



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bollywood Dance in Wien“

Eine kultur- und sozialanthropologische Studie
zu Bollywood-Tanzkursen in Wien

Verfasserin

Anna Konas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Elke Mader

„In each place, local dancers watch, interpret and re-create both select whole dances and specific dance elements contained in Hindi films. Some dance moves, or even entire dances, may be ignored. Some song-and-dance sequences may be completely restaged, largely stripped of their original choreography. A solo dance in the film may be turned into a group composition. A character's story in the film may be elided. Certain movements or themes that are especially recognizable or meaningful to local audiences may be added. The meanings of Bollywood dances are altered and adapted by every place where they are celebrated”

(Shresthova 2011: 148).

„Jetzt inzwischen habe ich schon wenn ich tanze oder wenn ich die Musik höre, auch diese Szenen irgendwo im Kopf. Diese wallenden Schals in allen Farben, die klimpernden Metallringer und so...Es ist so ein richtiges Kitschfeuerwerk und man ist dann mitten drinnen und das ist schon cool... Und es ist wie eine andere Welt. Man taucht in eine andere Welt“

(Int.TN Ulrike: 4).

Danksagung

Mein erster Dank geht an meine Interviewpartnerinnen und Mittänzerinnen. Ohne Eure Begeisterung für Bollywood Dance Eure gäbe es diese Arbeit nicht und das Tanzen wäre nicht so lustig! Vor allem Miriam Rubey, Christina Schollenbruch und Cynthia Slezak – Bollywood Tanzlehrerinnen in Wien – möchte ich hervorheben. Danke auch Silke – ohne Dich hätte ich nie angefangen, Bollywood zu tanzen.

Ein besonderer Dank geht an meine Familie für ihre vielfältige Unterstützung im letzten Jahr. Danke Vero für die stundenlangen Gespräche über Skype, Natty und Elfriede für das Korrekturlesen und Alex für die Hilfe beim Layout.

Auch danke ich meinen Freundinnen, Freunden und allen, die für das Entstehen dieser Arbeit mitgewirkt haben, für ihre inhaltliche und emotionale Unterstützung während des Diplomarbeitsprozesses.

Univ.-Prof. Dr. Elke Mader danke ich für ihre Gedankenanstöße, hilfreichen Inputs und für ihre Geduld.

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung.....	9
1	Der Forschungsansatz	14
1.1	Mein Zugang ins Bolly-Tanzfeld und der Forschungsprozess	14
1.2	Forschungsfragen und Forschungshypothesen	17
1.3	Methoden der empirischen Forschung.....	19
1.3.1	Die Anwendung der Forschungsmethoden.....	21
2	Kulturelle Bewegungen und Verflechtungen – das Zusammenspiel von Global und Lokal	24
2.1	Globalisierung – eine Welt in Bewegung	24
2.1.1	Flows, Scapes und der Bollyscape.....	30
2.2	Die Verortung des Globalen im Lokalen – Die Glokalisierung	34
2.2.1	Hybridisierung und der dritte Raum von Homi Bhabha.....	38
2.3	Die Verbreitung und Aneignung von Medieninhalten	42
2.3.1	Ein Pop Kosmopolit im Bollyscape.....	44
3	Song & Dance in populären Hindi-Filmen – die Basis für live Bollywood Dance.....	47
3.1	Merkmale populärer Hindi-Filme	48
3.1.1	Der visuelle Stil	50
3.2	Song&Dance Sequenzen als Kern populärer Hindi-Filme	52
3.2.1	Der Hindi-Filmtanz.....	56
3.2.2	Exkurs: Indische Tanzstile.....	58
4	Das globale Bollywood Tanzphänomen: zwischen Adaptation und Imagination.....	61
4.1	Live Bollywood Dance	62
4.2	Die Verbreitung von Bollywood Dance in Tanzkursen.....	65
5	Bolly-Wien – Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen	69
5.1	Ein Einblick in die Bollywood Tanzszene Wiens	72
5.1.1	Aktuelle Bollywood Tanzkurse Wiens	75
5.1.2	Die Bolly-Tanzlehrerinnen	77
5.1.3	Die Vermittlung in den wöchentlichen Bolly-Tanzstunden	79
5.1.4	Bollywood als „Glücklich-Mach-Formel“?.....	81
5.2	Bollywood Tanzen am USI-Wien.....	82
5.2.1	Die USI-Tanzgruppe	83
5.2.2	Motivationen Bollywood zu Tanzen.....	85
5.2.3	Ein Indienbezug beim Bolly-Tanzen	88
6	Lokale Bollydance-Vorlieben und Bolly-Variationen in Wien.....	89
6.1	„Typisch“ Bollywood-Dance.....	89
6.2	Bolly-Mix aus indischen Tanzstilen	92
6.3	„Kitsch-Bollywood“ in Wien.....	94
6.3.1	Songauswahl für die Tanzstunden in Wien	96
6.3.2	Bolly-Musik	97

7	Adaptationen der Song&Dance Sequenzen im Bolly-Tanz in Wien	100
7.1	Song&Dance beim Entwickeln der Choreografie	100
7.1.1	Der persönliche Bolly-Tanzstil von Lehrenden	103
7.2	Song&Dance in der Tanzstunde.....	105
7.2.1	Imaginationen beim Bolly-Tanzen.....	109
7.3	Song&Dance im Alltag	110
7.3.1	Das Bolly-Feeling: zwischen Tanzstunde und Alltag	111
7.3.2	Bolly-Tanzfan vs. Bolly-Filmfan	113
7.4	Zusammenfassung der Empirie	117
8	Zusammenfassung	120
	Anhang	127
	Bibliographie	127
	Internetquellen.....	131
	Abbildungsverzeichnis	132
	Verzeichnis der Song&Dance Sequenzen.....	132
	Filmographie	133
	Fragebogen	134
	USI Informationsblatt.....	138
	Abstract	139
	Lebenslauf	141

Einleitung

Bollywood Dance macht Spaß und verbreitet Lebensfreude! Gute-Laune-Musik, Indien, bunte Farben, Saris, *Mudras* und Spaß werden von Tänzerinnen an einem Bollywood Tanzkurs in Wien als Begriffe damit in Verbindung gebracht. In Tanzkursen, Workshops und Performances präsentiert sich der als eigenständiges globales Phänomen existierende Tanzstil jeweils in seiner lokalen Ausprägung.

In den Zirkulationen von Bollywood Filmen erreichen die Song&Dance Sequenzen als *detachable attractions* ein internationales (Tanz)Publikum. Hindi-Filmtänze und die Filmmusik, die Song&Dance Sequenzen, bilden die Quellen für Bollywood Dance, doch Bollywood Dance ist mehr als Kopie. Das aktive Gestalten ist dem Bollywood Dance immanent. Durch die Weiterentwicklung dieser Song&Dance Sequenzen im *live* Bolly-Tanzen existiert Bollywood Dance nun endgültig aus der Filmleinwand herausgelöst als ein an Popularität gewinnendes, globales Tanzphänomen. Bollywood Dance stellt wie seine Basis, die Song&Dance Sequenzen, Zonen der Hybridität dar. In dem Prozess des aktiven Weiterentwickelns vereinen sich verschiedene internationale Tanzstile in einer neuartigen und einzigartigen Kombination zu dem, was wir Bollywood Dance nennen; getanzt und choreografiert zu Bollywoods Filmsongs. In diesem Aneignungsprozess werden global verbreitete Bilder und Tanzschritte aus Song&Dance Sequenzen mit lokalen Vorlieben, Vorstellungen und Wünschen vermischt und ein neues, hybrides Produkt entsteht.

Um Bollywood Dance in seiner Vielfältigkeit zu erfassen, wird in dieser Arbeit in Bollywood Dance und Hindi-Filmtanz unterschieden. Die Bezeichnung Bollywood Dance bedeutet von Hindi-Filmen inspirierte Choreografien und Tanzbewegungen zu Hindi-Filmsongs, welche sich auf die Song&Dance Sequenzen im Film beziehen¹. Erst in dem diese Unterscheidung getroffen wird, öffnet sich der Raum, in dem Bollywood Dance als eigenständiges Tanzphänomen wissenschaftlich erforschbar wird.

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf Bollywood Tanzkursen. Sie dienen in meiner Analyse als Raum der Begegnung von vorwiegend österreichischen Tänzerinnen mit

¹ Ich übernehme hier die Unterscheidung von Sangita Shresthova in „*Bollywood dance*“ und „*Hindi film dance*“ (vgl. Shresthova 2008: 244f).

Bollywood Dance und der dahinterliegenden Bolly-Welt und indischen Tanzstilen. Somit verortet sich diese Arbeit außerhalb der indischen Diaspora, da weder die interviewten Lehrenden oder die Teilnehmer einen südasiatischen Hintergrund aufweisen. Die Tanzkurse stellen als Zonen der Hybridität jene Orte dar, in denen durch Adaptation der Inhalte der Bolly-Welt – insbesondere der Song&Dance Sequenzen – Bollywood Dance lebendig wird. Er steht in einer symbiotischen Beziehung von global zirkulierenden Hindi-Filmtänzen und lokalen Vorlieben in Bezug zum Bollywood Dance. Es kommt in den Tanzkursen zur Umformung und Weiterentwicklung des Hindi-Filmtanzes in einem kreativen und aktiven Prozess. So entstehen neue Choreografien, werden eigene Bollydance-Variationen kreiert, und es zeigt sich weiters die Rezeption dieses hybriden und sich ständig verändernden Tanzstils durch die Tanzpraxis der Teilnehmerinnen. Die lokalen Formen der Aneignung und Hybridisierung werden in dieser Arbeit dargestellt, und sie ist eine Momentaufnahme des sich ständig verändernden Bollywood Dance.

Die vorliegende Arbeit ist neben der Einleitung und der Zusammenfassung in sieben Hauptkapitel gegliedert. Die jeweiligen Kapitel sind zwar einerseits abgeschlossen zu betrachten, jedoch eng miteinander verbunden und ermöglichen nur durch eine Zusammenführung dieser einzelnen Bereiche die Beantwortung der Forschungsfragen. Im ersten Kapitel stelle ich meinen Forschungsansatz dar. Die für dieses Thema relevanten theoretische Perspektiven (Kapitel 2), sowie die Song&Dance Sequenzen als Grundlage für Bollywood Dance (Kapitel 3), bilden die Basis für das Kapitel 4, welches das globale Bollywood Tanzphänomen beleuchtet und zu meiner empirischen Studie überleitet. Kapitel 5-7 zeigen die wichtigsten Ergebnisse meiner empirischen Studie zu Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen. In der Zusammenfassung werden auf Basis der gewonnen Erkenntnisse Schlussfolgerungen gezogen und die einzelnen Themenbereiche der Arbeit verknüpft.

Im ersten Kapitel stelle ich die Vorgehensweisen und Methoden meiner empirischen Forschung dar. Meiner Situiertheit als Mittänzerin in einem Bollywood Tanzkurs gebe ich in diesem Kapitel ebenfalls Raum, wie dem Forschungsprozess und einer Übersicht meiner Interviewpartnerinnen. Der vorliegenden empirischen Studie zur Tanzpraxis in Bollywood Tanzkursen liegt ein Methodenpluralismus zugrunde. Da es keine Studien

zu diesem Thema für Wien oder dem deutschsprachigen Raum gibt auf die aufgebaut werden kann, wurden alle Daten empirisch erhoben. Die Hauptmethoden waren teilstrukturierte Leitfadeninterviews mit Bollywood Tanzlehrerinnen und Teilnehmerinnen an einem Bollywood Tanzkurs in Wien und beobachtende Teilnahme in jenem Bolly-Tanzkurs, unterstützt von einer quantitative Erhebung in Form eines Fragebogens, Videomaterial und Fotos aus der Tanzstunde, Originalchoreografien auf Youtube sowie Internetrecherchen und Literaturstudien.

Im zweiten Kapitel geht es aus theoretischer Perspektive um die lokale Verortung des translokalen Bollywood Dance, der aus global zirkulierenden Bollywood Filmen adaptiert ist und lokal eine neue Bedeutung und Hybridisierung erfährt. So geht es auf theoretischer Ebene dem Wechselspiel von globalen und lokalen Prozessen nach und soll verdeutlichen, dass Globalisierung sich nicht auf globale Phänomene in einem nicht greifbaren Raum konzentrieren, sondern immer auch die lokale Verortung dieser Phänomene in sich trägt, was das Konzept der Glokalisierung verdeutlicht. Die Aneignung erfolgt auf unterschiedliche Weise und führt zu einer Vermischung von lokalen und globalen Einflüssen, wodurch neue, hybride kulturelle Formen entstehen, was bei Bollywood Dance in Wien als Teil einer kosmopolitischen Populärkultur veranschaulicht wird.

Im Kapitel 3 stelle ich die für meine Studie relevanten Grundlagen aus der Literatur zu grundlegenden Merkmalen von, international als Bollywood Filmen bekannten, populären Hindi-Filmen, sowie ihren Kernstücken – den Song&Dance Sequenzen – dar.

Kapitel 4 geht mit Bollywood Dance auf die Reise und folgt ihm von seiner Entstehung in der indischen Diaspora bis zu Städten wie Wien mit geringer südasiatischer Diaspora, wo er als Lifestyle angesehen werden kann und zeigt die Prozesse der Umformung, Adaptationen und Hybridisierung auf, die er dadurch erfährt. Aktuelle Studien im internationalen Bolly-Forschungsfeld liefern hierfür Erkenntnisse. Dieses Kapitel stellt die Schnittstellen zwischen dem theoretischen und empirischen Teil dieser Arbeit dar.

Mit den Kap 5-7 möchte ich anhand des empirisch erhobenen Materials meine Themengebiete zur Praxis von Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen präsentieren.

Damit möchte ich einen Beitrag zur Erfassung der Bolly-Welt im deutschsprachigen Raum und für das sich im Entstehen befindende internationale Forschungsfeld außerhalb der indischen Diaspora liefern. Die empirische Bearbeitung des Bolly-Tanzens in Wien erfolgt über meine zwei zentralen Forschungsschwerpunkte: Bollywood Dance als Weiterentwicklung von Song&Dance Sequenzen und Bollywood Dance als Zone der Hybridität.

Das Kapitel fünf liefert einen Einblick in mein Forschungsfeld, der Bollywood Tanzszene Wiens, mit besonderer Berücksichtigung von aktuellen Bollywood Tanzkursen. In diesem Zusammenhang stelle ich die Akteure vor und gehe näher auf den Bolly-Tanzkurs am USI-Wien ein, meinem spezifischen Forschungsfeld, welcher als Ort der Begegnung von österreichischen Tänzerinnen mit Bollywood- und indischen Tanzstilen betrachtet werden kann und analysiere ihren Zugang und ihre Motivationen, in Wien Bolly zu tanzen.

Im Kapitel sechs sollen lokale Vorlieben des Bolly-Dance aufgezeigt werden. Erste Assoziationen zu typisch Bollywood Dance, bevorzugte Tanzstile aus dem Bolly-Mix von Teilnehmerinnen am USI-Bollywood Tanzkurs werden dargestellt und mit der Songauswahl für die Tanzstunden von Lehrenden ergänzt.

Kapitel sieben zeigt Berührungspunkte von Hindi-Filmtänzen aus den Song&Dance Sequenzen mit *live* Bollywod Dance. Anhand des Prozesses des Entwickelns einer Choreografie für die Bolly-Tanzstunde werden persönliche Adaptationen von Lehrenden von Song&Dance Sequenzen sichtbar. Im zweiten Teil des Kapitels geht es um die Aneignung der Choreografie durch die Tanzschülerinnen, ihre persönlichen Imaginationen beim Bolly-Tanzen und ihre Integration der Bolly-Welt in den Alltag werden erfasst.

Nach einem kurzen Resümee der Ergebnisse meiner empirischen Forschung, fasse ich im Kapitel 8 die zentralen Ergebnisse dieser Arbeit zusammen. Die Ergebnisse meiner Studien von Bollywood Dance in Tanzkursen in Wien in ein globaleres Bolly-Tanzfeld

zu setzen, ist durch die bis dato mangelnden Vergleichsstudien nur sehr marginal möglich, bietet jedoch einen Ausblick in ein sich im Entstehen befindendes Forschungsfeld. In der Zusammenfassung wird ein kurzer Blick auf Bollywood Dance in Wien im größeren internationalen Tanzfeld geboten.

Abschließend möchte ich einige formale Anmerkungen zur vorliegenden Arbeit festlegen. Aufgrund der leichteren Lesbarkeit und Übersichtlichkeit verwende ich in dieser Arbeit einen unpersönlichen Schreibstil, wobei, falls nicht anders explizit vermerkt, ich mit der Nennung der männlichen Form selbstverständlich auch alle Personen des weiblichen Geschlechts inkludiere. Ich übernehme in dieser Arbeit vorwiegend die englische Schreibweise „Bollywood Dance“, da die Tanzkurse in Wien unter dieser Bezeichnung geführt werden. Diese empirische Studie ist aufgrund des geringen Umfangs des Materials nur in eingeschränktem Maße repräsentativ für ein Wiener Bolly-Tanzpublikum.

1 Der Forschungsansatz

Im folgenden Kapitel stelle ich die Vorgehensweisen meiner empirischen Forschung dar. Der Forschungsprozess weist durch meine Situiertheit als Mittänzerin in einem Bollywood Tanzkurs eine enge Verknüpfung von der Theorie mit der Empirie auf und führte in diesem Zusammenspiel zu dem Entwickeln der Forschungsfragen, Forschungshypothesen und Datenerhebungsmethoden. Der Fokus liegt dabei auf einem Methodenpluralismus, der mir ermöglichte, das Thema auf verschiedenen Ebenen – Interviews mit Teilnehmerinnen und Experteninterviews mit Tanzlehrerinnen – und aus verschiedenen Beobachtungsrollen – beobachtende Teilnahme und teilnehmende Beobachtung – zu erfassen. In diesem Kapitel stelle ich auch meine Interviewpartnerinnen vor.

1.1 Mein Zugang ins Bolly-Tanzfeld und der Forschungsprozess

Mein Zugang zu Bollywood Dance erfolgte über einen Bollywood Tanzkurs, in den mich eine Freundin Anfang Oktober 2010 mitnahm. Gemeinsam mit fast vierzig anderen erwartungsvollen Tänzerinnen und einem Tänzer, probierte ich im Montags-USI Bollywood Tanzkurs von Mia die ersten Bolly-Tanzschritte zu Bolly-Filmsongs aus. Mittlerweile bin ich das vierte Semester in diesem Kurs!

Als ich im Juni 2011 die Rezeption von Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen zu meinem Diplomarbeitsthema machte², konnte ich auf ein Jahr Bollywood Tanzpraxis zurückgreifen, welche mir einen Einblick in das Bollywood Tanzen in Wien und ein Gefühl für diesen hybriden, energievollen und fröhlichen Tanzstil gegeben hatte³. Meine Situiertheit im Feld erleichterte mir auch den Zugang zu Interviewpartnerinnen und Bollywood Schnupperstunden, bei denen ich das Konzept der beobachtenden Teilnahme für mich entdeckte. Und letztendlich beeinflusste meine Rolle als

² Die Vorlesung von Univ.-Prof. Elke Mader „Anthropologie und Kino: Theoretische Perspektiven und Beispiele aus Bollywood“ im SS11 war ein entscheidender Faktor, das Thema Bollywood-Dance wissenschaftlich zu untersuchen.

³ An der Uni Wien forschen drei Professoren zu Bollywood: Dr. Elke Mader, Kultur- und Sozialanthropologie, Dr. Claus Tieber, Filmwissenschaft und Dr. Bernhard Fuchs, Europäische Ethnologie.

Mittänzerin die Auswahl des Forschungsfeldes, die Forschungsfragen und die Forschungsmethoden. Des öfteren musste ich feststellen, dass das Selber-Tanzen und das darüber Forschen nicht klar zu trennen waren und ich im Tanzkurs eher in die gewohnte Rolle der Mittänzerin als in die der Forscherin rutschte.

Enthusiastisch wollte ich zuerst die ganze Bolly-Tanzszene Wiens erforschen und musste bald feststellen, dass die Bolly-Tanzszene Wiens zwar relativ klein und überschaubar, jedoch nicht so klein, ist, dass alle sich darin befindenden Personen und Räume für diese Arbeit erfasst werden können. So entschied ich mich, „meinen Tanzkurs“ am USI bei Mia als Hauptort der Forschung zu wählen und die Teilnehmerinterviews ausschließlich in diesem Kurs zu führen. Er dient in meiner Analyse, als Raum der Begegnung von vorwiegend österreichischen Tänzerinnen mit Bollywood Dance und der dahinterliegenden Bollywood Welt und indischen Tanzstilen. Das Bolly-Tanzfeld Wiens erfasste ich mit Schnupperstunden in anderen Bollywood Tanzkursen und Workshops und durch Interviews mit Bollywood Tanzlehrerinnen. Dabei legte ich den Fokus auf Personen aus dem deutschsprachigen Raum, da diese die Mehrheit der Tanzkurse in Wien leiten sowie die Mehrheit der Teilnehmer ausmachen. Bollywood Tanzlehrende aus der indischen Diaspora oder Bollywood bzw. *Bhangra* Workshops in diese Arbeit mit einzubeziehen, ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

Meine empirische Forschung zu Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen fand von Anfang Juli 2011 bis Ende Jänner 2012 in drei Phasen gegliedert in Wien statt: einer explorativen Phase, der Phase der Datenerhebung und der Phase der Datenbearbeitung bzw. Datenauswertung.⁴ Als Tänzerin begann ich meine Forschungen praktisch. In der explorativen Phase meiner Feldforschung von Juni 2011 bis Oktober 2011 erweiterte ich meinen Horizont von einem speziellen Tanzkurs in Wien auf andere Bollywood Tanzkurse und Kurzworkshops. Durch Mittanzen, mehr beobachtende Teilnahme als teilnehmende Beobachtung, lernte ich andere Lehrerinnen und Bolly-Tanzstile aus der Bolly-Tanzszene Wiens kennen. Der Besuch von Vorführungen von klassischen indischen Tänzen wie *Bharata Natyam*, *Kathak* und *Odissi* ermöglichte mir, die wichtigsten Quellen von Bollywood Dance, nämlich klassische indische Tanzstile,

⁴ In Anlehnung an die Phasen der Feldforschung von Bettina Beer (siehe Beer 2003: 24-29).

kennen zu lernen. Mir fiel auf, dass Bollywood Dance in diesem Kontext als der moderne indische Tanz gilt und das Attribut „frei“ erhält (siehe Kap. 5.1)⁵. Diese erste Phase der Orientierung war auch geprägt durch Internetrecherchen zu Bollywood Tanzkursen in Wien, Literaturstudien zu Bollywood Filmen und dem Erfassen der Literatur zum aktuellen Forschungsstand.

Ein Wendepunkt und Impulsgeber in dieser explorativen Phase war der Besuch von Schnupperstunden von Bollywood Tanzkursen bei den fünf Lehrerinnen für Bollywood Dance aus dem deutschsprachigen Raum in Wien⁶. Ich stellte fest, dass trotz ähnlichem Stundenaufbau und der Verwendung der gleichen, typischen *Mudras*⁷, jede Lehrerin ihren eigenen, unterschiedlichen Bollywood Tanzstil unterrichtet, mit speziellen Schritten und Schrittkombinationen, obwohl vier der fünf Kurse unter der Bezeichnung Bollywood Dance geführt wurden und einer unter Bollywood HipHop. Das zeigte mir, dass Bollywood Dance, nicht nur reine Kopie der Filmchoreografien ist, sondern diese abwandelt, verändert und ergänzt, was mich zu einer ersten Forschungshypothese führte: Durch seinen hybriden Charakter ermöglicht und erleichtert Bollywood Dance, neben Filminhalten persönliche Vorlieben, Tanzerfahrungen und Tanzstile der Lehrenden und Wünsche der Teilnehmerinnen für jede Choreografie neu zu mischen. Diesen kreativen Prozesse des Aneignens und Umformens wollte ich u.a. näher erforschen.

Die zweite Phase der Feldforschung umspannte die Dauer eines Tanzsemesters. Von Oktober 2011 bis Ende Jänner 2012 erfolgten die Datenerhebungen mittels Interviews mit Teilnehmerinnen und Expertinnen, eines Fragebogens an die Teilnehmerinnen, informeller Gespräche und Videoaufnahmen der Choreografien, sowie beobachtender Teilnahme im Bollywood Tanzkurs mit Protokollen jeder Tanzstunde (siehe Kap. 1.3). Die dritte Phase der Datenauswertung erfolgte zeitlich gemischt mit der zweiten Phase, um gegebenenfalls die Daten zu ergänzen und überdauerte diese.

⁵ Teilnehmende Beobachtung bei der Tanzshow „Von Bombay nach Kairo“ im Theater Akzent am 18.10.2011 (URL 1)

⁶ siehe Kap. 5.1.1

⁷ *Mudras* sind indische Handgesten. Diese sind aus dem klassischen Tanz übernommen und im Bollywood Dance auf einige wenige beschränkt.

1.2 Forschungsfragen und Forschungshypothesen

Die Forschungsfragen und –hypothesen entwickelten sich anhand meiner Situiertheit im Feld, dem Erfassen von Bollywood Tanzkursen in Wien durch beobachtende Teilnahme und den wenigen bis jetzt erschienenen Studien zum globalen Bollywood Dance.

Die zentrale Forschungsfrage, die dieser Arbeit zugrunde liegt, lautet: wie ist die Rezeption des hybriden Filmtanzstils Bollywood Dance in Tanzkursen in Wien? Auf einer allgemeinen Ebene möchte ich die Tanzpraxis von Bollywood Dance in wöchentlichen Tanzkursen herausarbeiten: die Art der Vermittlung, das Entwickeln der Choreografie, das Erlernen der Choreografie, die Auswahl der Bolly-Songs für die Tanzstunden, das Üben während der Woche, Fan sein.

Neben diesem eher allgemeineren Teil ergaben sich für mich, angeregt durch Literaturstudien zum globalen Bolly-Tanzfeld⁸, zwei zentrale Forschungsthemen, die ich im lokalen Wiener Bolly-Tanzfeld untersuchen wollte: Bollywood Dance als Filmtanz und Bollywood Dance als hybrider Tanzmix. Die oben genannten Fragen gruppieren sich auf diese zwei zentralen Forschungsschwerpunkte.

Die zentralen Forschungsschwerpunkte:

- Bollywood Dance als hybrider Tanzstil:

Wie weit ermöglicht und erleichtert der in sich hybride Bolly-Tanzstil das individuelle (Weiter-)Mischen von Tanzstilen und das Einbringen persönlicher Vorlieben? Und welche Prozesse kommen bei dieser Hybridisierung zu tragen?

Welcher hybride Bollywood Tanzstil wird in Wien bevorzugt und wie kreiert sich dieser Bollymix?

- Bollywood Dance als Adaptation von Song&Dance Sequenzen:

Wie weit integriert Bollywood Dance in Wien Filminhalte?

Wie viele Bolly-Inhalte schwingen in wöchentlichen Tanzkursen mit, sei es auf Ebene der Entstehung der Choreografie und der Vermittlung von Seiten der

⁸ Dabei lieferten vor allem die Forschungen von Sangita Shresthova und Ann R. David wichtige Impulse für mich. Siehe Kap. 4.

Lehrenden oder der Rezeption des Filmtanzstils als Bollywood Filmfan oder nur Tanzfan auf Seiten der Teilnehmer?

Was wird vom Film übernommen? Wie fließt die Filmchoreografie in die Tanzstunde ein? Wie präsent ist der Film und die Filmchoreografien in der Tanzstunde für Lehrende und Teilnehmer?

Meine Forschungshypothese lautet: Der in sich hybride Filmtanzstil Bollywood erleichtert individuelles (Weiter-)Mischen von Tanzstilen und ermöglicht das Einbringen persönlicher Vorlieben jeder Lehrerin in die Choreografien. Bollywood Dance ist in diesem Zusammenhang nicht als starre Kopie des Hindi-Filmtanzes, sondern als aktive und kreative Weiterentwicklung zu sehen. Lokal verortbare Vorlieben, Adaptationen und Aneignungsmechanismen werden in diesem Prozess sichtbar.

Um meine Fragen zu beantworten, wählte ich zwei Blickwinkel, den von Teilnehmerinnen an einem Bollywood Tanzkurs und den Expertinnenblick von Tanzlehrerinnen. In dem Erfassen dieser beiden Blickwinkel können die Fragen hinsichtlich der Rezeption des hybriden Filmtanzstils in Wiener Tanzkursen umfassend beantwortet werden.

Mit der Erforschung von Bollywood Dance in Wien soll die lokale Verortung eines globalen Tanzphänomens als eigenständiges, außerhalb der Filme und der indischen Diaspora stehendes populäres Kulturphänomen dargestellt werden. An dieser Stelle möchte ich auf einen Perspektivenwechsel in der Kultur- und Sozialanthropologie im Rahmen der postkolonialen Phase der Globalisierung hinweisen, der einen neuen Blick auf altbekannte Phänomene lenkte und vor allem neue Phänomene in den Blickwinkel der Disziplin holte, wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit transnationalen und globalen Formen von Populärkultur und lokalen Adaptationen, sowie damit einhergehende elektronische Medien als neue Quellengattungen (vgl. Gingrich 1999: 268f)⁹.

⁹ In diesem vorher angesprochenen Sinn dürfen in dieser Arbeit zu der Verortung einer globalen Populärkultur Bollywood das Einbeziehen von neuen Medien als Quellen nicht fehlen. Zu nennen sind die Verwendung von Videomaterial aus der Tanzstunde sowie Originalchoreographien auf Youtube.

1.3 Methoden der empirischen Forschung

In diesem Kapitel stelle ich zuerst die verwendeten Methoden und die Auswertungsverfahren dar, um danach auf die Anwendung der Methoden im Feld und die Auswahl des Samplings näher einzugehen.

Für die vorliegende Studie zu Bollywood Tanzkursen in Wien wurden alle Daten empirisch erhoben, da keine Studien zu Bollywood Dance in Wien oder dem deutschsprachigen Raum vorliegen, auf die zurückgegriffen werden kann. Für diese empirische Studie wählte ich einen Methodenpluralismus. Dieser ermöglichte mir das Erfassen des Themas auf mehreren Ebenen und in unterschiedlichen Forscherrollen¹⁰. Folgende Methoden wurden von mir verwendet: die beobachtende Teilnahme, teilnehmende Beobachtung, teilstrukturierte Leitfadeninterviews, informelle Gespräche, eine kleine quantitative Erhebung mittels eines Fragebogens, Videomaterial aus der Tanzstunde, Originalchoreografien von Youtube, Fotos sowie Internetrecherchen und Literaturstudien.

Um einen Einblick in Bollywood Dance in Wien durch den Besuch von Veranstaltungen, Schnupperstunden und Mini-Workshops zu erhalten, wurde die teilnehmende Beobachtung verwendet. Hier gilt nach Hauser-Schäublin festzuhalten, dass die mittels teilnehmender Beobachtung gewonnenen Daten immer von den Interaktionen der Forscherin mit ihrem Untersuchungsfeld geprägt sind (vgl. Hauser-Schäublin 2003: 34). Aufgrund der Situiertheit im Forschungsfeld als Mit-Tänzerin in dem Bollywood Tanzkurs von Mia am Universitätssportinstitut (USI), ergaben sich teilnehmende Beobachtungen und informelle Gespräche während des gesamten Forschungsprozesses. Hauser-Schäublin hält fest, dass teilnehmende Beobachtung vorwiegend in der explorativen Phase stattfindet und danach verwendet werden kann, wenn der Anlass, den man dokumentieren möchte, für die Forschung relevant und auf ein Thema bzw. eine Fragestellung fokussiert ist (vgl. Hauser-Schäublin 2003: 46). In meinem Fall erwies sich die teilnehmende Beobachtung bzw. beobachtende

¹⁰ Im Laufe einer Feldforschung übernimmt man zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedliche Rollen (siehe Halbmayer/Salat: Url). In meinem Falle wechselte ich zwischen Mittänzerin und Interviewerin.

Teilnahme¹¹ während des gesamten Semesters als hilfreich, um zusätzliche Informationen zu erhalten. Diese wöchentlichen teilnehmenden Beobachtungen bei dem USI Tanzkurs während des Wintersemesters 2011/12 habe ich in Protokollen festgehalten. Sie setzen die Aussagen aus den Interviews in ein größeres Bild der Handlungsebene.

Um die Forschungsfragen bezüglich der Praxis des hybriden Bollywood Tanzstiles in Tanzkursen in Wien zu erfassen, wählte ich als Hauptmethode das teilstrukturierte Leitfadeninterview. Neben der direkten Vergleichbarkeit der Themengruppen bietet das teilstrukturierte Interview einen flexiblen Umgang mit dem Leitfaden (vgl. Schlehe 2003: 78). Es bietet die Möglichkeit, situativ und ad hoc die Reihenfolge der Frage zu verändern, Themengebiete zu vertiefen oder zu kürzen bzw. neue Themen einzubringen (ebd.). Diese Art der qualitativen Befragung wendete ich an, da sie einerseits die im Leitfaden beinhalteten Themengebiete anspricht und andererseits den Freiraum lässt, den Leitfaden an die befragten Personen anzupassen. Dieser Freiraum erwies sich bei meinen Befragungen als essentiell, da manche Teilnehmerinnen viele Bollywood Filme gesehen hatten und dieses Thema einen großen Teil des Interviews ausmachte. Andere hatten kaum Kenntnisse über Bollywood Filme, aber eine lange Indienreise gemacht, oder hatten jahrelang einen klassischen indischen Tanzstil gelernt. Diesen unterschiedlichen Themen konnte so Raum gegeben werden. Es gilt festzuhalten, dass zwei Leitfäden hergestellt wurden, einer für die Experteninterviews mit Tanzlehrerinnen und der andere für Teilnehmerinnen an einem Bollywood Tanzkurs. Die spezifischen Rollen der beide Personengruppen im Forschungsfeld ist durch diese zwei verschiedenen Leitfäden mit unterschiedlich gefragten Themen berücksichtigt. Auch bei der Darstellung der Ergebnisse behalte ich diese Trennung bei.

Die Datenauswertung der qualitativen Interviews erfolgte nach der von Christiane Schmidt entwickelten Methode der Analyse von Leitfadeninterviews. Diese Auswertungsstrategie hat sich im „Rahmen von Forschungsansätzen bewährt (...), die einen offenen Charakter des theoretischen Vorverständnisses postulieren, jedoch nicht auf explizite Vorannahmen und den Bezug auf die Theorietradition verzichten“

¹¹ Ernst Halbmayer und Jana Salat führen Unterschiede von Beobachterrollen an, die sich mehr auf die Art der aktiveren oder passiveren Teilnahme beziehen (siehe Halbmayer/Salat: Url).

(Schmidt 2007: 447). Diese Auswertungstechnik ist direkt auf den forschungspraktischen Ablauf orientiert und ermöglicht in mehreren Schritten das Codieren von Leitfadeninterviews, wobei das eigene theoretische Vorverständnis und die Fragestellungen die Auswertung lenken (vgl. ebd.: 448-453).

Eine quantitative Erhebung mittels Fragebogens sollte Einblick in die Gruppe der Tänzerinnen von Bollywood Tanzkursen in Wien geben. Durch die strukturierten Fragen war ein grobes Erfassen der Tanzgruppe möglich. So konnte die Anzahl der Semester in den Kursen, Tanz-Vorerfahrung, Tanzpraxis, Bezug zu Bollywood Filmen und Bezeichnung als Fan, erfasst werden. Diese Daten dienen lediglich als Ergänzung zu den Interviews und sind, wegen des kleinen Samples, nicht repräsentativ für Teilnehmerinnen an Bollywood Tanzkursen in Wien. Der Fragebogen wurde unter Zuhilfenahme der KSA Online-Lernunterlagen „Grundlagen statistischer Auswertungsverfahren“, von Erwin Ebermann (Url) und mit Excel ausgewertet.

1.3.1 Die Anwendung der Forschungsmethoden

Nun zu der Anwendung der Forschungsmethoden und der Auswahl des Samplings. In der empirischen Forschung wurden von mir zwei Bereiche erforscht. Einerseits die Ebene der Teilnehmerinnen in einem Bollywood Tanzkurs und andererseits die Ebene der Lehrenden von Bollywood Tanzkursen in Wien. Dafür wurden teilstrukturierte Leitfadeninterviews mit Bollywood Tanzlehrerinnen und Teilnehmerinnen an Bollywood Tanzkursen in Wien im Zeitraum von Oktober und bis Mitte Dezember 2011 durchgeführt.

Es wurden drei Expertinnen befragt: Miriam Rubey, Christina Schollenbruch und Cynthia Slezak. Sie bilden mit Lisa Lengheimer den Korpus von Lehrerinnen für Bollywood Dance aus dem deutschsprachigen Raum in Wien (siehe Kap. 5.1.1). Der Kontakt wurde über Schnupperstunden oder dem Besuch von Tanzkursen hergestellt. Das Interview mit Mia fand am 15.12.2011 statt, mit Christina am 08.12.2011, beide in einem Café. Mit Cynthia traf ich mich zwei Mal in dem Tanzstudio Chiftetelli, wo sie unterrichtet: am 12.10.2011 (Interview a), Dauer 1:25 und am 19.10.2011, 0:42 min

(Interview b). Diese ersten Interviews meiner Forschung mit Cynthia waren sehr interessant, weil wir beim ersten Termin im Tanzsaal sein konnten und sie mir anhand von der DVD *Dhoom 2* die Original Song&Dance Sequenz *Crazy Kiya Re* in Teilen vorspielte, ihre Version zu jedem Teil vortanzte und erklärte, um mir so zu zeigen, wie sie diese Sequenz für die Tanzstunde adaptiert hatte. Beim zweiten Teil zeigte sie mir ihre Unterlagen und Aufzeichnungen dieser Tanzsequenz. So erhielt ich einen sehr guten Einstieg in die Thematik der persönlichen Adaptation von Song&Dance Sequenzen für die Tanzstunde.

Die Befragung mittels teilstrukturierter Leitfadeninterviews von Teilnehmerinnen erfolgte im Zeitraum von Mitte November bis Mitte Dezember 2011. Es wurden sechs Teilnehmerinnen aus dem Bollywood Dance und eine Teilnehmerin aus dem Bollyrobics Kurs von Mia, ausgewählt. Die folgende Tabelle soll eine Übersicht über die interviewten Teilnehmerinnen geben und das Alter sowie die Anzahl der Semester in diesem Kurs zeigen:

Übersicht Interviewpartnerinnen Teilnehmerinnen:

Name	Kursbezeichnung	Anzahl der Semester in diesem Kurs	Alter	Datum des Interviews
Sidonia	Bollywood Dance	3 Semester	35 Jahre	22.11.2011
Iris	Bollywood Dance	8 Semester	44 Jahre	28.11.2011
Kerstin	Bollywood Dance	1 Semester	33 Jahre	28.11.2011
Sonja	Bollyrobics	4 Semester	39 Jahre	30.11.2011
Julia	Bollywood Dance	3 Semester	24 Jahre	05.12.2011
Ulrike	Bollywood Dance	5 Semester	26 Jahre	06.12.2011
Sara	Bollywood Dance	1 Semester	23 Jahre	12.12.2011

Im Teilnehmerinnen-Sampling wurde eine Auswahl von Anfängerinnen im ersten Semester bis zu dem Besuch des Kurses im achten Semester gewählt, doch liegt der Schwerpunkt auf höheren Semesterzahlen, da ich in meiner Forschung nicht nur ein kurzfristiges Interesse oder einsemestriges Ausprobieren erfassen wollte, sondern eine Leidenschaft, die mehr als ein Semester andauert. Alle interviewten Teilnehmerinnen sind Frauen, drei Studierende und vier Akademikerinnen. Die Interviews waren 40 bis 60 Minuten lang und erfolgten meist vor oder nach dem Tanzkurs. Zur besseren

Unterscheidung kennzeichne ich die Interviews mit Int.TN für Teilnehmerinnen und Int.E für die Expertinnen. Die Seitenzahl bezieht sich auf die Transkription der jeweiligen Interviews.

Die Befragung in Form eines Fragebogens wurde Anfang Dezember an die Teilnehmerinnen von Bollywood Dance und dem davor stattfindenden Bollyrobics Kurs von Mia ausgeteilt (siehe Anhang). Der Zeitpunkt wurde so gewählt, weil einerseits die ersten Interviews bereits geführt waren und sich die Terminologie und wichtige Themen herauskristallisiert hatten und andererseits damit die Erstsemestrigen Zeit hatten, Bollywood Dance kennen zu lernen. Er wurde insgesamt von 22 Personen retourniert, 15 aus Bollywood Dance, 7 aus Bollyrobics. Der Fragebogen dient als Ergänzung der Interviews. Das Sample ist zu gering, um daraus auf ganz Wien zu schließen.

Informelle Gespräche vor oder nach den Tanzstunden, bei Schnupperstunden von Bollywood Dance Kursen oder Veranstaltungen brachten zusätzliche Erkenntnisse. Diese setzten die gewonnenen Erkenntnisse und Aussagen aus den Interviews in Bezug zu der Ebene der Praxis.

2 Kulturelle Bewegungen und Verflechtungen – das Zusammenspiel von Global und Lokal

Durch den Einfluss der Cultural Studies auf die Kultur- und Sozialanthropologie (KSA) und die Verlagerung von ethnographischen Forschungsfeldern in urbane Räume, die wesentlich stärker von Massenmedien durchdrungen sind als entlegene Dörfer, erfolgte in den 1980er und 1990er Jahren – Stichwort „Postmoderne“ – in der KSA eine theoretische und methodische Umwälzung. Diese Umwälzung führte zu einer verstärkten Beachtung von „Populärkulturen“ und deren Inhalten (vgl. Budka 2008: 25). Inda und Rosaldo (2002: 5) betonen die Wichtigkeit des anthropologischen Zugangs zu globalen Themen, der die Auseinandersetzung mit globalen Prozessen auf lokaler Ebene durch Akteure betrachtet. Dieser Prozess vom großen Rahmen der Globalisierung bis zur Aneignung von Populärkultur eines Pop-Kosmopoliten wird in diesem Kapitel Raum gegeben.

In dieser Arbeit geht es um die lokale Verortung des globalen Bollywood Dance, der aus den global zirkulierenden Bollywood Filmen adaptiert ist und lokal eine neue Bedeutung und Hybridisierung erfährt. In diesem Zusammenhang geht das folgende Kapitel auf theoretischer Ebene dem Wechselspiel von globalen und lokalen Prozessen nach, führt diese im Konzept der Globalisierung zusammen und erläutert die Verbreitung transkultureller Medieninhalten, um dann auf die lokalen Aneignungsprozesse und das Konzept der Hybridisierung einzugehen.

