WerkstattGeschichte 34, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2003, S. 98-108

Monsoon Wedding und der Hochzeitsfilm aus Bollywood

Mit ihrem Spielfilm *Monsoon Wedding* hat die bekannte indische Regisseurin Mira Nair vor drei Jahren noch einmal viel Aufsehen erregt. Dieser sogenannte ›Crossover-Film‹[1] wurde in Neu-Delhi gedreht und nicht nur in Indien, sondern auch im Ausland zu einem großen Publikumserfolg. In weiten Teilen des Films, zum Beispiel in seiner märchenhaften Romanze oder den hinreißenden Tanzeinlagen, hat sich Mira Nair von der Bollywood-Ästhetik[2] inspirieren lassen. Wie sie selber sagt, scheut sie heute nicht mehr die Berührung mit der indischen Mainstream-Kultur, die sie früher als »high kitsch« abtat (*Neue Zürcher Zeitung*, 1.2.2002). Aus der Skeptikerin mit dem unbestechlichen Blick für das Großstadtelend ist die Befürworterin einer produktiven Symbiose von östlicher und westlicher Kultur geworden. *Monsoon Wedding* und der Erfolg dieses Films beim internationalen Publikum markieren in meinen Augen eine Annäherung an das äußerst populäre Bollywoodsche Genre des Hochzeitsfilms. In und durch *Monsoon Wedding* scheint sich Mira Nair mit Bollywood ausgesöhnt zu haben.[3]

Mira Nair, die 2002 als Präsidentin der Berlinale-Jury fungierte, wurde 1957 in Indien geboren und hat erst an der Universität Neu Delhi, dann an der Harvard University Soziologie studiert. Nach einigen preisgekrönten Dokumentarfilmen gab sie 1988 mit *Salaam Bombay!* ihr Spielfilmdebüt. Der Film über die Straßenkinder von Bombay fand große Beachtung und erhielt bei den Filmfestspielen von Cannes im gleichen Jahr eine goldene Kamera und den Publikumspreis. Seitdem hat Mira Nair einen weiten Weg zurückgelegt. Noch sehr deutlich findet sich der sozialkritische, gleichsam analysierende Zugriff des Spielfilm-Erstlings in *Mississippi Masala* aus dem Jahr 1991 wieder. Hier spiegelt sich in der allseits skeptisch bis feindselig beäugten Liebesaffäre zwischen einem schwarzen Arbeiter und der einzigen Tochter einer aus Uganda eingewanderten indischen Familie die Hierarchie der Hautfarben, wie sie im Süden der USA nach wie vor gilt und täglich praktiziert wird. Doch dann folgte mit der deutsch-indischen Ko-Produktion *Kama Sutra* 1996 ein märchenhafter bunter Kostümfilm über die Liebe in einer prächtigen indischen Vergangenheit. Mit *Monsoon Wedding* nun wirft Mira Nair einen gleichsam versöhnten, manchmal geradezu schwärmerischen Blick auf das moderne Indien mit seinen altertümlichen Traditionen. In Interviews hat sie diesen Film wiederholt als eine Hommage an die Sinnlichkeit des Kinos bezeichnet: Er zeige, dass Liebe in jedem Lebensalter möglich sei.

Sowohl indische als auch ausländische Zeitungen haben die Wende in Nairs Filmschaffen – von der Sozialkritik zum Fest der Lebensfreude – enthusiastisch begrüßt. In

1 ›Crossover‹ bezeichnet einen Film, der das Lokale mit dem Globalen in Verbindung setzt bzw. die heimische Kultur, aus der man stammt, mit der ausländischen Kultur, in der man lebt.

2 ›Bollywood‹, als eine Zusammenziehung von Bombay und Hollywood, ist inzwischen zu einer allgemein anerkannten Bezeichnung für das populäre indische Kino geworden. Besonders seit der Jahrtausendwende erscheint sie immer häufiger auch in Filmtiteln, siehe zum Beispiel *Bollywood Calling* (R: Kukunoor, 2001), *Bollywood for Beginners* (R: Chaffer, 2002), *Bollywood Queen* (R: Wooding, 2002), *Bollywood Hollywood* (R: Mehta, 2002) oder das Londoner Musical *Bollywood Dreams*. Das Bollywood-Fieber ist inzwischen offenbar auch in deutschsprachigen Filmen angekommen, vgl. etwa den Titel eines Fernsehfilms, in dem indische Filmemacher die Schweiz erobern: *Bollywood im Alpenrausch* (R: Frei, 2000).

3 Monsoon Wedding, USA 2001, R: Mira Nair, B: Sabrina Dhawan, Produktion: Mirabai Films, Verleih: Crescent Media, 113 Minuten.

