz.

Diese Bildersequenz wäre ein gewöhnlicher aber langweiliger Teil der Geschichte, wenn die Raumgestaltung nicht gewisse Überraschungen enthielte. Da ist das Haus, in dem der Hauptdarsteller wohnt. Es ist ein Farmhaus, das nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Haus in Bombay hat. Genau betrachtet sieht es auch nicht wie ein Haus in einem anderen Teil Indiens aus. Spätestens als der Hauptdarsteller im Ferrari losfährt, wird klar, daß dies keine Bilder aus Indien sind, sondern aus einem reichen Industrieland. Sie stehen im Kontrast zum Polizeihauptquartier, das für jeden Einwohner Bombays ein vertrauter Anblick ist.

Was können diese Bilder aus dem Film

Deewane suggerieren? Ein versierter internationaler Zuschauer könnte denken, daß der Held eine Art James Bond wäre, der in den *outbacks* von Australien zuhause ist und einen Spezialauftrag erhielt, für den er mit der Behörde in Bombay zusammenarbeitet. In der heutigen sich globalisierenden Welt, wo Heim und Arbeitsort weit auseinander liegen können, wäre dies sicherlich möglich. Im Film wird jedoch schnell klar, daß der Hauptdarsteller ein ganz einfacher Polizist ist. Die Antwort auf die Frage, warum er sich dann eine Villa in Australien leistet, würde vom Zuschauer viel Phantasie verlangen. Man kann davon ausgehen, daß die meisten Zuschauer einen naiven Standpunkt gegenüber der Montage einnehmen und annehmen, daß die ganze Geschichte in Bombay spielt. Die Inszenierung im Film suggeriert genau dies. Die Bilder aus der Ferne sind geschickt eingebracht und verweben sich mit den vielen bekannten Orten in Bombay zu einer Collage, in der die Brüche kaum mehr wahrnehmbar sind.

Die Darstellung der Stadt im *Bollywood-*

Kino hat sich über die vergangenen Jahre signifikant verändert. Wir können drei Stufen ausmachen: Die „*angry-young-man*“-Filme der achtziger Jahre, Filme der neunziger Jahre, die Auslandsinder als Helden entdeckten und schließlich die nachfolgende Generation von Filmen, die nicht mehr versuchen, reale Lebenswelten zu repräsentieren, sondern neue imaginäre Städte schaffen, die sich als *Patchwork* aus den verschiedensten Regionen der Welt zusammen setzen. Ich werde die unterschiedlichen Stadtinszenierungen in diesen drei *Genres* thematisieren und zeigen, wie sich Bilder von der Transformation Indiens anhand der Stadtinszenierung nachvollziehen lassen. Es geht um den Übergang vom *Image* einer an marxistischen Idealen orientierten postkolonialen Nation zu einem marktwirtschaftlich organisierten Staat mit einem erstarkenden Selbstbewußtsein. Eine Nation, die jetzt international auftrumpft z. B. als erfolgreiche Computernation und sich als Teil der globalen Welt begreift.

Utopia und Arcadia

Der amerikanische Ethnologe Ronald Inden, der sich lange mit indischem Film beschäftigt hat, charakterisiert die Art und Weise, wie indische Filmemacher das Alltagsleben ihrer Filmfiguren beschreiben (Inden 1999). Er stellt fest, daß die verschiedenen Akteure im Film idealisiert werden, um Wunschvorstellungen von der Gesellschaft zu inszenieren. So besteht ein Hauptteil der Filme darin, die verschiedenen Idealzustände zu thematisieren, auch indem sie mit ihrem Gegenteil kontrastiert werden.

Wie aber sehen diese Idealzustände aus? Inden spricht von zwei Typen: *Utopia* und *Arcadia*. Utopien sind Träume von einer idealen sozialen Ordnung, zu der Freiheit und soziale Gerechtigkeit gehören, aber auch eine durch moderne Technologie transformierte Gesellschaft, die als reibungsloser Mechanismus funktioniert, in dem alle Teile aufeinander abgestimmt sind und einander in ihrer Funktion ergänzen. Der Aufstieg in die Utopie vollzieht sich nach Inden in zwei Stufen: Im industriellen Zeitalter war die Gesellschaft hauptsächlich darum bemüht, moderne soziale „Körper“ zu entwickeln. Wichtige mediale Entwicklungen waren die Herstellung und Verbreitung von Büchern und Zeitungen als Mittel der Formulierung gesellschaftlicher Ideale. Im postindustriellen Zeitalter haben sich die Schwerpunkte verändert. Die Verwendung von Film, Radio, Fernsehen und Werbung wird jetzt mit Konsum, Stil, Mode usw. verbunden. Die Medien treten nicht nur als Träger von Utopien auf, sondern bilden imaginäre Räume, durch die Menschen an den Idealen partizipieren.

