



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Just imagine a pony“

Eine kultur- und sozialanthropologische Studie zu *dancescape* am Beispiel des *live-Bollywood-Tanzes/ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival*

Verfasserin

Gordana Jovetić

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 307
Kultur- und Sozialanthropologie
Mag.^a Dr.ⁱⁿ Evelyne Puchegger-Ebner

Für Mara

Danksagung

Ich möchte mich bei allen Personen herzlich bedanken, die mich während meines Studiums und beim Verfassen dieser Arbeit emotional und inhaltlich unterstützten und begleiteten. Ohne Euch alle wäre die Verschriftlichung meiner Forschung nicht möglich gewesen.

Mein besonderer Dank gilt:

Meinen Eltern und meinem Bruder, die stets zu mir gehalten haben und mich bedingungslos unterstützten, wo sie nur konnten.

Meiner Tochter Mara, die eine unerschöpfliche Quelle der Freude und Inspiration ist.

Willi D. Wende und seiner Familie, die mir Raum, Zeit und Geduld einräumten, um den Schreibprozess zu ermöglichen.

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Evelyne Puchegger-Ebner für die intensive und äußerst konstruktive Betreuung dieser Arbeit sowie auch für ihren großen persönlichen Einsatz. Für ihr Verständnis, Geduld und Hilfsbereitschaft und für ihre allgemeine Bemühungen um die wissenschaftliche Lehre.

Mag. Dr. Wittigo Keller für seine hilfreichen Impulse und Tipps.

Univ. Prof. Dr. Elke Mader, die seit Jahren meine Ansprechperson auf dem Institut für Kultur- und Sozialanthropologie ist und mir immer wieder neue Wege und Voraussetzungen erschuf. Danke für die zahlreichen Ratschläge und die Literaturhinweise.

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Jelena Tošić für ihren engagierten Einsatz, ihre Ausdauer, Hilfe und Kompetenz in methodischer und inhaltlicher Hinsicht.

Dr. Ass. Prof. Nicole Haitzinger für konstruktive inhaltliche Inputs und freundschaftliches Verständnis.

Terence Lewis für seine Freundlichkeit, Offenheit und die Bereitschaft, Aspekte seines Lebens mit mir zu teilen.

Shampa Sonthalia für die langen Gespräche und ihre Großherzigkeit.

Meinen Interview-PartnerInnen danke ich für ihre wichtigen Beiträge und die „Kernaussagen“ dieser Arbeit.

Dem ImPulsTanz-Team für die Kollegialität und Zeit, mir durch informelle Gespräche und E-Mails, Informationen zugänglich zu machen, sowie für ihr Verständnis für meine Feldforschung im Arsenal.

Dr. Dragan Klaić (in memoriam), meinem guten Freund und Mentor, der immer für mich da war und mich ermutigte. Sein umfangreiches Lebenswerk und Schaffen war und wird auch weiter eine große Inspirationsquelle für viele Kunst- und Kulturakteure bleiben.

Carlos Wende, BA, Mag.^a Nina Wildzeisz und Mag.^a Jana Stupar Browne für das geduldige Korrekturlesen.

Gregor Mohar für die Gestaltung meines visuellen Materials, Mag.^a Anna Konas für ihre einfallsreichen Gespräche und Feedbacks.

Dr. Silvija Altaras Penda und Dipl. Ing. Ela Kurešević für ihr Dasein.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	11
2. Forschungsstand und Theoretischer Rahmen	14
3. Methode – Jump into the field	19
3.1. Empirische Forschung generell	19
3.2. Mein Forschungsprozess	20
3.3. Neue Impulse und Perspektiven im Feld	23
3.4. Teilnehmende Beobachtung und das „inbetween“	26
3.5. Interviews und Auswertung	28
3.6. Visuelle Methoden in der empirischen Forschung	29
4. Indischer Film – Welten der Vielfalt	32
4.1. Indischer Film und Hindi-Film	32
4.2. Die wichtigsten Merkmale des Hindi-Kinos	38
4.3. Wo und wann ist Bollywood?	42
4.4. BollyGlobal – Bollywoods Reise um die Welt	44
4.5. <i>Song&dance</i> -Sequenzen	47
5. Tanz-, Festival- und Workshopsetting	54
5.1. Tanz – De/Re-Kontextualisiert	54
5.2. Hindi-Filmtanz und <i>live</i> -Bollywood-Tanz	66
5.3. Planet Workshop	80
5.4. „Just imagine a pony“ – Workshop mit Terence Lewis	86
6. Die Konstante des Wandels – Theoretische Zusammenhänge	100
6.1. Im <i>flow</i> bleiben – Grundzüge der Globalisierungsdebatte	100
6.2. Welten-Mix“	108
6.3. <i>Dancescape</i>	116
6.4. Teilnehmende Kultur und Transmedialität	117
6.5. Die „neuen“ Körper	125
7. Zusammenfassung und Ausblicke	134
8. Anhang	143
8.1. Bibliographie	143
8.2. Internetquellen	147
8.3. Abbildungsverzeichnis	151
9. Abstract	153
9.1. Abstract Deutsch	153
9.2. Abstract Englisch	155
10. Lebenslauf	156

*“Yes, all these hand postures have names, but you will need only a few of them. And along comes metaphor once again, now bridging the continents. **Just imagine a pony**”,¹he says. There we have the basic step. On the fifth and last day, Terence Lewis has turned into a teacher entirely. He just goes through the moves in front of the group, checking himself and them in the mirror. The group is familiar with some basic steps. The language of the hands has been simplified further to get them through longer sequences, slaves to the Asian rhythm. Like highly motivated ponies, they are riding themselves into the sunset of the new globalized entertainment culture“ (Zakravsky 2008:URL1).*



Abb. 1.

1 Hervorgehoben durch die Verfasserin dieser Arbeit.

1. Einleitung

"You can change your life in a dance class!" (Royston Maldoom 2004:URL2).

Das Phänomen „Bollywood“ steht für ein hybrides und weltweit verbreitetes Ereignis des 20. und 21. Jahrhunderts: Es befindet sich an der Schnittstelle zwischen Tradition, Populärkultur, Kunst, Medien, Industrie, Gesellschaft und Politik. „Bollywood“ umfasst das aktive Agieren der südostasiatischen Diaspora, der Fans und der InteressentInnen von Europa bis Asien, Afrika, USA und Lateinamerika. Der Begriff bezieht sich auf unterschiedliche Praktiken in den Neuen Medien wie z.B. Film und Internet. Dabei wird geschaut, gebloggt und gechattet, es werden Videoclips geschnitten und gebastelt (Fan-Kunst), Gedichte und Erzählungen geschrieben (*fan fiction*), über die Filme wird kommuniziert, Informationen jeglicher Art werden ausgetauscht und die *song&dance*-Sequenzen² der Filme nachgetanzt.

Auf letzteres bezieht sich meine Arbeit generell und im Speziellen auf den sog. *live*-Bollywood-Tanz. Diesen begegnete ich in Wien das erste Mal beim ImPulsTanz - Vienna International Dance Festival (im Folgenden IPT-Festival), bei dem ich mehrere Jahre als Mitarbeiterin tätig war. Für mich persönlich war und ist Tanz eine Art „Zuhause“ und eine Konstante, zu welcher ich immer wieder zurückkehren kann. Dem Tanz-Raum ist eine Offenheit gegenüber Unterschiedlichkeiten und ein „Querdenken“ eigen: In diesem Raum gelten v.a. „Gesetze“ jenseits von Nationalismus, Rassismus, sozialem Status oder Gender-Stereotypisierungen.³ Als Ausgangspunkt dieser Arbeit dient meine langjährige Beschäftigung mit Tanz⁴ - besonders die schon erwähnte Mitarbeit beim IPT-Festival bzw. beim Workshop-Festival⁵ sowie die eigenen Tanzerfahrungen.

Mein Anliegen bezüglich des Tanzes liegt in der Wissensweitergabe und der Vermittlung. Besonders „Workshops“⁶ sind Orte der Interaktion, in denen sich der Tanz entfaltet und wo immer „etwas Neues“ entsteht. Die geteilte körperliche Erfahrung in einem Workshop bringt eine besondere Gemeinschaftlichkeit hervor (im Sinne von Turners *communitas*)⁷ in der für die Dauer der „Tanzstunde“, alle Beteiligten „gleich“ sind. Dabei wird eine gemeinsame Identität hergestellt, die sich von der Alltagsidentität unterscheidet. In diesem Prozess spielt Kreativität eine spezielle Rolle: Es entstehen Zeichen und Symbole, die nicht mehr an die Strukturen des Alltags gebunden sind und die Entstehung neuer Möglichkeiten fördern.⁸

2 Gesangs- und Tanzsequenzen der Indischen bzw. Bollywood-Filme. Fast jeder Film enthält sechs bis acht Sequenzen, die als ein wichtiger Bestandteil der Film-Narration zu sehen sind. Mehr dazu siehe Kapitel 4.5.

3 Aus ähnlichen Gründen war auch die Kultur- und Sozialanthropologie eine Art „Zuhause“ für mich.

4 Vorwiegend mit zeitgenössischem Tanz.

5 Das IPT-Festival ist in zwei Teile gegliedert: Dem Performance- und dem Workshop-Festival. Mehr dazu siehe Kapitel 5.3.

6 Der Terminus „Workshop“ wird in dieser Arbeit anstelle des Terminus „Seminar“ oder „Kurs“ verwendet und im Sinne einer Wissensvermittlung und eines Erfahrungsaustausches der TeilnehmerInnen auf gleicher Ebene verstanden. Da ein „Workshop“ in englischer Sprache „Werkstatt“ bedeutet, wird dabei die Praxisbezogenheit, die wiederum etwas Neues schafft, betont. Die einzelnen Einheiten eines Workshops werden mit dem Terminus „Klasse“ belegt.

7 TURNER, Victor (1969): *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. New York: PAJ Publications und TURNER, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

8 Hier möchte ich kurz die eigene Erfahrung eines derartigen Prozesses erwähnen: Die IPT-Workshop-Office MitarbeiterInnen einer Festivalsaison hatten Unstimmigkeiten im Team und nahmen an einer Stunde Körperarbeit teil. Im Zuge des freien Improvisierens entwickelte sich das Gefühl einer besonderen Gemeinschaftlichkeit, in welcher die Unstimmigkeiten irrelevant wurden. Dieses Gefühl hielt auch später an.

Als IPT-Mitarbeiterin war ich direkt vor Ort und im „Tanzgeschehen“. Auf diese Art und Weise konnte ich viele Lebensabschnitte der TeilnehmerInnen, DozentInnen und MitarbeiterInnen im Zusammenspiel mit dem Tanz beobachten. So war z.B. Terence Lewis 2003 Stipendiat im Rahmen des Festivals, 2007 hielt er bereits selbst den ersten Bollywood-Workshop. Ich entschloss mich daher, den Inhalt dieses Workshops und seine „glokalen“⁹ Zusammenhänge zu analysieren – inspiriert v.a. durch die Berichte vieler TeilnehmerInnen über ihre positiven emotionalen Erfahrungen mit dem Workshop:

„Natürlich haben alle Erlebnisse beim Tanzen auch Einfluss auf uns. Und in einem Workshop, in dem eine „ethnische“ Tanzform am Programm steht, und in dem es um eine andere Kultur geht, öffnet es die Sichtweise der TeilnehmerInnen. Allerdings müssen diese auch bereit dazu sein. Wir hinterfragen unsere Klischeebilder, die wir von Indien im Kopf haben. Und es kann uns die Unterschiede bewusster machen – wobei wir nicht vergessen sollten, dass ein Bollywood-Film nicht das reale Leben ist, aber doch ein gewisses Abbild der indischen Gesellschaft. Und wenn die Person, die den Workshop leitet selbst aus dieser Kultur kommt wird der Inhalt eben auch auf eine authentische Art vermittelt. Und auch gruppendynamische Prozesse, die in jeder Tanzklasse ablaufen, verändern uns ein wenig“ (Int. G.J.1, 15.08.2011).

Eine der wichtigen Aufgaben, Schwerpunkte und Stärken der Kultur- und Sozialanthropologie sowie der Tanzwissenschaft ist es, die persönlichen Lebensgeschichten – die Mikroebene mit den größeren Ereignissen - der Makroebene in Beziehung zu setzen. In diesem Sinne ist das Hauptthema und der Schauplatz dieser Arbeit der „Bollywood Dance“ Workshop mit dem indischen Tänzer und Choreografen Terence Lewis. Der Workshop findet seit 2007 jeden Sommer im Rahmen des IPT-Festivals in Wien statt. Diese Arbeit versucht, eine Verbindung zwischen der Tanzbewegung, der Motivation und dem Gefühl (des Leiters und der Workshop-TeilnehmerInnen) sowie ihrer sozio-kulturellen Bedeutung herzustellen:

„Ein Verhältnis herzustellen zwischen Bewegungstext und Kontext, Bewegung und sozialem und kulturellem Sinn, tänzerischer Ausführung und tänzerischer Grammatik, Bewegung und Motiv, tänzerischem Stil und gesellschaftlichem Kontext“ (Brandstetter/Klein 2007:11).

Die genannten Verbindungen sind beim IPT-Festival sehr gut zu erforschen. Als vielfältiges und temporäres „Tanz-Universum“ versammelt es TänzerInnen, Choreografinnen, Tanz-AnfängerInnen, Kunst- und Kultur-ArbeiterInnen etc. aus unterschiedlichsten Teilen der Welt. Die temporäre *dance zone* bzw. *dance community* (vgl. Holzer 2008:URL3) und die *workshop culture* (vgl. Zakravsky 2008: URL1), die während des Festivals entstehen, bieten Menschen einen Austausch und zahlreiche Impulse für eine körperliche, geistige, persönliche und soziale Weiterentwicklung. Diese Impulse entfalten sich oftmals auch nach dem Festival und bilden die Basis für weitere Netzwerke.

In diesem kulturübergreifenden und vielfältigen Setting versuchte ich zu erforschen, wie das globale Phänomen „Bollywood“ und der *live*-Bollywood-Tanz (als Mischung aus verschiedenen Stilen und Traditionen) in einem Tanz-Workshop beim IPT-Festival erfahren wird und welche Elemente (Vorstellungen, Symbole, Körpertechniken etc.) dabei vermittelt bzw. neu kreiert werden. Es wird daher die schon erwähnte Verbindung zwischen der körperlichen Bewegung, der persönlichen Motivation und ihrem soziokulturellen Kontext gesucht.

9 Mehr dazu siehe Kapitel 6.1.

Daraus ergeben sich folgende **Forschungsfragen** als zentrale Fragestellungen dieser Arbeit:

1. Was bewegt die TeilnehmerInnen des IPT-Festivals, bei einem „Bollywood Dance“ Workshop mit Terence Lewis mitzumachen?
2. Welche sind die Hauptcharakteristika des „Bollywood Dance“ Workshops mit Terence Lewis und wie stehen diese Elemente in Verbindung zu ausgewählten theoretischen Ansätzen?
3. Wie werden die globalen hybriden Elemente des *live*-Bollywood-Tanzes vermittelt und lokal/individuell adaptiert?
4. Was macht den *live*-Bollywood-Tanz global und lokal (in Wien) so populär und beliebt?

Zum besseren Verständnis möchte ich noch anmerken, dass diese Arbeit aus 10 Kapiteln – 5 Sub- und 5 Hauptkapiteln – besteht, in denen die Theorie immer mit der Empirie zusammenfließt. Nach der Einleitung (Kapitel 1), liefert Kapitel 2 einen kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand und die theoretischen Zusammenhänge, die im Kapitel 6 sowie im Kapitel 4 und 5 ausführlich beschrieben werden. Kapitel 3 stellt die ausgewählten Forschungsmethoden in Hinblick auf die zeitgenössischen Entwicklungen in den Kultur- und Sozialwissenschaften dar. Kapitel 4 befasst sich mit den wichtigsten Merkmalen des Indischen bzw. des Hindi-Films, versucht den Terminus „Bollywood“ zu definieren und umreißt die wichtigsten Debatten im Kontext der *song&dance*-Sequenzen. Im Kapitel 5 werden der Tanz generell und der *live*-Bollywood-Tanz im Speziellen erläutert sowie der „Bollywood Dance“-Workshop mit Terence Lewis und der Festival-Kontext beschrieben. Im Kapitel 7 fasse ich die Überlegungen und die Ergebnisse meiner Arbeit zusammen werden zusammen und im Kapiteln 8-10 sind die Bibliographie, das Abstract und mein Lebenslauf zu finden.

2. Forschungsstand und Theoretischer Rahmen

„I am aware that all this may sound as: words, mere words. But I would not hear this as an insult. We have heard so many speakers passing off their words as more than words, as passwords enabling us to enter a new life. We have seen so many spectacles boasting on being no more spectacles but ceremonials of community. Even now, in spite of the so-called postmodern scepticism about changing life, we can see so many shows turned to religious mysteries that it might not seem outrageous to hear that words are only words. Breaking away with the phantasms of the Word made flesh and the spectator turned active, knowing that words are only words and spectacles only spectacles may help us better understand how words, stories and performances can help us change something in the world where we are living“ (Rancière 2004:11, URL4).

Die narrative, visuelle, performative, körperliche, symbolische, lokale und globale Dimension des Phänomens „Bollywood“ wird in dieser Arbeit durch einen interdisziplinären Zugang – bestehend aus unterschiedlichen kultur- und sozialanthropologischen, kulturwissenschaftlichen, visuell-anthropologischen und tanzwissenschaftlichen Ansätzen – beleuchtet. Der besondere Schwerpunkt liegt bei den Themenfeldern Globalisierung, Medienanthropologie, Populärkultur¹⁰ und Lebensstil sowie Körper, Identität, Imagination und Aneignung (Appropriation) bzw. *mixing*. Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, die aus der Empirie gewonnenen Daten von *live*-Bollywood-Tanz- und Theorie-ExpertInnen, sowie der Laien des „Bollywood Dance“-Workshops mit Terence Lewis in einen sinnvollen theoretischen Rahmen einzubetten und verständlich zu machen.

Das Phänomen „Bollywood“ generell und der *live*-Bollywood-Tanz im Speziellen werden hier global, lokal und persönlich verortet und rezipiert. Der im Kapitel 3 dieser Arbeit erwähnte postmoderne Wechsel der Fachdisziplin Kultur- und Sozialanthropologie impliziert sowohl einen theoretischen als auch methodischen Wandel, besonders seit den späten 1980er Jahren. Neue Impulse und Akzentsetzungen in der Forschung sowie Auseinandersetzung mit zeitgemäßen, relevanten Themen wie den urbanen Phänomenen der Populärkultur und des urbanen Lebensstils, transnationalen und globalen Vernetzungen in Korrelation zu lokalen Realitäten, Migration und *communities* der Diaspora, Phänomene der Enträumlichung und Deterritorialisierung, Untersuchungen der neuen Massenmedien und ihren Auswirkungen auf die RezipientInnen, Beschäftigung mit persönlicher Wahrnehmung, Identität und dem Körper als Subjekt, sind einige Themen die diesen Wandel charakterisieren. Die 1990er Jahre brachten auch in der Tanzforschung einen *performative turn* und mit ihm eine Frage nach der Praxisrelevanz der theoretischen Diskurse. Dabei wird u.a. die **Tanzerfahrung** ins Rampenlicht gesetzt, wodurch auch die TanzakteurInnen an Bedeutung gewinnen. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die immer Offenheit gegenüber benachbarten Disziplinen wie den Cultural Studies (Kulturwissenschaften), Medienanthropologie, Visual Studies (Visuelle Anthropologie) und der Tanzwissenschaft, welche für diese Arbeit von Relevanz sind. **Cultural Studies** untersuchen die kulturellen Bedeutungen und Zusammenhänge vor allem in der Alltags- und Populärkultur, in den Medienlandschaften und in den Gender-Diskursen. Die **Anthropologie der Medien** beschäftigt sich u.a. mit Massenmedien, ihrer Bedeutungen sowohl für die Produzierenden als auch für RezipientInnen. Die kulturanthropologische Perspektive schafft dabei einen wertvollen Beitrag, welcher

10 Lat. *populus*: Volk. Populärkultur bezieht sich auf Massenkultur und den damit verbundenen Alltagspraktiken.

über die Grenzen der „reinen“ Medienwissenschaften hinausgeht. **Visual Studies** befinden sich an der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte, Ästhetik und Medienwissenschaften. Sie gewährleistet einen tieferen Blick in die sozialen und kulturellen Praktiken des „Sehens“ von Bildern und Symbolen, wie mit deren Wahrnehmungen und Wirkungen auf die Menschen. Die **Tanzwissenschaft** positioniert sich als eine jüngere und interdisziplinäre Wissenschaft nahe an Kultur- und Sozialwissenschaften, sowie Musik- und Theaterwissenschaften. Ihre spezifische Tanzperspektive mit den historischen, inszenatorischen, bewegungsanalytischen und ästhetischen Schwerpunkten sowohl in Theorie als auch in der praktischen Durchführung, ist für ein tieferes Verständnis der tanzbezogenen Phänomene äußerst wichtig.

Der erwähnte *performative turn* rückte die zwei Disziplinen – die Kultur- und Sozialanthropologie und die Tanzwissenschaft – zusammen. Die Praxis des Tanzens, der Akt der Performativität bzw. der Vorgang des „Tanz-Machens“ werden dabei in den Vordergrund gerückt und somit auch die prozessorientierte und sinnweltliche Rezipierung des Individuums. Das Spezifikum der tänzerischen Bewegung, die Inszenierung sowie die Erfahrung des Tanzens, der Tanz-Kontext und die jeweilige Aufnahme des Tanzes, eröffnen neue Forschungsfelder in beiden Disziplinen. Hier könnte man/frau meinen, die „Theorie der Praxis“ von Bourdieu wurde verinnerlicht (vgl. Klein/Zipprich 2002:7).

Zum „körperlich-realen“, ausübenden Tanz – den „live-Tanz“ in einem Tanzkurs bzw. Tanz-Workshop¹¹ und über die dabei ablaufenden Prozesse – gibt es sowohl in der Kultur- und Sozialanthropologie als auch in der Tanzwissenschaft verhältnismäßig wenig Literatur. Die tanzwissenschaftlichen Theorien widmen sich öfter dem Bühnentanz, seinen ästhetischen Komponenten, Inszenierungen und Wirkungskonzepten (Haitzinger 2009, 2010) sowie den historischen Entwicklungen und soziokulturellen Zusammenhängen verschiedener Tanz-Epochen oder der Forschung von Tanz-Stilen (Klein 2008 und 2009), aber ebenso der Bildung von transnationalen Identitäten (Grau 2001, Klein 2009). In Bezug zu Aneignungskonzepten, der Mimesis, Bricolage, den theatralen Zeichensystemen und tänzerischen Ausdrucksmitteln, beschäftigen sich die meisten Aufsätze auch mit dem Bühnentanz und dessen Inszenierungen, welche in dieser Arbeit nicht näher dargestellt werden.¹² Obwohl noch immer marginal, hat der Tanz einen Eingang in die Kultur- und Sozialanthropologie gefunden, meistens in den Studien über das „Fremde“ und „Andere“, in der Ritualforschung und in den Zusammenhängen der körperlichen Bewegung und der Kultur (Nürnberger [1998]2010). Dabei wird Tanz als ein soziokulturelles Ereignis studiert.

In dieser Arbeit werden ausgewählte Ansätze aus der Tanzethnologie und Theateranthropologie bzw. Ritualforschung (Turner 1969 und 1982, Förster 2003) erklärt (*communitas*) und es wird die Nähe zu multidisziplinären Feldern der

11 Der *live-Tanz* in Tanzstudios bzw. in Tanz-Workshops unterscheidet sich von dem Bühnentanz vor allem dadurch, dass im Workshop keine Illusion in dem Ausmaß wie auf der Bühne hergestellt wird. Auch wenn ein Tanzworkshop in einem bestimmten Rahmen stattfindet, einer durchdachten Struktur und einer Choreografie folgt, ist die Situation eines Workshops das mit einer Bühnensituation nicht gleichzusetzen. Eine Tanz-Vorstellung erschafft eine bestimmte Welt mittels Inszenierung. Ferner verändert das anwesende Publikum auch die Wahrnehmungen der TänzerInnen. Der *live-Tanz* ist beziehungs- und prozessorientiert. Die persönlichen und gruppenspezifischen Beziehungen und Bedeutungen des Prozesses stehen dabei im Vordergrund.

12 Vgl. Beiträge aus dem Sammelband Klein/Zipprich (2002).

Tanzanthropologie (Grau/Jordan 2000), der oben im Text genannten Tanzwissenschaft (Klein 2009, Ploebst/Haitzinger 2011) und Kultur- und Sozialanthropologie an der Schnittstelle zu Tanzanthropologie (Nürnberger [1998]2010, David 2010a und 2010b, Chakravorty 2010, Sarkar-Munshi 2010) gesucht. Diese zeitgemäßen Ansätze betrachten das Phänomen „Tanz“ aus verschiedenen Blickwinkeln (historisch, politisch, identitäts- und körperbezogen und in soziokulturellen Kontexten) und liefern dadurch ein kompletteres Bild, welches auch zu besserem Verständnis aktueller urbaner Lebensdynamiken führt. Das „Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz – Corpus“¹³ (im Folgenden Corpus-Magazin) brachte als eine multidisziplinäre Plattform wertvolle Einblicke und Ansätze zu den gegebenen Themen sowie zu dem *live*-Tanz aus „tänzerischer“ Perspektive. Dem Corpus-Magazin und der Reihe „Minds in motion“¹⁴ wurden zahlreiche Impressionen über das IPT-Workshop-Festival entnommen (Zakravy 2008, De Pourcq 2008, Trappl 2008, Sedlmayr 2008, Holzer 2008).

Die meisten Studien zu **live-Tanz-Praktiken** beziehen sich auf die gesundheitsfördernde und sozial-integrative Rolle des Tanzes durch z.B. Tanztherapie oder DanceAbility¹⁵ sowie auf die Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ bzw. „Exotischen“ (z.B. Afrikanischer Tanz, Indischer Tanz, Tango) oder den Religiösen (z.B. Tanzende Derwische). Tanz wird sowohl in einer „getanzten“ Situation als ein Teil kultureller Zugehörigkeit untersucht und wahrgenommen (z.B. *live*-Bollywood-Tanz oder Capoeira), als auch in seiner gruppenspezifischen und rituellen Wichtigkeit erfasst. Jedoch beschäftigen sich wenig Arbeiten mit den **Tanz-AkteurInnen** und den Abläufen in einem Tanz-Workshop, beim Training oder während einer Bühnensituation. Über die Motivationen und Erfahrungen – warum Menschen tanzen, was sie beim Tanzen empfinden oder erleben, welche Elemente des Tanzens für sie von Bedeutung sind und welchen Einfluss die jeweilige Tanzpraxis auf ihr Leben hat – diese Fragen wären in Bezug zu verschiedenen Tanzstilen, vor allem zu zeitgenössischen Tanz noch zu erforschen.

Einen Schritt in Richtung verstärktem Körper- und Selbstbewusstsein schaffte 2004 der britische Tänzer und Choreograf Royston Maldoom mit dem Film „Rhythm is it!“¹⁶, in dem er durch das Medium Film, einer breiten Öffentlichkeit das Potential der Kunstform Tanz präsentierte. Jugendliche aus 25 Ländern studierten eine Choreografie zu Igor Strawinskis „Le Sacre du Printemps“, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle ein. Der Film gewährleistet einen Blick hinter die Kulissen einer Tanzvorstellung, wobei der Akzent auf den Geschehnissen in der Tanzklasse und dem Prozess des Erlernens von Tanz gelegt wird. Zwischen den AkteurInnen, genauso wie in ihren persönlichen Lebenssituationen, hat sich Tanz als ein wichtiges Element der kulturellen-, sozialen- und persönlichen **Bildung** beweisen können. Damit wurde die öffentliche Aufmerksamkeit dem Tanz gegenüber erhöht und er fand langsam Eingang in die Schulprogramme und in verschiedene Projekte.¹⁷ Ähnlich wie der Film „Rhythm is it!“

13 Nach fünfjähriger Wirkung wird das Magazin ab dem Jahr 2013 von der Kulturabteilung der Stadt Wien nicht mehr subventioniert. Mehr dazu siehe: <http://www.corpusweb.net/sehr-geehrter-herr-stadtrat-mailath-pokorny.html> /Zugriff am 09.09.2012, MEZ 17:36).

14 „Minds in motion“ war ein gemeinsames Projekt von Corpus-Magazin und dem IPT-Festival, wobei mehr als 50 Texte über verschiedene Tanztechniken, Workshop-Abläufe etc. entstanden sind.

15 DanceAbility wurde von Alito Alessi als eine integrierende Tanzmethode für Menschen mit und ohne Behinderung entwickelt: <http://www.danceability.com/> /zugriff am 05.09.2012, MEZ 12:58).

16 Regie: Thomas Grube; Enrique Sánchez Lansch, Land: Deutschland.

17 Z.B. wurde in Wien das Projekt „Tanz die Toleranz“ 2007 von youngCaritas Wien und den Wiener

eine breite Masse an Menschen ergreift und die Botschaft des Tanzes überliefert, verbreiten die Bollywood-Filme den Bollywood-Tanz weltweit. Der Bollywood-Tanz hat sich in den letzten Jahrzehnten als ein eigenes Produkt auf dem globalen Markt etabliert, wobei er lokal und individuell immer wieder neu adaptiert wird. Dieser **live-Bollywood-Tanz** wird in den meisten Arbeiten als ein hybrides Phänomen im Zusammenhang mit der kulturellen und sozialen Identität der indischen Diaspora (David 2007, 2010a und 2010b, Shresthova 2003 und 2008) bzw. als Teil einer dekontextualisierten urbanen Populärkultur untersucht (Sarkar-Munshi 2010). Mit unterschiedlichen Arten der Adaptation von *live*-Bollywood-Tanz wie z.B dem *mixing* beschäftigen sich u.a. Chakravorty, Shresthova und David indem sie auch Feldforschungen an verschiedenen Orten durchführten. Shresthova widmete als erste Autorin ihr Buch „Is It All About The Hips. Around the World with Bollywood Dance“ (2011) exklusiv dem *live*-Bollywood-Tanz und erkundete dabei seine „glokalen“ Wirkungen und Entwicklungen an drei Orten (Bombay, Los Angeles und Kathmandu). Außerdem brachte Sie in ihre Analyse noch einen vierten Ort ein: Prag – an dem die indische Diaspora für die Rezeption des Bollywood-Tanzes von keiner relevanten Bedeutung ist, sondern der Tanz aus dem Interesse an der „fremden“ Kultur und als Teil einer Lebenseinstellung ausgeübt wird. Hier findet sich eine Parallele zu Wien. Chakravorty (2010) führte eine Feldforschung in den (Film) Tanzstudios Mumbais- und David (2010a, 2010b) in den Tanzkursen von London und Leicester durch. Als weitere, nicht nur tanzspezifische Studien wurden die zu lokalen Rezeption von Bollywood in Peru (Hirzer 2009 und Mader/Hirzer 2011) und Westafrika (Larkin 2011) herangezogen.

Einen Überblick über das **Phänomen „Bollywood“**, seine historischen Zusammenhänge und das Problem der Begrifflichkeit lieferten die Arbeiten von Tieber (2007), Dwyer (2002 und 2010), Golkusing (2004), Goopal/Morti (2008), Würtz (2009) und Pestal (2007). Der Film „Bollywien – Sind wir nicht alle ein bisschen Bolly?“ (Ahmed/Binder 2011) ermöglichte einen Blick in die lokale Bollywood-Szene Wiens. Die Wichtigkeit der **song&dance-Sequenzen** der Filme für die Entwicklung der Filmgeschichte bzw. für eine Schaffung neuer imaginärer Räume wurden u.a. von Gopal/Sen (2008), Shresthova (2008), Gokulsing (2004) und Chakravorty (2010) entnommen. **Räumliche** und **medienanthropologische** Forschungen über die v.a. deutschsprachige Bollywood Fankultur (Mader/Budka 2009) und den *bollyscape* (Mader 2008) zeugen von einer Intertextualität und Transmedialität des Phänomens, seiner weltweiten Relevanz und unterschiedlichen, kreativen persönlichen bzw. lokalen Ausübungen. Dabei spielen Theorien zur Globalisierung, Massenmedien, Migration und „Glokalisierung“ (Appadurai 1996, 1999, Eriksen 2007, Breidenbach/Zuckrigl 1998, Kreff 2005, Kaller-Dietrich 2008, Robertson 1998, Bhabha 1994, Gingrich/Tošić 2004, Gingrich 1999), **Identität** (Puchegger-Ebner 2004, Appadurai 1996, Mader 2008, Gupta-Ferguson 2002), **Imagination** (Appadurai 2006) sowie diversen Formen der aktiven **Aneignung bzw. Re-Produktion** durch die RezipientInnen, wie z.B. Hybridität (Bhabha 1994, Eriksen 2007), *mixing* (Eriksen 2007, Chakravorty 2010, Jenkins 2009) Appropriation (Jenkins 2009, Shresthova 2008), Übertragung (Brandstetter/Klein 2007, Klein 2009), *worldmaking* (Goodman 1978, Klein/Noeth 2011), Transmedialität (Ploebst/Haitzinger 2011, Fraas 2006) eine große Rolle. **Körperansätze** aus den Kultur- und Sozialwissenschaften (Csordas 1994, Gugutzer 2004, Platz 2006, Liebsch 2001) sowie der Tanzwissenschaften (Lampert 2007, Zakrinsky 2008, Holzer 2008, Franklin 2009) zeugen davon, dass

Festwochen ins Leben gerufen.

Körper nicht nur ein Objekt der soziokulturellen Geschichtsschreibung ist, sondern ein aktives Subjekt in einem prozessorientierten Geschehen. Die Visuelle Anthropologie setzt sich besonders stark mit der Macht bzw. Symbolik der Bilder auseinander und mit der Art und Weise, wie diese das menschliche Dasein beeinflussen. Die Bilder dienen u.a. dazu Sehnsüchte und Verlangen auszulösen, womit sie das menschliche Konsumverhalten steuern. Kulturell gelernte Assoziationen bzw. Symbole zur Liebe, Schönheit etc. werden durch den Körper und die Waren transportiert, womit sie in den Lebensstil der Menschen eingreifen (Bordo [2003]2006, Balsamo [1998]2006, Illouz 2007, Nakano Glenn 2010, McClintock [1998]2006).



Abb. 2.

3. Methode – Jump into the field

„The Tanzwochen at Impulstanz have made me aware of the art of dance. Because of my own dancing, I do not only attend more dance performances, but I also see them from a new perspective, the way a (very amateurish) musician experiences a concert. I not only see movements, I can (partially) identify with the bodies of the dancers, and I see the structure, in which they dance“

(Trappel 2008:URL5)

In diesem Kapitel möchte ich die Methoden und Techniken der Datengewinnung und deren Auswertung sowie den Ablauf bzw. das Vorgehensverfahren meiner Forschung darstellen. Dafür wurde das Wissen der **qualitativen Sozialforschung** und meine **persönlichen Erfahrungen** aus den Bereichen Tanz und Tanzorganisation herangezogen.

Während meines Aufenthalts im Feld, welches von 1997 bis 2011 auch mein saisonaler Arbeitsplatz gewesen ist, überschritten und ergänzten sich die Bereiche Theorie und Empirie bzw. Praxis. Der „Bollywood Dance“-Workshop ist seit 2007 beim IPT-Workshop Festival präsent und seitdem ein fixer Bestandteil des Angebotes. Mein Forschungsvorhaben, die Idee, die Methoden, Analysen und die theoretische Einbettung des Themas, entwickelten sich durch verschiedene Impulse multilinear bzw. zirkulär, worauf noch später in diesem Kapitel eingegangen wird. Der Erkenntnisprozess endete in einem „Methodenmix“ der hier näher beschrieben wird. Dabei wird auf die unterschiedlichen Ansätze des Methoden-Diskurses in der Kultur- und Sozialanthropologie eingegangen.

3.1. Empirische Forschung generell

Der methodische Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der empirischen¹⁸ Forschung und ihren **qualitativen Methoden**, die nach Mayring (2002:144-148) auf sechs allgemeinen Gütekriterien beruhen:

1. Verfahrensdokumentation
2. Argumentative Interpretationsabsicherung
3. Regelgeleitetheit
4. Nähe zum Gegenstand
5. Kommunikative Validierung
6. Triangulation

In Korrelation zu diesen Kriterien, war der Anfang meiner Feldforschung „offener Art“, im Sinne nicht völlig geplanter Verfahrensschritte. Ähnlich verhielt es sich hinsichtlich der Analyse. Zum späteren Zeitpunkt wurde mein Vorhaben systematischer und das Material in „sinnvolle Einheiten“ unterteilt (vgl. Mayring 2002:146).

Als Mitarbeiterin des IPT-Workshop-Festivals war ich sehr nahe am „Gegenstand“ und mitten „im Feld“, was auch bedeutete, dass es eine Interessenübereinstimmung mit den Subjekten vor Ort gab. Der Perspektivenwechsel von Mitarbeiterin, Kollegin und Gelegenheits-Tänzerin zur Forscherin war eine wertvolle Erfahrung, die meine subjektive Wahrnehmung immer wieder herausforderte.

¹⁸ Lat. *empeiria*: Erfahrung, Erfahrungswissen.

Das Thema *live*-Bollywood-Tanz bzw. der „Bollywood Dance“-Workshop beim IPT-Festival wird in dieser Arbeit gegenwartsbezogen in Zusammenhang mit den postmodernen **Perspektivenwechsel** gestellt: Generell in Bezug auf globale Gegebenheiten und speziell, auf die Disziplin der Kultur- und Sozialanthropologie sowie mit den darauffolgenden zeitgemäßen Aufgabestellungen und Theorien des Faches. Die postkoloniale Phase der Globalisierung impliziert einen veränderten Blickwinkel auf die neuen und auf die schon bekannten Phänomene, wobei innovative Impulse für die empirisch-ethnographischen Aufgabestellungen gesetzt werden (vgl. Gingrich 1999:268f).

Zu den neuen ethnographischen Akzentsetzungen zählen Analysen von verschiedenen Phänomenen wie z.B die transnationalen und globalen Formen der Populärkultur in Korrelation zu lokalen Lebensgeschichten und folgende, für die Methodologie wichtige Änderungen:

1. Änderungen für den Verlauf der ethnologischen Feldforschung: **multi-sited fieldwork** und **fieldwork at home**.
2. Änderungen bezüglich der quellenethnologischer Datenerhebung: Dabei bleiben teilnehmende Beobachtung und ethnohistorische Quellenarbeit weiterhin als die wichtigsten Arten bestehen. Neu dazu kommen **Neue Medien** als elektronische Quellengattung.
3. Änderungen der Reichweite empirischer ethnologischer Erhebungen und Erweiterung des ideologischen Potentials ethnologischer Analysen: Sie beziehen sich nun auf die Einbeziehung **körperlicher und emotionaler Aspekte**¹⁹ in die Forschung sowie auf **ideologiekritische Auseinandersetzung** mit der der eigenen und den benachbarten Disziplinen (vgl. Gingrich 1999:268f).