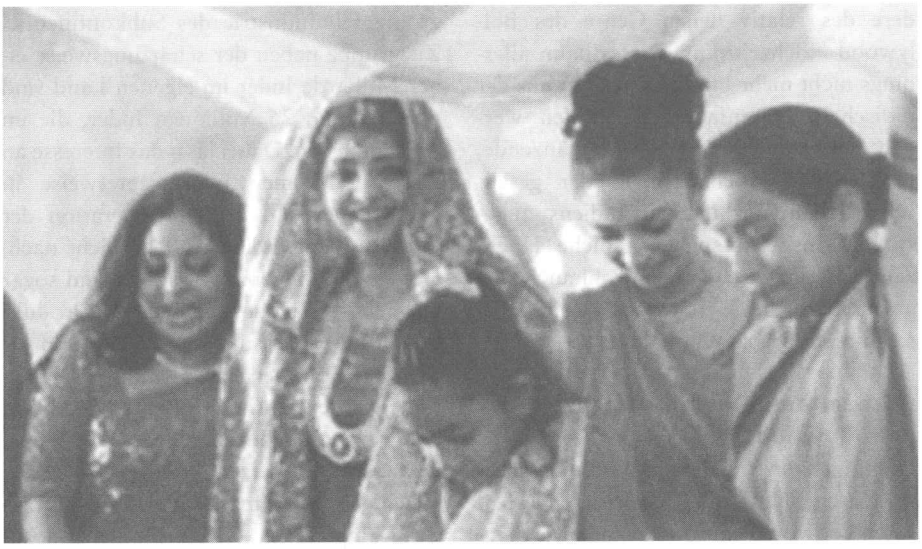

Abb. 1: Die Braut Aditi mit Frauen ihrer Familie

Venedig wurde *Monsoon Wedding* mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet, und indische Zeitungen beschrieben den Film als »so süß und köstlich wie eine Hochzeitssüßigkeit« (*Times of India* 11.12.2002).[4] In der deutschen Presse hingegen wurde die von Nair gewohnte Gesellschaftskritik oft vermisst, zumindest fragten etliche Besprechungen nach der Authentizität inmitten eines weitgehend überaus harmonischen Handlungsverlaufs. Die kritischen westlichen Nachfrager können beruhigt werden: *Monsoon Wedding* trifft sehr genau die spezielle Mischung von Neuem und Altem, von Reichtum und Armut, von Protz und Zurückhaltung in der modernen indischen Großstadtgesellschaft. Es sind gerade diese kreativen Kombinationen und Konfrontationen, die das Filmgeschehen in Mira Nairs Werken so authentisch indisch erscheinen lassen. Nicht ohne Selbstironie berichtete das Filmteam, dass man bei den 30tägigen Dreharbeiten zu *Monsoon Wedding* in Indien das Persönliche mit dem Beruflichen harmonisch vereint habe: Vor Drehbeginn war Yoga für alle obligatorisch, Nairs Familie lieferte jeden Tag selbstgekochtes Essen ins Studio, und Familie und Freunde haben nicht nur durch Leihgaben wie Möbel, Kleider und Schmuck den Film unterstützt, sondern auch in Nebenrollen sowie als Komparsen mitgewirkt.[5] Die Handkamera ahmt die amateurhafte Verfilmung einer echten Hochzeit nach, aus dem gleichen Grund gibt es so viele Nahaufnahmen des Hochzeitpaares und der Gäste in *Monsoon Wedding*. Bei allem »Naturalismus« lässt der Film zugleich Raum für Konventionen des opulenten Bollywood-Films, insbeson-

4 Oft erwähnen die Rezensionen, dass *Monsoon Wedding* der erste indische und der dritte Film in weiblicher Regie war, der in Venedig mit einem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

5 Mira Nairs Neffe Ishaan spielt den jüngeren Bruder der Braut Aditi, Freunde und Freundinnen der Regisseurin treten als Hochzeitsgäste auf. Drehbuchautorin Sabrina Dhawan konnte sich kaum bremsen, am Drehort eine echte Hochzeit zu halten, war doch schon alles dazu Erforderliche – Gäste, Familie und Festtagsschmuck – vorhanden.

dere des relativ neuen Genre des Bollywood-Hochzeitfilms. Dieses kann allerdings nicht mehr bloß als Produkt aus der indischen Traumfabrik angesehen werden, hat es doch entsprechend glänzende, prahlerische Hochzeiten in der gesellschaftlichen Wirklichkeit Indiens angestoßen. Insofern spiegeln solche Hochzeitsfilme inzwischen sehr wohl auch eine gesellschaftliche Wirklichkeit wieder, die sie mit hervorgebracht haben.

Hochzeiten in Indien – Hochzeiten in Bollywood

Prächtige Festzelte, dekorative Blumenmeere, märchenhafte oder historisierende Kulissen und vor allem so viel Glanz wie möglich – das sind die Merkmale einer typischen indischen Hochzeit in den neunziger Jahren geworden. War zuvor solch demonstrativer Luxus und Pomp nur in den höchsten Gesellschaftsschichten und vielleicht noch in Politikerfamilien möglich, so scheut man heute auch in der Mittelschicht (fast) keine Kosten mehr, wenn es gilt, eine festliche Hochzeit zu zelebrieren, von der noch lange gesprochen wird. Mit dem neuartigen Multimedia-Event entstanden zahlreiche neue Berufe, etwa der des Hochzeitmanagers. Die Buddha-Bar Zeremonie mit Laternen und Glühwein, »exotische«, bevorzugt hawaiische Motive und vor allem Nachahmungen aus bestimmten, besonders populären Bollywood-Filmen sind heute bei indischen Hochzeiten an der Tagesordnung.[6]