Arcadia ist ein Gegenbegriff zu *Utopia*, der sich auf Vorstellungen von ländlichen Gemeinschaften bezieht. Sie erscheinen als reich gesegnet mit Produkten, die sie der Natur und / oder der Großzügigkeit der Götter verdanken. Der Begriff *Arcadia* hat jedoch auch eine auf die städtische Gesellschaft bezogene Bedeutung. Gemeint sind dann gesellschaftlich hochstehende geschlossene Gruppen, die in Palästen eine ideale Gemeinschaft vorleben. In einem eher suburbanen Modus von Utopie verbindet sich die Vorstellung

von einer idealen technisierten Gesellschaft mit den Imaginationen einer ländlichen Idylle.

Inden thematisiert in seinem Buch den Wandel Indiens von einer industriellen zu einer postindustriellen Gesellschaft und verfolgt, welche Utopien in diesem Prozeß eine Rolle gespielt haben. Politisch und ökonomisch hat sich Indien in den letzten zwanzig Jahren radikal gewandelt. Zu den Veränderungen gehört die Abkehr von sozialistischen Idealen und geschlossenen Grenzen. Indien öffnet sich der Globalisierung unter kapitalistischen Vorzeichen. Im Zuge dieses Wandels haben sich auch die Wünsche und das Begehren indischer Menschen verändert. Utopien haben neue Formen angenommen, und diese Veränderung spiegelt der *Bollywood*-Film wider.

Mit den neunziger Jahren fängt eine neue Zeit für die Filmindustrie in *Bollywood* an. Die Akteure entdeckten einen rasch wachsenden Markt im Ausland. Vorausgegangen war eine Phase der Depression im Inlandsmarkt, verursacht u. a. durch die Ideenlosigkeit der Filmemacher sowie die neue Konkurrenz durch den liberalisierten Fernsehmarkt, der jetzt auch private und ausländische Sender zuließ. Mit der Perspektive einen wachsenden Auslandsmarkt erobern zu können, mußten die Strategien umgedacht werden. Neuer Fokus war eine Gruppe von Auslandsindern der ersten, zweiten und sogar dritten Generation. Ihre Vorstellungen von Indien, ihre Wünsche und Sehnsüchte waren in vieler Hinsicht weit entfernt von denen der Inlandsinder. Die Produkte für das Ausland sollten Indien nicht voller Armut erscheinen lassen. Es schien auch kaum wahrscheinlich, daß die neuen Zuschauer Interesse hätten, ausführliche Darstellungen krimineller Machenschaften in urbanen Räumen mitzuvollziehen.

Die „angry-young-man“-Filme

Bislang waren Armut und Ungerechtigkeit zentrale Themen gewesen. Sie waren einer Repräsentationsästhetik unterworfen, die der damaligen utopischen

Vorstellung von sozialer Gerechtigkeit folgten, in der es um die Forderung nach der Erfüllung der elementaren Bedürfnisse aller Gesellschaftsmitglieder ging. Entsprechend wurde die Darstellung von städtischen Handlungsorten mit einem gewissen Anspruch an „Echtheit“ verknüpft, wenn auch nicht immer an „realen“ Orten gedreht wurde. Architektonische Wahrzeichen wurden zum wichtigen Inszenierungsmittel, um den Ort des Geschehens deutlich zu machen.

In den späten achtziger Jahren entstand eine Reihe von Filmen, die Milieus und Stadtviertel von Bombay aktiv in ihre Handlungsstränge integrierten. Die so ge-

„Die Stadt als Lebensraum für ein utopisches Projekt ist verloren“

nannten „angry-young-man“-Filme spielten im Hafen von Bombay, den Slums mit ihren dunklen Gassen und den reichen Vororten. Auch das Regierungsviertel wurde zu einem markanten Teil dieser filmischen Landschaften. Der wütende junge Mann - als Hauptcharakter - verkörperte die Utopie (und die Dystopie) des städtischen Lebens. Er kam aus der urbanen Unterschicht und kämpfte für soziale und wirtschaftliche Gerechtigkeit, wenn nötig auch mit Gewalt, selbst wenn ihn das das Leben kostete. Mal war er ein Hafen-, mal ein Fabrikarbeiter, mal war er ein kleiner Ganove, der zu einem Robin Hood für die Armen wurde, und mal war er ein kleiner Polizist, der es mit korrupten Politikern aufnahm.