3.2. Mein Forschungsprozess

Im Jahr 2008 stieß ich als Studentin der Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien zu dem Forschungsprojekt „Bollyglobal: Researching Indian Popular Cinema in Transcultural Contexts“ von Univ. Prof. Dr. Elke Mader.²⁰ Als einzige in der Forschungsgruppe beschäftigte ich mich explizit mit dem Thema Tanz bzw. *live*-Bollywood Tanz. Das Thema der *song&dance-Sequenzen* der Bollywood-Filme, ihre Inhalte und die Rezeption wurde von manchen Mitgliedern der Gruppe aufgegriffen. Aufgrund der langjährigen Erfahrungen im Bereichen Tanz und Tanzorganisation, entschloss ich mich, den Tanz „an sich“, losgelöst von dem Medium Film, in seinen Bedeutungen, der Vermittlung und dem Prozess des Tanzens für die Tanzenden (nicht nur für die ZuschauerInnen der *song&dance* Sequenzen) ins Rampenlicht zu rücken. Enthusiasmus-gerüstet, begab ich mich auf die Suche nach einer Forschungsfrage, nach einem spezifischen Blickwinkel bzw. einer Hypothese. In das Forschungsfeld selbst bin ich dabei öfters erneut und neu-orientiert „gesprungen“. Vor dem Beginn der Forschung war ein Vorverständnis des Phänomens „Bollywood-

19 Mehr dazu in: GRAU, Andrée (2007): Dance, anthropology, and research through practice. In: Academia.edu: http://roehampton.academia.edu/AndreeGru/Papers/123144/Dance_anthropology_and_research_through_practice (Zugriff am 03.08.2012, MEZ 13:11)

20 Mehr dazu siehe: http://homepage.univie.ac.at/elke.mader/?page_id=2 (Zugriff am 07.08.2012, MEZ 17:34).

Tanz“ da, doch nicht in allen seinen Facetten und in der Komplexität, die er mit sich birgt. Qualitative Forschung dient nicht nur dazu, Hypothesen und Theorien zu bilden sondern kann auch dazu eingesetzt werden, „... existierende Theorien zu kritisieren, zu verwerfen oder gegebenen Falls zu erweitern“ (Halbmayer 2010:URL6).

Meine Vorgehensweise der Forschung war eine **zirkuläre bzw. iterative**²¹ die von ihrem Ansatz her induktiv²² ist und anhand empirischen Materials versucht, Hypothesen zu verifizieren (vgl. ebd.). Das zirkuläre Modell wird von Karmasin und Ribing (2002:20) mit „Detektivarbeit“ verglichen und in folgende Punkte unterteilt:

1. Sie treffen einige wenige Beobachtungen.
2. Was kann dahinterstehen?
3. Theorie zum Fachgebiet sammeln.
4. Formulieren einer Hypothese.
5. Bestätigung oder Ablehnung der Hypothese mit Begründung als Beitrag zur Theorie.

Die Gefahr eines zirkulären Ablaufes qualitativer Forschungen ist, dass die Forschung nie endet bzw. dass aufgrund der sich immer wieder beeinflussender „Einzelteile-Dynamik“ neue Komponenten dazukommen und erneut neue Blickwinkel eröffnen. Dies erfordert Maßnahmen der zeitlichen und örtlichen Grenzziehung, welche auch meine Forschung bestimmten.

Zwecks besseren Überblicks, möchte ich meine Arbeitsschritte in Form einer Graphik darstellen:



Abb. 3. Linearer und zirkulärer Forschungsablauf

21 Lat. *iterare*: wiederholen.

22 Lat. *inducere*: herbeiführen, veranlassen, einführen.

Folgende Punkte erklären meinen **Feldforschungsablauf** in drei Phasen - Sommer 2008, 2009 und 2011:

- ⌚ Teilnehmende Beobachtung (2009 und 2011)
- ⌚ Memorierung, Introspektion, Feldnotizen generell (2009 und 2011)
- ⌚ Erstellung von Fragebögen in Form halbstrukturierter Interviews, Verteilung an die TeilnehmerInnen vor Ort und per E-Mail (2009)
- ⌚ Revidierung der Methode und Neuorientierung
- ⌚ Durchführung narrativer Interviews (2009 und 2011)
- ⌚ Durchführung und Notierung informeller Gespräche (2008, 2009 und 2011)
- ⌚ Wörtliche Transkription und Auswertung der Interviews mittels *grounded theory* (2012)
- ⌚ Teilnehmende Beobachtung bei der Bollywood Performance²³ von „Terence Lewis Contemporary Dance Company“ (im Folgenden TLCDC) bei der IPT-Festival Eröffnung im Museumsquartier 2011
- ⌚ Teilnehmende Beobachtung bei den *showings*²⁴ des „Bollywood Dance“-Workshops (2008, 2009 und 2011)
- ⌚ Literaturrecherche
- ⌚ Eigene Erfahrungen in Bereichen Tanz: Teilnahme an diversen Tanz- und Bodywork-Workshops (auch außerhalb des IPT-Festivals) wie z.B. zeitgenössischer Tanz, Jazz-Tanz, Ballett, Yoga, Feldenkrais, Pilates, Myoreflex Training, Afrikanischer Tanz, Capoeira etc. und Tanzorganisation: Mitarbeit im „Workshop Office“ des IPT-Festivals und bei einigen anderen Organisationen bzw. Produktionen²⁵
- ⌚

Neue Medien:

- ⌚ Literaturrecherche im Internet, Kommunikation mit InformantInnen per E-Mail und via Facebook
- ⌚ Videoclips: Bollywood *songs*, *song&dance*-Sequenzen, Bollywood-Filme
- ⌚ Terence Lewis / TLCDC auf YouTube
- ⌚ Herunterladen von Fotografien und Interviews aus dem Internet zwecks Analyse
- ⌚ Sammeln von Bollywood-Filmen aus dem Internet, Fernsehen und den DVD-s
- ⌚ Heranziehen des Dokumentarfilmes von Willi Binder "Bollywien - Sind wir nicht alle ein bisschen bolly?" zwecks Hintergrundinformation
- ⌚ Anlegen eines eigenen visuellen Archivs mittels Digitalkamera (Fotografien und Videos)

23 Der Begriff „Performance“ wird in dieser Arbeit im Sinne einer Aufführungspraxis benutzt. Mehr zu dem Begriff siehe z.B.: KLEIN, Gabrielle; STING, Wolfgang (2005) (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: Transcript.

24 *Showings* sind informelle Darstellungen der Workshops oder der *Research Projects* des IPT-Festivals.

25 Mehr dazu siehe Kapitel 10 (Lebenslauf).

3.3. Neue Impulse und Perspektiven im Feld

Die „kleinen Einheiten“ – der „Bollywood Dance“-Workshop mit Terence Lewis, die Meinungen und Bedeutungszuschreibungen einzelner Workshop-TeilnehmerInnen sowie die des Workshop-Leiters und die Workshop-Umgebung, wurden als **Fallstudie** (*case study*) von mir aufgefasst und in Bezug zum globalen, transkulturellen Kontexten gestellt. Dabei ist zu bedenken, dass es sich beim IPT-Festival bzw. dem Workshop-Festival nicht rein um ein „lokales“ Phänomen handelt, sondern das Festival auf einer **transkulturellen**²⁶ und **translokalen** (vgl. Appadurai 1996:178) Ebene fungiert. Dabei sollten die Forschungsmethoden und ihre Schritte beides – das Lokale und das Globale berücksichtigen:

„Die Ergebnisse und die Verfahrensweisen können sich wohl von den einzelnen Fällen wegbewegen, sie müssen aber immer wieder auf Einzelfälle bezogen werden“ (Mayring 2002:27).

Zeitgenössische Ethnographie steht vor großer Herausforderung bezüglich der **räumlichen Neuorientierung** kultureller Prozesse. Dies ist vor allem wichtig bei der Wechselwirkung von lokalen und globalen Phänomenen. Im Buch „Contemporary Issues in Socio-Cultural Anthropology“ fassen Gingrich und Tošić die Fragestellung des Lokalen / Globalen nach Kreff zusammen:

“Kreff identifies two core questions that guide contemporary ethnographic discourse: how to situate local identities in a planetary context, i.e. to conceive both the local within the global, and the ‘global’ itself, by overcoming the ‘great divide’ of the micro/macro dichotomy, and what strategically are the most suitable methodological means of positioning oneself as an anthropologist in these context” (Gingrich/Tošić 2004:27).

Studien zu Transnationalität, Transregionalität, Transkulturalität, der Diaspora und Migration entwickelten neue Theorien zu globalen Prozessen und Grenzüberschreitungen sowie zu gegenseitiger Beeinflussungen. Menschen, Ideen, Waren, Technologien etc. zirkulieren weltweit und bilden globale Netzwerke. Arjun Appadurai spricht von einer Dynamik der **Enträumlichung** und sein Konzept der *global flows* mit den fünf *scape*-Ebenen (*ethno-, techno-, finance-, media- und ideoscape*)²⁷ veranschaulicht wie das lokale u.a. durch Massenmigration und die Neuen Medien und deren Verbreitung, mit dem Globalen vernetzt ist:

„At the same time, deterritorialization creates new markets for film companies, art impresarios, and travel agencies, which thrive on the need of the deterritorialized population for contact with homeland. Naturally, these invented homelands, which constitute the mediascapes of deterritorialized groups, can often become sufficiently fantastic and one-sided that they provide the material for new ideoscapes“ (Appadurai 1996:38).

Diese Neue Weltordnung verlangt, wie schon oben im Text erwähnt, nach neuen Methoden der Untersuchung. Einige Ansätze aus der österreichischen kultur- und sozialanthropologischen Forschung wurden von Gingrich und Tošić ausgeführt, ich nenne hier nur die, die für meine Forschung relevant waren (vgl. Gingrich/Tošić 2004:32f):

26 Siehe z.B. WELSCH, Wolfgang (2009): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darowska, Lucyna; Machold Claudia (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz. Bielefeld transcript.

27 Mehr dazu siehe Kapitel 6.1.

1. Problemorientierter, theoretischer und methodologischer Pluralismus, der anthropologische Perspektiven mit ausgewählten Theorien kombiniert.

2. Selbst-Reflexion in der Methodologie sowie in der Geschichte des Faches.

3. Regionale, interkulturelle und transnationale Perspektiven in Zusammenhang mit der Dynamiken von Identitäts-Konstruktionen.

4. Komplementäre Beziehungen zwischen Artefakten, Bildern und Text.

Der Terminus **Ethnographie** durchlief einen Wandel an Bedeutungen in der Geschichte der Kultur- und Sozialanthropologie, dennoch ist der Begriff noch immer in dieser Fachdisziplin „hoch im Kurs“. Die „alte klassische“ Ethnographie innerhalb der Ethnologie beschäftigte sich mit Weltbezügen „exotischer“ oder kleiner „fremder Stammeskulturen“ und griff dabei auf die gewonnenen Daten aus der Feldforschung und der teilnehmenden Beobachtung zurück (vgl. Vivaldi 1995:45). Die gegenwärtige Debatte bezieht sich auf die Komplexität zeitgemäßer Definitionen bzw. Herausforderungen im Kontext globalisierter Lebenswelten.²⁸

Bedeutend für meine Forschung ist, dass die eigenen „Beschreibungen“ nicht nur deskriptiv und „von außen“ sondern auch personenbezogen und von „innen“ gesehen werden:

„Das besondere **Qualitätsmerkmal ethnographischer Daten**²⁹ besteht, im Gegensatz zu anderen sozialwissenschaftlichen Daten, darin, dass sie auf einer **ethnographischen Erfahrung** beruhen, die durch **lang andauernde und intensive Beziehungen zum Feld** generiert werden. Ihre Qualität liegt also in einer **intimen persönlichen Kenntnis der Praxis** und nicht nur in einem Sammeln verbaler Aussagen über diese“ (Halbmayer 2010:URL6).

Die zentralen **methodischen Probleme** diesbezüglich sind laut Halbmayer die Umwandlung dieser ethnographischen Erfahrungen in ethnographische Daten und Beschreibungen sowie deren Analyse (vgl. ebd.).

Das IPT-Workshop-Festival betreffend, betrachte ich das breitgefächerte Workshop-Angebot, die ExpertInnen und TeilnehmerInnen unterschiedlicher Herkunft, Berufsorientierung, Ausbildung, Alters, Geschlechts etc. versammelt an einem Ort (dem Arsenal) als einen **Mikrokosmos**: Jeder/jede TeilnehmerIn stellt eine „mini-globale Einheit“ in dem etwas größeren Mikrokosmos des „Bollywood Dance“-Workshops dar und in dem noch größeren Mikrokosmos des IPT-Workshop-Festivals sowie in den noch größeren Mikrokosmos des IPT-Festivals und in der Relation zu mikro-globalen Gegebenheiten.

Die TeilnehmerInnen des IPT-Festivals bringen ihre eigene Kontexte mit, tauschen Informationen aus, transformieren Inhalte, wobei sie die „Werkstätte“ um einige Erfahrungen reicher verlassen:

Die **Feldforschung** gehört zu den wichtigsten Methoden der qualitativen Datengewinnung in der Kultur- und Sozialanthropologie, da „im Feld“ bzw. in dem

28 Siehe auch NADER, Laura (2011): Ethnography as theory. In: HAU: Journal of Ethnographic Theory. Vol 1, Nr.1.: 211-219. und INGOLD, Tim (2008): Anthropology is not Ethnography. Proceedings of the British Academy, Vol. 154: 69-92.

29 **Fett** im Original.

„natürlichen“ Kontext Strukturen und Prozesse menschlichen Handelns am besten sichtbar und begreifbar sind. Laut Philipp Mayring verspricht man/frau sich von einer Feldforschung zwei Vorteile:

„Einmal will man die Verzerrungen vermeiden, die durch den Eingriff des Untersuchungsinstrumentariums entstehen. Experiment, Fragebogenuntersuchung, Interviewstudie verändern die Realität, greifen in die natürlich ablaufende Prozesse ein. Zum anderen verspricht man sich, durch Feldforschung näher an Realität hinzukommen, die Innenperspektive der Beteiligten aus nächster Nähe kennen zu lernen“ (Mayring 2002:55).

Die neuen Ansätze der Feldforschung beschränken sich nicht nur auf passive teilnehmende Beobachtung, sondern beziehen sich auf unterschiedliche methodische Verfahren des bewussten und flexiblen Einsatzes verschiedener Datenerhebungsverfahren (Methodentriangulation oder ***mixed methods approach***) wie z.B. Beobachtung, Interviews, gezielte Befragungen etc. (vgl. Halbmayer 2010 URL6 und Halbmayer/Salat 2011 URL7).

Im Falle eines Festivals und eines Tanz Workshops muss bedacht werden, dass es sich dabei nicht um den üblichen „natürlichen“ Alltag der TeilnehmerInnen handelt, sondern der Rahmen strukturiert und geplant ist, wobei sich die Menschen anders als in ihrer alltäglichen „Routine“ verhalten können. Zu bedenken ist auch, dass die vorgegebene Struktur von jeder einzelner Person anders genützt und interpretiert wird. Auch wenn der Rahmen eines Workshops organisiert ist, ist das, was in dem Workshop geschieht und entsteht nicht immer vorhersehbar und bedeutet für TeilnehmerInnen, genauso wie für Workshop-LeiterInnen eine einzigartige Erfahrung. Man/frau kann sich inhaltlich auf einen Workshop vorbereiten, dieser muss aber nicht nach dem ausgewähltem Prinzip ablaufen:

„If you come with something what you have planned and it doesn't work than you have to change it (Int. S.S.1, 06.08.2011).

Und:

„**To a certain degree**³⁰, one cannot foretell what's going to happen. That's comforting, and at the same time it opens up possibilities I haven't got in other contexts – not in this density, at least. Of course one can determine a structure, but within that structure there still is room for improvisation (in thought and action). The process is also influenced by the multiplicity of the heterogeneous group that forms“ (Haitzinger 2008: URL8).

Da die Ereignisse eines Tanz-Workshops und eines Festivals, als Orte der Wissensvermittlung und der menschlichen Interaktion, zu den Hauptressourcen meiner Forschung über Bollywood-Tanz gehören, sehe ich sie als den „natürlichen“ Rahmen der untersuchten Akteure.

Der zeitgemäße Ansatz einer (Feld)Forschung betrachtet diese als einen Dialog und als einen Prozess der Hinterfragung (auch eigener) Lebenskonzepte. Im Sinne von Mayring (vgl. 2002:32) wird die Forschung als ein Interaktionsprozess gesehen, in dem sich der Forscher und das Subjekt verändern. Diese **Interaktionsprozesse** sind die **eigentlichen Daten** der Sozialwissenschaft bzw. der qualitativen Forschung. Die Subjekte sind dabei keine Datenlieferanten, sondern denkende Individuen wie der Forscher auch (vgl. ebd:147).

Der **holistische** Ansatz, der Menschen als Ganzes und nicht in einzelne Teile des Denkens, Handelns und Fühlens unterteilt und von dem Kontext trennt, wird in

30 **Fett** im Original.

meiner Forschung berücksichtigt. Die in der Forschung durchgeführten analytischen Trennungen in verschiedene menschliche Funktions- bzw. Lebensbereiche zwecks besseren Überblicks und Verständnisses werden immer wieder zusammengeführt und in ganzheitlicher Perspektive interpretiert (vgl. Mayring 2002:33).

Eine **Offenheit** auf theoretischer und methodischer Ebene, die u.a. Flexibilität und die Bereitschaft, diverse Aspekte der eigenen Zielsetzungen zu revidieren und modifizieren voraussetzt, finde ich während einer Feldforschung äußerst wichtig und notwendig (vgl. ebd:28). Im Falle meiner Forschung ist diese Situation aufgrund mehrerer Forschungsanläufe und der theoretischen Wissens-Erweiterung öfter eingetreten.

Die Methoden *multi-sited fieldwork* und *fieldwork at home* sind mittlerweile in der Kultur- und Sozialanthropologie ein Standardverfahren geworden:

„Doing fieldwork in a 'far away' location is certainly not a prerequisite for obtaining an academic job in Austrian anthropology today. In some respects this is a direct result of globalising processes in two ways. First, the downsizing of research funding and the deterioration of research conditions in many areas abroad makes fieldwork at home today somehow more feasible. Second, new waves of refugees and immigrants, plus local reactions that include xenophobia, racism and nationalism also make fieldwork at home more urgent“ (Gingrich/Tošić 2004:33).

Die alten Dichotomien „hier“ oder „zu Hause“ und „dort“ oder „in der Ferne“ sind durch die neuen Welt-Konstellationen obsolet und verschwommen geworden³¹, wie ich anhand eigener Lebensgeschichte erfahren konnte. Schon in meiner kroatisch-österreichischen Biographie befinden sich mindestens zwei Welten bzw. Orte, die miteinander verflochten sind.

Zu den oben genannten zwei Prozessen, die für einen Feldforschungs-*shift* verantwortlich sind (*multi-sited fieldwork* und *fieldwork at home*), würde ich noch die große Bedeutung der Neuen Medien nennen. Durch die weltweite Verbundenheit mittels Internet und dem leichten Zugang zu diversen Daten, Personen und Informationen, ist eine Feldforschung *at home* einfacher und flexibler geworden. Diese hat als Vorreiterin für den *live*-Bollywood-Tanz, Sangita Shresthova 2011 in Indien, Nepal und USA durchgeführt. Ein *multi-sited fieldwork* in Kombination mit pluralistischen Methoden eines Vergleiches (vgl. Gingrich/Fox 2002) wären für eine Untersuchung des Bollywood-Tanzes in seiner globalen³² Dimension sinnvoll, da durch die Forschung an mehreren Orten ein kompletteres Bild entstehen würde.

3.4. Teilnehmende Beobachtung und das „inbetween“

Nach Mayring ist die teilnehmende Beobachtung besonders gut geeignet, wenn die Fragestellung einen eher explorativen, hypothesen-generierenden Charakter hat bzw. wenn es um die Strukturierung von „Neuland“ geht (vgl. 2002: 82f).

In diesem Sinne bin ich bei der **teilnehmenden Beobachtung** offen vorgegangen, wobei ich weder die völlig freie noch die völlig strukturierte Herangehensweise wählte (vgl. ebd:81). Dies ermöglichte mir, in mehreren Etappen (2009 und 2011) zu forschen. Dabei herausgearbeitete ich neue Aspekte des Themas bzw.

31 Siehe Kapitel 6.2.

32 Siehe Kapitel 6.1.

umstrukturierte ich Theorien und Fragestellungen.

Als Mitarbeiterin, Kollegin, Gelegenheits-Tänzerin und schlussendlich Forscherin wechselte ich die Perspektiven im Feld, was öfters eine Positionierung zwischen „Innen“ und „Außen“, zwischen Nähe und Distanz herausforderte. Diese Aufgabe war nicht immer eine einfache genauso wie es nie ganz möglich war, eigene subjektive Erfahrungen und Gedanken auszuschließen (vgl. Mayring 2002:25).

Als *insiderin* konnte ich das Verhalten der TeilnehmerInnen und ExpertInnen im Workshop und außerhalb des Workshops, ohne dass sie sich beobachtet fühlten, verfolgen. Der direkte, schon „vorgearbeitete“ Zugang zum Feld machte aus mir keine „Fremde“. Eine große Dosis an Vertrauen war bereits vorhanden und ich konnte mich z.B. während des Workshops frei am Rande des Tanzbodens bewegen und die Kamera, ohne viel im Vorfeld erklären zu müssen, benützen bzw. meine Feldnotizen machen. Genauso wichtig war das Vertrauen bei der Auswertung bzw. Veröffentlichung der Daten.

Der „offene“ Workshop-Charakter lässt zu, dass man/frau bei den meisten Workshops auch als Nicht-TeilnehmerIn, zuschauen kann.³³ Bei Workshops, die einen introspektiven Schwerpunkt haben wie z.B. Butoh, Contact-Improvisation und Alexander Technique, sind externe ZuschauerInnen nicht erwünscht. Diese „Offenheit“ dient sowohl als Werbefläche, wie auch als Informationsquelle:

„Als langjährige Teilnehmerin bei Impulstanz habe ich natürlich auch entdeckt, dass 2007 erstmals Bollywood angeboten wurde, habe dann dabei zugeschaut und der Unterricht von Terence Lewis hat mich so begeistert, dass ich ab dem nächstes Jahr immer Kurse bei ihm besuche“ (Int.G.J.1,15.08.2011).

Im Nachhinein betrachtet, hätte ich es vorgezogen, beim „Bollywood Dance“-Workshop persönlich mitzumachen, um noch mehr „Feld-nah“ zu sein und eine zusätzliche, tiefere Perspektive zu gewinnen. Die **Eigenerfahrung des Tanzens** steht außer Frage da es dort, wo es nicht nur um die Analyse der Tanztechnik geht, die Tanzschriften wirkungslos bleiben und die verbalen Analysen die Bedeutungen der Bewegung beschreiben müssen. Die Verschriftlichung des Tanzes ist ein bedeutendes Thema in der Tanzwissenschaft, wobei persönliche Erfahrung der Bewegung und des Tanzes die Kluft, zwischen der Sprache und der Tanzerfahrung verringern können³⁴

Aufgrund meiner erwähnten Nähe zu den TeilnehmerInnen und ExpertInnen war es für mich einfacher, informelle Gespräche zu führen: Am Weg zu dem Tanzstudio, im Café, im Theater, bei Premieren-Feiern, am Weg nach Hause oder im Büro. Alle diese **Orte „dazwischen“** haben einen starken sozialen Charakter und sind für das Festival-Gefüge äußerst wichtig. Diese Räume „dazwischen“ vermitteln eine andere Atmosphäre als im Tanzstudio oder in einer Interview-Situation. Man/frau kann dabei eine heterogene Einsicht in das Geschehen gewinnen. Oftmals wendeten sich nach einer Klasse des Workshops TeilnehmerInnen an mich und berichteten von ihren Erfahrungen.

33 Siehe Kapitel 5.3.

34 Siehe Kapitel 6.4.

3.5. Interviews und Auswertung

Da es beim Tanz um teilweise schwer abfragbare Sinnstrukturen geht, habe ich mich für das **narrative Interview** als Methode für die explorativen Fragestellungen entschieden (vgl. Mayring 2002:74). Durch das freie „Erzählen-Lassen“ gelangt man/frau zu **subjektiven Bedeutungsstrukturen**, die mittels systematischen Abfragens nicht generiert werden können (vgl. ebd:73).

Folgende **Interviews** und **Texte** wurden durchgeführt bzw. in Betracht gezogen:

- Zwei ExpertInnen-Interviews mit dem Workshop-Leiter Terence Lewis, die in verschiedenen Zeitabständen (2009 und 2011) vorgenommen wurden (Abkürzung T.L.).
- Zwei ExpertInnen-Interviews mit einem Mitglied der TLDC (Abkürzung S.S.).
- Zwei Interviews mit Workshop-Teilnehmerinnen (Abkürzungen G.J. und E.P.).
- Ein Text (Beschreibung der Teilnahme), verfasst von einer Teilnehmerin, der Philosophin und Performance-Künstlerin Katherina Zakravsky, welcher in Corpus-Magazin veröffentlicht wurde (Abkürzung Zakravsky).
- Ein Text (Beschreibung der Teilnahme), verfasst von einer Teilnehmerin, professionellen Tänzerin und Choreografin - Lieve De Pourcq. Er wurde ebenfalls in Corpus-Magazin veröffentlicht (Abkürzung LDP).
- Dazu wurden verschiedene Texte aus dem Corpus-Magazin herangezogen, die im Rahmen des Projektes „Minds in motion“ entstanden sind.
- Verwendet wurden auch Video-Aufzeichnungen von der IPT-Festival Webseite die im Rahmen des Projektes "[talkabout] - a samovar discussion series“ 2011 entstanden sind.

Übersicht Interviewpartnerinnen „Bollywood Dance“-Workshop mit Terence Lewis

Name	Position / G	Level	Material	Datum
T.L.1	WS-Leiter / M	Experte	Interview	02.08.2009
T.L.2	WS-Leiter / M	Experte	Interview	06.08.2011
S.S.1	TLDC / F	Expertin	Interview	06.08.2011
S.S.2	TLDC / F	Expertin	Interview	14.08.2011
G.J.1	TN / F	Forgeschritten	Interview	15.08.2011
E.P.1	TN / F	Anfängerin	Interview	27.07.2011
Zakravsky	TN / F	Theoretikerin	Text	31.07.2008
LDP1	TN / F	Professionell	Text	06.08.2008

Die Interviews wurden von mir in der jeweilig gesprochenen Sprache wörtlich transkribiert (Deutsch und Englisch). Dabei erhielt ich eine vollständige Textvorlage als Basis für eine ausführliche interpretative Auswertung (vgl. Mayring 2002:89).

Für die Auswertung des gesammelten Materials wurde die **grounded theory** angewandt. Als Übersetzung für diese Methode in die deutsche Sprache hat sich der Terminus „Gegenstandsbezogene Theoriebildung“ durchgesetzt. Dieser Ansatz geht davon aus, dass der/die ForscherIn während der Forschung Hypothesen und Konstrukt bildet bzw. miteinander verknüpft, damit sich die Erhebung und

Auswertung überschneiden (vgl. ebd:105). Das *grounded coding* bedeutet, in den gesammelten Daten wiederholende Themen zu erkennen, sie zusammenzufassen und damit Kategorien wie z.B. „Gestik“, „Spaß“, „Mimik“ etc. erstellen. Dabei müssen die eigenen Codes hinterfragt werden und in Bezug zu anderen Zusammenhängen gesetzt werden:

„Letztendlich steht jedoch der soziale Code im Vordergrund. Welche Codes lassen sich im Feld erkennen und wie geht der Forscher damit um? Konkrete Situationen verknüpft der Forscher automatisch mit abstrakten Konzepten. Das tut er bereits durch die Benennung eben jener Situationen (zum Beispiel mit dem Begriff Heirat). Schon die Forschungsfragen können solche Konzepte beinhalten. Deshalb ist es nötig, das Vorverständnis der lokalen Wirklichkeit anzupassen. Jede Abstraktion von konkreten Gegebenheiten muss bewusst vollzogen werden, automatische Abstraktionen arbeiten mit Common-Sense-Modellen“ (URL 9).

Für weitere Forschungen im Bereich Tanz und seiner Verbreitung bzw. Vernetzung wäre eine qualitative **Netzwerkanalyse** sinnvoll: Dies überschreitet jedoch den Rahmen meiner Forschung. Tanz-*communities*, europäische Tanz-Netzwerke und Tanz-Festivals sind in ihrer globalen Dimension noch immer zu wenig erkundet.³⁵

3.6. Visuelle Methoden in der empirischen Forschung

Visuelle Medien haben die Kraft, Aussagen zu untermauern oder den „Gegenstand“ näher an den/die BetrachterIn zu bringen bzw. etwas neues zu „entdecken“. Sie können eine, aus dem geschriebenen Text gewonnene Vorstellung verstärken oder widerlegen. Folgend besitzen sie gleichzeitig auch ein Potential, Missverständnisse zu verursachen und Kontexte zu verzerren. Die Botschaften der Bilder und deren Rezeption bedürfen einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema soziale Forschung und visuelles Material.

„Using pictures in social research requires a theory of how pictures *get used* by both picture makers and viewers. In order to use photographs either as data or as data generators we need to have some notion of how viewers treat and understand photographic images whether those viewers are informants or researches“ (Schwartz 1989:1, URL10).

Die Innovationen in der visuellen Technologien der 1990er Jahre, die kritischen „postmodernen“ Ansätze über Subjektivität, Erfahrung, Wissen, und Repräsentation, der reflexive Zugang zu ethnographischer Feldforschung und die Interdisziplinarität haben neue Möglichkeiten für die Benutzung fotografischer Technologien und Bilder in der Ethnographie entwickelt (vgl. Pink 2005:2).

„Seit der Interpretativen Wende wird die Debatte um visuelle Methoden kritisch reflektiert: Dabei geht es vor allem um Deutungs- und Repräsentationsmodi, um Macht und Ethik. Die positivistische Annahme, dass das, was man visuell festhält (mit welcher Technik auch immer) die vorgefundene "Realität" abbilde, wird aufgegeben, es entsteht ein Bewusstsein für die Ausschnitthaftigkeit des Aufgezeichneten und für die Veränderung der Situation durch die Anwesenheit des Forschenden und der Kamera, die Interpretations- und Darstellungsmacht des Ethnologen wird diskutiert, etc. Außerdem hat sich ein Bewusstsein für spezifische Konzepte der Wahrnehmung und des Umgangs mit Visualität in den jeweiligen Kulturen etabliert. Die Fragen der Repräsentation, die seit der Krise der Ethnologie vor allem in Bezug auf das Schreiben immer wieder besprochen werden, treten angesichts visueller

35 Mehr dazu in: HOLLSTEIN, Bettina; STRAUS, Florian (2006) (Hg.): Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften und „European Festival Research Project“ (EFRP): <http://www.efa-aef.eu/en/activities/efrp/> (Zugriff am 25.07.2012, MEZ 13:16).

Techniken und Methoden besonders anschaulich 'vor Augen'" (URL11).

Bilder und ihre vielfältigen Repräsentationen können daher in einen Feldforschungsprozess von großer Bedeutung sein: Sie ermöglichen neue Perspektiven des Sehens bzw. Verstehens zu entwickeln und dienen nicht nur einer Untermauerung einer bereits bestehenden Theorie:

„Photography, video and electronic media are becoming increasingly incorporated into the work of ethnographers: as cultural texts; as representations of ethnographic knowledge; and as sites of cultural production, social interaction and individual experience that themselves form ethnographic fieldwork locales“ (Pink 2005:1).

Die Visuelle Anthropologie kann speziell eingesetzt werden, wo die Fähigkeit der Sprache, Inhalte zu vermitteln, zu „wenig“ wird:

„Insbesondere an Themen wie Emotionen, dem Körper, den Sinnen, Gender, individueller Identität und der Ästhetik des Alltäglichen. Eine der Schwierigkeiten, diese Bereiche zu untersuchen und adäquat zu kommunizieren, ist es, eine Sprache zu finden, die sowohl auf erfahrungsbasierter, als auch auf metaphorischer Ebene vermittelt. Durch die Kapazitäten des Visuellen für Metapher und Synästhesie, sind gerade die genannten Bereiche für die Visuelle Anthropologie von Bedeutung. Eine visuell-anthropologische Analyse von Sinnkonstitution kann mithilfe eines multisensorischen Bildansatzes verfolgt werden, der die Kapazitäten der Metapher und der Synästhesie aufgreift und den Rezipienten ethnographischer Filme das Gesehene erfahren lässt.“ (Tscholl 2010:URL12)

In Kontexten wo die Gefahr besteht, die Medien voyeuristisch, „exotisch“ und stereotypisierend einzusetzen (wie z.B. in der immer wieder „bunten, kitschigen und würzigen Welt“ des Bollywood Tanzes), ist es wichtig, kontextgebundene Perspektiven aufzuzeigen. Wenn die Distanz zwischen dem/der „ForscherIn“ (ausgerüstet mit einer Kamera) und den „Erforschten“ so gut wie möglich überwunden ist, können auch in dem Prozess des Fotografierens, Orte „dazwischen“ entstehen.

Die Veranstalter des IPT-Festivals wissen genau um die Bedeutung von Fotografie, daher beschäftigt das IPT-Festival seit einigen Jahren Fotografen, die sich mit dem Fotografieren von Tanz (Bühne) und Tanzprozessen (Workshop) auseinandersetzen. Die letzten zwei Fotografen waren den meisten Workshop-LeiterInnen und TeilnehmerInnen bekannt, sie haben bei verschiedenen Workshops mitgemacht und konnten somit relativ nah, verständnisvoll und von „innen“ die Geschehnisse in den Klassen aufnehmen. Derartige Synergien verschiedener Disziplinen finde ich sehr sinnvoll: Die Sprache des Tanzes und des Augenblickes konnten „einfangen“ werden, ohne damit persönliche Grenzen der TeilnehmerInnen oder der Workshop-LeiterInnen zu verletzen.

Nicht nur für Professionelle, sondern auch für Amateur-FotografInnen ist das „Ablichten“ von Bedeutung. D.h. im Feld kann man/frau die Kamera auf verschiedene Arten und Weisen einsetzen z.B. bei Interviews, beim Fotografieren sozialer Interaktionen und eben auch bei Workshops. Ein bewegtes Bild zu machen erfordert technisches Können und gute Ausrüstung. Beides konnte ich in akzeptabler Qualität bereitstellen. Die Fotografien die ich mit meiner Digitalkamera im „Serienmodus“ machte, können in einer „*slow-motion*“ Abfolge betrachtet werden. Sie zeigen z.B. das Erlernen/Wiederholen bestimmter Schritte während der Klasse. In diesem Sinne fokussierte sich der Augenmerk des visuellen Materials meiner Forschung auf die Prozesse, die bei einem Tanzworkshop ablaufen und auf die Interaktionen der TeilnehmerInnen unter sich bzw. mit dem Workshop-Leiter.



Abb. 4.



Abb. 5.

4. Indischer Film – Welten der Vielfalt

„Cinema itself is a part of India's history“ (Dwyer 2010:388, URL13).

In diesem Kapitel wird die Entwicklung der indischen Filmgeschichte in ihren individuellen, lokalen, regionalen, nationalen und globalen Bedeutungen sowie ihre Rezeption und die Verflochtenheit dieser unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Dazu werden die grundlegenden Merkmale des indischen Kinos und der Produktionsindustrie geschildert, wobei nach einer Definition des Begriffes „Bollywood“ gesucht wird. Zusätzlich werden die *song&dance*-Sequenzen der Filme näher betrachtet, da sie durch ihre transformative Fähigkeit und ihre Hybridität im Zusammenhang mit den Neuen Medien, als wichtigstes Stilmittel der Filme anerkannt sind.

Die verschiedenen Begriffe wie z.B. „Indisches Kino“, „Hindi-Kino“, „Hindi-Film“ werden öfters kontextgebunden verwendet da eine einheitliche Definition dieser Termini nicht vorhanden ist. In der Literatur wird öfter z.B. „Hindi-Film“ oder „Bollywood-Film“ für die gesamte indische Filmindustrie gebraucht, anstatt sich im Falle von ersteren, in der Hindi Sprache oder im Falle von letzteren, auf den außerhalb von Indien bekannten Teil der Filme zu beschränken. Die Komplexität der sprachlichen und örtlichen Definitionen gehören meines Erachtens auch zu den wichtigen Merkmalen des indischen Kinos:

“For decades, Bollywood was known as the ‘the Hindi-Film industry,’ since the language spoken by most of the actors was Hindi. It could not be called Indian cinema because that would have included films in eight regional languages, with six different scripts, seen by over a billion of people. However, all Indian films follow the song-and-dance format of Bollywood, where it all began in the 1930s with the introduction of sound in films. Somewhere in the 1990s, the word ‘Bollywood’ replaced ‘Hindi-Films’ and since then it has spread fast. It outraged old-fashioned purists who thought it sounded like a bad rip-off of ‘Hollywood’. Right or wrong, ‘Bollywood’ is now a worldwide brand, growing in popularity day by day” (Kabir Bedi in: Shresthova 2001:xi).

4.1. Indischer Film und Hindi-Film

Die Entwicklung visueller Kultur in Indien ging Hand in Hand mit der raschen Entwicklung urbaner Räume im 19. Jahrhunderts. Schon damals wurden traditionelle Bilder mit den Möglichkeiten der neuen Technologien verbunden. „Westliche“ Theatergruppen, Photographie, Printtechnologie, europäische Filmindustrie sowie Hollywood brachten neue Einflüsse, woraus sich eine Hybridität entwickelte, welche ständig an neue Formen und Veränderungen adaptiert wurde (Dwyer 2002:10). Heute werden diese vielfältigen Bilder und Informationen via Satellitenfernsehen oder Internet einer weitgefächerten Öffentlichkeit präsentiert:

„Although Bollywood cinema is often seen as an emblem of India's modernity, it is hard to estimate or explain how massively influential it is and how key it is to determining India's public culture. Although film is now old media, and film viewing in India is now often digital (non-filmic), film, whether in the cinema halls or downloaded or watched on DVD, remains the great respository of so much of other media, from Internet sites, mobile ringtones, to television programming to news coverage“ (Dwyer 2010:382, URL13).

Kino in Indien ist als eine Konsequenz der komplexen Dynamiken zwischen dem **Globalen** und **Lokalen** entstanden (vgl. Golkusing 2004:2). Um die Bedeutung des Kinos in Indien zu verstehen, sollte man/frau es genau an der Schnittstelle dieser zwei Prozesse verorten. Durch das Zwischenspiel der nationalen Idee einerseits und der Idee eines kulturellen (Welt)Bürgers andererseits, wird ein „... semioticised space for the articulation of the global imaginary and its formation within the phenomenology of the local“ (vgl. Golkusing 2004:2) gebildet.

Kino in Indien war die erste Institution, die eine Partizipation ohne Kastenfrage ermöglichte (vgl. ebd.). Im Zusammenhang mit der „Kastenaufhebung“ durch das Kino, steht der erste von mir gesehene Bollywood-Film „Swades“.³⁶ Mit Shah Ruhk Khan (in Folgendem SRK) als einen NASA-Experten für Satelliten in der Hauptrolle, kam er 2004 in die Kinos. In der *song&dance*-Sequenz „Yeh Taara Woh Taara“³⁷ wird die, zwischen zwei Kasten des Dorfes gespannte Leinwand, abgenommen. Am besten verdeutlicht wird das durch einen Ausschnitt des *song*-Textes (URL14):

„This star, that star, every star;
whichever one you see looks lovely .
This star, that star, every star
when all these gather together in the night,
the whole sky shimmers.
Shimmering stars, two stars, nine stars, a hundred stars!
They glitter as one, but each is a separate spark
If you have seen a rainbow,
then tell me how many colors there are in it?
There are seven colors to speak of,
but they're so closely associated;
just think,
if these colors all dwelt separately,
how would a rainbow ever form?
Likewise, if we couldn't manage to unite
to fight injustice,
then our people would not be a nation.
So don't ask why we are so weak and defeated!
Stars, stars;
this star, that star.“

„Swades“ ist mit seiner relativ „stillen“ Handlung, dem Ausbleiben der Action- und Komik-Szenen, dem unterstreichenden „Wir-Gefühl“ (wobei es um keinen aggressiven Nationalismus geht) sowie einem „Drama-touch“ in Indien kein Kassenschlager geworden. Dies könnte auch im Zusammenhang mit der großen Erwartungshaltung des Publikums gesehen werden, da der Regisseur Ashutosh Gowariker 2001 den Hit-Film und Historien-Epos „Lagaan – Once upon a time in India“³⁸ auf den Markt brachte. Der *flop* könnte auch an dem, wie schon erwähnten, Ausbleiben bestimmter Merkmale des indischen Filmtypus wie z.B. den Action- und Komik-Szenen bzw. dem Ausbleiben eines „großen Spektakels“, gelegen haben. Dieses Beispiel könnte das Thema des Umganges mit der indischen Geschichte generell (vgl. Dwyer 2010) oder auch das Thema der Dichotomien zwischen indischen und „westlichen“ Kinos widerspiegeln: Der anspruchsvolle realistische und

36 Regie: Ashutosh Gowariker, Land: Indien. Hindi: Heimatland.

37 Hindi: This star, that star.

38 Regie: Ashutosh Gowariker, Land: Indien. Hindi: Steuer oder Pacht. Der Epos „Lagaan“ wird als „moderner Klassiker Bollywoods“ (URL34) gefeiert, wobei Themen wie Kolonialismus, Identität, Cricket und Liebe behandelt werden.