Kino hat in Indien Tradition und Konjunktur. Vor hundert Jahren führten die Brüder Lumière in Bombay öffentlich ihre Filme vor. Heute gilt Bollywood als die größte Filmindustrie des Subkontinents.[7] Zielgruppe neben der schätzungsweise einer Milliarde Inder im eigenen Land sind weitere rund 25 Millionen Inder, die im Ausland leben. Dabei lässt das Interesse an Bollywood-Filmen interessanterweise in der zweiten und dritten Generation der Non-Resident Indians (NRIs) nicht nach. Gerade die Jüngeren von ihnen sind sogar vielfach besser über die neuesten Produktionen informiert als ältere Inder und Inderinnen in Indien selbst. Rund 900 Spielfilme werden jährlich in Bombay gedreht, 95 Prozent davon sind »Masala«-Filme, was man übersetzen könnte als »einen kitschigen Mischmasch aus Tanz, Schlager, Kampfszenen, Gefühlsduselei und Andeutungen von Sex (da Offensichtliches im Indischen immer noch Tabu ist)«, so *Die Welt* am 13.3.2003. Auf die Frage, wovon ein angekündigter neuer Film handle, erhält man in Bollywood angeblich eine Antwort wie: »Fünf Lieder, sieben Tanznummern, sechs Schlägereien, zwei Vergewaltigungen.« Vorbild ist Hollywood. Auch Mira Nair beschrieb in ihrer Rede auf den Utrechter Filmwochen die Entwicklung eines typischen Bollywood Drehbuchs als Anleihe bei Hollywoodschen Erfolgsrezepten, die man sorglos miteinander vermische: »*The Godfather* meets *Love Story* meets *When Harry Met Sally*...« (*Variety*, 29.9.2002). Sentimentale Romanzen und Abenteuer-Musicals überwiegen in Bollywood. Zu diesem Mainstream gehört seit Anfang der neunziger Jahre das Thema Hochzeit, das sich in den letzten zehn Jahren zu einer eigenständigen Gattung entwickelt hat: dem Hochzeitsfilm.[8]

---

6 Vgl. den Bericht über die neuartigen, ungemein kostspieligen Hochzeitszeremonien, insbesondere im städtischen Milieu: My Big Fat Indian Wedding, in: The Times of India, 15.12.2002.

7 Die ausschließlich hindisprachige Bollywood-Produktion nimmt zahlenmäßig den zweiten Platz hinter Hollywood ein, während die gesamte indische Produktion bereits umfangreicher ist als die US-amerikanische.

8 Dass Hochzeiten ein geradezu idealer Gegenstand sind, um Crossover-Probleme zu verhandeln,

Zu dem Trend, bei realen Hochzeiten Bollywood-Inszenierungen nachzuahmen, hat vor allem der Kassenschlager *Hum Aapke Hain Kaun* (dt.: *Wie bin ich mit Ihnen verbunden?*, R: Barjatya) aus dem Jahr 1994 beigetragen. Ihm verdanken die nordindischen Punjabi-Sitten und die nun auch auf wirklichen Festen getragene Designer-Mode ihre zunehmende Popularität. Obwohl Hochzeiten, besonders arrangierte Hochzeiten, seit den Anfängen der indischen Filmindustrie ein beliebtes Thema sind, waren sie doch zunächst meistens bloß Episoden in Familienmelodramen und als Komödien getarnt, wie etwa in Filmen wie *Uphaar* (dt.: *Geschenk*, R: Roy, 1971) und *Chameli ki Shaadi* (dt.: *Chamelis Hochzeit*, R: Chatterjee, 1986). Erst seit dem großen Erfolg von *Hum Aapke Hain Kaun* sind Filmträume und Wirklichkeit kaum mehr zu trennen. Und das Genre boomt. Es folgten Hochzeitsfilme wie *Dilwale Dulhaniya Le Jayenge* (dt.: *Die Starkherzigen nehmen die Braut mit*, R: Chopra, 1995), *Dulhan Hum Le Jayenge* (dt.: *Wir nehmen die Braut mit, R: Darshan*, 2000), *Mere Yaar Ki Shaadi Hai* (dt.: *Die Hochzeit von meinem Freund*, R: Gadhvi, 2002), und gerade jetzt laufen die Dreharbeiten zu *Dulhan Dilwalo Ki* (dt.: *Die Braut der Starkherzigen*, R: Shah, 2003).[9] Auch der indische Emigrantenfilm macht sich das Hochzeitsthema inzwischen gern zu eigen, man denke etwa an *Bend It Like Beckham* (R: Chadha, 2002), der zwar über weite Strecken von den Zweifeln an und der Rebellion gegen indische Traditionen handelt, sich für die Hochzeitsszene dann aber liebe- und humorvoll der pompösen Bollywood-Inszenierung nordindischer Bräuche bedient.