2.1 Globalisierung – eine Welt in Bewegung

Auf globaler Ebene dient der Begriff „Globalisierung“ als Schlagwort, um weltweite Verbreitungen von Kulturelementen zu veranschaulichen.¹² Thomas Hylland Eriksen weist darauf hin, dass es schon vor dem Begriff Globalisierung ein Bewusstsein für Verbindungen zwischen Teilen der Welt gegeben hat und Globalisierung kein neues Phänomen ist (vgl. Eriksen 2007: 3). Wie Eriksen argumentieren Appadurai und

¹² Der Begriff „Globalisierung“ wird von einigen Wissenschaftlern wie Baumann kritisiert. Baumann ersetzt das für ihn umstrittene Wort „Globalisierung“ mit dem Begriff der Verflechtung. Um die komplexen transnationalen Prozesse hervorzuheben, spricht er sogar von Verflechtungen in Verflechtungen (vgl. Baumann 2002: 113). Auch Hauser-Schäublin und Braukämpfer (2002: 10) verwenden ebenfalls den Begriff der Verflechtungen, um auf gegenwärtige globale Entwicklungen hinzuweisen.

Breckenridge, dass es verschiedene Formen von globalen Interaktionen immer schon gegeben hat (vgl. Appadurai/Breckenridge 1998: 114). Globalisierung ist nicht als linearer Prozess zu verstehen. Sie kann auf mehreren Ebenen gleichzeitig passieren, sich zeitlich vor und zurück bewegen und ist für jede Welt verschieden. Für Hannerz zeigt sich dem zur Folge deutlich, dass das Bild von abgeschlossenen Kulturen im Sinne eines kulturellen Mosaiks, wo jede Kultur ihre eigene territoriale Einheit mit klaren Grenzen hat, nie der Wirklichkeit entsprochen hat (vgl. Hannerz 2002: 18). So hat im positiven Effekt der Prozess der Globalisierung Kulturen endgültig von der Vorstellung der fixen Festschreibungen an Territorien, wie Nationen, weggezogen (vgl. Inda/Rosaldo 2002: 11).

Globalisierung ist nach Ulf Hannerz (2002: 17) im weitesten Sinn „a matter of increasing long-distance interconnectedness“. Für Inda und Rosaldo umschreibt der Begriff Globalisierung ebenfalls die gerade angesprochenen Verbindungen:

„This term refers (simply for now) to the intensification of global interconnectedness, suggesting a world full of movement and mixture, contact and linkages, and persistent cultural interaction and exchange“ (Inda/Rosaldo 2002: 2).

Die in diesem Zitat angesprochenen komplexen Bewegungen und Verbindungen charakterisieren die derzeitige Welt, lassen Grenzen immer poröser werden und Menschen und Kulturen in intensivierten und unmittelbaren Kontakt miteinander kommen (ebd. 2002: 2f). Durch diese Kontakte scheint es fast so, als ob die Welt kleiner würde und die Entfernungen kürzer (ebd. 2002: 4). Diesen dualen Charakter von Globalisierung spricht auch Eriksen an, wenn er argumentiert, dass die Welt einerseits durch den erleichterten Kontakt über frühere Grenzen hinweg fühlbar kleiner wird und andererseits durch diese Kontakte expandiert und damit eine Wahrnehmung für Differenzen kreiert (vgl. Eriksen 2007: 142). Das folgende Zitat soll das verdeutlichen:

„All told, globalization can be seen as referring to those spatial-temporal processes, operating on a global scale, that rapidly cut across national boundaries, drawing more and more of the world into webs of interconnection, integrating and stretching cultures and communities across space and time, and compressing our spatial and temporal horizons. It points to a world in motion, to an interconnected world, to a shrinking world“ (Inda/Rosaldo 2002: 9).

Inda und Rosaldo heben in ihren Studien den räumlichen und zeitlichen Aspekt hervor. Sie argumentieren, dass neben der zunehmenden globalen Verbindung Globalisierung eine Neukonzeption von Raum und Zeit¹³ impliziert (vgl. Inda/Rosaldo 2002: 5).

Beck fasst die vorherigen Überlegungen in drei Parametern zusammen, die das Ausmaß der Globalisierung als auch ihre Grenzen verdeutlichen sollen: erstens eine Ausdehnung im Raum, zweitens eine Stabilität über Zeit und drittens eine (soziale) Dichte der transnationalen Netzwerke, Bindungen und Bilderströme. Globalisierung ist als Prozess zu verstehen, „der transnationale soziale Bindungen und Räume schafft, lokale Kulturen aufwertet und dritte Kulturen (...) hervortreibt“ (Beck 1998: 30).

Eriksen erweitert die angesprochenen Punkte in acht Dimensionen der Globalisierung und gibt den vielen Facetten der globalen Verbindungen und Entwicklungen im Rahmen der Globalisierung dadurch Raum. Im Folgenden möchte ich diese acht Schlüsselkonzepte der Globalisierung: *Interconnectedness*, *Disembedding*, *Acceleration*, *Standardization*, *Movement*, *Mixing*, *Vulnerability* und *Re-embedding* näher darstellen, da sie für mich ein umfassendes Bild von globalen Verflechtungen und Entwicklungen aufzeigen (vgl. Eriksen 2007: 7ff).

Disembedding inkludiert Delokalisierung: Globalisierung bedeutet, dass Distanz irrelevant, relativiert oder zu mindest weniger wichtig wird. Ideen, Bücher, Lieder, Kapital, Arbeit und Modetrends bewegen sich schneller als bisher. Diese Aspekte sind durch technologische und ökonomische Veränderungen möglich geworden und haben kulturelle und politische Implikationen (vgl. Eriksen 2007: 8). Eriksen bezieht sich – wie Inda und Rosaldo – auf die Neukonzeption von Raum und Zeit von Anthony Giddens, der *Disembedding* als ein „*lifting out*“ bezeichnet. In diesem Prozess werden soziale Beziehungen aus ihren lokalen Kontexten der Interaktion herausgelöst und über weiträumige Abstände von Raum und Zeit neu geordnet. Das passiert in einer graduellen Bewegung vom Konkreten und Greifbaren zu dem Abstrakten und Virtuellen (vgl. Eriksen 2007: 17). So ist ein zunehmender abstrakter Charakter von Kommunikation bemerkbar sowie von Objekten, deren Herkunftsorte dadurch unbedeutend werden (vgl.

¹³ Die Autoren beziehen sich hier auf die Definitionen von David Harvey und Anthony Giddens, welche eine Neuorganisation von Diskursen über Raum und Zeit im sozialen und kulturellen Leben durch die Globalisierungsprozesse wahrnehmen (vgl. Inda/Rosaldo 2002: 8).

Eriksen 2007: 31). Auch Appadurai spricht in der Theorie der globalen kulturellen Ströme, die später behandelt wird, von einer De-Lokalisierung von ethnischen Gruppen oder politischen Gruppierungen, welche zunehmend auf Arten und Weisen operieren, die auf abstrakte Weise territoriale Grenzen und Identitäten übersteigen (vgl. Appadurai 2002: 192).

Acceleration: Diese Dimension der Globalisierung passt zu der vorhin angesprochenen Neukonzeption von Raum und Zeit. Die Geschwindigkeit von Transport und Kommunikation hat sich erhöht und diese Beschleunigung nimmt weiterhin zu (vgl. Eriksen 2007: 8). Inda und Rosaldo (2002: 5ff) sprechen von *speeding up* und *stretching out*.

Movement: „The entire world is on the move“ erscheint es Eriksen (Eriksen 2007: 8) und Inda und Rosaldo betonten: „It is a world of motion“ (Inda/Rosaldo 2002: 3). Globalisierung involviert beschleunigte und intensivierte Bewegungen von Personen, Objekten und Ideen, nicht nur von Nord nach Süd, sondern in alle Richtungen. Migration, Geschäftsreisen, internationale Konferenzen sowie Tourismus nehmen zu (vgl. Eriksen 2007: 105). Gerade im Bereich der Populärkultur feiern nicht-westliche Kulturelemente wie Bollywood Filme oder japanische Manga Comics weltweite Erfolge (vgl. Eriksen 2007: 13).

Standardization: Bei diesem Punkt verweist Eriksen auf vergleichbare internationale Standards, die vorher nicht da waren. Als Beispiel führt er die Verwendung von Englisch als Weltsprache, ähnliche Hotels oder Shopping-Center an und betont die damit einhergehende Notwendigkeit zunehmender internationaler Abkommen (vgl. Eriksen 2007: 8). Eriksen führt Benjamin Barber an, der in seinem Buch *Jihad vs McWorld* (1995) McWorld als „a product of popular culture driven by expansionist commerce“ bezeichnet (Barber nach Eriksen 2007: 60). Barber beschreibt die Verbreitung von standardisierter Populärkultur wie MTV, welche außerhalb Afrikas seit 1995 fast alle Länder erreichte und lokale Adaptationen erlebte (ebd.). Zu dieser Zeit ist auch der Einfluss von MTV auf die Song&Dance Sequenzen in populären Hindi-Filmen deutlich sichtbar (siehe Kapitel 3.2).

Doch führen diese formellen Standardisierungen nicht zu einer Homogenisierung oder einheitlichen Weltkultur im Sinne einer Amerikanisierung der Welt¹⁴. Globalisierung als Form, nicht als Inhalt gesehen, führt eben nicht zu der Produktion von globaler kultureller Gleichheit, sondern sie organisiert Heterogenität neu. Das Lokale, noch immer von großer Bedeutung, ist mit transnationalen Prozessen verwoben und kann als global verstanden werden (vgl. Eriksen 2007: 10f). Globalisierung als Glokalisierung verstanden, verweist auf einen widersprüchlichen Prozess bezüglich seiner Inhalte und seiner Konsequenzen (siehe Kap. 2.2). Jedoch bedeutet kulturelle Globalisierung nach Beck ebenfalls nicht, dass die Welt kulturell homogener wird (vgl. Beck 1998: 62f).

Interconnectedness. Wie schon erwähnt verbinden Netzwerke Menschen über Kontinente hinweg immer dichter, immer schneller und immer weiter. Transnationale Verbindungen führen zu einer Neufassung von internationaler Politik mit vermehrten internationalen Abkommen und kreieren dabei sowohl Felder von Möglichkeiten, als auch Formen von Unterdrückung (vgl. Eriksen 2007: 8).

Mixing: Da das Konzept der Mischung oder Hybridisierung für diese Arbeit besonders wichtig ist, wird es in dem Kapitel 2.2.1 extra ausführlich behandelt.

Vulnerability: Diese Dimension beschreibt die Schwachstellen oder Risiken der Globalisierung für manche Regionen oder Bevölkerungsgruppen. Menschen scheinen verletzlich zu werden, weil einige Konditionen ihrer Existenzen wie Klimawandel oder Terrorismus nicht lokal verursacht sind und durch lokale Politiken nicht kontrolliert werden können (vgl. Eriksen 2007: 124).

Re-embedding: Diese Dimension ist als Antwort auf die Enträumlichung zu betrachten. Der Aufbau starker sozialer Netzwerke und die Betonung von lokaler Macht – wie kommunale oder nationale Politiken – sind als Versuche zu sehen, die zunehmend fragmentierte und flüchtige soziale Welt zu verorten. Je abstrakter die Quellen für persönliche Identität, Medienflüsse oder Machtverhältnisse sind, desto größer scheint der Bedarf für lokale Fundamente von politischen Aktionen oder persönlichen Identitäten wie lokal produzierte Bücher, Lieder oder Produkte zu sein (vgl. Eriksen 2007: 143).

¹⁴ Robertson, Appadurai, Featherstone, in der Tradition der cultural theory argumentierend, widersprechen ebenfalls der Vorstellung einer MacDonaldisierung der Welt (vgl. Beck 1998: 62f).

Wie bei dieser Dimension gibt es zu allen anderen Schlüsselkonzepten auch eine Gegenbewegung: Die Beschleunigung wird durch soziale Bewegungen, die Langsamkeit in den Vordergrund stellen, entschleunigt. Standardisierung erhält eine Gegenbewegung von *one-of-a-kind* Gütern oder transnationale Verbindungen durch Lokalismen. Globalisierung ist ein multidirekter und multidimensionaler Prozess mit keinem Ende oder eigentlichem Sinn. Sie ist weder eindeutig oder unbestritten, noch allgegenwärtig (Eriksen 2007: 9).¹⁵

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass globale Verbindungen nicht neu sind, doch erfasst und beschreibt Globalisierung viele neue Phänomene. Um Beck das Wort zu geben:

„Neu ist nicht nur das alltägliche Leben und Handeln über nationalstaatliche Grenzen hinweg, in dichten Netzwerken mit hoher, wechselseitiger Abhängigkeit und Verpflichtungen; neu ist die Selbstwahrnehmung dieser Transnationalität (in den Massenmedien, im Konsum, in der Touristik); neu ist die ‚Ortslosigkeit‘ von Gemeinschaften, Arbeit und Kapital; (...) neu ist die unausgrenzbare Wahrnehmung transkultureller Anderer im eigenen Leben“ (Beck 1998: 31).

All diese angesprochenen Verbindungen und Verflechtungen beinhalten Bewegungen, Bewegungen von Objekten und Subjekten und führen alle zu dem einen Punkt: die Auseinandersetzung und Berücksichtigung des Lokalen und seiner Bewohner in den Globalisierungsprozessen, die ihrerseits Bedingungen konstruieren und Bedeutungen prägen. Globalisierung zeigt sich somit immer *glokal*. Dieser Argumentationslinie von Eriksen (2007: 141) folgend zeigt sich, dass das menschliche Leben immer in einer speziellen Lokalität stattfindet, auch wenn Personen oder Objekte transnational, in Bewegung oder delokalisiert sind.

Bis jetzt wurden die globalen Rahmenbedingungen erläutert. Bevor das Konzept der Glokalisierung sowie Aneignungsstrategien dazu beleuchtet werden, soll zuerst der Frage nachgegangen werden, wie sich Menschen und Objekte in den neu geschaffenen Räumen bewegen. Die Konzepte der Flows und Scapes, der weltweiten Flüsse und (imaginierten) Landschaften bieten dafür entsprechende Erklärungen.

¹⁵ Eriksen ermahnt, dass wir, wenn wir das gesamte Bild betrachten wollen, beide, die Gewinner und Verlierer, betrachten müssen, die Globalisierenden und Globalisierten, diejenigen, die im Wirbel der Globalisierung stehen und diejenigen, die ausgeschlossen sind (ebd.).

2.1.1 Flows, Scapes und der Bollyscape

Ulf Hannerz und Arjun Appadurai liefern in der Diskussion zur Globalisierung weitere Perspektiven, welche den Menschen als kreativ handelndes Individuum in Bewegung definieren und innerhalb eines allgegenwärtigen kulturellen Flusses situieren. Sie entfernen sich von der Annahme statischer Kulturen und rücken mit diesen Metaphern deren prozesshaften Charakter in den Vordergrund. Jedoch dürfen kulturelle Prozesse in diesem Sinne nicht als einfach fließend gesehen werden, sondern als

„entailing and infinite series of shifts, in time and sometimes in changing space as well, between external forms available to the senses, interpretations, and then external forms again; a series continuously fraught with uncertainty, allowing misunderstandings and losses as well as innovation” (Hannerz 2000: 6).

Der Begriff der „*flows*“, der Flüsse, wird nicht nur in der Anthropologie, sondern auch transdisziplinär verwendet, um auf Mobilität, Verbreitung von Objekten und andere Dimensionen der Globalisierung zu verweisen. Als Schlagwort in der Anthropologie zeigt dieser Begriff für Hannerz die Auseinandersetzung mit Themen und Dynamiken auf einer Makroebene (vgl. Hannerz 2000: 4).

Arjun Appadurai wählt in seiner Theorie von globalen kulturellen Prozessen den Zugang einer Makroanthropologie. Für ihn kann keine anthropologische Studie den größeren Rahmen – heute den globalen – außen vor lassen und Lokalität ohne dem Globalen betrachten (vgl. Appadurai 2002: 199). In seinen Forschungen verwendet Appadurai ebenfalls das Konzept der globalen Flüsse (*flows*), um die heutige Welt zu beschreiben, die für ihn durch Objekte und Subjekte in Bewegung charakterisiert ist. Wir leben nach Appadurai (2000: 5) in einer „*world of flows*“, die sich in einer Beziehung der Disjunktion („*disjuncture*“) befindet. Das bedeutet, dass die zahlreichen Flüsse von beweglichen Objekten – Ideen und Ideologien, Personen und Waren, Bildern und Mitteilungen, Technologien und Techniken – nicht gleichzeitig stattfinden und nicht von gleicher Dauer, nicht konvergent, isomorph oder räumlich konsistent sind. Die Wege, die diese Dinge nehmen, haben unterschiedliche Geschwindigkeiten, Achsen, Herkunftsorte und Ziele und unterschiedliche Beziehungen zu institutionellen Strukturen in verschiedenen Regionen, Nationen oder Gesellschaften (ebd.). Sie sind fraktal und überschneiden sich. So sind durch die Metapher des Flusses die Dynamiken,

die Bewegungen und das Unvorhersehbare im Vordergrund und alte Bilder der Stabilität und Systematik fallen weg (vgl. Appadurai 2010: 47).¹⁶

Appadurai konzentriert sich in seiner Theorie von globalen kulturellen Interaktionen auf fünf aktuelle Flüsse, in denen sich Personen sowie kulturelle Bedeutungen über nationale Grenzen hinweg bewegen und zentral für die Politik von einer globalen Kultur geworden sind (vgl. Appadurai 2010: 45)¹⁷. Diese fünf Bereiche sind: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* und *ideoscapes* (vgl. Appadurai 2010: 33). Der Suffix *-scape* deutet an, dass es sich um keine objektiv gegebenen Beziehungen handelt, die immer gleich aussehen, sondern dass diese sich durch den Blickwinkel verschiedener Akteure – wie Nationalstaaten, multinationale Unternehmen, Personen in der Diaspora, politische Bewegungen, lokale Gemeinschaften, Familien – aus unterschiedlichen historischen, sprachlichen oder politischen Kontexten heraus verändern. „The suffix *-scape* allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes, shapes that characterize international capital as deeply as they do international clothing styles“ (Appadurai 2010: 33).

Mit *Ethnoscape* bezieht sich Appadurai auf Personen, welche die unruhige und sich verändernde Welt prägen, in der wir leben. Dazu zählen Touristen, Immigranten, Flüchtlinge, Gastarbeiter und andere Personen und Gruppen, die in Bewegung sind. *Technoscapes* beinhalten grenzüberschreitende Bewegungen von alten und neuen Informations-Technologien in immer größerer Geschwindigkeit. *Financescapes* versuchen globale Kapitalflüsse aufzuzeigen, die sich durch Devisenmärkte, nationale Börsen oder Spekulationsgeschäfte über nationale Grenzen hinweg bewegen (vgl. Appadurai 2010: 33f).

Mediascapes and *Ideoscap*es sind eng verbunden und bilden zusammen die Landschaften von Bildern. *Mediascapes* beziehen sich einerseits auf die Produktion und Verbreitung von elektronischen Medien (Zeitungen, Zeitschriften, TV-Studios, Filmstudios), welche einer wachsenden Zahl an privaten und öffentlichen Interessen zur Verfügung stehen. Andererseits beziehen sich *Mediascapes* auf durch die Medien

¹⁶ Appadurai führt ein Beispiel einer dieser Trennungen an. Medienflüsse zwischen nationalen Grenzen produzieren Bilder einer Lebensweise, welche von den nationalen Lebensstandards nicht hergestellt werden können und zeigt mit diesem Beispiel auf, dass im Rahmen von Globalisierung produzierte Probleme meist lokale Formen annehmen, aber nicht lokal sind (vgl. Appadurai 2000: 5f).

¹⁷ Appadurai betont, dass die neue globale kulturelle Ökonomie nicht mehr in existierenden Zentrum-Peripherie Modellen, auch nicht mit dem Modell der multiplen Zentren, erklärt werden kann (vgl. Appadurai 2010: 32).

produzierten elektronischen Bilder von der Welt (vgl. Appadurai 2010: 35). *Ideoscapes* sind auch Verkettungen von Bildern, meist mit politischem Hintergrund, wie staatliche oder oppositionelle Ideologien. Auch Themen wie Freiheit, Sozialwesen, Rechte, Souveränität, Repräsentation und Demokratie sind darin zu finden, die im jeweiligen Kontext und in deren globaler Ausbreitung zu betrachten sind. So gesehen reagieren indische Zuseher auf politische Reden, die Schlüsselwörter oder Phrasen des Hindi-Kinos beinhalten (vgl. Appadurai 2010: 36).

Diese fünf Landschaften bilden die Bausteine für die „*imagined worlds*“¹⁸ von Appadurai: „... that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe“ (Appadurai 2010: 33). Die dabei entstehenden globalen Kulturen sind an keinen Ort oder Zeit gebunden. Sie sind kontextlos, überall und nirgends (vgl. Beck 1998: 98f).

Diese angesprochene Unangreifbarkeit, das Flüchtige und Fließende, brachte Max Leimstättner in seiner Diplomarbeit „*Vom Landschaftsbegriff zur Begriffs-Landschaft*“ dazu, dieses Konzept näher zu betrachten. Er stellt fest, dass der Landschaftsbegriff trotz seiner definitorischen Schwierigkeiten oder vielleicht auch gerade aufgrund seiner sich daraus ergebenden flexiblen Einsetzbarkeit für die Ethnographie von Räumen und deren sozialen und kulturellen Dynamiken eine bedeutende Rolle spielt (vgl. Leimstättner 2009: 10). Dieses Konzept wird gleichzeitig für räumliche und enträumlichte Raumkategorien verwendet, für transtemporäre, translokale, transkulturelle und transdisziplinäre Landschaften und Orte der Hybridisierung (vgl. Leimstättner 2009: 10f)¹⁹. Somit ergeben sich neue, mögliche Landschaften, die über die fünf globalen Landschaften von Arjun Appadurai hinausgehen. Eine dieser Landschaften, den *Bollyscape*, werde ich nun genauer ausführen.

Elke Mader spricht in Hinblick auf die flexible Konfiguration von Bedeutungen und Praktiken rund um Bollywood von einem „*Bolly-Land*“ oder „*Bollyscape*“. Diese

¹⁸ Appadurai erweitert hier das Konzept von Benedict Andersons „*imagined communities*“.

¹⁹ Es bezieht sich „auf physische und metaphysische Landschaften, Sinneslandschaften und Landschaften der Mobilität; auf romantische, exotisierte und ästhetisierte Landschaftsbilder genauso wie auf die media- und ethnoscapen Appadurais; ... auf Dynamiken der transkulturellen Wahrnehmung und kreativen Aneignung von Landschaft; auf Landschaft als Kapital, Nische und Ressource“ (Leimstättner 2009: 74f).

„globale und transkulturelle(n) mythische(n) Landschaft“ weist Überschneidungen mit dem Konzept der medialen Landschaften (*mediascapes*) von Arjun Appadurai und den mythischen Landschaften, den *mythscape*s, von Joanna Overing auf (vgl. Mader 2008a: 29). In diesem „vielfach lokalisiert(en) und immer auch deterritorial(en)“ Raum begegnen sich Geschichten, Bilder, mythische Figuren, Stars, sowie Personen aus diversen kulturellen und sozialen Kontexten. Dieses Bolly-Land wird durchwandert, betrachtet und mitgestaltet und dabei werden Beziehungen zu anderen Personen aufgebaut. Mader meint weiter, dass Bollyscape auch als ein Raum zu verstehen ist, den es ethnographisch zu erforschen gilt (ebd.).

Bolly-Sein ist für Mader zurzeit ein weltweites kulturelles Phänomen, das verschiedene Dimensionen von narrativer und visueller Kultur, von diskursiven und performativen Praktiken umfasst und sich in mehreren Medien manifestiert. Aus der Perspektive der Medienforschung handelt es sich zum einen um ein Phänomen einer „globalen Kultur der Medien-Konvergenz“ und zum anderen um eine „performative Intertextualität“ (vgl. Mader 2008a: 28f). Dieser Argumentationslinie folgend ermöglicht das Bolly-Land vielfältige Aktivitäten wie Fan-Kunst im Internet – *videoclips* oder *fan fiction*²⁰. Diese Beiträge zu einer *kosmopolitischen Populärkultur* im Sinne Henry Jenkins bestehen aus selbst gebastelten, betrachteten und kommentierten Bildern, Filmausschnitten, Musik und Text (vgl. Mader 2008a: 28).

Der Bollyscape geht außerhalb des indischen Subkontinents teilweise Hand in Hand mit dem *ethnoscape* der südasiatischen Diaspora. Er reicht auch darüber hinaus, wie im deutschsprachigen Raum, wo es eine geringe südasiatische Diaspora gibt und dennoch eine begrenzte, aber sehr ausgeprägte Bolly-Kultur (vgl. Mader 2008b: 234). Die Ausbreitung des Bollywood-Mediascape stützt sich massiv auf neue Medien, die besonders für nicht-indisches Publikum eine essentielle Mittlerrolle besitzen. Fuchs und Pestal übernehmen den Begriff Bollyscape von Mader um in ihrer Analyse Fanaktivitäten rund um Bollywood-Foren im Internet zu beschreiben. Das Internet spielt in der Bollywood-Fankultur als ein Tandem-Medium zum Film und als ein Ergänzungsmedium für eine periphere Kulturindustrie eine bedeutende Rolle. *Weblogs* von Bollywood-Fans, die sich als *Bollyblogger* bezeichnen, dienen als Ort der virtuellen

²⁰ Von *fan fiction* wird gesprochen, wenn Fans Texte bezogen auf Inhalte von Filmen oder Stars produzieren, diese dann zirkulieren und innerhalb der Fangemeinschaft diskutieren.

Begegnung (vgl. Fuchs/Pestal 2008: 31)²¹. Physische Bewegungen im Bolly-Land sind Reisen zu Drehorten²² oder zu Veranstaltungen mit Bollywood Filmstars oder das Besuchen von Tanzkursen oder Bollywood Tanzshows (vgl. Mader 2008a: 30).

2.2 Die Verortung des Globalen im Lokalen – Die Glokalisierung

Es wurde bereits thematisiert, dass Verknüpfungen und Verflechtungen im Rahmen der Globalisierung immer das „Lokale“ beinhalten und eigentlich als global bezeichnet werden sollten. An dieser Stelle ist es notwendig, das „Lokale“ verstärkt in die Diskussion zu bringen und die Verortung kultureller Elemente zu betrachten. Dazu dient u.a. das Konzept der Glokalisierung von Roland Robertson. Im Folgenden wird das Zusammenspiel von global und lokal diskutiert und auf lokale Aneignungsprozesse eingegangen.

Zu den Merkmalen der kulturellen Dimension der Globalisierung gehört ein neues Verhältnis von Lokalem und Globalem. Vieles von den folgenden Überlegungen ist bei den acht Dimensionen der Globalisierung von Eriksen schon vorgedacht und wird in Folge näher ausgeführt und damit erweitert (siehe Kap. 2.1). Die Ansichten von Ulrich Beck zu Globalisierung und Lokalisierung sollen als einführende Gedankenanstöße dienen. Für Beck entspringt der Gedanke, dass Globalisierung nicht nur De-Lokalisierung meint, sondern Re-Lokalisierung voraussetzt, schon dem ökonomischen Kalkül. Global, wörtlich gesprochen, kann niemand produzieren und „global“ produzierende und vermarktende Firmen benötigen lokale Bindungen. Global definiert Beck in diesem Zusammenhang „an mehreren Orten zugleich, als translokal“ (Beck 1998: 86).²³ Roland Robertson, einer der Väter der kulturellen Globalisierungstheorie und –forschung, wird nicht müde zu betonen, dass es bei Globalisierung immer auch um Lokalisierung geht (vgl. Beck 1998: 85), doch dazu später. Auch Appadurai erinnert in

²¹ Das Konzept der „signifying practices“ von Stuart Hall (Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London, 1997) findet hier Anwendung.

²² Genauerer siehe Schneider, Alexandra (2002): Bollywood. Das indische Kino und die Schweiz. Zürich: Edition Museum für Gestaltung.

²³ Beck erwähnt Coca-Cola und Sony – beide Konzerne beschreiben ihre Strategien als „globale Lokalisierung“, als ein Teil der jeweiligen Kultur werden. Lokalismus als Unternehmensstrategie gewinnt mit praktizierender Globalisierung an Bedeutung (ebd.).

seiner Theorie der globalen kulturellen Ökonomie, dass Globalisierung in sich selbst ein historischer, uneinheitlicher und sogar ein lokalisierender Prozess ist (vgl. Appadurai 2010: 17).

In der Debatte um Lokalismus und Globalismus liefern die *Cultural Studies* wichtige Beiträge. Die *Cultural Studies* verwerfen nach Beck das Bild abgeschlossener Einzelgesellschaften und ihnen entsprechender kultureller Räume und rücken einen immanent dialektischen Prozess kultureller Globalisierung in den Vordergrund, in dem gleichzeitig Entgegengesetztes möglich wird. In dieser Dialektik kultureller Globalisierung in der *cultural theory* lautet die Grundeinsicht, dass Globalisierung nicht automatisch und einseitig betrachtet eindimensional global ist, sondern es kommt im Gegenteil zu einer neuen Betonung des Lokalen (vgl. Beck 1998: 85f).

Aus dieser Sicht sollte man in Robertsons Sinne – wenigstens als analytischen oder interpretativen Ausgangspunkt – das Lokale nicht als Gegenspieler des Globalen betrachten. Es kann vielmehr als ein Aspekt von Globalisierung angesehen werden. Der Begriff der Glokalisierung, eine Wortverbindung von Globalisierung und Lokalisierung, dient für Robertson als Ersatz des umstrittenen Begriffs Globalisierung. Der Begriff der Glokalisierung beinhaltet eine gleichzeitige und wechselseitige Durchdringung dessen, was als das Globale und das Lokale, oder in abstrakter Form als das Universelle und das Partikulare bezeichnet wird (vgl. Robertson 1998: 200f). Die Wortsynthese „glokal“, hebt Beck hervor, wird zu dem Anspruch der *cultural theory* erhoben²⁴: Eine globale Kultur kann nicht statisch, sondern nur als ein kontingenter und dialektischer (und nicht ökonomischer) Prozess nach dem Muster der Glokalisierung verstanden werden, in dem widersprüchliche Elemente in ihrer Einheit begriffen und entschlüsselt werden – ein Paradoxon glokaler Kulturen (vgl. Beck 1998: 90f). Perspektiven des Globalen artikulieren sich also im lokalen Raum:

²⁴ Roland Robertson (1998: 193) betont die Notwendigkeit, den Begriff der *Glokalisierung* einen festen Platz in der Sozialtheorie einzuräumen. Für ihn ist dadurch die oft eingenommen Haltung, dass Globalisierungsprozesse sich über das Lokale hinwegsetzten, sogar in der Größenordnung von ethnischen Nationalismen, entkräftigt. Diese Interpretation vernachlässigt zweierlei: erstens die Tatsache, dass das sogenannte Lokale zu einem großen Maß auf trans- oder super-lokaler Ebene gestaltet wird und zweitens die zeitlichen und räumlichen Dimensionen.

„Globalisierung – scheinbar das Ganz-Große, das Äußere, das, was am Ende noch dazukommt und alles andere erdrückt – wird fassbar im Kleinen, Konkreten, im Ort, im eigenen Leben, in kulturellen Symbolen, die alle die Signatur des „Glokalen“ tragen“ (ebd.: 91).

Erst und nur durch die Akzentuierung des Glokalen wird die Soziologie der Globalisierung empirisch möglich. Global Denken und lokal Handeln lautet die Prämisse einer globalen Kulturforschung. Um diese Verknüpfung und wechselseitige Durchdringung von Globalem und Lokalem deutlich hervorzuheben, spricht Zygmunt Baumann von zwei einander untrennbar zugeordneten Seiten derselben Medaille. Das Lokale muss als Aspekt des Globalen verstanden werden und Globalisierung bedeutet in diesem Bild das Aufeinandertreffen lokaler Kulturen, die in diesem Prozess inhaltlich neu bestimmt werden müssen (vgl. Hauser-Schäublin/Braukämper 2002 10f).

Den angesprochenen Aspekt der inhaltlichen Neubestimmung bedenkt auch Beck. Beck warnt, De-Lokalisierung und Re-Lokalisierung automatisch als Renaissance des Lokalen zu verstehen. Die Re-Lokalisierung kann nicht mit einem linearen Weiter-So-Traditionalismus gleichgesetzt werden, denn der Bezugsrahmen, in dem sich die Bedeutung des Lokalen kreiert, ändert sich und fordert eine Neu-Verortung. Beck lässt Anthony Giddens zu Wort kommen, der die Ansicht vertritt, dass de-traditionalisierte Traditionen im globalen Kontext im translokalen Austausch, Dialog und Konflikt re-lokalisiert werden sollen. „Kurz gesagt, findet eine nicht-traditionalistische Renaissance des Lokalen statt, wenn es gelingt, lokale Besonderheiten global zu verorten und in diesem Rahmen konfliktvoll zu erneuern“ (Beck 1998: 87).

Lokale Adaptationen von globalen Phänomenen haben nach Eriksen (2007: 12), die oben ausgeführten Inhalte pointiert zusammengefasst, immer einen lokalen Ausdruck. Doch wie sieht dieser lokale Ausdruck aus? Wie werden global verbreitete Inhalte übernommen bzw. sich angeeignet? Aneignung ist ein aktiver Prozess. In die Arena des Lokalen kommt eine Vielzahl von Einflüssen, welche in einzigartigen Neukombinationen zusammengesetzt werden (vgl. Hannerz 2002: 27). In einem aktiven Prozess eignen sich Gesellschaften Materialien der Moderne unterschiedlich an und globale soziale Techniken erfahren so lokal verortet eine neue Bedeutung (vgl. Appadurai 2010: 18).

Gerd Spittler bringt in die Debatte um Aneignungsprozesse neue Impulse. Er betont, dass sich Ethnologen seit einiger Zeit weniger für die Abwehr fremder Elemente, sondern für deren Aneignung interessieren. Sie sprechen statt Aneignung alternativ von „kultureller Integration“, „Lokalisierung“ oder „Indigenisierung“ – einem Prozess der Transformation und Umdeutung, welcher das Fremde heimisch macht (vgl. Spittler 2002: 15). Das Konzept der Glokalisierung von Robertson, ein Prozess der Lokalisierung, wurde oben ausführlich behandelt. Gerd Spittler zieht bewusst den Begriff der Aneignung (*appropriation*) dem der Glokalisierung vor, da die Handlungsperspektive dadurch deutlicher hervortritt. Spittler betont, dass die Aneignung von fremden Gütern, Institutionen oder Kulturelementen zwar bedeuten kann, dass diese Dinge unverändert übernommen werden, doch werden sie in der Regel meist in einem aktiven und kreativen Prozess umgedeutet und transformiert, so dass sie die eigene Kultur bereichern (vgl. Spittler 2002: 16). Gingrich ergänzt, dass globale Waren-, Kommunikations- und Technologieströme nicht daran vorbei kommen, dass sie auf lokale Kunden und Abnehmer angewiesen sind und deren Lebenswelten zugleich verformen und verändern und ihrerseits dem Globalisierungsprozess lokale und regionale Bedingungen aufprägen (vgl. Gingrich 1999: 11). Globalisierung, Regionalisierung und Individualisierung sind in diesem Zusammenhang Aspekte ein und desselben Gesamtprozesses, der als Glokalisierung bezeichnet wird.

Auch Spittler geht diesen Schritt weiter und ergänzt die Ansichten von vielen Ethnologen, welche Aneignung vor allem als einen Akt der kulturellen Interpretation und Umdeutung verstehen, um ein weiteres wichtiges Element: „Aneignung in diesem Sinne impliziert immer auch eine Interaktion mit anderen Personen und beschränkt sich nicht auf die Umdeutung von Dingen“, denn man eignet sich etwas an, man nimmt etwas in Besitz, was vorher im Besitz einer anderen Person war (Spittler 2002: 16). Dadurch bekommt Aneignung für Spittler etwas viel Elementareres, was von Ethnologen selten untersucht wird²⁵. Die Aneignung ist, wie das oben angeführte Zitat zeigt, nicht nur auf die Umdeutung von Dingen beschränkt, sondern impliziert immer auch eine Interaktion mit anderen Personen. Bei Spittler, der sich vorwiegend auf

²⁵ Auch Appadurai schlägt eine Neuartikulierung der Ethnologie vor: „The terms of the negotiation between imagined lives and deterritorialized worlds are complex, and they surely cannot be captured by the localizing strategies of traditional ethnography alone. What a new style of ethnography can do is to capture the impact of deterritorialization on the imaginative resources of lived, local experience“ (Appadurai 2002: 196). Appadurai schlägt vor, die Lokalität, als gelebte Erfahrung, in einer globalisierten, deterritorialen Welt zu betrachten (ebd.).

materielle Güter fokussiert, ist diese Interaktion auch bei immateriellen Inhalten, wie Medieninhalten, sichtbar. Einerseits wird von ihm auf vielfältige Fanaktivitäten und andererseits auf den Einfluss des Publikums auf Filmproduzenten verwiesen. Bollywood Filme bieten ein gutes Beispiel dafür: neben der Aneignung der globalen Ware Bollywood durch das Internet von Seiten der Fans gibt es Vernetzungen und Interaktionen zwischen aneignenden Personen und letztendlich einen Einfluss von zunehmend nicht-asiatischem Publikum auf indische Filmemacher.

Um es zusammenzufassen: es kommt im Zusammenspiel des Globalen mit der Betonung des Lokalen, in einem aktiven Prozess zu einer Neubestimmung von kulturellen Inhalten. Mit dieser Annahme wird die Frage nach einer Homogenisierung oder Amerikanisierung einer globalen Weltgesellschaft überflüssig. Appadurai (2010: 17) und Eriksen (2007: 12) argumentieren wie Robertson (1998: 206), dass wenn Globalisierung als Glokalisierung verstanden wird, keine Gefahr einer kulturellen Homogenisierung besteht.

2.2.1 Hybridisierung und der dritte Raum von Homi Bhabha

Ein weiterer wichtiger Theoriestrang dieser Arbeit ist Hybridität. Das Wort „hybrid“ taucht in dieser Arbeit an mehreren Stellen und auf mehreren Ebenen auf. Bollywood Filme sind hybrid, Hindi-Filmtanz ist hybrid, Hindi-Filmsongs sind hybrid und Bollywood Dance ist eine Adaptation des hybriden Filmtanzes und ebenfalls hybrid. Im folgenden Kapitel soll auf den theoretischen Ansatz der Hybridisierung eingegangen werden und in diesem Zusammenhang das Konzept des dritten Raumes von Homi Bhabha diskutiert werden.

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt, entsteht im Zusammenspiel von global und lokal etwas Neues. Das Konzept der Hybridisierung ist ein Versuch diese globalen Verflechtungen theoretisch zu beschreiben. Der Prozess der Hybridisierung kann mit verschiedenen Bezeichnungen erklärt werden, die sich alle auf theoretisch konzeptueller Ebene mit globalen Verflechtungen befassen. Hannerz liefert einen Einblick in die aktuelle Debatte:

„...here we are now, with hybridity, collage, mélange, hotchpotch, montage, synergy, bricolage, creolization, mestizaje, mongrelization, syncretism, transculturation, third cultures... It seems hybridity is at present the more favored general term” (Hannerz 2000: 13).

Ob in der Werbung, der Kunst oder der Wissenschaft – der Begriff *hybrid* hat Einzug in den alltäglichen Sprachgebrauch und in wissenschaftliche Theorien gefunden (vgl. Schneider 1997: 13). Erstmals von den Literaturwissenschaften²⁶ zur Beschreibung kultureller Prozesse herangezogen, wurde der Begriff später auch von den Cultural Studies, den Postcolonial Studies sowie der Kultur- und Sozialanthropologie aufgegriffen (vgl. Mader/Hirzer 2011: 75).²⁷ Im Rahmen der Kultur- und Sozialanthropologie dient der Begriff Hybridisierung der Beschreibung und Analyse unterschiedlicher Phänomene.²⁸ In diesem Kontext gestellte Fragen zu soziokulturellen Prozessen führten zu einer verstärkten Fokussierung auf die soziale Konstruktion von Kulturkontakt sowie auf inter- bzw. transkulturelle Austausch- und Aneignungsprozesse und hatten damit einen großen Einfluss auf die Neuorientierung des Faches (vgl. Mader/Hirzer 2011: 75f). Obwohl das Konzept und Wort des Hybriden derzeit eine Konjunktur erlebt, gilt nach Schneider zu betonen, dass weder die Kategorie des Hybriden noch die Beschreibung von kulturellen Entwicklungen als Prozesse der Hybridisierung neu sind. Neu ist die verstärkte Wahrnehmung, dass soziale und kulturelle Verhältnisse zunehmend durch „Mischungen und Durchdringungen“ gekennzeichnet sind (vgl. Schneider 1997: 7). Schneider geht sogar so weit zu behaupten, dass viele wichtige Entwicklungen der letzten Jahre auf dem Gebiet der Medien, der Künste oder dem sozialen Bereichen nur dann adäquat beschrieben werden können, wenn man solche Phänomene der Vermischung und Durchdringung in den Mittelpunkt der Überlegungen stellt (vgl. Schneider 1997: 8). Diese Ansicht ist auch in der theoretischen Konzeption von Homi Bhabha anzutreffen. Doch dazu später.

Die Welt insgesamt wird als „hybrid“ gesehen und wir leben nach Schneider in „hybriden Räumen“, in denen Medien die Wirklichkeit durchdringen (vgl. Schneider 1997: 13). Der Begriff Hybridkultur betont nach Schneider keine neue Phase nach der

²⁶ Siehe Bakhtin, Mikhail M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin/Lonon: University of Texas Press.

²⁷ Doch auch in naturwissenschaftlichen, technikwissenschaftlichen, soziologischen, philosophischen, linguistischen oder medientheoretischen Diskursen findet dieser Begriff Anwendung. Eine große Vielfalt an Phänomenen wird so untersucht, wobei es meist um einen Zustand der Vermischtheit geht (vgl. Schneider 1997: 17).

²⁸ Eriksen und sein Konzept des *cultural mixing* sei hier erwähnt, auf das ich später noch eingehen werde.

Postmoderne, sondern er ist eine Betrachtungsweise: „Mit der Aufnahme des Hybriden ist vielmehr beabsichtigt, von ganz unterschiedlichen Perspektiven aus, ein Denken in Vermischungen, Verkettungen, in Netzwerken zu entfalten“ (Schneider 1997: 7). Hybridisierung soll Entwicklungen bezeichnen, in denen sich Formen kombinieren, die sich in unterschiedlichen Zeitdimensionen entwickelt haben (vgl. Schneider 1997: 14).