„gute“ Film des „Westens“ versus dem eskapistischen, melodramatischen, übertriebenen, unrealistischen und kitschigen Film der Bollywood-Industrie (vgl. Tieber 2007:10). Vielleicht versuchte „Swades“ genau die Schnittstelle dieser zwei Linien zu treffen und geriet damit auf einer regionalen und globalen Ebene des Filmmarktes in eine Sackgasse - „zu wenig“ für ein wirklich anspruchsvolles Drama und auch „zu wenig“ für einen erfolgreichen Bollywood Kassenschlager.

An dieser Stelle möchte ich einen kurzen Überblick über die **Geschichte** des indischen Kinos darstellen, welche eine lange Tradition hat: So wurde der erste, im Hotel „Watson“ in Bombay³⁹, öffentlich vorgeführte Film als ein „Wunderwerk des Jahrhunderts“ gefeiert. Der Kameramann der Gebrüder Lumière brachte 1896, kurz nach seiner Erfindung, den ersten Film nach Indien (vgl. Tieber 2007:14). Bald darauf folgten Filme, die Bilder aus Indien zwar beinhalteten, aber das Land aus einer „westlichen“ Perspektive zeigten (vgl. ebd:14). 1913 erwiesen sich ein vertrautes Thema und eine gut erzählte Geschichte als ein Erfolg: Der erste indische Stummfilm wurde gedreht – „Raja Harischandra“ von Dhundiraj Govind Phalke. Die **mythologische Grundlage** dieses Filmes waren die Epen Ramajana und Mahabharata. Mythologie beinhaltet Religion und diese konnte sich gut „verkaufen“. An diese frühen Anfänge des indischen Kinos knüpft Dwyer mit der These, dass die Art, wie die Geschichte (*history*) im indischen Kino dargestellt wird, die Komplexität des heutigen, modernen Indien darstellt, an. Die indische Geschichte wird im Film als ein anderer Ort – *heterotopia* benützt⁴⁰ (vgl. Dwyer 2010:386, URL13). Im Gegensatz zu einer „offiziellen“ Geschichte wie z.B. die des „Westens“, die aus dokumentierten „Beweisen“ und Monographien ihre Zusammenhänge knüpft, entnimmt indische Geschichte ihre „Realität“ aus Epen, Gedichten und aus dem Theater. Es ist eine Re-Präsentation der Vergangenheit, die Bild, Musik, und Dialog vereinigt und letztendlich auf der **Imagination**⁴¹ beruht:

„It is not surprising that the Hindi-Film draws on popular ideas for understanding the world, such as religion, morality, earlier philosophy, social customs, literature, popular wisdom. This includes worldviews such as the operation of fate and karma and a seamless combination of myth, particularly Hindu religious stories, and history. Using consensus as a form of knowledge, Indian cinema takes these sources and transforms them into other meanings“ (Dwyer 2010:386, URL13).

Wie schon erwähnt, waren wichtige Vorläufer der indischen Filme das urbane Theater, das Parsen-Theater⁴² und „westliche“ Theatergruppen. Aus dem Volkstheater kommend, waren die *song&dance*-Sequenzen schon damals ein wichtiger Bestandteil der Theatertraditionen (vgl. Dwyer 2002:13ff).

Das Geburtsjahr des Tonfilms in Indien ist mit 1931 datiert und änderte die Bedingungen am Markt. Der erste Tonfilm wurde in den Sprachen Hindi- und Urdu-gedreht und enthielt zehn Lieder, womit er für die Zukunft die zentralen Elemente des indischen Films etablierte: Musik, Lieder und Tanz (vgl. Tieber 2007:18f). Die Hindi-Filmindustrie, erlebte ihren großen Aufschwung, als **Hindi** die offizielle Landessprache wurde. So konnte sich der Hindi-Film nach 1947 zu einem Nationalkino entwickeln (vgl. Gopal/Moorti 2008:11). D.h. mit der Hindi und Urdu

39 Seit 1996 ist Mumbai der offiziell anerkannte Name für Bombay.

40 Viel öfter als eine andere Zeit - „*heterochronia*“ (vgl. Dwyer 2010:386, URL13).

41 Mehr dazu siehe Kapitel 6.1.

42 Das Parsen-Theater entstand im 19. Jahrhundert, begründet von eingewanderten Persen. Musik, Humor, spektakuläre Einlagen, schematischer Aufbau von Romanze etc. erinnern an das Bollywood von Heute (vgl. SCHUBERT, Julia (2005): Bollywood. Einblicke in den populären indischen Film. Norderstedt: Grin Verlag: 6f.

Sprache wurde ein großes Publikum erreicht und so auch die Unabhängigkeit von den großen ausländischen Produktionen ermöglicht – bis heute ein bedeutendes Merkmal der indischen Filmindustrie:

„Indien ist der einzige relevante Film-Markt, der nicht von Hollywood dominiert wird. Wer in Indien ins Kino geht, schaut sich einen indischen, keinen amerikanischen Film an“ (Tieber 2007:43).

Vor der Einführung des Tons wurden 85% der gezeigten Filme aus dem Ausland importiert, z.B. kamen vor dem Ersten Weltkrieg die meisten Filme aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien und den USA. Nachher dominierte Hollywood den indischen Markt.

In Indien gibt es 17 offiziell anerkannte Sprachen, wovon Hindi am weitesten verbreitet ist und von circa 40% der Bevölkerung verstanden wird (vgl. Uhl/Kumar 2004:16f). Heute ist Hindi die Sprache des populären Indischen Kinos bzw. Bollywoods. Diese Filme sind auch diejenigen, die national und international am meisten zirkulieren und bekannt sind (vgl. Ganti 2004:3). Sie werden außerhalb Indiens und weltweit, von der indischen Diaspora gesehen. In Orten wie in Russland, China, Ägypten, Türkei und Afrika zirkulieren sie schon seit mehr als 50 Jahren (vgl. Kabir 2001:1).⁴³

Zu einer Produktion von **Genrefilmen** kam es in Indien u.a. auch auf Grund der Produktionsweise nur kurzzeitig in den 1920er und 1930er Jahren. Nach der Unabhängigkeit 1947 hatten Studios ein kurzes Leben und der Markt wurde von unabhängigen Produzenten dominiert. Die Bedingungen für eine gezielte und geplante Differenzierung der Filmproduktion waren somit nicht vorhanden. In den 1920er Jahren entwickelten sich folgende eigenständige Genres des indischen Kinos: „Historical“, „Mythological“ und „Stunt“, in den 1930er Jahren kamen noch „Social“, „Muslim Social“ und „Devotional“ dazu. Diese Genres finden sich heute nur mehr in Spuren im indischen Kino (vgl. Dwyer 2002:16). Nach Tieber zählen heute die meisten Filme zu dem Genre „Social“ und behandeln aktuelle Themen in einem zeitgenössischen Setting (vgl. 2007:17f). Die Genres sind generell schwer zu definieren und werden in der Literatur nicht einheitlich dargestellt:

„Indian cinema's genres are notoriously fuzzy. They are hard to define and there is not much system but producers, audiences and critics seem to have no problem in identifying each one when they see it. The historical is loosely defined as any film set in past time. The Hindi historical film has many forms, themes and sub-genres, which overlap with other Hindi-Film genres. Some of the sub-genres are shared with Hollywood, others not. These include the social drama set in the past – often called costume drama – the war film, the biopic, patriotic films. In other words, there is no narrow generic definition.“ (Dwyer 2010:388, URL13)

Als das goldene Zeitalter des indischen Filmes wird die Zeit von der Unabhängigkeit Indiens 1947 bis in die frühen 1960er Jahre genannt. Die Filme dieser Zeit werden als „Autorenfilme“ betrachtet (vgl. Tieber 2007:67ff) wobei Elemente des Melodramas, des Neorealismus und „realistischere“ Themen charakteristisch waren. Der künstlerische Anspruch und die Popularität der Filme bildeten damals eine Einheit (vgl. ebd.).

Die 1970er Jahre brachten Armut, Krieg und die Abschaffung der Demokratie in Indien. Der Schauspieler Amitabh Bachchan⁴⁴ war die filmische Antwort auf die Umstände dieser Zeit, verkörpert in einer Figur des Rächers der Enterbten, der sein „Schicksal selbst in die Hand nimmt und dabei zur Waffe greift“ (ebd:97).

43 Siehe Kapitel 4.2. und 4.3.

44 Laut Tieber ist Amitabh Bachchan die bekanntest Person Südasiens (vgl. Tieber 2007:97).

Charakteristisch für die Filme dieser Zeitepoche ist, dass es weniger Musik und mehr Dialog gab und dass die Exposition der Figur, die Visualisierung der Wünsche und der Träume der Figuren mehr über das gesprochene Wort erfüllt wurden (vgl. ebd:99). Die Filme der 1970er und 1980er Jahre werden als „Masala“⁴⁵- oder auch „Formula-Filme“ bezeichnet (vgl. Tieber 2007:67). Das Wort „Masala“ steht dabei für eine „Mischung“ verschiedener Elemente in einem Film. Die erfolgreichsten Filme dieser Zeit sind gleichzeitig Actionfilm, Melodrama, Komödie und – auf Grund der obligatorischen *song&dance*-Sequenzen – Musical. Da es nach 1947 keine eindeutigen Gattungen indischer Filme mehr gab, ist diese **Vermischung** diverser Elemente verschiedener Genres, eine der markantesten Eigenschaften der Filme bis heute.

Die neuen „Gefahren“ für das Kino der 1980er und 1990er Jahre waren die Videokassette⁴⁶ und der Satellitenfernseher. Viele Kinosäle blieben leer und man/frau suchte nach neuen Wegen der Vermarktung von Filmen, vor allem durch die Musik und durch die *song&dance*-Trailer (vgl. Dwyer 2002:25). Die Rückkehr der romantischen, kostspieligen, plüschigen, familien-orientierten Produktionen welche die Werte der neuen Mittelklasse widerspiegeln und aufrechterhielten, ist typisch für diese Zeit und prägt das Bild von Indien im Ausland (vgl. ebd:12). Gemacht für eine „gemischte“ Gesellschaft in und außerhalb Indiens, beleben diese Filme eine Form der feudalen Familienromanze in einer neuen Hindu-patriarchalen Struktur, welche zu der aufstrebenden Hindu-politischen Bewegung dieser Zeit passte (vgl. ebd.). Der neue, glamouröse, Trendsetzende visuelle Filmstil wird zu einem Teil des alltäglichen Lebens, ausgedrückt durch Musik, Kleidung und den Tanz (vgl. ebd:8).

Die Zielgruppe dieser Filme, der Mittelstand, lebt vor allem in der Stadt und hat ein neues Verhältnis zum Konsum. Das spiegelt die vielen Luxusartikel in den Filmen wider (vgl. ebd:125). Der neue junge Held ist der angepasste *Non Resident Indian* (in Folgendem NRI) der zwischen den zwei Welten von Migration und Heimatland vermittelt und seine Verkörperung in dem großen Star SRK fand (vgl. ebd:132f):

“SRK became so successful because he is very charismatic, when connecting to his audience. People think he is very real. And he is very romantic, his roles. Yes, he is not so handsome, he is very charismatic. I think it started with the role he is playing. You know, the teenager-heart role or the very mamas-boy (...) He is Indian Muslim, the “problematic movies” are new for him, he was in most of the romantic movies, the movie choice was good for him, he is good, I think that he doesn’t have a manager. He is a very hard working guy, he is very smart, and he is diplomatic. So he has all these qualities and characteristics which have got him up. It is not just his acting skills, it’s definitely not his looks, and it’s everything else. Maybe subconsciously we feel that he is not so perfect and we find a connection to that” (Int.S.S.1,06.08.2011).

Die Diaspora in Großbritannien hatte teilweise den Zugang zu ihrer Kultur nur über die Filme im Fernsehen und dann zunehmend über die Videokassetten. Für die Kinder waren die Geschichten aus den Filmen der einzige Bezug zu ihrer “Heimat”:

“The arrival of the VCR in the late 1970s had an enormous transformative impact on the cultural lives of the Asian immigrant communities. Instead of the weekend outings to the cinema, a choice of Hindi movies was now accessible for home viewing, and much family time was, and continues to be, invested in it. Studies in the 1980s show that ownership of a home video was twice as high in Asian households as in any other community (Gillespie, 1989)” (David 2007:9).

Die politischen und ökonomischen Ereignisse der 1990er Jahre bewegten Künstler und Filmemacher, sich mit der indischen Geschichte und deren Veränderungen, auf

45 Nach dem Devanagari-Schriftsystem: indische Gewürzzubereitungen.

46 Heute DVD.

eine neue Art und Weise auseinanderzusetzen. Deterritorialisierung und Transkulturalität veränderten global menschliche Bedürfnisse und Werte. Die Dislozierung und die Mobilität brachten ein Verlangen nach Nostalgie bzw. Romanze, Geschichte bzw. Historien-Epos und Mythologie, die eine neue Identität konstruierten:

„Nostalgia, this longing for another place and another time, finds particular scope in the historical film, whether the viewers are in India or perhaps even more if they are in the diaspora, and it is immaterial whether or not they have experienced the time and place depicted on screen“ (Dwyer 2010:397, URL13).

Figuren aus der Vergangenheit wie z.B. Ghandi, repräsentieren aufkommende gesellschaftliche Werte und dienen als moralische *guideline* zur Realisierung dieser.⁴⁷ Neue Traditionen des Filmes wie z.B. Bollywood sind Teil dieser globalen indischen sozialen Imagination:

„All cinemas trade in and create mythology, especially national mythology, and Hindi cinema as a national cinema also binds together the global Indian middle class, in the process revealing the imaginary of this increasingly important social group who are determining the future not just of India but also of the wider world“ (Dwyer 2010:397, URL13).

Der indische bzw. Hindi-Film verdient, in seiner Bedeutung und bezüglich des visuellen Stils, mehr Aufmerksamkeit, argumentiert Rachel Dwyer, die erste Professorin des „Hindi Cinema“ in UK. Nicht nur als eine (Kunst)Form, sondern auch als die verlässlichste Quelle bzw. Leitfaden für das moderne Indien. Dies bedeutet nicht, dass der Film als eine Reflektion indischer Gesellschaft zu sehen ist, sondern ein Leben darstellt, wie es sein **sollte oder könnte**:

„These film saturated with melodramatic features may look almost comical to outsiders but they need to be taken seriously as a way of seeing what entertains audiences, what their fantasies are and why this is the best way we have of understanding what may be the vision of future of modern India, a new global power whose role in the world is changing swiftly“ (Dwyer 2010:381, URL13).

Der, in den letzten Jahren um Bollywood wachsende wissenschaftliche Diskurs, birgt z.T. eine Gefahr der „Überintellektualisierung“ oder auch einer „Überbedeutung“ bzw. „Überbewertung“ macher Filmelemente. Dabei wäre es wichtig, eine Balance zwischen der „Wahrheit“ und verschiedenen „Projektionen“ der WissenschaftlerInnen zu finden:

"It's really ironic," says Gopal. "Initially no one thought Bollywood was realistic at all, and now people think Bollywood reflects Indian culture." Academics can read too much into simple things — Dwyer gives the amusing example of Ram Gopal Varma's Satya, which has been read as 'truth' because of the title. "But the director says he just used their tea boy's name for the lead character!" says Dwyer. But if over intellectualising is a danger, refusing to intellectualise at all (as Bollywood itself tends to do) is equally limiting, and perhaps even irresponsible, since it means questions that should be raised are not. "You need to find some sort of balance in between," says Ranjani Mazumdar, who is associate professor of cinema studies JNU in Delhi“ (URL15).

47 Ähnliche Phänomene sind auch in Hollywood zu beobachten.

4.2. Die wichtigsten Merkmale des Hindi-Kinos

Welche Charakteristika sind nun signifikant für das kommerzielle Hindi-Kino? Als seine herausragenden Merkmale bzw. die Hauptartaktionen können genannt werden: Die Länge, die komplizierten Sub-Handlungsstränge in den Meta-Handlungssträngen, die *song&dance*-Sequenzen, die farbenfrohen Kostüme, die plötzlichen Ortswechsel (Sets), das Starsystem, die *comedy*-Zwischenspiele, die *action*-Szenen, die Spezialeffekte und die schwülstigen Dialoge (vgl. Dwyer 2002:7 und 30). In diesem Kapitel gehe ich nur auf manche dieser Merkmale näher ein, eine ausführlichere Darstellung aller wichtigen Themen und Hauptartaktionen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Während Hollywood das „voyeuristische Kino“ darstellt, kann man/frau beim indischen bzw. Hindi-Kino über ein „Kino der Attraktionen“ sprechen, da die Kamera so plaziert wird, dass dem Publikum die Illusion vermittelt wird, direkt im Film präsent zu sein. Dieses „exhibitionistische und interaktive Kino“ (vgl. Tieber 2007:59) steht im Gegensatz zu dem, an die „westliche“ Ästhetik angeknüpften „realistischen“ bzw. *high-art* Film. Präsentiert durch Emotionen und verpackt in die Form eines Spektakels, welcher in sämtlichen *song&dance*-Sequenzen seinen Höhepunkt erreicht, wird Bollywood sehr oft als Unterhaltungsindustrie wahrgenommen. Realismus und Phantasie werden häufig in einer Sequenz eklektisch verbunden, wobei das Wort **Eskapismus** diesen Prozess „labelt“:

“And sometimes the “common man” just wants to feel still, just wants to be brought down, he doesn't want to change the system because it's too powerful and therefore he feels the need to escape. If he cannot fight the system, he needs a little escape so that he has some hope, all the encouragement, all the feeling, that he can deal with life. Even if it's a short moment. Like the length of smoking time, which lasts for few minutes, a Bollywood film is about two hours or three or more” (Int.T.L.2,06.08.2011).

Und:

“I like to watch movies with a meaning. There are lot of Indian movies with meaning. And there are lot of Indian movies with no meaning where you just leave your brain outside and laugh, with a lot of woman dancing in the movie, with less clothes etc.” (Int S.S.1, 06.08.2011).

Um eine imaginative Welt zu kreieren, sind die Sets aufwendig und glanzvoll. Königliche Höfe, glamouröse Nachtclubs oder *upper-class mansions* – das Ziel ist den ZuseherInnen, einen leichten Weg in die Phantasiewelt zu ermöglichen. Die Übertreibung und oberflächlicher Glanz ermöglichen zeitlich begrenzte Befriedigung und ein Heraustreten aus dem alltäglichen Leben (vgl. Gokulsing 2004:100). Die **Länge** der Filme unterscheidet sich von der, für „westlichen“ ZuschauerInnen gewohnten Länge der Hollywood-Filme und bietet mit fast drei Stunden im Durchschnitt auch einen Ort, an dem man/frau flüchten kann:

“If these movies are too deep, they would not run. People would not be able to associate and to connect to it, because nobody wants to think too much. In Punjab for example, people have to pay lot of money for a ticket, the movies were always entertainment. A man is leaving his wife at home nagging, his children crying, his mother angry etc. and he wants to see a movie to go away from all of that, to be 3 hours in peace. He wants to spend 3 hours without thinking about his problems and enjoy himself. He wants to see woman with less clothes dancing, a hero fighting, he wants to feel something that looks foreign and that gives him joy. In India, everything that is foreign is considered to be very

good (for the locals and for maybe 75% of men). It is real get-away, they enjoy it" (Int S.S.1, 06.08.2011).

Im Zentrum jedes Hindi-Films steht eine **Liebesgeschichte**, wobei sich dabei nicht nur um eine heterosexuelle Liebe, sondern auch um die Liebe zu Geschwistern, Eltern, Freunden und Indien geht (vgl. Tieber 2007:23). Weitere bekannte Motive der Hindi-Filme, die spezifische Themen und Problematiken behandeln sind: Das „Liebesdreieck“, „Lost and Found“, „Gut und Böse“ und „All in the Family“ (vgl. ebd:23-26). Die Figuren repräsentieren bestimmte Ideen und Werte und finden genauso wie die Themen der Filme, ihre Wurzeln in den zwei großen indischen Epen – Mahabharata und Ramayana (vgl. ebd:27). Ein sehr wichtiges Merkmal der Hindi-Filme sind **Emotionen**. Dwyer vertritt die These, dass sich durch die Untersuchung der Emotionen im Film, auch ein Verständnis der Involvierung des Zuschauers in den Film bildet. Dazu werden mithilfe der Emotionen auch das Starsystem, Vorstellungen über sich selber als Person und über die Familie, die Gesellschaft und die Öffentlichkeit durchleuchtet (vgl. Dwyer 2010:383, URL13).

Die Kommodifizierung, Kommerzialisierung bzw. das „Zur Ware-Werdens“ des alltäglichen Lebens seit dem 19. Jahrhunderts, haben WissenschaftlerInnen wie z.B. Illouz⁴⁸, Nakano Glenn⁴⁹ und McClintock⁵⁰ zur Debatte gestellt. Illouz veranschaulicht in ihrem Buch die soziale Konstruktion von Romantik, die einen direkten Zusammenhang zu der u.a. zeitgenössischen Konsumkultur hat. Das *acting in love* steht in Verbindung mit Ritualen und deren Symbolen, Metaphern und Bedeutungen. In „westlicher“ Kultur sind z.B. Restaurants, Cafés, Hotels und Reisen solche Orte, an denen man/frau die Symbolik des „romantischen Augenblicks“ arrangieren kann:

“We must spend money to be 'loveable', to wear the right clothes, the right perfumes, the proper hairstyle. We must spend money to prepare ourselves to be loved. (...) In order to act 'in love' a person must be able to finance the rituals of love, those activities that convey the appropriate meaning to the actors, activities we define as “romantic moments.” in our culture, dining in restaurants and travel are two such activities” (Robbins 2001:125).

Meines Erachtens sind die Bollywood-Sets eben derartige Orte, in denen man/frau das *acting in love* im Zusammenhang mit der Kommodifizierung ausüben kann. Diese *scripts* stehen in direkter Verbindung zu Appadurais Theorie der Imagination der alltäglichen Welt, die durch Neue Medien und deren schnellen bzw. einfachen Verbreitung, Zugang zu Individuen weltweit gefunden haben.⁵¹ In einem Land der arrangierten Ehe und überwiegender Armut, sind das Thema “Liebe” sowie z.B. Reisen ein beliebtes Motiv:

“Bollywood goes basically to your emotions and gives you what you don't get in life. It gives you what you want. You pick and choose a movie that makes you happy” (Int S.S.1, 06.08.2011).

Und:

“I think, people are amused by Bollywood, I think that the film is going back to the romantic era. I think, we completely shunned the romanticism, we shun the romantic era, we shun the beauty of it. We

48 ILLOUZ, Eva (2007): Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

49 NAKANO GLENN, Evelyn (2010): Gender, Race, and Citizenship. In: Lorber, Judith (Hg.): Gender inequality. Feminist theories and politics. New York/Oxford: Oxford University Press: 56-69.

50 McCLINTOCK, Anne [1998]2006: Soft-Soap Empire. Commodity racism and imperial advertising. In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.): The visual culture reader. 2nd edition, 3rd reprint. London/New York: Routledge: 506-518.

51 Siehe Kapitel 6.1. und 6.2.

shouldn't take that longer and ignore completely, we should transform it in a different way. I think Bollywood is about romanticism. Romanticism and escapism at the same time, you know. Therefore, it's nice for everybody. At the end of the day we all feel the same, we are all human. A woman in India, the USA or Africa - they all search for love. You know, a woman is a woman, and a man is a man, this is how it works and therefore it appeals to everybody. Some things of Bollywood appeal to the masses. This is how Hip-Hop appealed to the youth. Bollywood appeals to the masses" (Int.T.L.2,06.08.2011).

In Korrelation mit den Emotionen im indischen Kino steht auch die komplexe **Rasa-Theorie**⁵². Diesem Konzept nach, sollte ein indisches Kunstwerk eine ganze Palette unterschiedlicher Gefühle auslösen. Die Rasa-Theorie findet sich bis heute z.B. im Theater, Tanz und in der Musik. Tieber meint, dass die Anwendung der Rasa-Theorie an den Hindi-Film zu keiner bedeutenden Erklärung führte (vgl. Tieber 2007:58). Dwyer bevorzugt den Terminus "Melodrama" um den übertriebenen Gefühlen der Filme einen Namen zu geben. Das Mittel, mit dem Gefühle im Film ausgedrückt werden, sind die *songs* (vgl. Dwyer 2002:28f). An dieser Stelle möchte ich noch die aktive Rolle der ZuschauerInnen erwähnen: Appadurai verweist darauf, dass die Menschen nicht nur "passive Opfer" der Medieninhalte sind, sondern diese aktiv gestalten und transformieren (vgl. Appadurai 1996:7)⁵³. Die Verbindung von Emotionen mit Theater, Tanz oder Film ist z.B. durch das Prisma der Aristotelischen Katharsis⁵⁴ oder auch im Zusammenhang mit rituellen Praktiken (vgl. Hughes-Freeland 1998:14) zu sehen:

"Laughter may 'make you feel better', but without it, in the first case, you would remain ill, and in second – well, what? – normal, perhaps, or less relaxed" (Hughes-Freeland 1998:14).

Die Handlungen populärer indischer Filme erfolgen nicht, wie bereits angesprochen, in einer linearen Form. Die Plots zweigen ab, nehmen Umwege und haben Handlungen innerhalb der Handlungen. Diese zirkuläre Form der Erzählung ist in der klassischen Indischen- und der Volksliteratur zu finden. Musik und Tanz sind auch hier signifikant, da sie die Bedeutung der Geschichte fördern und die gewünschten Emotionen generieren (vgl. Gokulsing 2004:31). Die Emotionen sind, wie schon erwähnt, dabei immer im Übermaß vorhanden und durch den schauspielerischen Stil und die Art der Darstellung, unterstrichen (vgl. ebd:100). Die populären indischen Filme werden oft als "**Masala**" oder "Formula-Filme" bezeichnet. Der Begriff "Masala" lehnt sich an die Gewürzmischung gleichen Namens an da, wie beim Kochen, die Filmemacher verschiedene Genre-Elemente in einem Film verwenden z.B. *song&dance*-Sequenzen, Melodrama, *stunts*, Kämpfe, Kabarett- und Komiksequenzen (vgl. ebd:31).

Die **Schauplätze** der indischen Filme wurden seit den 1960er Jahren zunehmend aus den Studios nach Außen verlagert. Seit den 1990er Jahren gehört das Motiv „Europa“ zu den „exotischen“ Orten des Films. Die Beliebtheit der Österreichischen und der Schweizer Berge steht im Zusammenhang damit, dass die Bergwelt Kaschmir Jahrzehntlang als Schauplatz für romantische Filme diente:

„Der indische Garten Eden ist ein alpiner. Dieser Schauplatz ist mit Romantik, Liebe und Glück konnotiert“ (Tieber 2007:36).

Die *song&dance*-Sequenzen im Film stellen die meisten Traum- und Phantasiewelten dar, in denen die Figuren verschiedene „Ecken des Globus“ bereisen. Oft kommt man/frau in einem Lied des Filmes um die ganze Welt (vgl.

52 Sanskrit *rasa*: Saft, Geschmack, Essenz, Stimmung.

53 Siehe Kapitel 6.1.

54 Gri. *kátharsis*: Reinigung. Seelische Reinigung durch das Durchleben von bestimmten Gefühlen.

Tieber 2007:36). Die „exotischen“ Landschaften unterstreichen den *repeat value* der *song&dance*-Sequenzen. Aus ästhetischen und ökonomischen Gründen wird immer wieder nach neuen *locations* gesucht wie z.B. Mexico, Schottland, Norwegen, Neuseeland etc. Die Schauplätze werden von einer kleineren *crew*, bereist, die im Freien dreht und dabei das Tageslicht nützt. Die Familienmitglieder, Friseure, KostümbildnerInnen etc. der Stars kommen nicht mit und so werden u.a. Kosten und Zeit gespart. Zusätzlich wird das Set von Fans oder JournalistInnen nicht gestört (vgl. Ganti 2004:88). Die Filmsets können z.B. den Staat – durch die Verwendung von Gerichtssälen oder Polizeistationen, die Gesellschaft – durch Straßen- oder Bazar-Szenen, die Familie – durch häusliches Innen und ihre Strukturen durch Stiegen – als liminale Räume, darstellen. Die Sets zeigen einerseits bei den *outdoor*-Szenen die schon erwähnte Repräsentation des Paradieses und andererseits zeigen sie durch den Stadt/Land Unterschied eine „Utopie des Konsums“ in Designer-Shops und den Einkaufspassagen (vgl. Dwyer 2002:11). Die Stadt, vor allem Mumbai war und ist als Schauplatz der Hindi-Filme seit Unabhängigkeit Indiens 1947 dominant. Die Bedeutung in den Filmen wird weiter durch **Kostüme**, **hairstyle** und **makeup** kreiert. Diese Faktoren können laut Dwyer über die Repräsentation der Körper analysiert werden. Sie zeigen verändernde symbolische Zuschreibungen von Schönheit, Sexualität und Konsum. Kleidung drückt z.B. Zugehörigkeit von Kaste, Klasse, Region und Religion aus. Die Differenzierung von Ethnizität und „Westlichkeit“ kann durch das Tragen von Saris, Salwar Kamiz⁵⁵ und Schleier bis zu Kleidern, Anzügen, „westlicher“ Designer-Marken wie DKNY, Gap etc. repräsentiert werden (vgl. Dwyer 2002:11).



Abb.6. Fields Of Gold!⁵⁶

55 Eng. *Punjabi Suit*: aus drei Teilen (längeres „Hemd“, Hose und Schal) bestehender „Anzug“ für Frauen und Männer.

56 Das Bild stammt von Terence Lewis und ist eine Anspielung auf die alpinen Schauplätze der *song&dance*-Sequenzen, im Speziellen auf den Film „Veer Zaara“ (2004, Regie: Yash Chopra) in dem die Hauptfiguren, dargestellt von SRK und Preity Zinta, in eine Wiese voller gelber Blumen aufeinander zulaufen. Das Bild wurde im Kontext „exotischer“ Schauplätze – in einer österreichischer Landschaft aufgenommen. Im

Das **Starsystem**, welches eines der zentralen Merkmale Hollywoods ist, kam erst spät nach Indien und löste das Studiosystem ab. Indische Stars spielen nicht nur ein spezifisches Genre und repräsentieren nicht nur ein einheitliches Bild wie z.B. viele Hollywood Stars es tun. Indische Stars sind nicht nur bei einer Produktionsfirma unter Vertrag. Die Stars sind mittlerweile der wichtigste Faktor in der Filmproduktion, da der Erfolg durch sie garantiert ist (vgl. Tieber 2007:95f). Heute werden die Filme daher nicht durch Qualität von Drehbüchern kalkuliert und finanziert, sondern auf Grund von Zusagen der (meist männlichen) Stars (vgl. Tieber 2007: 20 und 44f):

“Bollywood is mostly a male industry. And even in the movies, they prefer man instead of the woman. There are exceptions but somehow it is more about the man. The woman has to look pretty and be able to dance” (Int.S.S.1,06.08.2011).

Stars in Hollywood sind an verschiedene Medien gebunden – im Sinne eines intertextuelles Image. In Bollywood hingegen ist der Film das wichtigste Mittel über das die Filmstars als nationale Ikonen fungieren – *on-screen*. Bekannterweise spielt das Fernsehen als Wegbereiter in der Verbreitung der Medieninhalte eine große Rolle:

“The thing in India is, when you are famous and you appear on TV, people will love you and look up to you, idealise you. Terence was not known before to the “common man” but then he was launched by a TV channel because they wanted something new (...) and we started to do a show and he became very popular, very famous and he reached a lot of people in India and abroad. He gets a lot of letters from people who just want to meet him or learn from him. So now he is quite popular in India, at least, people know him” (Int.S.S.2,14.08.2011).

4.3. Wo und wann ist Bollywood?

Die zwei wichtigsten Merkmale, die von entscheidender Bedeutung für einen Versuch der Definition Bollywoods sind (vgl. Würtz 2009:37):

1. Der Produktionsstandort **Bombay** (Mumbai).
2. Die Sprache **Hindi**.

In diesem Sinne meint auch Hepp, dass Bollywood, entgegen eines weitverbreiteten Irrtums, **kein Genre** sondern eine Herkunftsbezeichnung ist. Andere indische Filmproduktionsstätten wie z.B. Kalkutta (bengalischer Film) oder Chennai (tamilischer Film) sind mit diesem Begriff nicht gemeint (vgl. Hepp nach Würtz ebd.).

Der Ursprung des Wortes „Bollywood“, so wie seine genaue Bedeutung sind unklar. Einige HistorikerInnen vertreten die Meinung, dass der Begriff in den 1970er Jahren als parodistische Antwort auf die Nordamerikanische Filmindustrie Hollywood geprägt wurde. Andere sprechen davon, dass in den 1930er Jahren ein britischer Kameramann den Begriff Tollywood für die Filmstudios in Kalkutta verwendete und andere regionale Filmindustrien wie Bombay diesem „Trend“ folgten (vgl. Gopal/Moorti 2008:3f). Trotz der Popularität des Begriffes, sorgt die Kombination aus den Wörtern „Bombay“ und „Hollywood“ sowohl beim Publikum als auch in der Wissenschaft für negative Konnotationen: Der Begriff „Bombay“ stammt aus der

Hintergrund ist eine semi-urbane Landschaft zu erkennen, die im Kontrast zu der im Filmen perfekten und „unberührten“ Natur steht.

Kolonialzeit und mit Anlehnung an „Hollywood“ klingt es als eine Kopie der weltberühmten und dominanten „Traumfabrik“. Tieber unterscheidet in Folgenden drei Punkten die zwei Industrien voneinander (vgl. Tieber 2007: 20 und 44f):

1. Die Studios in Bollywood konzentrieren sich nicht auf eine Stadt wie Hollywood es tut, sondern auf mehrere.
2. Der indische Film hatte zur Zeit der großen Studios, genau so wie heute, keinen einheitlichen, standardisierten Stil und dementsprechend auch keine spezifische Produktion wie Hollywood.
3. Die indischen Studios waren von Anfang an eine Erweiterung des *joint-family-systems*. Die vertikale Integration und die Vereinigung von Produktion, Vertrieb und Vorführung existieren in Indien nicht. Diese Bereiche sind voneinander getrennt und entwickeln dementsprechend verschiedene Dynamiken.

Der Begriff „Bollywood“ wird seit den 1990er Jahren vor allem außerhalb Indiens gerne für den indischen Gesamtfilmmarkt benützt. In zeitgenössischen Debatten wird er von WissenschaftlerInnen zunehmend für den **kleinen Anteil** der Hindi-Filmindustrie (Mumbai-based) verwendet, welcher international bzw. global zirkuliert und bekannt geworden ist (vgl. Gopal/Moorti 2008:3f und Desai/Dudrah 2008:2). Der Terminus wird als Synonym für das indische populäre, kommerzielle oder Mainstream-Kino als Teil des internationalen Kinos mit Kassenschlagern wie z.B. „Dil Se“ (1998)⁵⁷, „Kabhi Khushi Kabhie Gham“ (2001)⁵⁸ oder „Lagaan“ (2001)⁵⁹, gebraucht (vgl. Gokulsing 2004:2):

„Though India has many cinemas, currently the most famous worldwide form is Bollywood cinema. This is a term that has come to mean a specific kind of Hindi cinema, a popular or commercial cinema, based in Mumbai/Bombay. It is national and transnational, a globalised cinema that is one of the few serious rivals of Hollywood“ (Dwyer 2010:382, URL13).

Tieber meint, dass „Bollywood“ als Begriff erst dann einen Sinn macht, wenn man/frau darunter die Filmproduktion in Bombay bzw. Mumbai versteht und nicht die gesamte kommerzielle Filmindustrie unter den Dachbegriff stellt, wie das im deutschsprachigen Raum der Fall ist (vgl. Tieber 2007:11 und Pestal 2007:12). Ein Problem dabei bleibt, dass Hindi-Filme auch außerhalb Mumbais produziert werden und in Mumbai auch Filme in anderen Sprachen hergestellt werden (vgl. Tieber 2007:11).

Meines Erachtens und nach meiner Anwendung nach, bezieht sich der Terminus „Bollywood“ auf einen kleineren Teil der indischen Filmindustrie, die seit den 1990er Jahren international bzw. global bekannt geworden ist, wobei Mumbai nicht als der einzige Produktionsort herangezogen wird. Hingegen wird die Sprache „Hindi“ wie bereits erwähnt, als eine Konstante der international bekannten Filme aufgefasst.

Abgesehen von diesen terminologischen Differenzen, bleibt die Tatsache bestehen, dass Bollywood in Indien in den regulären Alltag integriert ist. Neben diversen Shows wie z.B. „Dance India Dance“ in der Terence Lewis selbst als Juror fungiert, den

57 Regie: Mani Ratnam, Land: Indien.

58 Regie: Karan Johar, Land: Indien.

59 Siehe Kapitel 4.1.

Filmen im Kino, den *songs* im Radio und den Filmen und *song&dance*-Sequenzen im Fernsehen, werden auch in Zeitungen jeden Tag neue Nachrichten über die Filme und ihre Stars geschrieben:

„How did I come to Bollywood? I have my connection because I come from Bombay, I'm from India, the land where films are being made and where the Bollywood cinema is and I grew up in this culture. You grow up watching, doing, seeing things, you are watching films on TV, they are songs playing every day, you are watching the news about Bollywood films, you are reading the newspapers - again on Bollywood. There is much on Bollywood and Bollywood stars and cricket stars which are a phenomenon of our country. So you cannot, not be touched in some way or the other when you are in Bombay with Bollywood” (Int.T.L.1,02.08.2009).

Der indische populäre Film kann visuell und inhaltlich eine breite Masse an Menschen erreichen, er ist aber nicht universell. Die neue Mittelklasse, dem dieser Film zugesprochen wird, ist nicht ganz präzise definiert und variiert in verschiedenen Literaturen so gibt es z.B. die „alte“ oder die „niedrigere“ Mittelklasse und auch die „kulturelle Elite“, die den Begriff „filmi“ als Synonym für „trashy“ gebildet hat, um sich von dem Bollywood-Mainstream abzugrenzen (vgl. Dwyer 2010:385,URL13). Zu erwähnen ist hier auch, dass die Mittelklasse in verschiedenen Ländern auch unterschiedlich ist.