Typisch für die Gattung des Hochzeitsfilms wurde die Mischung aus Melodram und Modenschau, wie sie zum ersten Mal in *Hum Aapke* hervortrat. Die Modebranche der neunziger Jahre spielte da gerne mit: Erst gingen »Madhuri-Kleider« in Serienproduktion und fanden reißenden Absatz, bald folgten »Kareena-Röcke«, benannt jeweils nach den Schauspielerinnen, die sie zuerst auf der Leinwand zur Schau trugen. Nun ist die Vermarktung von Accessoires aus populären Filmen zwar kein neues Phänomen in Bollywood, aber es ist wohl das erste Mal, dass sich wichtige Familienereignisse und religiöse Zeremonien wie Hochzeiten um ein Bollywood-Script drehen. Der Hochzeitsfilm hat einen neuen Lebensstil vorweggenommen, bei dessen eifriger Nachahmung die eklatanten Klassenunterschiede der indischen Gesellschaft übersprungen werden.

Der Stoff von *Hum Aapke* ist gewissermaßen für alle indischen Hochzeitsfilme prototypisch: Zwei ehemalige Schulfreunde verabreden nach einem zufälligen Wiedersehen, ihre Kinder miteinander zu verheiraten. Rajesh, der älteste Sohn des reichen Fabrikbesitzers Kailashnath soll Pooja ehelichen, die älteste Tochter der Choudhary- Familie, die zum Mittelstand zählt. Während der umfangreichen Hochzeitsvorbereitungen, die sich über den halben Film hinziehen, verliebt sich Rajeshs Bruder Prem in Poojas Schwester Nisha. Der Film verleiht den vier Protagonisten

---

ist auch außerhalb des indischen Kinos entdeckt worden, vgl. etwa *The Wedding Banquet* (R: Lee, Taiwan/USA 1993) und den jüngsten Kassenerfolg *My Big Fat Greek Wedding* (R: Zwick, USA 2002).

9 Die oft im Titel erscheinende »Mitnahme« der Braut erklärt sich aus traditionellen Hochzeitszeremonien, die in fast allen Teilen Indiens symbolisieren, dass die Braut den Haushalt des Vaters verlässt, um in den des Bräutigams überzuwechseln. In diesem Sinn nimmt der Bräutigam sie mit, gewinnt oder erobert sie. Hindu-Hochzeiten dagegen betonen im »kanyadaan« die Herausgabe der Tochter durch den Brautvater und ihre Übergabe an den Bräutigam.

keine Vergangenheit und gönnt ihnen keine individuelle Zukunft. Alles geschieht im Familienkreis und wird von der bevorstehenden Hochzeit bestimmt. Musik und Tanz sind wesentliche Bestandteile indischer Hochzeitsrituale, in ihnen wird um die Braut geworben. Prem versteht, dies auch für sich selbst und sein eigenes Anliegen zu nutzen. Nachdem Nisha ihn erst zurückgewiesen hat, gibt sie seinen Annäherungsversuchen während einer der unzähligen Musik- und Tanzszenen nach. In der zweiten Filmhälfte mündet die kostspielige Märchenhochzeit in ein idyllisches Familienleben im Landhaus der reichen Familie. Während eines Besuchs bei der schwangeren Schwester und Schwägerin werden die zarten Bande zwischen Nisha und Prem weitergesponnen, und schließlich gestehen die beiden erst sich und dann auch Pooja ihre Liebe für einander. Kurz darauf verunglückt Pooja bei einem Unfall tödlich. Das Kind bleibt am Leben, und so soll nach alter Familiensitte die jüngere Schwester für die ältere eintreten und deren Gattinnen- und Mutterpflichten übernehmen. Die Liebe hat einem geordneten Familienleben zu weichen. Nisha und Prem akzeptieren den Opfergang, der von ihnen erwartet wird, ohne Widerrede. Doch kurz bevor es zur nächsten, nun traurig gestimmten Hochzeit kommt, gelingt es einem Hausangestellten mit Hilfe des Familienhundes,[10] den tragischen Ausgang in letzter Minute zu verhindern. Der Hund bringt dem Witwer Rajesh einen Brief, den Pooja jedoch nicht an ihn, sondern an Prem geschrieben hat. Rajesh hat ein Einsehen, und die zweite Hochzeit bringt ein Happy End für die zwei sich wahrhaft Liebenden.