Der Darsteller - häufig spielte der Star des *Bollywood*-Kinos, Amitabh Bacchan, diese Rollen - wurde zum Kult. Seine Persönlichkeit und sein Habitus wurden zum Inbegriff des Lebens in Bombay. Besonders unter armen jungen Leuten auf der Straße wurde er zu einem Vorbild. Viele adaptierten seinen Haarschnitt, versuchten seine Gangart zu imitieren und seine Sprache nachzumachen. Die Sprache der Straße wurde nicht mehr geächtet, son-

dern gewann jetzt eine positive Bedeutung. Sie wurde zum Symbol des Selbstbewußtseins des kleinen Mannes.

Die Inszenierungen erreichten nie ihre Utopie, wie das in früheren Filmen zumeist üblich war. Sie wichen ab vom bewährten Muster einer Darstellung, die einen dystopischen Zustand beschrieben, ihn als handlungsbedürftige Störung erkennbar machten und dann zur Realisierung des utopischen Zustandes voranschritten. In den „*angry-young-man*“-Filmen wurde die Utopie nie erreicht. Der Held scheiterte zumeist an seinem eigenen Cha-

„Die vielen Menschen,
die an der neuen
Mobilität nicht
teilhaben konnten,
partizipierten an ihr
durch den Film.“

rakter, der nicht in die Gesellschaft integriert werden konnte, an der Aufgabe, die er sich selbst gestellt hatte. Er wurde zum Opfer seines eigenen Eifers.

Ein Beispiel ist der Film *Deewar* (d. h. Wand). Der Film beginnt, als der Held Vijay noch ein Kind ist. Es ereignet sich ein Vorfall, der für die ganze Familie zu einem Trauma wird. Vijays Vater, ein aufrichtiger Gewerkschafter, versucht auf legalem Weg gegen die Machenschaften einiger ausbeuterischer Industrieller zu kämpfen. Dieser Versuch wird jedoch durch die hinterhältigen Tricks der Industriellen zum Scheitern gebracht. Traumatisiert verläßt der Vater seine Familie. Die Ereignisse werden für den Sohn Vijay zu einer großen Last. In einer Gesellschaft, in der der Rechtsweg nicht zu funktionieren scheint, wo die Institutionen des Staates, die für gerechte Ordnung sorgen sollten, korrumpiert sind, kann Unterdrückung (als eine Form der Gewalt) nur mit Gegengewalt bekämpft werden. Vijay schwört, daß er nicht wie sein Vater als Feigling kampfflos das Feld verlassen wird.

Durch die Abwesenheit des Vaters muß die Mutter für die Familie sorgen. Der Junge merkt, daß diese Aufgabe gro-

ße Probleme schafft. Eine junge, allein stehende Mutter muß sich viel gefallen lassen, wenn sie Geld verdienen will. Das ist zumindest eine der Botschaften des Films. Weil die Mutter keine schamlosen Kompromisse eingehen will, bekommt sie nur wenig Arbeit. Die Familie gerät in Armut. Es sind immer die Herrschenden, die Reichen, die an der Quelle der Arbeit sitzen und sie beuten die Arbeitnehmer nach Stich und Faden aus.