4.4. BollyGlobal – Bollywoods Reise um die Welt

Man/frau kann festhalten, dass der „Westen“ über u.a. konsumistische Praktiken erst vor kurzem den indischen Film „entdeckte“ und auf die „globale Reise“ schickte. Dies bedeutet aber nicht, dass es diesen, in all seiner Diversität, vorher nicht gab:

„Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs war unsere Film- und Kinokultur neben unseren eigenen europäischen Filmen vor allem von denen der U.S.A. beeinflusst. Es hat lange gedauert, bis wir den Blick nach Asien richteten, obwohl Japan, China und Indien schon lange eine blühende Filmtradition hatten. Auch fand der indische Film – mit Ausnahme mancher Festivals – bis zu den wirtschaftlichen Reformen von 1991 nur schwer den Weg in den Westen. Zwar wird er seit eh und je in die Nachbarländer verkauft, nach Pakistan, Zentralasien, Ostasien, in den Nahen Osten, nach Afrika, und begeistert auch dort ein Massenpublikum. Uns aber hat er lange nicht erreicht, und erst jetzt, seit ein paar Jahren, folgen wir einzelnen Spuren des indischen Kinos. Dabei fühlen wir uns wie Kolumbus: doch in Wahrheit entdecken wir etwas, das immer da war. Wir glauben, zu sehen: dabei ist nur unsere Blindheit geringer geworden und die Möglichkeiten des Zugriffs auf Filme und Informationen haben sich verbessert“ (URL16).

Bollywood-Filme behandeln Themen, welche weltweit auch unabhängig von der indischen Diaspora Anklang finden. Liebe, Familie, Tradition und die „neue Welt“ der Migration oder auch der „Modernisierung“ sind **„universelle“ Themen** welche für viele Menschen von Relevanz sind:

“Because, I think, everywhere you go, the “common man” is struggling to survive, somewhere is a little better, somewhere it’s a bit worse but at the end of the day, every “common man” in Europe or in India or in Africa is struggling and he feels this struggle. He might be better off in Europe than in India but he doesn’t know that, he is struggling. Therefore, a Bollywood film which talks about joy, talks about escapism, talks about love, colour, is a moment of just getting away from the reality” (Int.T.L.2,06.08.2011).

In diesem Sinne sind Indische Filme ein globales Phänomen und werden in Kanada, USA, Russland, Europa, Afrika, Lateinamerika und Indonesien gesehen:

„As a product of globalization, Bollywood relentlessly emphasizes both uniqueness and unprecedentedness. And so, roughly from the mid-1990s, most print and television media have insisted on dramatic and unprecedented developments in the Indian cinema, often in the same breathless prose as that in Newsweek. By the early 2000s, the craze for ‚Bollywood‘ masala exceeded anything we had seen before; from Tokyo to Timbuctoo people were dancing to Indi-pop, and names like Shah Rukh Khan were circulating in places where people may never have heard of Indira Gandhi“ (Rajadhyaksha 2009:70).

Wie schon im Kapitel 4.3. erwähnt, wird oft die **gesamte** indische Filmindustrie, die zwischen 800 bis 1000 Filme pro Jahr auf den Markt bringt, mit den Bollywood-Produktionen verwechselt (vgl. Pestal 2007:11). Davon werden etwa 150 bis 200 Filme in Mumbai produziert, was in etwa 20% des gesamten Filmmarktes ausmacht. Diese 20% sind die Filme, die national und international zirkulieren und als das „populäre indische Kino“ bezeichnet werden (vgl. Ganti 2004:3).

In den Medien wird häufig von der größten Filmindustrie der Welt gesprochen, was in Bezug auf die Zahl der Filme, ihre Verbreitung und die Größe der Fan-*community*, jedoch nicht hinsichtlich der Einnahmen, stimmt. Diskutabel ist auch der „wirkliche“ Erfolg vieler Filme: Der *hype* in den Medien sorgt für Schlagzeilen wobei pro Jahr nur ca. 8 bis 15⁶⁰ Filme erfolgreich werden und sich zu „wahren Hits“ entwickeln (Kassenschlager mit Top-Stars und bekannten Regisseuren) (vgl. Tieber 2007: 43).

Nach längeren Versuchen der Vermarktung, treffen jetzt die neueren, jüngeren Produktionen die u.a. das Thema der kulturellen Vielfalt behandeln, weltweit auf einen fruchtbaren Boden (vgl. Rajadhyaksha 2009:55). Statt „reiner“ heimischer Industrie wird eine vielfältige Welt der Mode, des Essens und der Unterhaltung geboten (vgl. Rajadhyaksha 2009:55). Im deutschsprachigen Raum hat sich das Phänomen „Bollywood“ zu einem **Lebensstil** entwickelt der u.a. Tanzkurse, *workout*-Videos und Sari-Geschäfte beinhaltet (vgl. Tieber 2007:9) Dabei interessieren sich für die Filme nur dezidierte Fans:

„Ökonomisch erfolgreich ist der Hindi-Film außerhalb Indiens bislang nur dort, wo ihm eine südasiatische Community als Zielgruppe zur Verfügung steht. Bis heute hat es kein Hindi-Film geschafft, über diese Zielgruppe hinaus ein westliches Publikum von relevanter Größe anzusprechen“ (Tieber 2007:9).

Der Bollywood-Film erzeugt im Zusammenhang mit der globalen Zirkulierung dieses Mediums auch die Verbreitung des Bollywood-Tanzes, sei es in einer Performance-Form oder als *live*-Bollywood-Tanz in Form von Workshops, auf die im Kapitel 5 näher eingegangen wird. Manche Elemente des *live*-Bollywood-Tanzes werden für verschiedene „gemischte“ Formen wie z.B. für das *workout* benützt. Bollywood Tanz wird auch wegen seines speziellen, pompösen Charakters, gerne für festliche Zeremonien verwendet wie z.B. bei der Oskarverleihung 2009 oder bei der Eröffnung des IPT-Festivals im Museumsquartier 2011:

“Right or wrong, ‚Bollywood‘ is now a worldwide brand, growing in popularity day by day. British royalty, taxi drivers in Rome, or hair dressers in New York, all want to know more about Bollywood, even if they have not seen any of its films. And Bollywood dance routines have been its most successful export ever, with dance classes in Kent, fitness routines in Los Angeles, and „Jai Ho“ being performed at the Oscars” (Kabir Bedi in Shresthova 2001:xi).

Wie bereits ausgeführt, greift Bollywood in verschiedene Kulturen und ihre Praktiken ein, so kann man/frau z.B. eine „hindu-mania“ in Peru beobachten (vgl. Mader/Hirzer 2011) oder einen Film-Boom in Westafrika verfolgen, obwohl es in beiden dieser

60 Die Zahl in der Literatur variiert zwischen 8 und 15 Filme.

Regionen keine große indische Diaspora gibt. Eine mögliche Erklärung der Beliebtheit der Filme in Westafrika wäre: Ihre Inhalte und Darstellungen weisen mit der afrikanischen Gesellschaft gewisse Parallelen auf:

“... arranged marriages, caste barriers, and the importance of morality, honor, family name, and religion were all topics central to Bollywood and to African societies. Life under and the struggle against colonialism; the poor, the exploited and the oppressed as central characters; and mythology – issues European and American cinemas completely ignored” (Larkin 2011:URL17).

Bollywood-Filme bzw. indische Filme sind in Peru seit den 1970er Jahren bekannt und waren im Rahmen des kulturellen Austausches der blockfreien Staaten, zu sehen. Nach einer cineastischen Umstrukturierung in den 1980er Jahren⁶¹, bildeten sich Fankulturen mit einem starken familiären Gemeinschaftscharakter (vgl. Mader/Hirzer 2011:80ff). Die “hindu-mania” in Peru ist eine peruanische Bollywood-Fankultur welche in Zusammenhang mit den globalen Hybridisierungsprozessen und ihren lokalen Praxis steht (vgl. ebd:74).

Die zahlreichen Texte der Bollywood-Foren und Blogs⁶², die Videos und Fotografien auf YouTube, MyVideo, Flickr, Facebook etc. zeugen über eine große **Fan-Gemeinde**, die miteinander durch das Internet verbunden ist, sich austauscht und Informationen generiert bzw. produziert. Z.B. gestalten, betreiben und benutzen SRK-Fans, *fansites* die zwischen 10 bis 10.000 Mitglieder aufweisen (vgl. Mader/Budka 2009:120). Auf Deutsch gab es 2009 ca. 50 *fansites*. Die Zahl der Zugriffe und Beiträge variierte, kleine Themen umfassten ca. 10 bis 300 Zugriffe, die populäre Bilderlinksammlung von SRK 1500 Beiträge und 234.000 Zugriffe (vgl. ebd.).

Diese neue Bewegungen vernetzter Ideen, Geschichten und Bilder sowie der neue deterritorialisierte “Bollywood-Raum” fungieren als eine Plattform, auf der Menschen ihre persönlichen Lebensgeschichte ausleben und ausverhandeln können. Dazu bildet dieser Raum auch einen (imaginären) Ort von Gemeinschaft und Zugehörigkeit, an dem einzelne Akteure kreativ ihr gemeinsames “Zusammensein” gestalten können⁶³:

Hier tritt eine Parallele zu dem IPT-Workshop-Festival hervor, welches auch als eine Plattform der Vernetztheit für verschiedene Akteure fungiert und wo auch eine temporäre Gemeinschaft oder eine Tanz-Zone entsteht.⁶⁴

61 Einerseits gab es ein Aufkaufen der kleinen Kinos durch christliche religiöse Gemeinschaften und andererseits gab es eine Adaptation an das Hollywood Mainstream-Kino (vgl. Mader/Hirzer 2011:80ff).

62 „Blog“ setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: „World Wide Web“ und „Log“ (Logbuch).

63 Mehr dazu siehe Kapitel 6.2.

64 Siehe Kapitel 5.3.

4.5. Song&dance-Sequenzen

„I love watching and listening to great Bollywood songs. When theater lights dim, and Bollywood song-and-dance number begin, I feel as if I am in heaven. Never mind the logic of fifteen different locations, with fifteen costume changes, all in one song. For me, Bollywood songs and dances rock, and all those who create them are real rock stars” (Kabir Bedi in Shresthova 2001:xi).

Im Schnitt enthält ein indischer Film fünf bis acht Gesangs- und Tanzsequenzen, die jeweils zwischen fünf bis zehn Minuten dauern. Die Musik trägt einen entscheidenden Beitrag zu dem Gesamterfolg eines Filmes bei, da sie auch die Personen anspricht, die später den Film vielleicht nicht sehen werden. Die *soundtracks* werden zwei bis drei Monate im Voraus veröffentlicht und sind mittlerweile die Haupteinnahmequelle der indischen Filmindustrie geworden (vgl. Uhl/Kumar 2004: 22f). Der Verkauf der Musik und der Musikrechte kann etwa die Hälfte der Kosten eines Filmes abdecken. Neben Postern und Trailern, die meistens eine *song&dance*-Sequenz sind, ist die Musik ein Teil des Marketings, das im Vorfeld des Filmstarts vorbereitet wird (vgl. Dwyer 2002: 39). Musikfirmen setzen mittlerweile die Filmindustrie unter Druck, mindestens fünf *songs* pro Film zu verwenden, da sie sonst die CDs nicht gut verkaufen können. Die Musik- und Tanzeinlagen stellen einen großen **repeat (viewing) value** dar – man/frau geht davon aus, dass eine Person einen Bollywood-Film mehrmals sieht. Erst das macht einen Film zu einem Hit und spielt die Kosten ein. Die *songs* sind der Hauptgrund, warum sich jemand einen Film zwei, drei oder öfters ansieht (vgl. Tieber 2007:50).

„Es ist nicht notwendig, dass alle TeilnehmerInnen selbst Bollywood-Filme kennen, aber öfters ist so wie bei mir, dass aufgrund dieser Filme diese Tanzform erst entdeckt wurde. Die Musik ist in Bollywood mehr als ein wichtiges Stilmittel, sie prägt vielmehr die Struktur jedes Films. Und in den songtexten werden oftmals all jene Informationen verpackt, die nicht anders vermittelt werden können, also z.B. Gefühle, Gedanken oder Emotionsausbrüche“ (Int.G.J.1,15.08.2011).

Genauso wie der Tanz, ist die Filmmusik eine Mischung verschiedener Musikstile. Eine breite Auswahl an Musikquellen fließt in sie ein, inklusive “westlicher” Popmusik. Somit verändert sich laufend der Stil und neue Elemente werden immer wieder “hinzugemischt” (vgl. Tieber 2007:36):

“Bollywood dance is basically the dance of Bollywood films. Just like Hip-Hop dance came from Hip-Hop music, Bollywood dance came from Bollywood songs. Bollywood songs are seen in Bollywood-films, Bollywood-films are continuously changing. There is pretty much pre-dominant what the Bollywood songs should be like. Bollywood-films now are made for the youth as they were used earlier to be for the poor people and for the masses. Now Bollywood-films are made for the youth because we don't have old cinemas anymore. Now we have malls where the cinema-halls are expensive and it's only the upper class or the college-middle class, pocket money students who have the money to go and watch a film and therefore the films are made for them” (Int.T.L.1,02.08.2009).

Der Zugang zu den *songs*, den *song&dance*-Sequenzen und auch zu den Filmen ist durch das Internet sehr leicht geworden. Auf YouTube, MyVideo, Twitter etc. kann man/frau sie ansehen oder anhören bzw. auf manchen Seiten auch *downloaden*. Die Jugendlichen und der schon im diesen Kapitel erwähnte “neue” Mittelstand sind u.a. die EndverbraucherInnen der Filme und ihrer autonomen Elemente:

“The internet-boom, the MTV-culture, the exchange of ideas, the accessibility to the West and the Hollywood films. Before it was hard to watch Hollywood films, now it’s open access, we know exactly what is happening in Europe or L.A. Hip-Hop culture is not only big in India; it is big in the whole world. It is also something that is about the youth, it’s about aggression, identity, individuality, it’s about expressing, it’s very masculine, it’s cool and aggressive. All these things are something, with which youth identifies with. When you are between 15 and 25 you want to be aggressive, you want to be rebellious, you want to be cool. And Hip-Hop dance is all about that” (Int.T.L.1,02.08.2009).

Um auf den Spuren der Synergie von Bollywood und Hip-Hop zu bleiben, möchte ich noch kurz das “BollyHop” Projekt erwähnen, welches 2008 von dem IPT-Festival initiiert wurde. Es handelt sich dabei um eine Schulkooperation von zwei Schulen in Wien und Niederösterreich. Daraus entstand eine Gruppe SchülerInnen im Alter zwischen 10 und 18 Jahren, die zwei Wochen lang ein paar Stunden am Tag am Hip-Hop und *live*-Bollywood-Tanz Unterricht teilnahmen. Terence Lewis war einer von den Unterrichtenden. Dieses Projekt hatte u.a. als Ziel, den Tanz einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

An solchen Initiativen, die sich mit neuen Ansätzen und Methoden in der Erziehung auseinandersetzen, mangelt es. Einen wichtigen Schritt in diese Richtung machte 2003 der britische Choreograf und Tanzpädagoge, Royston Maldoom, indem er seine Arbeit den Berliner “Problemschulen” in einem Film-Projekt mit Cooperation der Berliner Philharmoniker und Sir Simon Rattle, einem breiteren Publikum zugänglich machte.⁶⁵

Eine nähere und vertiefende Auseinandersetzung mit Musik und ihrer Funktion als Medium komplexer identitätsstiftender und politischer Botschaften würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.⁶⁶

Die *song&dance*-Sequenzen sind in der Literatur und auch beim Publikum umstritten:

1. Einerseits werden sie als kitschige, unrealistische oder auch vulgäre Elemente der Filme gesehen.
2. Andererseits werden sie als wichtige Bestandteile der Filme betrachtet, welche in die Filmgeschichte eingebunden sind bzw. neue Räume der Imagination, der Sehnsüchte und Träume eröffnen.

Manche WissenschaftlerInnen behaupten, dass die Sequenzen immer in einer Beziehung zu der Handlung stehen – auch wenn sie autonom sind – und besondere Räume der **Sehnsüchte** und des **Verlangens** bilden (z.B. Gopal/Sen 2008, Gopalan 2002). Andere wiederum vertreten die Meinung, dass sie sehr lose in den Plot einbezogen werden (z.B. Uhl/Kumar 2004:24, Dwyer 2004:40).

Uhl/Kumar argumentieren (vgl. 2004:24), dass wegen der Produktionsart der Filme, nämlich aufgrund des separaten Drehen der Szenen, die *song&dance*-Sequenzen wenig Bezug zu Handlung haben. Dazu kommt noch das Fehlen eines detaillierten Skripts bzw. Drehbuches. Auf diese Art der Produktion wurde schon im Kapitel 4.3. kurz eingegangen: Die Bollywood-Arbeitsweise unterscheidet sich durch die Trennung der Bereiche Produktion, Vorführung und Vertrieb komplett von Hollywood

⁶⁵ Siehe Kapitel 1.

⁶⁶ Mehr dazu siehe: ZUMKHAWALA-COOK, Richard (2008): Bollywood Gets Funky. American Hip-Hop, Basement Bhangra, and the Racial Politics of Music In: Gopal, Sangita; Moorti, Sujata (Hg.): Travels of Hindi song and Dance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 308-330.

oder auch von dem Europäischen Kino. Ein Drehbuch ist im „westlichen“ Sinne nicht vorhanden und vieles wird noch heute am Set mündlich aus-verhandelt.

Nach Dwyer (vgl. 2002: 37f) gibt es viele Möglichkeiten, wie die *song&dance*-Sequenzen in die Handlung eingebaut sein können:

1. Sie können z.B. ein Teil der Handlung durch die Funktion der Figur im Film sein.
2. Sie können für den Plot keinen Zweck erfüllen, haben aber die Funktion, Gefühle auszudrücken (z.B. Ängste, Wünsche und Träume). Auf diese Art und Weise, bieten sie einen **Raum**, in welchem u.a. das Ausleben der Fantasie eines liebenden Paares ermöglicht wird. Die zeitliche und räumliche Diskontinuität in der Erzählung wird durch die häufigen Orts- und Kostümwechsel hervorgerufen.

“Bollywood dancing these days has become something that is capable for the masses. It is not niche anymore. It was niche earlier. The mentality was different earlier (in the 50ies), people did not look up to the people who acted in movies, it was about profession. Women who were in the cinema were looked down upon (like a whore). Because it was not their traditional role. Because women going out and acting with another man that she is in love. You know, in Bollywood everything is about the role-play. Then slowly it got more interesting, people put more money in it. Music was always a part of Hindi movies, it has an integral part in Bollywood movies. That's why the movies are so long, because there is a lot of dance and music, dream-sequences. In the beginning, dance in a movie was shown as a dance-performance in a movie. Or in a marriage ceremony where people are dancing. Or a women is going to a dance class. Now, if there is no song&dance, the movie will be a big flop or it can be a very big hit because it is something different” (Int. S.S.1,06.08.2011).

Uhl/Kumar meinen außerdem auch, dass die Tanz-Szenen eine „visuell offensichtliche Diskontinuitäten“ darstellen (Uhl/Kumar 2004:24), indem sie sich von der Filmthematik optisch abheben. Ortswechsel und Kostüme lassen Raum für Emotionen und Träume für persönliche Interpretationen und Wunschdenken (vgl. ebd:24f). Lalitha Gopalan nennt die *song&dance*-Sequenzen Einschübe bzw. Unterbrechungen – **interruptions** und spricht ihnen die gleichen emotionalen Gestaltungskräfte zu. Für sie stehen die Sequenzen immer in Beziehung zur Handlung: Sei es, dass sie deren Verlauf hinauszögern (durch die räumliche und zeitliche Trennung bzw. eine Ablenkung von anderen Szenen bewirken) oder ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung der Handlung sind (vgl. Gopalan 2002:19).

Die Trennung von Spektakel und Plot wurde im indischen Film (in Vergleich zu Hollywood) nicht übernommen. Indische FilmemacherInnen unterstützen bewusst das Phänomen Fantasie durch Gesang, Tanz und Drama. Laut Gokulsing werden *song&dance*-Szenen „as natural expressions of emotions and situations emerging from everyday life“ benützt (Gokulsing 2004:23).

Die meisten ZuschauerInnen des „Westens“ sind an einen linearen narrativen Stil gewöhnt. In diesem Zusammenhang wirken die *song&dance*-Sequenzen der Hindi-Filme, als ob sie keine Verbindung zu dem Filminhalt hätten da eine andere Filmsprache zum Ausdruck kommt (Yves Thoraval nach Shresthova 2008:246).

Für die Entwicklung des Tanzes im Film ist, die in diesem Kapitel schon kurz erwähnte geschichtliche Entwicklung wichtig – beeinflusst von den Epen Ramayana und Mahabharata, dem klassischen indischen Theater, dem *folk theatre* und dem Parsitheater des 19. Jahrhunderts – “borgte” der indische Filmtanz weitere Elemente

anderer Kulturen. Für die filmische Entwicklung war auch der Unterschied zwischen dem Klassischen Indischen Tanz und dem Volkstanz wichtig, wobei es zwei verschiedene Entwicklungsschübe, nämlich vor und nach der Kolonialisierung gab (vgl. Shresthova 2008:247f). Der Prozess der Institutionalisierung der indischen "Kultur" nach einem euro-amerikanischen Prinzip, brachte eine Trennung dieser beiden Stile. Volkstanz wurde mit spezifischen Kostümen, Gruppenformationen, Gesten und Bewegungen in Verbindung gebracht, während die klassischen Elemente Ehre und Respekt vermitteln sollten (vgl. Shresthova 2008:248):

"The historical distinction between "classical" as refined, devotional and religious and "folk" as earthly, naive and secular provides useful guidelines for thinking about movement content of Hindi-Film dances. Though inherently hybrid, movement choices in Hindi-Film dances are not arbitrary. Rather they are grounded in historically specific perceptions of dance content. Over the last seventy years, these perceptions have changed significantly. For example, the sexually explicit movements reserved for vamp characters of the 1970s are now acceptable content for heroines. Classical dance gestures once associated with admirable tragedy are today perceived as emblems of Indian cultural identity in the Indian diaspora" (Shresthova 2003:26).

Die FilmemacherInnen wählten also eine Mischung der zwei Stile und mischten nicht-indische Elemente dazu. So wird z.B. Emanzipation in einer Tanzszene mittels Bewegungen aus einem Madonna-Video präsentiert und die erwähnte „Ehre“ oder Respekt werden durch Klassischen Indischen Tanz gezeigt (z.B. Kathak, Bharatnatyam oder Manipuri). Diese **kulturellen Codes** der Bewegungen bzw. der Choreografie kommen im Zusammenhang mit der Handlung bzw. mit den Figuren zum tragen.

An dieser Stelle ist es wichtig zu fragen: Warum tanzen die Figuren, was motiviert sie dazu, was erreicht der Tanz im größeren Handlungskontext und wie erlaubt die Choreografie dem Tanz, diese Ziele zu erreichen (vgl. Shresthova 2003:26).

In diesem Sinne plädiert Shresthova für eine **Analyse der Tanzszenen** der Filme, da man/frau dabei mehr Verständnis für die globale Dimension der Filme sowie für die Beziehungen zwischen Indien und der Diaspora bekommen könnte (vgl. ebd:245).

Am Beispiel der Analyse der *song&dance*-Sequenz "Dola re Dola" aus dem Film "Devdas" (2002)⁶⁷, stellte sie dar, wie verschiedene Tanzschritte, Tanzelemente und die gesamte Choreografie bzw. Inszenierung, komplexe kulturelle Symbole und Gesetze beherbergen:

"The choreography executed by Paro and Chandramukhi in 'Dola re Dola' alludes to a more abstract and transient realm that permits the expression of subconscious, or hidden, emotions and desires in ways that influence plot development. As they temporary realm that allowed a courtesan to perform with a married women disintegrates, both woman retain a degree of stoicism in the face of the adverse consequences of their public display. Bhansali's decision to add the 'Dola re Dola' sequence helps create an empowering exclusively female imaginary space" (Shresthova 2003:255f).

Tiefere **lokal-globale Zusammenhänge** der Sequenzen versuchen auch Gopal/Sen (2008) zu erklären. Sie gehen der Frage nach, warum Bollywood weltweit (v.a. auf der südlichen Hemisphäre) so bekannt geworden ist. Die AutorInnen meinen, dass die *song&dance*-Sequenzen die wichtigsten Träger des Erfolges sind:

1. Sie unterscheiden den Bollywood-Film von "westlichen" Film.
2. Sie dienen als Erklärung seiner Popularität.

Die Sequenzen postulieren äußere und innere Szenarien der Modernität,⁶⁸ die durch

67 Regie: Sanjay Leela Bhansali, Land: Indien.

68 „Modernität“ wird dabei als ein gegenwärtiges Gefühl verstanden, dass sich weder an die Vergangenheit ,

die Filmhandlung nicht darstellbar sind:

“... it envisions ways of acting and behaving not coded into the text, it registers the shock of the new not recordable by the prose of the film, and it affords the possibility of *jouissance*⁶⁹ or joyous release that cannot be spoken by any character or voice” (Gopal/Sen 2008:147).

Im Vergleich zu vielen anderen AutorInnen meinen Gopal/Sen, dass die eskapistische Note der Filme sowie die Kommodität und der Konsum mit realen Bildern vermischt werden, auf die sich noch zu wenige WissenschaftlerInnen konzentrierten (vgl. ebd.).

In dem Artikel wird versucht, die schon erwähnte Debatte der Rolle der *song&dance*-Sequenzen zu de-mystifizieren und zu durchleuchten. Die Tanzszenen stoßen beim Publikum ebenso auf Kritik, wie auf Begeisterung. In der Literatur gibt es diverse Erklärungsmodelle, die die Herkunft der Elemente „Singen und Tanzen“ in den alten indischen Traditionen (Sanskrit) suchen. Für Gopal/Sen ist dieser Erklärungsversuch nicht ausreichend überzeugend, obwohl er manche wichtige Fragen aufwirft:

“First, since so little of contemporary culture has any links to the age of Kalidasa, why was song-dance the one element which has survived till today? 'Continuity' by itself is not sufficient to account for this persistence; we need to demonstrate why this one facet from classical Sanskrit culture continues to be of such importance in the modern world. Second, this thesis cannot explain why song-dance sequences are so popular in cultures (like Russia, the Middle East and East Asia) which have no Sanscritic antecedents” (Gopal/Sen 2008:149).

Neben der “Traditionen-gebundenen” Erklärung, wäre noch die “kulturologische Erklärung” zu erwähnen. Diese behauptet, Lieder und Tänze wären ein Teil der indischen Kultur, integriert in den Alltag und in die damit verbundenen Handlungen:

“The thing is, Bollywood is something that is in the hearts of the people of India. It is very “in us”. Do you believe that there is something like a gen-pool? There is something that everybody shares. So Bollywood is something like that, Bollywood is in the Indian gen-pool. So, everybody who is born with it, has to like it, has to be a part of it. And it is a part of them. It is very easy to associate with Bollywood, for Indian people” (Int. S.S.1,06.08.2011).

Dieses Erklärungsmodell ist laut Gopal/Sen nicht nur für Indien, sondern für beinahe alle Gesellschaften gültig. Die einzigen Gesellschaften, in denen Musik und andere Künste nicht in den Alltag integriert sind, sondern zu der Sparte “Unterhaltung” gehören, sind die industriellen Gesellschaften (vgl. Gopal/Sen 2008:149).

Genauso, wie sich Shresthova für eine Analyse der *song&dance*-Sequenzen einsetzt, schlagen Gopal/Sen vor, eine Analyse des filmischen Textes auf zwei Ebenen - *inside* und *outside* zu machen:

“More specifically, we suggest that the song-dance performs two crucial *sets* of tasks on behalf of the filmic text: first, it creates an 'outside' for the filmic text providing both a context for the film as well as linking it to other cultural practices, and second, it acts as an instrument for building interiority and subjectivity, for projecting models of the individual self” (ebd:150).

Die *songs* z.B. gehören zu dem **outside** und kreieren eine “Exterritorialität” indem sie autonom, außerhalb des filmischen Texts existieren und somit auch öffentlich werden (vgl. Gopal/Sen 2008:151). Die gleiche Bedeutung hat meines Erachtens auch der Tanz, der sich autonom in diversen Workshops und *workout*-Kursen bzw. in Performance-Bereichen manifestiert und einen extra- kulturellen bzw. interaktiven

noch an die Zukunft orientiert. Sie wird in Zusammenhang mit etwas Neuem und mit einer Freude in Verbindung gebracht.

69 *Kursiv* im Original.

Raum bildet

Das *inside* wird durch die individualisierende Rolle des Singens und des Raumes wie verschiedene Schauplätze konstituiert bzw. privatisiert. Private Gedanken und Gesten, private Sprache, romantische Liebe – mit allen ihren Sorgen und Freuden etc. sind Elemente die interne Räume bilden (vgl. ebd:153).

Die „Maßlosigkeit“ und Fülle der *song&dance*-Sequenzen und die vielen imaginativen Möglichkeiten, die sie dabei kreieren bzw. das Entstehen von etwas Neuem, das nur in der Gegenwart zu fühlen ist, machen sie global so beliebt:⁷⁰

“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 the Hindi-Film to find international fans and thus become transformed into the cultural form known as Bollywood. 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” (ebd:156).

Obwohl es die Bollywood-Filme schon seit 1930 Jahren gibt, stellen sie etwas „Neues“ dar und werden vom „Westen“ neu „entdeckt“ (vgl. Chakravorty 2010:169). Das „Neue“ der *song&dance*-Sequenzen ist einerseits mit einer schon erwähnten Introspektion verbunden die die Zuschauer und Tanz-Praktizierende fesselt, wobei sie in einen „Hier und Jetzt-Zustand“ versetzt werden, andererseits ist das „Neue“ *trendy* und entspricht einem bestimmten urbanem Lebensstil:

“Basically, I mean, I speak for myself and for lot of people of my generation that we have been growing up with an idea influenced by the West. Like when we were teenagers MTV started and all those foreign channels appeared on Indian TV - it was really a boom. What I am trying to say is that Indian youth is not so aware of Indian culture as much as people abroad are taking notice of it. Like for example, Yoga is booming in Europe, all over the world actually. And all the Chakra and Kundalini-theories, Tantra etc. This is booming and becoming bigger, people notice it, it is an alternative way of thinking. It is something that you are not used to, right? It is very mysterious and new. So when people come to India and try all these old things like Ayurveda, Yoga etc., they take a lot of information with them. So, this are all very interesting things because they are new” (Int.S.S.1,06.08.2011).

Dieser neuer Lebensstil ist durch eine Sehnsucht nach Konsum-Symbolen und damit mit einem Wunsch, einen bestimmten gesellschaftlichen Status zu Re-Präsentieren, verbunden. Diese Weltanschauung löste die alten narrativen Traditionen indischer Filme, die Halt und Identität vermittelten, ab. Am besten sichtbar ist das durch die Tanz- und Gesangseinlagen wo die neuen urbanen und „westlichen“ Tanzstile die klassischen und die Volkstänze ablösten (vgl. Chakravorty 2010:173). Trotz dieser Veränderungen, schafft es die Filmindustrie, eine Spanne zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Tradition und „Moderne“ zu bilden:

“The song and dance sequences recently re-invented as 'item numbers' offer a myriad possibilities of heightened pleasure through emotional and visual drama. They function as a bridge between past aesthetic codes associated with classical dances and new ones from MTV, Broadway musicals, music videos, and Euro-American structures of choreography. Simply put, Bollywood dances are the quintessential locus of the complex negotiation between tradition and modernity” (Chakravorty 2010:172).

Somit werden die vielfältigen Arten des indischen Films und seine Inhalte zur Projektionsfläche diverser Personen und Gruppen während sie sich um die Welt via

70 Siehe Kapitel 5.4. – ephemere oder vergängliche Komponenten des Tanzes.

neuer Technologie schnell bewegen. In diesem Kapitel wurden einige wichtige Aspekte der Filme allgemein und auch ihre Quintessenz – die *song&dance*-Sequenzen aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt. Weiter soll es mit der *live*-Tanzperspektive gehen.

5. Tanz-, Festival- und Workshopsetting

„Tango [Bollywood]“⁷¹ hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in mehreren Schüben weltweit verbreitet und dabei soziale, kulturelle und nationale Grenzen überschritten. Er ist ein Hybrid, das im Laufe seiner Geschichte mit vielen, zum Teil widersprüchlichen Zuschreibungen versehen wurde. Tango [Bollywood] ist zugleich: Metapher, Mythos und Symbol; Tanz, Musik und Text. Er ist Geschichte, Kultur und Industrie; Poesie, Kitsch und Politik; global, national und lokal; Prostitutionsmilieu, bürgerlich und kosmopolitisch. Er symbolisiert Lebensstil, Körperhaltung und Gefühl; Leidenschaft, Erotik und Eifersucht; Konvention, Avantgarde und Maskerade. Er wird erlebt als fesselnd, bindend und unverbindlich; authentisch, theatral und außeralltäglich; männlich, weiblich und queer; Versprechen, Hoffnung und Trost; Freizeitbeschäftigung, Bewegungstherapie und Alternativkultur und dies von jungen, ewig jungen und alten Menschen“ (Klein 2009:4).

In diesem Kapitel wird das Medium Tanz in seinen künstlerischen Aspekten sowie auch als körperliches „Totalphänomen“ zeitlich, räumlich und in seinen sozio-kulturellen Bedeutungen am Beispiel persönlicher Lebensgeschichten im lokalen und globalen Kontext kurz umrissen. Dabei wird auf den *live*-Bollywood-Tanz als eine autonome Praxis, losgelöst von den Bollywood-Filmen, eingegangen und das Forschungsfeld – das IPT-Festival, insbesondere das Workshop-Festival und der „Bollywood Dance“-Workshop mit dem indischen Tänzer und Choreografen Terence Lewis – beschrieben.

5.1. Tanz – De-/Re-Kontextualisiert

„Tanz“ als Phänomen ist schwer zu begreifen und schriftlich zu erfassen. Er bewegt sich über räumliche, zeitliche, körperliche, soziale und kulturelle Grenzen hinweg, wobei er verschiedene Disziplinen und Genres überschreitet. Wenn man/frau von „Tanz“ spricht, könnten viele verschiedene Arten der Bewegung, der Gestik und der Mimik gemeint sein wie z.B. Gesellschafts-, Folklore-, Paar-, Ballett-, Disco-Tanz, Klassischer Indischer-, Moderner- und zeitgenössischer -Tanz, um nur einige wenige Ausdrucksformen zu nennen.

Als „eine der ältesten Kunst- und Bewegungsformen“ (Karoß/Welzin 2001:2) findet man/frau den Tanz neben Sprache und Schrift als das wichtigste Kommunikationsmittel in den Hochkulturen des alten Orients wieder (vgl. Vettermann 2002:32), ebenso in „archaischen Spuren“ der schamanischen Tänze des zentralasiatischen Raumes, z.B. den nordindischen Klassischen Kathak-Tanz, welcher in Folge auch den spanischen Flamenco beeinflusste (vgl. Brikey 2002:122). Weiter prägten die ersten Tanztraditionen und deren Verschriftlichung den indischen Natya Shastra⁷² und fanden Eingang in die Tanztraditionen der Antike, wo sie ein Konzept von einer in die Körper eingeschriebenen kosmischen Ordnung⁷³

71 Der Begriff „Bollywood“ wurde an dieser Stelle von der Verfasserin selbst eingeführt.

72 Sanskrit *Nāṭyaśāstra*: Tanz-Wissenschaft.

73 „Chorós – als eingegrenzter, überalltäglicher Raum des Kulttanzen für die Götter – : das ist zugleich ein Herunterholen des harmonischen Tanzes der Sterne auf die Erde; das ist Mimesis des Göttlichen und darin zugleich primordiale Kulturstiftung, insofern hier im *Modell*, im verkleinerten Maßstab, die mathematisch-harmonische Ordnung des Kosmos auf der dunklen Erde selbst dargestellt und installiert wird – in aller Empfindlichkeit. Hierbei wird Wissen generiert und es wird Wissen verkörpert, also in das Fleisch der Körper eingeritzt/ingeschrieben. Man darf auch sagen: der Körper wird artikuliert. Und das ist von höchster Wichtigkeit für das genuin menschliche Interesse daran, die chaotischen irdischen Verhältnisse zu ›kultivieren‹, also ausgewogene Ordnungen und Regulationen zu kreieren, durch welche sich die wimmelnden

präsentierten. Teile dieser antiken Philosophie und ihrer Bilder inspirierten Jahrhunderte später unterschiedlichste „abendländische“ Tanzströmungen und Personen.⁷⁴

Tanz im weitesten Sinne ist metaphorisch, universell oder „offen“ zu verstehen wie ihn z.B. der amerikanische Tänzer und Choreograf William Forsythe praktiziert. Für ihn ist Choreografie eine „Organisation von Dingen in der Zeit“ (Forsythe nach Ploebst 2004:158). Solch eine Wahrnehmung des Tanzes kann sich auf unterschiedliche Erscheinungsformen und Repräsentationsressourcen übertragen:

„... von Organisationsabläufen wie natürlichen Schwarm- oder chaotischen Formbildungen (Tanz der Stare und Mücken, der Schneeflocken und Funken etc.) bis hin zum Film – man denke an den großartigen Tanz eines Plastiksacks im Wind in Sam Mendes' 'American Beauty' (1999) (...), ebenso in Bewegungsmustern von Dirigenten, Boxern und Ballspielern, in der Sprache, in den Medien, im sozialen Alltag und so weiter und so fort“ (Ploebst 2004:158).

Manche WissenschaftlerInnen hingegen legen den Fokus auf die räumlichen und strukturellen Aspekte, wobei sich diese Sicht von den oben im Text genannten „tänzerischen“ Formen abgrenzt: „Tanz“ entsteht nur unter bestimmten Bedingungen und unterscheidet sich dadurch von anderen Arten der Bewegungen:

„Gerade dadurch, dass menschliches Tanzen an Wissen und Einübung gebunden ist, beides aber historisch-kulturellen Standards, Stilen und Habitus unterliegt, erklärt sich – im Unterschied zu der biologischen Programmierung der tierischen Tänze – die außerordentliche Unbestimmtheit dessen, *wie*⁷⁵ getanzt wird“ (Böhme/Huschka 2009:8).

Diese Beispiele deuten auf die Komplexität **und** auf eine gewisse Unmöglichkeit, „Tanz“ in eine Definition „zu zwingen“. Wie bereits angedeutet, ist Tanz an verschiedene symbolische und ästhetische Werte bzw. Bedeutungen in einem bestimmten soziokulturellen Kontext gebunden: Er wandelt sich, borgt Elemente aus, arbeitet multidisziplinär und erfindet dabei immer wieder etwas Neues. Diese „**gemischte Praxis**“ des Tanzes war und ist in den institutionalisierten und nicht-institutionalisierten Formen immer vorhanden. Kunst und Kultur sind keine statischen, sondern äußerst aktive und prozessorientierte Phänomene, eingebettet in gesellschaftliche Geschehnisse.

In diesem Sinne entwickelten sich auch seit dem 15. Jahrhundert an vielen Höfen Europas verschiedene Formen der Tänze und Tanzschulen der sozialen Oberschichten. Der französische König Ludwig XIV gründete 1661 die königliche Tanzakademie, die „Académie royale de danse“ und folglich 1731 die allererste europäische Ballettschule als Tanzschule der Oper. Damit wurde die höfische Tanzpraxis in ihrer sozialisierenden und künstlerischen Funktion institutionalisiert:

„Die höfische Praxis des Tanzes wurde mit der *Académie royale de danse*⁷⁶ somit nicht nur in ihrer sozialisierenden Funktion professionalisiert, vielmehr wurde ihre körpertechnische Kunstausbildung in eine Wissenskultur überführt, in der sie sich mit anderen Kulturtechniken wie dem Entwerfen, Schreiben und Bewerten verschränkte. Das praktizierte Körperwissen generierte sich entscheidend

und antagonistischen Bewegungen der Körper aufeinander *abstimmen*“ (Böhme/Huschka 2009:13).

74 Wie z.B. die amerikanische Tänzerin und Choreografin Isadora Duncan.

75 *Kursiv* im Original.

76 *Kursiv* im Original.

über das Medium der Schrift. Fortan stand das Notat dem Erlernen von Tänzen vor und prägte die Vermittlungskunst, Tänze zu lehren und zu lernen“ (Böhme/Huschka 2009:12).