In dem Konzept des *cultural mixing* – eine der acht Dimensionen der Globalisierung von Eriksen – ist *mixing* oder Hybridisierung immer als Ergebnis von Bewegungen zu verstehen. So können die multidirektionalen und hoch komplexen Prozesse der Globalisierung zu einer Vermischung führen. Lokale Kulturen werden dabei nicht von der Globalisierung transformiert (vgl. Eriksen 2007: 107f). Im Gegensatz: sie führen zu eigenständigen Neukonstruktionen von kulturellen Symbolen und Praktiken und stellen das bewusste Handeln der Akteure in den Vordergrund. Zugrunde liegt hier die wesentliche Annahme, dass der prozesshafte Charakter kultureller Hybridisierung untrennbar mit einem dynamischen Kulturbegriff verbunden ist. Nach Mader und Hirzer handelt es sich dabei „nicht um eine Beschreibung von Vermischungsphänomenen zwischen zwei oder mehreren als abgeschlossen oder statisch gedachten Kulturen, sondern um eine spezifische Dynamik im Rahmen eines permanenten Kulturwandels“ (Mader/Hirzer 2011: 76). Dieser Kulturwandel hat immer schon stattgefunden, sowie Vermischungen zwischen Gesellschaften – zu jeder Zeit und in allen Teilen der Welt – und erfolgt heute unter der beschleunigten Kondition der Globalisierung. Eriksen betont, dass diese Mischungen keineswegs als Gegensatz zu Reinheit gesehen werden können und entkräftigt in diesem Zusammenhang die sozialdarwinistische Dichotomie rein vs. hybrid. Eriksen spricht lieber von globalen Formen, welche das Partikulare und das Universelle integrieren (vgl. Eriksen 2007: 107f).

Es gilt in diesem Zusammenhang festzuhalten, dass Hybridisierung bei Eriksen eine mögliche Form von *cultural mixing* ist²⁹ (vgl. Eriksen 2007: 113f). Das Konzept der Hybridisierung wird verwendet, um auf offensichtlich gemischte kulturelle Formen hinzuweisen: „Hybridity directs attention towards individuals or cultural forms that are reflexively – self-consciously – mixed, that is syntheses of cultural forms or fragments

²⁹ Als weitere Formen von kulturellen Mischungen nennt er: *cultural pluralism*, *syncretism*, *diasporic identity*, *transnationalism*, *diffusion* oder *creolization*.

of diverse origins“(Eriksen 2007: 113). Eriksen verweist auf typische Beispiele wie Weltmusik, zeitgenössische „crossover“ Küche oder Jugendkulturen, welche Elemente aus anderen Kulturen oder aus dem TV übernehmen.

Um an diese Überlegungen anzuknüpfen, erweist sich ein Blick auf den Begriff der kulturellen Hybridität von Homi Bhabha, einem der führenden und einflussreichsten postkolonialen Theoretiker unserer Zeit, als sinnvoll. Das von ihm entwickelte Konzept der dritten Räume beschreibt die Beziehung zwischen den Kulturen als einen Ort der Hybridität, einem Ort dazwischen. In diesen Zwischenräumen werden in einem aktiven Prozess intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationalem Sein, gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt. Es ist neben dem Ort der Zusammenarbeit auch ein Terrain des Widerstreits (vgl. Bhabha 2000: 2). Bhabha bezieht sich im Zusammenhang seines postkolonialen theoretischen Hintergrundes vorwiegend auf Machtverhältnisse zwischen dominanten und unterworfenen Kulturen und Hybridität ist auch als Form eines Widerstandes gegen koloniale Vorherrschaften zu sehen.

In diesen dritten Räumen werden kulturelle Symbole neu verhandelt, mit neuen Bedeutungen versehen und somit neu interpretiert (vgl. Bhabha 2000: 58). Bhabha drückt es folgend aus:

„Eben jener Dritte Raum konstituiert, obwohl „in sich“ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, dass die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und dass selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können“ (Bhabha 2000: 57).

Er entfernt sich mit dieser Aussage von homogenen nationalen Kulturen, die sich auf eine auf Konsens beruhende und nahtlose Übermittlung historischer Traditionen beziehen und betont das Prozesshafte von Hybridität. Die Grenze versteht er nicht als Ort, wo etwas aufhört, sondern wo etwas Neues beginnt. Damit distanziert er sich vom Konzept des Multikulturalismus sowie kultureller Diversität der Kulturen und hebt die Einschreibung und Artikulation der Hybridität von Kulturen hervor (vgl. Bhabha 2000: 58).

2.3 Die Verbreitung und Aneignung von Medieninhalten

In diesem Kapitel soll der Einfluss der neuen Medien auf die Verbreitung und Rezeption von Medieninhalten, vor allem auf die Imagination von den damit einhergehenden Bildern dargestellt werden.

Ausschlaggebend für das wissenschaftliche Interesse an Medien ist die zunehmende Medialisierung der Welt. Es sei auf die rasante Entwicklung der Informations- und Kommunikationstechnologien seit den 1990er Jahren verwiesen. Gerade durch das Internet und dem Bereich der digitalen Medien entstehen neue hybride kulturelle Praktiken. Nach Mader und Hirzer können Medien auf zwei Ebenen betrachtet werden. Erstens sind Medien als kulturelle Systeme zu betrachten, die ein Set von sozialen und kulturellen Praktiken und Konventionen beinhalten und repräsentieren. Andererseits vermitteln und bewirken Medien verschiedene Aspekte von globalen Kulturströmen, die in Zusammenhang mit den im Kapitel 2.1.1 erwähnten *Mediascapes* von Arjun Appadurai stehen (vgl. Mader/Hirzer 2011: 78).

Die Medienrezeption steht in einem nahen Verhältnis zur Hybridisierung und ist für die Kultur- und Sozialanthropologie besonders interessant, wenn es sich um transkulturelle Prozesse handelt. Wissenschaftliche Diskurse im Feld der Medien beziehen sich auf deren spezifische Inhalte, sowie auf Dynamiken von Produktion, Nutzung und Rezeption (vgl. Mader/Hirzer 2011: 78). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wirkung von Medien begann jedoch erst Ende der 1980er Jahre. Stuart Hall und David Morley, zwei der wichtigsten Vertreter der *Cultural Studies* trugen wesentlich dazu bei, Menschen nicht mehr ausschließlich als passive Medienkonsumenten, sondern als aktive Rezipienten zu sehen (vgl. Budka 2008: 25). Henry Jenkins betont, dass es jedoch nicht nur um die Rezeption von Medieninhalten durch interaktive Zuseher (*interactive audience*) geht, sondern dass ebenso das Zwischenspiel zwischen der Medienindustrie und deren Konsumenten zu beachten ist. Der interaktive Zuseher handelt nicht autonom, sondern agiert Seite an Seite einer mächtigen Medienindustrie (vgl. Jenkins 2006: 2+135).

Aktuelle Medienentwicklungen (*media convergence*) ermöglichen dem Zuseher neue Möglichkeiten der Partizipation. Henry Jenkins stellt die Interaktionen von Medienkonsumenten untereinander, zwischen Medienkonsumenten und Medientexten und zwischen Medienkonsumenten und Medienproduzenten in der Vordergrund seiner Forschungen. Im Sinne einer *participatory culture* erlauben neue Technologien dem Konsumenten, Medieninhalte zu kommentieren, zu archivieren, sich anzueignen und weiter zirkulieren zu lassen (vgl. Jenkins 2006: 135f). Auch hier sei der aktive Zuseher betont. Die Konzepte der *participatory culture* und *media convergence* befassen sich mit Fanaktivitäten vor allem in der USA und wurde von Jenkins mit dem Konzept des *Pop Cosmopolitanism* auf die globale Ebene ausgedehnt. Dieses Konzept des Pop Kosmopoliten wird im nächsten Kapitel behandelt werden. Doch zunächst zu der Rolle der Imagination bei Appadurai, einem weiteren wichtigen Aspekt im Bereich Aneignung und Zirkulation von Medieninhalten.

Medienlandschaften beziehen sich auf die Zirkulation, Rezeption und Verbreitung von elektronischen Medien. Sie liefern in diesem Zusammenhang durch die Medien produzierte Bilder, die weltweit verfügbar werden. Medienlandschaften „tend to be image-centered, narrative-based accounts of strips of reality“ (Appadurai 2010: 35). Für diejenigen, welche sie rezipieren und transformieren, bieten sie eine Reihe von Elementen wie Charaktere, Geschichten und andere Textformen, aus welchen Drehbücher (*scripts*) für imaginierte Leben – sei es das eigene oder das von anderen in anderen Orten – hergestellt werden (ebd.). Dieses komplexe Repertoire an Bildern, Geschichten und Ethnoscapes verwischt oft die Linie zwischen realen und fiktionalen Landschaften und bilden die Basis imaginierter Welten.

Unter imaginierten Welten versteht Appadurai „the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe“ (Appadurai 2010: 33). Die Medien sind Rohmaterial und Werkzeug zugleich, aus denen solche imaginierten Welten konstruiert werden. Elektronische Medien haben das Feld der Massenmedien erweitert und bieten Menschen immer vielfältigere Möglichkeiten, um am globalen Informationsfluss zu partizipieren. Das hat Auswirkungen auf die Lebensgewohnheiten dieser Menschen und der Prozess der Imagination wird zentral im alltäglichen Leben. Elektronische Medien bieten eine reichhaltige Ressource für ein „self-imagining as an everyday social project“ (vgl. Appadurai 2010: 4).

Imagination wird zur Schlüsselkomponente der neuen globalen Ordnung. Appadurai stellt fest, dass Imaginationen den Ausdruck von Kunst, Mythen und Ritualen verlassen haben und in dem alltäglichen Leben angekommen sind, also allgegenwärtig sind (vgl. Appadurai 2010: 5). Es gilt jedoch nach Appadurai die Imagination von der Fantasie zu unterscheiden. Fantasie ist eher im Privaten und auf individueller Ebene eine flüchtige Erscheinung. Imagination ist, gerade wenn sie kollektiv ist, ein Motor für Handlungen. Imagination bietet so eine Basis für Handlungen und nicht nur für Eskapismus (vgl. Appadurai 2010: 6f). In diesem Zusammenhang kann die Imagination als eine soziale Praktik angesehen werden, welche einen aktiven Umgang mit Medien, vor allem mit Filmen und Videos, bewirkt. Dieser Aspekt des Agency führt zurück zur Medienrezeption. Wie Appadurai ausführt, ist selbst die Rezeption von Medieninhalten keine bloße Übernahme von Inhalten, sondern ein Prozess des Sich-zu-Eigen-Machens (vgl. Appadurai 2010: 31,). Aneignung in diesem Sinne ist auf keinen Fall als Assimilation von Medieninhalten zu sehen (vgl. Hepp 2004: 259).

2.3.1 Ein Pop Kosmopolit im Bollyscape

In diesem Kapitel möchte ich das aus den *Media Studies* kommende Konzept der *kosmopolitischen Populärkultur* von Henry Jenkins vorstellen. Dieses Konzept verdeutlicht die Ergebnisse meiner Studie, dass Bollywood Dance in Wien als kosmopolitischer Lifestyle zu sehen ist.

Bollywood Filme als transkulturelle Medienprodukte, stellen mittlerweile eine Form des „*place-making*“ im Rahmen der globalen medialen Landschaften dar (vgl. Mader/Budka 2009: 117). Im Sinne eines globalen Bollyscape findet durch die neuen Medien- und Kommunikationstechnologien eine Verbreitung von Bollywoods Medieninhalten, wie Song&Dance Sequenzen oder die Filmmusik statt. „The global ecumene is, for one thing, a place of music video and of simultaneous news images everywhere“ erklärt Hannerz (vgl. Hannerz 2002: 21). Die Ausbreitung der Bollywood-Mediascapes stützt sich massiv auf neue Medien, die besonders für nicht-indisches Publikum eine essentielle Mittlerrolle besitzen (vgl. Fuchs/Pestal 2008: 31). So werden Song&Dance Sequenzen aus dem filmischen Kontext losgelöst über das Internet als reine Tanz-DVDs oder Musik-CDs vermarktet und konsumiert. Erleichtert und ermöglicht ist diese

Verbreitung durch neue Medien- und Kommunikationstechnologien, welche das Feld der Interaktion und des Austausches zwischen Individuen und Gruppen größer und einfacher machbar werden ließen (vgl. Hannerz 2002: 19).

Diese intensivierten globalen Verbindungen bereiten den Raum für einen neuen Pop Kosmopolitanismus. Mit diesem Begriff verweist Jenkins auf Wege, wie diese transkulturellen Flüsse von Populärkulturen neue Formen von globalem Bewusstsein und kultureller Kompetenz hervorbringen (vgl. Jenkins 2006: 156). Moderne Kosmopoliten denken global und suchen nach kulturellen Unterschieden. Sie versuchen ihre lokalen Gegebenheiten zu verlassen und in eine weitere Sphäre von kultureller Erfahrung einzutauchen. In diesem Sinne spricht Jenkins von einem Pop Kosmopoliten als „someone whose embrace of global popular media represents an escape route out of the parochialism of her local community“ (Jenkins 2006: 152-155). Es sind jene Menschen, die eine Vorliebe für internationales Essen, Tanz, Musik, Kunst oder Literatur entwickeln. Auch für Appadurai kombiniert Kosmopolitanismus heute die Erfahrungen unterschiedlicher Medieninhalte in diversen Formen des Ausdrucks wie Kino, Sport, Tourismus oder Essen. Er betont, dass einige, wie das Radio, global starten und lokal enden und andere, wie das Kino, zuerst lokal waren und sich dann global verbreitet haben (vgl. Appadurai 2002: 209). Um bei dem Beispiel des Kino zu bleiben führt Jenkins u.a. Bollywood Filme und *Bhangra* Musik an, um das Konzept des Pop Kosmopoliten näher zu beschreiben und führt damit direkt in den Bollyscape dieser Arbeit. Bollywood Filme wurden zuerst durch die indische Diaspora verbreitet³⁰ und dann von einem westlichen Publikum als neuer Lifestyle übernommen, wie die Beispiele von Andrew Lloyd Webbers Musical *Bombay Dreams* oder die Verwendung von *Bhangra* und indischer Kleidung von Madonna zeigen. Pop Kosmopoliten werden so vermehrt zu indischer Mode, Musik und Kino hingezogen. Manche werden in einem indischen Geschäft auf Bollywood Filme aufmerksam oder hören in einem Club *Bhangra* Musik (vgl. Jenkins 2006: 162f).

All die Überlegungen in diesem Kapitel sollen verdeutlichen, dass globale kulturelle Inhalte in einem aktiven, kreativen und unvorhersehbaren Prozess, neu interpretiert

³⁰ Henry Jenkins spricht in diesem Sinne von *grassroots convergence* (ebd.).

lokal aufgenommen werden. Globalisierung kann in diesem Sinne sich nicht nur auf globale Phänomene in einem nicht greifbaren Raum konzentrieren, sondern trägt immer auch die lokale Verortung dieser Phänomene in sich, was das Konzept der Glokalisierung verdeutlicht hat. Die Aneignung erfolgt auf unterschiedliche Weise und bewirkt meist eine Vermischung von lokalen und globalen Einflüssen und neue, hybride kulturelle Formen entstehen, was bei Bollywood Dance in Wien als Teil einer kosmopolitischen Populärkultur veranschaulicht wird.

3 Song & Dance in populären Hindi-Filmen – die Basis für live Bollywood Dance

„Song-dance functions as a sign for Bollywood and for Indian popular culture as a whole and is a device of excess, one that allows the filmic text to posit ecstatic visions of the new. It is this very excessiveness that allows Hindi film to find international fans and thus become transformed into the cultural form known as Bollywood” (Gopal/Sen 2008: 156).

Der populäre Hindi-Film existiert in vielen Variationen und erreicht damit ein unterschiedliches, weltweites Publikum. Populäre Hindi-Filme sind, da sie im eigenen Land ein breit gefächertes Publikum erreichen sollen, per se transkulturell angelegt und bieten eine Alternative zu Hollywood Filmen (vgl. Mader/Hirzer 2011: 96). Kino ist in Indien als eine Konsequenz der komplexen Dynamik von Globalismus und Lokalismus entstanden und Gokulsing und Dissanayake schlagen vor, es ebendort zu situieren (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 2). Von Anfang an hat das populäre Hindi-Kino verschiedene indische und nicht-indische Quellen integriert, sowohl im visuellen Stil, der Musik, dem Tanz als auch dem Starsystem. Es hat dadurch einen eigenen hybriden Stil entwickelt, dessen hervorstechendstes Merkmal die Song&Dance Sequenzen sind. Musik ist der zentrale Faktor von Bollywoods Mobilität im globalen Raum. Song&Dance Sequenzen zeichnen sich durch eine konstitutive Hybridität aus und können nach Gopal und Moorti als eine Ästhetik der Kollage gesehen werden. Diese *hybrid, sampled music*, sowie der Tanz, erfahren weltweit eine kreative Aneignung und Hybridisierung in unterschiedlichen kulturellen Kontexten (vgl. Gopal/Moorti 2008: 9), wie meine Forschungen für Wien zeigen.

In diesem Kapitel werden grundlegende Merkmale von, international als Bollywood Filmen bekannten, populären Hindi-Filmen erläutert und das Kernstück der Filme, die Song&Dance Sequenzen, in ihrer Einbettung und gleichzeitigen Losgelöstheit in der Handlung dargestellt, welche eine Zone der Hybridität offenbaren. Der Fokus liegt auf Hindi-Filmtanz, der die Basis für den global getanzten live Bollywood Dance liefert. Das Kapitel beginnt mit einer Einführung in die Bollywood Filmwelt ab 1990.³¹

³¹ Bollywood Filme ab den 1990er Jahren sind für diese Arbeit interessant, da Filme vor 1995 in Europa kaum bekannt waren. Auch kreieren die in dieser Zeit produzierte Filme den visuellen Stil der Filme sowie den Filmtanzstil, der in Europa typisch Bollywood wurde.

3.1 Merkmale populärer Hindi-Filme

Bollywood Filme, produziert in der Filmindustrie in Mumbai (früher Bombay)³², wurden mit Filmen wie *Dil Se* (1998), *Taal* (1999) oder *Lagaan* (2001) ein Teil des internationalen Weltkinos. Fanden Bollywood Filme vor den 1990er Jahren vorwiegend in der indischen Diaspora und außereuropäischen Ländern eine Verbreitung, änderte sich dieses in jener Zeit. Ökonomische Reformen, erleichtert durch die Erlangung des offiziellen Status der indischen Filmwirtschaft als Industrie 1998, ließen *overseas* Märkte nun legal erschließen und Inhalte wurden an die neuen westliche Märkte – urbane Diaspora und westliches Publikum – angepasst (vgl. Tieber 2007: 174). Neue Technologien, vor allem das Internet, spielen in dieser Welle der Globalisierung von Bollywood eine bedeutende Rolle (vgl. Mader/Budka 2009: 117). Song&Dance Sequenzen wurden nun über das Internet als Trailer zur Vermarktung verwendet und Eros Entertainment, eine Hindi-Filmvermarktungscompany, stellte einige Filme auf Youtube (vgl. Shresthova 2011: 8). Die Hindi-Filmindustrie wurde zu dieser Zeit international immer bekannter unter dem Namen Bollywood³³ und Bollywood Filme wurden in diesem Prozess zu einem export-orientierten, transmedialen Produkt.

Die erfolgreichen Filme der 1990er waren kostspielige, plüschige, romantische Filme, welche die Werte der neuen Mittelklasse für die gemischte Gesellschaft in Indien und außerhalb widerspiegeln und aufrechterhielten. Diese Filme beleben eine Form der feudalen Familienromanze, in einer neuen Hindu-patriarchalen Struktur, welche zu der aufstrebenden Hindu-politischen Bewegung dieser Zeit passte (vgl. Dwyer/Patel 2002: 12). Die bekannten hinduistischen Familiendramen wie *Hum Aapke Hain Koun* (1994), *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), *Kuch Kuch Hota Hai* (1998), *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) entstanden in dieser Zeit (vgl. Majumder 2009: 153ff). Diese Filme kreieren „das Bild eines homogenen, wohlhabenden, im Lebensstandard dem

³² Die Filmproduktion Indiens – die größte der Welt nach der Anzahl an jährlich produzierten Filmen gerechnet – ist in unzählige regionale Filmproduktionen zersplittert (vgl. Tieber 2007: 43). Neben den Hindi-sprachigen Filmen, gibt es sechs weitere wichtige Filmindustrien: Bengali (Tollywood), Kannada, Malayalam, Marathi, Tamil (Kollywood) und Telugu (vgl. Prasad 1998: 4). Der Anteil an Hindi-Filmen an der gesamten indischen Filmproduktion liegt bei 20 Prozent, etwa bei 150 Filmen pro Jahr. Von diesen sind ungefähr 15 Filme ‚mega movies‘ mit Top Stars und bekannten Regisseuren. Der Hindi-Film erreicht an die 50 Prozent aller Einnahmen der indischen Filmproduktion (vgl. Tieber 2007: 43).

³³ Populäre Hindi-Filme sind diejenigen, die national und international am meisten zirkulieren und unter dem Begriff Bollywood Filme international bekannt sind. Der Begriff Bollywood verweist vermehrt auf „the now globalized Mumbai’s Hindi film culture industry“ (Desai/Dudrah 2008: 2) und wird für den kleinen Anteil der Hindi Filmindustrie verwendet, welcher international bekannt ist (vgl. Gopal/Moorti 2008: 3f).

Westen an nichts nachstehendem, auf Hindu-Traditionen beruhenden Indien“ (Majumder 2009: 156).

Der populäre Hindi-Film zeichnet sich dadurch aus, dass er sich aus einem Konglomerat verschiedener Elemente zusammensetzt. Dies sind zu einem Gesang und Tanz, zum anderen Romantik, Drama, Komödie und meist auch Action. Sie bilden einen Rahmen, der mit Geschichten aus unterschiedlichen Genres ausgefüllt wird (vgl. Majumder 2007: 13). Es ist für Kabir genau der Mix an Genres, welcher Bollywood Filme einzigartig macht (vgl. Kabir 2001: 7). Oft wird diese Mischung als Masala bezeichnet. Wie verschiedene Zutaten bei dieser Gewürzmischung verwendet werden, so inkludiert der Filmdirektor verschiedene Elemente wie Songs, Tanz, Melodrama, Stunts, Kämpfe, Kabarett Sequenzen und Comic in einem Film (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 31). Alle Aspekte der indischen Populärkultur werden darin vereint, bis zum Maximum aufgeblasen und mit Glamour überladen. „At their worst masala films are kitsch rubbish but at their best they are enthralling entertainment and have audiences reeling with laughter and tears from one minute to the next“ (Dudrah 2006: 178).). Die Darstellung von Gefühlen oder spektakuläre Tanzeinlagen sind oft wichtiger als ein stringenter Handlungsverlauf (vgl. Mader/Hirzer 2011: 79).

Die ideale Formel eines typischen Bollywood Films besteht aus einem oder zwei Stars, drei Liedern und drei Tanzsequenzen. Die Stars und die aufwendigen Song&Dance Szenen machen einen Großteil der Kosten der Filme aus (vgl. Tieber 2007: 47f). Im Gegensatz zu der Musik und den Liedern sind die Tänze nicht immer in die Haupthandlung integriert (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 105). Weitere herausstechende Merkmale von Hindi-Filmen sind deren Länge, die komplizierten Handlungsstränge, die farbenfrohen Kostüme und die plötzlichen Ortswechsel sowie die Betonung von Gefühlen (vgl. Dwyer/Patel 2002: 7).

An dieser Stelle wird schon sichtbar, dass populäre Hindi-Filme keinem eindeutigen Genre zugeordnet werden können, sondern eine Mischung aus Genres sind. Durch alle Genres ziehen sich Song&Dance Sequenzen, als eine der Hauptcharakteristiken der Bollywood Filme, welche Kritik und Anerkennung gleichzeitig erfahren (vgl. Desai/Dudrah 2008: 11).

3.1.1 Der visuelle Stil

Der visuelle Stil der Hindi-Filme entwickelte aus zahlreichen Einflüssen eine inhärente Hybridität „constantly adapting to changes and adopting new forms“ (Dwyer/Patel 2002: 10). Diese Hybridität hat Einflüsse von Hollywood, der europäischen Filmindustrie, verschiedenen Theaterformen und internationalen Kunstbewegungen inkorporiert und absorbiert und reagiert auf die unbeschränkten Angebote von Bildern, welche durch globale Technologien wie Satellitenfernsehen oder Internet zur Verfügung stehen (vgl. Dwyer/Patel 2002: 10).

Die Bollywood Filme haben nach Dwyer und Patel (2002: 8) einen eigenen glamourösen, trendsetzenden visuellen Filmstil entwickelt, der durch die Musik, die Kleidung und die Tanzsequenzen zu einem Teil des alltäglichen Lebens wurde. Neben den Sets und Orten wird Bedeutung auch durch Kostüme, Hairstyle und Makeup kreiert. Diese Faktoren können durch die Repräsentation der Körper analysiert werden. Sie zeigen die sich verändernden Bedeutungen von Schönheit, Sexualität und Konsum. Kleidung drückt Zugehörigkeit zu Kaste, Klasse, Region und Religion aus. Sie wird repräsentiert durch die „differentiation of ethnicity and Westernization“ durch das Tragen von Saris, *Salwar-khamees* und Schleier bis zu dem Tragen von Kleidern, Anzügen und westlichen Designerprodukten und Marken wie DKNY (vgl. Dwyer/Patel 2002: 11). Die 1990er mit dem Wachsen der neuen Mittelklasse, der Explosion der neuen Medien wie Kabel- und Satellitenfernsehen, der aufblühenden Magazinindustrie und Werbung zeigten neue Ideale für den Körper und veränderte Modeinteressen, welche im Film reflektiert wurden (ebd.).

Um eine Fantasiewelt zu kreieren, sind die Sets aufwendig und glanzvoll: königliche Höfe, glamouröse Nachtclubs oder *Upper-class Mansions*. Das Ziel ist, den Zusehern einen leichten Weg in die Fantasiewelt zu ermöglichen. Übertreibung und oberflächlicher Glanz ermöglichen zeitlich begrenzte Befriedigung und Eskapismus des alltäglichen Lebens (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 100). Die meisten populären indischen Filme sind romantische Musicals und Melodramen, welche die Emotionen durch den schauspielerischen Stil und die Art der Darstellung im Übermaß bekräftigen (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 100).

Gokulsing und Dissanayake bezeichnen Bollywood Filme als Designerfilme – wie *Hum Aapke Hain Koun* (1994), *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995), *Dil Chahta Hai* (2001)

oder *Devdas* (2002). Diese Hits sind mit Markenartikeln voll bepackt. Jedes visuelle und physische Detail, von Zubehör, Kulisse bis Kleidung und Accessoires der Stars, sieht mehr wie ein Lifestyle und Modestatement als eine der Handlung innewohnender Teil aus. Fashion Designer und Choreografen wie Farah Khan haben einen entscheidenden Einfluss in diesen Filmen. Die Betonung auf schicken Autos oder modischer Kleidung heben die Ideologie des Konsumieren hervor (vgl. Gokulsing/Dissanayake 2004: 115).

Deutlich wird das bei den neueren Bollywood Filmen wie *Dhoom 2* (2006). Dieser Film gilt als eine außergewöhnliche visuell Extravaganz, sogar für Bollywood Standards. Die Handlung umfasst mehrere Kontinente von Afrika, bis Indien und Südamerika. Hrithik Roshan und Aishwarya Rai, die Hauptdarsteller, strahlen die „kosmopolitische Aura“ von westlichen Fashion-Models mit perfekten, schlanken und gebräunten Körpern und stylischen Accessoires aus. Hrithik Roshan trägt Pepe Jeans und fährt Suzuki Motorräder, Aishwarya Rai trägt Lederstiefel, kurze Miniröcke und Bikinitops, die nach MTV-Mode aussehen. Die Lyrics der Songs sind in „*Hinglish*“, eine Mischung aus Englisch und Hindi (vgl. Chakravorty 2010: 179). So verspricht *Dhoom 2* die Befreiung von geographischen Grenzen und gebundenen „aspirational commodity aesthetics of social distinction“, eine Unterscheidung, kreiert durch den Euro-Amerikanischen Look und Lifestyle. *Dhoom 2* verstärkt eine neue indische Mitgliedschaft in der transnationalen und transzendentalen Welt der „commodity images that is both global and Indian“ (Chakravorty 2010: 180).

3.2 Song&Dance Sequenzen als Kern populärer Hindi-Filme

„The song-dance, known and loved all over the world, is Bollywood’s essence. Bollywood, more than any other cultural form, has taken on the task of presenting the emerging shapes of modernity to our eyes. It has done so with song and with dance, and has in the process, enabled our popular culture to become truly global” (Gopal/Sen 2008: 156).

Die entscheidende Rolle für das transnationale Phänomen Bollywood liegt an den Song&Dance Sequenzen (vgl. Gopal/Moorti 2008: 4). Ihre besondere Stellung im Film drückt die Einzigartigkeit von Bollywood Filmen aus und erklärt die immense Popularität dieser Filme global. Song&Dance Sequenzen gelten als das Typische von populären Hindi-Filmen und stellen Zonen der Hybridität auf zwei Ebenen dar: einerseits durch die Vermischung von lokalen (indischen) Elementen und internationalen Stilen und andererseits durch die Zirkulation und Rezeption außerhalb des Filmes (vgl. Mader/Hirzer 2011: 80). Song&Dance Sequenzen, mittlerweile meist *item numbers*,³⁴ begannen ein Eigenleben als Musikvideos im Fernsehen, iTunes oder Youtube. „While integral to the narrative, these sequences circulate autonomously – objects of aesthetic pleasure and promiscuous reproduction“ (Gopal/Moorti 2008: 5) und ermöglichen damit eine weitere Hybridisierung außerhalb der Filme in unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Darauf gehe ich in den Kapiteln 5-7 in meiner empirischen Studie ein.

Die Einbeziehung der Musik und des Tanzes in den Film ist von alten indischen darstellenden Traditionen übernommen. Dazu zählen das klassische Sanskrit Drama, das Volkstheater und das Parsen Theater (vgl. Ganti 2004: 78). Sie alle verwoben Musik, Gesang und Tanz eng mit der Handlung und lieferten Vorlagen für die Darstellung dieser Elemente in den Hindi-Filmen. Mit der Einführung des Tonfilms wurden Gesang- und Tanzszenen ein Charakteristikum für Hindi-Filme und diese sind mittlerweile ein unverzichtbarer Bestandteil eines jeden auf die breite Masse zielenden Hindi-Films. Experimente, Filme ohne Song&Dance Sequenzen zu produzieren, waren wenig erfolgreich (vgl. Gopalan 2002: 19).

³⁴ *Item-Number* ist ein musikalischer Einschub, der mit dem Film, in dem er vorkommt, keinen Zusammenhang hat und als eigenständiges Musikvideo aus dem Film herausnehmbar ist. Diese werden meist als Trailer der Filme verwendet und sollen den *repeat viewing value* erhöhen und als Franchise-Produkt zum weiteren Konsum anregen (vgl. Chakravorty 2010: 173).

Tänze, als bedeutsame Elemente der Erzählmethode in Hindi-Filmen – *storytelling elements* – können mit Blicken oder bestimmten Tanzbewegungen viel mehr ausdrücken als Worte (vgl. Shresthova 2011: 13,16). In diesem Zusammenhang ermöglichen sie dem Charakter im Film einen größeren Handlungsspielraum. In den Song&Dance Sequenzen, die oft die Einheit von Ort und Zeit der Handlung überschreiten und die Zuseher an imaginäre Orte entführen, wird ein Moment der Erzählung mit Gedanken und Gefühlen der Filmfiguren lyrisch, musikalisch und tänzerisch umgesetzt (vgl. Mader/Hirzer 2011: 80). Indem die Filmcharaktere singen und tanzen, bieten sie dem Zuschauer Einblicke in deren Wünsche, Träume, aber auch Ängste. Oft werden die Protagonisten der Filme über die Song&Dance Sequenzen eingeführt – ihre Art zu Tanzen, der Ort der Szene und die Musik ist ausschlaggebend für die Charakterentwicklung (vgl. Morcom 2011: 159). Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Schauspieler selber tanzen, der Gesang ist Playback eingespielt.

Das filmische Geschehen wird in diesen Sequenzen durch eine Unterbrechung von Zeit, Ort und der Handlung erweitert. Dadurch bieten sie einen Ausstieg oder eine Erweiterung der Haupthandlung und eröffnen damit emotional assoziierte Gestaltungsräume (vgl. Uhl/Kumar 2004: 23). So kann eine neue Bedeutungsebene und eine neue Sichtweise entstehen, die in keinem Bezug zu der Realität stehen muss (vgl. Gehlawat 2010: 45f). In diesem Zusammenhang verweist Gehlawat (2010: 49) auf den dritten Raum von Bhabha, welcher sich in diesem unterbrechenden Moment offenbart (siehe Kap. 2.2.1). Genauer betrachtet definieren und treiben Song&Dance Sequenzen die Entwicklung der Handlung voran. Viele Filme würden ihre erzählerische Stimmigkeit verlieren, würde man die Lieder herausnehmen. In dramatischen Situationen stoppt die Erzählung und ein Lied übernimmt die Funktion der Darstellung (vgl. Ganti 2004: 80).

Diese angesprochenen textübersteigenden und transkulturellen Fähigkeiten von Tänzen und Liedern werden durch die Theorie des dualen Charakters von Gopal und Sen für mich deutlich herausgearbeitet. Song&Dance Sequenzen eröffnen innerhalb und außerhalb des filmischen Kontextes neue Möglichkeiten und übernehmen zwei wichtige Funktionen, um etwas darzustellen, was der Text oder die Handlung sonst nicht darstellen könnte: sie kreieren ein Außen („*exteriority*“) und damit einhergehend einen

neuen kulturellen Raum („*cultural space*“) und ein Innen („*interiority*“) und damit einen privaten Raum („*private space*“) (vgl. Gopal/Sen 2008: 150ff). Diese Theorie bietet Erklärungen für die Verbreitung und Aneignung von Liedern und Tänzen aus Bollywood Filmen, die für diese Arbeit wichtig sind. Daher möchte an dieser Stelle näher darauf eingehen.

In dem erschaffenen privaten Raum werden Charaktere tiefergehend, als es die Handlung sonst erlauben würde, in ihrer Individualität dargestellt (vgl. Gopal/Sen 2008: 152). Das Singen und Tanzen, statt des gesprochenen Dialogs, bringt die innersten Aspekte des Helden oder der Heldin zum Ausdruck und rückt den Blick auf das Innenleben des Individuums:

“... the song-dance functions as an agent that institutes many registers of interiority: privat thoughts, private gestures, private languages, romantic love with all its sorrows and joys, in short psychic desire” (Gopal/Sen 2008: 153).

Somit verdeutlichen diese Aussagen die vorhin angesprochene Bedeutung von Song&Dance Sequenzen als Hauptträger von Emotionen. Das kommerzielle Hindi-Kino versucht nach Dwyer und Patel (2000: 107) kein authentisches oder realistisches Abbild seiner Umwelt zu liefern, sondern achtet darauf, die zentralen Emotionen für die Zuseher so real und greifbar wie möglich darzustellen und zu generieren. Genau dafür eignen sich die Song&Dance Sequenzen besonders gut, weil sie durch ihre eigene Stellung im Hindi-Film Möglichkeiten für tiefere Ausdrucksweisen eröffnen (vgl. Dwyer/Patel 2002: 29).

Der geschaffene Innenraum erklärt auch den Fokus dieser Szenen auf Romantik. Dieser extra Raum ist ohne soziale Verpflichtungen oder Vergangenheit und offenbart die innersten Gefühle. Sexuelles Verlangen und Erotik können in diesem Raum, wenn auch meist sublimiert – durch Andeutungen, Anspielungen, kodierte Signale oder Symbole umschrieben – ausgedrückt werden (vgl. Dudrah 2006: 179). Daher ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Song&Dance Szenen Liebeslieder sind, welche die Träume und Wünsche der Figuren visualisieren (vgl. Tieber 2007: 62). Deutlich dargestellt ist dieser extra Raum, wenn sich Liebende alleine in sonst überfüllten öffentlichen Plätzen wie Gärten, Straßen oder Plätzen befinden. In diesem Sinne bieten sie eine zeitliche Erlaubnis („*temporary permission*“) und damit einen öffentlichen Einblick in das sonst durch Zensur restriktive Private (vgl. Prasad nach Shresthova 2011: 14f).

Neben diesen inneren Aspekten mit dem Fokus auf Emotionen und dem Individuum eröffnen Song&Dance Sequenzen auch einen Außenraum. Dieser kulturellen Raum bezieht sich auf das „ever-changing face of social“ (Gopal/Sen 2008: 153). Gopal und Sen beziehen sich dabei auf die Beobachtung, dass bei vielen Song&Dance Sequenzen touristisch interessante Orte gezeigt werden, die Reiseinteressen wecken. Das geschieht durch das fantastische Darstellen von exotischen Landschaften und bekannten Bauwerken, welche dem Zuseher neben einem touristischen Interesse ein Gefühl der Mobilität vermitteln (ebd.). Diese beliebten exotischen Schauplätze, wie der alpine indische Garten Eden repräsentiert u.a. durch Schweizer Berge, sind meist Traum- und Fantasiewelten und mit Romantik, Liebe und Glück verbunden (vgl. Tieber 2007: 36).

Neben den Aspekten des Reisens sind die reichhaltige Ausstattung der Szenen und der Personen mit den aktuellen Modetrends und vielen anderen Gütern zu erwähnen, welche ein Konsumbedürfnis anregen sollen. Damit wirken die Song&Dance Sequenzen manchmal wie Werbeszenen (vgl. Gopal/Sen 2008: 153). Sie fördern durch die Vielzahl an in Szene gesetzten Objekten Konsumbedürfnisse, nicht unähnlich dem *Product Placement* im zeitgenössischen amerikanischen Kino (vgl. Gopalan 2002: 19).

Song&Dance Szenen bilden auch einen transkulturellen Raum außerhalb der Filme, in dem Filmsongs³⁵, Filmtanz und Song&Dance Sequenzen eigenständig zirkulieren. Diesen Trend folgend werden Song&Dance Sequenzen immer mehr wie Musikvideos produziert, die kaum einen Bezug mehr zur Handlung aufweisen und 1:1 aus dem Film heraus als Videos zirkulieren können. Dieser Trend schlägt sich in den Produktionen von DVDs mit ausschließlich Song&Dance Sequenzen nieder (vgl. Gopal/Sen 2008: 151). Die globale Bedeutung der Musik wird in der Aussage des Schauspielers Jaaved Jaaferi deutlich:

„You watch a film and don’t understand Hindi; you don’t understand the rites and rituals in a particular wedding ceremony because you come from a different tradition. But the music, that’s fine. That is why we have songs and dances” (zit. nach Tieber 2007: 63).

³⁵ Filmsongs sind zur populären Musik Indiens geworden. Sie werden in staatlichen Radios in Indien gespielt und erleben durch Remixes eine neue Bedeutung, die losgelöst von der Bedeutung der Filme steht (vgl. Gopal/Sen 2008: 151).

3.2.1 Der Hindi-Filmtanz

Der Hindi-Filmtanz als Ausgangspunkt für Bollywood Dance ist ein hybrider Tanzstil, der für die populären Hindi-Filme entwickelt wurde (vgl. Kabir 2001: 189). Seit den ersten Filmen ist er ein wichtiger Bestandteil in den Song&Dance Sequenzen – eigene Sequenzen aus Musik und Tanz, die getanzte Erzählungen darstellen. Hindi-Filmtanz zog, wie alle indischen Filmtänze, von Anfang an Inhalte aus verschiedenen indischen und nicht-indischen Performancetraditionen heran, wie Volkstheaterstile, kodierte klassische indische Tänze, Hollywood Musicals und viel später MTV und bildet eine Mischungen aus möglichst vielen aktuell beliebten Tanzstilen: von klassischen indischen Tanzstilen und indischen Volkstänzen über westliche Tanzstile wie Ballett, Rock'n'Roll, Modern Dance, Hip Hop zu Flamenco und Tango (vgl. Tieber 2007: 63). Der kommerzielle Hindi-Film war zu jeder Zeit zwischen Zuseherwünschen und Profitdruck, sowie nationalen und globalen Werten hin und her gerissen (vgl. Shresthova 2011: 18).

„As Indian film dance choreographers drew on both indigenous performance traditions and non-Indian movement, they encouraged an open, constantly evolving, and permeable popular dance culture that mirrored Hindi cinema's responses to market preferences” (Shresthova 2011: 19).

Um den Bedeutungsinhalt und die Funktion der Bewegungen im Hindi-Filmtanz zu verstehen, ist es wichtig, die Werte, die einzelnen Tanzformen zugeschrieben werden und die darin liegende, sich historische verändernde Bedeutung zu erfassen (vgl. Shresthova 2011: 25f). Klassische indische Tanzstile galten als religiös und rein und stehen bis heute für konservative Werte, Volkstänze als ländlich und traditionsverbunden und nicht-indische Tanzstile galten als fremd (vgl. Shresthova 2011: 24f). Um das zu veranschaulichen führt Shresthova (2011: 25) ein Beispiel aus dem Film *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) an. Der Held (Hrithik Roshan) kommt in einer Songsequenz in London an und ist umringt von Tänzerinnen in *Bharata Natyam* Kostümen. Das zeigt seine Verbindung zur indischen Kultur und indischen Werten. Später im selben Song tanzen nicht-indische Tänzerinnen in westlichen kurzen Röcken um den Helden und zeigen so seine gleichzeitige globale und kosmopolitische Einstellung (vgl. Shresthova 2011: 25).

Shresthova beschreibt Hindi-Filmtänze als „*pastiche-mixing of borrowed movements to generate content*“ (Shresthova 2011: 18). Das Mischen und Wiedermischen von Bewegungen im Hindi-Filmtanz entwickelte sich angelehnt an die Veränderungen der Filminhalte. Jede Dekade des Hindi-Filmtanzes trug mit seinen Trends zu dem Bewegungsrepertoire bei, das heute die Basis für Bollywood Dance bildet. Diese Adaptation ermöglichte Hindi-Filmtänze zu einer Populärkultur zu werden und die strikten Regeln aus klassischen indischen Tänzen zu umgehen und zu überschreiten (vgl. Shresthova 2011: 25f).