Vijay fragt sich, warum immer der „Abschaum“ am Hebel der Macht sitzt. Als er erwachsen ist, arbeitet er zunächst als Hafendarbeiter und beobachtet dort die ungerechte Ordnung im Betrieb. Schlechte Bezahlung und Schutzgelderpressung gehören zum Alltag. Er muß beobachten, wie einer seiner Kollegen von der Mafia umgebracht wird, weil er kein Schutzgeld zahlen will. Er ist beschämt, daß ihm keiner seiner Freunde und Kollegen geholfen hat. Die Erinnerungen an das Schicksal seines Vaters veranlassen ihn schließlich, den Kampf gegen die Mafia aufzunehmen. Er kann sich erfolgreich gegen sie zur Wehr setzen, aber sein Kreuzzug endet damit nicht. In seinem Begehren, die Bösen in ihrem eigenen Spiel zu besiegen, gerät er in eine sich immer weiter drehende Spirale der Gewalt. Er gerät zwischen die Fronten und stirbt schließlich im Kreuzfeuer der Polizei, zwischen den Hochhäusern von Bombay. Es ist nicht so sehr der Tod des Helden, der diesen Moment so emotional auflädt, sondern die Umstände seines Todes und die Botschaft, die von ihm ausgeht. Der Kampf für die gerechte Sache endet in einer Tragödie. Die Stadt als Lebensraum für ein utopisches Projekt ist verloren. Das war das immer wiederkehrende Thema der „*angry-young-man*“-Filme.

Durch eine ganze Serie solcher Filme wurde der Schauspieler Amitabh Bacchan zur Personifizierung der Stadt Bombay. Er durchlebte die verschiedenen Milieus und änderte mit ihnen seinen Habitus, sein Handeln und sein Denken, vom Arbeiter, zum Gangster, zum Reichen, zum Kämpfer. Die Inszenierung dieser Identitäten geschah in den entsprechenden Stadtvierteln. Die Stadt war eine Ansammlung von Identitäten und Habitusformen, sie ließ sich nicht auf einen utopischen Endzustand verkürzen. Sie war ein „echter“ Lebensraum voller Vielfalt.

Die Entdeckung des Auslands

Die Filmstädte für das neue Auslandspublikum entsprachen in keiner Weise diesen Metropolen der achtziger Jahre, die als filmische Landschaften der Milieuszenierung in den „*angry-young-man*“-Filmen ihren Triumph feierten. Die neuen Städte entsprachen auch nicht den idyllischen Kleinstädten (*Arcadias*) mit ihren überwiegend rustikalen Verbindungen, die immer wieder von indischen Filmemachern - als Abwechslung zu den urbanen Filmen - angeboten wurden. Für viele Inder, die im Ausland aufgewachsen waren oder seit Jahren dort wohnten, fand der Alltag in den kosmopolitischen Großstädten Europas, der USA und Australiens statt. Ihr soziales Leben war in ganz andere Landschaften eingebettet. Gewiß gab es einen Satz überkommener Traditionen, die hier weiter getragen wurden. Das kulturelle Erbe war jedoch in ganz neue Kontexte eingebunden. Konflikte zwischen Generationen und mit der Umgebung führten zu Reflexionen über Tradition, Herkunft und Zugehörigkeit, die jede Generation vor andere Herausforderungen stellte.

Mit der Auflockerung des Devisenumsatzes für indische Rupien reisten immer mehr Inder auch kurzfristig ins Ausland. Viele Inder konnten jetzt persönli-

„Das globale Dorf
wird in Hindifilmen
als physische Realität
inszeniert.“

che Kontakte zu ihren Verwandten in der Ferne aufnehmen. Die Lockerung der Finanzgesetze machte es auch indischen Filmemachern leichter, im Ausland zu drehen. Immer häufiger wurden Orte im Ausland nicht nur als Kulissen für die Inszenierung der üblichen Lied- und Tanzsequenzen genutzt, sie wurden immer öfter zu zentralen Handlungsorten des Films. Der Auslandsinder (NRI, *Non Resident Indian*) wurde zum neuen Vor-

bild einer Klasse, für die Auslandsreisen kein unüberwindbares Hindernis mehr darstellten. Die Charaktere wurden zu Weltbürgern, die sich in den vielen Großstädten der Welt zuhause fühlen.