Wien war traditionell der höfischen Kultur und somit dem Ballett verbunden (vgl. Wagner 2007:2). Hier kam es u.a. in der Dramaturgie zur **Fusion** diverser europäischer Stile wie der akrobatisch-virtuosen Tanztechniken aus Italien, der pantomimischen Ansätze der „Comedia dell'arte“, der französischen „Opéra comique“ und dem englischen „natürlichen“ Darstellungsstil. Diese verschiedenen Einflüsse veränderten wiederum den Tanzstil des Wiener Balletts und bereiteten den Nährboden für verschiedene Talente vor (vgl. Amort/Wunderer-Gosch 2001:23). So begann 1730 der Wiener Ballettmeister Franz Anton Hilverding, neue Wege zu beschreiten und löste sich von dem strengen Ballettstil der französischen „Académie royale de danse“. Außerdem war ab 1750 Hilverding eigenständiger Ballettmeister des Wiener Hoftheaters und konnte den neuen dramatischen Stil weiter vermitteln. Hilverding war ab 1758 für ein paar Jahre an dem Hof der russischen Zarin Elisabeth II. tätig und legte auf Basis des neu reformierten „Wiener-Stils“ den Grundstein des Russischen Balletts (vgl. ebd:26).

Im 19. Jahrhundert entstanden im Zusammenhang mit der soziopolitischen Stimmung Europas, nationale Ballettensembles. 1869 siedelte das Wiener Nationale Ballett in die Hofoper um, wobei ein neues Werkverständnis mit einem erzieherischen Anspruch entstand (vgl. ebd:48).

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der „**freie Tanz**“ und Wien war das Zentrum eines Ausdruckstanzes „Wiener Prägung“ (vgl. Wagner 2007:2). Der individuelle, natürlichere und emotionsbetonte Ansatz lieferte eine „Gegenbewegung“ zu dem auf „Unterhaltung“ und Technik ausgerichteten Ballett. Dieser „neue Tanz“ orientierte sich an keinem fixierten Tanzvokabular oder an vorgegebenen Libretti und er ordnete sich nicht der Musik unter. Der Akzent lag auf dem Wort „frei“, was in diesem Zusammenhang bedeutete:

„... die Tanzkunst wird als ureigene Erfindung von Tänzern und Choreografen definiert und nicht, wie das Theater, als eine Aufführung eines Textes verstanden, dessen Bedeutungsträger der Körper des Schauspielers sein soll“ (Klein/Zipprich 2002:2).

„Improvisation“ fungierte als Basis für die Bildung neuer Tanzmuster und und war auch in den Ausbildungskonzepten durch ihren schöpferischen und prozessorientierten Ansatz zu spühren (vgl. Lampert 2007:93). RepräsentantInnen wie z.B. François Delsarte, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Gret Palucca, Dore Hoyer, Harald Kreutzberg, Rosalia Chladek, Grete Wiesenthal, Kurt Jooss und Hanna Berger prägten Generationen von TänzerInnen und setzten Impulse verschiedener Strömungen in Deutschland, Schweiz, Österreich, USA, Großbritannien, Frankreich und vielen anderen Ländern. In Wien entstanden in dieser Zeit die ersten freien Tanzstudios. Die Ära Hitlers und der Zweite Weltkrieg wirkten sich auf den Ausdruckstanz negativ aus und führten zu einer Krise in diesem Genre, denn viele KünstlerInnen mussten ins Ausland emigrieren (vgl. Amort/Wunderer-Gosch 2001:84). Nach dem Krieg etablierte sich wieder das klassische Ballett als beliebteste Kunstform der Besatzungsmächte. Das choreografische und pädagogische Wirken von Rosalia Chladek und Hanna Berger konnte sich in Wien parallel zum Ballett weiter entfalten und etablieren – z.B. ist das „Chladek®-Tanzsystem“ noch heute in Wien und

anderen Städten zu erlernen.⁷⁷

Ab den 1960er Jahren setzten das deutsche **Tanztheater** mit Pina Bausch, **Modern Dance** aus den USA mit Marta Graham und **Postmodern Dance** mit Merce Cunningham als den wichtigsten VertreterInnen dieser Richtungen, neue Impulse für die Entwicklung des Tanzes.⁷⁸ Erst ab den 1980er Jahren entstand in Wien eine neue Freie Szene und man/frau kann ab diesen Zeitpunkt vom **zeitgenössischen Tanz** sprechen, wobei ein Überbegriff der verschiedenen Tanzstile und Ansätze dabei nicht möglich ist (vgl. Lampert 2007:117). In Wien entstand in der Zeit eine neue freie Szene, in der „heimische“ KünstlerInnen choreografische Arbeiten produzierten. Langsam bildete sich auch ein neues Tanzpublikum, wobei die schon erwähnten Tanzstudios mit dem einhergehenden Jazz-Tanz-Boom ihr Angebot vervielfachten. Ab Mitte der 1990er Jahre nahm die Entwicklung der Konzeptkunst im Tanz zu. Dabei avancierte der interdisziplinäre Austausch zwischen der bildender und darstellender Kunst und die Rezeption „[theaterwissenschaftlicher] Theoriebildung zum Begriff der Performanz im Museums- und Ausstellungswesen“ (Gareis 2006: URL18). Das Ende der 1990er Jahre war durch eine zunehmende „**Festivalisierung**“ der Kulturbetriebe geprägt, die spezifische Themen bündelten (vgl. ebd.). Ab dem Jahr 2000 scheint eine Neue Gründungswelle stattzufinden: In Wien wurden seitdem bis 2007 ca. drei **Tanzstudios** pro Jahr gegründet (vgl. Wagner 2007:4). Durch die rezente Verbindungen von Tanz und Medien entwickelten sich neue Formen des Tanzes wie *Videoclip-dancing* oder *MTV-dancing*. Bollywood-Tanz fällt auch unter diese jüngsten Tanzangebote bei dem man/frau „endlich wie die Stars tanzen“ lernen kann (vgl. Wagner 2007:13).

Im institutionalisierten Bereich des Wiener-Tanzes ist spätestens mit der Etablierung des „Tanzquartier Wien“ (im Folgenden TQW) 2001 als dem ersten Tanzhaus Österreichs,⁷⁹ ein Umdenken und Aufschwung in der kulturpolitischen und öffentlichen Sphäre zu bemerken. Das im Museumsquartier platzierte Haus widmete sich von seiner Eröffnung an dem zeitgenössischen Tanz und Performance mit einem transdisziplinärem und transkulturellen Ansatz:

„In den 80er und 90er Jahren erlebte Tanz weltweit einen Boom, nicht nur durch Pina Bausch. Tanz ist so stark, so neu, er bestimmt das Theater mit. Die Tanzhausentwicklung trug dem in vielen Städten Rechnung. Wien sagt zwar, wir wären spät dran, aber ich finde, das ging relativ zügig. Die städtische Politik finde ich einfach gut. Die Gründung des Tanzquartier Wien besitzt die Unterstützung aller Parteien - man glaubt wohl, Tanz ist unpolitisch (lacht)“ (Gareis 2006:URL18).

In der „Szene“ sorgte das Tanz-Haus u.a. auch für größere Auseinandersetzungen, da sich manche freie Gruppen und AkteurInnen nach langjährigem Kampf um einen dezidierten Tanz-Raum, ausgeschlossen fühlten⁸⁰. Diese Tatsache verweist auf ein generelles Phänomen im Tanz-Diskurs, nämlich auf die **räumliche Dimension**. Dabei geht es um den „symbolischen“ und den physischen Raum, den der Tanz für seine Re-Präsentation und für die körperliche Übung – das Training – benötigt.

77 Siehe: <http://rosalia-chladek.com/typo/index.php> (Zugriff am 24.08.2012, MEZ 18:26).

78 Z.B. Demokratisierung des Tanzes, Gesellschaftskritik, Persönlichkeit und Selbstständigkeit werden gefördert, wobei sich auch neue Kollektive und *communities* bilden. Es findet eine Rebellion gegen Inhalte und Formen statt (vgl. Lampert 2007:94).

79 Seit seiner Gründung in 2001 bis 2005 war ich im TQW als Theorie- und Informationszentrum - Assistentin beschäftigt.

80 Mehr dazu siehe Ploebst, Helmut: Wilder Tanz um das Quartier: <http://www.corpusweb.net/tqw-i-wilder-tanz-um-das-quartier.html> (Zugriff am 12.08.2012, MEZ 21:56) und Interview mit Bernd Bienert: http://diepresse.com/home/kultur/klassik/362779/Bienert_Kleinbuergerlich-und-kleinkariert?_vl_backlink=/home/kultur/klassik/index.do (Zugriff am 12.08.2012, MEZ 21:35).

Wegen seiner Marginalisierung, landet(e) der Tanz oftmals in einer, nicht speziell für ihn adäquaten Infrastruktur wie z.B. der des Theaters. Die Ausweich-Versuche der freien Tanzgruppen in vielen Ländern konzentrieren sich daher auf geschlossene Kinos, aufgelassene Kirchen und alte Fabriken.⁸¹ Einer ähnlichen Strategie folgend veranstaltete das IPT-Workshop-Festival die Tanzkurse vorerst auf der „Schmelz“⁸² und seit 2000 im Arsenal, wo die Räumlichkeiten der Burgtheater-Probep Bühnen und der „ART for ART“⁸³ Werkstätten jedes Jahr für den Tanz neu adaptiert werden.

„Die Institutionalisierung von Tanz ist mit seiner Wertigkeit im System der Künste der jeweiligen Zeit und den vorherrschenden politischen, kulturellen und sozialen Kontexten verbunden. Je höher die Aufmerksamkeit für Bewegung, Geste, Körperlichkeit und Tanz als kulturelle und ästhetische Phänomene ist, desto wahrscheinlicher wird die Etablierung von spezifischen Orten für den Tanz. In Rekurs auf die Etymologie des Kulturbegriffs scheint die Tätigkeit, das Tun, die Aktion (Tanzen) und der Ort, an dem dies stattfinden kann, wesentlich zu sein. Ebenso spielen in den Akademisierungsbestrebungen sowohl die *Bildung* wie auch die *Techné* in unterschiedlichen Gewichtungen eine Rolle: Zwei Aspekte, die schon in der Antike Kultur bestimmten“ (Haitzinger 2010:URL19).

Eine weitere Tanz-Spielstätte neben dem TQW und „seinem“ Veranstaltungsort -- der „Halle G“ wo laufende Tanz und Performance-Produktionen aufgeführt werden, ist das „brut Wien“ (ehemaliges „dieTheater“), welches im Künstlerhaus und Konzerthaus seine Aufführungsorte hat. Damit verbunden ist auch das Festival „imagnetanz“ - loziert im „brut Wien“. Das IPT-(Sommer)Festival, welches wegen seiner internationalen Ausrichtung, der Größe des Publikums und seinem Angebot „außer Konkurrenz“ steht, bespielt verschiedene Spielstätten während der Theater-Sommerpause. Theater und Hallen wie z.B. die „Halle E“, das „Odeon Theater“, und das „KosmosTheater“ zeigen Tanz und Performance-Produktionen nur gelegentlich.

Diese kurze Übersicht über das Tanz-Angebot in **Wien** während der letzten Jahre macht deutlich, dass sich die Wiener Tanzlandschaft zu einer vielfältigen und lebendigen Szene entwickelte. Dieses Phänomen unterliegt u.a. auch dem immer größeren Zuspruch und Anerkennung des Tanzes durch die schon erwähnte Kulturpolitik. Trotz dieser deutlichen Verbesserung der Lage, bleibt dem Tanz in Wien bzw. in Österreich im Vergleich zu anderen Künsten wie z.B. dem Theater, der Musik oder der Bildenden Kunst, die Schwierigkeit, sich als eine eigenständige Kunstform zu etablieren.⁸⁴ Warum der Tanz bis heute seinen verdienten Platz in dem Künste-Kanon der österreichischen und mitteleuropäischen Gesellschaft nicht erhielt, führte zu zahlreichen Überlegungen. Auf die verschiedenen Ansätze, die u.a. die Wurzel dieses Problems im Spannungsverhältnis personaler und kollektiver Identität im Zusammenhang mit dem Tanz sehen – wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Festzuhalten ist, dass der Tanz in Mitteleuropa schon seit den 1920er Jahren (der Zeit des deutschen Ausdruckstanzes), um seinen **Stellenwert** und um seine Anerkennung ringt. Die zeitübergreifende Debatte um Raum (Ort), Ausführung

81 In Wien sind derartige Orte u.a. das WUK (ehemalige Lokomotivfabrik und Technologisches Gewerbemuseum), die Expedithalle der ehemaligen Ankerbrotfabrik und das KosmosTheater (ehemaliges Kosmos Kino).

82 Zentrum für Sportwissenschaft und Universitätssport der Universität Wien.

83 „ART for ART“ ist u.a. die Dekorations- und Kulissenwerkstätte bzw. Kostümwerkstätte der Österreichischen Bundestheater und zählt mit einer Fläche von 15 000m² zu den größten Europas: <http://www.artforart.at/Content.Node/content/produkte/dekorationen/dekorationen.de.php> (Zugriff am 31.07.2010, MEZ 13:02).

84 Dass dieses Problem nicht nur europäischer Natur ist, beweist z.B. das Online-Projekt des amerikanischen Tänzers und Choreografen Jermaine Browne (der u.a. auch beim IPT Festival als Workshop-Leiter tätig ist): Respect My Step. Die Plattform soll für mehr Visibilität und Austausch zwischen verschiedenen Tanz-Kulturen sorgen und wie der Name schon sagt – mehr Respekt dem Tanz weltweit einräumen. (<http://www.respectmystep.com/>, Zugriff am 09.08.2012, MEZ 15:13).

(Technik), (Aus)Bildung und Ästhetik sowie die Positionierung zwischen anderen Künsten blieb bis heute aktuell (vgl. Haitzinger 2010:URL19). Genauso sind auch manche seiner Berufsstände⁸⁵ bis heute nicht juristisch abgesichert oder per Gesetz klar festgelegt (vgl. Karoß/Welzin 2001:2):

„Im zeitgenössischen Tanz ist es besonders schwer, eine Karriere aufzubauen. In den knapp fünfzehn bis zwanzig Jahren, in denen ein Tänzer aktiv ist, steht ihm nur selten ein künstlerischer Weg offen, der zugleich finanziell lukrativ ist. Für Erfahrung gibt es kein Geld, denn ohnehin gibt es nur wenig Geld für den zeitgenössischen Tanz und das Spektrum der Bewegung ist breit. Wie gesagt: Jedes ästhetisch Gemeinsame ist spezifisch. Anders als Balletttänzer können zeitgenössische Tänzer kein physisches Kapital anhäufen oder strategisch investieren. Was man von oder für X lernt, ist für Y oder Z nicht von Nutzen. Die Ökonomie der zeitgenössischen Tanzwelt hilft, zwei Dinge zu erklären: Erstens: Tänzer schätzen vor allem die Möglichkeit, auf ihrem Weg neue Erfahrungen zu machen. Ihre Karrieren sind weniger monetär, als künstlerisch motiviert. Zweitens: Ein Tänzer, der sein körperliches Kapital entwickeln möchte, *muss*⁸⁶ die Position des Choreografen einnehmen, allein oder zusammen mit anderen. Dies ist vermutlich eine der wichtigen Triebfedern der erstaunlichen Fragmentierung des zeitgenössischen Tanzes. Zumindest ist es ein fesselndes Paradoxon: Auf Grund der bestehenden künstlerischen Vielfalt kann - außer in Eigeninitiative - kein standardisiertes, künstlerisches Kapital akkumuliert und verwaltet werden; damit nimmt die Diversität weiter zu“ (Laermans/Meulders 2009:URL20).

Dieses „Dahin-Schlittern“ des v.a. zeitgenössischen Tanzes „am Rande“ der standardisierten Künste bildet Oppositionen: Einerseits fehlt der anerkannte und definierte Status, andererseits erlaubt genau dieses Fehlen gewisse **Freiheiten** des Ausdrucks und des Handelns.⁸⁷ Z.B. würde eine genaue Definition des Stils die „offene“ und „junge“ Form der (Tanz)Künste und der (Tanz)Wissenschaft einschränken, genauso wie ein genau definiertes Verhältnis zum „Geldgeber“ fast immer eine bestimmte Abhängigkeit erzeugt (vgl. Grau/Jordan 2000:5). Die Gefahr dabei, „Produkte“ liefern zu müssen und nicht Kunst zu kreieren ist sehr groß:

„Man muss aufpassen, dass der Tanz nicht auf die Schiene gerät, bloße Spektakelkultur zu sein, immer wieder hechelnd Neues bringen zu müssen. Das ist im, nicht nur österreichischen sondern auch internationalen, Subventionssystem begründet. Der Interpret wird zu wenig gefördert. Meist sind es nur die Choreografen, was dann dazu führt, dass jeder ein Choreograf werden muss. Das Subventionssystem ist so gebaut, dass du immer wieder eine Produktion machen musst, um an frisches Geld zu kommen. Das heißt, du kannst nicht mal eine Sache reifen lassen, dir Zeit nehmen. Das ist glaube ich einer der Nachteile, die man überwinden müsste. Und der Tanz muss auch sehr aufpassen, dass er nicht immer nur von einem zu schaffenden Highlight zum nächsten huscht, um irgendwie präsent zu sein“ (Regensburger 2012: URL21).

Das im Text schon erwähnte Phänomen des symbolischen Raumes beinhaltet eine imaginäre und zugleich eine reale materielle Ebene. Um den zeitgemäßen Diskurs aufzuzeigen, möchte ich an dieser Stelle das in 2009 von französischer Tänzerin und Choreografin, Boris Charmatz veröffentlichte „Manifeste pour“ erwähnen, in dem er sich an den Ist-Zustand des Tanzes wendet und ein „Museum des Tanzes“ als eine gegenwärtige Form der Institutionalisierung fordert (verabschiedet wird dabei die alte

85 Mehr zu Institutionalisierung und Begrifflichkeit in der Darstellenden Kunst siehe bei GAREIS, Sigrid (2010): „New Institutionalism“ und Kritik. Zum Transfer des Begriffs „Kurator“ in das Feld der Darstellenden Kunst: <http://www.corpusweb.net/new-institutionalism-und-kritik.html> (Zugriff am 30.07.2012, MEZ 20:10).

86 *Kursiv* im Original.

87 Dieser Doppelkampf des Tanzes um einerseits die Autonomie der TänzerInnen und ChoreografInnen und um die Anerkennung als künstlerische Disziplin andererseits, wird von manchen AutorInnen nicht als eine einheitliche Geschichte der Moderne und Postmoderne verstanden:

„Die Choreografen und Tänzer engagierten sich für unterschiedliche Ziele, selbst wenn sich ihre Wege von Zeit zu Zeit kreuzten. Von Isadora Duncan lässt sich eine Linie ziehen bis zu Judson Church, doch auf diesem Weg begegnen wir nicht Martha Graham oder Merce Cunningham. Und verschiedene Geschichten beginnen mit Judson Church, doch keine von ihnen endet mit Trisha Browns späteren Arbeiten oder Anne Teresa De Keersmaekers Frühwerk“ (Laermans/Meulders 2009: URL20).

Form der Choreografischen Nationalzentren):

„Im *Manifeste pour*⁸⁸ lässt sich ein gegenwärtiges Tanzverständnis herauskristalisieren: Hier hat der Körper kein Zentrum, braucht keine Versicherung seiner selbst in einer Körpermitte wie in der Moderne. Auch Choreographie wird zunächst ausgelöscht, um den Begriff zu erweitern. Die anthropologische Dimension des Tanzes vermag den von Boris Charmatz als begrenzt empfundenen Rahmen der Choreographie zu sprengen. In diesem Sinne ist Tanz jenseits von Struktur immer auch *Imaginarium*. Das spiegelt sich in dem Konzept der *entorteten Verortung* des Tanzmuseums: „We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one's ideas about dance.“ Das Tanzmuseum ist nach Charmatz' Vision ein Raum im Werden, ein symbolischer Raum, zugleich imaginär wie real, ein praktischer, ästhetischer und auch spektakulärer Raum, ein Raum, der von verschiedenen Bewegungen und Gesten immer wieder hervorgebracht werden soll“ (Haitzinger 2010:URL19).

Die zunehmend immer bedeutendere Rolle des **Tanzes** und des **Körpers** in der Gesellschaft könnte auch im Zusammenhang mit der heutigen digitalisierten und sich rasant verändernden Welt stehen. Der permanente gesellschaftliche Wandel durch die Globalisierung und Massenmigration, der Präsenz einer „Massenkultur“ mit dem Credo des Konsums und damit in Verbindung stehende soziale und emotionale Entfremdung oder Unsicherheit, lösen in den Menschen ein Verlangen nach Nähe, Unmittelbarkeit, nach „Nicht-Medialen-Erfahrungen“ und einer Zukunftsperspektive aus (vgl. Haitzinger 2010:URL19). Die im Text unten abgebildeten zehn Thesen zur Kunst des 21ten Jahrhunderts von Hans Ulrich Obrist, stehen in Korrelation zu der weltweiten soziokulturellen Entwicklungen.

In diesem Sinne ist nach jahrelanger De-Konstruktion des Tanzes die wiederkehrende Tendenz, auf den Bühnen und in den Workshops -- „wirklich“ zu tanzen – zu interpretieren. Der Zeitpunkt einer „Rückbesinnung“ bzw. Re-Konstruktion der Bewegung und Technik ist gekommen, wobei auch ein *come-back* des Tanzes in einer „medialen“ Film-Form zu beobachten ist: „Billy Elliot – I Will Dance“ (2000)⁸⁹, „Rhythm Is It!“ (2004)⁹⁰, „Black Swan“ (2010)⁹¹ und „Pina“ (2011)⁹² sowie Castingshows wie „You Can Dance“ vom Sender Sat.1, bringen den Tanz den ZuseherInnen näher. Manche TanzwissenschaftlerInnen hingegen meinen, der Tanz wäre zurzeit in einer orientierungslosen und nicht-produktiven Phase, indem sie das *comeback* alter Werke in einer bearbeiteten Form - als *remix* oder Fusion – als eine Stagnation ansehen.

Indische Tanzgeschichte beruht ebenfalls wie die „westliche“ auf einer etappenweisen **De-/Re-Kontextualisierung** (vgl. Sarkar-Munshi 2010:26). Vor allem ist dieses Phänomen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts präsent, wobei verschiedene „einheimische“ Tanzstile in die urbanen Tanzentwicklungen einfließen (vgl. ebd.). Ca. drei Jahrhunderte vor der Unabhängigkeit Indiens haben viele Tanzformen mit ihrer sozialen Anerkennung und ihrem Status gekämpft. Die nationale Bewegung der 1930er Jahre brachte eine Rekonstruktion verschiedener soziokultureller Werte mit sich und somit auch die des Tanzes der u.a. auch zu „nation's image building“ (Sarkar-Munshi 2010:28) benützt wurde: Frauen aus „guten Familien“ durften an den Tänzen teilnehmen,⁹³ eine Säkularisierung des Tanzes und des Tanz-Raumes wurde vollzogen, genauso wie ein Bewusstsein, dass die „Exotik“

88 *Kursiv* im Original.

89 Regie: Stephen Daldry. Land: Großbritannien.

90 Siehe Kapitel 1.

91 Regie: Darren Aronofsky, Land: USA.

92 Regie: Wim Wenders, Land: Deutschland/Frankreich/Großbritannien.

93 TänzerInnen genauso wie SchauspielerInnen hatten in Indien einen schlechten Ruf.

des indischen Tanzes von dem „Westen“ als sehr attraktiv empfunden wird (vgl. ebd.). TänzerInnen wie Ram Gopal, Uday Shankar und Rukmini Devi wurden das erste Mal einem internationalen Publikum vorgeführt und inspirierten Generationen indischer TänzerInnen wie auch Terence Lewis. In den 1950er Jahren etablierte die Regierung die ersten Tanz-Akademien und partizipierte somit in einem aktiven Prozess der Restrukturierung der Tanz-Formen (vgl. Sarkar-Munshi 2010:29).



1. Jeder Ort kann Zentrum sein.
2. Wir brauchen neue Karten.
3. Wir leben auf einem Archipel.
4. Stadt und Dorf sind Glokal.
5. Die Realitäten sind parallel.
6. Es gibt kein Leitmedium mehr.
7. Identität ist eine Wahl.
8. Die Kunst ist dazwischen.
9. Das 21. Jahrhundert ist ein Gespräch.
10. Dies ist kein Manifest.

Abb.7.

Der Prozess der Ent-Kontextualisierung verschiedener Tanzstile wird an dem Beispiel des Klassischen Indischen Tanzes Bharatnatyam verdeutlicht (vgl. ebd.:29ff): Die Wurzeln des Tanzes liegen im Süden Indiens (Tamil Nadu), wo zahlreiche Skulpturen in Tempeln von einer aktiven und lebendigen Praxis zeugen. Der Tanz ist mit dem Rhythmus bzw. der Melodie (tala), Tonskala (raga), dem Ausdruck (bhava) und dem Schauspiel (natya - Tanz und Schauspiel) eng verknüpft und wurde zu seinen Anfängen durch die Bhakti-Bewegung⁹⁴ ausgeübt. Vom 17. bis in das 19. Jahrhundert veränderte sich Bharatnatyam nach den Bedürfnissen des Maratha-Reiches: Der Inhalt war dem König und weniger den Göttern gewidmet. Damals hieß der Tanz Sadir Nritya.⁹⁵ Er blieb aber seinen beiden Formen – als Tempeltanz und Hofanz – bis ins Anfang des 20. Jahrhunderts, als die neuen sozialen Reformen den Status der devadasi⁹⁶ änderten, erhalten. Öffentliche Veranstaltungen und Teilnahme von Frauen aus höheren sozialen Schichten restrukturierten die Tanzform, wobei traditionelle TänzerInnen die „urbanen TänzerInnen“ unterrichteten. Immer wieder wollten die Tanz-Gurus ihre Geheimnisse nicht preisgeben und so veränderte und institutionalisierte die Tänzerin, Politikerin und Theosophin Rukmini Devi den Tanz nach ihrem Empfinden und Verband ihn mit alten Traditionen der Natya Sastra⁹⁷ und

94 Hingabe zu einem personalen Gott.

95 Sadir Nritya ist die Solo-Form der Ursprungsform des Bharatnatyam.

96 Tempeltänzerinnen.

97 Sanskrit: *Nāṭyaśāstra*: Tanz-Wissenschaft.

Abhinaya Darpana,⁹⁸ wobei sie ihm auch den Namen „Bharatnatyam“ gab:

„Sadir was renamed „Bharatnatyam“ by Rukmini Devi, linking it firmly with the *Natyasastra*⁹⁹, which was supposed to have been written by Bharata. This is one of the first instances of a process of **appropriation**¹⁰⁰; it later led to Bharatnatyam being established in its current grammar, form, and dress code – all of which are far different from the original forms that have contributed to its origin and concept“ (Sarkar-Munshi 2010:31).

Was mit Bharatnatyam geschah, geschah auch mit manchen anderen indischen Tänzen, u.a. dem Tempel- und Volkstänzen¹⁰¹ – sie wurden ihren Ursprung entnommen, ihre rituelle und sozialisierende Gruppenfunktion ging zu Gunsten einer Unterhaltungsindustrie verloren (vgl. ebd:31). Sarkar-Munshi spricht von einer „**Sanskritization**“ der Tanz-Formen, die verschiedene alte Formen in den Mainstream der indischen Kultur brachten:

„Sanskritization in the context of dance, is a legitimizing process by which dance forms designated as „ritual“, „folkdance“, vulgar entertainment or simply insignificant, attain social and politico-artistic status which brings the redesignation, „classical“. Sanskritizing a dance form involves examining what is current in oral tradition relating it to texts and either re-discovering or re-inventing its methodology. It involves „refinement“, a process of adapting costume, repertory and technique to sophisticated urban sensibilities“ (Coorlawala nach Sarkar-Munshi 2010:31).

Diese veränderten Tänze werden teilweise neo-klassisch statt klassisch genannt, da sie geschaffen wurden, sich in ein bestimmtes Modell einzufügen¹⁰² und dabei ihre sozio-religiösen Funktionen verloren haben. Allerdings ist Kultur ein aktives und prozessorientiertes Phänomen und daher sind meines Erachtens solche Veränderungen unumgänglich. Darstellende Künste sind meistens die Form, in der sich soziokulturelle Veränderungen einer Gesellschaft widerspiegeln. Dabei geschehen zwei Prozesse:

„(i)¹⁰³ a natural, inevitable change from within brought about by the experiences of the indigenous community in the changing world and (ii) a more powerful change from without forced on them by outsiders searching for a larger variety of dances to perform/market“ (Sarkar-Munshi 2010:27).

In diesem Sinne „reagieren“ in Indien zeitgenössische TänzerInnen und Choreografinnen wie Padmini Chettur¹⁰⁴ auf den Mainstream und verlangen eine gewisse „Reduktion“ der körperlichen Bewegung und des Bühnenbildes, wobei sie meist auf eine Ablehnung des indischen Publikums stoßen:

“The first time we performed in Calcutta in the year 2001, 800 people (of 1000) walked out of the auditorium. It was a big national festival and the government invited me for the first and the last time. So I'm quite nervous every time we perform there. But this is what we are dealing with a lot. Most of the Indian critics say that my work is made for the European market“ (Chettur 2007:URL22).

Um ihr Werk und die Kompanien weiter zu entwickeln, müssen zeitgenössische indische TänzerInnen und Tanzgruppen ins Ausland ausweichen, sei es um dort zu leben oder im Rahmen verschiedener Festivals bzw. Gastspiele aufzutreten. Einige

98 Sanskrit: *Abhinaya Darpana*: Vortragen. Ausdruck im Tanz durch z.B. Körper, Stimme, Kostüm etc.

99 *Kursiv* im Original.

100 Hervorgehoben von der Verfasserin der Arbeit.

101 Z.B. Kathakali.

102 Z.B. in eine Staats-Feiertags-Parade, wo es nur darum geht, dem Publikum und den OrganisatorInnen zu gefallen.

103 *Kursiv* im Original.

104 <http://www.padminichettur.com/> (Zugriff am 01.08.2012, MEZ 15:08).

verdingen sich auch im *show-business* wie die TLCDC.¹⁰⁵ Im Gegensatz zu Padmini Chettur,¹⁰⁶ geht TLCDC stilistische Kompromisse ein, um das Publikum langsam an den zeitgenössischen Stil zu gewöhnen:

“In order to sustain, the Company has to make money, that’s why commercial shows are important. Terence showcased contemporary dance in TV. People don’t know what contemporary dance is. It was not very much known by people. There is so much Bollywood” (Int.S.S.2,14.08.2011).

Und:

“It is quite hard for Terence and his company to integrate contemporary dance in India. He told me that they always have to balance out their performances. They have to mix fleur-blue, sugar sweet work, secretly spiced up with contemporary work. So that the audience can get used to this style and increasingly accept this kind of work” (Int.LDP1,06.08.2008).

Die Abhängigkeit von Subventionen und das Desinteresse für die Inhalte zeitgenössischer Werke können die KünstlerInnen sehr ermüden und in eine Schaffenskrise führen:

“I often think it's so useless to be a dancer. It's hard to live in a country like India where so many things have to be done. So I find it a little bit luxurious to go in a studio for six hours every day. And not having a platform in India I never see the usefulness of my work itself. (...) already there's an issue of a social class where art doesn't actually matter. It matters that they have a festival but it's so much more about glamour. I'm still waiting for a change. And through the government, nothing is happening. That's very clear“ (Chettur 2007:URL22).

Lewis meint auch, dass das Publikum in Indien für den konzeptuellen zeitgenössischen Tanz nicht bereit ist, da die Menschen soziales Leid im Alltag erleben und vor diesem, wenn auch nur für einen Moment, flüchten möchten. In diesem Zusammenhang sind auch die Bollywood-Filme zu sehen, als Orte einer “Erholung” von der realen Welt:¹⁰⁷

“One thing they [Terence Lewis und sein Assistent] mentioned together with Juliana Neves (she's from Brazil) is that there is so much misery in their country that putting conceptual art on stage is not an option. They cannot put work on stage that is serious or dealing with a topic that makes people think and question their actions. Nobody is interested in this. The people experience so much suffering in their daily lives, so when they go to see a performance or a movie, they want to enter a happy dream world, a fantasy, which makes them forget whatever is going on outside of the theater. Suddenly, it made a lot of sense that Bollywood movies are so popular in India and that the actors starring in them

105 TLCDC macht *corporate events* und *contemporary productions*: <http://www.terencelewis.com/tlcdc-for-events.php?m=menu-company> (Zugriff am 09.08.2012, MEZ 22:26)

106 Chettur wehrt sich in ihren Werken sowohl gegen die populäre Massenkultur und den Mainstream, ausgerichtet auf Unterhaltung (Bollywood) und viel Information (und wenig Raum zur Introspektion), als auch gegen die Gender-Stereotypisierung. Ihre Kompanie fügt sich ästhetisch und inhaltlich in die zeitgenössischen europäischen Strömungen ein und zeigt(e) ihre Werke an verschiedenen renommierten Häusern.

“But it's not just Bollywood that I'm reacting against, its also most of what one sees in contemporary dance-Pop Culture etc... the references are many. And beyond that, it's a real opposition to the way of gender stereotyping in India especially, to the way women's issues are so much vulgarized and not taken seriously. As a matter of fact, I only work with women dancers. I'm not overtly an activist but I am a woman, so these things do affect me. There's the need for me to cause people to accept the challenge and for a lot of the audience it does seem to be a bit of a challenge to slow down the pace of thinking and the need to receive so much information all the time. And as for the people for whom it works you have the potential of watching a performance that might have slightly entertained you but you might also come out a bit mindless and spaced out. There's a real potential that I hope to reach even more in the future-really having something of value even if it's only a small moment of that. And I can't understand why people just stop trying to do this” (Chettur 2007:URL22).

107 Mehr dazu siehe Kapitel 4.2.

are considered national treasures and admired" (Int.LDP1,06.08.2008).

Das Tanz-Angebot in Indien ist laut Chettur auf den Klassischen Indischen Tanz und Yoga beschränkt (vgl. Chettur 2007:URL22). Dazu kommen noch diverse Bollywood-Tanzstudios. Um ihr Wissen zu erweitern, müssen TänzerInnen ins Ausland fahren. So war Terence Lewis im Jahr 2003 ein Stipendiat des danceWEB Programms¹⁰⁸ des IPT-Festivals, wo er am Unterricht diverser Workshops teilnahm. Noch heute ist er dieser „Tradition“ des Trainings und Austausches treu und besucht während der Zeit in Wien verschiedene Klassen, wobei dieses, sich jedes Jahr erneuernde Wissen, in seine „Bollywood Dance“ und „Contemporary Indian Dance“ Workshops einfließt:

"I also noticed that each time I met Terence in Vienna (2003 and 2007), his workshop choices had evolved from modern dance to more physical and contemporary work which he tries to integrate into his work in India. One single person can change very quickly, but to make a whole country digest these changes takes time" (Int.LDP1,06.08.2008).

An diesen Beispielen kann man/frau sehen, dass der zeitgenössische Tanz in gleicher Weise wie der Bollywood-Tanz stetigem Wandel und Grenzüberschreitung bezüglich der Stile, Herkunft der TänzerInnen, Veranstaltungsräumlichkeiten, Nähe zu anderen Disziplinen etc. ausgesetzt ist. Beide Formen sind nicht „kodiert“ sondern „**personifiziert**“ und hängen vom individuellen Stil der unterrichtenden Person ab:

„After all, the really exciting thing about contemporary dance is that it's no longer just about pure forms but that something new is created out of those forms with the help of different methods. Moreover, contemporary dance is only rarely codified but mostly personified. The question is not whether I'm offering contemporary dance at all, but rather: contemporary dance by and with whom? (...) The beautiful thing about these contemporary techniques is that they offer open systems without imposing or enforcing anything. But this needs teachers who can take it. Any form of openness makes it more difficult, any form of subtleness makes it more complicated“ (Rutzinger 2008:URL23).

Fast jede Tanzgruppe der Gegenwart stellt „ein spezialisiertes, temporäres interkulturelles Sozialmodell“ (Ploebst 2004:156) dar. Nicht nur die Kompanien, auch die PädagogInnen und ihre SchülerInnen sind **NomadInnen**, wie beim IPT-Workshop-Festival deutlich zu erkennen ist. Workshop-LeiterInnen und -TeilnehmerInnen reisen aus verschiedenen Kulturzusammenhängen in wieder andere soziokulturelle Kontexte und wechseln dabei oft ihre Wohnorte. So entsteht ein „internationaler und interkultureller Austausch, und das auf einer künstlerischen Arbeitsebene“ (Ploebst 2004:156). Diese Lebensart schafft einen bestimmten Lebensstil mit interkulturellen Kooperationen und intra-kulturellen Projekten in dem Ideen aus einer bestimmten Kultur in einem interkulturellen Kontext umgesetzt werden (vgl. ebd). Dabei entstehen verschiedene kreative Ideen der Tanz-Weiterbildung und Vernetzung.¹⁰⁹

Tanz ist also **intra-, inter- und transkulturell** und durch eine *remix*-¹¹⁰ bzw. eine Fusionspraxis geprägt. In Indien waren nicht nur der Kolonialismus, sondern auch die inter-indischen Bewegungen und die Mobilität der KünstlerInnen den verschiedenen Einflüssen ausgesetzt bzw. mit der Aneignung verschiedener Kunstelemente verbunden. In Europa boomte die „exotische Interkulturalität zur Zeit des Historismus“ (Ploebst 2004:154). Die Menschen waren an den damaligen zeit-

108 Siehe Kapitel 5.2.

109 Z.B. die „Nomad dance Academy“: <http://www.nomaddanceacademy.org/> (Zugriff am 13.10.2012, MEZ 22:32).

110 Die verschiedenen Termini wie *remix*, „Hybridität“ oder „Aneignung“ werden im Kapitel 6 näher behandelt.

und kontextgebundenen Geschmack der Indienbilder interessiert. So war das 1877 am St. Petersburger Bolschoi Theater uraufgeführte Stück „La bayadère“ eine exotische Ballettphantasie der damaligen „Populärkultur“:

„Der aristokratische ästhetische Kolonialismus in Europa kümmerte sich nicht um Wirklichkeitsnähe, sondern vor allem um hedonistische Gaumenkitzel für das Publikum. Die 'Bajadere' erscheint heute als ein Klassiker vor allem des kulturellen Diebstahls. Eine indische Tempeltänzerin darzustellen, die keinen authentischen indischen Tanz vorführte, sondern eine exotisch aussehende Ballettphantasie, diese schlichte So-tun-als-ob charakterisiert die elitäre Populärkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts treffend“ (Ploebst 2004:154).

Die heutige Populärkultur in Indien findet ihren „Höhepunkt“ in dem sog. „Bollywood“ Phänomen. Eine Ökonomisierung angepasst an globale Standards und unbändiges Konsumverlangen, unterbrachen in Indien den vorangegangenen Prozess einer bestimmten narrativen Tradition – der **Bhava-Rasa-Theorie**¹¹¹ (vgl. Chakravorty 2010:169). Die Rasa-Struktur der Gefühle, gemeinsam mit einer tiefen Subjektivität, beeinflusste – wie bereits besprochen – die moderne nationale indische Identität (vgl. ebd.). Die Tänze basierten dabei auf einer langlebigen und reproduzierbaren Praxis, die ein Gefühl eines Ortes bzw. eines Habitus kreierten (vgl. ebd.:170). Dieser Habitus, der die lokalen Identitäten und territorialen Orte früher verband, ist im heutigen Indien, wie schon früher im Text dargestellt, **deterritorialisiert** und **rekonstituiert**. Somit wurde eine lange, stabile und „authentische“ Tradition durch eine fluide, wechselhafte und vergängliche Praxis ersetzt. Durch diesen Prozess wurden die narrativen Traditionen der indischen Tänze in ein *remix* verwandelt. Dieser ist für Chakravorty ein

„... evidence of the postmodern notion of consumption of pastiche where the lines between culture and commodity are blurred (...) The song and dance sequences in Bollywood capture this new global Indian modernity, perceptible through a new mediatized, technicized, and commercialized habitus. It is marked in the indeterminacy of the body in postmodernity as it exists in a flux between the experiential and-subjective and the objec-tive continuum“ (Chakravorty 2010:171).