Die in den 1980er Jahre begonnenen und in den 1990er Jahren intensivierten Entwicklungen im Hindi-Filmtanz legten einen wesentlichen Grundstein für die heutige Form des Bollywood Dance. Dominierten bis in die 1980er Jahre indische Tanzstile den Hindi-Filmtanz, vollzog sich im genannten Zeitraum ein Wechsel. Auslösend dafür war der Kontakt des indischen Publikums mit MTV über Satellitenfernsehen und Internet, sowie das dadurch gesteigerte Interesse für westliche Popkultur. Diese Intensivierung des Zusammenspiels von global und lokal führte zu vielfältigen stilistischen Innovationen, wie das Tempo der Filme, schnelle Schnitte und neue Wege, um Tanzsequenzen zu präsentieren. Mit MTV fanden indische Filmdirektoren eine neue, reichhaltige Quelle. Als Konsequenz verwendeten Choreografen zu dieser Zeit vermehrt Elemente der westlichen Popkultur, wie Discotanzschritte, die sie mit einzelnen Gesten aus indischen Tanzstilen unterlegten (vgl. Shresthova 2011: 29). In diesem Prozess wurden Choreografen zu einem unverzichtbaren Teil der Filmindustrie und fanden erstmals eine offizielle Anerkennung bei den *Filmfare Awards*³⁶ 1988 mit einer erstmalig vergebenen Auszeichnung für „*Best Choreography*“. Die späten 1980er Jahre waren auch die Zeit, in der sich Bollywood Dance als eigenständige Tanzform außerhalb der Filme etablierte (vgl. ebd.: 30).

Diese oben genannte Entwicklung der Song&Dance Sequenzen hatte auch Konsequenzen für die Tänzer in der Filmindustrie, von denen immer mehr tänzerisches Können und wachsende Professionalität verlangt wird. Choreografien von *Shiamak*

³⁶ Die jährliche vergebenen Filmfare Awards sind die ältesten und wichtigsten Auszeichnung für populäre Hindi-Filme in Indien. Sie wurden erstmals 1954 vergeben und gelten als die Oscars Indiens.

Davar für Dil to Pagal Hai (1997) zeigten erstmals Chorus-Tänzer genauso trainiert wie die Helden in der ersten Reihe. Farah Khan, eine bekannte Choreografin, setzte mit ihren Choreografien neue Standards (vgl. Shresthova 2011: 31). Im Jahr 2000 erhöhten die Tänze des Schauspielers Hrithik Roshan in *Kaho Naa Pyaar Hai* (2000) die Standards für männliche Tänzer in Hindi-Filmen und kreierte eine bis heute anhaltende Nachfrage für Athletik und Vielseitigkeit (vgl. Shresthova 2011: 31). Die Vorbilder für weibliche Tänzerinnen setzen tanztechnisch trainierte Schauspielerinnen wie Madhuri Dixit und Aishwarya Rai (vgl. Shresthova 2011: 32). Die Trennung zwischen Heldin und Vamp verblasste. Frühe Beschränkungen bezüglich sozial akzeptablen Tanzbewegungen für Frauen als auch für Männer, lockerten sich und die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Tanzschritten wurde geringer (vgl. Shresthova 2011: 30). Die Körperbilder änderten sich: schlanke, im Fitnessstudio in Form gebrachte weibliche Körper und muskulöse, durchtrainierte männliche Körper sind heute gefragt (vgl. Shresthova 2011: 33).

Der Hindi-Filmtanz hat sich selbst als globales Phänomen neu definiert. Tänze in Hindi-Filmen sind nicht mehr auf die Leinwand limitiert. Sie leben vorwiegend unter der Bezeichnung Bollywood Dance – Tanzbewegungen zu Hindi-Filmsongs – außerhalb der Filmleinwand (vgl. Shresthova 2011: 32). Wiedererkennbare Bewegungen bilden nun eine lose Basis für Bollywood Dance (vgl. Shresthova 2011: 32).

3.2.2 Exkurs: Indische Tanzstile

Da indische Tanzstile lange Zeit die Basis der Hindi-Filmtänze bildeten und im Bollywood Dance immer noch eine große Rolle spielen und in meiner Forschung in Wien von zentraler Bedeutung sind, ist es an dieser Stelle notwendig, die wichtigsten Grundzüge dieser Tanzstile zu erfassen, um Bollywood Dance besser zu verstehen.

Es gibt eine lange Geschichte von Tanz in Indien und eine Vielzahl an unterschiedlichen Stilen, von den klassischen indischen Tänzen bis Volkstänzen, in regional unterschiedlicher Ausprägung. Die Grenzen zwischen Tanz, Musik und Schauspiel sind und waren in Indien verwischt (vgl. Waterhouse 1998: 1). Die Basis aller klassischen indischen Tänze ist die *Natya Shastra* (vgl. Massey 2004: 39). Das

Datum und der Ort der Entstehung sind unbekannt, es wird geschätzt, dass die *Natya Shastra* zwischen dem ersten Jahrhundert vor oder nach Christus entstanden sein soll und sie wird *Bharata* zugeordnet. Bis heute dient sie als Basis für Tanz, Musik und Schauspiel und liefert genaue Anleitungen der Tanzschritte, inklusive Kostüme und Schminke (vgl. Waterhouse 1998: 3).

Klassische indische Tanzstile wie *Bharata Natyam*, *Kathak* oder *Odissi* flossen in ihrer Art des Darstellens von Geschichten in Song&Dance Sequenzen ein. Diese Tanzstile bestehen aus einem abstrakten, rein rhythmischen Tanz (*nritta*) und andererseits aus dem erzählerischen, darstellenden Tanz (*nritya*, *abhinaya*). Ihre gemeinsame Basis sind rhythmische Beinarbeit, anmutige Handgesten (*mudras*) und komplexe Mimik zur Darstellung von Geschichten aus der indischen Mythologie (vgl. Waterhouse 1998: 15). Um diese erzählenden Sequenzen nach exakten und vorgegebenen Bewegungssystemen darzustellen, bedarf es jahrelangen Trainings der Technik nach strikt vorgegebenen Regeln (vgl. Waterhouse 1998: 16, Puri 1998: 242).

Ursprünglich in Tempeln zu Ehren der Götter getanzt und zwischenzeitlich in Verruf geraten, sind *Bharata Natyam* aus Südindien und *Odissi* aus Ostindien, zu ehrbaren Tanzstilen geworden, mit strengen Regeln und Vorgaben (vgl. Massey 2004: 41,50). Es werden bis heute ausschließlich sakrale Geschichten aus der indischen Mythologie dargestellt (vgl. Massey 2004: 207). *Kathak*, ein klassischer indischer Tanz aus Nordindien, verweist in der Etymologie des Wortes *Kathak* auf die alte indische Tradition des Geschichtenerzählens, beeinflusst von persischen Hoftänzen und Sufi-Ritualtänzen (vgl. Waterhouse 1998: 10f). Die schauspielerischen Elemente sind eine wichtige Ausdrucksweise dieses Tanzes, sowie aufwändige Fußbewegungen. Dieser Tanz wird meistens alleine getanzt und kommt in Bollywood Filmen dann vor, wenn ein historisches Ambiente, wie feudale Herrschaftshäuser Nordindiens, dargestellt werden sollen (vgl. Thoraval 2000: 62f). Filme mit vorwiegend *Kathak*-Tänzen sind *Devdas* (2002) und *Umrao Jaan* (2006).

Neben den klassischen indischen Tanzstilen ist der indische Volkstanzstil *Bhangra* aus dem Punjab in Nordindien der bekanntesten und beliebteste. Seit den 1990er Jahren ist er ein fixer Bestandteil der Bollywood Filme und wird meist für die Männerschritte verwendet (vgl. Roy 2010: 43). Ursprünglich nur von Männern getanzt, wird er heute von Frauen und Männern weltweit getanzt. Als *Bhangra* wird auch die Musik dieses Tanzstils benannt. Sie ist ebenfalls weltweit in Clubs beliebt und erlebt eine Vermischung mit anderen Musikrichtungen. Lockere Schulterbewegungen, Sprünge und Drehungen sind charakteristisch für *Bhangra*. Er ist ein sehr dynamischer und lebendiger Tanz und die Stimmung vermittelt eine ansteckende Lebensfreude (vgl. Naryan 2004: 144).

Zusammenfassend gesehen gelten Song&Dance Sequenzen als das Typische von populären Hindi-Filmen und stellen eine Zone der Hybridität dar (vgl. Mader/Hirzer 2011: 80). Diese Hybridität zeichnet sich durch das Einbeziehen lokaler (indischer) und internationaler Elemente aus, die in neuartigen Kombinationen vermischt werden. Doch es ist auch ein weiterer Aspekt sichtbar geworden, der Aspekt der globalen Zirkulation und Rezeption von diesen *detachable attractions* (vgl. Gopal/Moorti 2008: 9). Sie bieten durch diese zwei angesprochenen Elementen – der Vermischung und eigenständigen Zirkulation – Möglichkeiten für diverse lokale Formen der Aneignung und Hybridisierung, welche in dieser Arbeit in Wien dargestellt werden.

4 Das globale Bollywood Tanzphänomen: zwischen Adaptation und Imagination

„As it is practiced today, Bollywood dance is a unique film-based global dance phenomenon” (Shresthova 2011: 144).

Dieses Kapitel stellt die Schnittstelle zwischen dem theoretischen und empirischen Teil dieser Arbeit dar. Wichtige Grundlagen zum Erforschen der Rezeption des globalen Bollywood Tanzphänomens in Wien werden durch aktuelle empirische Studien im internationalen Bolly-Forschungsfeld zu *live* Bollywood Dance³⁷ geliefert. Mit der Unterscheidung in Hindi-Filmtanz und *live* Bollywood Dance, wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits dargestellt, eröffnet Sangita Shresthova, eine der führenden Forscherinnen in dem globalen Bollywood Tanzfeld³⁸, einen Raum zur wissenschaftlichen Erforschung des globalen Bollywood Tanzphänomens, losgelöst von und doch immer in Beziehung zu den Filmen stehend. Im sich gerade im Entstehen befindenden Forschungsfeld sind bislang wenige Studien erschienen, die *live* Bollywood Dance zum Thema haben. Zu nennen sind die empirischen Studien von Sangita Shresthova (2003, 2008, 2011) und Ann R. David (2007, 2010a, 2010b), welche sowohl innerhalb³⁹ als auch außerhalb⁴⁰ der indischen Diaspora forschen. Zu Bollywood Dance im deutschsprachigen Raum liegen bislang keine Studien vor, weshalb meine empirische Studie zur Rezeption vom Bolly-Filmtanzstil in Wien hierzu die erste ist und damit einen weiteren wichtigen Beitrag in dem kaum erforschten internationalen Forschungsfeld außerhalb der indischen Diaspora darstellt.

Daher gehe ich in diesem Kapitel gezielt auf die globale Zirkulation von Bollywood Dance und Adaptation des Hindi-Filmtanzes, sowie die Entstehung von Bollywood Dance ein, um danach die lokalspezifische Aneignung des globalen Bollywood Tanzphänomens in Wiener Bollywood Tanzkursen darzustellen. Die Überlegungen aus den vorherigen Kapiteln zu globalen Prozessen (Kap. 2.2), der kosmopolitischen Bollywood-Populärkultur (Kap. 2.3.1) sowie der Song&Dance Sequenzen als

³⁷ Die Bezeichnung *live* Bollywood Dance ist von Sangita Shresthova übernommen, die damit den Aspekt des aktiven Tanzens in den Vordergrund stellt.

³⁸ Sie schrieb das einzige Buch, welches sich ausschließlich mit *live* Bollywood Dance beschäftigt, siehe Literaturliste Shresthova 2011.

³⁹ Pallabi Chakravorty (2010) und Anna Morcom (2009) forschen zu Bollywood-Dance in Indien und der indischen Diaspora.

⁴⁰ Weiters ist die Diplomarbeit von Petra Hirzer (2009) an der Universität Wien zu Bollywood-Dance und Fankultur in Peru als wichtiger Beitrag zu diesem kaum erforschten Gebiet anzuführen.

detachable attractions und Zonen der Hybridität (Kap. 3.2) bilden die Basis für die folgenden Kapitel.

4.1 Live Bollywood Dance

„It is this connection – between film and live performance as well as between dancers around the world – that defines Bollywood dance“ (Shresthova 2011: 151).

Bollywood Dance hat sich Ende der 1980er Jahre aus dem Hindi-Filmtanz entwickelt und ist ein globaler populärer Tanzstil geworden, der außerhalb der Filmleinwand als eigene Tanzform besteht (vgl. David 2010a: 216)⁴¹. Im Unterschied zu anderen Tanzstilen wie Hip Hop oder Salsa, welche mit Live-Performances begannen und später zum Film kamen, ist Bollywood Dance von seinem Ursprung her ein „mediated dance phenomenon enabled by media technologies“ (Shresthova 2011: 144). Unter dem Vorzeichen der Globalisierung und neuer Medientechnologien entwickelte sich in dem vergangenen Jahrzehnt eine kosmopolitische Bollywood-Populärkultur (vgl. Jenkins 2006).

In den Studien zu live Bollywood Dance konnte ich zwei Phasen der Entwicklung festmachen. In einer ersten Phase waren es nostalgische Impulse aus der indischen Diaspora in England und den USA, welche in den frühen 1990er Jahren das Sehen von Bollywood Filmen und das Tanzen von Bollywood Dance populär werden ließen (vgl. Shresthova 2011: 3). Wie schon im Kapitel 3.1. erwähnt, wurde in dieser Zeit die indische Diaspora als neues Publikum entdeckt und die Filminhalte an dieses angepasst. Diese erste Phase korrespondiert mit den Entwicklungen neuer Medientechnologien, welche die globale Verbreitung der Bollywood Filme in den 1990er Jahren ermöglichte. Damit ergibt sich ein unkomplizierter Zugang zu Choreografien im Internet oder auf DVDs. Dieser freiere und moderne Bollywood Dance zieht mit seinem ‚coolen‘ Image besonders die junge Generation der indischen Diaspora an (vgl. David 2007: 15). Das Inkorporieren anderer Tanzstile, die eigenen Bewegungen, die jeder einbauen kann, die Filmmusik, die Lieder und der Rhythmus kommen gut an. Für diese jungen Tanzschüler bietet Bollywood-Dance ein „global, expressive, fun, glamorous, modern, and

⁴¹ Siehe auch Kapitel 3.2.1.

cosmopolitan image” (David 2010b: 101) und eine leichter und schneller zu erlernende Alternative zu dem jahrelangen Tanztraining für klassische indischen Tanzstile (vgl. David 2007: 4).

Dieser oben dargestellten Entwicklung in der indischen Diaspora folgte eine zweite Entwicklung in den späten 1990er Jahren, bei der Bollywood Filme und Bollywood Dance in den USA und Europa vermehrt Personen außerhalb der indischen Diaspora erreichte und dort zu einer kosmopolitischen Populärkultur, einem Lifestyle Phänomen, wurde (siehe Kap. 2.3.1). „The Bollywood dance craze (...) and its enthusiasm for keep fit, weight loss, personal happiness and the pursuit of a sexy, toned body, is very much an East-West hybrid cultural phenomenon” (Morcom 2009: 126f). Bollywood wird präsent und spricht mit seinem speziellen visuellem Stil bei Kleidung, Schmuck und indischen Einrichtungsgegenständen (siehe Kap. 3.1.1) nun vermehrt auch Personen an, die bisher keine Hindi-Filme gesehen haben und keine Fans sind (vgl. Morcom 2011: 157). In Tanzkursen wird im Sinne eines Lifestyle-Phänomens mit Armreifen, Schmuck oder Kleidung oft einen Indienbezug hergestellt (vgl. Shresthova 2008: 244). In diesem transkulturellen Kulturphänomen Bollywood schwingt im Westen, wie ich zeigen werde, der Fitness-Aspekt, das Glücklich-Machen und durch die indischen Tanzstile das Exotische mit (siehe Kap. 5-7).

Bollywood Dance ist heute ein Begriff, der von Profi-Tänzern aus der Filmbranche, von Amateurtänzern und dem Publikum von Tänzen, choreografiert zu Hindi-Filmsongs, verwendet wird (vgl. Shresthova 2011: 3). Was Bollywood Dance jedoch wirklich ausmacht, wird sowohl in der Literatur als auch in der Bollywood Tanzszene selbst immer noch diskutiert. Bollywood Dance stellt, wie die Song&Dance Sequenzen, Zonen der Hybridität dar (siehe Kap. 3.2 und vgl. Mader/Hirzer 2011: 80). Verschiedene internationale Tanzstile vereinen sich in einer neuartigen und einzigartigen Kombination, dem Bollywood Dance. Sein hybrider Tanzstil verändert und erweitert sich ständig, wird weiterentwickelt und neue Kreationen entstehen, sowohl in Indien für die Filme als auch außerhalb der Filme in Tanzstudios und für Performances. Jede erdenkliche Kombination ist möglich, jeder Tanzstil kann integriert werden (vgl. Chakravorty 2010: 169). Shresthova hebt in ihren Studien genau diesen

hybriden Charakter von Bollywood Dance hervor und bringt die eben angeführten Gedanken auf einen zentralen Punkt:

„Bollywood Dance is not simply a school of specific dance moves, it is more importantly an ongoing process of content borrowing, or more aptly, appropriating dance moves to keep up with latest trends” (Shresthova 2011: 22).

Dieses Ausborgen und Übernehmen von Tanzbewegungen ist Bestandteil von Hindi-Filmtänzen, aber auch von Bollywood Dance und ermöglicht eine leichte Adaptation an persönliche Vorlieben und lokale Gegebenheiten, sei es in Tanzstudios oder auf der Bühne (ebd.).

Durch diesen hybriden und prozesshaften Charakter des Tanzstils und der Weiterentwicklung von Tanzbewegungen entsteht ein neuer Raum: „Due to its hybrid content, Hindi film dance creates an aspirational space that instills itself in a particular place, thereby creating the experience of Bollywood dance“ (Shresthova 2011: 148). In diesem neu geschaffenen Raum wird Bollywood als live getanzter Tanz erlebbar. Passend hierzu ist auf die Theorie des dritten Raumes von Bhabha zu verweisen (siehe Kap. 2.2.1). Es ist jener Raum, in dem sich Fantasie und Imagination treffen, in dem durch den Körper der Tanz erfahren wird, in dem Emotionen frei werden und dadurch Lebensfreude aktiv erlebt wird. Die Song&Dance Sequenzen eröffnen diesen Raum und bieten ein Repertoire von Bildern und Performancebausteinen an, welches mit lokalen Erwartungen an dem jeweiligen Rezeptionsort zusammentreffen (vgl. Gopal/Moorti 2008: 45). In diesem aktiven Prozess der Umformung von Hindi-Filmtänzen zu Bollywood Dance von Tänzern vermischen sich Inhalte aus den Filmtänzen mit lokal definierten Bewegungsformen und persönlichen Vorlieben (vgl. Shresthova 2011: 144). An dieser Stelle sei auf die Unterscheidung von Arjun Appadurai in Fantasie und Imagination verwiesen (vgl. Arjun Appadurai, Kap. 2.3). Shresthova bezieht sich auf Appadurai, wenn sie in ihren Studien auf den Aspekt der Imagination verweist. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einem “fantasy space”, der durch die Bilder aus Hindi-Filmen eröffnet wird: „The borrowing of content ... is the most important mechanism for mediations between the constructions of authenticity in Hindi film dance and the fantasy space encouraged by Hindi films” (Shresthova 2011: 150f). An dieser Stelle wird das Kernelement von Bollywood Dance wieder sichtbar, nämlich dass die visuellen Bilder und Tanzbewegungen aus den Filmen die Basis sind, welche in einem

kreativen und aktiven Prozess durch die Person des Tänzers lokalisiert werden und so ihre eigenständige, spezifische und individuelle Gestalt annehmen.

In dieser symbiotischen Beziehung von global zirkulierenden Hindi-Filmtänzen und lokalen Adaptionen entsteht Bollywood Dance an jedem Ort und durch jeden Tänzer neu. Die Spannweite reicht von dem 1:1 Nachtanzen von Filmchoreografien vor dem Fernseher bis zum freien Tanzen zu Bollywood Songs in Clubs. Gerade für Tanzkurse ist ein Feld in der Mitte dieser Spannweite interessant, dort, wo Teile von Filmchoreografien mit eigenen Tanzbewegungen gemischt werden und neue Choreografien entstehen. Tänzer, Tanzlehrer und Choreografen entscheiden, ausgehend von den Lyrics der Filmsongs und den Tanzschritten aus den Filmtänzen aus populären Hindi-Filmen, welche speziellen Bewegungen sie in ihre Interpretationen aufnehmen und welche sie weglassen. Dieser aktive Prozess der Umformung und des Weiterentwickelns von Bildern des Bollywood Kinos nach den Vorlieben der Tänzer, erfolgt nach Shresthova (2011: 151) an allen Orten gleich.

4.2 Die Verbreitung von Bollywood Dance in Tanzkursen

An dieser Stelle soll die internationale Verbreitung von Bollywood Dance in Bollywood Tanzkursen dargestellt werden. In vielen großen Städten in und außerhalb Indiens wie Mumbai, Kathmandu, Los Angeles, Melbourne, London, Berlin, Genf, Prag oder Wien werden derzeit Bollywood Tanzkurse von Lehrenden und für Teilnehmer vorwiegend außerhalb der indischen Diaspora angeboten (vgl. Shresthova 2011: 4). Die Tanzkurse werden *Bollywood Dance*, *Bollylicious*, *Bollywood Bhangra*, *Bollyrobics*, *Classical Bollywood* und *Modern Bollywood* genannt und verweisen auf den hybriden Charakter des Tanzstils. Vermarktet werden sie im Sinne eines Bolly-Lifestyles mit dem Versprechen von Fitness, Spaß, Glamour und Energie. Viele der verwendeten Beschreibungen stellen keinen Bezug zu indischem Tanz her und würden auch auf Street Dance zutreffen. Ein ungezwungener Zugang zum Lernen wird durch das Angebot von Open Classes bzw. Semesterkursen impliziert (vgl. David 2010a: 219).

Bollywood Dance in Städten wie Mumbai, Kathmandu oder Los Angeles wird durch die Tänzer lebendig. Sie alle sind Teil einer “loosly configured global Bollywood dance community”(Shresthova 2011: 143f). Genauer betrachtet ergibt sich, dass an jedem Ort

Bollywood Tänze unterschiedliche lokale Bedeutungen erfahren, die jedenfalls einen gewissen Bezug zum Filmmaterial haben. Diese Bedeutungen variieren je nach geographischen Orten (vgl. Shresthova 2011: 159f). So zeigt sich, dass in Vancouver zum Beispiel Tanzschüler eine starke Vorliebe für klassische indische Tanzbewegungen, Mimik und Handgesten haben. In Mumbai lieben Tanzschüler Sprünge, Kicks und *Shimmies* zu westlichen Techno-Remixes (vgl. Shresthova 2011: 149). In Los Angeles wird Bollywood-Dance mehr als eine Form der Fitness erlebt, welcher hilft, einen schönen und fitten Körper zu bekommen. In Prag steht das Exotische dieses Tanzstils im Vordergrund (ebd.).

In Indien werden „film inspired dance classes“ für die wachsende Mittelschicht angeboten (vgl. Shresthova 2011: 4). Der Ethos von Tanzkursen in Mumbai und Jalandhar⁴², Indien, ist wieder einmal „fitness, feeling good, looking good (in the sense of fit, toned bodies)“ (Morcom 2009: 126). Neben denjenigen, die durch Bollywood Dance in Mumbai erfolgreich und berühmt werden wollen⁴³, werden die meisten Bollywood Tanzkurse in Mumbai von Frauen aus der neuen Mittelklasse besucht, deren Ziele Abnehmen, aus der Langeweile heraus kommen und einfach Spaß haben sind (vgl. Morcom 2009:126). Diese Tanzklassen findet man auch außerhalb der großen Städte, wie sie Morcom in Jalandhar besuchte. Dort besuchen Punjabi Hausfrauen die Kurse, einige davon täglich und berichteten Morcom in Gesprächen begeistert, dass sie zehn Kilo abgenommen hätten, vom „gelangweilten Hausfrauensyndrom“ befreit wurden oder sogar aufgehört hätten, Antidepressiva zu nehmen (vgl. Morcom 2009:126). Bollywood Dance als Lifestyle-Phänomen kommt an dieser Stelle wieder deutlich mit den Attributen Spaß haben und gleichzeitig Bewegung machen hervor, welche anschließend auch für London und in Wien näher beschrieben werden.

In England werden ab dem Jahr 2000 in vielen großen Städten Bollywood Tanzkurse angeboten und ziehen vermehrt nicht-asiatische Teilnehmerinnen an (vgl. David 2007: 3f).

⁴² Forschungen zu Bollywood Tanzkursen in Mumbai und Jalandhar, Indien, wurden von Shresthova (2011), Morcom (2009) und Chakravorty (2010) durchgeführt

⁴³ SDIPA (Shiamak Davar's Institute for the Performing Arts), gilt als das erste populäre Tanzinstitut in Indien. Es wurde 1992 von Shiamak Davar gegründet und ist mittlerweile an Standorten in vielen großen Städten in und außerhalb Indiens vertreten (vgl. Morcom 2009: 126, vgl. Shresthova 2011: 36). SDIPA ist aktiv in dem Kreieren von Choreographien für Hindi Filme und leitet Tanzkurse inspiriert von Hindi Filmtänzen, für jedes Alter und Können, von Anfängern bis Profi-Tänzern in Hindi Filmen (vgl. Shresthova 2011: 36f). In diesem Institut wird den Schülern ein Zugang zu möglichem Ruhm und Erfolg versprochen.

„...the powerful presence of the global Bollywood film as a fashion icon with trend-setting status, popular not only within the Asian diaspora, but also appealing to mainstream consumer taste” (David 2007: 12).

Sie werden als eine Möglichkeit beworben, einen modernen indischen Tanzstil – ohne jahrelanges intensives Tanztraining eines klassischen indischen Tanzstils – zu lernen, und werden vorwiegend mit den Aspekten Gesundheit, Fitness, Sport und Spaß beworben (vgl. David 2010a: 219). Aktuelle Entwicklungen in England versuchen Bollywood Tanzkurse mittels Lehrplänen zu formalisieren⁴⁴ und Zertifikate für Bollywood Tanzlehrer einzuführen⁴⁵ (vgl. David 2010a: 219). Für Ann David geht es bei diesen Zertifizierungsversuchen um eine Neufassung von Populärkultur, die Bollywood auf die gleiche Ebene heben soll wie die klassischen Tanzstile: Ballett, zeitgenössischer Tanz oder klassische indische Tanzstile. Durch diese Standardisierung würde Bollywood Dance seinen hybriden und für alle frei und leicht erlernbaren Charakter verlieren und gleichzeitig wirft sie die Frage auf, ob es überhaupt einen authentischen Bollywood Tanzstil gibt (vgl. David 2010a: 220f). Authentizität ist im Bollywood Dance ein umstrittenes Konzept, da Bollywood Dance wie oben angeführt in seiner lokalen und globalen Ausprägung in ständigem Wandel begriffen ist und stark variiert und es den typischen Bollywood Dance nicht gibt (vgl. Shresthova 2011: 150f).

Die Tanzpraxis von Bollywood Dance in Tanzkursen in London bzw. Leicester, Los Angeles, Kathmandu oder Mumbai erfolgt in diesen Studien auf ähnliche Weise, wie ich in meiner empirische Studie in Wien ausführen werde. Daher möchte ich an dieser Stelle mit der Darstellung von Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen fortsetzen, um in der Zusammenfassung der Arbeit (Kap. 8) die Ergebnisse meiner Studie mit den Ergebnissen der Studien von Sangita Shresthova und Ann R. David zu verknüpfen.

Dieses Kapitel ist der Entstehung von Bollywood Dance als Folge nostalgischer Impulse aus der indischen Diaspora in England und den USA ab den 1990er Jahren bis in den Länder mit geringer südasiatischer Diaspora gefolgt. Es zeigte, dass Bollywood Dance als hybriden Tanzstil durch jeden Tänzer und an jedem Ort einer ständigen

⁴⁴ bei Honey Kalaria’s Dance Academy in London und der City Academy Performing Arts School in London

⁴⁵ bei dem Tanzinstitut Just Jhoom!

Umformung und Neukreation unterliegt. Erste Einblicke in lokalspezifische Aneignung des globalen Bolly-Tanzphänomens in Indien und England zeigen Ergebnisse von Studien im internationalen Bolly-Forschungsfeld, die Bollywood Dance als Lifestyle – *fun, glamour, energy* – verorten.

5 Bolly-Wien – Bollywood Dance in Wiener Tanzkursen

...mit den ersten Klängen von *Chaiyya Chaiyya*, unserem Aufwärmlied in diesem Semester, finden sich alle Tänzerinnen im Tanzsaal ein. Das Aufwärmen beginnt. Fußgelenke, Hüften, Schultern und Handgelenke werden der Reihe nach sanft bewegt und gelockert. Mit der indischen Begrüßung beginnt die Bollywood Tanzstunde. Der Teil der Choreografie aus der letzten Woche wird wiederholt und Fragen dazu geklärt. Danach geht es an das Erlernen eines neuen Teils der Choreografie. Zu Beginn werden die neuen Schritte einzeln geübt. Zuerst nur die Beinarbeit, dann nur die Arme, danach die einzelnen *Mudras*. Dann werden diese Elemente zu einer Bewegung zusammengeführt. Am Beginn langsam, dann steigert sich das Tempo, bis das schnelle Bollywood Song-Tempo erreicht ist und dieser Teil mit Musik geübt werden kann. Durch mehrmaliges Wiederholen werden die Bewegungen vertraut und im Körper gespeichert...(teilnehmende Beobachtung im Bollywood USI-Tanzkurs bei Mia im WS2011/12)

Mit diesem Kapitel beginnt der empirische Teil dieser Arbeit zur lokalen Rezeption von Bollywood Dance in Wiener Bollywood Tanzkursen. In den folgenden drei Kapitel präsentiere ich lokale Vorlieben, Adaptationen und Aneignungsprozesse dieses global verbreiteten Filmtanzstils in Wien. Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, erfolgt die Umformung und die Weiterentwicklung des Hindi-Filmtanzes in einem kreativen und aktiven Prozess, der in einer symbiotischen Beziehung von global zirkulierenden Hindi-Filmtänzen und lokalen Vorlieben Bollywood Dance an jedem Ort neu kreiert (vgl. Shresthova 2011: 144). Die empirische Analyse des Bolly-Tanzens in Wien erfolgt über meine zwei zentralen Forschungsschwerpunkte: Bollywood Dance als Weiterentwicklung von Song&Dance Sequenzen und Bollywood Dance als Zone der Hybridität. Doch auch dem Spaßfaktor und die Lebensfreude, welche Bestandteile des Tanzerlebens sind, wird im Sinne eines Bolly-Lifestyles in dieser Studie Raum gegeben.

Beginnen möchte ich dieses Kapitel mit einem Einblick in mein Forschungsfeld, der Bollywood Tanzszene Wiens, mit besonderer Berücksichtigung von aktuellen Bollywood Tanzkursen. In diesem Zusammenhang stelle ich die Akteure meiner empirischen Studie vor und biete damit einen Einblick ins Bollywood Tanzen in Wien. Weiters gehe ich im zweiten Teil des Kapitels auf den Bolly-Tanzkurs am USI-Wien näher ein, meinem spezifischen Forschungsfeld, welcher als Ort der Begegnung von österreichischen Tänzerinnen mit Bollywood- und indischen Tanzstilen betrachtet werden kann und analysiere ihren Zugang und ihre Motivationen in Wien Bolly zu Tanzen.



Abbildung 1: Bollywood Flashmob im Museumsquartier Wien, am 17.06.2012, Mias Tanzgruppe und Tanzschülerinnen.



Abbildung 2: Teilnehmerinnen des USI-Kurses Bollywood Dance von Mia.



Abbildung 3: Mangala Dakinis – Mias Bollywood Tanzgruppe in Wien.



Abbildung 4: Tänzerin Mia bei einem Auftritt.

5.1 Ein Einblick in die Bollywood Tanzszene Wiens

„Das Phänomen Bollywood ist im deutschsprachigen Raum ein Lifestyle-Phänomen. Tanzkurse, Workout Videos, Sari-Shops und vieles mehr machen den Trend aus. Für die Film interessiert sich ein harter Kern von Fans, während anderswo schon wieder der nächste Trend ausgerufen wird“ (Tieber 2007: 9).

Bollywood Tanzen in Wien ist als ein Ausdruck des Lifestyles einer kosmopolitischen Populärkultur im Sinne Henry Jenkins (2006) und weniger als Fanaktivität zu sehen, wie auch das oben angeführte Zitat und meine Forschungsergebnisse verdeutlichen (siehe auch Kap. 6+7). Bollywood Dance wurde den Tänzerinnen in meinem Forschungsfeld einerseits durch das Sehen von den Tänzen in Bollywood Filmen bekannt⁴⁶. Andererseits – und das macht den größeren Teil aus – ist er durch live Performances und Angebote in Tanzstudios vermehrt in Erscheinung getreten und hat diejenigen erreicht, die keine Bollywood Filme sehen, denen aber der Tanzstil und die Musik zusagt. Bollywood Dance kann in Wien als Erweiterung des Repertoires von verschiedenen Formen von *Ethnodance* betrachtet werden – vor allem von orientalischem Tanz, der einen fixen Bestandteil der Tanzszene im deutschsprachigen Raum bildet – und wird vorwiegend in Studios für orientalischen Tanz angeboten (vgl. Mader 2008b: 235). Bollywood ist in Wien präsent, doch es hat zahlenmäßig nie einen Bollywood Boom gegeben und Claus Tieber betrachtet Aktivitäten rund um das transkulturelle Produkt Bollywood als einen Trend, der spannend zu erfassen ist (vgl. Tieber 2007: 9).

In einem grundsätzlich von Hollywood Filmen dominierten Raum, können indische Filme als *place-making* im Rahmen der globalen kulturellen Ökonomie angesehen werden (vgl. Mader/Budka 2009: 128). In diesem Sinne waren Bollywood Filme im deutschsprachigen Raum lange ein Nischenprodukt, bis RTL2 am 19.11.2004 seinen ersten Bollywood Blockbuster in deutscher Synchronfassung im Hauptabendprogramm ausstrahlte: „In guten wie in schweren Tagen“ (*Kabhi Khushi Kabhi Gham* 2001). Nach Würtz wurde mit diesem Film eine Öffentlichkeit für Bollywood im deutschsprachigen Raum hergestellt und dieser gilt beim deutschsprachigen Publikum bis heute als Maßstab für einen typischen Bollywood Film (vgl. Pestal 2007: 100, vgl. Würtz 2008:

⁴⁶ Elke Mader verweist in diesem Zusammenhang auf den Bollyscape, der zunächst Hand in Hand mit dem *Ethnoscape* der südasiatischen Diaspora ging, doch mittlerweile darüber hinausreicht. Dies ist vor allem im deutschsprachigen Raum mit einer geringen indischen Diaspora wahrzunehmen (vgl. Mader 2008b: 234).

127). Somit wurde der deutschsprachige Raum mit Bollywood bekannt gemacht und neue Zirkulationen von Bollywood erfolgten.

Angeregt durch die Filme im Fernsehen, begann sich im Herbst 2005 eine „Bollywood Szene“ in Wien zu entwickeln (vgl. Pestal 2007: 168)⁴⁷. Das damit einhergehende trendmäßige Auftauchen von Bollywood Tanzkursen verlief im gesamten deutschsprachigen Raum zeitgleich. Meine Recherche in den Archiven von molodezhnaja.ch und bollywoodforum.de⁴⁸ zeigen, dass ab 2005 eine rege Nachfrage für Angebote von Bollywood Tanzkursen in Österreich und Deutschland, inspiriert durch die Filme, entstanden ist, weil die *User* das Gesehene nachtanzen wollten. In ihrer Studie über Bollywood in Deutschland, bestätigt Würtz dieses Bild, dass sich seit 2005 immer häufiger Bollywood Tanzkurse im Angebot von Tanzschulen und Fitnessstudios finden lassen. Getanzt wird zu Tänzen aus den für die Teilnehmer bekannten Bollywood Filmen. Sie stellen für Würtz einen unmittelbaren Ausdruck dessen dar, was bereits medial rezipiert wurde, begleitet von indischer Kleidung, Armreifen und Fußketten (vgl. Würtz 2008: 170ff). Durch diese Präsenz von Bollywood im deutschsprachigen Raum erreichte die Bolly-Welt bald auch diejenigen, die keine Filme sehen, aber denen der Tanzstil, die Musik oder die Kleidung gefallen. Das führt zu der vorhin angesprochenen Thematik des Lifestyles zurück.

In Wien ist Bollywood Dance derzeit auf drei Ebenen sichtbar: auf der Ebene von wöchentlichen Tanzkursen und Wochenend-Workshops, zweitens auf der Ebene von Performances⁴⁹ und drittens auf der Ebene von Bollywood Partys. Die größte dieser Ebenen wird von wöchentlichen Tanzkursen und Tanz-Workshops in Wien gebildet, welche ich in den folgenden Kapitel ausführlich behandeln werde.

Auf der Performance-Ebene zeigten mir Internetrecherchen und teilnehmende Beobachtungen, dass es derzeit etwa ein Mal pro Monat in Wien eine Performance von Bollywood Tänzen gibt. Diese finden meist in Form eines indischen Tanzabends mit klassischen indischen Tänzen⁵⁰ und dem „modernen indischen“ Bollywood Dance⁵¹

⁴⁷ Wien stellt bis heute das Zentrum von Bollywood bezogenen Veranstaltungen Österreichs dar (vgl. Pestal 2007: 155f).

⁴⁸ molodezhnaja.ch und bollywoodforum.de sind zwei der bekanntesten und meist benutzten Bollywood Foren im deutschsprachigen Raum (vgl. Würtz 2008: 164).

⁴⁹ Darunter fallen auch Bolly-Flashmobs, wie der von Mia und ihren Tanzschülerinnen am 17.06.2012.

⁵⁰ *Bharata Natyam* und *Kathak* sind in Wien am meisten präsent.

⁵¹ Dieses Bild erhielt ich durch teilnehmenden Beobachtungen von der orientalistisch-indischen Tanzshow „Von Bombay nach Kairo“ am 18.10.2011 im Theater Akzent der Wiener Orient-Tanzszene oder dem

statt. Ein Highlight der Bollywood-Veranstaltungen der letzten Monate war die Bollywood Eröffnungs-Show des Impuls Tanz Festivals am 13.07.2011. Dieses medial groß aufbereitete „Spektakel“ von Terence Lewis, einem Starchoreographen aus Indien, zog eine Vielzahl an nicht Bollywood-Kennern in das Wiener Museumsquartier. Auch auf diese Weise finden, durch die mitreißenden Darbietungen inspiriert, Personen zu Bollywood Tanzkursen, wie zwei Teilnehmerinnen im USI-Tanzkurs berichteten, die dadurch zum Bollywood Tanzen gekommen sind (siehe Kap. 5.2.1).

Um die dritte Ebene, die Bollywood Veranstaltungen und Bollywood Parties, ist es relativ still geworden. Die von Pestal (2007: 159f) erwähnten groß angelegten Bollywood Partys 2006 in Wiener Clubs, Bollywood-Abende und *Bhangra*-Parties, vor allem die monatlichen „Bollynights“ im Klub Ost, sind mittlerweile nicht mehr zu finden. Im letzten Halbjahr 2011 gab es keine dieser Veranstaltungen.

Um den Einblick in das Bolly-Wien zu vervollständigen, soll hier noch der erste österreichische Bollywood Film von Sandeep Kumar, Liebe ohne Grenzen, „*Kesariya Balam*“⁵², erwähnt werden. Dieser spielt in Wien und ist laut Sandeep Kumar, dem Regisseur des Films, wie ein Musical aufgebaut, welches den Großteil der Handlung durch die Songsequenzen erzählt (informelles Gespräch 15.11.2011). Im Zentrum seiner Handlung steht ein Bollywood Tanzkurs in Wien, welcher sehr schön zeigt, wie Bollywood Dance in Tanzkursen in Wien gelehrt wird und welche Attribute damit in Verbindung gebracht werden. Die Hauptdarstellerin Carolyn, eine mit ihrem Leben unglückliche Schauspielerin und Sängerin, gewinnt durch den Besuch von Bollywood Tanzstunden ihre Lebensfreude zurück. Gedreht wurden die von Neha Kapdi choreografierten Songsequenzen an bekannten Plätzen in Wien, wie im Volksgarten, vor dem Riesenrad oder dem Stephansdom. Sie spiegeln die Vielfalt von Bollywood Dance wieder und rücken die Lebensfreude und den Spaß in den Vordergrund, welche Bollywood Dance in Wien als Hauptattribute hat. Der hybride Bolly-Tanzstil wird im Film aufgegriffen und die Tänze variieren zwischen indischem klassischen Tanz und aktuellen, modernen westlichen Tanzstilen.

indischen Tanzabend am 15.10.2011 im Völkerkundemuseum Wien. Bei einem indischen Fest am 08.10.2011 in der Brunnenpassage gab es Tanzvorstellungen von *Kathak* und *Bharata Natyam*, Live-Musik von *Sitar* und *Tabla* und danach ein freies Tanzen zu Bollywood Hits mit einem DJ.

⁵² Siehe auch: <http://www.kesariya-balam.at>. Die Premiere des Films war am 15.06.2010.

5.1.1 Aktuelle Bollywood Tanzkurse Wiens

Bollywood Tanzkurse gibt es in Wien seit etwa 1996, seitdem Neha Kapdi, eine in Wien lebende Inderin, Bollywood Tanzkurse in unregelmäßigen Abständen anbietet (vgl. URL 2). Ab 2005 weitete sich das Angebot durch die Bekanntheit der Bollywood Filme und die Nachfrage nach Bollywood Dance aus und andere Lehrende kamen dazu.

Derzeit sind es vier Lehrende aus dem deutschsprachigen Raum, welche die Bollywood Tanzszene Wiens füllen und diverse wöchentliche Kurse an unterschiedlichen Kursorten in Wien anbieten: Miriam Rubey (Künstlername Mia)⁵³, Christina Schollenbruch (Künstlername Schemzedah)⁵⁴, Lisa Lengheimer⁵⁵ und Cynthia Slezak. Deren Angebote, insgesamt 12 Kurse im WS 2011, reichen von Bollywood Dance bis Bollywood Hip Hop, BellyBolly und Bollywood Fusion. Kursorte sind orientalische Tanzstudios (Mänada, Chiftetelli), das Universitäts-Sportinstitut Wien (USI), eigene Tanzstudios (Bollyclub, Salon Emmer) und die Wiener Volkshochschule (VHS).

Diese Lehrerinnen aus dem deutschsprachigen Raum bilden die Mehrheit von Bollywood Tanzlehrenden in Wien. Auf der Suche nach Bolly-Dance Angebote von indischen Lehrenden in Wien bin ich auf die Kurse von Senthil Kumar und Neha Kapdi⁵⁶ gestoßen, die jeweils einen Kurs pro Woche anbieten. Senthil Kumar führt seine Kurse unter dem Namen indischer Filmtanz und bietet neben Bollywood Dance auch Kollywood Dance⁵⁷ an. Bollywood Tanzkurse von indischen Lehrenden in Wien zu erforschen wäre ein eigenes spannendes Forschungsfeld, welches den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Daher konzentriere ich mich auf deutschsprachige Lehrende und Tänzerinnen.