Auch wenn dem Publikum bei diesem »sauberen« Filmstoff die ansonsten nahezu obligatorische Portion Gewalt erspart bleibt, ist *Hum Aapke* doch eine typisch eskapistische Bollywood-Produktion. Die Klassenunterschiede werden ohne Probleme außer Kraft gesetzt, sowohl in den beiden Ehen, der arrangierten wie der Liebesehe, als auch in der familiären Vertrautheit mit dem Hausangestellten, den Pooja bald nach ihrer Hochzeit als Bruder anredet. Die opulente Ausstattung ermöglicht den Zuschauern Flucht aus der Armut und ihrem prosaischen Leben: Überall rücken Wohlstandsgüter ins Bild, teure Autos etwa, alles spielt in großen Häusern, und oft fährt die Kamera ganz nah an üppige Essensportionen heran. Poster von Eisbechern schmücken die Wände der Villa. Der höchst komfortable Lebensstil wird durch die Alltagsaktivitäten der leisure-class Protagonisten unterstrichen: Selbst der älteste Sohn, der gewissenhafte Fabrikbesitzer, lässt die Tage nach der Hochzeit mit Cricket und Picknicks verstreichen, die noch einmal Gelegenheit zu weiteren Song-and-Dance-Sequenzen bieten. Der Verlust an Handlung wird vom Bollywood-Publikum gern in Kauf genommen, geht man doch vor allem in Erwartung großartiger, reich ausgestatteter Gesangs- und Tanzeinlagen ins Kino. Die Filme werden weniger als durch Musikeinlagen verzögerter Plot erlebt als vielmehr als eine Reihe von Schlagern, unterbrochen von einer (mageren) Rahmenhandlung. Die traditionellen Bilder und klassischen Einstellungen von *Hum Aapke* entsprechen der status-quo-fördernden Botschaft des Films, die sich insbesondere an den weiblichen Teil des Publikums wendet. Es sind vor allem die Frauen, die in Indien dafür verantwortlich sind, die Kluft zwischen Schein und Sein zu überbrücken, die Familien zusammenzuhalten und die Tradition zu wahren,

10 Zusammen sind die beiden ein Statussymbol reicher Oberschichtfamilien: Diese können sich Dienstboten *und* Haustiere leisten.

11 Die Darstellung von Frauen in den indischen Medien offenbart den Widerspruch einer Gesellschaft,

selbst wenn ihnen gestattet ist, sich in ihrem Äußeren an westlichen Vorbildern zu orientieren.[11] Entsprechend brav und aufopferungsvoll sind derzeit die Frauenrollen im zeitgenössischen indischen mainstream-Film. Das war nicht immer so. Die Heldinnen der siebziger Jahre (gespielt zum Beispiel von Zeenat Aman) hatten viel größere Handlungsspielräume: Sie waren selbständig denkende, sich allein unterhaltende Frauen ohne Kinder, die nicht selten voreheliche Beziehungen eingingen, etwa mit dem männlichen Helden des Films, einem zornigen Einzelkämpfer, der sich keineswegs als Ehemann empfahl. Schon in den dreißiger Jahren gab es im indischen Kino eine berühmte Action-Heldin, Fearless Nadia genannt. Die heute gängigen Frauenrollen stellen insofern einen backlash dar, den die zeitgenössische Presse mitunter durchaus beklagt: »Heute ist die Frau auf der Leinwand kaum mehr als ein verschämtes Sexsymbol und ein Stück Dekoration. Und dies in einer Zeit, in der Frauen in den großen Städten längst unabhängiger geworden sind und manche in Topmanagerpositionen arbeiten« (*The Times of India*, 7.8.1997).

Monsoon Wedding spielt in Neu Delhi. Die über die ganze Welt verstreuten Familienmitglieder einer Punjabi-Großfamilie versammeln sich, um die arrangierte Ehe der Tochter Aditi (Vasundhara Shah) vorzubereiten. In den drei Tagen bis zur Hochzeit brechen Probleme und verdrängte Gefühle hervor. Obwohl er zur indischen oberen Mittelschicht gehört, weiß Familienoberhaupt Lalit Verma (gespielt von dem vielfach ausgezeichneten indischen Darsteller Naseeruddin Shah) nicht, wie er die immensen Kosten einer standesgemäßen Hochzeit für seine einzige Tochter decken soll. Der Bräutigam, der Computerspezialist Hemant (Parvin Dabas), lebt seit vier Jahren in den USA und kommt jetzt zurück in die Heimat, um die Ehe zu schließen. Abgründe werden sichtbar. Die Braut liebt heimlich einen anderen, einen verheirateten TV-Talkmaster, und betreibt trotzdem die Vorbereitungen für ihre Hochzeit. Ria, die ältere Cousine der Braut, packt das heiße Eisen Kinderschändung an – in Indien ein Tabuthema – und enttarnt die pädophilen Neigungen des »netten Onkels« Tej. Der ist zwar nicht eigentlich ein Familienmitglied, aber Lalit ist ihm sehr zugetan, zumal die beiden befreundeten Familien einander seit der Trennung von Indien und Pakistan noch näher gekommen sind.[12] Auch die schüchtern betriebene Anbahnung einer Beziehung zwischen dem Hochzeitsmanager, dem einfallsreichen, hektischen Emporkömmling P.K. Dubey, und der hübschen, sanften Hausangestellten Alice droht wegen eines Missverständnisses ins Stocken zu geraten. Schließlich jedoch kühlt der kathartische Monsoon alle erhitzten Debatten und Gefühle: Aditi gibt ihren Talkmaster auf, Hemant verzeiht ihr die eingestandene Affäre, Tej wird aus der Familie verwiesen, Ria erfährt damit späte Genugtuung für frühe Demütigungen, und endlich kann sich unbeschwerte Feststimmung Bahn brechen und auf ein pompöses Happy End zusteuern, wie es für einen typischen Bollywood-Film unvermeidlich wäre.