Um *remix* als kulturelle Praxis zu verdeutlichen und einen Übergang in das nächste Kapitel zu schaffen, möchte ich an dieser Stelle den Text von einem, im Jahr 2011 sehr populär gewordenem *song* „Why This Kolaveri Di“¹¹² aus dem Tamilischen Film „3“¹¹³ aufzeigen. Die Sprache ist eine Mischung aus *basic* Englisch und Tamilisch und wird „Tanglisch“ genannt. Die moderne Mythe/Werbestrategie meint, der Sänger, Schauspieler und Koproduzent des Filmes Dhanush hätte während des Singens „improvisiert“ und nichts wäre einstudiert. Dadurch wurden in kürzester Zeit einige Millionen von Menschen via Facebook, YouTube und Twitter mit dem *song* „infiziert“ (vgl. URL24). Terence Lewis hat zu dem Lied 2011 im Schulhof von Bandra¹¹⁴ eine *practice session* veranstaltet.¹¹⁵

111 Siehe Kapitel 4.2.

112 Englisch/Tamil: „Warum diese mörderische Wut, Mädchen?“

113 Regie: Aishwarya Rajnikanth Dhanush, Land: Indien. Der Film kam 2012 auf den Markt.

114 Bandra ist ein Vorort von Mumbai.

115 <http://www.youtube.com/watch?v=6CEDQamfLlw> (Zugriff am 06.08.2012, MEZ 23:10).

5.2. Hindi-Filmtanz und *live-Bollywood-Tanz*

Wie schon im Kapitel 4.5. erwähnt, ist der Bollywood-Tanz zwischen Film und Tanz angesiedelt und gliedert sich in zwei verschiedene Formen (vgl. Shresthova 2003:245 und 2011:9):

1. In den ***live-Bollywood-Tanz*** (*live-Bollywood dance*).
2. In den **Hindi-Filmtanz** (*Hindi-film dance*) bzw. *filmi-dance* (vgl. David 2007:4) welcher der Tanz der indischen Filme generell¹¹⁶ und in den *song&dance*-Sequenzen bzw. den *item-numbers* zu finden ist.

Der Filmtanz wird u.a. in den Tanzstudios von Bombay geprobt, die als unpersönliche und kommerzielle *dance halls* die gegenwärtige Entwicklungen der Filmstile und deren Tanz-Sequenzen widerspiegeln (vgl. Chakravorty 2010:173):

„The cultural landscape of dance halls in Bombay reflects the new style of dance practise. The dance halls are impersonal, commercial spaces much like the neutral cubic studios in the western world. (...) The tabla player or the musicians and the teacher or guru of a typical dance context have been replaced by Djs, big stereo systems, the choreographer and her assistant, and a schedule to keep track of the renters“ (Chakravorty 2010: 174).

Als *item-numbers*¹¹⁷ werden musikalische Einschübe verstanden, die als eigenständige (Gesangselemente) bzw. Musik-Videos stehen können und mit der Filmgeschichte nicht in Verbindung stehen müssen. Oft werden sie als Trailer der Filme und zu Marketing-Zwecken verwendet, wobei sie den *repeat viewing value*¹¹⁸ erhöhen (vgl. Chakravorty 2010:173). Die *item-numbers* wurden früher auch zur Illustration und als ein *storytelling*-Mittel verwendet:

„You bring in a secondary girl (known as the "item girl") who is able to act, sing and dance in an erotic manner, often for only one piece. This introduces the erotic element, yet maintains the heroine's modesty“ (URL25).

Nicht nur die erzählerischen Entwicklungen der Filme und ihre *item-numbers* erfahren zunehmend eine Ent-Kontextualisierung und gehen immer stärker in Richtung Sexualisierung, auch das Zielpublikum und Marketing haben sich gemäß der globalen Einflüssen verändert. Die Heldinnen selbst werden eindeutig voyeuristisch dargestellt und ganz nach „westlichen“ Verständnis mittels „male-gaze“ präsentiert:

“During the dance sequences, the viewer's gaze is directed frequently to the lips, eyes, breasts and pelvis of the female dancers' bodies, through the use of specifically choreographed movements and the direction of the camera views. Shots are angled from above to show more cleavage, or from below to emphasise the pelvic movements in the dance. These pelvic thrusts are familiarly known as *jhatkas* and *matkas*. Make-up to enhance the cleavage, push-up bras, and padding of the hips and breasts, are commonly employed to enhance this selective gaze“ (David 2007b:6f).

116 Hier kommt wieder die Problematik der Bollywood-Definitionen zum Vorschein, die im Kapitel 4.2. detaillierter dargestellt wurde. Ich persönlich stimme mit dem Terminus „Hindi-film dance“ nicht ganz überein da es die *song&dance*-Sequenzen auch in z.B. rezenten tamilischen Filmen gibt.

117 Einen genau definierte Unterschied zwischen den Termini „*song&dance*-Sequenz“ und „*item-number*“ ist in der Literatur nicht ersichtlich. Beide Termini beziehen sich auf die Musik/Gesang und Tanz Elemente. Meines Erachtens besteht der Unterschied darin, dass die *song&dance*-Sequenzen Teile der Film-Narration während die *item-numbers* komplett selbstständig als Musik/Tanz-Video stehen können und nicht in Bezug zu der Film-Handlung stehen müssen.

118 Siehe Kapitel 4.5.

Die meisten jungen *item-number*-TänzerInnen haben nicht bei einem Guru oder bei einem/einer bekanntem/n indischen TänzerIn gelernt. Sie haben keine Ausbildung im klassischen indischen Tanz oder im Volkstanz wie z.B. Terence Lewis, der ihn jahrelang erlernte und kennen auch nicht die Namen der klassischen „Tanz-Größen“:

„I did my training in Jazz-Ballet when I was a kid, and then I moved on to do, you know, Modern dance, and then I did Classical dance - Indian classical dance - Kathak. Because I was actually inspired by a very legendary choreographer Gopi Krishna who was also featured in a film, and I saw him dancing Indian classical dance in the film. And when I saw him I realised that it was very strong and what I wanted to do as a boy. Therefore I did Kathak. I really enjoyed it, the speed and the footwork, the ability to translate an emotion. That was my first introduction to Indian classical dance. In college we had lots of shows where they used folk dances, because they had to present Bhangra etc.“ (Int.T.L.1,02.08.09).

Die jüngeren ungelerten TänzerInnen entnehmen ihren einstudierten Tanzbewegungen oft den Filmen und den *fashion-shows*, wobei sie sich teilweise nur auf ganz wenige Sequenzen spezialisierten. Diese werden bis zu zwölf Stunden täglich geprobt und so lange wiederholt bis der/die RegisseurIn zufrieden ist (vgl. Chakravorty 2010:175). So wurde z.B. eine Tanzsequenz aus dem Film „Devdas“ (2002)¹¹⁹ 15 Tage lang mit 80 TänzerInnen geprobt und wurde in 12 Tagen aufgenommen (Chopra nach David 2007b:8). Es gibt zwar über 110 registrierte Bollywood Choreografinnen aber nur ein Bruchteil davon „kontrolliert“ den Markt. So entwickelte sich eine starke Industrie innerhalb der Filmindustrie, d.h. es kam zur Entstehung einer Sub-Industrie (vgl. Chopra nach David 2007:8).

Heute müssen die Tänzerinnen athletisch und vielseitig versiert sein, denn ab den 1990er Jahren veränderten sich die Standards für den Tanz gravierend. Der Chorus ist zunehmend professioneller geworden¹²⁰ und bekannte Choreografinnen wie Farah Khan setzten neue Maßstäbe des tänzerischen Könnens für Frauen und für Männer. Die Filmtänze vermitteln ein schnelles Tempo und eine dynamische Virtuosität. Ob längere Teile der Tanzsequenzen in einem *take* durgetanzt werden, ist dabei fraglich:

„... this type of film dance may be highly fabricated. The dances are frequently shot in short ‘takes’, deleting all signs of breathlessness and sweat as the dancers have time to catch their breath and have their make-up and hair retouched. An illusion of energy may also be created“ (Dodds nach David 2007:9).

Der Schauspieler Hrithik Roshan beeindruckt mit seiner Performance und gleichzeitig mit seinem „durchtrainierten Fitness-Körper“ in Filmen wie „Kaho Naa Pyaar Hai“ (2000)¹²¹ und „Dhoom“ (2004)¹²² (vgl. Shresthova 2011:31f). Im Zuge der Veränderung der Körperbilder ist auch zu beobachten wie sich SRK den neuen Images gemäß inszeniert. Dies zeigt sich u.a. im Film „Om Shanti Om“ (2007) wo er deutlich muskulöser und nach Kriterien der Werbefotografie präsentiert wurde.¹²³

Die neue digitalisierte Technik des Filmes und die neue Art, der Körper-Präsentation stehen im engen Zusammenhang mit einer Verdinglichung und des zur Ware-Werdens der TänzerInnen. Das intertextuelle Feld der Bollywood-Tanzästhetik sowie der TänzerInnen und Choreografinnen repräsentiert eine De-

119 Siehe Kapitel 4.5.

120 V.a. ist dies in dem Film „Dil to Pagal Hai“ (1997), Regie: Yash Chopra, Land: Indien bzw. in der Sequenz des Filmes „Are Re Are v1“ ersichtlich.

121 Regie: Rakesh Roshan, Land: Indien.

122 Regie: Sanjay Gadhvi, Land: Indien.

123 So ein Wandel ist auch bei Lewis zu beobachten: Seit den Aufträgen in der *show-business* Branche hat sich sein Äußeres verändert.

Kontextualisierung der Körper in den Musik-Videos, in den *fashion-shows* und in den Filmen:

„These sculpted dancing figures very often merge with fashion models, as fashion shows and film dance numbers unite for a common platform to showcase commodities. (...) These bodies are not embedded in any particular cultural aesthetic. They represent bodies that are floating signifiers of a montage of images. They reflect the commodity-oriented consumption practices of a global Indian modernity. But the cultural products coming out of Bollywood are not homogeneous“ (Chakravorty X:175f).

Die tanzenden Körper werden zunehmend instrumentalisiert und wie vorher im Text dargestellt, dem Kontext entnommen. Die Bewegungen sind immer seltener mit den Texten der Lieder synchron, Choreografinnen arbeiten mit den Tanzgruppen an einer bestimmten Tanzsequenz, auch wenn sie z.B. den Filmtitel noch nicht wissen oder die *story line* nie gesehen haben. Die Bewegungen der TänzerInnen werden oft nach dem *cut-and-paste*-Prinzip in der Postproduktion aus dem Kontext gerissen und verschoben. Da die meisten TänzerInnen keine klassische Ausbildung haben, können sie bei den *close-ups* die Emotionen nicht so gut ausdrücken. Die im Kapitel 4.4. erwähnte Diskussion der Ent-Kontextualisierung der *song&dance*-Sequenzen vieler Filme ist in Relation zu derartigen Arbeitsweisen zu betrachten.

Die im Kapitel 5.1. schon erwähnte indische Choreografin und Tänzerin Padmini Chettur kritisiert den unterhaltenden und sexualisierten Charakter der Bollywood-Filme/Tänze und möchte ein Kontrastprogramm auf die Bühne bringen. In diesem sollen die „Frauen-Körper“ weder unterhalten, verführen noch Geschichten erzählen. Diese performativ-zeitgenössische Richtung steht in Verbindung mit dem Ansatz von aktiven ZuschauerInnen. Durch eine Reduktion des Geschehens auf der Bühne wird **Raum** für eigene Gedanken gewährleistet.

„I find it interesting to be living in India and coming abroad with my work to where the situations are so different just in terms of society. The original Bharatanatyam-dancers in India were also prostitutes but quite high-class prostitutes; there was no shame or embarrassment. The form of Bharatanatyam itself was created to be appreciated by men so the female dancer is always dancing to (please) the male and therefore being the object of desire. And oddly enough throughout all the years when the form was reconstructed; what never changed was the way the female dancers have to act. So there is a sense of coquettishness and seduction with a very linear goal. Being a woman in the audience you can feel quite stupid. In terms of popular culture we have nothing else besides the Bollywood-model. It is extremely vulgar. There is utterly no respect towards women even in the treatment of characters, but especially in this whole idea of song and dance. Opposed to this, my starting point with my choreography was to think about women on stage and *not* have to entertain or seduce anybody. We're not telling stories, the women are not playing characters, they are just there as themselves and many issues about themselves get addressed“ (Chettur 2007:URL22).

In schon erwähnten Gegensatz dazu, ist der Hindi-Filmtanz (und auch *live*-Tanz), eine Mischung bzw. Fusion oder Synthese vieler unterschiedlicher Tanz-Elemente. Dabei können *bhangra-pop*, *dandiya-jazz*, *disco-kathak*, oder *kalari-breakdance* als neue temporären „Stile“ entstehen (vgl. Subramaniam nach David 2007:8):

„Today's Bollywood style will incorporate jazz, street dance and hip-hop phrases, blended together with melodramatic facial expressions and extensive use of mime to convey the meanings in the song“ (David 2007:8).

Wie schon in Kapitel 4.5. erklärt, werden die Tanzelemente mit verschiedenen Werten und Symbolen (kulturellen Codes) assoziiert. Oftmals haben sie auch eine zweideutige Bedeutung und sind nicht (vor allem für Laien) einfach zu „lesen“. So ist

z.B. der Klassische Indische Tanz bis heute mit konservativen, „reinen“ und religiösen Werten verbunden, wobei ein kleiner Ausschlag der Hüfte in einem Bharatnatyam-Schritt die Figur mehr spielerisch als konservativ darstellen lässt (vgl. Shresthova 2011:24f und Shresthova 2003:29). Der Volkstanz wird meistens als ländlich und traditionell gesehen und die nicht-indischen Tanzformen werden mit „fremden“, „modernen“ und „jungen“ Eigenschaften konnotiert. Gleichzeitig können sie eine emanzipatorische und moralisch-fragwürdige Bedeutung der Filmfigur verleihen (vgl. Shresthova ebd.):

“For example, movements reminiscent of those coined by Madonna in "Like a Virgin" video can take on a range of new meanings when executed in an urban Indian nightclub. Depending on the editing and choreographic arrangement they could communicate a heroine's emancipation from constraining norms, or they could be used to raise doubts about her moral status. Similarly, a deflection of the hip added to a Bharat Natyam step can make a character appear more playful rather than conservative” (Shresthova 2003:29).

So können auch „westliche“ kurze Röcke und „knappe“ Outfits als eine zeitgemäße, globale, urbane und kosmopolitische Einstellung aber ebenso als eine sexualisierte und vulgäre Objektivierung der Frau gesehen werden (vgl. ebd.). Manche Choreografinnen wie z.B. Farah Khan meinen, die Synchronität von Narration und tänzerischen Ausdruck wäre langweilig und nicht zeitgemäß, da sie an die narrativen klassischen indischen Tanzstile wie Bharatnatyam und Kathak erinnert (vgl. David 2010b:224). Ob die erwähnte Diskontinuität der Tänze zu dem *song*-Text und dem Inhalt vieler Filme Absicht der Produktion ist oder nicht, bleibt eine Spekulation. Es gibt auch Choreografinnen wie Saroj Khan, die sich für die unterhaltende Komponente der Filme entschieden haben und über ihre Wirkung bei einem breit gefächertem Publikum wissen:¹²⁴

“Film dances must entertain audiences of many thousands at a time. Film dances must please everyone. You can't have a dancer standing stiffly and moving her neck [she demonstrates] because audiences know nothing about classical dance forms - Kathak and Bharatanatyam...They see Mohini's sexy dance number, 'Ek do tin' [Madhuri Dixit dancing in *Tezaab* (1988)] and the film is a hit... People want this, they want those tantalising moments” (Khan nach David 2007:8).

Der Filmtanz ist Produktorientiert – er muss eine Filmsequenz liefern. Dabei wird weniger auf den Prozess des Tanzens und der individuellen Entwicklungen der TänzerInnen bzw. der Gruppe geachtet. Manchmal unterliegen auch bestimmte *live*-Tanzgruppen einem Druck, ein Produkt zu liefern und müssen ihre Tanz-Performance schnell auf die Bühne bringen.¹²⁵ Dieser Druck entfällt in Wien. Hier bezieht sich *live*-Bollywood-Tanz mehr auf die Tanz-Workshops als auf Performances.

124 Siehe auch Kapitel 5.4.

125 Z.B. beschwerten sich TanzlehrerInnen in Leicester, dass die Kurs-TeilnehmerInnen sehr schnell die Choreografien erlernen müssen, um sie öffentlich zu zeigen (vgl. David 2007:11).

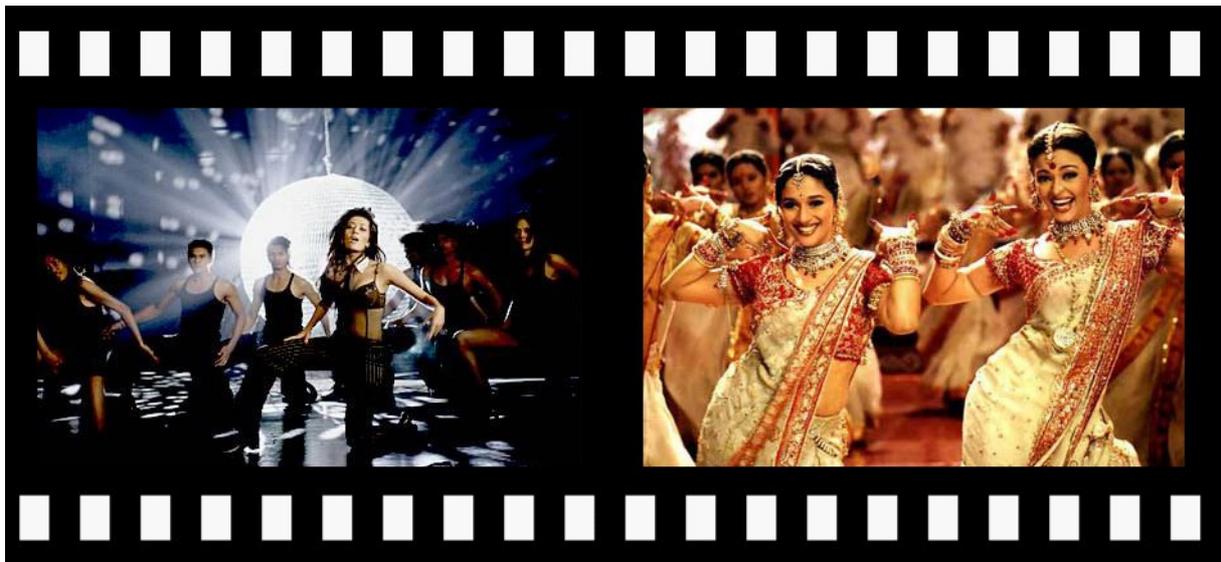


Abb. 8.



Abb. 9.

Als ein selbstständiges Produkt, losgelöst von dem Medium Film, entwickelte sich der **live-Bollywood-Tanz**, welcher durch den Filmtanz beeinflusst- und durch die Bollywood-Filme als Teil einer Populärkultur weltweit vermarktet wird. Laut David ist *live-Bollywood* Tanz ein

„... genre that has emerged from the celluloid screen to become a globalised social/popular style existing in its own right, creating what Sangita Gopal and Sujata Moorti have called ‘vernacular modernities’“ (David 2010b:216).

Der Ausdruck *live* wurde von Sangita Shresthova übernommen um den „konkreten“ Tanz und das aktive körperliche Agieren von dem vorher besprochenen Filmtanz zu unterscheiden. Der *live*-Tanz wird ohne Vermittlungsmedien ausgeführt und drückt persönliche Lebensgeschichten und Beweggründe aus – dabei sind Motivationen unter DozentInnen und TeilnehmerInnen wichtig (vgl. Shresthova 2011:10):

„The question of what Bollywood dance is, however, remains debated in both movement and text. In classes, Bollywood dance varies in terms of quality and style of dance movement from -song to song, from instructor to instructor and choreographer to choreographer“ (Shresthova 2003:7).

Im Vergleich zu den vorher beschriebenen *dance halls*, bemühen sich die

VeranstalterInnen *live*-Tanz-Workshops meistens um eine gemütliche, intimere und z.T. auch „indische“ Atmosphäre. Die Musik in den Bollywood-Workshops kommt auch wie in den *dance halls*, aus einer Stereo-Anlage. Dieses Charakteristikum ist den „westlichen“ TeilnehmerInnen vertraut.¹²⁶ Wenn man/frau den Tanz von dem Medium Film „trennt“ ergeben sich verschiedene Veränderungen bezüglich der Positionierung im Raum, der Unterrichtsform¹²⁷ und einer „nüchterneren“ Atmosphäre im Gegensatz zu der im Film produzierten Glitter-Welt.

“The translation of dances from films to stage raise many questions regarding thematic, spatial and choreographed relationships as dances as dances travel between these media channels. What changes the temporary realm created through the dance in the film translates into a staged performance? In what ways do the performers allude to the narrative context of the original sequence? How are movements modified to make use of the stage? How are post-production editing choices and camera work addressed in a temporally continuous performance event?” (Shresthova 2003:83).

Laut Shresthova ist „*live*-Bollywood-Tanz“ als Phänomen nur dann greifbar, wenn man/frau ihn in seiner globalen Dimension bzw. in seiner Reise um die Welt begleitet:

„In these travels, we encounter the local and global dimensions of contemporary Bollywood dance through live performances, classes, and close readings of dances in films“ (ebd. 10).

Shresthova definiert den *live*-Bollywood-Tanz spezifischer als: „a participatory culture based in Hindi film fandom“ (Shresthova 2011:4). Der *live*-Tanz beinhaltet Choreografien und Tanzbewegungen aus den Filmen, wird aber von der jeweiligen tanzenden Personen individuell „zusammengemischt“ und auch weitergegeben. Neben den nachgestellten Film-Szenen entdecken die TänzerInnen auch die lokalen indischen Tanzbewegungen:

„In the process of learning Hindi film dances, students around the world have an opportunity to act out scenes from Bollywood films. But in doing this, they also begin to discover their own local and community-based meanings for these movements. In the process, they meet other people who share their interest. Through this shared mixing of the image and the imagined with the local and the experienced, live performance of the Hindi film dance becomes a participatory form of active and creative film reception“ (Shresthova 2011:4).

Durch den *live*-Tanz wird auch die lokale indische Realität mit der globalen filmischen zusammengeführt, wobei Bollywood-Tanz als eine „performance of an actively engaged, participatory, and at times critical, film spectatorship“ (Shresthova 2011:4) zu sehen ist.

Die oben genannten Prozesse der persönlichen, lokalen und *community*-orientierten Aneignung und Re-Produktion der Bollywood-Tänze beziehen sich vor allem auf die indische Diaspora, die *Fan-community* und auf die Bollywood-Performances als ein *community outcome* der Gefühle in der Diaspora. Diese Aneignungs- und Re-Produktionsprozesse können auch auf vereinzelte professionelle Bollywood-TänzerInnen und Workshop-LeiterInnen zutreffen. Im Zusammenhang mit dem „Bollywood Dance“-Workshop beim **IPT-Festival** treffen aber diese Vorgänge nicht zur Gänze zu, da beim Workshop keine indische *community* zu erkennen ist und eventuell nur ein paar vereinzelte Fans teilnehmen. Das IPT-Festival Tanzworkshop-Publikum wird mehr durch Neugier, die propagierte Einfachheit des Bollywood-

¹²⁶ Klassischer Indischer Tanz wie z.B. Kathak wird traditionell von *live*-Musik begleitet: Von einem Instrument (Tabla) und einem Sänger. Zusätzlich haben die TänzerInnen Fußglöckchen um die Fußgelenke gebunden um den Rhythmus zu betonen.

¹²⁷ Wegen der Kamera-Orientierung ist die Choreografie meistens frontal.

Tanzes, die Nähe zum Orientalischen Tanz¹²⁸ und die „Exotik“ als durch die nostalgischen und identitätsstiftenden Werte der indischen Diaspora, bewegt:

“At IPT people who come to the Bollywood Workshop to learn are much more open, that is why we have this eclectic mix, the people are very open and very excited about Bollywood because it’s something new, it’s something different. The percussion Workshop that I saw is quite full, because is different. And yes, also exotic. And it’s something new that you are learning. Maybe you are sick of doing ballet and jazz and contemporary, and maybe you want new information” (Int.S.S.1,06.08.11).

Wie schon erwähnt, bilden die IPT-Festival Workshop-TeilnehmerInnen eine temporäre Tanz-*community* in einer temporären Tanz-Zone.¹²⁹ Die TeilnehmerInnen unterscheiden sich u.a. im Alter, tänzerischen Kenntnissen und im Geschlecht, wobei die meisten weiblich sind. Das IPT-Publikum gehört größtenteils zu einem ökonomisch-sozialen Mittelstand,¹³⁰ der offen für verschiedene Lebensstile und Kulturen ist:

„The Bollywood workshop is being held by *Terence Lewis* aka Shiva, a young teacher from Mumbai, who is the epitome of androgynous grace. He teaches a simplified mix of submissive and romantically infatuated femininity to a large group of older and younger women, and one young male dancer who clearly defines himself as gay“ (Zakravsky: URL1).

Die Zahl der indisch-stämmigen Bevölkerung in Österreich 2009 betrug 6227 Personen, wovon 4687 in Wien leben (vgl. URL25). Eine „wirkliche“ Diaspora-*community* gibt es in Wien nicht, da sich die MigrantInnen in Herkunft, Sprache, Religion und dem ökonomischen Hintergrund unterscheiden (vgl. ebd.). Nürnberger bemerkte, dass es in Wien eine relativ kleine indische Fan-Gemeinschaft gibt, die aber gegen den „modernen“ indischen Tanz sei, obwohl dieser in Indien schon akzeptiert wurde. Dieses Phänomen ist u.a. mit der Migration verbunden, wobei das „Anklammern“ an stärkere traditionelle Werte und Regeln aus dem Heimatland zu beobachten ist (vgl. Nürnberger [1998]2010:215,URL26). Dieses Phänomen ist in vielen anderen Ländern ebenfalls vorhanden und wird von den Bollywood-Filmen aufgegriffen.

Bollywood gilt in Wien als ein **Lebensstil**-Trend¹³¹ und steht als ein Synonym für das „moderne“ Indien¹³². Dabei handelt es sich weniger um die Filme selbst als um die damit verbundene Musik und den Tanz sowie die sich daraus generierende Party-Zone, wo das „Lustige“ und „Kitschige“ als eine Art Attraktion fungieren. Es wurde festgestellt, dass z.B. türkische und ex-jugoslawische MigrantInnen zu der Fan-Gemeinde gehören und die einschlägigen Events besuchen (vgl. URL25)¹³³. Vergleichbar ist dieses Phänomen vielleicht mit dem „Balkan-Boom“ der in Wien aber auch weltweit unzählige „Balkan-Parties“ auslöste und viele verschiedene Musik-*remixes* mit sich brachte. Die rhythmische und schnelle Musik des „Balkans“ vereinigt ebenfalls wie Bollywood die Melancholie und die Schwere des Lebens mit einer fröhlichen Komponente. Parallel zu Bollywood entstanden dabei auch bestimmte

128 Orientalischer Tanz ist in Wien schon länger etabliert. Bollywood-Tanz wird in Wien oft in orientalischen Tanzstudios gehalten, was auch mit der schon erwähnten Problematik des Raumes in Wien zu tun hat (vgl. Kap. 5.1.).

129 Mehr dazu siehe Kapitel 5.3.

130 Dabei gibt es nicht einen Mittelstand sondern ist dieser differenziert („hoher“, „niedriger“ etc.). Auch ist der indische Mittelstand nicht ident mit dem österreichischen etc.

131 Mehr dazu siehe Kapitel 5.4.

132 Eine Parallele könnte man/frau auch in Prag beobachten, diese ist jedoch noch zu erforschen.

133 Für türkische, ex-jugoslawische aber auch österreichische Jugendliche in den z.B. Wiener Jugend Zentren wo ich einige Jahre als Jurorin für den Tanz-Wettbewerb „Move Your Bones“ fungierte, war Hip-Hop ein Mittel zum Ausdruck ihrer Identität und hatte u.a. auch eine integrative Funktion. Dabei entstanden auch Hip-Hop/Balkan-Kreationen. Vergleichbar sind diese Phänomene mit den rezenten Bollywood Entwicklungen.

Klischees und ein ganz spezieller Exotismus einer – nicht nur Diaspora-bezogenen (N)Ostalgie, wobei sich mit dem Thema „Balkan“ und seiner näheren Bedeutung von Kultur, Geschichte, Filme und Liedtexten, kaum jemand näher beschäftigte.

Derartige Trends sind u.a. mit dem **urbanen** und **kosmopolitischen** Lebensstil des „westlichen“ Mittelstandes verbunden. Hier werden aus verschiedenen Kulturen Elemente extrahiert und weiter verwendet. Offensichtlich sind diese Prozesse im kulinarischen Bereich und in der schon erwähnten Musik-Szene ebenso hinsichtlich Mode und Tanz (z.B. Tango, Salsa, Capoeira etc.) zu finden.

Zu weiteren Lebensstil-Charakteristika gehören auch die Bollywood-Fitness-Elemente, die dem Bollywood-Tanz entnommen wurden und für einen bestimmten Zweck verwendet werden. Bollywood Fitness, Bollywood *workout* und „Bollyrobics“ Videoclips, Bücher, DVD-s und Kurse werden in Europa und den USA angeboten. Dabei tritt die Vermarktung-Strategie – die „Einfachheit“ des Bollywood-Tanzes zu betonen – klar hervor. Er soll mit „leicht“ gehaltenen Tanzschritten und Schrittfolgen im Vergleich zu Klassischen Indischen Tanz fast mühelos zu erlernen sein (vgl. David 2010b:219 und David 2007:4).

Die Workshop-Welt bzw. *workshop-culture* (vgl. Zakravsky 2008:URL1)¹³⁴ dient auch als ein Spiegel der heutigen urbanen Gesellschaft in der man/frau schnell und relativ einfach verschiedene Informationen aufnehmen möchte. Der Körper fungiert dabei als ein soziokulturelles Konstrukt, welches u.a. nach mehr Aufmerksamkeit verlangt. Ob diese Aufmerksamkeit durch ein hartes Training den Körper in Szene setzt oder durch introspektive Techniken wie z.B. Feldenkrais, mehr Bewusstheit fordert, bleibt jedem persönlich überlassen:

„**In the outside world**¹³⁵, the structural semiotics of utter visibility and invisibility marking "the body" as a recent cultural construction is socially recoded as a medical, or rather biopolitical imperative: you should do more for your body. "The body" seems to be this diva thing, this capricious lady that never gets enough attention. Even if all those employees tragically trapped in seated job spent their whole spare time jogging, walking and lifting weights (and quite a lot of them do), it would never be enough“ (Zakravsky 2008:URL1).

Beides, die Fitness-Branche wie auch die Bollywood-Tanzkurse¹³⁶ werben mittels Glamour-Slogans: „Wie im Film tanzen“ oder „Tanzen wie die Stars“ wobei man/frau in die „farbenprächtige und glitzernde Welt der Exotik und Erotik“ eintauchen könne.

“To me, the choreographie seemed quite frontal (directed towards a camera?), very little turning involved, and no floor material, except for sitting and sliding over the floor a little. The style is very sensual, erotic and female. A lot of the movements reminded me of jazz dance or aerobics, but when taken out of their context and put in this Bollywood environment, they somehow shifted and became something else. Something I could, at least, execute better than in an aerobics context!” (Int.LDP1,06.08.08).

In Großbritannien, wo eine große Indische und Südost-Asiatische Diaspora lebt, ist Bollywood-Tanz v.a. als ein Phänomen der Diaspora zu verstehen. Dort vermitteln die Tanzklassen die Sehnsüchte dieser, ferner dienen sie als Mittel zur Rekreation und zur Generierung von Spaß, wobei sie eine „einfachere“ Variante zu dem Klassischen Indischen Tanz liefern. Da in den Klassen keine Technik im „strengerem-Sinne“ unterrichtet wird, ist es dort genauso wie in Wien für viele TeilnehmerInnen ein

134 Siehe Kapitel 5.4.

135 **Fett** im Original.

136 Die auch Online, über Bücher oder DVD-s erlernbar sind.

Beweggrund, in die Klasse zu kommen. Unterstrichen wird der Unterhaltungswert und zwar mittels Betonung des „offenen“ Charakters der Klassen, die auf einer *drop-in* Basis funktionieren. Diese Art der Tanzvermittlung soll einen lockeren und informellen Zugang erzielen bzw. Nicht-TänzerInnen anlocken:

“These classes are a relatively recent phenomenon, appearing in the last decade and attracting non-Asians as well as British Asian students, perhaps fuelled by the huge growth in global interest in Hindi films. The classes are framed predominantly by a discourse of health, fitness, sport and pleasure, are sold to potential customers as a ‘modern Indian dance style’ and offer access to Hindi film dance without the long-term investment needed to learn a classical dance form“ (David 2010b:219).

Die Termini wie „‘sassy’, ‘fast-moving’, funky’, ‘inspirational’ and ‘magic’“ (David 2010b:219) sind keine Attribute, welche die indischen oder asiatischen Tanzstile beschreiben sondern charakterisieren den jungen, zeitgemäßen und „globalen“ *street dance*-Stil. Dabei spielen speziell die Musik und ein *image of coolness* eine bedeutende Rolle.

Eine Funktion des Bollywood-Workshops beim IPT-Festival ist es, die „Leichtigkeit des Seins“ zu vermitteln und eine andere Tanzform als die „schon bekannten“ näher zu bringen:

„Surrounded by middle-aged (mainly female) amateurs. It started off really great! (And I'm not being ironic).The energy radiated by people dancing for fun, as a hobby. A feeling I forget from time to time. The atmosphere was loose and relaxed and we were all curious and eager for what we would learn this week“ (Int.LDP1,06.08.08).

Und:

„Die Fröhlichkeit des Tanzes, und es gibt auch sehr einfache Bewegungen, die auch Laien leicht erlernen können, man muss kein Profi sein“ (Int.E.P.1,27.07.11).

Im Gegensatz zu diesem „entspannten“ Ansatz, gibt es in Großbritannien auch vereinzelte Versuche, einen geregelten Lehrplan für Bollywood-Tanz und -Performance zu etablieren. Dieser soll den StudentInnen eine bessere Einsicht in die Grundtechniken geben, die geschichtlichen Entwicklungen des Bollywood-Tanzes vertiefen und somit auch eine Berufsperspektive ermöglichen (vgl. ebd.). Diese gegenwärtigen Unternehmungen verweisen auf die im Kapitel 5.1. erwähnte Diskussion über die Anerkennung und Institutionalisierung der „nicht-klassischen“ und nicht-verfestigten Tanzformen. Bollywood-Tanz wird als **Populärkultur** im Gegensatz zu *high-art* des klassischen indischen Tanzes gesehen und mit der urbanen Kultur des Hip-Hop und Breakdance verglichen, die bis heute nicht in ein reguläres und „professionelles“ System gehören. Mit der voranschreitenden Institutionalisierung ändert sich aber der **Status** des Bollywood-Tanzes von einer „hybriden“, glamourösen *show-dance* Form hin zu einer „valued and respected art form which has cultural presence and cultural capital“ (ebd:221):

„It is dance ‘by the people’, and ‘for the people’ – offering styles that anyone can learn. The changing status and move to institutionalise Bollywood dance (that happened in the Asian diaspora before it moved to India) carries a discourse of authenticity, power, control and respectability. By offering the fundamentals of the style, the acquisition of a full dance vocabulary, the learning of rhythm, co-ordination and an understanding of body posture and spatial awareness, alongside the training in particular routines for performance, Bollywood is placed on a par with other classical techniques taught in this way (for example ballet, contemporary dance, and Indian dance classical styles such as

Bharatanatyam and Kathak)" (David 2010b:220).

Trotz den, von David erwähnten, Bemühungen mancher postmoderner Theoretiker wie denen von Appadurai, Hall und Breckenridge, den Unterschied zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst und Kultur aufzuheben und neue Begriffe wie *public culture* einzusetzen, sind diese Bewertungshierarchien bis heute erhalten geblieben (vgl. David 2010b:223). Bollywood-Tanz ist wie einige andere erwähnte „junge“ Tanzformen genau an dieser Schnittstelle. Die offensive Vermarktungsstrategie des Bollywood-Tanzes kommt ihm auch nicht immer zugute: Sie schafft eine große Diskrepanz zwischen der „perfekten“ und glamourösen Filmwelt und der propagierten „Einfachheit“ des *live*-Bollywood-Tanzes. Wenn z.B. auf einer Bühne eine Gruppe Laien steht, kann das für ein Publikum, welches ein quasi Film-Spektakel erwartet, enttäuschend sein (vgl. David 2010b:221). Genauso gefährlich ist das Missverständnis, Bollywood-Tanz könnte man/frau ohne Mühe und spezielles Wissen erlernen und weitergeben (vgl. ebd:224). In Gegensatz dazu ist Terence Lewis und seine TCLCD eine professionelle Tanzkompanie, die Bollywood-Tanz einem hohen Standard angepasst hat. Die IPT-Festival Eröffnung mit der Choreografie „Jhoom“ im Museumsquartier 2011 zeugte von der Virtuosität und dem Können der KünstlerInnen.

Beim IPT „Bollywood Dance“-Workshop fließen verständlicherweise Weise die soziokulturellen Bedeutungen und Bewegungsmuster der TeilnehmerInnen in den Tanz ein, doch ist kein großer Einfluss dieser Prägung hinsichtlich der Choreografie zu bemerken. Beim Workshop-Leiter Lewis ist, wie schon erwähnt, eine Veränderung der Tanz-Sprache zu sehen, da er jedes Jahr Workshops zu zeitgenössischen Techniken während des Festivals besucht, sein Wissen erweitert und dieses in seine Arbeit einfließen lässt. Im Tanz generell, sind die soziokulturellen, einverlebten Strukturen des Körpers und die kulturellen Codes gut erkennbar. Dies offenbart sich vor allem in der Körperarbeit, egal ob es sich dabei um bestimmte Tanztechniken oder andere körperliche Ausdrucksformen handelt. Die „einverlebten Muster“ kommen besonders bei Improvisation zum Vorschein, da hierbei den Personen Raum für Spontaneität und instinktives Handeln gewährleistet wird. Beim Bollywood-Tanz steht die narrative Tradition der Verschriftlichung im Körper bzw. durch den Körper im Vordergrund, verbunden mit ästhetischen Idealen wie der „perfekte“ tanzende Körper aussehen sollte. Der ideale Körper ist dabei kein statischer sondern wird durch die Praxis des Tanzens verändert (vgl. Lampert 2007). Für eine persönliche Weiterentwicklung der Choreografie beim IPT-Workshop ist das Setting zu temporär angelegt¹³⁷ (ca. 10 Stunden pro Workshop) und bildet daher keine reguläre Tanz-Basis. Die TeilnehmerInnen des Workshops sind auch keine beständige Gruppe, die sich außerhalb des Workshop-Setting kontinuierlich trifft oder austauscht. Die Art des Unterrichts¹³⁸ und die Zeitknappheit lassen nicht genügend Raum für Improvisation bei der eine Fusion eines eigenen Stils und eigener Körpersprache mit der Bollywood-Sprache geschehen könnte:

“It takes time to implement the information and it takes practice and time to make something poetically with it” (Steinberg URL27).