Lehrende, die Bollywood Dance unterrichten, bieten meist zusätzlich orientalischen Tanz oder modern Dance an, sowie *Bhangra*-Workshops, *Tribal Dance* und Bollydance Variationen. Sie sind Teil von Bollywood Tanzgruppen und treten Solo oder in diesen Tanzgruppen bei kleineren und größeren Veranstaltungen in Österreich auf. Zusätzlich

⁵³ <http://miriamrubey.com/>

⁵⁴ <http://www.schemzedah.com>

⁵⁵ <http://www.salonemmer.at>

⁵⁶ <http://www.nehakupdi.com>

⁵⁷ „Aus Tamil Nadu kommt das „Tamil Cinema“, auch unter dem Begriff „Kollywood“ bekannt (nach Kodambakkam, einem Vorort von Chennai, in welchem die Filme produziert werden). TAMILISCHE Filmmusik ist von südindischen Instrumenten bestimmt, und der Tanzstil ist von den südindischen Volkstänzen und klassischen Tanzstilen beeinflusst. Er ist sehr körperbetont, kraftvoll und dynamisch, und je nach Mischung der Musikstile unterschiedlich. Filmtanz läßt den Tänzern viel Freiraum, es gibt kein Regelwerk - der Spaß an der Sache ist das Wichtigste!“ (URL 3)

gibt es vereinzelt Bollydance-Workshops von zwei bis vier Stunden meist in orientalischen Tanzstudios, und den jährlichen, eine Woche dauernden Bollywood Tanzworkshop des Impuls Tanz Festivals. Workshops nach Anfrage bieten Chandni⁵⁸ oder Sophie Fürnkranz⁵⁹ an.

Für einen Einblick in die aktuelle Bolly-Tanzszene Wiens braucht es noch ein Blick auf die Teilnehmer. Die Bollywood Tanzkurse in Wien sind vorwiegend an Frauen gerichtet und werden fast ausschließlich von jenen besucht, während Bollyrobics oder *Bhangra* Kurse auch für Männer gedacht sind, von diesen jedoch kaum besucht werden, wie mir die Tanzlehrerinnen in den Interviews erzählten. In orientalischen Tanzstudios findet man ein breites Spektrum von Anfängerinnen bis Semiprofis, die mit Bollywood auftreten möchten und das Alter der Teilnehmerinnen liegt zwischen zwanzig und fünfundsechzig Jahren (vgl. Int.E Christina: 7). Wie weit die Teilnehmerinnen in die Bolly-Welt involviert sind, variiert innerhalb aller Kursorte. Christina berichtet von einer Schülerin in ihrem Kurs, die ein absoluter Fan ist, sich alle Filme anschaut, nach Indien fliegt und immer top gestylt mit indischem Outfit in den Unterricht kommt. Dann gibt es Schülerinnen im Kurs, die Bollywood Filme oder das Land Indien überhaupt nicht mögen, aber diesen Tanz schon (vgl. Int.E Christina: 7). Diese Unterschiede tauchen im Verlauf der Arbeit immer wieder auf.

In diesem Zusammenhang möchte ich bemerken, dass es nicht so einfach ist, einen Überblick über aktuelle Bollywood Tanzkurse und Wochenend-Workshops in Wien zu gewinnen. Das Angebot verändert sich ständig und ist auf immer wieder wechselnde Tanzstudios in Wien verteilt. Während den acht Monaten meiner Forschung hat sich einiges in der Bollywood Tanzszene verändert. Lisa Lengheimer und Mia eröffneten beide eigene Tanzstudios, Mia gründete eine Bollywood Tanzgruppe, die Mangala Dakinis, Neha Kapdi bietet nach einer zweijährigen Pause wieder Bollywood Tanzkurse an und hat „endlich“ eine Homepage und die Kurse werden nicht mehr nur über Mundpropaganda weitergegeben⁶⁰. Das Tanzstudio Chiftetelli, eine der Hauptadressen

⁵⁸ <http://www.chandni.at/>. Chandni, Bollywood-Dance Lehrende und Fan, gibt auf ihrer Homepage einen Überblick über die meisten aktuellen Bollywood Tanzkurse in Wien.

⁵⁹ <http://members.aon.at/padma/>

⁶⁰ Seit März 2012 gibt es ihre Homepage: <http://www.nehakapdi.com>

für Bollywood Dance, bietet ab dem Sommersemester 2012 keine Bollywood Tanzkurse mehr an. Die Tage der offenen Tür in den Tanzstudios, die Bollywood Dance anbieten, boten mir die beste Gelegenheit, Informationen zu erhalten und sich mit anderen Tänzerinnen über aktuelle Bollywood Tanzkurse zu unterhalten.

5.1.2 Die Bolly-Tanzlehrerinnen

Ich habe im Zuge meiner Forschung mit drei Bollywood Tanzlehrerinnen Interviews durchgeführt und Schnupperstunden bzw. Tanzstunden besucht und möchte an dieser Stelle die Akteure dieser empirischen Studie einführen.

Mia, (Miriam Rubey), 28 Jahre alt, ist ausgebildete Tanzpädagogin, Tänzerin, Tanzlehrerin und studiert Theaterwissenschaft an der Uni Wien. Sie kommt aus Österreich. Sie unterrichtet Bollywood Dance und Bollyrobic am USI und zwei offene Stunden und einen Anfängerkurs im eigenen Tanzstudio, dem Bollywoood Club. Zusätzlich bietet sie *Bhangra* Workshops und Kurse in *Oriental Moves* und *Fit and Dance* an. Bollywood Dance unterrichtet sie seit vier Jahren (vgl. Int.E Mia:1). Seit ihrer Kindheit machte sie Tanzausbildungen in Step Tanz, Ballett und Modern Jazz Dance. Später kam Contemporary Dance und dann Bollywood Dance dazu. Derzeit bildet sie sich in *Kathak* und *Odissi* weiter, um die klassischen indischen Tanzschritte in ihre Bollywood- Choreografien besser integrieren zu können (vgl. Int.E Mia: 4).⁶¹

Christina Schollenbruch (Künstlername Schemzedah), 27 Jahre alt, ist gelernte Kostüm- und Modedesignerin. Sie studiert zeitgenössische Tanzpädagogik am Konservatorium in Wien und ist beruflich als Tanzlehrerin, Choreografin und Tänzerin tätig. Sie kommt aus Deutschland, lebt aber schon lange in Wien (vgl. Int.E Christina: 1). Derzeit unterrichtet sie Bollywood Dance am USI und im Tanzstudio Mänada, *Bollywood Fusion*, *Tribal Style Bellydance* und *Tribal Style Fusion*. Sie unterrichtet seit vier Jahren (vgl. Int.E Christina: 2). Sie lernte orientalischen Tanz und *Bharata Natyam* (in Deutschland bei Gertrud Sohler und Chandra Devi und bei Shyamala Surendran in der

⁶¹ Mia und Christina leiten beide eigene Bollywood Tanzgruppen, Mia die Tanzgruppe Mangala Dakinis, Christina die Tanzgruppe Pagal Hai.

Dharani School for Performing Arts in Chochin, Kerala, Indien. Obwohl sie in Indien mit der Bolly-Welt in Berührung gekommen ist, hat ihre eigentliche Beschäftigung mit Bollywood Tanz erst mit dem Kontakt mit Lisa Lengheimer in Wien begonnen (vgl. Int.E Christina: 2f).

Cynthia Slezak, ist 19 Jahre alt und Studentin der Schauspielschule Vienna Conservatorium, Tänzerin und Tanzlehrerin. Sie kommt aus Oberösterreich. Mit 10 Jahren entdeckte sie durch den Film *Kabhi Kuchi Kabhi Gham* auf RTL2 ihre Liebe für Bollywood Filme und damit auch ihre Liebe für Bollywood Dance (vgl. Int.E Cynthia:1). Tanzerfahrung sammelte sie in einem dreijährigen Balletttraining als Kind und mehreren Kursen wie Hip Hop, Bollywood Dance bei Domenika Arnetzeder in Linz oder *Kathak* bei Kaveri Sageder in Wien (vgl. Int.E Cynthia: 5). Doch das meiste lernte und lernt sie sich selber aus den Filmen, indem sie die Schritte nachtanzt (vgl. Int.E Cynthia: 5). Aktuell unterrichtet sie Bollywood Hip Hop im Tanzstudio Chiftetelli. Sie unterrichtet seit einenhalf Jahren (vgl. Int.E Cynthia: 1+6).

Die Kurzbeschreibungen vermitteln ein deutliches Bild. Bollywood Dance kam bei allen drei Lehrerinnen nach anderen Tanzausbildungen wie Modern Dance, Jazz Dance, Ballett oder orientalischem Tanz dazu. Das Interesse an Bollywood Dance entstand bei Christina nach dem Erlernen von *Bharata Natyam*. Bei Mia und Cynthia wurde durch das Bollywood Tanzen und dann später auch Lehren, ein Interesse an klassischen indischen Tanzstilen geweckt. Bollywood Dance ist in Wien stark mit indischen Tanzstilen, klassisch und Volkstanz, verbunden. Daher ist es allen drei Lehrenden sehr wichtig, diese Elemente extra zu lernen, um diese besser in ihren Choreografien integrieren zu können. Gelernt wurden bzw. werden *Bharata Natyam*, *Kathak* und *Odissi*. Bollywood Dance lernten alle bei Österreicherinnen, während die klassischen indischen Tanzstile bei Inderinnen in Österreich oder in Indien gelernt wurden. Sehr schön sichtbar wird bei der Beschreibung von Cynthia, dass Bollywood Dance leicht aus dem Film selbst gelernt werden kann. Der Tanzstil ist einfacher gehalten als die klassischen indischen Tanzstile und durch neue Medientechnologien, wie DVDs oder dem Internet, so leicht zugänglich, dass er auch direkt vom Medium Film gelernt werden kann. Im Gegensatz sind kaum Choreografien von klassischen indischen

Tanzstilen im Internet zu finden, gleichzeitig sind diese wegen ihrer komplexen Tanztechnik nicht so einfach erlernbar wie Bollywood. Ein weiterer großer Vorteil zum Erlernen von Bollywood Tanz ist, dass verschiedene Tanzstile ineinander fließen. Tanzstile, welche die Lehrenden in ihren Ausbildungen gelernt hatten – eigentlich alles, was mit Tanzen und Schauspiel zu tun hat, ist integrierbar.

5.1.3 Die Vermittlung in den wöchentlichen Bolly-Tanzstunden

Anhand der von mir durchgeführten Interviews mit Bollywood Tanzlehrerinnen, informellen Gesprächen und teilnehmenden Beobachtungen in Bollywood Tanzstunden, konnte ich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede einer typische Bollywood Tanzstunde und den Aufbau eines viermonatigen Tanzsemesters in Wien herausarbeiten.

Der Ablauf der Kursstunde und der Aufbau des Tanzsemesters ist bei allen Bollywood Tanzkursen in Wien gleich. Die Kursstunde besteht, kurz und bündig formuliert, aus: „Warm Up, dann Technik, dann Choreografie und zum Schluss ein Stretching“ (Int.E Mia: 9). Christina beschreibt ihren typischen Ablauf einer Bollywood Tanzstunde wie folgend:

„Erstens mal gibt es ein *Warm Up*, da sind meist Yoga Elemente drin. Ganz wichtig ist das Aufwärmen. Dann gibt es die indische Tanzbegrüßung. Dann gibt es meistens einen Teil *Bhangra*, wo der Kreislauf angeregt wird und der noch nicht so viel Technik beinhaltet sondern dieses Warmwerden, Herz-Kreislauf-System anregen und Spaß haben. Dann gibt es meistens einen Technikeil, wo wir mehr auf die *Mudras* eingehen, also auf die indischen Handgesten, auf klassisch indisches Repertoire, wo ich sehr viel Wert drauf leg, dass das einfach sitzt. Und dann gibt es meistens einen Choreografieteil oder einen Kombinationsteil, wo wir das Erlernte zusammensetzen und in einer Choreografie tanzen. Und dann gibt es ein *Cool down* zum Schluss“ (vgl. Int.E Christina: 3).

Kleinere Variationen und persönliche Vorlieben finden sich bei der Begrüßung bzw. Verabschiedung. Diese sind aus dem klassischen indischen Tanz übernommen⁶², bei Mia z.B. aus dem *Bharata Natyam*, welche eine Verortung von Bollywood Dance in Wien in Richtung klassischer indischer Tanzstile, die im Vordergrund der Rezeption

⁶² In den klassischen indischen Tänzen gibt es eine traditionelle Begrüßung am Beginn jeder Tanzstunde, welche Glück bringen soll und Respekt dem Lehrer gegenüber und umgekehrt den Schülern gegenüber, so wie auch den Göttern, dem Tanzboden und Mutter Erde zeigt (vgl. Int.E Mia: 10).

des Bolly-Mix in Wien stehen, zeigt (siehe Kap. 6.2). Die dabei stattfindenden Adaptation der Begrüßung jeder Lehrerin verweisen auf den modernen, hybriden „indischen“ Tanzstil Bollywood, der in jedem Bereich ein Übernehmen, Borgen und Adaptieren ist (vgl. Shresthova 2011: 151). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Betonung von Cynthia in ihren Tanzkursen auf moderne „westliche“ Hip Hop Tanzstile und der bewusste Verzicht einer indischen Begrüßung zu Beginn der Tanzstunde, da ihr Fokus nicht bei indischen Tanzstilen liegt und sie Bollywood Hip Hop nicht dort verortet sieht (vgl. Int.E Cynthia: 3b).

Der Schwierigkeitsgrad der Choreografien bestimmt neben dem Können der Tanzschülerinnen und der Gruppengröße die Anzahl der Choreografien im Tanzsemester, welches eine oder zwei längere Choreografien oder mehrere kürzere beinhaltet (vgl. Int.E Christina: 4f). Ergänzend wird ein bisschen Bolly-Kultur durch die Lehrenden weitergegeben, „diese Bollywood-Kultur, dieses bunte, kitschige, manchmal philosophische, schmachtende“ (Int.E Christina: 6). Je nach Länge der Kursstunden bzw. dem Schwierigkeitsgrad der erforderlichen Tanzschritte für die Choreografie gibt es ein intensiveres Üben der Tanztechnik oder einen Fokus auf den *Abhinaya* Teil – bei dem die Mimik, das Schauspiel und die *Mudras* geübt werden (vgl. Int.E Mia: 9). Christina legt sehr viel Wert auf die korrekte Tanzweise und gibt in allen ihren Kursstunden der Tanztechnik, mit einem Grundrepertoire von *Bharata Natyam*, einen großen Raum (vgl. Int.E Christina: 5f).

Zusätzlich sollen die gelernten Tanzschritte die Tanzschülerinnen zum selber frei Tanzen animieren, „dass sie es nicht nur in meiner Stunde können, sondern dass sie dann wirklich auch das Wissen und das Können mitnehmen“ (Int.E Mia: 11). Cynthia ist es ebenfalls wichtig, dass ihre Schüler frei tanzen lernen und nicht nur darauf achten, was jemand ihnen beibringt (vgl. Int.E Cynthia: 8). Für sie ist es diese Freiheit im Bollywood Dance, die Tanzbewegungen zu verändern und frei und anders kombiniert zusammenzusetzen, welche sie besonders schätzt.

„...diese Philosophie versuche ich auch meinen Schülern beizubringen und zwar immer beim Abwärmtraining. Man dreht eine Musik auf, man überlegt, was könnte zu der Musik passen und dann tanzt man“ (Int.E Cynthia: 6).

Besonders beim Abwärmtraining am Ende der Tanzstunde oder „free dance“, wie sie es nennt, gibt sie die Gelegenheit, das Gelernte oder Eigenes frei auszuprobieren (vgl. Int.E Cynthia 6f).

„Ich habe nichts dagegen, wenn meine Schülerinnen jetzt statt dem(Anm. zeigt eine Pose vor) das machen (Anm. macht andere Pose), weil ich einfach sage, das kommt dann vom Herzen. Mir ist es auch nicht wichtig, ob sie mit dem linken Fuß anfangen oder mit dem rechten, was ich oft gefragt werden – Cynthia welchen Fuß nimmst du? – Ist ja egal du sollst tanzen, du sollst dich freuen daran, du sollst irgendwas spüren wenn du das machst. Genau das macht den Ausdruck aus im Bollywood“ (vgl. Int.E Cynthia:6f).

So wie für Cynthia die Freude beim Bolly-Tanzen wichtig ist, betonen auch Christina und Mia, dass die Lebensfreude im Bolly-Tanzen bei der Vermittlung an erster Stelle steht (vgl. Int.E Christina: 6). „Vor allem die Freude an dem Tanz und natürlich auch die Technik...Aber vor allem die Liebe dazu und die Freude, weil ich find, das hat schon was Spezielles“ (Int.E Mia: 11). Generell kann festgehalten werden, dass Bollywood Dance zwar Tanztechnik, vorwiegend aus klassischen indischen Tänzen beinhaltet und auch geübt wird, doch der Fokus der Stunde auf Spaß, dem Ausdruck von Gefühlen und vor allem Lebensfreude liegt, wie im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird. Abschließend gebe ich Christina das Wort:

„Ich freue mich immer wieder sehr, wenn ich Menschen damit anstecken kann, mit Bollywood und indischem Filmtanz oder generell auch mit Tanz ... und das find ich immer das ist so das Schönste an meiner Arbeit“ (vgl. Int.E Christina: 11).

5.1.4 Bollywood als „Glücklich-Mach-Formel“?

„Bollywood Dance ist für mich, so wie jegliche Tanzform, eine absolute Lebensfreude“ (Int.E Christina:10).

Bollywood hat diesen Gute-Laune-Faktor immer mit dabei, sei es im Bollywood Film, als Werbung der Filme⁶³, in der Bollywood Filmmusik oder beim selber Tanzen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass neben den Bollywood Filmen auch die Tanzkurse mit diesem Aspekt beworben werden. Auch in Studien zum globalen Bollywood Dance werden Spaß und Lebensfreude oft in den Vordergrund der Tanzrezeption gestellt, welche mit lokal spezifischen Vorlieben versehen sind (siehe Kap. 4.1).

⁶³ Rapid Eye Movies, ein Filmlabel aus Deutschland, werben im deutschsprachigen Raum mit dem Slogan: Bollywood macht glücklich!

An dieser Stelle ist es daher wichtig einen Blick darauf zu werfen, wie diese Tanzkurse in Wien beworben werden. Auffallend ist dabei, dass in allen Kursbeschreibungen der Spaß und die Lebensfreude im Zentrum stehen. Worte, wie fröhlich, bunt und schwungvoll, werden verwendet, um diesen Tanzstil zu bewerben. Die Kursbezeichnungen implizieren alle eine den Bollywood Tänzen zugrunde liegende Lebensfreude. So finden sich beispielsweise Sätze wie: „Tanzen wie in den Bollywood Filmen – Getanzte Lebensfreude zum Mitmachen!“⁶⁴ oder „Bollywood-Dance ist Lebensfreude, Spaß an der Bewegung und getanztes Glück!...It’s funky, crazy and very charming!“⁶⁵. Neha Kapdi nennt ihren aktuellen Kurs „Fun with Bollywood - enjoy and feel free to dance to the beats of popular Bollywood music“ (URL 6).

Nach Aussagen meiner Interviewpartnerinnen, sowie aus meiner eigenen Erfahrung hat Bollywood Dance die besondere Fähigkeit Leute nicht nur zu begeistern, sondern auch glücklicher zu machen, als ob es eine „*Glücklich-Mach-Formel*“ ist. In einer Interviewpassage bei Mia kommt das deutlich hervor: „Ich glaub schon, dass man sagen kann, Bollywood Dance hat diese Formel – ja das macht glücklich. Es ist sehr expressiv und man kann viel damit umwandeln und transformieren“ (Int.E Mia: 11). Wichtig ist an dieser Stelle zu betonen, dass Tanz oder Bewegung generell „glücklicher“ machen kann. Doch scheint mir dieser Aspekt im Bollywood besonders stark ausgeprägt zu sein.

5.2 Bollywood Tanzen am USI-Wien

Das Universitätssportinstitut der Universität Wien (USI) zeichnet sich durch ein umfangreiches Angebot an diversen Bewegungs- und Sportarten aus. Es werden für Studierende an Universitäten und Fachhochschulen in Wien, sowie für Akademiker, eine große Auswahl an unterschiedlichsten Kursen geboten. Das Kursangebot wird ständig erweitert. Kursorte sind vor allem Sportstätten und Turnsäle von Schulen in Wien, aber auch in anderen Räumen, wie Yogazentren oder Tanzstudios, werden Kurse angeboten. Lehrende sind oft selbst oder ehemalige Studierende.

⁶⁴ USI Kurs (URL 4)

⁶⁵ Kursbeschreibung von Mia (URL 5)

Bollywood Dance gibt es seit dem seit WS 07/08 am USI-Wien. Er wird als „Bollywood Dance – Indischer Filmtanz und Folklore“ gelistet und führt folgende Beschreibung:

„Tanzen wie in den Bollywood Filmen – Getanzte Lebensfreude zum Mitmachen! In diesem Kurs werden Choreographien zur Bollywood Musik erlernt. Kraftvolle Tanzelemente aus dem Volkstanz *Bhangra* bringen eine bunte Mischung von Koordination, Ausdauer, Kraft und einfach Freude am gemeinsamen Tanzen. Geschmeidige Bewegungen in Hüfte und Armen, *Mudras* (=indische Handgesten), getanzte Geschichten und energiegeladene Moves begleitet dich in diesem Kurs“ (Url 4)
⁶⁶.

Es gibt derzeit am USI zwei Bollywood Dance Kurse. Am Montag von 17:10 – 18:17 im Tanzstudio Manhardt in der Neubaugasse, geleitet von Mia und einen zweiten Kurs von Christina am Donnerstag von 16:00 – 17:30, in einem Turnsaal der Universitätssportstätte in der Althanstrasse. Zusätzlich gibt es einen Bollyrobics Kurs, der ein Jahr später ins Kursprogramm des USI-Wiens aufgenommen wurde. Dieser findet, ebenfalls von Mia geleitet, vor dem Bollywood Tanzkurs am Montag zwischen 16:00-17:07 im selben Tanzstudio statt. Alle Kurse sind für Anfänger und Fortgeschrittene.

5.2.1 Die USI-Tanzgruppe

Die Auswertungen meines Fragebogens ermöglichen mir, ein Bild der USI-Teilnehmerinnen zu zeigen. Die USI-Bollywood Tanzgruppe im WS2011/12 bildet eine heterogene Gruppe von knapp 40 Frauen, die sich vorwiegend aus Studierenden (60%), aber auch Akademikerinnen (40%) zusammen setzt, welche aus Österreich bzw. aus Deutschland kommen. Genannte Studienrichtungen sind u.a.: Philosophie, Pharmazie, Geschichte, BWL, Chemie, Instrumentalpädagogik, Theaterwissenschaft, Holztechnik, Konservierung & Restaurierung.

Generell fällt auf, dass die Hälfte der Kursteilnehmerinnen Tänzerinnen sind und diesen Kurs als weiteren Tanzkurs neben anderen Tanzkursen besuchen oder früher jahrelang getanzt haben. Diese Hälfte der Teilnehmerinnen bringt nach den Angaben im Fragebogen Tanzerfahrung in den Kurs mit, wie jahrelanges Ballett-Training, Jazzdance, Steppdance oder kürzer besuchte Tanzkurse. Diese Vorerfahrungen konnten

⁶⁶ Das gesamte Informationsblatt ist im Anhang zu lesen.

in Bollywood Dance mitgenommen und dort angewendet werden. Nur zwei der Teilnehmerinnen, Sidonia und Iris, haben einen klassischen indischen Tanzstil gelernt. Sidonia lernt seit neun Jahren *Odissi* und ist Mitglied bei der Bollywood Tanzgruppe von Mia, den Mangala Dakinis. Die andere Hälfte hat keine Tanzvorerfahrung.

Etwa ein Drittel im Sample bleibt dem Kurs seit mehreren Semestern treu und bildet den Kern der Gruppe. Sie sind „bei Bollywood hängen geblieben“, wie Ulrike es treffend formuliert (vgl. Int.E Ulrike: 3). Ulrike meint weiter: „... seit ich Bollywood mache, bin ich halt nicht mehr auf der Suche. Da weiß ich, dass das irgendwie das Richtige ist“ (ebd).

Neben diesen Tanzkursen werden zusätzliche Angebote von Mia wie Bollywood Dance Open Classes in ihrem Tanzstudio oder *Bhangra* Workshops besucht. Sonja besucht neben dem Bollyrobics Kurs bei Mia am Donnerstag den Bollywood Tanzkurs am USI von Christina und *Bhangra* Workshops.

Bei meiner Frage nach dem ersten Kontakt mit Bollywood Dance erhob ich zwei verschiedene Zugänge. Der eine lief, wie von mir erwartet, über Bollywood Filme im Fernsehen bzw. auf DVD. Sidonia sah zufällig „In guten wie in schweren Tagen“ (*Kabhi Khushi Kabhi Gham* 2001) 2004 im TV und liebt seitdem Bollywood Filme (vgl. Int.TN Sidonia: 1). Julia (Int.TN: 1) und Sara (Int.TN: 2) sahen beide Filme auf DVD angeregt durch Bekannte, die Bollywood Filmfans sind. Iris sah ihren ersten Bollywood Film vor 10 Jahren im Flugzeug nach Delhi und ist seit dem begeistert von Bollywood Filmen (vgl. Int.TN Iris: 1). Die Tanzsequenzen gefielen, wie erwartet, allen Befragten von Anfang an am Besten. Bei allen vergingen ein paar Jahre, bis sie entweder aktiv einen Bollywood Tanzkurs suchten oder diesen im Kursheft fanden und sich an die lustigen und fröhlichen Tanzszenen in den Filmen erinnerten und daraufhin beschlossen, selber Bollywood tanzen zu wollen.

Der andere Zugang zu Bollywood Dance erfolgt über persönliche Kontakte und verschiedenste Aktivitäten, ohne vorher einen Film gesehen zu haben. Genannt wurden das im Kapitel 5.1 erwähnte *Impulstanz Opening* im Juli 2011 mit der Bollywood Tanzshow. Dort wurde ein Tanz zum Mitmachen angeleitet und von der Menge der

Zuschauer begeistert aufgenommen und, so gut es platzmäßig ging, umgesetzt⁶⁷. Durch diesen Tanz entdeckten Kerstin und ihre Freundin ihre Begeisterung für Bollywood Dance und suchten daraufhin einen Bollywood Tanzkurs (vgl. Int.TN Kerstin: 1). Ulrike und ihre Schwester entdeckten ihre Freude an Bollywood Dance über Bollywood Filmmusik, gespielt für ein Konzert an der indischen Botschaft vom Orchester der Universität Wien unter indischer Orchesterleitung (vgl. Int.TN Ulrike: 2). Sonja fand auf der Homepage ihrer Yogalehrerin ein Video von Lisa Lengheimer mit Bollywood Dance am Karlsplatz, das sie sich sehr oft anschaute, weil ihr der Tanz und die Musik so gefielen (informelles Gespräch am 09.01.2012 mit Sonja). Interessant ist dieser zweite Zugang, da er vielfältig ist und zeigt, dass das Sehen des Tanzes in Filmen und der Wunsch des Nachtanzens, wie bei Ann R. David (2007), Sangita Shresthova (2011) und Petra Hirzer (2009) erforscht, in Wien nicht unbedingt im Vordergrund stehen muss.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Erstkontakt mit Bollywood Dance in Wien nicht nur auf das Sehen von Filmen beschränkt ist. Die Suche nach einem Tanzkurs erfolgte entweder aktiv, meistens jedoch zufällig durch das Durchblättern der Kursangebote im USI-Programmheft und der Erinnerung an die gesehenen Bolly-Tanzsequenzen mit dem Gedanken „das ist sicher lustig, das probiere ich aus“, wie Iris es treffend für viele andere beschreibt (vgl. Int.TN Iris: 1).

5.2.2 Motivationen Bollywood zu Tanzen

„Ich mag die Musik, ich mag den Background der dahinter steht, das heißt Indien, der Lebensstil von Indien, das Bunte, das Fröhliche. Und wenn es mir einmal am Montag nicht so gut geht – ich komme nach Bollywood sicher gut gelaunt wieder raus. Es ist eine gute Medizin für alle Depressiven. Es macht einfach Spaß und ich glaube, wenn man es einmal probiert hat, kommt man nicht mehr so leicht los.“ (Int.TN Iris: 12).

Die Motivationen Bollywood zu Tanzen sind vielfältig und doch ähnlich. Es gilt an dieser Stelle festzuhalten, dass bei den Interviews von den Befragten keine klare Trennung zwischen typisch Bollywood Dance und der Motivation selber Bollywood zu Tanzen vorgenommen wurde. Viele der genannten Aspekte gelten als typisch

⁶⁷ Teilnehmende Beobachtung vom 13.07.2011

Bollywood Dance und sind gleichzeitig Motivation, diesen Tanzstil lernen und tanzen zu wollen. So bemerkt Iris in einer Interviewpassage, dass Bollywood Dance für sie das Richtige sei, denn es beinhaltet „sportliche Betätigung, die mit Kunst zu tun hat und Spaß macht und Geschichte hat und Kultur“ (Int.TN Iris: 6). Die angesprochene Kultur und Geschichte bezieht sich auf das Land Indien und die indischen Tanzstile, welche für die Hälfte der Interviewten einen Grund bedeuten, Bollywood zu tanzen. Iris ist ein großer Indien Fan und seit ihrer Indienreise vor 10 Jahren liebt sie das Land. Ihr Aufenthalt dort „war wie ein Traum und den hole ich mir im Bollywood jetzt immer wieder zurück“ (vgl. Int.TN Iris: 4). Für Kerstin ist der Bezug zu Indien im Bollywood Dance ebenfalls ein Grund, Bollywood Tanzen zu gehen. Auf ihrer sechswöchigen Reise 2007/2008 hat sie das Land geliebt und sich wie im Märchen gefühlt mit den Farben und Schnitten der Gewänder, dem Schmuck und Jasmin im Haar (vgl. Int.TN Kerstin: 4). Aber es gibt auch Gegenstimmen, für die der Indienbezug im Bolly-Dance kein Grund waren, mit Bollywood Dance anzufangen (vgl. Int.TN Julia: 3, vgl. Int.TN Sonja: 3). Doch interessanterweise entsteht durch das Tanzen und das Sehen von Bollywood-Filmen bei vielen, wie z.B. bei Sidonia auch der Wunsch, mehr über das „reale“ Indien zu erfahren und nicht nur Populärkultur zu konsumieren (vgl. Int.TN Sidonia: 8).

Was jedoch alle motiviert, egal ob Indienfan, Bolly-Fan oder Tanzfan, ist die Lebensfreude und der Spaß, welche beim Bolly-Tanzen erlebt werden. Kerstin: „Aber so das Selber-Machen und diese Lebensfreude dann selber zu spüren, das ist, glaube ich eher das worauf es mir ankommt“ (Int.TN Kerstin: 6). Ulrike: „Es ist einfach ein Glückstreffer...Das ist halt einfach unerwartet viel Freude, die es mir vermittelt“ (Int.TN Ulrike: 10). Iris: „Was mich fasziniert ist, dass es eine Tanzrichtung ist, die einfach wahnsinnig viel gute Laune verbreitet. Das habe ich bis jetzt bei keinem anderen Tanz erlebt“ (Int.TN Iris: 12). Die angeführten Ausschnitte aus den Interviews betonen die Sicht der befragten Teilnehmerinnen, dass bei der Art der Unterrichts und der Vermittlung die Lebensfreude und der Spaß an erster Stelle stehen und sie das schätzen. Vergleiche werden zu Balletttrainings oder *Odissi* gezogen, die streng und ohne Humor sind. Im USI-Kurs darf man Lachen und Spaß haben und auch über die kitschigen Texte lachen. Es wird konzentriert geübt und alle wollen es gut können, doch die Freude daran

kommt nie zu kurz. „Es muss nicht hundert Prozent sitzen und perfekt sein, es soll einfach Spaß machen und das verbreitet die Miriam“ (Int.TN Iris: 13). Dazu kommt der Aspekt der Bewegung: „Es ist nicht nur Tanz, es ist auch sportliche Betätigung, es ist Kondition, es ist Stretching dabei, es ist Schauspiel dabei, es sind für mich sehr weibliche Bewegungen“ (Int.TN Iris: 12). Das Erlernen einer Choreografie im Semester und dass dadurch jedes Semester etwas Neues dazu gelernt wird, ermutigt viele, ein weiteres Semester zu bleiben.

Ein wichtiger Aspekt der Motivation Bollywood zu Tanzen darf in diesen Überlegungen nicht fehlen: das Schauspielerische. Das Darstellen der Emotionen und das Schauspielerische beim Erzählen von Geschichten macht für ein Drittel der Befragten den Reiz des Bolly-Tanzes aus. Für Ulrike steht das Schauspielerische im Vordergrund und ist für sie das Allerbeste. „So sollte Tanzen sein“ (Int.TN Ulrike: 6).

„Es war mir ein großes Anliegen immer wieder zu kommen. Also es vermittelt mir sehr viel Freude, ich weiß nicht, wie ich es anders sagen kann...Da ist es echt so, jeder kann mitmachen und man kann sich wirklich viel auf die Freude konzentrieren“ (Int.TN Ulrike: 3).

Auch die Musik ist ein weiterer wichtiger Faktor des Bolly-Tanzen und wird im Kapitel 6.3.2 näher behandelt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Lebensfreude und die Fähigkeit des Tanzes, gute Laune zu verbreiten und einen aufzumuntern und die spielerisch und lockere Art des Unterrichts, der nicht so streng wie bei klassischen indischen Tanzstilen oder Ballett ist, Motivationen des Bollywood Tanzen ausmachen. Kerstin bekommt das letzte Wort:

„Für mich ist das echt einfach nur getanzte Lebensfreude, was mit dem Tanz an sich zu tun hat, mit den Bewegungen, die du beim Tanzen hast, mit unserer ganzen Gruppe aber auch zu tun hat. Ich finde wirklich die Gruppe toll und eben die Mia ist sowieso ein hauptausschlaggebender Punkt, weil du wirklich an ihr merkst, dass sie das echt mit so viel Freude und Enthusiasmus macht und das ist einfach das, was mich total davon überzeugt und wo ich sag, dass das jetzt nicht nur mal ein Semester eine Erfahrung wird, sondern wo ich mir wirklich auch vorstellen kann, das solange zu machen, wie es halt möglich ist“ (vgl. Int.TN Kerstin: 13).

5.2.3 Ein Indienbezug beim Bolly-Tanzen

Bolly-Dance wird mit bunter, indischer Kleidung assoziiert, wie im Kapitel 6.1 weiter ausgeführt wird. In der Tanzstunde zeigt sich dieser Aspekt in der farbenfrohen Tanzkleidung. Mia animiert zusätzlich ihre Tanzschülerinnen, ihre indischen Kleidungsstücke hervorzukramen, Röcke zu tragen oder sich für die Tanzstunde bunt anzuziehen. Das wird auch von den Teilnehmerinnen gerne umgesetzt. „Der Bollywood Tanz lebt ja auch von seiner Kleidung“ (Int.TN Iris: 6). So bereiten indische Hosen oder Röcke und bunte T-Shirts im Tanzkurs einen Indien-Bolly Flair. Julia hat für den Kurs extra ihren indischen Rock herausgesucht, den sie Zuhause hatte, damit es einen „Flair“ hat. Sie meint, wenn sie schon zum Bollywood Tanzkurs geht, dann mit einem Gewand das passt. Im Alltag trägt sie nichts Indisches oder Buntes (vgl. Int.TN Julia: 10). So wie Julia geht es den meisten, mit denen ich gesprochen habe. Das, was an „Indischem“ zuhause gefunden wird, wird beim Kurs angezogen, denn alle interviewten Tänzerinnen erzählten mir, dass sie sich besser fühlen, wenn sie einen indischen bzw. Bollywood Kleidungsstil tragen. Nur Iris und Sidonia kaufen sich speziell auch etwas für Bollywood Dance, wenn sie bei einem indischen Geschäft vorbei kommen. Beide freuen sich, sich in diesem Rahmen schmücken und bunte Glitzersachen anziehen zu können. Sidonia meint: „Das bietet sich einfach an bei den indischen Tänzen, weil da eben die Kleidung so präsent ist“ (Int.TN Sidonia: 10). Das Sich-Schmücken wird in der letzten Tanzstunde des Semesters zelebriert. Für die kleine Vorführung in der letzten Einheit des Semesters für Freunde und Familie, bringen alle Röcke und Armreifen mit und *Bindis* werden aufgeklebt. Iris sagte in dem Zusammenhang: „Da trage ich Festtagskleidung und besonders viel Schmuck und Fußkettchen“ (Int.TN Iris: 5)

Das Kapitel 5 hat gezeigt, dass Bollywood Tanzen in Wien vorwiegend in wöchentlichen Bollywood Tanzkursen und von Österreicherinnen für Österreicherinnen stattfindet. Bollywood Tanzen ist, wie die Bolly-Welt in Wien, als ein Lifestyle-Phänomen zu betrachten, welches durch die Präsenz von Bollywood Tanzkursen in Tanzstudios eine heterogene Zielgruppe – Indien-Begeisterte bis leidenschaftliche Tänzerinnen – anspricht. Die Lebensfreude und der Spaß ziehen sich durch die Kursbeschreibungen, die Vermittlung in den Tanzstunden und den Motivationen, diesen freudvollen und energievollen „indischen“ Tanzstil zu erlernen.

6 Lokale Bollywood-Vorlieben und Bolly-Variationen in Wien

“If Bollywood Dance lives between film and performance, then the meaning of this dance phenomenon can only be understood well if we follow its journey around the world. In other words, we need to travel with Bollywood dance to understand it” (Shrestova 2011: 10).

Bollywood Dance setzt sich, wie in Kapitel 4 erwähnt, aus einer Vielzahl an verschiedenen indischen und internationalen Tanzstilen zusammen. Jede erdenkliche Kombination von Tanzstilen ist möglich. Doch gibt es gewisse Schwerpunkte in Hindi-Filmtänzen, welche sich in den Song&Dance Sequenzen als eher indisch oder Hip Hop orientiert zeigen. Als „klassisch“ oder „typisch“ Bollywood Tanz vs. „moderner“ Bollywood Tanz sind diese Orientierungen in den von mir geführten Interviews benannt worden. Im folgenden Kapitel sollen diese Unterscheidung herausgearbeitet und lokale Vorlieben aus dem Bollymix aufgezeigt werden. Dazu werden von Teilnehmerinnen am USI-Bollywood Tanzkurs erste Assoziationen zu typisch Bollywood Dance und bevorzugte Tanzstile aus dem Bollymix herausgearbeitet und mit ihren Lieblingstanzszenen sowie der Songauswahl für die Tanzstunden von Lehrenden ergänzt.

6.1 „Typisch“ Bollywood-Dance

Den typischen Bollywood Tanz gibt es nicht! Bollywood Dance ist ein hybrider Tanzstil, der, wie im Kapitel 4 dargestellt, in ständig neuen Bolly-Variationen lokal seinen Ausdruck findet. Trotzdem gibt es für die Teilnehmerinnen charakteristische Merkmale und besondere Qualitäten, die diesen Tanzstil ausmachen. Diesem lokalen Ausdruck des Bollywood Dance, dem, was in Wien von Teilnehmerinnen an einem Bollywood Tanzkurs als typisch Bollywood Dance erlebt wird, soll an dieser Stelle Raum gegeben werden. Anfangen möchte ich mit Assoziationen zu Bollywood Dance aus meinem Fragebogen. Auf die Frage, drei Worte zu nennen, die mit Bollywood Dance assoziiert werden, kommen u.a. folgende Antworten:

- Bunte Farben, Handgesten, Saris
- bunt, ausdrucksvoll, motivierend

- bunt, energievoll, Filmmusik
- Indien, Lebensfreude, bunt
- Kitsch, Farbe, *Bindis*
- Indien, schöne Kleider, rhythmische Musik
- Emotionen, bunt, Ausdruck
- Kitsch, Farben, Klimpern
- Spaß, Bewegung, Armreifen

Betrachtet man alle genannten Assoziationen zu Bollywood Dance in Hinblick auf die Häufigkeit der angeführten Worte, so stehen Spaß und Lebensfreude, bunte Farben und Kleidung an der Spitze der Nennungen, gefolgt von Ausdruck, Kitsch, Emotionen, energievoll, motivierend, Indien, Filmmusik, Bewegung, Saris und *Mudras*. Bei der Kleidung wird eindeutig ein Bezug zu weiblichen Kleidungsstücken wie Saris und Schmuck – Armreifen und *Bindis* – hergestellt. Diesen ersten Eindruck von Bollywood Dance aus Sicht von Tänzerinnen in Wien fasst Iris im Interview treffend zusammen. Für sie ist das Typische am Bollywood Tanz: Gute-Laune-Songs, Liebe, bunte Kleidung, Herumspringen, Schauspiellern, Zwinkern, Klimpern, mit Armreifen scheppern (vgl. Int.TN Iris: 2). Sonja meint in diesem Zusammenhang: „Aber irgendwie hat es so einen – wie so einen Tanzflirtfaktor dabei, aber so einen lustigen. Man wackelt mit den Hüften oder klimpert mit den Augen oder macht irgendwie so was, und es ist gleichzeitig auf einer lustigen Spaß-Ebene“ (Int.TN Sonja: 2). Diese ersten Assoziationen durch die Interviews mit Tanzschülerinnen vertiefend betrachtet, ergeben sich besondere Merkmale der Rezeption, welche für die USI-Tanzschülerinnen Bollywood Dance charakterisieren. Ich fasse diese in drei Bereiche zusammen: die Lebensfreude und der Spaß, die Emotionen und das Schauspielerische, sowie drittens die indischen Tanzstile.

Zuerst zu den indischen Tanzstilen. Auf die Frage, was für sie typisch Bollywood Dance sei, sagt Julia schlicht: „die Handgesten“ (Int.TN Julia: 2). Ulrike erklärt:

„Die *Mudras* kommen mir vor wie eine von diesen wichtigen Links zu der Tradition des indischen Tanzes, zumindest, so weit ich weiß, haben die alle eine sehr lange Tradition. Und das ist eine Sache, die ganz offensichtlich ist, wenn man jemanden tanzen sieht, dann sieht man an den *Mudras*, dass das jetzt indisch ist“ (vgl. Int.TN Ulrike: 6).

Kerstin meint in diesem Zusammenhang:

„Die *Mudras* finde ich sind sehr typisch dafür und auch dieser Hang dazu, das so übertrieben darzustellen und wirklich voll in die Bewegung hinein zu gehen... Was halt auch, finde ich, noch sehr typisch ist, dass man viel mit der Hüfte arbeitet“ (vgl. Int.TN Kerstin: 3).