Der NRI wurde bald zum neuen Helden des indischen Kinos. Dieser Held brauchte keine genaue Berufsbezeichnung (wie z. B. Computerfachmann, Manager), außer daß er alle nötigen Prüfungen erfolgreich bestanden hat. Er brauchte viel mehr „*commercial cultural knowledge*“ (Inden 1999: 56, vergleiche hierzu auch Bordieus (1983) Begriff des kulturellen Kapitals). Der NRI muß wissen, welche Kleidung er kaufen und anziehen soll, wo er wohnen und essen kann, welche Orte und Sehenswürdigkeiten man kennen muß und was er im Ausland kaufen soll. Er kennt den Eiffelturm in Paris, den Buckingham-Palast in London, das Disneyland in Florida, Woolworth und KaDeWe in Berlin. Er erwirbt Sachen von Armani und Versace. Er war schon auf den Flughäfen in Heathrow, Frankfurt und New York. Er hat Verwandte oder Freunde in den Großstädten der Welt und kann, wenn er Hunger hat, überall den nächsten McDonald ausfindig machen. Er hat die „richtige“ Einstellung zum Körper, den er jetzt ganz der westlichen Manier entsprechend, diszipliniert und zur Schau zu stellen in der Lage ist. Zu den Fähigkeiten des neuen Helden gehört auch eine selbstverständliche Vertrautheit mit indischen Bräuchen, die er zum geeigneten Moment sofort einbringen kann. Er spricht Hindi genauso gut wie Englisch.

Der Held aus dem Ausland ließe sich nicht in das Bombay aus *Deewar* einpassen. Dafür ist die Stadt der Filme aus den achtziger Jahren zu melodramatisch, zu markant, zu eigenwillig, zu arm, zu indisch. Er brauchte vielmehr eine Stadt, in der er sich auf „das Wesentliche“ konzentrieren kann. Wo die Handlung spielt, ohne sich von der Örtlichkeit und ihren Eigenheiten absorbieren zu lassen. Er brauchte unpersönliche Räume wie Autobahnen, Flughäfen usw., denen er seine Geschichte aufprägen konnte, Räume, die erst durch die Geschichte als solche entstanden und die von der alles dominierenden Persönlichkeit des Helden geprägt werden (nicht umgekehrt, daß der Held von den Räumen geprägt wird).

Die vielen Menschen, die an der neuen Mobilität nicht teilhaben konnten, partizipierten an ihr durch den Film. So lernten sie genauso wie ihre „erfolgreichen“ Verwandten im Ausland von der Schönheit und Macht der verschiedenen Orte dieser Welt zu schwärmen. Die Abwesenheit von ökonomischem Kapital wird durch die Teilnahme an imaginären Welten kompensiert, die kulturelles Kapital vermitteln, das auf gegenwärtige Wünsche und Sehnsüchte antwortet und sie zugleich produziert und verstärkt. Der Zuschauer wird mit „der Welt“ vertraut, denn die verschiedenen Filme wiederholen typische Sequenzen, die als Markierungen fungieren, für die Orte, die mit Status, Bildung, Macht und Reichtum verbunden werden. Für diejenigen, die im „Westen“ angekommen sind und von der Heimat träumen, kreieren die Filme die imaginäre Möglichkeit, die Annehmlichkeiten des „westlichen“ Lebens mit den kulturellen *Codes* der Heimat zu verbinden. Die Welt entsteht im Film als optimale Mischung aus „indischer Kultur“ und „westlicher Moderne“. Das globale Dorf wird in Hindifilmen als physische Realität inszeniert, indem die verschiedensten Orte in Patchworks zusammengestellt so ineinander integriert werden, daß sie eine Geschichte ergeben. Die Überwindung von Zeit und Raum ist unproblematisch geworden und entbehrt und verschleiert genau jene Probleme und Schmerzen, die wirklichen Reisen, zumal wenn sie im Kontext von Migration und Arbeitssuche stattfinden, zu eigen sind.

Bruchstücke einer idealen Welt

Die neue Art der Repräsentation von Stadt im Kommerzkino hat sich schnell durchgesetzt. Filmemacher haben das Modell der *Patchwork*-Stadt auch für Filme übernommen, die nicht im Ausland spielen und keine Migranten als Charaktere haben. Einheimische Rollenträger begannen, den Habitus der NRI-Helden zu übernehmen. Nicht nur die Stadt hatte sich globalisiert, sondern auch ihre Bewohner. Obwohl eine interessante Handlung immer noch die wichtigste Vor-

aussetzung für eine Filmproduktion ist, haben Formen der Inszenierung doch zunehmend an Bedeutung gewonnen, und so wurde das „NRI-Stadt-Modell“ immer wieder neu variiert. Auf der Suche nach „exotischen“ Drehorten reisen Filmemacher rund um die Welt. Besonders beliebt sind ausländische Drehorte für Tanz- und Gesang-Sequenzen, aber