Der **geschichtliche Beginn** des *live*-Bollywood-Tanzes, losgelöst vom Medium „Film“, bezieht sich auf Ende der 1980er Jahre. Ab diesem Zeitpunkt wurde *live*-

137 Das betrifft vor allem nicht-professionelle TänzerInnen.

138 Vorwiegend Nachahmung der Tanzschritte.

Bollywood-Tanz zunehmend populär (vgl. David 2010b:216). Am Anfang waren die Workshops mehr an die Film-Choreografien gebunden, später mussten die Workshop-LeiterInnen wegen der steigenden Nachfrage ihre Klassen individueller und kreativer gestalten:

“In India people started to teach classes by looking at the movies and imitating them and then teaching it to other people. Because people kind of associated with that movement and now because it's booming and it becomes interesting and people try to look cool and want be able to do all these steps, people are now sitting and thinking what they should teach, rather than just blindly copying. There are so many teachers now, how are you different from anybody else? You need to offer a lot more than the others. You have to do the homework. And Terence is talking about so many other things which influence Bollywood” (Int.S.S.1, 06.08.2011)

Beide Tanzformen (Film- und *live-Tanz*) entwickelten sich im Zusammenhang mit der schon erwähnten indischen Diaspora, vor allem spielte die *live-Form* in Großbritannien und in den USA dafür für eine bedeutende Rolle (vgl. Shresthova 2003:245 und Shresthova 2011:3). Anfang der 1990er Jahre wurde der “neue angepasste Held”¹³⁹ der Hindi-Filme als ein Mediator zwischen zwei Welten – dem Heimatland mit seinen Traditionen und der „neuen Heimat“, ihrer “Gastkultur” und dortigen neuen Lebensbedingungen bzw. Möglichkeiten, gesehen. Tanz im Zusammenhang mit dem Migrationshintergrund¹⁴⁰ kann als Medium des Erinnerns fungieren und traditionelle Identität und Werte vermitteln. Er kann dabei einen „Agit Prop-Charakter annehmen [kann], der sich als Publikum die Angehörigen der eigenen Kultur sucht“ (Nürnberger [1998]2010:218,URL26). Als „Welten-Verbinder“ kann der Tanz auch „einfachere“ neue Formen bilden und weitergeben:

„Hier wird Tanz zu einer Ausdrucksform für kulturelle Brüche, aber auch um Modelle für Neuformungen kultureller Identität zu erproben und zu präsentieren“ (vgl. ebd.).

In diesem Sinne kann Tanz als ein Mittel zur Selbstdarstellung gegenüber der „Empfängerkultur“ dienen, um ein positives Bild und die Wertschätzung eigener Kultur zu vermitteln bzw. zu erhöhen (vgl. ebd.). In diesem Sinne entstanden in den 1990er Jahren in London, Berlin, Chicago, Melbourne und Los Angeles verschiedene Bollywood-Tanzstudios und Performance-Gruppen (vgl. Shresthova 2011:4).

Tanz in Korrelation mit dem Identitätsbewusstsein der weltweit zerstreuten indischen Diaspora und dem Verlangen nach kultureller Re-Produktion (animiert durch die Bollywood-Filme) wird von David in drei Ebenen des Sehns (sowie in der Bedeutung von *desire* als auch *longing*) unterteilt (vgl. David 2010b:217f)¹⁴¹:

1. Sehnsucht nach Glamour, Ruhm und Reichtum in der indischen Alltagswelt, welche als banal und langweilig empfunden wird. Diese Sehnsucht wurde auch bei nicht-asiatischen, nicht-Indischen Tanz-Laien (die Bollywood-Filme sehen) beobachtet. Die ruhmreiche Traumwelt wird neben den Filmen durch viele *reality-Shows* der Fernsehsender inspiriert und unterstützt. Die Tanzmotivation ist mit der Popularität der urbanen Kultur, einem Interesse an Multikulturalismus der „westlichen Gastgeber-*community*“ und vielleicht auch mit einem Bild des „exotischen Anderen“

139 Siehe Kapitel 4.1.

140 Österreich hat im Vergleich zu Großbritannien ein geringes kultur- integratives Tanzangebot (dies ist im direkten Zusammenhang mit mangelndem kulturpolitischem Interesse zu sehen). Sei es im Bildungswesen, im Vorführungsbetrieb, in der sozialtherapeutischen Anwendung oder in individuell-privatem Bereich sowie durch die Privatinitiativen – das kultur- integrative Potential des Tanzes wird kaum genützt (vgl. Nürnberger [1998]2010:226,URL26).

141 Vgl. auch mit Chakravorty in diesem Kapitel.

verbunden.

2. Sehnsucht nach einem Filmstar dessen Körper zum Objekt des globalisierten Konsums geworden ist und die Sehnsüchte „Sexualität“ und „Voyeurismus“ befriedigt – der nicht nur Hetero- sondern auch Homosexuelles und Transgender-Begehren hervorruft bzw. dafür steht. Diese Sehnsucht wurde auch bei nicht-asiatischen und nicht-Indischen Tanz-Laien beobachtet. Als Beispiel dient hier SRK und sein „*item-boy look*“ (Hanniker nach David 2010b:217) in der *song&dance*-Sequenz „Dard.E-Disco“ aus dem Film „Om Shanti Om“ (2007).¹⁴²

3. Sehnsucht nach „Indian-ness“ Gefühl, einem imaginiertem Gefühl von Heimat als Manifestation einer kulturellen Erinnerung und Nostalgie der Diaspora. Im täglichen Leben der Migration kommt dieses Gefühl zu kurz, wird nicht real er- und gelebt. Die zweite und dritte Generation versuchen, diese Sehnsucht zu stillen und gleichzeitig die Kluft zu überbrücken, indem sie dynamischer und produktiver mit den verschiedenen Modi kultureller Identitäten umgehen: Sie bilden sie selbst und nehmen Teil an synkretistischen Formen zeitgenössischer Musik und Tänze wie z.B. *Asian dub*, *new Asian underground* und *Bollywood Bhangra*.

Die neueren Bollywood-Filme dienen als eine Art „Orientierungshilfe“ für die jüngeren Mitglieder der Diaspora. Durch die Bollywood-Tanzklassen werden die drei genannten Arten von Sehnsüchten „kultiviert“ aber auch re-produziert. Die zweite und dritte Generation identifiziert sich mit einer „synkretistischen“ Identität, die weniger nach vorgegebenen alten Normen lebt, als ihre Bilder und Muster als Chablonen für eine persönlich und individuell gestaltete Identität benützt (vgl. David 2010a:97). Dieses „neue“ Identitätskonzept steht in Korrelation mit der Theorie der *scripts* von Arjun Appadurai und mit dem Prozess des *mixing*, welche im Kapitel 6. näher erläutert werden. Die angesprochenen Generationen schaffen es, zwischen mindestens zwei Kulturen zu pendeln, sie zu verbinden und an einer „neuen, globalen Kultur“ teilzunehmen (vgl. Saldanha nach David 2010a:98). Aber, nicht nur die Diaspora, sondern auch die post-koloniale Gesellschaft in Indien ist diesen Prozessen der Aneignung im Zuge der Globalisierung und der Fusion ihrer diversen Strömungen ausgesetzt:

“We clearly start to differentiate between modernity and westernization. Or we even clearly try to distinguish our modernity from western modernity. How it works is not always very clear. If we talk about garments, the way people dress, it's very clear what aspects are borrowed from the west and what is coming from within. Local people still are dressing with local textiles by local crafts people. But, to be honest, the issue is very complex and to say "this is my thought that came from India" and "this is my thought that came from the west" is not possible anymore. I come from a generation of Indians who have all been educated in the British way with English as the main language. I have been exposed to almost everything the rest of the world is exposed to, so the idea of a cultural priority is very difficult to talk about now. Perhaps everything is a kind of fusion and sometimes it works better than others” (Chettur 2007:URL22).

Die beschriebenen Vorgänge stehen in direktem Zusammenhang mit der „**medialen Wende**“ der 1990er Jahre, welche eine rasante weltweite Entwicklung von technischen Innovationen in der Medienlandschaft brachte. Dies wirkte sich auch auf die Verbreitung der Bollywood-Filme und ihrer autonomer „Nebenprodukte“ wie der *songs*, der Tänze, der Mode etc. aus und führte zu einem Boom von Bollywood-Produkten: Die Videos sind einfacher und schneller nach Hause oder in die

¹⁴² Regie: Farah Khan, Land: Indien.

Proberäume lieferbar geworden, per „Mausklick“ kann man/frau eine *song&dance*-Sequenz abrufen und nachtanzen ebenso beim „Bollyrobics“ Training vor dem eigenen Laptop in Wohnzimmer mitmachen und die neuesten Informationen über die Stars via Netz herausfinden:

„The pace of change, and expansion for producers and distributors was particularly accelerated with the introduction of the new media technologies such as satellite, cable TV, as well as the Internet which helped bring a much greater range of Bollywood film dance-moves to the home audience as well as to professional and amateur live performance stages around the world. It is also this technology that brought Bollywood dance onto professionals and amateur stages around the world“ (Shresthova 2011:3).

Aufgrund dieser Entwicklung werden in den späten 1990er Jahren die Filme „schneller, cooler, urbaner (kosmopolitischer), nackter und glitzernder“ (vgl. David 2010a:101). Mit zunehmenden Hip-Hop und MTV-*dancing* bzw. Videoclip-*dancing* Einlagen wird der Tanz immer mehr auf das junge Publikum ausgerichtet. Die schon erwähnte Auskoppelung und somit Ent-Kontextualisierung der *song&dance*-Sequenzen vom Inhalt der Filme bzw. die Trennung des Tanzes von dem *song*-Text und die zunehmende Konsumorientierung deuten laut Chakravorty auf ein Abhanden-kommen einer allumfassenden Narration, einer Krise der (kulturellen) Erinnerung, auf ein Fehlen einer verkörperlichten Erfahrung bzw. dem Fernbleiben einer kulturellen Verankerung in der Postmoderne hin (vgl. Chakravorty X:177). Bollywood-Choreografien haben die früheren Verkörperung der Rasa¹⁴³-Traditionen von erotischen Sehnsüchten in eine **Sehnsucht des Konsums**¹⁴⁴ verwandelt. Mit der modernen digitalen Technik erlangten sie allerdings einen neuen perfektionistisch-ästhetischen Höhepunkt à la Hollywood. Im *remix* wiederum fanden sie eine Verbindung zwischen der Tanzpraxis und Re-Präsentation der Inhalte (vgl. ebd:178). Der Film „Devdas“ (2002)¹⁴⁵ ist für Chakravorty ein Beispiel dieser Veränderung, wobei in der *song&dance*-Sequenz „Dil Lagaa Na Dil Jala Se Dil Jal Jaayegaa“ des Filmes „Dhoom 2“ (2006)¹⁴⁶ die ästhetische Kluft zur kulturellen Tradition noch größer wird – der „globale und kosmopolitische Inder“ ist entwurzelt: Die angestrebten Konsumartikel sind das vordergründig wichtige und erhalten in den Szenen optische Priorität (Strategie des *product-placements*): Gegenstände und Marken wie Nike, Pepe Jeans, Suzuki und die „knappen“ Kostüme berühmter Hollywood und MTV- Größen, liefern Selbstbilder und Assoziationen¹⁴⁷ einer globalen Konsumgesellschaft und imaginieren/versprechen Grenzüberschreitungen in geografischer und sozialer Hinsicht:

„It Dil Lagaa Na Dil Jala Se Dil Jal Jaayegaa creates a techno-Indo-American aesthetic that is neither bound by geographical boundaries nor by any ethnic identity. Note that the lyrics of the song itself are in Hinglish (a mixture of English and Hindi). With its bold images(leather, metal, acrobatic bodies) and international brand endorsements such as Suzuki bikes and Pepe jeans, *Dhoom 2*¹⁴⁸ delivers the promise of liberation from geographical boundaries and bounded aesthetics by creating „aspirational commodity aesthetics“ of social distinction. A distinction created through the value of looking Euro-American, maintaining a Euro-American lifestyle by driving Suzukis, and sporting Pepe jeans and micro minis. *Dhoom 2* signifies a new Indian membership in the transnational and transcendental

143 Siehe Kapitel 4.2.

144 Konsum bzw. das zur Schau-Stellen bestimmter prestigeträchtiger Güter kann zu einem höheren Status führen. So können bestimmte soziale Klassen mittels konsumistischen *ranking* ihre Stellung innerhalb der sozialen Struktur etablieren. Geschmacksbildend und als „Orientierungshilfe“ fungiert dabei der klassenspezifische Habitus einer Gesellschaft (vgl. Ammer 2012:37f).

145 Siehe Kapitel 4.5.

146 Regie: Sanjay Gadhvi, Land: Indien.

147 Siehe Literaturhinweise Kapitel 2.

148 *Kursiv* im Original.

world of commodity images that is both global and indian“ (Chakravorty X: 179f).

Wie beim zeitgenössischen Tanz¹⁴⁹ generell ist der Bollywood-Tanz keine fixe Form sondern ein Prozess der „Mischung“ mittels Aneignung verschiedener Elemente im Prozess des Workshops bzw. in der Interaktion von Workshop-LeiterIn und TeilnehmerInnen. In diesem Sinne versucht Terence Lewis in seinem Workshop viel von der indischen Kultur, der narrativen Tradition des Tanzes und der indischen körperlichen Symbolik zu vermitteln:

“Terence keeps in his class the Indian culture, he talks about e.g. the flower lotus which is an national flower of the country. All these different cultural information he is bringing into the class. It is not isolated, it is connected” (Int.S.S.1.,06.08.11).

Anders aber als der zeitgenössischer Tanz, der symbolische Inhalte enthält, stellt der Bollywood-Tanz exakt das dar, was der Körper und die damit verbundene Symbolik „meint“:

„Terence also made a few interesting remarks when he was talking about *the difference between Bollywood dance and contemporary dance*. He said: *“We dance¹⁵⁰ for the deaf and the dumb”*. Meaning, whatever is sung is perfectly reflected by the body and the facial expressions. *“It is not like contemporary dance where they say something and then try to confuse the audience”* (Int. LDP1, 06.08.08).

Wie erwähnt, bilden zwei Hauptelemente die Basis von Bollywood-Tanz: Der Klassische Indische Tanz und der indische Volkstanz. Je nach Workshop-LeiterIn (und auch der Gruppe) werden diese kulturellen „Versatz-Stücke“ unterschiedlich stark betont, vermischt und wieder zusammengesetzt und mit weiteren Elementen – Salsa, Hip-Hop, Bauchtanz, Jazz-Tanz etc. – fusioniert:

“In a Workshop for me is important, that you get the right message of it, what is Bollywood dance and to make sure that the people will learn what they come to learn. So again, you have to see what the class wants because Bollywood is a mix of everything, there are different kinds of things that make Bollywood. So it depends of it, what the class wants. Classical or more folk or more Western. In India they want to have more Western elements in the class. But I think now in Europe and America, there is more Indian Bollywood now (or a fusion). Currently, there is a lot of Hip Hop in Bollywood dance, then Latin America influence. And you connect to it somehow, in one way or the other” (Int.S.S.1.,06.08.11).

Und:

“Terence gave us a quick overview of what Bollywood dance is or can be. It comes down to everything that is hip at the moment. The movements are based on traditional Indian dance, classical Indian dance, hip hop, Flamenco, disco dance and so on and so forth. As long as it is quite cheesy, kitschy, romantic and dramatic, it fits into the concept!” (Int.LDP1,06.08.2008).

In diesem Kapitel wird ersichtlich, dass Bollywood-Tanz verschieden „einsetzbar“ und zu verstehen ist: Er dient entweder als Mittel zur Körper-Fitness oder zur Rekreation, er ist Identitätsstiftend, widerspiegelt zeitgemäße Werte der global-denkenden InderInnen wie auch der entwurzelten Mitglieder der indischen Diaspora. Ihm kommt eine integrative Funktion zu: Er gehört zu einem bestimmten Lebensstil des neuen urbanen und kosmopolitisch-orientierten sozialen Mittelstand des „Westens“, wird in Afrika wegen seiner postkolonialen Themen rezipiert und in Peru wegen der Familienorientiertheit und einem Gefühl, Indien nahe zu sein praktiziert, er ist lokal

149 Siehe Kapitel 5.1.

150 *Kursiv* im Original.

(indisch) und genau so global.

In diesem Kapitel wurde auch dargestellt, wie *live*-Bollywood-Tanz durch den Filmtanz beeinflusst wird und wie er durch das Medium Film schnelleren Zugang zu den Menschen erhielt. Gleichzeitig beeinflusst(e) *live*-Tanz auch den Filmtanz. Z.B. arbeiten Terence Lewis und ein ehemaliges Mitglied seiner Kompanie¹⁵¹ mit bekannten Bollywood SchauspielerInnen zusammen, wobei ihre persönlichen Tanz-Erfahrungen in ihren Stil einfließen.

Bollywood-Tanz befindet sich an der Schnittstelle von Semi-Professionalität und Professionalität, wobei beide Bereiche Vor- und Nachteile aufweisen.

Er ist sowohl durch den Akt des Film-Schauens, als auch durch das körperliche Agieren aktiv, performativ und mit dem Gefühl von Freude verbunden. Die *song&dance*-Sequenzen eröffnen den Raum für eine individuelle Phantasiewelt, für Sehnsüchte und Imaginationen. In diesen Räumen kann man/frau sich „besser“, „schöner“, „glücklicher“, „weiblicher“, „erotischer“ oder auch emotional berührt fühlen. Die nicht-definierte Tanz-Form des Bollywood-Tanzes erlaubt ein individuelles Vermischen „fremder“ Elemente mit den eigenen. Auch wenn Bollywood-KritikerInnen v.a. rezente Entwicklungen der Tanz-Ausübung als immer mehr sexualisiert und verdinglicht sehen, bewegt dieser Tanzstil weltweit viele Menschen in den verschiedenen Lebenssituationen und animiert sie – zu tanzen:

“One young, London-based Bharatanatyam teacher, however, expressed her positive attitude to film dance, saying, ‘We have to thank Bollywood for re-awakening the spirit of dance – at least it makes people get up and dance!’” (Chatterjee nach David 2007:13).

Im folgenden Kapitel wird der spezifische Bollywood-Tanzworkshop mit Terence Lewis beschrieben und ein kurzer Überblick über sein Wirken gegeben.

5.3. Planet Workshop

„To quote Forrest Gump: planet workshop is like a box of chocolates; you never know what you get“
(Zakravsky 2008:URL1).

Das IPT-Festival ist ein 28 Jahre bestehendes saisonales Event in Wien, welches über vier Wochen lang im Sommer eine große Anzahl an Performances und Workshops anbietet. Der Umfang des Festivals und die TeilnehmerInnen- bzw. Publikumszahl steigen konstant. 1984 wurden von dem Kulturmanager Karl Regensburger und dem Choreografen und Tänzer Ismael Ivo die „Internationalen Tanzwochen Wien“ als eine internationale Veranstaltungsreihe und Privatinitiative gegründet¹⁵² (vgl. IPT-Festival:URL28 und Nürnberger [1998]2010:197,URL26). Regensburger erinnert sich:

„1982/1983 habe ich bei einem der ersten Tanzinstitute, dem Tanzforum Wien, gearbeitet. Ich war für die Organisation zuständig und habe sehr bald bemerkt, dass es internationaler Lehrkräfte bedarf, die Schwung, Bewegung und Esprit reinbringen. So habe ich auch Ismael Ivo eingeladen. Nach einer gewissen Zeit hatte ich das Gefühl, dass die Künstler mehr verdienen sollten und habe dann

151 Shampa Sonthalia ist Tochter des bekannten indischen Kathak-Tänzers Gopi Krishna (1935-1994) und begann unlängst ihre eigene Karriere erfolgreich zu verfolgen.

152 Eine detaillierte Beschreibung der Entstehung des Festivals, der Finanzierungsschwierigkeiten sowie Interviews mit Karl Regensburger und Ismael Ivo sind bei Nürnberger ([1998]2010) zu finden.

sozusagen die Seite gewechselt und wurde der Manager von Ismael Ivo. Wir versuchten daraufhin, selber etwas auf die Beine zu stellen, und das war die Geburtsstunde der "Ersten internationalen Sommertanzwochen" im Universitäts-sportzentrum Schmelz" (Regensburger 2012: URL21).

Damit war ein wichtiger **Impuls** für die Entwicklung einer „neuen Tanzkultur“ gegeben. Im Kontext der damaligen Tanzsituation, fiel sie in Wien auf einen fruchtbaren Boden.¹⁵³ „Die Sommertanzwochen starteten als reines **Tanzkursangebot**“ (Nürnberger [1998]2010): Renommierte internationale Choreografen und TänzerInnen unterrichteten neben Ismael Ivo in den anfänglichen zwanzig Workshops im Wiener Universitäts-Sportzentrum auf der Schmelz:¹⁵⁴

„Ivo und Regensburger luden 1983 sechs Lehrkräfte nach Wien ein, unter anderem Germaine Acogny aus dem Senegal sowie Joe Alegado und Walter Raines, also sehr gute und auch schon sehr bekannte Tänzer. Das finanzielle Kalkül des Projekts ging entsprechend gut auf. Obwohl es Karl Regensburger heute als Naivität bereut, dass er nicht schon damals und vor Beginn der Veranstaltungsreihe um Förderungsmittel der Stadt Wien angesucht hatte ...“ (Nürnberger [1998]2010:198,URL26).

1988 wurden die „Internationalen Tanzwochen Wien“ das erste Mal um eine **Performance-Reihe** erweitert – dem „ImPulsTanz Festival“ – wobei die Synergie der beiden Teile bis heute geblieben ist. Das Performance-Festival brachte von Anfang an keine nennenswerte finanzielle Gewinne ein, das Workshop-Festival ist bis heute der lukrative Teil geblieben. Tatsache ist, dass große Produktionen viel kosten, die Theater und ihre Infrastrukturen teuer sind, der technische Anspruch sehr hoch. Werke großer Kompanien wie z.B. Ultima Vez & Wim Vandekeybus, Marie Chouinard, Mark Tompkins und Anne Theresa de Keersmaecker, um nur einige zu nennen, traten beim Festival auf und sind bis heute auf den Wiener Bühnen bekannt und an z.B. dem Burg- und Volkstheater, dem Akademietheater, dem Odeon Theater und dem Schauspielhaus präsent:

„Die Bedeutung von Spielorten für Tanzaufführungen wurde lange Zeit unterschätzt. Die Aufführungen wurden einfach in gewisse vorhandene Theaterräume reingezwängt. Ich habe sehr viele Theaterräume gesehen. Im Rahmen unserer finanziellen Möglichkeiten haben wir dadurch der Raumfrage ein größeres Gewicht gegeben. Durch das gute Image des Festivals ist es uns mittlerweile möglich, geeignete Räumlichkeiten für diverse Stücke zu suchen. Die Theaterleiter von Wien treten mittlerweile auch an uns heran und fragen, ob wir nicht bei ihnen spielen wollen. Wir bespielen heuer 14 verschiedene Bühnen!“ (Regensburger 2012: URL21).

1986 leistete die Stadt Wien das erste Mal einen finanziellen Beitrag und 1989 kam eine „Finanzspritze“ von dem damaligen Bundesministerium für Unterricht und Kunst (vgl. Nürnberger [1998]2010:189,URL26). Das Festival war und ist immer in einem Spannungsverhältnis zwischen „dem erfolgreichen Wachstum des Publikums [...] einerseits und einer unnachgiebigen Haltung der öffentlichen Hand“ (ebd.) andererseits angesiedelt. Dies hängt u.a. mit dem schon erwähnten Thema der Positionierung des Tanzes als Kunstgattung im Kanon anderer Künste und der Institutionalisierung zusammen.¹⁵⁵

„Tabori hatte damals das Theater "Der Kreis", das jetzige Schauspielhaus Wien. Es stand im Sommer leer, und er hat uns angeboten, das Haus für ein Performance-Festival zu nutzen. Statt einer Förderung gab es ein Schreiben der Stadt, dass es ja die Tanzbiennale für Produktionen gäbe und sie angenommen hätten, dass wir nur Workshops anbieten. Das war ein bisschen unangenehm, hat uns aber eher dazu angestachelt, weiterzumachen. 1989 gingen wir dann ins Odeon-Theater. 1990 mussten wir aus finanziellen Gründen einmal aussetzen, haben dann aber aus einem unbändigen

153 Siehe Kapitel 5.1.

154 Heute: Universitätssportinstitut Wien.

155 Siehe Kapitel 5.1.

Schaffensdrang heraus in dieser Zeit die Research-Reihe, mit ProSeries und Coaching-Projekten, entwickelt. Danach ist es meinem Empfinden nach sehr organisch weitergewachsen“ (Regensburger 2012: URL21).

Bis heute gibt es z.B. gegenseitige Abkommen und Austausch-Geschäfte mit verschiedenen Zeitungen und Werbeorganisationen. Wie in den meisten zeitgemäßen Kunst- und Kulturbetrieben wird auch beim IPT-Festival aufgrund der wachsenden Konkurrenz der Unterhaltungsindustrie das Werbebudget laufend kostenintensiver. Die Programmierung der Performances und der Workshops muss so gut wie möglich „risikofrei“ gestaltet werden, da etwa eine 90-prozentige Auslastung erwartet wird (vgl. Nürnberger [1998]2010:199,URL26). Für das Festival, ebenfalls wie für alle anderen Kunst- und Kulturbetriebe ist dieser zweiseitige Kampf zwischen

1. Erfolg und den Positiven Zahlen einerseits und
2. Qualitäts- bzw. Originalitäts-Sicherung andererseits,

mit einem schwierigen Balance-Akt verbunden.

Das IPT-Festival ist seinem treuem Publikum und den Tänzerinnen bzw. Choreografinnen verbunden, somit werden die „Pioniere“ des zeitgenössischen Tanzes immer wieder eingeladen. Gleichzeitig bemüht es sich um „frischen Wind“ und einen zeitgemäßen Informationspool mit der „[8:tension]“ Reihe, die **jungen Choreografinnen** eine Gelegenheit bietet, ihre Werke zu präsentieren. Dieses Jahr gab es zusätzlich auch eine „[WildWalk]“ *late-night* Reihe ab 23:00 Uhr, Buchpräsentationen und eine Ausstellung. Die internationale Ausrichtung wird mit der österreichischen Perspektive verbunden und unterstützt damit auch „heimische“ Schaffende. Heuer beherbergt das Festival z.B. die „Choreographic Platform Austria CPA“ mit mehr als 30 in Österreich lebenden und wirkenden Kompanien und KünstlerInnen. So wird jedes Jahr das Programm durch Spartenübergreifende und neuere Elemente erweitert:

„Letztendlich wird man immer wieder auf die Budgetfrage zurückgeworfen. Tatsache ist, dass die nur in den Grundsätzen geklärt ist. Wir haben über die Jahre gelernt, einerseits um das Budget und andererseits um das Programm zu kämpfen. 15 bis 20 Leute arbeiten ganzjährig dafür, das muss man schon auch mitdenken. Impulstanz programmiert bewusst sehr spät. Mittlerweile prüfen 3 bis 4 Leute die europäische und internationale Szene, um sich die Produktionen auch live anzusehen. Das wird dann alles zusammengetragen. Zwischen Jänner und Februar stockt das dann erfahrungsgemäß immer ein bisschen, da konkurrieren Programmträume mit den finanziellen Möglichkeiten. Dann nimmt das Programm so eine gewisse Grundform an und das Schöne ist auch, dass so ab März, April, wichtige Künstler noch auf dich zukommen und sagen, sie hätten was Neues und würden gerne mitmachen und wir in unserer Programmation noch die Offenheit haben zu sagen: „Welcome!“. Andererseits würde uns aber eine größere Planungssicherheit auch helfen, gewisse Projekte in der gegebenen Zeit festzuzurren und unter Umständen günstiger zu machen“ (Regensburger 2012: URL21).

Auch wenn es nur einmal jährlich stattfindet, bietet das **Workshop-Festival**¹⁵⁶ einen pädagogischen Ansatz der (Weiter)Bildung in verschiedenen Tanzbereichen und ist eine Bereicherung auf der professionellen wie auch auf der persönlichen Ebene. Die Erfahrungen im Austausch mit Workshop-LeiterInnen, mit professionellen TänzerInnen und Laien sorgen für eine ganz besondere Atmosphäre, nämlich die einer vielfältigen und **temporären „Tanz-Akademie“**:

156 Programmiert von Rio Rutzinger.

“Today [IPT-Festival] it organises the largest temporary dance academy in the world – with 200 courses which during four weeks in summer 2008 were visited by more than 5,500 participants. No medium has ever before ventured into this extensive terrain full of imponderabilities and paradoxes, in which curious formations bearing sobering or fantastic names are dwelling: *Composition, Flying Low, Pilates, Dynamic Geometry* or *Poetics of the Political Body*. Into an area containing all the contradictions which keep contemporary dance in commotion, and in which dancers are entering a big marketplace of possibilities where they do their material and immaterial business. We found a place of enormous exchange values, one component of which is the relation of money and knowledge acquisition; the more important one, though, is the rejoining of functional corporeality into performative significance in the course of hard work” (URL29).¹⁵⁷

Trotz des großen Erfolges, der Qualität der Workshops und dem sozialen Charakter, welcher u.a. auch eine künftige Arbeitsperspektive bieten könnte, kann diese Workshop “Tanz-Akademie” eine regulär-ausübende und tiefer gehende Tanzausbildung nicht ersetzen.

Ein Festival¹⁵⁸ ist ein besonderer Raum in dem andere Regeln als im alltäglichen Leben gelten – man/frau geht hin, um etwas zu sehen, zu erleben, jemanden zu treffen, etwas zu lernen oder neue Talente zu suchen:

„Increasingly, festivals are not just artistic packages with appealing and valued content but instruments to re-examine the urban dynamics, focal points of sociability, mental maps of local topography and rearrange the direction and patterns of mobility within the city space. (...) In the urban space, functionally dominated by housing and consumerism, festivals reaffirm the public sphere in its civic dimension, including polemic, debate, critique and collective passion for a certain art form or topic” (Klaic 2007:27,URL30).

Das spezielle Setting und die große Konzentration an Menschen mit ähnlichen Interessen lassen das Gefühl einer temporären Gemeinschaft und einer **temporären dance community** bzw. **Tanz-Zone** entstehen, bei der man/frau sich zugehörig fühlt.¹⁵⁹ Nicht nur bei den TeilnehmerInnen, sondern auch bei den MitarbeiterInnen ist dieses Phänomen zu beobachten. Der Satz „Bis zum nächsten Jahr“ gibt vielen eine gewisse Sicherheit, sich nicht ganz aus den Augen zu verlieren.

“All these differences seem to come together within the workshops, different people, different cultures, different conditions. Is this a temporal community in dance happening? Is this a temporal dancing zone? Dance practice, be it technique class, improvisation, research, amateurs or professionals, is soaked with thought, history and imagination. Within this practice the body cannot do other than talk back” (Holzer 2008:URL3).

Der Hauptort meiner Feldforschung war der schon erwähnte historisch-militärische Gebäudekomplex – das Arsenal im dritten Wiener Bezirk – wo sich über zehn Hallen die Burgtheater-Probephöhne und ART for ART-Werkstätten erstrecken und im Hof durch ein Café und einen Fahrradverleih „zentriert“ sind: Hier findet das Workshop-Festival statt.

„In Verbindung mit dem Workshop-Festival ist es, so glaube ich, weltweit das größte [Tanzfestival]. Es ist immer sehr schwer, über eigenes zu sprechen, aber ich bin immer berührt, wenn ich durch das Arsenal und seine Hallen gehe. Es ist gelungen, eine sehr konzentrierte Arbeitsatmosphäre zu kreieren. Anfang der 1990er Jahre hatten wir noch mit unfassbaren Egos von Lehrern zu tun. Da gab es Streit, wer der Beste sei, manche wollten abreisen ... [...] Die Dozenten haben begonnen, sich auch dafür zu interessieren, was die anderen Lehrer machen. Die Wertschätzung in den

157 Die Zahlen in den Medien variieren: Meistens werden die Workshop-Teilnahmen (über 5000 gebuchte Workshops) mit der TeilnehmerInnen-Zahl verwechselt (über 2000).

158 Mehr zum Thema Festival siehe European Festival Research Project (EFRP): <http://www.efraef.eu/en/activities/efrp/> (Zugriff am 20.10.2012, MEZ 13:11).

159 Siehe auch Kapitel 3.3.

Dozentenkreisen ist eine andere, 60 bis 70 Dozenten sind im Schnitt gleichzeitig hier in Wien. Da bist du ja fast zum Austausch gezwungen“ (Regensburger 2012: URL21).

Die sozialisierende Zielsetzung des Festivals steht im Vordergrund: Die Programmierung kümmert sich um die richtigen Orte, an denen sich Menschen austauschen können. Ebenfalls waren und sind Parties ein fester Bestandteil des Festivals. Mit verschiedenen Events für die DozentInnen und die MitarbeiterInnen wird das *networking* gefördert:

„However, exchange is an essential part of our festival. It's important to me to have everything take place in Vienna's Arsenal area. It's the only way of creating easy possibilities for lots of encounters. I want the doors to be open and that the cafeteria is situated on the way in the centre. Encounters should take place effortlessly“ (Rutzinger 2008:URL23).

Mit seiner Größe bezüglich des Angebots und der TeilnehmerInnen-Zahl überschreitet das Festival sämtliche in dieser Richtung bestehende Kategorien und seine kulturelle Grenzen. Dieses „Erfahrungs-Mekka“ der (nicht nur) Tanzwelt bietet Laien, semiprofessionellen und professionellen TänzerInnen, sich mit dem Vokabular verschiedener Tanzstile auseinanderzusetzen bzw. diverse Techniken zu erlernen (u.a. Ballett, Hip-Hop, Jazz-Tanz, zeitgenössischen Tanz und Afrikanischen Tanz) Über die Komposition, Choreografie und die Theorie des Tanzes kann man/frau in angebotenen Workshops ebenfalls Erfahrung sammeln:

„Two hundred workshops in 34 days. The whole Arsenal is moved by moving bodies of every age, gender, culture, ability and aspiration. Dreams and ambitions, pleasures and joys, obstacles and limitations. It's all there“ (Holzer 2008: URL3).

Im Vergleich zu dem Performance-Festival bietet das Workshop-Festival ein „konkretes“ Agieren, eine „Arbeit“ am Körper. Diese Körper-Erfahrungsebene wird im Austausch mit anderen Personen angestrebt.¹⁶⁰

“Dancers are heavy workers with the reputation of paradise birds. And that's where the utopia begins which deals with the revolutions in dance: The pathway into a better society leads through the jungle of body questions. Nothing less can be seen in such a large gathering of knowledge mediators like in this workshop zone which doesn't pretend to be a paradise but presents a Mecca for experiences (...) In a many-faceted course market with workshops, research and coaching projects, choreographic ventures as well as the extensive stipendiary programme DanceWeb“ (Holzer 2008: URL3).

Das Workshop-Festival gliedert sich in zwei Teile, nämlich in die Workshops und die *Research-Projects*, wobei die letzteren nur für professionelle TänzerInnen und PerformerInnen gedacht sind. Die *Research-Projects*-Reihe gliedert sich in drei weitere Module in denen die TeilnehmerInnen intensiver und fokussierter ihr Wissen und ihr Schaffen entwickeln können: *CoachingProjects*, *ProSeries* und *Choreographer'sVenture*. Zeitlich umfasst das Workshop-Festival vier bis sechs „Phasen“: Vier „Wochen“¹⁶¹ und zwei bis drei Intensiv-Wochenenden. Ein durchschnittlicher Workshop dauert ca. 10 Stunden pro Phase. Die Workshop-*levels* erstrecken sich von „O“ für *open* (offen für alle Kenntnisstufen) über „Beg“ für *beginner* (hier werden Grundkenntnisse vermittelt) und „Int“ für *intermediate* (Mittelstufe) bis „Adv“ für *advanced* (für fortgeschrittene TänzerInnen) und „Adv*“ für *very advanced* (für professionelle TänzerInnen). Am Anfang und am Ende des

160 Das Zuschauen einer (zeitgenössischen) Performance ist zwar ein aktiver Prozess doch noch „aktiver“ ist das direkte (körperliche) Partizipieren in einem Tanz-Workshop.

161 Eine „Woche“ beinhaltet 5 Wochentage (Montag bis Freitag).

Workshop-Festivals gibt es zwei Veranstaltungen, die dem Publikum die Workshops präsentieren: Die „impressions“ – als Programmpräsentation und ein Sich-Kennen-Lernen und die „expressions“ – als Abschluss und Auszug aus dem Schaffen verschiedener Workshops in der letzten Phase. Im Rahmen der „expressions“ hatten die TeilnehmerInnen des „Bollywood Dance“-Workshops bereits Gelegenheit, ihr Können zu zeigen.

Da es in Wien bzw. Österreich keine konkurrenzfähige zeitgenössische Ausbildung nach internationalem Standards gab bzw. gibt,¹⁶² entwickelten die „Tanzwochen“ ein Konzept für eine zwei- und vierjährige Ausbildung, die aber schlussendlich (u.a. auch von der „Freien Tanzszene“) abgelehnt wurde (vgl. Nürnberger [1998]2010:203,URL26).¹⁶³ 1996 wurde das „danceWEB Europe-Scholarship“ (in Folgendem danceWEB) ins Leben gerufen – ein durch die Vernetzung verschiedener europäischer Tanzinstitute und mithilfe europäischer Kunst- und Kulturförderungen, realisiertes Stipendien-Programm. Jedes Jahr beherbergt das IPT-Festival ca. 60 StipendiatInnen aus vielen verschiedenen Ländern, die an dem Festivalprogramm teilnehmen. Manche StipendiatInnen vernetzten sich mit anderen und bildeten Gruppen, weitere Netzwerke etc., manche kommen zu dem Festival als DozentInnen zurück. Sie halten dann ein Workshop wie dies auch im Falle von Terence Lewis geschehen ist, der 2003 das danceWEB-Stipendium bekam. Indien unterstützte damals den jungen Choreografen finanziell mit, als Auszeichnung für sein zeitgenössisches Werk.

Um die Impressionen der Vielfalt des Workshop-Angebots etwas greifbarer zu machen, möchte ich an dieser Stelle einen Teil des etwas ironischen Textes von Norma Jean Sedlmayr¹⁶⁴ zitieren:

“I want to be a dirty dancer. But there's no workshop for that, so I'll let off steam at Keith Hennessy's Contact Improvisation, and tune my voice with Angela Willkie, that much is clear. Maybe I'll even try ballett, for example with Zvi Gotheiner. I'm entitled to do that although I am a first stepper. (...) Bollywood dance with Terence Lewis will infuse me with the correct mudras, i.e., gestures of the hands. Again I'm standing up for a little walk. Dancing is my utopia. With Ko Murobushi I will experience a transformation because I believe that Butoh suits me well. I will empathise with the shape of a used piece of soap and from there write my mudras into the air. Then I'll think of them when I'm practising percussion with Mamadou M'Baye. Dance lives from inner images, which I want to transport into my intense "Creation for Beginners" with Marion Ballester. Foucault writes: "The body is the zero point of the world, the place where paths and spaces cross. The body itself is nowhere. It is the small utopian pip at the core of the world, from which I'm setting out, out of which I'm dreaming, talking, fantasising, perceive things in their place and also negate them through the boundless power of the utopias I'm thinking. My body resembles the Sun State. It has no place but all possible real or utopian places set out from it like rays." As of today, I'm a dancer” (Sedlmayr 2008: URL31).

162 Relevante Ausnahmen sind SEAD - Salzburg Experimental Academy of Dance und IDA – Institute for Dance Arts als Teil der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz.

163Dieses Beispiel zeugt wieder von der mangelhaften Budgetierungspolitik da die Freie Szene es bevorzugte, die Gelder für den Performance-Sektor weiter zu verwenden anstatt in die neuen Generationen und deren Ausbildung zu investieren. Dazu kam vermutlich auch noch eine Angst, Tanzwochen könnten den Ausbildungssektor kontrollieren (vgl. Nürnberger [1998]2010:203,URL26).