Typisch sind für Sonja die Elemente aus den klassischen Tänzen und indischen Volkstänzen, die Handbewegungen und die Bewegungen aus dem *Bhangra*. Dazu kommt die Power, die Energie, die Hüftbewegungen, kombiniert mit Spaß (vgl. Int.TN Sonja: 2).

Den Bereich von Spaß und Lebensfreude möchte an dieser Stelle nicht hervorheben, da er sich durch die gesamte Forschung zieht und in fast jedem Kapitel durchscheint.

Die Art der tänzerischen Darstellung und des schauspielerischen Ausdrucks der Geschichten im Bollywood Dance sind durch den Einfluss der klassischen indischen Tanzstile im Bollywood Tanz gegeben. Das führt zu dem dritten Bereich: den Emotionen und dem Schauspielerischen. Julia gefällt am meisten, dass der Tanz so gefühlsbetont, ausdrucksstark, dynamisch und so kitschig ist und dass es darum geht, die Gefühle, die in dem Moment wichtig sind, auszudrücken (vgl. Int.TN Julia: 2f). Kerstin betont ebenfalls, dass man beim Bollywood Tanzen Gefühle ausdrücken kann, die man in unserer Gesellschaft nicht zeigen darf oder die als Zeichen von Schwäche betrachtet werden. „Beim Bollywood Tanzen ist das ganz anders. Da geht es gerade um das Gefühl und das richtig rauszulassen.“ Und sie ist begeistert von der Stimmung der Tänze, die „wirklich auf Lebensfreude angelegt ist“ (vgl. Int.TN Kerstin: 3). Es sei ein Tanz, „...indem man einfach voll die Gefühle ausdrücken kann, in dem man eben Freude oder sonst was ausdrücken kann. Es ist sehr bunt alles, es ist so schön, ja es muntert einen einfach voll auf oder ermutigt einen voll mitzumachen“ (vgl. Int.TN Sara: 3). Auch Sidonia betont: Bollywood Dance sei „Lebensfreude, Sinnlichkeit, Ästhetik, Romantik, positiver Kitsch und sehr viel Kraft und Energie... Das finde ich toll, das reißt einfach mit“ (Int.TN Sidonia: 7).

An dieser Stelle möchte ich auf eine Beobachtung aus meinen erhobenen Daten hinweisen. Typisch Bollywood Tanz wird in den Beschreibungen der Tanzschülerinnen nicht vom Hindi-Filmtanz unterschieden. Diese von Shresthova getroffene Trennung (siehe Einleitung), erscheint mir daher für die wissenschaftliche Auseinandersetzung

mit live Bollywood Dance essentiell, doch im Feld selber wird diese Unterscheidung nicht vollzogen. So beziehen sich gleichzeitig die Beschreibungen der Tanzschülerinnen auf die Wahrnehmung von Bollywood Dance aus den Filmen bzw. aus dem Tanzerleben in der Tanzstunde.

6.2 Bolly-Mix aus indischen Tanzstilen

Bollywood Dance, in seiner Vielfältigkeit von integrierten Tanzstilen, bietet, wie bereits erwähnt, einen Raum für unterschiedliche Zusammensetzungen. Tanzschülerinnen am USI-Kurs nach den bevorzugten Tanzstilen aus dem hybriden Bolly-Tanzmix befragt, zeigen eine deutliche Tendenz für die Bevorzugung von indischen Tanzstilen für das Tanzen. Durch die Erklärungen der Herkunft der Tanzschritte und der Bedeutung der verwendeten *Mudras* von der Tanzlehrerin Mia bekommen die Teilnehmerinnen ein Hintergrundwissen, welches die Tanzschülerinnen sehr schätzen (teilnehmende Beobachtung).

„Mia erscheint mir wirklich eine hervorragend gute Lehrerin zu sein, wo du mitkriegst, welchen starken Bezug sie selber dazu hat und von da her ist von meiner Seite vollstes Vertrauen da...Sie erklärt auch alles immer so super, man könnte sich genauso gut als Lehrerin hinstellen und gar nichts dazu sagen und einfach die Bewegungsabläufe machen und sie sagt schon immer das ist die und die Mudra oder: das bedeutet Regen oder das bedeutet das und von daher weiß man einfach, dass sie sich extrem viel damit beschäftigt und ich finde es für mich gut, dieses Hintergrundwissen reinzukriegen“ (Int.TN Kerstin: 7).

Bollywood Tanzen wird in meinen erhobenen Daten eindeutig mit indischen Tanzstilen assoziiert (siehe vorheriges Kapitel). In diesen, von den Tanzschülerinnen bevorzugten, indischen Tanzstilen zeigt sich eine klare Trennung des Tanzerlebens von den klassischen indischen Tanzstilen, welche elegante und feminine Tanzschritte, das Schauspielerische und die *Mudras* mitbringen, sowie von den männlichen, dynamischen, energetisierenden Tanzschritten, welche meist aus indischen Volkstanzstilen, wie *Bhangra*, kommen. „Mir gefällt's sehr gut, wenn es so energetisch ist oder viel mit Hüpfen oder *Bhangra* mäßig. Das gefällt mir gut. Und dann gefallen mir die Figuren oder Handbewegungen, die aus dem klassischen Tanz sind“ (Int.TN Sonja: 2).

An dieser Stelle ist es notwendig, einen Blick auf den Hindi Filmtanz zu werfen. In den Bollywood Filmen wird meist ein traditionelles Rollenbild von Mann und Frau gezeigt, welches sich in den Tanzeinlagen in Form der unterschiedlichen Tanzstile für Männer und Frauen widerspiegelt. Ulrike sieht diese Tänze nicht ohne ein „Augenzwinkern auf diese Frauenrolle“ (Int.TN Ulrike: 7). Sonja brachte einen weiteren Gedanken im Interview auf. Sie kritisiert die oft klischeehaft gezeichneten Rollenbilder von Männern und Frauen in den kommerziellen Hindifilmen und ergänzt, dass für sie interessanterweise die Tanzszenen zum Teil diese klischeehaften Rollenbilder verwischen: „Obwohl es schon ganz klar ist, die Frauen machen mehr die feinen Handbewegungen und die Männer hüpfen dann so rum. Aber die Männer bewegen auch ihre Hüften und Frauen machen auch was mit den Schultern oder so *Bhangra*“ (Int.TN Sonja: 5). So gesehen erweitert Bollywood Dance die klassischen indischen Tanzstile und ermöglicht neue Verwendungen der kodifizierten klassischen indischen Tanzstile.

Somit vereint Bollywood Dance in seiner Vielfältigkeit gegensätzliche Vorlieben in einem Tanzstil. Einerseits die sinnlichen, femininen, sexy Tanzbewegungen mit viel Hüfte und andererseits die dynamischen und energetisierenden männlichen Tanzbewegungen, meist *Bhangra* Schritte. Dazu kommt das Schauspielerische und das Erzählen von Geschichten mit den Tänzen. Die Kombination dieser unterschiedlichen Tanzbewegungen macht für viele den Reiz an Bollywood Dance aus. Kerstin formuliert das zusammenfassend: „Es ist eine gute Mischung aus den gehopsten kräftigeren Elementen und den ganz zarten weiblichen sexy Elementen“ (vgl. Int.TN Kerstin: 3). Sie ergänzt:

„Das ist grad diese Kombination aus beiden, die du quasi in einem Tanz vereint hast und dich jetzt nicht so drauf spezialisieren musst, dass du nur eines hast und dann das andere hast. Die Eleganten finde ich schon schöner, wenn man sich als Frau so bewegt, aber diese härteren Elemente, sind energiegeladener, was einen selber so raufpuscht“ (vgl. Int.TN Kerstin: 4).

So wie Kerstin es beschreibt, trifft es die Aussagen der von mir interviewten Bollywood Tänzerinnen in Bezug auf den Bolly-Mix. Die femininen Tanzschritte, das verspielte Tänzerische, das Andeuten der Armreifen und das Schauspielerische sind von allen in den Choreografien gewünscht. Diese femininen Tanzschritte gefallen auch beim Ansehen der Bollywood Filme besser und diese Bilder haben diejenigen, die Bollywood Filme sehen, beim Tanzen im Kopf. Zusätzlich werden die bunten Saris, der Schmuck und wallenden Schals genannt (siehe Kap. 7.3.2). Die *Bhangra* Teile der Choreografien

oder die männlicheren Tanzschritte sind für alle Befragten als Ergänzung zu den femininen Tanzschritten ein wichtiger Teil des Tanzes. *Bhangra* wird als energetisch, wild, exstatisch und voller Power gesehen, das einen aufputscht und Energie gibt. *Bhangra* ist eine gute Abwechslung in den Choreografien zu den graziösen, sexy Tanzbewegungen mit viel Hüfte und bringt Power für alle mit (vgl. Int.TN Sidonia: 8f). Das eben Ausgeführte verweist auf den Begriff des „klassischen“ Bollywood Tanzes, der im nächsten Kapitel vom „modernen“ Bollywood Tanz unterschieden wird.

6.3 „Kitsch-Bollywood“ in Wien

In der Einführung zu diesem Kapitel wurde bereits auf die Unterscheidung in „klassischen“ und „modernen“ Bollywood Tanz verwiesen, welche sich auf die Tanzstile in den Song&Dance Sequenzen beziehen. Betrachtet man die Tanzsequenzen in den aktuellen Bollywood Filmen, so bestehen diese fast zur Gänze aus „westlichen“ Tanzstilen wie Hip Hop, Pop oder Disco-Tanzstilen. Die Musik dazu geht ebenfalls in die genannten Richtungen. In Wien jedoch orientieren sich die Choreografien für die Tanzstunden gemäß den Vorlieben der Teilnehmerinnen auf die Tanzsequenzen mit vorwiegend klassischen indischen Tänzen und Musik. Zeitlich wären diese den Filmen zwischen 1990 und 2005 zuzuordnen, als klassische indische Musik und Tanzstile die Song&Dance Sequenzen dominierten. An dieser Stelle möchte ich festhalten, dass bei der Unterscheidung in klassische vs. moderner Tanzszenen der Begriff „klassisch“ sich in diesem Fall nicht auf die klassischen indischen Tanzstile bezieht, sondern alle indischen Tanzstile umfasst. „Kitsch Bollywood“ wird dieser Stil von Terence Lewis, einem Bollywood Tanzlehrer und international tätigen Choreografen, der im Sommer während des Impulstanz-Festivals Bollywood Tanzkurse hielt und bei dem Mia lernte, genannt. Sie erklärte mir im Interview diesbezüglich:

„Es sollt schon beim Kitsch Bollywood bleiben. Also Kitsch Bollywood ist so ein Ausdruck, der verwendet wird, zumindest weiß ich das von Terence der gesagt hat, wenn du in Indien jetzt einen Bollywood Tanzkurs machst, lernst du dort Hip Hop und jeder würde sich wundern, wenn er das so unterrichtet, wie er das hier unterrichtet. Aber hier ist einfach Kitsch Bollywood noch gefragt bei uns. In Indien interessiert es kaum einen mehr“ (Int.E Mia: 8).

Die Auswahl an Lieblings-Tanzszenen aus Bollywood Filmen von den Teilnehmerinnen spiegeln dieses Bild von „Kitsch-Bollywood“ wieder. Dabei geht das Hauptinteresse der Befragten im Sampling kaum über die „Bollywood-Klassiker“ hinaus, die auf RTL2 gespielt werden. Im Fragebogen nach „modernen“ Tanzszenen gefragt, haben diese keine gekannt und die Befragten geben auch an, die neueren Bollywood Filme nicht zu sehen. Einige der genannten Lieblingstanzszenen sind: *Silsila Ye Chaahat Ka* und *Dola Re Dola* aus *Devdas* (2002), *Aaja Nachle* aus *Aaja Nachle* (2007), *Kajara Re* aus *Bunty Aur Babli* (2005), *Hadippa* aus *Dil Bole Hadippa* (2009), *Chaiyya Chaiyya* aus *Dil Se* (1998), *Nagada Nagada* aus *Jab We Met* (2007). Genannt werden vorwiegend Tanzsequenzen, aber auch reine Songsequenzen. Auffallend ist, dass die Titel der Szenen kaum bekannt sind, sodass diese Interviewsequenz meist von einem Vorsingen der Songs oder dem Beschreiben der Handlung in diesen Tanzszenen begleitet war. Diejenigen, welche des Tanzens willens diesen Tanzkurs besuchen und nicht an der Bolly-Welt interessiert sind, haben dementsprechend auch keine Lieblingstanzszenen.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass die Unterscheidung in „klassischen“ und „modernen“ Bollywood Tanz nicht nur an den indischen bzw. moderneren westlichen Tanzstilen festgemacht wird, sondern durch die Bekleidung auffällt.

„Ich denke auch die traditionellen Kostüme, die Farben, das gefällt mir besser. Ich weiß noch bei *Kal Ho Naa Ho*, da tanzen sie immer alle in einer Disco. Die Musik gefällt mir trotzdem, aber es spricht nicht das an, was ich mir erwarte, wenn ich einen Bollywood Film anschau. Ich habe da eine eingeschränkte Erwartungshaltung“ (vgl. Int.TN Ulrike: 7).

So werden Tanzsequenzen anhand traditioneller indische Kleidung im Gegensatz zu westlicher Kleidung unterschieden.

„Ich mag eher diese Tänze, wo die Frauen auch so traditionelle Sachen anhaben, ich find das irgendwie schön, wenn die Frauen sich so schön kleiden können und nicht wirklich in kurzen Röcken oder so was herumtanzen müssen, weil da haben wir schon genug“ (Int.TN Sara: 5).

Somit lässt sich ein eindeutiges Bild erkennen: die traditionelle Kleidung, vor allem die farbenfrohen Saris, gefallen den Teilnehmerinnen der Tanzkurse viel besser als die westliche Kleidung und machen einen Großteil des visuellen Erlebens der Tanzszenen aus. Bei den modernen Tanzszenen wird das Fehlen von indischer Kleidung und indischen Tanzstilen kritisiert. Eine Interviewpassage von Sidonia betont dieses: „Ich stehe einfach auf diese Saris, auf dieses Prunkvolle, mit vielem Glitzer und Gold und Brokat und Seide, das gefällt mir gut“ (vgl. Int.TN Sidonia: 8). In diesem Kontext sei

auf den Fokus auf dem visuellen Stil der Tanzszenen, wie in Kapitel 3.1.1 beschrieben verwiesen, welcher in diesem Zusammenhang einen sehr großen Stellenwert einnimmt und im Kapitel der Bollywood Filmrezeption 7.3.2 wieder auftaucht.

6.3.1 Songauswahl für die Tanzstunden in Wien

Die Songs für die Bollywood Kursstunden werden aus bei uns in Wien bekannten Bollywood Filmen, den „Klassikern“ wie Mia es nennt, genommen – Filme, die im deutschsprachigen Raum bekannt und beliebt sind: „...eben Dinge, die man kennt, wo man schon weiß, die Leute wollen das Tanzen, weil die haben das in dem Film gesehen und die finden das echt cool, wenn sie das auch können“ (Int.E Mia: 11). Als Titel nennt sie: *Bole Chudiyen* (*Kabhi Khushi Kabhie Gham* 2001), *Kajara Re* (*Bunty Aur Babli* 2005), *Maahi Ve* (*Kal Ho Naa Ho* 2003) oder *Kangna Re* (*Paheli* 2005) und fügt hinzu, dass diese Titel wohl alle Lehrer einmal unterrichten (vgl. Int.E Mia: 3).

Auch Christina macht derzeit einen Klassiker im Tanzkurs, den Song *Aaja Nachle* (*Aaja Nachle* 2007). Zusätzlich verwendet Christina gerne aktuelle Songs wie *Chammak Challo* (*Ra. One* 2011) oder Remixes von bekannten Bollywood-Songs (vgl. Int.E Christina: 6). *Bhangra*-Musik verwendet sie in ihren Bollywood Kursen sehr gerne zum Aufwärmen (vgl. Int.E Christina: 4).

Die diversen Bolly-Kombinationen, die von den befragten Tanzlehrerinnen angeboten werden, verlangen eigene Songs, die sich auf die jeweiligen Zusätze zu Bolly beziehen. So gibt es für Bollyrobics von Mia schnellere und dynamischere Songs wie *Azeem-O-Shaan Shahenshah* (*Jodhaa Akbar* 2008), *Mourya Re* (*Don* 2006), *Chaiyya Chaiyya* (*Dil Se* 1998) oder *Chak De Chak De* (*Hum Tum* 2004) (vgl. Int.E Mia:3). Cynthia, da sie im Moment Bollywood Hip Hop unterrichtet, verwendet dementsprechend die passenden Songs wie *Crazy Kiya Re* (*Dhoom 2* 2006). Interessanterweise verwendet Christina für Bollywood Fusion keine Bollywood Filmmusik, sondern klassische indische Musik (vgl. Int.E Christina: 5).

Bei all diesen Songtiteln wird schnell klar, wie die Vorlieben der Bollywood Tanzschülerinnen in Wien die Auswahl mitbestimmen. Sie mögen die „klassischen“

Bollywood-Songs mit den vielen *Mudras* und indischen Tanzelementen in bunten Saris und viel Schmuck ebenso zum selber Tanzen, als auch beim Ansehen der Filmchoreografien. Mia meint in diesem Zusammenhang, dass viele Tanzschülerinnen kommen, um indische Tanzelemente zu lernen. Und ergänzt, dass es bei manchen Choreografien, die jetzt in den letzten Jahren in den Filmen zu sehen waren, fast nur mehr Hip Hop zu Disco-Pop Songs gibt, die sie auch mag, jedoch fehlen ihr darin für die Tanzstunden die indischen Tanzelemente (vgl. Int.E Mia: 8). Christina verweist ebenfalls darauf, dass die meisten Schüler diese „klassisch traditionellen“ Songs in Saris und klassischem Schmuck bevorzugen, obwohl in den neueren Filmen fast nur mehr Disco-Musik und Tanz zu sehen ist (vgl. Int.E Christina: 9). Daher richtet sie wie Mia das Angebot der Filmsongs für die Tanzstunden vorwiegend auf diese Sparte von Bollywood Songs, die von den Teilnehmern gewünscht und als „Kitsch-Bollywood“ bezeichnet werden können. Doch fließt die Begeisterung für einen speziellen Song von Lehrenden neben den Wünschen der Kursteilnehmer mit ein, wie Christina erklärt:

„...ich höre ein Lied oder ich sehe ein Lied in einem Film und ich bin total begeistert, also von der Musik erst mal und von der Geschichte und von den Lyrics und dann such ich mir das raus und setz diesen Song um. Er muss mir einfach gefallen, weil ich denk nur so kannst du auch etwas weiter vermitteln, woran du selber Spaß hast“ (Int.E Christina: 5).

6.3.2 Bolly-Musik

Die Rezeption von Bolly-Musik geht, wie bereits erwähnt, über „Kitsch-Bollywood“ hinaus. Die „neue“, „moderne“ Bolly-Musik gefällt den befragten Tanzschülerinnen und Tanzlehrerinnen ebenfalls. So wird diese neben den „klassischen“ Liedern im Alltag gehört und findet als Remixes Eingang in die Tanzstunden, meist als Aufwärmlieder.

Zur Musik wird getanzt, sie gibt die Art der Bewegungen vor und verweist durch die Auswahl der Songs für die Tanzstunde auf lokale Vorlieben von Bollywood Dance. Bolly-Musik ist lebendig und energetisierend und vermittelt Lebensfreude und gute Laune. In meinen Gesprächen stellte ich fest, dass ein Großteil der Lebensfreude vom Bollywood Dance bei den Tänzerinnen durch die Musik hergestellt wird. Ulrike sagte im Interview über die Musik gefragt: „Sie vermittelt mir eigentlich diese Lebensfreude“

(Int.TN Ulrike: 3). Iris hört Bolly-Musik meistens, wenn sie nicht so gut drauf ist, denn diese ist für sie ein „Gute Laue Mittel“ (Int.TN Iris: 7). Sonja bekräftigt die vorhergehende Sicht und meint, dass es ihr um die Musik geht und dass „diese Bewegungen dabei sind, die ich schön finde...Weil mir geht es viel um die Musik, dass es zu dieser Musik ist. Dass ist das, warum ich da dabei bin“ (vgl. Int.TN Sonja: 3). Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf die „Glücklich-Mach-Formel“ zu sprechen kommen, welche im Kapitel 5.1.3 zu der Vermittlung von Bollywood Dance durch Tanzlehrerinnen aufgetaucht ist und ebenfalls zu einem Großteil über die Musik hergestellt wird.

„Die Tanzszenen, die Musik. Eben dieses Lebensfrohe und Wilde und oft auch Ekstatische. Wie die Miriam immer wieder sagt: dass am Schluss von dem Lied oder von dem Tanz dann so eine Ekstase passiert. So dass alle in so einer Ekstase landen. Das hat sie schon bei mehreren Liedern gesagt. Das taugt mir (vgl. Int.TN Sidonia: 3).

Bolly-Musik begleitet die Interviewpartnerinnen im Alltag z.B. beim Autofahren und nimmt im alltäglichen Leben der Befragten einen größeren Raum als die Filme ein. Sara betont: „Ich liebe die Musik eben so sehr. Es gibt einfach Phasen, da könnt ich nur die ganze Zeit diese Musik hören“ (Int.TN Sara: 13). Neben diverser Bolly-Musik hören die Teilnehmerinnen die Bolly-Lieder aus dem jeweiligen Semester, die von Mia jedes Semester in einer CD der Lieder aus den beiden USI-Kurstunden am Montag zusammengestellt werden.

Diese CDs leisten einen Beitrag zu der Zirkulationen von Bolly-Musik und verweisen auf den Aspekt der Song&Dance Sequenzen als *detachable attractions* (vgl. Gopal/Moorti 2008: 9). So wie Gopal und Moorti ausführen, ist auch aus meinen erhobenen Daten ersichtlich, dass die Bolly-Musik neben den Tänzen losgelöst vom filmischen Kontext konsumiert wird und diese beiden Elemente, Musik und Tanz, den globalen Faktor von Bollywood ausmachen (ebd.).

Aus diesem Kapitel 6 wird anhand meiner erhobenen Daten ersichtlich, dass die lokalen Bollydance-Vorlieben und Bolly-Variationen in Wien – zum selber Tanzen als auch zum Sehen – eine eindeutige Tendenz für „klassische“ Song&Dance Sequenzen, in

indische Kleidung und indischen Tanzstilen getanzt, zum Vorschein bringen. Unterschieden wird in „klassischen“ oder „typischen“ Bollywood Tanz vs. „modernen“ Bollywood Tanz, und die Lehrenden greifen in ihren Angeboten diesen Trend von „Kitsch“-Bollywood auf, der die Mehrheit des Angebotes an Tanzkursen in Wien ausmacht. Somit machen die indischen Tanzstil-Kombinationen das aus, was als typisch Bollywood Dance in Wien gilt.

7 Adaptationen der Song&Dance Sequenzen im Bolly-Tanz in Wien

„The reinvention of the song and dance sequence in unlikely places in the global North demonstrates the aesthetics of sampling, pastiche, and creative appropriation that mark postmodern global cultural formations“ (Gopal/Moorti 2008: 9).

Song&Dance Sequenzen im Hindi-Film zeichnen sich, wie im Kapitel 3.2 bereits dargestellt wurde, durch eine konstitutive Hybridität aus. Einerseits bieten sie Vermischungen von lokalen (indischen) Elementen und internationalen Tanzstilen und andererseits zeigen sie Adaptationen bei der globalen Zirkulation und lokalen Rezeption (vgl. Gopal/Moorti 2008: 9). In diesen Zonen der Hybridität finden Berührungspunkte von Hindi-Filmtänzen aus den Song&Dance Sequenzen mit *live* Bollywood Tanz statt.

Beginnen möchte ich dieses Kapitel, in dem ich anhand des Prozesses des Entwickelns einer Choreografie für die Bolly-Tanzstunde persönliche Adaptationen von Lehrenden von Song&Dance Sequenzen zeige. Im weiteren Verlauf des Kapitels soll die Aneignung der Choreografie durch die Tanzschülerinnen, ihre persönlichen Imaginationen beim Bolly-Tanzen und ihre Integration der Bolly-Welt in den Alltag erfasst werden.

7.1 Song&Dance beim Entwickeln der Choreografie

Das Entwickeln der Choreografien stellt Schnittstellen von Hindi-Filmtanz zu Bollywood Dance in Wien dar. Aus meinen Erfahrungen der letzten drei Semester im USI-Tanzkurs von Mia und dem Vergleichen der Choreografie aus dem Kurs mit der „Original“ Filmchoreografie, wusste ich, dass etwa die Hälfte der Schrittfolgen aus der Filmchoreografie übernommen und die anderen Teile von Mia dazu choreografiert wurden. Meine Interviewpartnerinnen erklärten mir, wie die Adaptierungs- und Hybridisierungsprozesse beim Choreografieren ablaufen und wieso die Choreografien nicht 1:1 übernommen werden können. Diese Prozesse möchte ich anhand einer Interviewsequenz aus dem Gespräch mit Cynthia beispielhaft darstellen (vgl. Int.E Cynthia: 11-13). Cynthia zeigte mir anhand ihrer Notizen, der Filmszene am Notebook und live vorgetanzt, wie sie Choreografien entwickelt, sie festhält und welche Teile

vom Film übernommen oder verändert werden⁶⁸. Ich erhielt so einen sehr guten Einblick in die von ihr vorgenommenen Umformungsprozesse der ausgewählten Song&Dance Sequenz, *Crazy Kiya Re* aus dem Film *Dhoom 2* (2006) und das Endprodukt: die Choreografie für die Bolly-Tanzstunde. Im Folgenden gebe ich den Prozess, so gut es ohne die live Darstellungen geht und mit Interviewpassagen von Mia und Christina ergänzt, wieder.

Der erste Schritt nach der Songauswahl (siehe Kap. 6.3.1) besteht aus dem mehrmaligen Ansehen der ausgewählten Song&Dance Sequenz. Cynthia kann hier auf ihre reichhaltige Bollywood DVD-Sammlung und ihre Kenntnis aller Filme und vor allem Tanzszenen zurückgreifen.

Im zweiten Schritt schreibt Cynthia den Songtext in Hindi sowie deutscher und englischer Übersetzung auf einen glatten Block. Der Text dient als Erinnerung für den Ausdruck und für die Handgesten und ist zum Mitsingen wichtig. Bollywood Dance ist ein Filmtanzstil, welcher sich auf die Lyrics und die Geschichte der jeweiligen Song&Dance Sequenz bezieht und die Bedeutung in der Tanzstunde beibehält⁶⁹:

„Die Lyrics und was im Text gesungen wird, sollte schon dem entsprechen. Du kannst ja nicht, wenn es über Liebe geht, einen total bösen Gesichtsausdruck haben und irgendwie stampfen. Die Bedeutung des Songs sollte schon verstanden sein“ (Int.E Christina: 5).

Im dritten Schritt, beginnt das Choreografieren bzw. Adaptieren der Originalchoreografie. Der Anfang der Sequenz wird von Cynthia aus dem Film herausgeschrieben bzw. frei entwickelt, wenn er in der Song&Dance Sequenz nicht getanzt ist, wie bei *Crazy Kiya Re*. Cynthia meint dazu:

„Es gibt einige Arten einen Tanz zu eröffnen. Man kann sich hineindreuen, man kann ganz locker hineingehen, man kann schon dort stehen und zum Leben erwachen wie eine Puppe, oder man kann am Boden hockerln, man kann sich hinlegen, man kann verkehrt rum stehen und sich dann umdrehen zum Publikum, je nach dem. Dann schaue ich welche von den Arten würden mir vom Text, von dem, was der Song bedeutet, was er erzählen möchte, am besten gefallen. Dann wähle ich aus und so kommen die Anfänge oft zustande“ (Int.E Cynthia: 11).

⁶⁸ Das Interview mit Cynthia fand im Tanzsaal des Tanzstudios Chiftetelli statt, in dem sie die Bollywood Hip Hop Kurse leitet.

⁶⁹ Eine orientalische Tanzlehrerin kritisierte in einem informellen Gespräch, dass Bollywood Dance Emotionen zu übertrieben darstellt und für sie der Tanz nicht frei gestaltbar ist, da man sich als Lehrerin immer an die Lyrics der Songs halten muss und daher eine Einschränkung für sie stattfindet. Ihre Meinung steht im Gegensatz zu den von mir durchgeführten Interviews.

Im Schritt vier erfolgt das Übernehmen von Original-Tanzschritten aus der Filmchoreografie. Kriterien sind die Lehrbarkeit in den Tanzstunden und das Können der Teilnehmerinnen. Christina zieht Vergleiche zu ihrer Ausbildung im klassischen indischen Tanzstil *Bharata Natyam*, der im Unterschied zu Bollywood viel kompliziertere Tanzschritte beinhaltet:

„Auch diese Abnahme von Choreografien von den Filmen und dieser Erzählpart ist relativ einfach gehalten in Bollywood. Es ist nicht so kompliziert wie *Bharata Natyam*, *Odissi*, *Kathak* oder die anderen klassischen Tanzformen. Bollywood kann man vielleicht schneller erlernen als die klassische Tanzform“ (vgl. Int.E Christina:3).

Mia spricht in der folgenden Interviewpassage eine ähnliche Feststellung aus:

„Du kommst schnell drauf, welche Schritte da oft verwendet werden, wenn du dir die Filme durchschaust. Und wenn man schon ein gelerntes Auge hat, wenn man das Jahre lang macht das Tanzen, dann sieht man das und kann das übernehmen von den Filmen“ (Int.E Mia:3f).

Es ist auch die Herausforderung der vielen Cuts oder *Close-ups* zu lösen, bei denen die Abfolge der Tanzschritte unterbrochen ist⁷⁰. Diese Lücken mit eigenen Tanzschritten zu füllen, erfolgt im Schritt fünf, ebenso wie die Übergänge für einen flüssigen Tanzablauf zu gestalten. Die Gruppenchoreografien werden für Einzelpersonen umgewandelt. Mia löst das Thema Männer- und Frauenparts im Film, indem sie die Tänzerinnen der Tanzstunde bei den Männerstimme im Lied die Männerschritte tanzen lässt und dann bei der Frauenstimme auf die weiblichen Tanzschritte wechselt (vgl. Int.E Mia: 12). Für das Festhalten der Choreografien hat jede Lehrende ihre eigene Methode entwickelt. Meist sind es kurze Skizzen der Figuren bzw. der *Mudras* mit dem jeweiligen Songtext, die für Außenstehende kaum verständlich sind. So entsteht aus dem Mix aus Filmelementen und Eigenem ein hybrides Produkt: die Choreografie für die Bollywood-Tanzstunde.

Zusammenfassend kann gesagt werden: einerseits erfordern die Nicht-Tanzteile in der Filmchoreografie eine Adaptation. Andererseits werden die Tanzschritte für die Teilnehmer adaptiert. Als Kriterien werden von allen drei Lehrenden genannt: zu komplizierte Schrittfolgen werden vereinfacht, Gruppenchoreografien oder die wechselnden Männer- und Frauenparts für eine Person umgeschrieben. Erfahrungen aus den gelernten Tanzausbildungen und die Kenntnis über oft verwendete Bollywood

⁷⁰ Z.B. unterbricht eine *Puja*, ein hinduistisches Ritual, die Tanzsequenz *Bole Chudiyan*, welche im Kapitel 7.2 näher beschrieben ist. Cynthia nennt als Beispiel für ein *Close-up* bei *Crazy Kiya Re* die Blickszenen zwischen Held und Heldin.

Schritte in den Filmen fließen hier ein. An diesen Stellen findet die Hybridisierung und Adaptation statt und eigene, neue Choreografien, angelehnt an die Filmchoreografien entstehen. Die Bedeutung der Geschichten bleibt dabei gleich, doch wird sie an die tanzenden Personen und die jeweilige Situation angepasst.⁷¹

7.1.1 Der persönliche Bolly-Tanzstil von Lehrenden

„Und das Schöne ist natürlich, du kannst dann noch Eigenes einfließen lassen, weil der Tanzstil einfach aus so vielen Tanzstilen besteht, und für mich ist es optimal, weil ich grad diese ganzen Tanzstile von klein auf trainiert habe“ (Int.E Mia: 3f).

Shresthova betont in ihren Studien im globalen Bollywood Tanzfeld immer wieder, dass Bollywood Dance eine neuartige und einzigartige Kombination aus verschiedenen internationalen Tanzstilen sei und der Kreativität bei der (Weiter-)Mischung keine Grenzen gesetzt sind (vgl. Shresthova 2008: 244).

„Diese Mischung in diesem Tanz merkt man, wenn man das dann bei verschiedenen Lehrern lernt, dass man das auf verschiedene Arten lernt. Weil es einfach so ein Hybrid ist, das Ganze, so eine Mischform. Spannend wirklich“ (Int.E Mia: 7).

Ich möchte aus meinen erhobenen Daten mit dem vorhergehenden Zitat von Mia ergänzend betonen, dass es nicht nur von Ort zu Ort Unterschiede in dem Stil und der Qualität von Bollywood Tanz gibt, sondern jede Lehrerin ihren eigenen Bollywood Tanzstil unterrichtet, der sich von anderen Lehrenden unterscheidet. Die Basis bilden ihre Tanzausbildungen, die einen neuen, persönlichen Bolly-Mix kreieren: „Ich finde es sehr spannend, weil du klassischen indischen Tanz gemischt hast mit orientalischem Tanz. Ich hatte zwei Backgrounds und dann habe ich angefangen damit zu mischen und das ist eigentlich Bollywood“ (Int.E Christina:3). Auch Mia betont, dass im Bollywood Dance hauptsächlich die Stile ineinander fließen, die sie gelernt hat:

„Also ich kann praktisch fast alles, was ich gelernt habe, anwenden und hab meinen Freiraum. Ich bin nicht gezwungen genau das aus dem Film zu machen und könnte genau so meine eigene Choreografie machen. Für mich ist wichtig, dass das was in dem Lied vorkommt übertragen wird, dass der Inhalt ankommt. Und das Schöne ist, dass Schauspiel dabei ist, viel Ausdruck, das liegt mir sehr am Herzen, dass man nicht nur

⁷¹ So finden sich Unterschiede in den Tanzstunden, wie Mia am Beispiel ihrer zwei Bolly-Stunden am USI erklärt: „Bollyrobics ist mehr ein Workout und Bollywood Dance ist eine richtige Tanzstunde. Also beim *Bollyrobics* schau ich drauf, dass die Kondition noch mehr trainiert wird und die Schrittkombinationen einfacher sind, mit mehr Schrittwiederholungen auch. Und Bollywood Dance, da lernt man immer eine richtige Choreographie mit Geschichte, ja, schwierigeren Bewegungsabläufen, wo sich nicht so viel wiederholt“ (Interview Mia: 2).

mit dem Körper arbeitet, sondern auch mit dem Gesicht. Und die Musik ist so mitreißend“ (vgl. Int.E Mia:7).

Dementsprechend stellt sich Bollywood Tanz für jede Lehrerin etwas anders dar, je nachdem mit welcher Tanzausbildung sie auf diesen vielseitigen Tanz zugeht. Bollywood Dance ist unter dem Aspekt der Vielseitigkeit von unterschiedlich integrierten Tanzstilen zu betrachten, welche den persönlichen Bolly-Tanzstil ausmachen. Eine Interviewpassage von Cynthia verdeutlicht das eben Angesprochene:

„Bollywood Tanz bedeutet für mich nichts anderes als Vielseitigkeit, denn jeder sagt wenn man fragt: hast schon irgendetwas getanzt? Ja, ich hab schon Hip Hop gemacht, der nächste sagt ich habe Break Dance gemacht, der übernächste sagt, Jazzdance und Ballett, aber sie haben alle immer nur einen Stil, und das ist bei Bollywood das Besondere, wir haben alle diese Stile vereint, also Ballett, Salsa, Jazzdance, Musical Dance, man hat auch schon lateinamerikanische Elemente teilweise drinnen wie diese Sachen (zeigt Pose vor), ja natürlich haben wir auch Hip Hop, Break Dance, Street Dance in den neueren Filmen, und die indischen Elemente nicht zu vergessen, die sind sehr sehr wichtig, sonst wäre es kein Bollywood Dance – *Bhangra* und *Kathak* Elemente. So gesehen: Vielseitigkeit auf jeden Fall“ (Int.E Cynthia:4).

Die angesprochene Vielseitigkeit im Bollywood Dance ermöglicht den Lehrenden viele Tanzstile zu mischen und der hybride Tanzstil erhält dadurch eine persönliche Ausdrucksform, wie ich bei meinen Besuchen von Schnupperstunden bei Bollywood Tanzlehrerinnen in Wien erleben konnte. Im Zuge meiner empirischen Forschung besuchte ich sechs Bollywood Schnupperstunden bei Semester-Openings oder Tagen der offenen Tür in Wiener Tanzstudios, alle von unterschiedlichen Lehrerinnen, fünf aus dem deutschsprachigen Raum und einer Inderin. Obwohl vier der sechs Kurse als Bollywood Dance aufgelistet waren, erlebte ich alle Bollywood Tanzstile unterschiedlich und fühlte mich z.T. wieder als Anfängerin, obwohl ich schon ein Jahr bei Mia Bollywood gelernt hatte. Ich war daher gespannt, wie mir meine Interviewpartnerinnen ihren persönlichen Bollywood Dance beschrieben. Aus den Interviews kommt deutlich hervor, dass die Basis für den persönlichen Bolly-Mix die Tanzausbildungen der Lehrenden darstellen. Dieser Mix kann sich von Song zu Song ändern, bezugnehmend auf die erforderlichen Tanzschritte in der jeweiligen Song&Dance Sequenz.

Neben den Bollydance-Mischungen gibt es, wieder den Tanzausbildungen der Lehrenden folgend, Wetermischungen mit dem hybriden Bollywood Dance. Bei meinen Internetrecherchen in Wien zu Bollywood Tanzkursen bin ich auf folgende

unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten gestoßen: Bollywood Hip Hop, BollyHop (Bollywood meets HipHop), BollyPop, BellyBolly, Bollyrobics oder Bollywood Fusion. Bollywood Hip Hop betont, wie im Namen erwähnt, den Tanzstil Hip Hop und bezieht sich auf die neuen Hip Hop orientierten „item-numbers“⁷² aus den aktuellen Bollywood Filmen (vgl. Int.E Cynthia:4).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Bollywood Dance, obwohl selbst hybrid, wieder mit anderen Tanzstilen gemischt wird. Diesem Gedanken folgend verweisen Bolly-Kombinationen wie Bollywood Hip Hop auf einen Trend, Bollywood, den in sich schon hybriden Filmtanzstil, weiter zu vermischen. An dieser Stelle stellt sich mir die Frage: welcher von den vielen Bollywood Tanzstilen wird für die Wetermischungen verwendet? Diese Frage kann wohl nur in der Praxis beantwortet werden.

Aus diesen Überlegungen heraus, wird die Vielfalt des Bollywood Tanzstils durch die unterschiedlichen Bollywood Tanzstile von Lehrerinnen in Wien sichtbar. Bollywood Dance ermöglicht durch seinen hybriden Charakter leicht und einfach lokale und persönliche Vorlieben in den Tanz zu mischen. Wetermischungen des hybriden, flexiblen, wandelbaren und integrierenden Bolly-Dance sind als ein weiteres Anzeichen seiner Hybridität zu sehen.

7.2 Song&Dance in der Tanzstunde

Im Mittelpunkt der Bollywood Tanzstunde steht das Erlernen einer Choreografie angelehnt an eine Filmtanzszene eines bekannten Bollywood Films. Dieses Semester, das Wintersemester 2011, erarbeiteten die Tanzschülerinnen im Bollywood Tanzkurs bei Mia Bole Chudiyen aus dem Bollywood Klassiker *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001). Ein Fest in einem indischen Club anlässlich von „*Karwa Chauth*“⁷³ liefert den Rahmen für diese Gesangs- und Tanzszene, die in traditionell indischen Festgewändern

⁷² *Item-Number* ist ein musikalischer Einschub, der mit dem Film, in dem er vorkommt, keinen Zusammenhang hat und als eigenständiges Musikvideo aus dem Film herausnehmbar ist. Diese werden meist als Trailer der Filme verwendet und sollen den *repeat viewing value* erhöhen (vgl. Chakravorty 2010: 173) bzw. siehe Kap. 3.2.

⁷³ „*Karwa Chauth*“ ist ein Fest, an dem traditionell die Schwiegermütter der Frau ihres Sohnes „*Sargi*“ zukommen lassen, ein Geschenkpäckchen mit einigen Süßigkeiten und Mandeln (vgl. Uhl: 2004: 102)

stattfindet. Während dieser Tanzszenen findet eine fiktive Wiedervereinigung der gespaltenen Familie statt. Am Höhepunkt dieses groß angelegten Aufeinandertreffens einer Gruppe von Männern und einer Gruppe von Frauen sieht Rohan in seiner Vorstellung seinen Vater, der wie ein König die Menge durchschreitet und gemeinsam mit seiner Frau die gespaltene Familie wieder vereint (vgl. Uhl: 2004: 102). Mia hat für einige Teile des Songs die Gruppe wie im Film in zwei Parts geteilt, die zueinander tanzen. Da es keine Männer im Tanzkurs gibt, tanzten die Hälfte der Kursteilnehmerinnen in diesen Parts die Männerschritte und die andere Hälfte die Frauenschritte. Jede Stunde lernen die Teilnehmerinnen durch mehrmaliges Wiederholen einen neuen kurzen Teil der Choreografie dazu.

Durch die von Mia vorgelesenen übersetzten Songtexte und die Zusammenfassung der zu tanzenden Geschichte, wird die Handlung der Song&Dance Sequenz in die Tanzstunde geholt und von den Tänzerinnen in veränderter Form tänzerisch und schauspielerisch wiedergegeben. Das tragende Element ist die Musik und der Songtext. Der Bezug zu der jeweiligen Song&Dance Sequenz ist bei den Teilnehmerinnen während des Tanzens unterschiedlich stark, wie im nächsten Kapitel beschrieben wird. Mia erklärt in diesem Zusammenhang die Handlung des Filmes, die Einbettung der Song&Dance Sequenz und die Bedeutung der darzustellenden und zu tanzenden Geschichten. Um diese Geschichten besser zu verstehen, regt Mia die Teilnehmerinnen an, die jeweilige Song&Dance Sequenz bzw. den Film auf z.B. Youtube anzusehen, was von allen Tanzschülerinnen gerne gemacht wird, wobei sie Vergleiche mit der Choreografie in der Tanzstunde herstellen. Alle Befragten sind begeistert, Tanzschritte bzw. Abfolgen der Tanzschritte auch im Originalvideo zu sehen. Das 1:1 Nachtanzen einer Choreografie ist jedoch für keine der Befragten von Bedeutung.