„Die postmoderne Stadt Bombay scheint zu zerbrechen. Die Stadt kehrt in die Geschichte zurück.“

auch banale Alltagsszenen werden nun vor ausländischer Kulisse gedreht. Der Film *Deewane* (d. h. Verliebte) ist ein interessantes Beispiel dafür. Der Film wurde in Australien, Neuseeland, Bombay und Shimla (Gebirgsregion im Norden Indiens) gedreht und kam im August 2000 in die Kinos. Er wurde in nur wenigen Wochen zum Kassenschlager. Kritiker standen dem Film mit gemischten Gefühlen gegenüber, wie das Zitat am Textbeginn belegt. Der Film *Deewane* ist nicht nur interessant, weil er eine neue Variante der *Patchwork*-Stadt vorführt, sondern weil er in einem Stadt / Land-Vergleich auch zeigt, wie Bewohner in ihre Umgebung eingebunden sind und wie Stadt und Bewohner erst im interaktiven Prozeß definiert werden.

Der Film erzählt die Geschichte des Polizeikommissars Varun, der in Bombay lebt und den großen Verbrechen auf der Spur ist. Er verfolgt mafiose Praktiken mit großer Leidenschaft und ist kurz davor, eine machtvolle Bande zu Fall zu bringen. Auch seine Beziehung zu seiner Geliebten Sapna (wörtlich: „Traum“) wird geschildert, die unter der Arbeitslast von Varun leidet. Varun bewegt sich mit Leichtigkeit in der Stadt, die zusammengesetzt ist aus *Images*, die Australien, Neuseeland und Bombay entstammen, aber alle zur imaginären Stadt Bombay gehören. Varun weiß sich überall zu bewegen, auf den

Autobahnen, den Promenaden, in den Kasinos und den noblen Villen und Re-

„Die Akteure bewegen sich bruchlos durch die Welt der Brüche.“

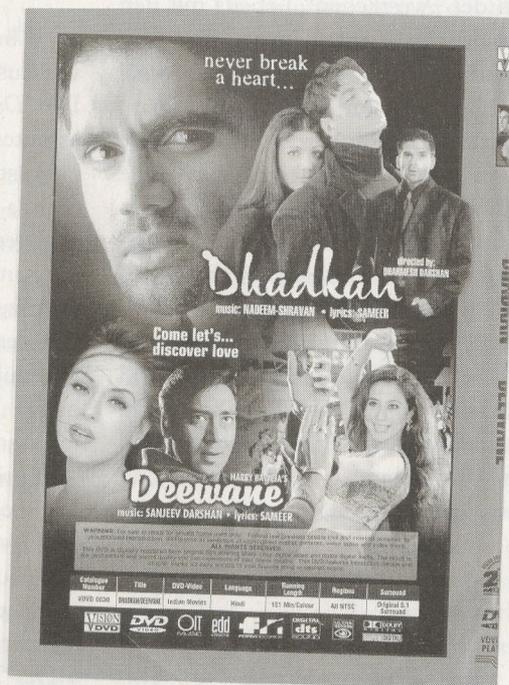
staurants, aber auch im original Bombayer Polizeigebäude.

Eines Tages macht er eine Dienstreise nach Shimla. Hier zeigt sich ein Bruch. Shimla ist eine kleine Stadt in der Nähe des Himalajas. Im Gegensatz zum Modell „NRI-Stadt“ herrscht hier eine homogene Inszenierung vor, enge Gassen, kleine Geschäfte, *dhabas* usw. Aus Zufall trifft Varun auf den Kleinkriminellen Arun, der ihm zum verwechseln ähnlich sieht. Arun wird von Varun bei einem Diebstahl ertappt und landet im Gefängnis. Nach der Rückkehr erzählt Varun seinem Vorgesetzten von der verblüffenden Begegnung mit dem *Double*. Kurz danach wird Varun Opfer eines Attentats durch die Gangsterbosse. Er wird für tot erklärt. Die Unterwelt freut sich, daß der gehäßte, verbitterte und gefürchtete Gegner ausgeschaltet ist, und es bricht eine Welle der Gewalt aus. Bombay kehrt nun in jene „dunklen Tage“ vor seiner (Post-)Modernisierung zurück. Die visuelle Inszenierung wechselt radikal. In einer Montagesequenz werden die dunklen Seiten Bombays gezeigt, die sich von dem lichten Luxus, in dem der Held lebte, abheben: dunkle Straßen, halbfertige Hochhäuser, Baugelände sind die Handlungsorte der Gewalt. Die Bilder beschwören das Bombay von *Deewar*, in dem der Kampf um ökonomisches Kapital und sozialistische Ideale geführt wurde.