Die ausgelassene Feststimmung am Schluss breitet sich denn auch rasch aus und steckt alle an. *Monsoon Wedding* ist eine Hommage an das Bollywood-Genre des Hochzeitsfilms und eine Liebeserklärung an die überschäumende Lebens-

---

die einerseits die Erfolge von einheimischen Frauen in internationalen Schönheitswettbewerben feiert sowie gerne Körperideale und Moden aus dem Westen importiert, andererseits aber den Frauen trotz allem keine wirklich progressiven Rollen im Leben (wie im Film) zugesteht.

12 Tatsächlich zerrissen durch die nationale Neuordnung vielfach Familienbande und nahm gleichzeitig die Nähe in Freundschaften zu.

Abb. 2: Der Bräutigam Hemant

lust der nordindischen Punjabi, die Mira Nair in ihrer Utrechter Rede eine indische Version der Italiener nannte. Und trotzdem ist *Monsoon Wedding* kein typischer Hochzeitsfilm à la Bollywood. Mit seinen zahlreichen Verweisen auf zeitgenössische Hochzeitsfilme nähert er sich dieser Filmtradition an, er verfällt jedoch gerade nicht in die Idealisierung und Nostalgie, die für diese Filme so typisch sind. Stattdessen werden die Gattungsregeln zitiert und milde belächelt. Auf diese Weise gelingt es Mira Nair, eine eigene Variante des indischen Hochzeitsfilms anzubieten, der das moderne indische Großstadtleben nicht verklärt, sondern realistisch darstellt. Dieses Milieu, das – ohne deshalb verlogen zu sein – Tradition und Innovation, alte Sitten und neue Dotcom-Trends, das Einheimische und das Globale vermischt, verleiht auch Nairs Film einen Touch von Persiflage und ermöglicht der Regisseurin die Synthese von Kommerz und Kunst, Bollywood und Parallelfilm.[13] Statt das Genre parodistisch ad absurdum zu führen und aufzuheben oder angestrengt zu negieren, werden seine Elemente in ein neues Muster eingewoben und realistisch mit dem verbunden, was in der indischen Gesellschaft zählt: Familie, Zusammengehörigkeit, Lebensfreude und Zeremonien. Der Film greift damit zunächst ein Bollywood-Klischee auf und verleiht ihm dann durch seine vielen ironi-

13 Obwohl der indische mainstream-Film von jeher in erster Linie unterhalten und Ablenkung vom Alltag bescheren wollte, gibt es auch in Indien eine kleine Gruppe von FilmemacherInnen, die für ein anderes Kino stehen: Satyajit Ray etwa oder Ritwik Ghatak oder die vom neuen deutschen Film beeinflussten Regisseure Ketan Mehta oder Saeed Mirza. Erfolge feiern deren alternative Filme aber in der Regel nur auf Film-Festivals im Ausland. Dieser Trend scheint sich allerdings im neuen Jahrhundert zu wenden. Alternative Filme wie *Ek Chhoti Si Love Story* (dt.: *Eine kleine Romanze*, R: Nair 2002) laufen jetzt häufiger erfolgreich für immerhin einige Wochen in indischen Kinos.

schen Abweichungen nach und nach immer mehr Tiefe.

Mira Nairs ironische Annäherung an das Genre fängt gleich beim Setting an. Die eskapistische Landschaftsidylle von *Hum Aapke Hain Kaun* wird durch die Ankunft der Verwandten in der turbulenten Großstadt Neu Delhi ersetzt. Sie kommen aus der indischen Diaspora in Dubai, in Sydney und in den USA. Die weitläufige Verma-Familie, die in diesem Film vorgestellt wird, ist wie viele großstädtische indische Mittelschicht-Familien stark verwestlicht. Nairs genaue soziologische Kenntnisse über die indische Gesellschaft teilen sich dem Publikum in zahlreichen gut beobachteten Details mit und bilden einen wichtigen Subtext für den Filmstoff. Da wird viel geraucht, nicht nur von Männern, sondern sogar von der sich traditionell kleidenden Brautmutter (wenn auch heimlich), Whiskygläser werden erhoben, Handys klingeln, man liest *Cosmopolitan* und spielt Golf, auch die Hausangestellte Alice kennt sich mit Email aus, und Dubeys Mutter verfolgt in ihrer kümmerlichen Wohnung die aktuellen Börsennotierungen. Figuren, Geschlechterrollen und Liebesbeziehungen sind somit in *Monsoon Wedding* durchaus realistisch gestaltet.