Durch das mehrmalige Sehen der Originalchoreografie haben einige Tänzerinnen diese erstaunlicherweise gut im Gedächtnis und einige üben sogar die Choreografie aus der Tanzstunde anhand des Originalvideos. So sind für einige die Originaltanzschritte aus der Song&Dance Sequenz beim Tanzen in der Tanzstunde sehr präsent. Ulrike erklärte mir: „Auf youtube habe ich mir das angeschaut, geschaut das ich das gut in den Kopf kriege und ich weiß dann bei der Stelle was sie macht im Video“ (Int.TN Ulrike: 6). So

fließen die visuellen Bilder der Tanzszene in die Tanzstunde als Erinnerungen ein und helfen Sara:

„Ich weiß dann genau, wie die Frau ausgeschaute hat, wenn sie diesen Tanz macht. Ich weiß genau wie der Mann welchen Schritt gemacht hat, oder sonst irgendwas, weil ich mir das Video schon so oft angeschaut hab. Es ist irgendwie auch schön, weil ich dann weiß, ok so hat sie es gemacht, dann ist der Tanzschritt auch nicht mehr so schwer, weil ich weiß, wie es ausschaue muss“ (Int.TN Sara: 6).

Wie erwähnt sehen und vergleichen die Tanzschülerinnen die Tanzstunden-Choreografie mit der Song&Dance Sequenz. Es wird auch versucht, sich den jeweiligen Film anzusehen, z.T. gemeinsam. Besonders Sara betont die Bedeutung des gesamten Filmes für das Verständnis der jeweiligen Song&Dance Sequenz:

„Ich glaub, man hat dann nicht das gleiche Gefühl, wenn man den Song sieht, und nicht den Film angeschaut hat, von Anfang an... wenn man nicht genau weiß, wie der eingebettet ist in die Handlung und wie die Gefühle von der Person waren oder was genau da gesagt wurde oder so...Da hat der Song wieder eine andere Bedeutung“ (vgl. Int.TN Sara: 13).

So hat Sara durch das selber Tanzen eine neue Sichtweise auf die Tanzschritte im Hindi-Filmtanz entwickelt, da sie die Bedeutungen der einzelnen Gesten und Schritte nun besser versteht (vgl. Int.TN Sara: 7).

Das Erlernen der Choreografie mit indischen Tanzstilen als Schwerpunkt ist für die Tanzschülerinnen mit einigen Herausforderungen verbunden. Obwohl das Erzählen von Geschichten und das Darstellen mit den *Mudras* und dem Ausdruck der Emotionen gemocht wird, finden es viele ungewohnt und es fällt ihnen auch schwer, sich neben den komplexen Tanzbewegungen mit Fußstellung, Armposition, *Mudra* und Kopfhaltung noch auf den Ausdruck zu konzentrieren.

„Es gibt Bewegungen drinnen, die sind einem relativ fremd, wenn man hier in Westeuropa ist. Auch so dieses Schulterschütteln (*Bhangra*) oder dieses Kopf auf die Seite. Es gibt so ganz andere Bewegungsmuster als da“ (Int.TN Sonja: 2).

Das Tempo der Musik ist dazu schnell und die Schritte wechseln ständig. Iris erwähnt die abrupten Wechsel zwischen feminin-tänzerischen Bewegungen und harten Männersprüngen im Tanz zusätzlich als schwierig (vgl. Int.TN Iris: 4). Denjenigen, die Tanzerfahrung in den Kurs mitbringen wie Iris oder Kerstin mit Ballett oder Sidonia mit *Odissi*, fallen die femininen Tanzschritte leichter. Sonja, die im Bollyrobics Kurs ist,

liebt die Sprünge und *Bhangra* Tanzschritte, die ihr viel leichter fallen als die exakten feinen Tanzschritte und Handgesten (Int.TN Sonja: 2).

Am Anfang des Semesters sind die Teilnehmerinnen sehr mit dem Lernen der einzelnen Tanzschritte beschäftigt, doch können sie sich durch mehrmaliges Wiederholen und gegen Ende der Choreografie auch auf den Ausdruck konzentrieren.

Es hat mich in diesem Zusammenhang interessiert, ob die Teilnehmerinnen die Choreografie nur in der Tanzstunde lernen oder auch zu Hause üben. Bei der Frage, ob sich die Tanzpraxis der Tanzschülerinnen ausschließlich auf den Kurs am Montag bezieht oder unter der Woche auch getanzt wird, bekam ich von allen zuerst die Antwort: nicht wirklich. Aus der teilnehmenden Beobachtung und informellen Gesprächen im Tanzkurs wusste ich aber, dass einige die Choreografien im Kurs filmen und vor allem gegen Ende des Semesters sehr wohl üben. Durch Nachfragen, ob sie die Choreografie im Kopf durchgehen, sich Originalszenen oder das aufgenommene Video aus dem Kurs ansehen, bekam ich interessanterweise eine zweite, ganz andere Antwort: ja, es ist schon irgendwie die ganze Zeit da (vgl. Int.TN Iris: 7). Beim Üben der Tanzschritte und der Choreografien ist viel Einfallsreichtum vorhanden. Mich verwunderte, dass bei den Interviews die wenigsten erzählten, sich bewusst Zeit zu nehmen zum Üben und dieses während Alltagstätigkeiten wie beim Wäscheaufhängen, Abspülen oder in U-Bahn fahrend stattfindet. So wird die Choreografie im Gedächtnis wiederholt und z.T. schwierigere Schrittkombinationen physisch geübt.

Wichtig sind dabei für alle die gefilmten Choreografien aus der Tanzstunde. Einige berichteten mir, dass sie das Video aus der Tanzstunde am Handy mehrmals hintereinander sehen und so übend die Abläufe im Kopf wiederholen und sich einprägen. Hier findet eine Vernetzung der Teilnehmer statt, die sich gegenseitig die Videos schicken. Sonja, als einzige, trifft sich hin und wieder mit ein paar anderen Kursteilnehmerinnen, um gemeinsam zu üben (vgl. Int.TN Sonja: 10). Interessant ist auch, dass vom Original geübt wird, wie Julia und Ulrike berichten. Beiden helfen die Filmtanzszenen, sich an die Schritte des Tanzkurses zu erinnern (vgl. Int.TN Ulrike: 8+Julia: 9).

7.2.1 Imaginationen beim Bolly-Tanzen

„The image, the imagined, the imaginary – these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice. [...] The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order” (Appadurai 2010: 31).

Die getanzten und dargestellten Geschichten aus den Bollywood Filmen laden zum Träumen und Imaginieren ein und bilden einen „fantasy space”⁷⁴, der durch Emotionen und Bilder aus Bollywood Filmen eröffnet wird und den Hintergrund für (eigene) Imaginationen bietet⁷⁵.

„Jetzt inzwischen habe ich schon wenn ich tanze oder wenn ich die Musik höre, auch diese Szenen irgendwo im Kopf. Diese wallenden Schals in allen Farben, die klimpernden Metallringer und so...Es ist so ein richtiges Kitschfeuerwerk und man ist dann mitten drinnen und das ist schon cool... Und es ist wie eine andere Welt. Man taucht in eine andere Welt“ (Int.TN Ulrike: 4).

Katharina bemerkt in diesem Zusammenhang passend: „Und das ist schon ein bisschen wie Alice im Wunderland auf asiatisch“ (vgl. Int.TN Kerstin: 13).

„Es ist so ein schöner Gegenpart zu unserem verhaltenen Charakter in Österreich...Das ist einfach so ein Gegenpol und ich finde wir brauchen das auch. Mir fehlt da so viel in unserer österreichischen Kultur und ich hole es mir dann aus andern Kulturen, wie halt auch der indischen idealisierten Bollywood Kultur. Mir ist eh klar, das ist jetzt auch nicht die Realität. Aber darum geht es mir auch nicht... es ist absolut okay, wenn das Traumwelten sind. Aber für mich wird es dann hier wieder real, meine eigene Realität erschaffe ich dann damit. So wie bestückt mit diesen Kostbarkeiten, wenn man es so sagen kann. Also ich bin sehr sehr dankbar, das wir hier Bollywood Kultur leben können und auch damit in Kontakt kommen. Das war ja früher nicht der Fall. Einfach sehr bereichernd“ (Int.TN Sidonia: 3).

Die Geschichten dieser Songs handeln meistens von Liebe und Sehnsucht. Die von Mia vorgelesenen Songtexte sind für die Teilnehmerinnen kitschig und schnulzig und alle schmunzeln darüber. Sie bieten für Kerstin eine Plattform, diese „Schnulzgefühle“, wenn auch übertrieben und auf amüsante Weise, im Tanzen ausleben zu dürfen (vgl. Int.TN Kerstin: 6). Bollywood Dance bildet für Sunita einen Raum, indem man Gefühle ausdrücken kann (vgl. Int.TN Sara: 3).⁷⁶ Dabei sind es von allen Befragten die selben Gefühle, welche beim Sehen der Song&Dance Sequenz auftauchen:

⁷⁴ Der Begriff „fantasy space” ist von Sangita Shresthova (2011: 150f) übernommen und im Kapitel 4.1 nachzulesen.

⁷⁵ Es sei in diesem Zusammenhang auf die Rolle der Imagination bei Arjun Appadurai verwiesen. Siehe Kapitel 2.3.

⁷⁶ Für mich erinnert dieser Raum an den dritten Raum von Homi Bhabha (siehe Kapitel 2.2.1)

„Ich habe die Szene und das Kostüm und das Feeling, was für mich wichtig ist, das habe ich schon im Kopf. Das ganze Rundherum vom Film, meistens kenne ichs gar nicht. Und es ist für mich sicher nicht im Vordergrund“ (Int.TN Ulrike: 6).⁷⁷

Von der Tanzszene ist bei den meisten befragten Tänzerinnen weniger die Geschichte im Kopf, sondern das Feeling (siehe Kap. 7.3.1) bzw. die Stimmung. Die Emotionen, welche beim Tanzen erlebt werden, werden von einigen Tänzerinnen mit den Bildern von den Song&Dance Sequenzen gefüllt, von anderen mit eigenen Assoziationen. So fließen eigene Erlebnisse, wie die Erinnerung an Indienreisen, als Imaginationen mit ein. Iris erinnert das Bollywood Tanzen an ihre Indienreise, an die Energie des Landes und die freundlichen Menschen. „...das ist irgendwie alles in diesen Tänzen auch verpackt. Das spüre ich alles, wenn ich Bollywood Tanze“ (Int.TN Iris: 13).

Die Tanzszenen sind also mit Bildern und Gefühlen in der Stunde präsent, der dazugehörige Film jedoch meist nicht. Auch die Stars sind nebensächlich. Als Charakter der Filme fühlt sich keine der befragten Personen:

„Aber wenn ich selber tanze, dann ist das vergessen, da bin ich das dann einfach, die sich bewegt und tanzt. Da geht es mir dann nicht um irgendwelche Stars, die ich nachmachen will, überhaupt nicht...Wenn ich Film schaue, bin ich auf die konzentriert, aber wenn ich selber Tanze, dann ist das vergessen“ (Int.TN Sidonia: 9).

7.3 Song&Dance im Alltag

„Mir passiert es seitdem total oft, dass ich in der Früh aufwache und gleich Bole Chudiyen zu singen anfangen und schon so ins Bad hopse mit den Handbewegungen und ja, es ist einfach so Lebensqualität steigernd und bringt Lebensfreude rein“ (Int.TN Kerstin: 3).

Der Bolly-Tanzkurs ist für Ulrike, die seit mehreren Semestern im USI-Kurs dabei ist, schon ein Fixpunkt in der Woche: „Die Woche fängt wieder an, aber es ist wieder Bollywood Tanz und das tröstet mich darüber hinweg, dass kein Wochenende mehr ist“ (vgl. Int.TN Ulrike: 8). Mia meinte im Interview, dass sie erlebt, dass sich durch das Tanzen die Stimmung der Teilnehmerinnen hebt und diese nach der Tanzstunde energiegeladener nach Hause gehen (vgl. Int.E Mia: 11). Die Interviews mit den Teilnehmerinnen bestätigten dieses Bild. Die gute Energie wird nach Hause in den

⁷⁷ An dieser Stelle taucht der Begriff des Feelings auf, welchen ich später im Kapitel Bolly-Feeling näher beschreiben werde (siehe Kap. 7.3.1).

Alltag mitgenommen. Ulrike freut sich auf die Tanzstunden am Montag. Sie berichtet, dass sie mittlerweile weiß, dass es ihre Laune total hebt:

„Wenn ich davor im Labor bin, dann freue ich mich halt auch immer weg zu kommen... Aber auf jeden Fall bin ich danach meistens sehr guter Stimmung. Es kommt selten vor, manchmal habe ich keine Lust hinzu gehen, aber es hat sich bis jetzt noch immer gelohnt“ (Int.TN Ulrike: 11).

Der Kurs ist zwar von den Befragten, die seit mehreren Semestern dabei sind, ein Fixpunkt in der Woche, doch findet sich im Alltag der Befragten kaum Zeit, die sie mit Bollywood Tanzen verbringen. Parties oder Veranstaltungen mit Bollywood Dance werden keine besucht. Die Bolly-Musik hingegen nimmt einen größeren Raum im Alltag ein, wie im Kapitel 6.3.2 behandelt wurde. Auch Bolly-Filme werden hin und wieder gesehen (siehe Kap. 7.3.2). Iris, als leidenschaftliche Tänzerin, meint, dass es ein Tanz sei, den man bis ins hohe Alter machen könne und das gehe bei vielen anderen Tanzrichtungen nicht mehr. „Also ich werde mit Bollywood alt werden“ (Int.TN Iris: 8).

7.3.1 Das Bolly-Feeling: zwischen Tanzstunde und Alltag

„Und weil es für mich so abgehoben ist vom Alltag,. Die ganzen Formen, Farben, die ganze Sprache, das Ganze, was ich inzwischen damit verbinde, was auch immer nur eine Stimmung ist, die ist für mich abgehoben vom Alltag. Dass es eine Möglichkeit ist, aus dem raus zu kommen“ (Int.TN Ulrike: 5).

Wie im einführenden Zitat angesprochen, ist Bollywood eine eigene Welt, in die man durch das Tanzen eintaucht. „Das Bollywood Tanzen ist sicher auch Fluchten aus dem Alltag und der Realität. Man ist da schon ein bisschen im Träumeland“ (Int.TN Iris: 4). Der Bollywood Tanzkurs bietet dafür eine Möglichkeit und entführt aus dem Alltag in eine andere Welt, der Bolly-Welt. Durch die Formen, die Farben, die Sprache der Songtexte und der Stimmung, die damit verbunden wird, erleben die interviewten Tänzerinnen Bollywood Dance als abgehoben vom Alltag.

„Ich liebe dieses Überbordende, Sinnliche, Kitschige, Romantische vom Bollywood Film und die Tanzszenen, die Musik. Eben dieses Lebensfrohe und Wilde und oft auch Ekstatische“ (Int.TN Sidonia: 3).

In meinem Empirieteil habe ich öfters von einem bestimmten Grundgefühl oder einer Stimmung beim Bollywood Tanzen gesprochen, welche aus den Bollywood Filmen

kommen bzw. durch die Bolly-Musik erfahren werden. In diesem Kapitel möchte ich dieser Stimmung nachgehen und diese in mehrere Facetten beleuchten. Schon bei den Ausführungen zu der Vermittlung von Bollywood Dance durch die Lehrenden (siehe Kap. 5.1.3), spricht Mia darüber, dass Bollywood Tanz etwas ganz Spezielles beinhaltet, etwas Expressives, welches über den im Tanz beinhalteten transformierenden Aspekt hinausgeht. Auch Christina spricht im Zusammenhang der Vermittlung von Bollywood Dance einen ähnlichen interessanten Aspekt an. Sie erwähnte, dass sie neben der Tanztechnik und den Choreografien in ihren Tanzstunden auch die Bolly-Kultur vermitteln möchte „dieses Bunte, Kitschige, manchmal Philosophische, Schmachthende“ (Int.E Christina: 6).

Auch in den Interviews ist mir immer wieder ein Aspekt aufgefallen, der auf etwas verweist, was speziell nur im Bollywood Tanz vorhanden ist. Ulrike bezeichnet es als „over the top Gefühl“ (Int.TN Ulrike: 4). Ich wurde oft gefragt, ob ich weiß, was meine Interviewpartnerinnen meinen, wenn sie von einem bestimmten Gefühl sprechen, welches sie mit Bollywood Dance bzw. mit Bollywood assoziieren. Es sei ein gewisses Gefühl oder eine Stimmung, welche schwer in Worte zu fassen ist und am ehesten mit Lebensfreude beschrieben wurde. Ich kenne dieses bestimmte Gefühl und nenne es Bolly-Feeling. Es bezieht sich vorwiegend auf das Tanzerleben, geht aber darüber hinaus. Dieses Gefühl ist nicht von der Bolly-(Film)Welt zu trennen, die, auch wenn die Teilnehmerinnen z.T. keine Bolly-Filme sehen, eine Grundstimmung für den Bollywood Tanz mitbringt. Diesen Gedanken weiterführend ergibt sich aus meinen erhobenen Daten, dass Bollywood Tanzen nicht ohne den Hintergrund der Bolly-Kultur betrachtet werden kann. Nicht nur Tanzschritte aus den Hindi-Filmtänzen sind übernommen, sondern auch die Stimmung der Bollywood Filme schwingt im Tanz immer mit (siehe auch Kap. 2.3).

Doch neben dem Tanzerleben im Kurs fließt diese Stimmung über die Tanzpraxis⁷⁸ zuhause, dem Hören von Bollywood Musik und dem Sehen von Bollywood Filmen, Bolly-Kultur auch in den Alltag ein. Bollywood putscht auf, gibt Energie und vermittelt, auch außerhalb des Kurses, Lebensfreude, wie eine Interviewpassage von Sidonia verdeutlicht:

⁷⁸ siehe Kap. 7.2

„Ich fühle mich aufgeputscht durch das Anschauen, durch das Tanzen, durch die Musik. Wenn ich die Musik höre, wenn ich selber tanze oder wenn ich die Filme anschau. Ich fühle mich aufgeputscht, ich fühle mich mit Energie aufgeladen, weil die das rüber bringen. Ich kann da echt partizipieren und das für mein Leben nutzen“ (vgl. Int.TN Sidonia: 7).

Sie hat die Bolly-Welt in ihr Leben integriert:

„Ich habe es ja schon zu mir her transferiert. Für mich ist Bollywood nicht mehr nur die Filme, sondern ich habe das Gefühl, ich habe schon Bollywood in meinem Leben...wenn ich mir was kaufe in einer bunten Farbe zum Beispiel, dann denke ich daran, oder ich kaufe das aus diesem Grund. Und ich liebe die indischen Stoffe“ (Int.TN Sidonia: 9).

Dieses Zitat unterstreicht noch einmal die Bedeutung von Bollywood als Lifestyle im deutschsprachigen Raum, welche im Kapitel 5 eingangs argumentiert wurde und zeigt die Verknüpfung von Bollywood mit Indien, welches die transkulturelle Praxis von Bollywood Dance in Wien ausmacht, „weil es für uns auch was Neues ist, die ganze Indische Kultur, die dahinter steht – das ist ja meistens Neuland, bevor man mal in Indien war“ (Int.TN Iris: 12). An dieser Stelle möchte ich auf das Konzept des Pop-Kosmopoliten aus dem theoretischen Teil der Arbeit (Kap. 2.3.1), verweisen, welcher kulturelle Unterschiede sucht und liebt.

Die bisherigen Ausführungen subsumiert, wird das Bolly-Feeling in mehreren Facetten erlebt: der Tanz vermittelt Lebensfreude und Spaß, gibt Energie und bereichert den Alltag, bietet Raum für eigene Imaginationen und ist etwas Exotisches. Weiters wird dieses Gefühl durch das Hören der Bolly-Musik als Gute-Laune-Mittel und durch das Sehen der Bollywood Filme erlebt.

7.3.2 Bolly-Tanzfan vs. Bolly-Filmfan

In diesem Kapitel möchte ich aufzeigen, inwiefern Bollywood Dance mit einem Konsum von Bollywood Filmen verbunden ist oder auch ohne das Sehen von Filmen getanzt wird. Somit stelle ich Erkenntnisse aus dem Fragebogen und den Interviews bezüglich der Anzahl der gesehenen Filme, der Häufigkeit des Filmsehens und der bevorzugten Filme der Teilnehmerinnen am USI-Tanzkurs dar. Letztendlich ist am Ende des Kapitels die Frage zu klären, ob sich die Bollywood Tänzerinnen selbst als Bollywood (Film-)Fans bezeichnen.

Gleich zu Beginn möchte ich eine, aus den erhobenen Daten gewonnene Erkenntnis, präsentieren: das aktive Tanzen und das Hören von Bollywood Musik steht bei allen Tänzerinnen, mit denen ich im Rahmen meiner Forschung in Wien gesprochen habe, im Vordergrund und das Sehen von Bollywood Filmen ist dem Tanzerleben untergeordnet. Keine der Befragten gibt an, regelmäßig Bollywood Filme zu sehen, obwohl Bollywood Filme von einigen durchaus geliebt werden, wie mir gesagt wurde. Ich war über dieses Ergebnis zuerst etwas verwundert, da ich der Rolle der Filmrezeption in meinen Vorüberlegungen mehr Beachtung gegeben hatte. Die Frage im Fragebogen „wie oft siehst du Bollywood Filme?“ mit den Antwortmöglichkeiten 1x/Woche, 1x/Monat oder noch seltener, wurde von 27% 1x/Monat und von 59% noch seltener angekreuzt. Auch die Anzahl der gesehenen Filme ist gering und schwankt zwischen null bis 30 Filmen. So hat im Durchschnitt jede der Teilnehmerinnen bis jetzt etwa sechs Filme gesehen.

Bei den Interviews zeigten sich mir zwei Szenarien. Eine Hälfte, die Bollywood Filme gerne sieht und dadurch zu Tanzen begonnen hat, steht der anderen Hälfte gegenüber, die kaum Bollywood Filme sieht oder noch nie einen ganzen Film gesehen hat und zum Teil diese nicht einmal mögen. Auch wenn einige Personen angeben, keine Bollywood Filme zu sehen, so hat jede Person mit der ich gesprochen habe, zumindest Teile der Filme gesehen und ein gewisses Bild von Bollywood im Kopf. Diesem Bild möchte ich nachgehen. Kerstin (Int.TN: 12) nennt es „Herzschmerz Kitsch“ und genau dieser wird gemocht. Die Lebensfreude, die Ästhetik, das Farbenfrohe und der Kitsch sind die am häufigsten verwendeten Begriffe, um Bollywood Filme zu beschreiben. Ein Satz aus dem Interview mit Iris bringt das eben Genannte auf den Punkt: „Bollywood muss bunt sein und kitschig und viel Liebe und Tränen und Herzschmerz“ (Int.TN Iris: 10).⁷⁹

Charakteristisch für Bollywood Filme ist für die Befragten die einzigartige Ästhetik und Erzählweise⁸⁰. Ulrike benennt sie als „total volle opulente Ästhetik“ (Int.TN Ulrike: 7) und hat diese ästhetischen Bilder im Kopf, wenn sie einen Bezug zu den Filmen herstellt. Sie erinnert sich beispielsweise an die Schale mit roten Gewürzpulver, welches

⁷⁹ Im deutschsprachigen Raum steht Bollywood „in erster Linie weiterhin für Gefühl, Farben und Musik, aber auch Spaß und Lebensfreude“ (Pestal 2007: 120). Claus Tieber weist darauf hin, dass das Bild des kommerziellen indischen Kinos sich in den letzten Jahrzehnten trotz Bollywood-Hype nicht wesentlich verändert hat und die Attribute nach wie vor bunt, kitschig und unrealistisch lauten (vgl. Tieber 2007: 9).

⁸⁰ Diese Beschreibungen decken sich mit Studien zur Rezeption von Bollywood Filmen in Deutschland von Fritz, welche diese kitschigen, emotionsgeladenen, teilweise auch unlogischen und übertriebenen Inszenierungen als „Bollywoodtouch“ bezeichnet (vgl. Fritz 2007: 99).

sich spiralförmig in den Raum verteilt, wenn sich die Tänzerin im Lied *Silsila* aus dem Film *Devdas* im Kreis dreht (vgl. Int.TN Ulrike: 7). Besonders die visuellen Stilelemente bleiben auch Sidonia in Erinnerung:

„Wenn die (Anm. hinduistische Rituale) dann so von oben gefilmt werden, das sieht dann wie ein Mandala aus, dieses Silbertablett, wo diese Kerzen drauf sind und die Süßigkeiten und diese Blumen und Blüten, wow. Das ist alles wie ein Gemälde. Und dann die Frauen in den Saris und überall Kerzen und in diesen schönen Gebäuden. Es ist unglaublich schön. Es wirkt so heilig. Es schafft so heilige Orte“ (vgl. Int.TN Sidonia: 3).

Sidonia sah zufällig die deutsche Erstaussstrahlung von *Kabhi Khushi Kabhie Gham* (2001) im Fernsehen und hat den Film sofort geliebt. Sie hat sich die DVD und sogar den Soundtrack auf CD gekauft, was bei ihr selten vorkommt (vgl. Int.TN Sidonia: 2). Gefallen haben ihr die vielen Farben und „dass alle diese wunderschönen Saris tragen und diese tollen Stoffe. Das war alles so sinnlich“. Gleichzeitig strahlte der Film für sie viel Kraft, viel Ästhetik und Lebensfreude aus und hatte etwas Wehmütiges. „Und dieses Kitschige – und ich liebe ja Kitsch“ (vgl. Int.TN Sidonia: 2).

Neben der Ästhetik, den Farben und dem Kitsch fallen die Stimmungen auf, welche die Filme ausstrahlen. Es werden Vergleiche zur österreichischen Gesellschaft gezogen:

„Wie gesagt die ganze Stimmung, dass das wirklich so auf Lebensfreude auch angelegt ist, wie gesagt ich schaue so keine Filme, aber selbst wenn man da mal reinswitscht, das ist ja immer mit viel Lachen oder überhaupt, dass es so emotional ist, das gefällt mir auch. Es gibt ja auch traurige Szenen, die voll mit Herzscherz ausgekostet werden; und halt generell, dass es nicht so unterkühlt ist wie unsere Gesellschaft, wo man hauptsächlich drauf schaut ja nicht aufzufallen und jeder ist so irgendwie cool und Gefühle zeigen ist ein Zeichen von Schwäche“ (vgl. Int.TN Kerstin: 3).

Die eben genannten Aspekte finden sich in den Analysen zur Rezeption von Bollywood Filmen im deutschen Raum von Birgit Fritz, welche als Stärken dieser Filme Musik, Tanz, Lebensfreude, Emotionen in höherer Konzentration als bei Hollywoodfilmen, Exotik, *Shah Rukh Khan* als „Bollywoodmarke“ und Alternativen zu den Schemata in Hollywoodfilmen, ergeben haben (vgl. Fritz 2007: 94). Der indische Star *Shah Rukh Khan*, der in den meisten Bollywood Filmen die im deutschsprachigen Fernsehen ausgestrahlt wurden, mitwirkte und von RTL2 in den Mittelpunkt der Werbung gerückt wurde, ist auch in meiner empirischen Studie der bekannteste und beliebteste Bollywood Schauspieler. Weitere bekannte männliche Stars sind *Hrithik Roshan*, *Amir Khan* und *Shahid Kapoor*. Weibliche Lieblingsstars sind *Kajol*, *Rani Mukerji* und *Madhuri Dixit*.

Das, was an den Filmen gefällt spiegelt sich in der Auswahl an Lieblingsfilmen wieder, die im Interview und bei dem Fragebogen genannt wurden. An erster Stelle steht „natürlich“ *Kabhi Kushi Kabhi Gum* (In guten wie in schweren Tagen, 2001). Einerseits, weil er einer der bekanntesten Bolly-Filme im deutschsprachigen Raum ist und andererseits, weil wir dieses Semester ein Lied daraus tanzten. Zwei der Personen aus dem Sampling, die sonst keine Filme sehen, haben ihn extra deswegen gesehen. Weitere beliebte Filme sind: *Lagaan*, *Devdas*, *Om Shanti Om*, *Dil Se*, *Dil Bole Hadippa*, *Rab Ne Bana Di Jodi*, *Kabhi Alvida Naa Kehna*, *Aaja Nachle*, *Jodhaa Akbar*. All diese genannten Titel gehören zu denjenigen Filmen, welche im deutschsprachigen Raum im Fernsehen zwischen 2005-2008 ausgestrahlt wurden und ein gewisses Bild von Bollywood lieferten: „Kitsch-Bollywood“. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Titel der Filme oder Tanzsequenzen bzw. die Namen der Schauspieler den wenigsten bekannt waren. Nach den Lieblingsfilmen gefragt wurde mir meist der Inhalt erzählt oder die Szenen aus einem Song aus dem Film beschrieben und sogar die Lieder vorgesummt.

Nun zurück zu der anfangs gestellten Frage bezüglich der Selbstbezeichnung als Bollywood Fan. Auf ersten Blick scheinen mehr als die Hälfte der Teilnehmerinnen im USI-Kurs Bollywood Fans zu sein. Bei dem Fragebogen geben 55% an, Bollywood Fans zu sein. Vergleiche mit der Anzahl an gesehenen Filmen und den Erkenntnissen aus den Interviews und informellen Gesprächen, zeichnen ein anderes Bild. In diesen Gesprächen erfuhr ich, dass sich die meisten im Sample als Bollywood Tanzfans bezeichnen und daher ja angekreuzt hatten und nicht als Bollywood Filmfan. Das aktive Tanzen sehen sie als eine Fanaktivität. Ihnen gefällt die Musik und die Bolly-Welt, die sie über das selber Tanzen erfahren. Daher stelle ich damit zusammenhängend eine Differenzierung in Fan der Filme und Fan des Tanzes in den Raum. Keine der befragten USI-Teilnehmerinnen ist in einem Fanforum dabei oder informiert sich über Bollywood Stars.

Bei den Lehrenden zeichnet sich ein anderes Bild ab. Alle drei Lehrenden bezeichnen sich als Bollywood Fans, wobei für sie selbstverständlicherweise der Tanz im Vordergrund steht, der Begriff für sie aber auch das Interesse an den Filmen und der

indischen Kultur umfasst. „Die ganze indische Kultur, die mich bis jetzt nicht losgelassen hat...Ich bin ein Fan von Indien, von Tanz, von indischem Essen, indischem Gewand und indischem Tanz“ (Int.E Christina: 9). Mia praktiziert seit 10 Jahren Yoga und beschäftigt sich mit der Yoga-Philosophie (vgl. Int.E Mia: 3). Christina und Mia sind beide durch ihre Leidenschaft für indische Kultur und Philosophie zu Bollywood Dance gekommen (vgl. Int.E Mia: 3, Christina: 9); Cynthia dagegen über Bollywood Filme im Fernsehen. Sie lernt Hindi und spart für eine lange Indienreise (vgl. Int.E Cynthia: 9f).

Das Kapitel 7 zusammenführend zeigte ich durch die Ergebnisse meiner empirischen Studie, dass Bollywood Dance zwar als eigenständiger Tanzstil herausgelöst aus den Filmen besteht, jedoch in der Tanzpraxis von Lehrenden und Tanzschülerinnen in Wien nicht ohne Bezug zur Bolly-Welt existiert. Die Bolly-Welt liefert ein Repertoire an visuellen Stilelementen, eröffnet einen „fantasy space“ und schwingt als Hintergrund-Gefühl – als Bolly-Feeling – beim Tanzen immer mit und macht diesen Tanz so besonders, so bolly. In Wien bedeutet Bolly-Tanzfan nicht automatisch auch Bolly-Filmfan zu sein.

7.4 Zusammenfassung der Empirie

In Wien ist Bollywood Dance vorwiegend in wöchentlichen Tanzkursen in orientalischen Tanzstudios, an den Volkshochschulen oder auf dem USI-Wien vertreten. Dort wird zu ausgewählten Songs in dafür eigens kreierten Choreografien getanzt, wobei jede Woche ein neuer Teil der Tanz-Folge, der dazu gehörenden Tanztechnik und der *Mudras*, eingeübt wird. Die Tanzschritte wurden zum Großteil aus den Hindi-Filmen entnommen und werden mit den persönlichen Kreationen der Tanzlehrerinnen „vermischt“. Dabei entstehen neue und hybride Formen.

Die Bollywood-Tanzszene Wiens entwickelte sich ab 2005 u.a. der Verbreitung der Filme im Fernsehen in deutscher Synchronfassung auf RTL2 folgend. Durch das vermehrte Angebot von meist orientalischen Tanzstudios bzw. dem „Ethnodance-Trend“ folgend, erreichte Bollywood Dance durch das vorhandene Angebot ein

vielschichtiges Publikum und auch diejenigen, welche keine Bollywood Filme mögen, denen aber der Tanzstil und die Musik gefällt. Dieses Phänomen wurde mir in meiner Studie bei den unterschiedlichen Zugängen zu Bollywood Dance an der Tanz-Gruppe des USI Tanzkurses deutlich, der vorwiegend von Frauen besucht wird und welche den Kurs als einen weiteren Tanzkurs besuchen oder Indien- bzw. Bollywood-Interessierte sind. Ein Zugang zu Bollywood Dance erfolgt bei der einen Hälfte der interviewten Teilnehmerinnen über Bollywood Filme, bei der anderen jedoch wie zufällig durch verschiedenste Aktivitäten: über Vorführungen mit Bolly-Dance, Yogakurse, Indienreisen. Bolly-Dance, als ein Ausdruck der vielen Facetten im Bolly-Scape mit indischer Kleidung, Indienreisen, Filmkonsum etc. verbunden, ist in dieser Vielfältigkeit als ein Lifestyle Phänomen in Wien zu betrachten und nicht als Fanaktivität der Bolly-Filmwelt und ihren indischen Stars. Interessant ist es zu beobachten, dass die Vermarktung der Tanzkurse in Wien ebenfalls im Kontext des vielfältigen Lifestyle Phänomens erfolgt und mit Begriffen wie getanzte Lebensfreude, Spaß, Bewegung und energiegeladend in Verbindung gebracht wird – Eigenschaften, welche die Teilnehmerinnen von Tanzkursen in Interviews ebenso als für sie zu Bollywood Dance zugehörige und darüber hinaus für sie wichtige Begriffe nannten. Es wirkt fast so, als ob Bolly-Dance eine „Glücklich-Mach-Formel“ in sich hat, welche zusätzlich neben der Tanztechnik und der Bolly-Kultur von den Tanzlehrerinnen vermittelt wird. So stehen der Spaß und das Erleben von Lebensfreude im Tanzkurs an erster Stelle. Die lockere Art des Unterrichts im Gegensatz zu Ballett oder klassischen indischen Tanzstilen gefällt den Teilnehmerinnen. Es darf auch gelacht werden über die kitschigen Songtexte. Weiters ist auch das schauspielerische Element, das Erzählen der Geschichten mit dem Tanz neben der Lebensfreude eine wichtige Motivation für Teilnehmerinnen, einen Bollywood Tanzkurs zu besuchen.

Eine weitere Motivation, Bollywood zu tanzen, ist die Mischung aus indischen Tanzstilen (klassischen und Volkstanzstilen). Die *Abhinaya*-Elemente, die erzählenden Teile in den Choreografien sind aus den klassischen indischen Tanzstilen übernommen. Diese femininen, zarten, komplexen Bewegungen mit *Mudras* und Ausdruck bilden mit den energetisierenden, aufputschenden, männlichen *Bhangra* Tanzschritten eine einzigartige Kombination, welche als Bolly-Mix in Wien gewünscht ist. Dieser in Wien

bevorzugte Bolly-Mix aus indischen Tanzstilen – „typisch“ Bollywood Dance für Wiener Tänzerinnen – wird in den Tanzstunden in Choreografien getanzt, welche aus adaptierten Song&Dance Sequenzen bestehen, bei denen die Musik, die Bedeutung der Geschichte, das Gefühl gleich bleiben, die Tanzschritte sich allerdings verändern. Der Umformungsprozess findet durch Tanzlehrerinnen statt, welche in einem kreativen und vielseitigen Prozess Teile von Hindi-Filmtänzen übernehmen und durch Dazukreieren ein neues hybrides Produkt entstehen lassen: die Choreografie für die Tanzstunde. Dabei fließen die Erfahrungen aus den Tanzausbildungen und die jeweiligen gelernten Tanzschritte mit ein. Trotzdem lebt Bolly-Dance durch den Film, welcher nicht nur die Song&Dance Sequenzen liefert und damit Songs und Tanzschritte, sondern auch als übergeordnetes Bild eine gewisse Stimmung, ein Bolly-Feeling vermittelt, welches die Attribute energetisierend, lebensfroh, mitreißend trägt – Attribute, die dann ihrerseits wieder in der Tanzstunde von Teilnehmerinnen erlebt werden.

Interessant ist hier anzuführen, dass die Songauswahl und die Adaptationen der Filmchoreografien für die Tanzstunde sich auch nach den Wünschen der Teilnehmerinnen in Wien richten, etwas das ich in meiner Studie mit „Kitsch-Bollywood“ bezeichne. Die Lieblingstanzszenen sind jene in traditionellen indischer Kleidung in bunten Saris und wallenden Schals mit einer Mischung aus indischen Tanzstilen. Diese werden in den Gegensatz zu den „modernen“ Tanzsequenzen gesetzt – in Discos, in westlicher Kleidung zu Disco-Musik und westlichen Tanzstilen getanzt. Letztere gefallen zum Tanzen oder Ansehen den Befragten in meiner Studie nicht, da sie nicht das typische Kitsch-Bolly-Bild vermitteln, jedoch zum Hören schon.

8 Zusammenfassung

Die Zusammenfassung stellt die Verbindung der theoretischen Konzepte mit den Erkenntnissen aus der Empirie dar. In dieser gruppiere ich die jeweiligen Inhalte aus der Empirie in drei Themengebiete, welche die theoretischen Hauptgrundlagen dieser Arbeit darstellen: die Hybridisierung, die Glokalisierung und die Medienrezeption bzw. Adaptation. Am Ende des Kapitels soll ein kurzer Ausblick auf das internationale Forschungsfeld gegeben werden.

In dieser Arbeit wird das globale Phänomen Bollywood Dance in seiner lokalen Prägung und Rezeption in Wien – am Beispiel des Wiener USI-Tanzkurses „Bollywood Dance“ von Miriam Rubey – aus dem Blickwinkel der Kultur- und Sozialanthropologie empirisch und theoretisch erforscht. Bollywood Tanz, losgelöst von dem Medium Film, ist in wissenschaftlicher Literatur kaum zu finden, weshalb es wenige relevante Studien gibt, auf die man zurückgreifen könnte. Eine geringe Anzahl von Autorinnen wie Sangita Shresthova und Ann R. David publizierten Werke zu internationalen Rezeption von Bollywood Dance, wobei sie sich vor allem auf die Forschung innerhalb der südasiatischen Diaspora in Bezug auf ihre Identitätsthematiken konzentrierten. Bollywood Dance – praktiziert außerhalb der indischen Diaspora – ist in diesem Sinne noch ein „junges“ Forschungsfeld. Diese Arbeit verortet sich in diesem, noch in Entstehung befindenden Bereich und trägt dazu bei, die lokale Bollywood-Tanzszene Wiens durch verschiedene theoretischen Perspektiven zu durchleuchten und sie mit der Empirie zu verbinden.

Das genaue Forschungsthema dieser Arbeit ist die Rezeption von Bollywood Dance in wöchentlichen Tanzkursen, wobei Interviews mit Tanzlehrerinnen und Teilnehmerinnen, sowie beobachtende Teilnahme das empirische Datenmaterial der Feldforschung liefern. Ein spezifisches Forschungsfeld bietet der Bollywood Tanzkurs am USI-Wien an dem Interviews mit Teilnehmerinnen durchgeführt wurden und den Blick auf das größeren lokalen Feld dieser Studie ist durch die Sicht von Bollywood Tanzlehrerinnen gegeben.

Bollywood Dance, als globaler populärer Tanzstil – außerhalb der Filmleinwand als eigene Tanzform bestehend – hat sich Ende der 1980er Jahre aus dem Hindi-Filmtanz entwickelt. Unter dem Vorzeichen der Globalisierung und neuer Medientechnologien entstand im vergangenen Jahrzehnt eine kosmopolitische Bollywood-Populärkultur. In Wien ist Bollywood Dance vorwiegend in wöchentlichen Tanzkursen in orientalischen Tanzstudios, an den Volkshochschulen oder auf dem USI-Wien vertreten. Dort wird zu ausgewählten Songs in dafür eigens kreierten Choreografien getanzt, wobei jede Woche ein neuer Teil der Tanz-Folge, der dazu gehörenden Tanztechnik und der *Mudras*, eingeübt wird. Die Tanzschritte wurden zum Großteil aus den Hindi-Filmen entnommen und werden mit den persönlichen Kreationen der Tanzlehrerinnen „vermischt“. Dabei entstehen neue und hybride Formen.

Die Hybridisierung dient in dieser Arbeit als Basiskonzept, welches die gesamten Thematiken und Fragestellungen im Bezug auf Bollywood Dance durchdringt. Bollywood Filme, Hindi Filmtänze, Song&Dance Sequenzen und live Bollywood Dance zeichnen sich alle durch eine in sich konstitutive Hybridität aus, wobei in diesen Zonen der Hybridität Berührungspunkte von Hindi-Filmtänzen aus den Song&Dance Sequenzen mit live Bollywood Tanz stattfinden. Bollywoods *detachable attractions*, die Song&Dance Sequenzen, stellen Zonen der Hybridität dar, in denen verschiedenste lokale (indische) und internationale Tanzstile in den unterschiedlichsten Kombinationen vereint sind. Als Basis für live Bollywood Dance stellen sie aus dem Film herauslösbare Elemente dar, die lokal adaptiert und umgeformt werden. Der hybride Charakter von Hindi Filmtänzen ermöglicht das freie Wetermischen von Tanzstilen und Tanzbewegungen hin zu Bollywood Dance. In diesem Aneignungsprozess werden global verbreitete Bilder und Tanzschritte aus Song&Dance Sequenzen mit lokalen Vorlieben, Vorstellungen und Wünschen vermischt und ein neues, hybrides Produkt entsteht: die Choreografie für die Tanzstunde.

Im Rahmen der Kultur- und Sozialanthropologie dient der Begriff Hybridisierung der Beschreibung und Analyse unterschiedlicher Phänomene, die durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet sind. Zugrunde liegt hier die wesentliche Annahme, dass der prozesshafte Charakter kultureller Hybridisierung untrennbar mit einem

dynamischen Kulturbegriff verbunden ist. Hierbei handelt es sich nicht um eine Beschreibung von Vermischungsphänomenen zwischen zwei oder mehreren als abgeschlossen oder statisch gedachten Kulturen, sondern um eine spezifische Dynamik im Rahmen eines permanenten Kulturwandels. Sie führt zu eigenständigen Neukonstruktionen von kulturellen Symbolen und Praktiken und stellt das bewusste Handeln der Akteure in den Vordergrund. Der Begriff Bollywood Dance wird in dieser Arbeit als hybrider Tanzstil verstanden, der durch jeden Tänzer und an jedem Ort einer ständigen Umformung und Neukreation unterliegt. Diese Prozesse der Hybridisierung werden durch die gesamte Empirie sichtbar. Die Mischung und Durchdringung von kulturellen Inhalten zeigen sich in meiner Studie besonders schön daran, dass Lehrende Tanzschritte aus den Filmen und Tanzstile ihrer Tanzausbildungen nehmen und diese zu einer neuartigen Kreation, der Choreografie der Tanzstunde, vermengen.