Die Polizei ist machtlos gegenüber der Gewalt. Die postmoderne Stadt Bombay scheint zu zerbrechen. Die Stadt kehrt in die Geschichte zurück. Was die Unterwelt jedoch nicht weiß: Varun ist nicht

tot. Er liegt im Koma in einem Krankenhaus, das von der Öffentlichkeit abgeschirmt wird. Da der Polizeichef nicht sicher sein kann, wann und ob Varun wieder aus dem Koma aufwacht, greift er zu einer List, um der Gewalt ein Ende zu bereiten. Er holt Arun aus dem Gefängnis in Shimla und schickt ihn in ein intensives Polizeitraining. Arun findet langsam in seine Rolle. Erst bewegt er sich ungeschickt und ungelenkt in der *Patchwork*-Stadt. Aber er lernt schnell.

Dann erwacht Varun aus dem Koma, begegnet seinem *Double* und es kommt zu komplexen Verwicklungen. Varun nimmt den Kampf gegen die Verbrecher wieder auf, Arun möchte in seine alte homogene Welt zurück. Er kann sich jedoch nicht von Sapna trennen, die er liebt. Sie ist sein Traum. Sie ist für ihn die Ikone der Metropole. Um sie zu erobern, muß



Bollywood-Filmplakat

Arun selber wie die Stadt werden. Er muß sein Denken und seinen Habitus ändern. Überraschenderweise kommt ihm Varun dabei zu Hilfe, da er sein *Double* immer wieder benutzt, um simultane Präsenz zu erzeugen, mal indem Arun ihm bei der Arbeit hilft, mal indem er Sapna ausführt. Der Zuschauer wird verwirrt. Nicht in jeder Szene ist klar, wer wer ist. Am Ende steht die Frage, ob Arun jetzt angepaßt genug ist, um in der Stadt zu bleiben. Die

Antwort ist ja, aber mit einer Bedingung: Varun muß die Stadt verlassen.

Er hat seine Aufgabe erfüllt, und die Stadt hat sich dabei geändert. Varun war nie richtig daran interessiert, die Liebe von Sapna zu erwidern. Er kannte nur ein Ziel: die Verbrecherjagd. Arun ist anders. Er konnte die Polizeiaufgabe wohl erfüllen, aber nicht als eigener Charakter sondern nur als *alter ego* von Varun. In dem Sinn ist er Varun, viel mehr und viel weniger. Die Poster des Films werben mit dem Spruch „Entdecke die Liebe“. Arun war in der Lage, diese Aufgabe zu erfüllen. Er kann sie aber nur in einer Stadt leben, die von Varun transformiert wurde. In der das *Image* der postmodernen Stadt zu ihrem einzigen Wesen wurde, indem die dunklen Schattenseiten ausgelöscht wurden.

Die letzte Einstellung zeigt Varun allein im Flugzeug. Er liest eine Zeitung, auf der groß geschrieben steht - *eConnect*.

Im Unterschied zum Film *Deewar* gibt es in *Deewane* keine Milieus mehr. Die Stadt ist anders zusammengesetzt, aus Bruchstücken einer idealen Welt. Um in dieser Stadt leben zu können, muß der Akteur lernen, sich ihrer *Codes* zu bedienen. Sie sind nicht die *Codes* von Milieus, die sich dem Charakter aufprägen, sondern *Codes* einer „NRI-Welt“, in der Grenzen nicht mehr existieren. Die Akteure bewegen sich bruchlos durch die Welt der Brüche. □

► Zitierte Literatur:

Bourdieu, Pierre. 1983. *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In R. Kreckel (Hrsg.): *Soziale Ungleichheiten. Sonderband 2 der Sozialen Welten*. Göttingen: Schwartz.
 Ronald Inden. 1999. *Class, Arcadia and Utopia in Hindi Films*. In: Christiane Brosius und Melissa Butcher (Hrsg.) *Image Journeys*. Delhi: Sage. S. 40-66.

► Zum Autor: Sadashivam Rao studiert Medienwissenschaften an der Universität Halle und ist selbst Regisseur. Sein Spielfilm „Sanyogita - The Bride in Red“ wurde gerade auf dem Asien-Filmfestival in Lyon uraufgeführt.