Mira Nair folgt in ihrem Film den Fäden zweier sehr verschiedener Liebesgeschichten, die sie im Stil von Robert Altmans *Short Cuts* (1993) geschickt ineinander verwebt. Die Handkamera ist sowohl den Protagonisten der arrangierten Ehe, dem Brautpaar Aditi und Hemant, als auch den sich verstohlen Liebenden Dubey und Alice auf den Fersen. Im Gegensatz zu den Brautleuten in *Hum Aapke* wird Aditi und Hemant eine Vergangenheit gegönnt – beide unterhielten bereits Liebesbeziehungen, die sie für diese vernünftig erscheinende Ehe abgebrochen haben. Umso schwieriger ist es für sie beide, sich nun emotional näher zu kommen und Gefühle für einander zu entwickeln, nachdem bereits alles beschlossene Sache ist. Die scheinbar unkompliziertere, weil durch Neigung entstehende Beziehung der Hausangestellten und des Hochzeitsmanagers hingegen droht, gar nicht erst zustande zu kommen, weil Alice in kindlicher Unschuld vorm Spiegel den Schmuck der Braut anlegt und unter Verdacht gerät. Es ist die einzige Filmszene, in der Klassengegensätze eine Krise herbeiführen. Als Dubeys Arbeiter neugierig durch ein Fenster beobachten, wie die junge Hausangestellte den kostbaren Schmuck aus dem Schmuckkasten nimmt, glauben sie, die sie alle aus ähnlich armen Verhältnissen stammen wie diese, sofort an einen Diebstahl. Alice fühlt sich zutiefst beleidigt und geht von nun an Dubey aus dem Weg. Da erkennen die Arbeiter, dass sie die junge Frau zu unrecht verdächtigt haben, und ermuntern ihren Boss, Abbitte zu leisten. Wie in europäischen Komödien des 17. und 18. Jahrhunderts erfährt »die Semitragödie der hohen Stände ihre semikomödiantische Spiegelung auf der Dienstbotenebene« (*Jump Cut*, April 2002). Dabei entspringt die »Tragik« in der Oberschicht aus einer arrangierten (Vernunft-) Ehe, während die Bediensteten sich in Liebe einander zuwenden – und mit einem Aufstieg in die neue Mittelklasse belohnt werden. Die Geschichten gelangen zu ihrem je eigenen Happy End, wenn auch in beiden Fällen das Glück durch Ehrlichkeit und Vertrauen herbeigeführt wird. Da die Liebenden aufrichtig und direkt miteinander kommunizieren, bedarf die Handlungsführung keiner künstlichen Hilfe von außen, wie etwa des apportierenden Hundes in *Hum Aapke*.

Die Parallelmontage der zwei Liebesgeschichten wird mehrfach von entweder ernsten zwischenmenschlichen Problemen oder auch kleinen Ärgernissen unterbrochen. Die Auseinandersetzung zwischen

Tej und Ria, die Tejs pädophile Übergriffe enthüllt, steht zwischen dem Auftakt der Hochzeitsvorbereitungen und dem harmonischen Ausklang der Doppelhochzeit und bildet den dramatischen Höhepunkt des Films. Ria selbst war früher Tejs Annäherungsversuchen hilflos ausgeliefert und entdeckt nun, dass ein anderes Mädchen der Familie dessen neues Opfer ist. Sie beschließt, nicht länger zu schweigen. *Monsoon Wedding* thematisiert damit illegitime, gewaltsame Sexualität parallel zu legitimer ehelicher, wie sie durch eine Hochzeit herbeigeführt und in den Festritualen symbolisch dargestellt und gefeiert wird. Auf diese Weise erzeugt der Film Sensibilität für sexuelle Hierarchien, die auch das Eheleben durchaus prägen können. Das Thema Sexualität, das in Bollywood Filmen immer latent bleibt, tritt in *Monsoon Wedding* also offen und ungeschminkt zu Tage. Gleich zu Beginn des Films stellt die Fernseh-Talkshow von Aditis Geliebtem traditionelle Schamgrenzen der indischen »Normalbürger« zur Diskussion und löst mit dem Tabuthema heftigen Streit unter den Studiogästen aus. Eher augenzwinkernd dagegen wird die sexuelle Aufklärung von Aditis Nichte angetippt und dann von der Familie bis auf weiteres aufgeschoben: Während der Festvorbereitungen fragt die etwa 10-Jährige unschuldig nach der Bedeutung des Wortes »uxurious« und erhält zur Antwort, es handle sich um einen Tippfehler, das richtige Wort sei »luxurious«.[14] Die Szene spielt also mit dem bereitwilligen Bekenntnis zu einem gemütlichen, vielleicht auch sinnlichen Lebensstil einerseits und der gleichzeitigen Verdrängung des Sexuellen im indischen Alltag andererseits. Andere Tabus werden dagegen offensiv gebrochen. So zeigt der Film etwa den ersten Kuss von Aditi und Hemant und lässt die Protagonisten Gespräche über außereheliche Beziehungen führen. Anders als im typischen Bollywood Film entsprechen Nairs weibliche Charaktere zudem nie Geschlechterstereotypen. Egal auf welcher sozialen Stufe sie stehen oder wie alt sie sind: Nie opfern sie sich auf oder erleiden passiv ein unabänderliches Schicksal. Auch die in Indien durchaus vielerorts noch praktizierte Trennung zwischen den Geschlechtern wird im Film nur zitiert, um sie dann aufzuheben. Beim Henna-Ritual der Frauen setzen sich die Männer einfach dazu, ohne dass Spannung entstünde. Hier wird schon im Kleinen vorexerziert, was der Film insgesamt ausführt: In freudiger Feststimmung können die zuvor erkannten und ausgetragenen Konflikte überwunden werden.