Auf die translokale indische Populärkultur Bollywood bezogen, finden Song&Dance Sequenzen, die im Rahmen der Globalisierung verbreitet werden, jeweils erst in der lokalen Praktik ihren spezifischen Ausdruck. Das globale Bollywood Tanzphänomen bzw. die global verbreiteten Bolly-Bilder sind immer durch eine lokale Verortung zu betrachten. In diesem Zusammenhang liefert die Theorie der Glokalisierung wichtige Impulse und verdeutlicht diese vielschichtigen Prozesse der Wechselbeziehung des Globalen und des Lokalen. Der Begriff der Glokalisierung beinhaltet eine gleichzeitige und wechselseitige Durchdringung und Verknüpfung dessen, was als das Globale und das Lokale bezeichnet wird, wie zwei Seiten einer Medaille. Denn Globalisierung ist nicht automatisch und einseitig als eindimensional global zu betrachten, sondern es kommt im Gegenteil zu einer neuen Betonung des (G)lokalen. Bollywood Filme und die darin enthaltenen Song&Dance Sequenzen sind in Indien entstanden und global verbreitet, treffen in Wien lokal auf ein vielschichtiges Publikum, welches lokale und globale Inhalte verbindet. Konkret auf diese Arbeit bezogen verdeutlicht sich das in dem Herausfiltern spezifischer Elemente, wie spezieller Tanzstilen aus dem Bolly-Mix. So greifen Tanzlehrerinnen in Bollywood Tanzkursen in Wien aus dem Pool an verschiedenen indischen und internationalen Tanzstilen im translokalen Bollywood Dance einen Mix aus indischen Tanzstilen heraus, der in Wien bei Tanzschülerinnen gefragt ist. Obwohl in den neueren Bollywood Filmen die Song&Dance Sequenzen fast

ausschließlich westliche Tanzstile in westlicher Kleidung getanzt zu Disco Songs beinhalten, zeigt diese Arbeit, dass in Wien die Tanzschülerinnen die „klassischen“ Song&Dance Sequenzen in traditioneller Kleidung in einer Mischung aus indischen Tanzstilen zum Sehen und Tanzen bevorzugen. Diese selektiv ausgewählten lokalen Bolly-Dance Vorlieben und Bolly-Variation sind das, was in Wien laut meiner Studie als typisch Bollywood Dance gesehen und von mir in dieser Arbeit, den Ausführungen meiner Interviewpartnerinnen folgend, als „Kitsch-Bollywood“ betitelt wird. Assoziationen dazu sind: Spaß, Lebensfreude, Gute-Laune-Songs, bunte Farben, Kleidung, Ausdruck, Schauspielern, Zwinkern, Klimpern, Kitsch, Emotionen, energievoll, motivierend, Indien, Filmmusik, Bewegung, Saris und *Mudras*, mit Armreifen scheppern. Bei der Kleidung wird eindeutig ein Bezug zu weiblichen Kleidungsstücken wie Saris und Schmuck – Armreifen und *Bindis* – hergestellt, welche das Bild von Bollywood Dance in Wien dominieren. Dieses Bild fasste ich in der Diskussion meiner Empirie zu drei Bereichen zusammen: die Lebensfreude und der Spaß, die Emotionen und das Schauspielerische, sowie drittens die indischen Tanzstile, welche Bollywood Dance bzw. auch die Motivation, diesen Tanzstil tanzen zu wollen, ausmachen. So richten die Lehrenden ihr Angebot dementsprechend auf „Kitsch-Bollywood“ aus und die Songs für die Bollywood Kursstunden werden daher aus den in Wien bekannten Bollywood Filmen, den „Klassikern“, genommen – Filme, die im deutschsprachigen Raum bekannt und beliebt sind und zeitlich den Jahren zwischen 1990 und 2005 zuzuordnen sind.

Weitere wichtige Blickwinkel in der Diskussion von live Bollywood Dance, bieten die Konzepte der Aneignung und Adaptation. Der Begriff der Aneignung (*appropriation*) in der Kultur- und Sozialanthropologie weist viele Ähnlichkeiten mit dem Konzept der Globalisierung auf, hebt die Handlungsperspektive deutlicher hervor und beleuchtet damit andere Facetten. Dies bedeutet, dass kulturelle Elemente zwar übernommen, jedoch in diesem aktiven und kreativen Prozess umgedeutet und transformiert werden, so dass sie die eigene Kultur bereichern. Im Prozess der Aneignung von Inhalten aus der globalen Bolly-Welt erfahren jene auf lokaler Ebene von den dortigen Akteuren neue Bedeutungen und Neukreationen entstehen. Lokale Adaptation durch jeden Tänzer und

an jedem Ort sind dem Begriff Bollywood Dance, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, immanent.

Die Adaptation zeigte sich in dieser Studie beim Prozess des Entwickelns einer Choreografie von Lehrenden in Wien für die Bolly-Tanzstunde. Hierbei adaptieren Lehrende in einem aktiven Prozess der Umformung und des Weiterentwickelns Inhalte der Song&Dance Sequenzen für ihre Tanzstunde aus Filmen und kreieren so das neu, was in Tanzkursen als Bollywood Dance getanzte werden soll. Das Entwickeln der Choreografien stellt Schnittstellen von Hindi-Filmtanz zu Bollywood Dance in Wien dar. Ausgehend von den Lyrics der Filmsongs und den Tanzschritten aus den Filmtänzen populärer Hindi Filme entscheiden Lehrende, welche speziellen Bewegungen in ihre Interpretationen aufgenommen und welche weggelassen werden. In meiner empirischen Studie konnte ich beobachten, dass etwa die Hälfte der Schrittfolgen aus der Filmchoreografie übernommen und die anderen Teile von Lehrenden dazu choreografiert wurden; einerseits Lücken der Tanzabfolgen in den Filmszenen durch Cuts, *Close-Ups* oder Einschübe füllend, andererseits den Schwierigkeitsgrad an das Können der Tanzschülerinnen anpassend. Dabei wurde ihr persönlicher Bolly-Tanzstil sichtbar, der sich aus eigenen Tanzausbildungen, Teilnehmerwünschen und Filminhalten zusammensetzt. Auch individuelle Weitermischungen mit Bollywood Dance in Bolly-Variationen sind in der Wiener Bolly-Tanzszene zu finden wie Bolly-Hip Hop, Belly-Bolly, Bollywood Fusion.

Die Medienrezeption steht in einem nahen Verhältnis zur Hybridisierung und ist für die Kultur- und Sozialanthropologie besonders interessant, wenn es sich um transkulturelle Prozesse handelt, wie die Rezeption von Bollywood Filmen im deutschsprachigen Raum. Medienlandschaften beziehen sich auf die Zirkulation, Rezeption und Verbreitung von elektronischen Medien. Wissenschaftliche Diskurse im Feld der Medien beziehen sich auf deren spezifische Inhalte, sowie auf Dynamiken von Produktion, Nutzung und Rezeption. Innerhalb der global transkulturellen Landschaft des Bolly-Scapes, dem vielfach lokalisierten und auch immer deterritorialen Raum, bewegen sich Bilder und Geschichten, die weltweit durch das Medium Film verbreitet werden. Sie liefern in diesem Zusammenhang weltweit verfügbare, von Medien

produzierte Bilder. Für diejenigen, welche sie rezipieren und damit transformieren, bieten sie eine Reihe von Elementen wie Charaktere, Geschichten, Bilder, Song&Dance Sequenzen, Musik. Medien sind Rohmaterial und Werkzeug zugleich, aus denen imaginierte Welten konstruiert werden (vgl. Appadurai Kap. 2.3), wobei die Rezeption von Medieninhalten hierbei keine bloße Übernahme von Inhalten, sondern ein aktiver Prozess des Sich-zu-Eigen-Machens ist.

Die Choreografien von Bollywood Dance, getanzte und dargestellte Geschichten aus Bollywood Filmen bzw. seinen Song&Dance Sequenzen, laden zum Träumen und Imaginieren ein und bilden einen „fantasy space“, der durch Emotionen und Bilder aus Bollywood Filmen eröffnet wird und den Hintergrund für (eigene) Imaginationen bietet. Visuelle Bilder der Song&Dance Sequenzen, wie wallende Schals und bunte *Saris* oder eigene Assoziationen z.B. von Indienreisen werden beim Tanzen in der Tanzstunde für die Teilnehmerinnen hervorgerufen. Zusätzlich zu den inneren Bildern stehen vor allem die Emotionen im Vordergrund des Tanzstunden-Erlebnisses, wodurch sich im empirischen Datensatz der Begriff des „Bolly-Feeling“ herauskristallisiert hat. Er bezieht sich vorwiegend auf das Tanzerleben, geht aber darüber hinaus. Schon beim Sehen der Song&Dance Sequenzen, beim Hören der Musik und beim Selber Tanzen wird das „Bolly-Feeling“ erlebt und fließt auch in den Alltag mit ein. Bollywood putscht auf, gibt Energie und vermittelt auch außerhalb des Kurses Lebensfreude. Das Bolly-Feeling ist nicht von der Bolly-(Film)Welt zu trennen, die, auch wenn die Teilnehmerinnen z.T. keine Bolly-Filme sehen, eine Grundstimmung für den Bollywood Tanz mitbringt. Bollywood Dance kann laut meinen erhobenen Daten nicht ohne den Hintergrund der Bolly-Kultur betrachtet werden.

Einen Ausblick in das internationale Bolly-Tanzen in Tanzkursen zu geben, ist interessant, jedoch aufgrund der bisherigen Datenlage nur marginal möglich. Im Zuge meiner Literaturrecherche zum aktuellen Forschungsstand stellte ich fest, dass die Art und Weise, wie Bollywood in wöchentlichen Tanzkursen in Städten wie Los Angeles, Mumbai, Kathmandu, London⁸¹ oder Prag sehr ähnlich ist. Auch die Vermarktung unter dem Aspekt der Lebensfreude, der Vermittlung von Spaß und Fitness werden in diesen

⁸¹ U.a. möchte ich auf die Studie zu Bollywood Dance in London von Ann. R. David in London aus dem Jahr 2010 hinweisen, welche in ihrer Methodologie und Ergebnissen meiner Studie in Wien sehr ähnlich ist (vgl. David: 2010a).

Studien betont. So zeigte sich, dass der Ablauf der Tanzstunde nach einem kurzen Aufwärmen gefolgt ist von dem Erlernen einer vor Ort bekannten und beliebten Bollywood Song. Jede Woche wird ein neuer Teil dieser Choreografie erarbeitet. Tanztechnik wird peripher während des Erarbeitens der Choreografie eingeflochten. Der Spaß-Aspekt kommt dabei in allen Kursen nie zu kurz.

Unterschiede gibt es in der Songauswahl, die lokale Vorlieben ausdrückt. So lieben Tanzschüler in Indien Hip-Hop Stile und in Los Angeles vor allem klassische indische Tanzstile aus dem Bolly-Mix. Die Adaptation der Song&Dance Sequenzen durch Lehrende erfolgt in einem ähnlichen Prozess wie in Wien, jedoch ist die Auswahl der Tanzschritte ebenfalls lokal angepasst. So zeigen sie lokale Formen der Aneignung und Hybridisierung.

In diesem Zusammenhang gäbe es viele weiterführende Thematiken. So wäre es interessant, Bollywood Tanzkurse international mit dem vorherrschenden Material, von Wien über London und Los Angeles bis in den Punjab zu vergleichen, den in allen Studien erwähnten Spaß- bzw. Gute-Laune Faktor – aus der Entertainment-Welt der translokalen indischen Populärkultur – herauszuarbeiten oder die Performance-Ebene von Bollywood Dance zu erforschen.

Anhang

Bibliographie

- Appadurai**, Arjun; **Breckenridge**, Carol A. (1998): Public Modernity in India. In: Breckenridge, Carol A. (ed.): Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1-22
- Appadurai**, Arjun (2000): Grassroots Globalization and the Research Imagination. In: Appadurai, Arjun (ed.): Globalization. Durham: Duke University Press. 1-20
- Appadurai**, Arjun (2002): Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: Fox, Richard G. (ed.): Recapturing Anthropology. Working in the Present. Santa Fe/New Mexico: School of American Research Press. 191-210
- Appadurai**, Arjun (2010): Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press. 9. Auflage
- Baumann**, Gerd (2002): Fünf Verflechtungen im Zeitalter der „Globalisierung“. In: Hauser-Schäublin, Brigitta; Braukämper, Ulrich (Hg.): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 111-124
- Beck**, Ulrich (1998): Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus- Antworten auf Globalisierung. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 5. Auflage
- Beer**, Bettina (2003): Einleitung: Feldforschungsmethoden. In Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Bhabha**, Homi K. (2000): „Die Verortung der Kultur“ (dt. Übersetzung) Tübingen: Stauffenburg
- Budka**, Philipp (2008): Anthropologie der Medien: ein aktuelles Forschungsgebiet. In: Die Maske. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie. Nr. 2, Jänner 2008. S. 25-27
- Chakravorty**, Pallabi (2010): Remixed Practices: Bollywood Dance and the Global Indian. In: Chakravorty, Pallabi and Gupta, Nilanjana (eds.): Dance Matters. Performing India. New Delhi/London: Routledge. S. 167-181
- David**, Ann R. (2007): Beyond the silver screen: Bollywood and ‘filmi’ dance in the UK. In: South Asia Research, 27,1.
<http://roehampton.openrepository.com/roehampton/bitstream/10142/40758/1/Beyond%20the%20Silver%20Screen.doc>, 06.09.2011
- David**, Ann R. (2010a): Dancing the diasporic dream? Embodied desires and the changing audience for Bollywood film dance. In: Participations. Journal of Audience & Reception Studies. Volume 7, Issue 2. 215-235
http://roehampton.academia.edu/AnnDavid/Papers/461943/Dancing_the_diasporic_dream_Embodied_desires_and_the_changing_audiences_for_Bollywood_film_dance, 06.09.2011

- David**, Ann R. (2010b): Negotiating Identity: Dance and Religion in British Hindu Communities. In: Chakravorty, Pallabi and Gupta, Nilanjana (eds.): Dance Matters. Performing India. New Delhi/Abingdon: Routledge. S. 89-107
- Desai**, Jigna; **Dudrah**, Rajinder (2008): The essential Bollywood. In Dudrah, Rajinder and Desai, Jigna (eds.): The Bollywood Reader. Maidenhead: Open University Press Mc Graw Hill. 1-17
- Dudrah**, Rajinder (2006): Bollywood. Sociology goes to the movies. London/New Delhi/Thousand Oaks: Sage Publications
- Dwyer**, Rachel (2000): All you want is money, all you need is love. Sexuality and romance in modern India. London: Cassel
- Dwyer**, Rachel; **Patel**, Divia (2002): Cinema India. The Visual Culture of Hindi Film. London: Reaktion Books
- Ebermann**, Erwin (2010): Grundlagen statistischer Auswertungsverfahren. Elearning Unterlagen des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie Wien.
<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/quantitative/quantitative-titel.html>
- Eriksen**, Thomas Hylland (2007): Globalization. The Key Concepts. Oxford/New York: Berg
- Fritz**, Birgit (2007): Bollywood in Deutschland. Vermarktungschancen der indischen Mainstreamfilme in Deutschland. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller
- Fuchs**, Bernhard; **Pestal**, Birgit (2008): Online-Journalismus und Filmkonsum: Anmerkungen zur Bollywood-Blogosphere. In: Die Maske. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie. Nr. 2, Jänner 2008. 31-33
- Ganti**, Tejaswini (2004): Bollywood. A Guidebook to popular Hindi Cinema. New York/London: Routledge
- Gehlawat**, Ajay (2010): Reframing Bollywood. Theories of popular Hindi Cinema. New Delhi: Sage
- Gingrich**, Andre (1999): Erkundungen. Themen der ethnologischen Forschung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau
- Gokulsing**, K. Moti and **Dissanayake**, Wimal (2004): Indian Popular Cinema. A narrative of cultural change. Oakhill: Trentham Books
- Gopal**, Sangita; **Moorti**, Sujata (2008): Introduction: Travels of Hindi Song and Dance. In Gopal, Sangita and Moorti, Sujata (eds.): Global Bollywood. Travels of Hindi song and dance. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1-62
- Gopal**, Sangita; **Sen**, Biswarup (2008): Inside and out: song and dance in Bollywood cinema. In Dudrah, Rajinder and Desai, Jigna (eds.): The Bollywood Reader. Maidenhead: Open University Press Mc Graw Hill. 146-157
- Gopalan**, Lalitha (2002): Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema. London: bfi
- Halbmayer**, Ernst; **Salat**, Jana: Qualitativen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie. Online-Lernunterlagen, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien

<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/qualitative/qualitative-26.html>, Zugriff 14.06.2012

- Hannerz, Ulf** (2000): Flows, Boundaries and Hybrids: Keywords in transnational anthropology. Transnational Communities Programme Working Papers, vol. WPTC-2K-02, Oxford: Transnational Communities Programme, online unter: <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/hannerz.pdf>, Zugriff 16.02.2012
- Hannerz, Ulf** (2002): Transnational Connections. London/New York: Routledge
- Hauser-Schäublin, Brigitta; Braukämper, Ulrich** (Hg.) (2002): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Hauser-Schäublin, Brigitta** (2003): Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 33-54
- Hepp, Andreas** (2004): Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Hirzer, Petra** (2009) Hybridkultur auf Umwegen? Transkulturelle Prozesse anhand der Rezeption indischer Populärkultur in Arequipa/Peru. Diplomarbeit, Universität Wien
- Inda, Jonathan Xavier; Rosaldo, Renato** (2002): Introduction. A World in Motion. In: Inda, Jonathan Xavier; Rosaldo, Renato (Hrsg.): The anthropology of globalization. A reader. Malden/Oxford: Blackwell Publishers. 1-34
- Jenkins, Henry** (2006): Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture. New York/London: New York University Press
- Kabir, Nasreen Munni** (2001): Bollywood. The Indian Cinema Story. London: Channel 4 Books
- Leimstättner, Max** (2009): Vom Landschaftsbegriff zur Begriffs-Landschaft. Empirisch-kulturwissenschaftliche Überlegungen zu hybriden Raumkonzepten. Diplomarbeit, Uni Wien
- Mader, Elke** (2008a): Mythen und Medien: „Wir sind alle ein bisschen bolly...“. In: Die Maske. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie. Nr. 2, Jänner 2008. S. 28-30
- Mader, Elke** (2008b): Anthropologie der Mythen. Wien: Facultas
- Mader, Elke und Budka, Philipp** (2009): Shah Rukh Khan @ Berlinale. Bollywood Fans im Kontext medienanthropologischer Forschung. In: Tieber, Claus (Hg.): Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen. Filmwissenschaft Band 5. Wien/Berlin: Lit. S. 117-133
- Mader, Elke und Hirzer, Petra** (2011): Peruanisches Masala. Hybridisierungsprozesse in der lateinamerikanischen Bollywood-Fankultur. In: Eva Gugenberger, Kathrin Saringen (Hg.): Hybridität - Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas. *Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts*. Bd. 14, Wien/Berlin: Lit. S. 73-100

- Majumder, Sonja** (2007): Indien in den 90er Jahren und das Familiendrama. Wirtschaftliche und soziopolitische Umbrüche im Spiegel des kommerziellen Hindi-Kinos. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller
- Majumder, Sonja** (2009): Hindunationalismus, Identität und Hindi-Blockbuster. In Tieber, Claus (Hg.): Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen. Lit: Wien. S 145-160
- Massey, Reginald** (2004): India's Dances: their history, technik and repertoire. New Delhi: Abhinav Publications
- Morcom, Anna** (2009): Indian popular culture and its 'others': Bollywood dance and anti-*nautch* in twenty-first-century global India. In: Gokulsing, K. Moti; Dissanayaka, Wimal (eds.): Popular culture in a globalised India. London/New York: Routledge 125-138
- Morcom, Anna** (2011): Film Songs and the Cultural Synergies of Bollywood in and Beyond South Asia. In: Dwyer, Rachel/Pinto, Jerry (eds.): Beyond the boundaries of Bollywood. New Delhi: Oxford University Press. 156-187
- Narayan, Shovana** (2004): Folk dance traditions of India. Gurgaon: Shubhi Publications
- Pestal, Birgit** (2007): Faszination Bollywood. Zahlen, Fakten und Hintergründe zum "Trend" im deutschsprachigen Raum. Überarbeitete und aktualisierte Diplomarbeit, Universität Wien 2006. Marburg: Tectum
- Robertson, Roland** (1998): Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S.192-220
- Roy, Anjali Gera** (2010): Is everybody saying 'Shava, Shava' to Bollywood Bhangra? In Rini Bhattacharya Mehta and Rajeshwari Pandharipande (eds.): Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora. London/New York: Anthem Press. 35-50
- Schlehe, Judith** (2003): Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 71-94
- Schmidt, Christiane** (2007): Analyse von Leitfadeninterviews. In: Flick, Uwe; Kardoff, Ernst von; Steinke Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt. 5. Auflage. 447-456
- Schneider, Irmela** (1997): „Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“-Diskurse des Hybriden“ in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hrsg.): „Hybridkultur. Medien – Netze – Künste“ Köln: Wienand
- Schneider, Alexandra** (Hg.) (2002): Bollywood. Das Indische Kino und die Schweiz. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich
- Shresthova, Sangita** (2003): Strictly Bollywood? Story, Camera and Movement in Hindi Film Dance (Master Thesis MIT)
<http://cms.mit.edu/research/theses/SangitaShresthova2003.pdf>

- Shresthova, Sangita** (2008): Dancing to an Indian Beat. In Gopal, Sangita and Moorti, Sujata (eds.): Global Bollywood. Travels of Hindi song and dance. Minneapolis: University of Minnesota Press. 243-263
- Shresthova, Sangita** (2011): Is it all about hips? Around the World with Bollywood Dance. New Delhi/Thousand Oaks/London/Singapore: SAGE
- Spittler, Gerd** (2002): Globale Waren – Lokale Aneignung. In: Hauser-Schäublin, Brigitta; Braukämper, Ulrich (Hg.): Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 15-30
- Thoraval, Yves** (2000): the Cinemas of India. New Delhi: Macmillan
- Tieber, Claus** (2007): Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film. Filmwissenschaft Band 1. Wien/Berlin: Lit Verlag
- Uhl, Matthias; Kumar, Keval J.** (2004): Indischer Film. Eine Einführung. Medienumbrüche Band 3. Bielefeld: transcript Verlag
- Waterhouse, David** (1998): Chronology and Context in the Study of Indian Dance. In Waterhouse, David (ed.): Dance of India. South Asian Studies Papers, No.10. Mumbai: Popular Prakashan. 1-30
- Würtz, Kathrin Rosi** (2008): Bollywood zwischen Erlebniswelt und interkultureller Imagination. Das indische Populärkino und seine Rezeption durch ein deutschsprachiges Publikum. Veröffentlichte Magisterarbeit Bonn 2007. Norderstedt: Books on Demand

Internetquellen

- URL 1: <http://www.bahara.at/bombay-kairo.html>, Stand 29.09.2011
- URL 2: <http://www.nehakupdi.com/about-us>, Stand 02.04.2012.
- URL 3: http://www.senthil.at/tanz/folk_filmtanz.html Stand 07.01.2012
- URL 4: <http://www.univie.ac.at/USI-Wien/ueb/kursliste.htm#B> Stand 07.01.2012
- URL 5: <http://verein.kontrastes.com/2011/02/bollywood/> Stand 05.02.2012
- URL 6: <http://www.nehakupdi.com/news/funwithbollywood-bollywooddancecourse> Stand 02.04.2012

Weitere Internetlinks

- <http://molodezhnaja.ch/>
- <http://www.bollywood-forum.de/>
- <http://www.kesariya-balam.at>
- <http://miriamrubey.com/>
- <http://www.schemzedah.com>
- <http://www.nehakupdi.com>
- <http://www.salonemmer.at>
- <http://www.chandni.at/>
- <http://members.aon.at/padma/>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bollywood Flashmob im Museumsquartier Wien, am 17.06.2012, von Mias Tanzgruppe und Tanzschülerinnen. Foto: Kathi (fotofee). Quelle: http://www.puls4.com/BOLLYWOOD-Flashmob/Museumsquartier-MQ-Point/community_/events/partyfotos_und_videos/4141688

Abbildung 2: Teilnehmerinnen des USI-Kurses Bollywood Dance von Mia, Jänner 2012. Foto: Anna Konas

Abbildung 3: Mangala Dakinis – Bollywood Tanzgruppe in Wien. Foto: Christian Novak. Quelle: http://www.miriamrubey.com//wp-content/gallery/tanzstile/img_7908_a.jpg

Abbildung 4: Mia bei einem Auftritt, Indischer Tanzabend: Charity für blinde Kinder, im Museum für Völkerkunde Wien. Quelle: http://www.miriamrubey.com//wp-content/gallery/tanzstile/dsc_9231_bw.jpg

Verzeichnis der Song&Dance Sequenzen

<i>Song&Dance Sequenz</i>	<i>Aus dem Film</i>
Aaja Nachle	Aaja Nachle
Azeem-O-Shaan Shahenshah	Jodhaa Akbar
Bole Chudiyaa	Kabhi Khushi Kabhie Gham
Chaiyya Chaiyya	Dil Se
Chak De Chak De	Hum Tum
Chammak Challo	Ra. One
Crazy Kiya Re	Dhoom 2
Dola Re Dola	Devdas
Hadippa	Dil Bole Hadippa
Kajara Re	Bunty Aur Babli
Kangna Re	Paheli
Maahi Ve	Kal Ho Naa Ho
Mourya Re	Don
Nagada Nagada	Jab We Met
Silsila Ye Chaahat Ka	Devdas

Filmographie

<i>Originaltitel</i>	<i>Jahr</i>	<i>Land</i>	<i>Regie</i>
Aaja Nachle	2007	Indien	Anil Mehta
Bunty Aur Babli	2005	Indien	Shaad Ali Sehgal
Devdas	2002	Indien	Sanjay Leela Bhansali
Dhoom 2	2006	Indien	Sanjay Gadhvi
Dil Bole Hadippa	2009	Indien	Anurag Singh
Dil Chahta Hai	2001	Indien	Farhan Akhtar
Dil Se	1998	Indien	Mani Ratnam
Dil to Pagal Hai	1997	Indien	Yash Chopra
Dilwale Dulhania Le Jayenge	1995	Indien	Aditya Chopra
Don	2006	Indien	Farhan Akhtar
Hum Aapke Hain Koun	1994	Indien	Sooraj R. Barjatya
Hum Tum	2004	Indien	Kunal Kohli
Jab We Met	2007	Indien	Imtiaz Ali
Jodhaa Akbar	2008	Indien	Ashutosh Gowariker
Kabhi Alvida Naa Kehna	2006	Indien	Karan Johar
Kabhi Khushi Kabhie Gham	2001	Indien	Karan Johar
Kaho Naa Pyaar Hai	2000	Indien	Rakesh Roshan
Kal Ho Naa Ho	2003	Indien	Nikhil Advani
Kesariya Balam	2010	Österreich	Sandeep Kumar
Kuch Kuch Hota Hai	1998	Indien	Karan Johar
Lagaan	2001	Indien	Ashutosh Gowariker
Om Shanti Om	2007	Indien	Farah Khan
Paheli	2005	Indien	Amol Palekar
Ra. One	2011	Indien	Anubhav Sinha
Rab Ne Bana Di Jodi	2008	Indien	Aditya Chopra
Taal	1999	Indien	Subhash Ghai
Umrao Jaan	2006	Indien	J. P. Dutta

Fragebogen

Name, freiwillig _____ (wird anonymisiert)

Alter _____

☐ Studium ☐ abgeschlossenes Studium
_____(Studienrichtung)

Kursbezeichnung: ☐ Bollywood Dance ☐ Bollyrobics
Dieses ist mein _____ Semester in diesem Kurs (bitte Zahl einfügen)

(1) Besuchst du gerade weitere Tanzkurse zu Bollywood Dance, Bhangra, klassischen indischen Tanzstilen oder anderen Tanzrichtungen?

wenn ja:

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

☐ nein

(2) Hast du vorher Tanzkurse zu Bollywood Dance, Bhangra, klassischen indischen Tanzstilen oder anderen Tanzrichtungen besucht?

wenn ja:

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

welche Richtungen _____ wie viele Semester _____

☐ nein

(3) Wie bist du ursprünglich auf Bollywood Dance aufmerksam geworden?

Zutreffendes bitte ankreuzen

- ☐ Durch das Sehen von Bollywood Filmen
- ☐ Durch Veranstaltungen mit Bollywood Dance Vorführungen
- ☐ FreundInnen haben mich darauf aufmerksam gemacht
- ☐ Ich fand Angebote im USI Kursprogramm
- ☐ Sonstiges _____

(4) Was fällt Dir spontan zu Bollywood Dance ein?

Nenne bitte 3 Schlagworte (Assoziationen)

(5) Warum gehst du Bollywood Tanzen?

Zutreffendes bitte ankreuzen (Mehrfachnennungen möglich)

- ☐ Bollywood Dance macht mir Spaß
- ☐ Ich möchte einmal die Woche Bewegung machen
- ☐ Ich mag die Tanzszenen in Bollywood Filmen
- ☐ Ich mag indische Tanzstile
- ☐ Ich bin Bollywood Fan
- ☐ Eine Freundin geht hin
- ☐ Sonstiges _____

(6) Was begeistert dich am Bollywood Dance?

Bitte lies dir folgende Aussagen durch und kreuze bei jeder den zutreffenden Skalenwert an:

3 trifft sehr zu, 2 trifft zu, 1 trifft kaum zu, 0 trifft gar nicht zu

	3	2	1	0
Der Tanz ist voller Dynamik	☐	☐	☐	☐
Der Tanz vermittelt Lebensfreude	☐	☐	☐	☐
Die bunten Farben der Kleidung	☐	☐	☐	☐
Die Vielfalt an Tanzstilen	☐	☐	☐	☐
Die Bollywood Musik	☐	☐	☐	☐
Zu Tanzen wie Bollywood Stars	☐	☐	☐	☐
Choreographien zu lernen	☐	☐	☐	☐
Die Geschichten, welche die Tänze erzählen	☐	☐	☐	☐
Einzutauchen in die Bollywood-Filmwelt	☐	☐	☐	☐
Der Bezug zu Indien	☐	☐	☐	☐

(7) Wie wichtig sind dir folgende Tanzelemente in der Choreographie:

Bitte lies dir folgende Aussagen durch und kreuze bei jeder den zutreffenden Skalenwert an:

3 sehr wichtig, 2 wichtig, 1 wenig wichtig, 0 gar nicht wichtig

	3	2	1	0
klassische indische Tanzstile	☐	☐	☐	☐
moderne Disco/Hip Hop Stile	☐	☐	☐	☐
Bhangra	☐	☐	☐	☐
Eine Mischung aus vielen Tanzstilen	☐	☐	☐	☐
Weibliche/sexy Tanzbewegungen	☐	☐	☐	☐
Männliche/dynamische Tanzbewegungen	☐	☐	☐	☐
Ähnlichkeit mit der Originalchoreographie aus dem Film	☐	☐	☐	☐
Die exakte Originalchoreographie aus dem Film tanzen	☐	☐	☐	☐

(8) Wie lernst du die Choreographien aus der Tanzstunde?

Zutreffendes bitte ankreuzen

- ☐ Nur während der Tanzstunde
- ☐ Ich übe zuhause aus dem Gedächtnis
- ☐ Ich übe zuhause mit der Videoaufnahme aus dem Kurs

☐ Ich treffe mich mit anderen aus dem Kurs um zu üben

(9) Wie viel Zeit pro Woche verwendest du für Bollywood Dancing?

☐ täglich ☐ jeden 2. Tag ☐ bei Gelegenheit ☐ nur im Kurs

(10) Wie tanzt du zuhause?

Zutreffendes bitte ankreuzen (Mehrfachnennungen möglich)

- ☐ Ich tanze Bolly Schritte und Bolly Tanzbewegungen von mir zusammengestellt
☐ Ich tanze die Choreographien aus dem Kurs
☐ Ich tanze zu Videos aus Filmen und diese Choreographien nach
☐ Ich tanze zu Bollywood Dance Lern DVDs
☐ Ich tanze frei zu Bollywood Musik
☐ Ich tanze nicht zuhause

(11) Siehst du dir die Original-Tanzszene, zu der wir in der Tanzstunde die Choreographie machen, auf z. B. Youtube an?

☐ Ja ☐ nein

(12) Hast du eine oder mehrere Lieblings-Tanzszenen aus Bollywood Filmen?

☐ Ja, welche:

☐ nein

(13) Wie gefallen dir die folgenden Tanzszenen?

3 gefällt mir sehr gut, 2 gefällt mir, 1 gefällt mir nicht, 0 kenne ich nicht

	3	2	1	0
Bole Chudiyan, Film: Kabhi Khushi Kabhie Gham	☐	☐	☐	☐
Kajra Re, Film: Bunty aur Babli	☐	☐	☐	☐
Dola Re Dola, Film: Devdas	☐	☐	☐	☐
Aaja Nachle, Film: Aaja Nachle	☐	☐	☐	☐
Dard-E-Disco, Film: Om Shanti Om	☐	☐	☐	☐
Crazy Kiya Re, Film: Dhoom 2	☐	☐	☐	☐
Dhoom again, Film: Dhoom 2	☐	☐	☐	☐
Hadippa, Film: Dil Bole Hadippa	☐	☐	☐	☐

(14) Ist bei dir durch dein Bollywood Tanzen Interesse an Indien und indischer Kultur entstanden?

☐ Ja ☐ nein

(15) Was sind deine Lieblings-Bollywood-Filme?

Bitte nenne diese

(16) Wie viele Bollywood Filme hast du ungefähr gesehen?_____

(17) Wie oft siehst Du Bollywood Filme?

☐ mehrmals pro Woche ☐ 1x/Woche ☐ 1x/Monat ☐ noch seltener

(18) Wie viel Zeit deines gesamten Filmsehens verwendest du für Bollywood Filme?

ca. in Prozenten_____

(19) Wo siehst du Bollywood Filme? (Mehrfachnennungen möglich)

- ☐ im Kino
- ☐ auf DVD
- ☐ im Internet (youtube etc.)
- ☐ im TV

(20) Wer sind deine Lieblings Bollywood-Filmstars?

Bitte nenne diese

(21) Gehst du zu:

Zutreffendes bitte ankreuzen (Mehrfachnennungen möglich)

- ☐ Bollywood Clubbings
- ☐ Bollywood Partys
- ☐ Veranstaltungen mit Bollywood Musik
- ☐ Performances mit Bollywood Dance
- ☐ Performances mit klassischem indischen Tanz
- ☐ Veranstaltungen mit klassischer indischer Musik

(22) Bist du Mitglied in einem Bollywood Fanforum?

☐ Ja ☐ nein

(23) Bezeichnest du dich als Bollywood Fan?

☐ Ja ☐ nein

Vielen Dank für Deine Mitarbeit! ☺

BOLLYWOOD DANCE

Tanzen wie ein indischer Bollywoodstar

Bollywood ist ein Synonym für die indische Filmindustrie und den indischen Populärfilm.

Typisch für den Bollywoodfilm sind unter anderem die farbenfrohen Gesangs- und Tanzszenen. Sie unterbrechen als ästhetisches Gestaltungsinstrument die Handlung meist sehr abrupt und sind als emotionales Ausdrucksmittel, das Raum für Fantasie öffnet, keinen narrativen Gesetzen unterworfen. Musik und Tanzszenen sind Publikumsmagnet und als solche mitverantwortlich für die Massenpopularität Bollywoods. Die Einflüsse auf den Tanz im Bollywoodfilm sind vielfältig. So finden sich in den Choreografien Elemente aus dem klassischen indischen Tanz, aus indischen Folkloretänzen, Bauchtanz, aber vor allem auch Hip Hop und anderen westlichen Tanzstilen.

Auch im deutschsprachigen Raum wird der indische Film zunehmend wahrgenommen und rezipiert und wird nicht zuletzt aufgrund der mitreißenden Musik und der fröhlichen Tanzszenen immer beliebter.

Der Unterricht beginnt mit einem Warm Up des ganzen Körpers und Übungen zur Dehnung und Kräftigung der Muskulatur. Danach werden vor allem unterschiedliche Isolationen, sowie Arm und Beincoordinationen geübt. Grundschriffe und typische Filmtanzelemente werden zu kurzen Bewegungssequenzen durch den Raum zusammengefügt. Danach lernen wir eine Bollywoodchoreografie aus einem aktuellen indischen Film. Die Stunde wird mit einem kurzen Cool Down abgeschlossen.

Bollywood macht glücklich!

Mit vielen verschiedenen mitreißenden Filmhits tauchen wir in die indische Lebenslust und energiegeladene Bewegungsfreude. Der Kurs ermöglicht jedem Teilnehmer, unabhängig von tänzerischer Vorbildung, mehr als einen Einblick in diesen vielseitigen Tanzstil.

Elisabeth Lengheimer studierte Pädagogik für Modernen Tanz. Seit mehreren Jahren beschäftigt sie sich unter anderem mit dem klassischen südindischen Tanzstil Bharatha Natyam und dem Tanz im Bollywoodfilm. Neben Aus- und Weiterbildungen in Wien nahm sie unter anderem auch in Mumbai (Indien) Unterricht.
Wien, im September 2007/info293

(Quelle: <https://wiki.univie.ac.at/display/INFUSI/info293>, Stand: 26.02.2012)

Abstract

Abstract in deutsch

In dieser Arbeit wird das globale Phänomen Bollywood Dance in seiner lokalen Ausprägung und Rezeption in Wiener Bollywood Tanzkursen aus dem Blickwinkel der Kultur- und Sozialanthropologie empirisch und theoretisch erforscht, wobei Interviews mit Tanzlehrerinnen und Tanzschülerinnen, beobachtende Teilnahme sowie ein Fragebogen das empirische Datenmaterial der Feldforschung liefern. Die theoretische Basis bilden die Konzepte der Hybridisierung, Glokalisierung und der Medienaneignung bzw. Adaptation.

Bollywoods *detachable attractions*, die Song&Dance Sequenzen der Bollywood Filme, stellen Zonen der Hybridität dar, aus denen sich Bollywood Dance Ende der 1980er Jahre als globaler populärer und eigenständiger Tanzstil entwickelte. In einem aktiven und kreativen Aneignungsprozess werden von den Tanzlehrerinnen global verbreitete Bilder und Tanzschritte aus den Song&Dance Sequenzen mit lokalen Vorlieben, Vorstellungen und Wünschen sowie ihren eigenen Tanzkenntnissen vermischt. Dabei entstehen neue, hybride Formen u.a. die Choreografien für die Tanzstunden in Wien und der persönliche, individuelle „Bolly-Tanzstil“ jeder Lehrerin.

Die lokalen Interessen von den Tanzschülerinnen in Wien lassen sich mit „Kitsch-Bollywood“ umschreiben. Sie beziehen sich auf „klassische“ Song&Dance Sequenzen in bunten Saris und indischen Tanzstilen mit einem damit verbundenen „exotischen“ Flair der „Bolly-Welt“. Die sich daraus ergebende Grundstimmung für den Bollywood Tanz, das „Bolly-Feeling“, bildet einen wichtigen Teil des Tanz-Erlebens in Wien und wird von den Tanzschülerinnen mit Lebensfreude assoziiert, sowie als energetisierend und mitreißend beschrieben. Bollywood Tanzen in Wien kann somit nicht ohne den Hintergrund der translokalen Bolly-Kultur betrachtet werden.

Abstract in english

This thesis discusses the global phenomenon Bollywood dance in its local representation and reception in Bollywood dance classes in Vienna from a cultural- and socialanthropological perspective. The data for this study was retrieved through interviews with teachers of Bollywood dance classes and students, participatory observation as well as a questionnaire. Theoretical concepts such as hybridisation, glocalisation and mediareception build the foundation for this analysis.

Bollywood's *detachable attractions*, the song&dance sequences, represent zones of hybridity, out of which emerged Bollywood dance as a global popular and independent dance style at the end of the 1980's. Teachers mix in an active and creative process globally distributed images and dance moves from song&dance sequences with local preferences, notions and desires, as well as their own dance experience. New, hybrid forms like choreografies for the dance classes in Vienna and the teacher's personal, individual bolly-dancestyle emerge in this process.

The local interests of dance students in vienna can be described as "kitsch-bollywood". It focusses on classical song&dance sequences in colourful saris and Indian dance styles with an exotic touch of the bolly-world. The prevailing mood of bollywood dance, a "bolly-feeling", is an important part of the experience of bollywood dance and is associated with joy and excitement. A discussion of Bollywood dancing in Vienna can therefore only be done by including the translocal bolly-culture.

Lebenslauf

Anna Konas

Geboren am 15.06.1981 in Wien, Österreich.

Ausbildung

1987 – 1999 Rudolf Steiner Schule Wien Mauer, 1230 Wien

Oktober 1996 bis April 1997 Austauschschülerin an der Raphael House

Rudolf Steiner School, Wellington, Neuseeland

1999 – 2000 BORG 14, 1010 Wien, Matura am 14.06.2000 mit gutem Erfolg

2000 – 2003 Studium der Ethnologie/Kultur- und Sozialanthropologie mit
Fächerkombination Internationale Entwicklung und Philosophie,
Universität Wien

seit 2003 Diplomstudium der Kultur- und Sozialanthropologie, Universität
Wien

Weiterbildung im Rahmen der Schule

September 1995 Praktikum für Landwirtschaft am Bauernhof, Zwettl

September 1997 Praktikum für Soziale Berufe im Haus der Barmherzigkeit,
Wien

Weiterbildung im Rahmen des Studiums

4.-7. Juli 2001 7th Conference of the Society for Caribbean Research
in Wien, Teilnahme.

4.-6. Juli 2002 5. Conference of the European Society for Oceanists
in Wien, Mitarbeit und Teilnahme

8.-12. September 2004 8. Biennial EASA-Conference in Wien, Mitarbeit und
Teilnahme

10.-15.07. 2005 Sommerakademie „Die Weltunordnung von
Ökonomie und Krieg“, ÖSFK Österreichisches
Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung, Burg
Schlaining

Sprachkenntnisse: Englisch

Sonstiges: Seit Oktober 2010 Bollywood Dance bei Miriam Rubey, USI-Wien