Traditionen werden in *Monsoon Wedding* zu gleicher Zeit aufrechterhalten und aufgehoben. Es geht wesentlich um Dualität und Gleichzeitigkeit. Dem entspricht die Filmsprache. Erprobte filmische Mittel verbinden sich mit neuen Trends und Ideen. Dass das Fest mit schwankender Handkamera gedreht wird, erinnert an den neueren Dogma-Stil, Zeit- und Ortssprünge werden durch Parallelmontagen verknüpft. Mitunter wird der realistische Stil durch Zeitlupen unterbrochen, etwa bei Einstellungen des verliebten Dubey oder bei Straßenszenen, die das hektische indische Alltagsleben während eines Monsoon-Gusses fast romantisch wirken lassen. Mit seinen Song-and-Dance-Szenen verweist der Film zwar auf Bollywood Produktionen. Aber die Musik kommt immer aus dem off, die Szenen dienen also als Zitat oder Hintergrund, und die Protagonisten laufen bzw. tanzen nicht etwa Schlager singend durch die Landschaft.

---

14 Der Scherz geht in der deutschen Synchronfassung verloren. Mangels Übersetzbarkeit fragt die Kleine hier nach dem Wort »Matriarchat« und erhält zur Antwort, das müsse ein Irrtum sein. Es heiße richtig »Patriarchat«.

Abb. 3: Die Familie beim Hochzeitstanz: die größte Sangeet- oder Song-und-Dance-Szene.

Dazu passt, dass *Monsoon Wedding* nicht mit eigenen Liedern aufwartet, ein Muss für den Erfolg eines Bollywood Films. Stattdessen ist die Filmmusik alten indischen Filmschlagern, modernem indischen Pop, der Punjabi Volksmusik Bhangra und den traditionellen Ghazals entnommen.

Althergebrachte Werte und Wurzeln der indischen Herkunft werden in *Monsoon Wedding* nicht schlicht verabschiedet. Der Verma-Familie bleibt keine Erschütterung erspart, aber die anscheinend unerschöpfliche Vitalität dieser Sippe lässt die Widersprüchlichkeit in ihrem Leben in einem versöhnlichen, milden Licht erscheinen. In dieser Familie kommt das »choreographierte Chaos« – so Nairs Definition vom Filmemachen – unverhofft zur Ruhe. Die Zusammengehörigkeit wird hauptsächlich von der älteren Generation beschworen, aber auch die Jüngeren wie Aditi, Ria oder Varun verlassen sich trotz der vielen Zwiste auf die emotionale Unterstützung der Familie. Statt des konservativen, strikt nach polaren Geschlechterrollen geordneten Familienbildes von Bollywood vertritt *Monsoon Wedding* einen produktiven Hybridzustand, in dem es keine klaren Gegensätze und keine klaren Alternativen mehr gibt. Man wechselt mitten im Satz vom Englischen zum Hindi und wieder zurück; das Ablegen des Minikleids und Anlegen des Saris stürzt in keinerlei Identitätskonflikte.

Mira Nair wirbt durch ihren Film für die Idee, dass Herrschaftsfamilien und ihre Dienstboten, Arbeitgeber und Angestellte in Indien durchaus einträchtig zusammenleben könnten.[15] *Monsoon Wedding* fungiert gleichsam als Beweis dafür, welch segensreiche Rolle Globalisierung und neuer Wohlstand, die auch über Indien inzwischen hereingebrochen sind, dabei spielen könnten. Der soziale Realismus, der diesen Film vom Bollywood Hochzeitsfilm unterscheidet, klagt nicht an und nimmt

15 In Nairs Worten: »in India, as in no other place, the haves and have-nots live side by side.«

nicht Partei, wenn es um Klassenunterschiede geht. Die durchgehende, ironische Bollywood-Verplüschung scheint in der Lage, alles in Harmonie aufzulösen. Wie der Bollywoodsche Hochzeitsfilm endet auch *Monsoon Wedding* mit einer grandiosen Song-und-Dance-Szene. Und ein letztes Mal erweist sich, wie raffiniert der Film vom Bollywood-Code Gebrauch macht. Der große Hochzeitstanz, bei dem alle sozialen Unterschiede gleichsam ausgesetzt sind und das Familienoberhaupt Lalit zuerst den Hochzeitsmanager Dubey umarmt und dann mit dessen Braut, seiner Hausangestellten Alice tanzt, ist ein Bild für den Traum von einer prosperierenden, klassenlosen Gesellschaft – freilich nicht die einzige in diesem Film angedeutete Utopie. Die Regisseurin, die mit diesem Film eine »Upper-Class Variante von *Salaam Bombay!*« drehen wollte, scheint über eine ausgesprochene Glücksbegabung zu verfügen, die sie durch ihren reflektierten und spielerischen Umgang mit Gattungsregeln auch filmisch umzusetzen versteht.

Yogini Joglekar
(New York)