164 Der Name ist ein Synonym.

5.4. „Just imagine a pony“ – Workshop mit Terence Lewis

„Drink Whiskey – drink, drink, drink!“

ist aus dem Studio C zu hören, begleitet von lauter rhythmischer Bollywood-Musik. Es handelt sich dabei um den „Bollywood Dance“-Workshop für Fortgeschrittene TänzerInnen beim IPT-Festival 2012, in dem der indische Tänzer und Choreograf Terence Lewis gerade versucht, komplexe und schnelle Tanzschritte durch sympathische „Eselsbrücken“ den TeilnehmerInnen näher zu bringen. Sich vorzustellen, zu entsprechenden Bewegungen Whiskey zu trinken, anstatt diese mit schwierigen indischen Namen zu assoziieren, ist für das „westliche“ Publikum einfacher.

Die *new workshop culture* (Zakravsky 2008:URL1), entspricht den globalen „hybriden“ Entwicklungen, wobei unterschiedliche Praktiken und Kulturen „zusammengemischt“ und in ein neues „neutrales“ Setting gestellt werden:

„Even though the lay people, worried about not doing enough for their body, clearly form one fraction of the target group for the workshops, the overall "ideology" - if there is one - does not simply fulfil the social imperative of more fitness, health care and training; but it also does not resist it. I would say: it has a tangential, sometimes ironical relation to this hidden agenda society might assign workshop culture to. The approach to pay attention to "the body" is rather fun-oriented and light; still, the Impuls workshop culture does make use of a variety of physical traditions, traditional and ethnic body techniques, modern medically oriented body practices such as Feldenkrais or Gyrokinesis and dance techniques proper to blend them into a mix for every level and every taste. This mix creates a situation of a great freedom of choice, but also the insecurity of a surprise package“ (Zakravsky 2008:URL1).

Diese Vorstellung korreliert mit der schon erwähnten Theorie der *scripts* von Appadurai (1996:33),¹⁶⁵ mittels welchen das Pendeln von Personen zwischen vielen verschiedenen Lebensarten bezeichnet wird. Dabei gestalten sie **aktiv** ihre eigene Lebensgeschichte. Durch die neuen digitalisierten Massenmedien¹⁶⁶ werden diese persönlichen Lebensgeschichten und Möglichkeiten leicht sichtbar und in der Vorstellung imaginativ greifbar: Im Fernsehen, in den Zeitschriften, durch Filme und im Internet. Der Öffentliche Raum (*public space*) ist durch diese Medien größer geworden, wobei er Menschen eine Möglichkeit bietet, sich persönlich auszudrücken und in den „medialen communities“ (Hickethier 2010:URL32) ihre Meinungen zu äußern – persönlich oder auch anonym auf z.B. Twitter, in Chatrooms und in verschiedenen Blogs. Diese „Medialisierung der Individualkommunikation“ (vgl. ebd.) hat das menschliche Miteinander verändert und die Grenzen des privat-öffentlichen Raumes verkleinert. Dabei wird die Abhängigkeit von den Neuen Medien und den technischen Geräten immer größer und gewinnt immer mehr Einfluss auf das menschliche Denken und Handeln. Die Art, wie Menschen miteinander kommunizieren, die Wissensaneignung, der Umgang mit den Daten und die Datenarchivierung haben sich verändert:

¹⁶⁵ Mehr dazu siehe Kapitel 6.1.

¹⁶⁶ Hickethier warnt von einer Verallgemeinerung des Begriffes der „Medialisierung“, welcher nicht zu eng zu verstehen sei. Mediensysteme im weitesten Sinne gab es schon immer, sei dass es sich um Bilder auf Tonkrügen oder um mündlich vorgetragene Gesänge handelt (vgl. Hickethier 2010:URL32). Als „Medialisierung“ soll laut Hickethier verstanden werden:

„... die Durchsetzung technisch-apparativer, elektronischer und vor allem audiovisueller Medien gemeint sein – zum einen in ihrer Eigenschaft als kommunikative, sinngenerierende Medien, zum anderen als solche der indexikalisierten Beobachtung (etwa in den Naturwissenschaften), der Apparatikommunikation untereinander sowie der ökonomischen und politischen Regulierungssysteme (in Staat und Verwaltung)“ (ebd.).

„Diese Technisierung der individuellen Kommunikation hat ganz wesentlich auch die Formen des Miteinander-Kommunizierens verändert, hat neue Kommunikationsstile und -modi entstehen lassen, mit den veränderten Formen der Speicherung auch neue Formen des Archivierens und Nicht-Archivierens“ (Hickethier 2010:URL32).

Neben z.B. dem Druck, permanent erreichbar sein zu müssen, ermöglichen solche Praktiken ein inter-aktives und reflexives Dasein im weltweiten Austausch mit Anderen.¹⁶⁷ Viele Menschen leiden heutzutage darunter, zu vielen Informationen ausgesetzt zu sein, aber nicht in das Geschehen eingreifen zu können. Dazu sind die meisten audio-visuell vermittelten Geschehnisse körperlich nicht greifbar bzw. erfahrbar und verlangen nach einer neuen Art, sich mit diesem Thema auseinander zu setzen¹⁶⁸. Es gibt eine Vielfalt an virtuellen Räumen und **imagined communities**, die mittels Neuer Medien an einem Ereignis gemeinsam teilnehmen (z.B. Nachrichten, Sport-Weltmeisterschaften und kulturellen Inszenierungen) sie jedoch **individuell rezipieren**. Das steht im Zusammenhang mit der Theorie des aktiven Zuschauers von Appadurai (1996:7), welcher die Medien nicht als „Opium“ der Menschen sieht, sondern als eine Möglichkeit, individuell und kreativ zu handeln. Dementsprechend ist für Appadurai auch die Globalisierung nicht eine „kulturelle Homogenisierung“.¹⁶⁹ Ich persönlich stimme dieser Theorie u.a. auch aus eigener Erfahrung zu, doch würde ich hier noch eine Perspektive in Betracht ziehen, nämlich die einer „bedrohlichen Medienstimmung“, die Druck auf den Einzelnen mittels überzogenen Medieninhalten und ihrer Darstellung bzw. der Intensität, mit der sie dargestellt werden, ausübt. Diesem „Klima“ und der Häufigkeit der wiederholten Informationen sind Menschen – auch wenn sie reflexiv und bewusst mit Medieninhalten umgehen – ausgesetzt:

„Die Medialisierung mit ihrer Tendenz zur Beschleunigung der Informationsvergabe, der Dramatisierung und Skandalisierung etabliert langfristig auch ein Kommunikationsklima, das eher auf Misstrauen setzt und teilweise zu überzogenen Medienhandlungen führt“ (Hickethier 2010: URL32).

Vorstellungen, wie ein bestimmtes Leben aussehen **könnte**, beflügeln die menschliche Phantasie und sind eine „konstitutive Eigenschaft moderner Subjektivität“ (Appadurai nach Brieger/Hatakoy 2000:URL33). Diese Bilder der Möglichkeiten sind soziokulturell geprägt, wobei die zunehmend globale und „vermischte“ Art „fremder“ Bilder durch die erwähnten Massenmedien in die lokalen Leben der Menschen einfließen. Ebenso starke Auswirkungen zeigt die globale Massenmigration. In diesen Prozessen werden Lokalitäten global und vice versa. Der **Körper** bzw. Leib¹⁷⁰ spielt dabei eine große Rolle und wird in rezenten kultursozialanthropologischen Theorien immer wichtiger.¹⁷¹ Dem angeführten Konzept des aktiven Bürgers Appadurais entspricht das Konzept des **worldmaking**¹⁷² von Nelson Goodman aus den 1970er Jahren, in welchem der Mensch durch sein Verhalten,

167 Genauso können die digitalen medialen Modi auch eine gewisse Illusion der BürgerInnen unterstützen, in dem sie ihnen das Gefühl geben, z.B. etwas gesellschaftlich Relevantes zu „tun“, obwohl sich faktisch durch ihr *gepostetes statement* nicht viel getan hat.

168 Neueste neurologischen Forschungen haben bewiesen, dass die Generationen, die mit Internet und Smartphone aufgewachsen sind, eine andere Wahrnehmung bzw. Hirnstruktur aufweisen. Die „Netz Kinder“ erfahren die digitalisierte Welt nicht als eine Erweiterung der „realen“, greifbaren Welt sondern als einen Teil ihrer Welt, damit ist eine klare Trennung der beiden Sphären nicht möglich. Vgl. in: Der falsche Traum vom Offline sein: <http://www.zeit.de/digital/internet/2012-07/offline-Online-leben-jurgenson/seite-3> (Zugriff am 02.09.2012, MEZ 13:56).

169 Siehe Kapitel 6.1.

170 Siehe Kapitel 6.5.

171 Laut Csordas hat die Kultur- und Sozialanthropologie erst sein einigen Jahren den Körper als theoretische Kategorie „entdeckt“ (vgl. Csordas nach Gugutzer 2006).

172 Siehe Kapitel 6.2.

seine Aktionen, Sprache, Ideen und Perzeption seine „Welt“ aktiv produziert und kreiert:

„The concept of 'worldmaking' is based on the idea, that 'the world' is not given, but rather produced through language, actions, ideas and perception“ (Klein/Noeth 2011:x).

In seinem symboltheoretischen Ansatz schlussfolgert Goodman, dass Menschen in so vielen Welten leben wie das die linguistischen oder figurativen Mitteln erlauben (vgl. Goodman nach Klein/Noeth 2011:9). Ab der schon erwähnten „Wende“ der 1990er Jahre haben die globalen und transnationalen Prozesse die Bedeutungen und die Dynamiken der individuellen „Welten“ verändert. Im Zuge dessen stellen sich Klein/Noeth die Frage, welche Welten durch die körperlichen und tanz-ästhetischen Methoden gebildet werden (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang stehen Oppositionen wie z.B. Natur des Tanzens versus seine soziokulturell geprägte und gelernte Form bzw. Struktur sowie verschiedene geschichtliche tanzhistorische Ansätze.

Tanz als Phänomen, spielte in der Menschheitsgeschichte generell und speziell in der Gesellschaftskritik schon immer eine bedeutende Rolle und war oftmals für unterschiedliche Regierungssysteme „unbequem“:

„Ja und dazu kommt, dass Tanz in der letzten Zeit auch irgendwie Themen aufgreift, die doch ein bisschen heikler sind, die sich aber leicht in Bildersprache umsetzen lassen. Jetzt fehlt ihm einerseits die universitäre Verankerung, andererseits ist es ein sehr provokatives Medium - und wird dann auch sehr leicht angegriffen... [insbesondere auch im Zusammenhang mit Homosexualität und Aids]... Es fehlt irgendwo ein Jaques Lang [der französische Kulturminister], der sagt, Tanz ist etwas tolles, auf das kann man stolz sein“ (Regensburger in Nürnberger [1998]2010:204,URL26).

Genauso war Tanz in verschiedenen Epochen und in unterschiedlichen Ländern zum Zwecke staatlicher Politik und Propaganda missbraucht worden (wie Kunst und Kultur in ähnlicher Weise). In den letzten paar Jahren ist der Diskurs um Tanz als ein flüchtiges, augenblickliches und schwer zu fassendes Medium entstanden, das mittels Körper die erwähnten „Welten“ kreiert. Diese **vergängliche, ephemere**¹⁷³ Eigenschaft des Tanzes wirft Fragen über die Beständigkeit des Daseins, der Traditionen, der menschlichen Aktionen, der Wahrnehmungen und Vorstellungen auf.

Bezogen auf die vielen Weltbilder und „Welten“ sind auch die IPT-Workshop-TeilnehmerInnen oft mit dem Workshop-Angebot und den vielen Information, überfordert. Vor allem werden zu viele Workshops in einer Festival-Phase¹⁷⁴ von professionellen und semiprofessionellen TänzerInnen gebucht oder sie versuchen oft die Workshops zu wechseln¹⁷⁵ (*workshopping*) was zu Erschöpfung bzw. auch Verletzungsgefahr führen kann. Jeder Workshop verspricht und ist eine neue „Welt“ bezüglich des Themas, der TeilnehmerInnen und dem/der LeiterIn. Eine Möglichkeit zu haben, zwischen den verschiedenen Welten und Identitätsansätzen zu *shoppen* und dabei eine persönliche „Mischung“ zusammensetzen, entspricht den zeitgemäßen Lebensstil und den Entwicklungen der gegenwärtigen Konsumgesellschaft. Die Welten der IPT-Workshops stehen mit vielen verschiedenen anderen in Verbindung: Tanz und Körper treffen dabei auf Politik und Gender-Angelegenheiten z.B. in dem „Performing Queer“-Workshop mit Keith Hennesy, auf südafrikanische Minenarbeiter in dem „Gumboots“-Workshop mit „Via

173 Gri. *ephemero*: nur einen Tag lang dauernd.

174 Zeitliche Einheiten wie eine Woche oder Wochenende. Siehe Kapitel 5.3.

175 V.a. betrifft das die danceWEB-StipendiatInnen oder vereinzelt professionelle TänzerInnen.

Katlehong Dance“ Kompanie oder auf indische Gottheiten, die u.a. auf Ponies reiten oder Hip-Hop tanzen:

„**How do I change body history**¹⁷⁶ when I become a dancer today? Gumboots have become part of South African body history. Mamadou M'Baye writes the sentence I need here: "If you can walk, you can dance." Dancing belongs to African everyday culture and to European entertainment culture. In Europe it's knocks, in the South African mines a stomping communication developed which today even invades entertainment as a historical phenomenon. Bollywood dance! (By the way, who knows that the world's third biggest film industry is situated in the Nigerian capital Lagos: Nollywood.) Bollywood specialist Terence Lewis writes me: "I challenge you and will make a diva out of you!" My sympathy is with Shiva, standing on whom the goddess Kali is often depicted. Kali means "the black one", but also "play acting" (e.g., in "Kathakali", "Katha" standing for "Story"). I want to be a Kali dancing like Shiva! Terence would laugh at me, I think and I'm beginning to speculate whether I shouldn't sign up for Mårten Spångbergs "Choreographer's Venture" where they're making a film ("SWEAT – The Movie"). In any case I would bring gumboots and introduce myself as Shiva-Diva“ (Sedlmayer 2008:URL31).

Die Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem **Körper**, der **Bewegung** und der **Identität** ist situationsspezifisch und beruht auf personaler, biografischer und partizipativer (kollektiver) Ebene (vgl. Liebsch 2001:14). Aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen sprechen von einem Prozess der **Fragmentierung** der Identität, wobei ihre „Einzelteile“ wie z.B. Integrität, Einheit und Individualität nicht mehr als ein „Ganzes“ empfunden werden (vgl. ebd:12). Heute ist mehr die Rede von verschiedenen „Teilen“ der Identität oder multiplen Identitäten, einer „Patchwork-Identität“ (Keupp nach Liebsch 2001:12) oder „Bastelexistenz“ (Hitzler/Honer nach Liebsch 2001:12). In Prozessen einer aktiven „Identitätsarbeit“ (Keupp/Höfer nach Liebsch 2001:14) hat der Körper zwei Funktionen: Er ist zugleich **1.** Subjekt und **2.** Objekt. Subjekt, da jede Arbeit an der Identität körperlich gebunden ist und Objekt sobald er zum Gegenstand „fremder“ Interpretationen wird. Als Objekt ist der Körper Medium und Thema zugleich, da er zu einem Bedeutungsträger wird, z.B. werden durch Inszenierungen im Tanz und in der Werbung Bedeutungen transportiert (vgl. ebd:17). Ferner vermittelt er Informationen und codierte Zeichen einer Gesellschaft über körperliche Unterschiede wie Geschlecht, Hautfarbe, Alter und Gestalt (vgl. ebd). Die schon in diesem Kapitel erwähnten Körperideale der Filmindustrie und der Werbung zeugen davon. Auch der Tanz reflektiert – als eine codierte Bewegungssprache und ein Zeichensystem – diese Verhältnisse besonders gut. Soziale Ordnungen und Typisierungen werden mittels Tanz zum Ausdruck gebracht: Männlichkeit, Weiblichkeit und der soziale Status können durch Blicke, Gesten und Kleidung dargestellt werden. Genauso können durch eine Reduktion der Bewegung auf der Bühne¹⁷⁷ bzw. durch eine Dynamisierung der Bewegung andere Inhalte vermittelt werden. Im Bollywood-Tanz sind gesellschaftliche Codes deutlich sichtbar und es gibt im Gegensatz zu „westlichen“ Ansätzen wenig Zweideutigkeit. Die Kostüme und die Art des Tanzes kann die Geschichte über die getanzte Figur verraten. Die Frau-Mann Rollen werden u.a. durch Blicke definiert:

„He [Lewis] serves his mix with obvious routine and a good piece of mundane irony. As he passes through some gestures of heartbreak and longing, hand to the chest, hand to the forehead, he says: "In Bollywood Dance, there is no ambivalence, no space for misunderstandings; everything means exactly what it looks like." And he adds: "Don't forget to look up, the man is always taller than the woman" (Zakravsky 2008:URL1).

176 **Fett** im Original.

177 Im Kapitel 5.1. wurde z.B. das reduzierte Werk von Padmini Chettur erwähnt. In diesem zeitgenössischen Zusammenhang sind noch der thailändische Tänzer und Choreograf Pichet Klunchun und sein Werk zu nennen: <http://www.pklifework.com/> (Zugriff am 02.09.2012, MEZ 15:17).

Die Teilnahme an einer bestimmten Gemeinschaft wie z.B. an einer Tanzgruppe steht in Korrelation mit der Theorie einer partizipativen oder kollektiven Identität (vgl. Liebsch 2001:19). Individuen treffen dabei aufeinander und können „plurale Formen der Gemeinsamkeit entwickeln“ (Liebsch 2001:22). Individuelle Identität und in diesem Sinne auch die kollektive Identität wären idealerweise nach Liebsch

„... ein andauernder Prozess der Selbstvergewisserung und der wechselseitigen Anerkennung. Dabei hieße Anerkennung ein Wechselspiel von Positionierung und Neu-Positionierung, Infrage-Stellen und erneuter Suche“ (Liebsch 2001:22).

Diese Neu-Positionierungen und in Frage-Stellen sind meiner Meinung nach auch auf eine Tanzsituation übertragbar: Während des Tanzens schlüpft man/frau in eine bestimmte Rolle, mit der man/frau sich mehr oder weniger identifizieren kann. Dabei vermischen sich verschiedene Identitätsaspekte des Individuums und der Gruppe. Es ist auch möglich, durch den Rhythmus, die Musik und die Schritte und im Kollektiv eine „Einheit“ zu werden. Bei derartigen Ereignissen kann es auch geschehen, dass die „alltägliche“ oder „alte“ Identität vergessen wird und eine andere während des Tanzens, gelebt wird¹⁷⁸:

„The lesson is: give them a world to identify with and they will keep the beat“ (Zakravsky 2008:URL1).

Im „Westen“ werden häufig „fremde“ Tanzformen wie z.B. Orientalischer Tanz oder Afrikanischer Tanz zu einer Unterstreichung der Weiblichkeit oder zu Zwecken der persönlichen Befreiung angeeignet (vgl. Nürnberger [1998]2010:207,URL26). :

„For that hour, my body wasn't judged on what it looked like, but what it could DO! And slowly, self-confidence started to grow inside me once again... During my first few years in classes, the thought of dancing by myself and improvising completely paralyzed me. (...) However, throughout my belly dance journey, **I've been challenged to step out of my comfort zone at almost every turn**“¹⁷⁹ (Ray 2012:URL36).

Die Kraft des Tanzes und der Rituale fördern durch körperliches Agieren Selbstbestimmung und Ermächtigung der Menschen. Durch Bewegung und das Partizipieren in einer Gruppe können Gefühle der Zufriedenheit, Bestätigung und auch Macht-Rückgewinnung aufkommen. Beim Tanzen internalisiert und „appropriert“¹⁸⁰ (Nascimento 2007:97,URL37) die tanzende Person eine Information von „Außen“, transformiert sie und transportiert sie wieder durch den tänzerischen Ausdruck ins „Außen“ (vgl. ebd.). Diese „Externalisierung“ (ebd.) wird von der Umgebung rückgespiegelt, wobei der „Kreislauf über die Appropriation von vorne beginnt“ (ebd.).

Nadine Sieveking versucht in ihrem Essay über den Afrikanischen Tanz in Berlin, die leibliche Erfahrung der Tanzenden über **drei Ebenen** – die psychische, soziale und imaginäre – zu erfahren (vgl. Sieveking 2002:157). Die **Imagination** verweist dabei auf das innere Erleben, steht aber auch in einer Beziehung zu der Außenwelt. Durch diese Außenwelt bekommt die körperliche Erfahrung eine soziale Bedeutung in einem bestimmten Kontext z.B. in einer Tanzklasse (vgl. ebd:157f). Die in den Medien verbreiteten Bilder von Afrika sowie persönliche Bilder und Wünsche fließen mit der konkreten Tanzerfahrung ein. Für manche TeilnehmerInnen des afrikanischen Tanzkurses ist die Vorstellung der tanzenden Menschen in Afrika „nicht etwas

178 Siehe auch Turner *communitas*, Kapitel 6.5.

179 **Fett** im Original.

180 Eng. *appropriation*: Aneignung. In zeitgenössischer Kunst wird der Begriff für ein bewusstes „Kopieren“ eines anderen Kunstwerkes eingesetzt.

'Fremdes', sondern ein[en] Aspekt der Erfahrung ihres eigenen leiblichen Selbst“ (Sieveking 2002:168). In diesen Prozessen wird eine Verbindung zwischen dem physischen und sozialen Körper hergestellt, wobei das Imaginäre eine große Rolle spielt. Das Fehlen einer „habituell einverleibten Sprache“ (ebd:169) könnte für manche Probleme beim Tanzen sorgen wie z.B. einer Umsetzung der Verbindung von Polyrythmik, Bewegung und Sprache (vgl. ebd).

Auch Shresthova spricht über das Phänomen der Aneignung im *live*-Bollywood-Tanz. Dieser präsentiert sich Trend-orientiert, entwickelt sich in verschiedenen globalen Kontexten und re-definiert sich:

„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).

Beim „Bollywood Dance“-Workshop geschehen derartige Prozesse der Aneignung, der Identifikation und Imagination aufgrund der Diversität der TeilnehmerInnen entsprechend verschieden. Dadurch, dass das Konglomerat Bollywood an sich schon viele verschiedene Aspekte anderer Kulturen und Stile beinhaltet, fällt es unterschiedlichen Menschen leichter, sich mit Teilelementen zu identifizieren. Das macht „Bollywood“ u.a. auch so beliebt und massentauglich:

“Learning a new style of dance, getting in touch with another aesthetic, meaning and understanding of dance is great, but in the end, drowning in the superficiality of beauty, drama and kitsch is not really my thing. For a week? Yes, please! I very much appreciate tearjerkers, dramatic movies, situations orchestrated to work on somebody's emotions. I sometimes even search them out to dwell in them. But for real? No thanks! I can imagine using some sparks and hints of the movements I learned, as a kind of translation and maybe even integration into one's own movement style, but a direct translation onto the stage (in a serious way) would be rather hard for me. Besides the clear aesthetic, I cannot find more depth in it, except for maybe the history of the movement material“ (Int.LDP1,06.08.2008).

Das Imagination und Rollenspiel in „Bollywood“ von Bedeutung sind, bestätigt auch Lewis:

“Very importantly is that the people feel intimate? And they know – oh my God, it is so much of drama and it is ... we don't behave like this normally but I think, 50% of what we do (in the class) is really exaggerated and it is understandable because – it is not real. I need to exaggerate to be understandable (if somebody slaps me and I am angry, everybody will understand it. But if nobody slaps me I need to explain or to show that I am angry). People find it sometimes hard, to exaggerate because they find it abnormal, but I explain to them that it is about acting and imagining, they have to imagine a role and then they feel open to it and comfortable. When I tell them that they are playing a role and not themselves, they are comfortable with it. I think also by nature, we are very scared to show ourselves, no?, to people? Especially men are afraid to show emotion, woman much more (?), that's why they take a dance like Bollywood. In general, we are conditioned not to show our emotions and therefore in Bollywood culture we maybe think: Oh, how can I show this now, maybe it looks funny or foolish ...” so, people are scared. But I think you just have to try it, not to take it too seriously, enjoy the moment and move on“ (Int.T.L.2,06.08.2011).

Im Bollywood-Workshop können neben der Musik auch Kostüme für eine „echtere“ Stimmung sorgen. Diese unterstützen die Phantasie und helfen der Verkörperung bestimmter Rollen:

“At the end of the week, a magical trunk opened and out came revealing and sparkly dresses, designed to make one feel ... well ... a little stupid, but also somewhat sexy ... and ... erm... Indian? It was great fun and felt a little bit like carnival, but nevertheless it had an influence on our performance. It became easier to identify with an Indian prostitute, to "sing" in Urdu or Hindi and the moves came out smoother and juicier than they did before. Appearance seems to be everything in Bollywood and no matter what, it worked for the quality of our dance!“ (Int.LDP1,06.08.2008).

Und:

„In einem anderen Bollywoodworkshop hat Terence einmal zu mir gesagt. „You can't dance bollywood in black dress you need colours!“ Und mit farbenfroher Kleidung (ein Rock war passend für die Choreo), Schmuck, Make-Up ist es ein anderes Tanzgefühl als im normalen Trainingsdress“ (Int.G.J.1,15.08.2011).

Die Einstellung zu dem Leben des neuen Mittelstandes spiegelt sich in den Workshops wenn „Bobos“¹⁸¹ an der *workshop culture* teilnehmen. Die Workshops sind Orte an denen „informell“ etwas unterrichtet wird und der Schwerpunkt auf einem Austausch des Wissens und der Erfahrung zwischen den TeilnehmerInnen und zwischen dem/der LeiterIn und den TeilnehmerInnen untereinander, liegt:

„It would pay off to confront this very "informal" model of teaching through personality with a traditional concept in pedagogy that makes a difference between the teacher and the master. Whereas the teacher has the function to transfer knowledge from one person to another, making them a vessel of information that does not need to be its source, the master "embodies" a specific form of spiritual, artistic or practical knowledge he/she shares with the student through a complex and often long-termed game of communication. Whereas the teacher can rely on a standardized and abstract system of knowledge he/she shares with his/her students, a master is needed if a particular form of knowledge is very difficult to codify; and even more so if this form of knowledge has to be acquired through a process of osmosis leading to a singular symbiosis between the student and the knowledge; a master plants seeds of knowledge into a person while, at the same time, communicating that each person has to process this information differently, according to the talents, instincts and desires of each particular person“ (Zakravsky 2008:URL1).

Ein Workshop ist sehr von der Persönlichkeit und dem Können des/der LeiterIn und auch der Gruppe abhängig.

„Terence Lewis ist eine sehr angenehme und charmante Person, der selbst vom Leben und seinem Tanz begeistert ist und die Begeisterung auch gut weitergeben kann. Der *fun faktor* war bei seinem Workshop größer, als bei dem vom USI-Kurs. Außerdem war der usi kurs ein semester lang und der von lewis nur eine woche, dafür täglich. Beim Bollywood workshop waren im Vergleich zu anderen Impulstanzworkshops auch sehr viele Österreicherinnen“ (Int.E.P.1,27.07.2011).

Und:

„Natürlich ist die Person, die den Workshops leitet sehr wichtig. Terence Lewis ist ein ausgezeichneter Repräsentant seiner Kultur. Aber darüber hinaus ist er ein toller Tänzer und Choreograph, dessen Können über den ethnischen Tanz hinauswirkt. Seine Auffassung von Contemporary Dance und die Verbindung mit den indischen Elementen macht seine Kunst besonders und einzigartig. Und er versteht es auch Beginners die Liebe zum Bollywood zu vermitteln“ (Int.G.J.1,15.08.2011).

Aufgrund ihrer zeitlichen Begrenzung sind die IPT-Workshops „**Impulse**“ die für unterschiedliche TeilnehmerInnen kürzer oder länger dauern. Wie schon vorher im Text besprochen, liegt die Tendenz des Erlernens eines Tanzstiles für viele „KonsumentInnen“ in einer „einfachen“, „leichten“ und „lustigen“ Manier:

181 Ein Teil der Mittleschicht wird auch „Bobo“ genannt: Das Wort wurde im Jahr 2000 von dem Kolumnisten David Brooks geprägt und bezieht sich auf die US-amerikanische Oberschicht am Ende der 1990er Jahre, die konservativen und zugleich rebellischen Lebensstil miteinander verband. Dabei trafen die unternehmerischen „Yuppies“ auf die Einstellungen der z.B. „Hippies“. Bobo setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: „bourgeois“ und „bohemian“ die zugleich auch Gegensätze bilden. Den Bobos wird u.a. vorgeworfen, durch ihre große Kaufkraft auf die Gentrifizierung zu wirken, wobei sie sozial homogene Stadtviertel bilden. So ein Beispiel liefert die Kastanienallee in Berlin. Andrea Maria Dusl prägte den Begriff „Boboville“ (Der Falter:51/52/2005) der sich auf die gegend um den Naschmarkt, das MuseumsQuartier, den Spittelberg, das Karmeliterviertel und auf Teile der inneren westlichen Bezirke - Mariahilf, Neubau, Josefstadt und Alsergrund – bezieht.

„**And as there is no canon**¹⁸² of discipline and no cultural consensus to create a new one, the workshop nomad is very much dependent on the "personality" factor of the teacher. This is a very "light" and "easy" concept at first glance; it has a lot of problematic ideological implications though. If "personality" is the only common denominator between workshop givers and takers, a non-explicit idea of authority is entering again, but through the back door; after all, the classical name for "personality" is "charisma" - a term loaded with political and magical meanings. The teacher of "personality", taking his/her personality as licence to offer his/her own personal mix of body techniques may serve his/her knowledge with ease and humour. He/she does, however, not offer any common ground the workshop consumer could appeal to. There are no grounds of negotiation, no standards to be agreed on. Thus, anarchy ironically can turn authoritarian at any moment. This is, of course, only a potential danger; and as the contract of workshop culture is notoriously short-termed, the consequences are hardly dramatic. Yet, the sustainability of the knowledge gained in this short encounter with a personality as teacher remains at least dubious“ (Zakravsky 2008:URL1).

Diese Art des Wissenstransfers ist konträr zu den alten indischen Traditionen eines Gurus oder *masters*, bei denen man/frau über eine lange Zeit ein spezifisches Wissen erlangte, an die Person gebunden war und ihr vertraute.¹⁸³ Der Zeitfaktor spielt dabei eine wichtige Rolle, wie in diesem Kapitel schon dargestellt wurde, da der Körper eine bestimmte Zeit braucht, um neue Informationen zu adaptieren und einzuverleiben. Um eine persönliche Beziehung zu dem *master* zu entwickeln, wäre auch eine kleinere Gruppe an TeilnehmerInnen von Vorteil:

The realm of "the body"¹⁸⁴ being educated in the workshop universe represents a complex terrain asking for both figures, the teacher and the master; body-related knowledge needs to be embodied, it cannot only be transferred in a generalized fashion; this holds even more truth, as quite a lot of workshops make references to various spiritual and non-European traditional cultures. However, the limited time frame and the setting of large groups of participants staying in a rather anonymous relation to the "master" allows for nothing but teaching. This deficiency passes unnoticed, because knowledge that can be taught and knowledge that asks for a "master" blur in the zone of contemporary lifestyle technologies, able to break down any complex psycho-physical practice to a small set of rules“ (Zakravsky 2008: URL1).

Zakravsky spricht in diesem Sinne von einem **workshop paradigm**, welche sich auf die erwähnten Prozesse des Lernens, die Beziehung zum/zur LehrerIn und zu Elementen anderer Kulturen bezieht:

„We are living in a peculiar age: we are obsessed with lifelong learning, but very sceptical about the authority of the teacher; we are permanently eager to gain new knowledge about new practices but not willing to invest a lot of time in practicing those practices; we are wide open for all sorts of cultural resources of various ethnical, historical and social origins but want to have it broken down to an easily digestible, rather technical block of information. All those paradoxes come together to form something I want to call the workshop paradigm“ (Zakravsky 2008:URL1).

Hier möchte ich eine Parallele zu Jenkins ziehen, der von einem **informellen Zugang** der Populärkultur spricht. Genau dieser lässt die innovativen, kreativen und experimentellen Vorgänge des kulturellen Agierens zu (vgl. 2009:11). Neue globalen Medien unterstützen den Entstehungsprozess einer weltweiten Populärkultur und bieten Menschen Wege und Auswege aus ihren lokalen „Engstirnigkeiten“. Dabei bilden sich „**Pop-Kosmopoliten**“, die Interesse an Elementen „fremder“ Kulturen haben (z.B. hinsichtlich des Essens, Kinos, der Musik, des Sports, Tourismus etc. (vgl. Konas 2012:45).

Wie schon vorher im Text erläutert, werden in einem Tanz-Workshop neue Techniken und Erfahrungen in den **Körper** „eingetragen“ und mit altem Körperwissen

182 **Fett** im Original.

183 In Zusammenhang dazu stehen auch die vielen zeitgemäßen zweitägigen (!) Yoga-Ausbildungen.

184 **Fett** im Original.

verbunden. Der Körper fungiert dabei als Bedeutungsträger neuer Informationen für die Außenwelt. In einer diversen Gruppe treffen die „perfekten“ Körper der professionellen TänzerInnen auf die „normalen“ Körper der Nicht-TänzerInnen.

„Each summer, the ImPulsTanz Festival in Vienna is shaping into a very vivid example of planet workshop. The subject matter in this case is not only dance, but the "body" in a wide sense of the word. The "body" being the centre of a particular workshop universe is not a random fact. The "body", as we know it today, is the paradigmatic site of workshop culture. One could even claim that "the body" was born on planet workshop. To state that everyone has one sounds like a blatant triviality; but it is more. The "body" is that seemingly white sheet of paper, the tabula rasa workshop culture can inscribe itself on. It is the "body that matters" (Judith Butler), the subject matter that oscillates between extreme presence and utter insignificance. Within these extremes, both, professional dancers trained to make their bodies noticed and "ordinary people" who see a chance to get their suppressed, ignored, neglected bodies some new attention, flood the workshops of ImPulsTanz“ (Zakravsky 2008:URL1).

Dieses „Aufeinanderprallen“ verschiedener Körper ist besonders in den *open-* und *beginner-*Workshops zu bemerken.¹⁸⁵ Der „offene“ Charakter der Workshops bezieht sich auf zwei Merkmale die sowohl als Werbestrategie als auch Informationsquelle zu betrachten sind:

1. „Offen“ den ZuschauerInnen gegenüber (diese können bei den meisten Workshops am Rand stehen oder sitzen, was von unterschiedlichen TeilnehmerInnen und LeiterInnen verschieden aufgenommen wird).

2. Als *open level-*Workshops. Dies bedeutet, dass TeilnehmerInnen mit unterschiedlichen Kenntnissen teilnehmen können. Der *open-*Workshop kann für viele vorteilhaft sein, da unterschiedliche Kenntnisstufen zu einer Bereicherung im Lernprozess werden können. Manchmal kann sich aber so ein „Mix“ sowohl für die TeilnehmerInnen, als auch für die LeiterInnen schwierig gestalten:

“The levels of the participants were quite diverse, so it was not always easy to find a way of explaining things so everyone would understand. I think that it wasn't an easy job to satisfy the "fast" people while not frustrating the "slow" ones. In the end, I think we all managed quite well and everyone was helping each other out. After the third day though, I got totally frustrated with people standing right next to each other and then getting annoyed if they got hit... Not that nice anymore to take classes with amateurs... Grrrr!” (Int. LDP1, 06.08.2008).

Oftmals werden die Workshops so angelegt, dass die „neuen“ Stile mit einem „O“ (*open*) oder „Beg“ (*beginner*) versehen werden. Da Bollywood schon seit ein paar Jahren Teil der Programm-Gestaltung ist, gibt es mittlerweile auch einen „Adv“ (*advanced*) Workshop. Trotzdem sind die Klassen häufig durchmischt, da es keine „Kenntniskontrolle“ gibt und die TeilnehmerInnen sich öfter überschätzen. Manchmal buchen auch professionelle TänzerInnen *beginner-*Workshops, weil sie einen bestimmten Stil nicht kennen oder weil es ihr Stundenplan nicht anders erlaubt:

„Im Workshop für Anfänger war die Gruppe ziemlich gemischt, es waren TänzerInnen von danceWEB, Anfängerinnen und Mittelstufe vertreten, aber auch Menschen, die sich für indische Kultur interessieren (tw. auch Hindi sprechen), aber sonst nicht tanzen. Terence Lewis ist es im Laufe des Kurses gelungen aus all diesen, eine homogene Gruppe zu machen, deren TeilnehmerInnen sich gegenseitig respektieren und mit Freude bei der Sache waren. (...) Habe hier nicht nur Tanzkolleginnen wiedergesehen, mit denen ich Jahre zuvor trainiert habe, sondern auch neue kennengelernt“ (Int.G.J.1, 15.08.2011).

185 Siehe Kapitel 5.3.

Die „Offenheit“ der Workshops betrifft nicht nur die tänzerischen Kenntnisse, sondern auch Herkunft, Alter, Interessen bzw. Erwartungen hinsichtlich des Workshops. Dadurch entstehen verschiedene Dynamiken und Synergien: Unterschiedliche Menschen bringen ihre eigenen Kontexte und Lebensgeschichten ein und transformieren sie in einem kreativen Prozess zu etwas Neuem.

„They are very different kinds of people who come to the workshops. Some want to have some workout, some of them want to look like somebody who they saw on TV etc.“ (Int.S.S.1,06.08.2011).

Im Kapitel 5.2. wurde erklärt, dass sich *live*-Bollywood-Tanz aus zwei Grundelementen zusammen setzt:

1. Dem Klassischen Indischen Tanz.
2. Dem indischen Volkstanz.

Die Klassischen Indischen Tänze, die im Bollywood-Tanz verwendet werden sind meistens Bharatnatyam, Kathak und Odissi. De Facto gibt es in Indien viele-, in Europa etliche Schulen, in denen man/frau diese Tänze erlernen kann. Ein im Bollywood-Tanz oft verwendeter Volkstanz ist Bhangra. Volkstänze werden in Indien nicht unterrichtet, da sie für „die Allgemeinheit“ sind. In Indien hat fast jede Region und *community* ihren eigenen Volkstanz. Lewis nennt die Mischung des klassischen und Volkstanz-Stils **old-school Bollywood-Tanz** und unterrichtet diese beim IPT-Festival:

„Because the old-school Bollywood that I teach in Vienna is a combination of *folk* dance and classical dance. Simply because the old-school Bollywood dance was choreographed by the choreographers from the 60ies, 70ies and 80ies who were classical dancers and they choreographed what they knew, with what information they had. And this information was classical. So even if the song was romantic, there was one Mudra or one eye-gesture or one kind of facial expression which is belonging to classical dance“ (Int.T.L.1,02.08.2009).

Der klassische indische Tanz steht in der narrativen Tradition und vermittelt Geschichten: Verse und Emotionen werden durch komplexe symbolische Handbewegungen bzw. Gesten (Mudras)¹⁸⁶ und Mimik (Abhinaya)¹⁸⁷ interpretiert.

„And even if the films were normal films, the drama was always there with the classical dance. You know, all the drama from abhinaya (mime-acting) which is all about expression and is the strongest component of any classical dance. And these choreographers put always the elements for the expressions. Because Indian film is very lyrical, it's musical; it's story-telling, very narrative and the best way to present a story is the classical dance because it has a lot of mudras and facial expressions who can tell the story“ (Int.T.L.1,02.08.2009).

Und:

“The dance consists of a lot of hand movements with symbolic meaning: patak, allapadma, namaste and other names too tricky to remember. Legs and feet indicate the rhythm, going from easy to more difficult structures. Bollywood dance is - it makes sense - derived from the Bollywood movies and tries to tell a story through its movements and its facial expressions, much like a musical. (...) Those moves were quite unusual to me though, e.g. the head is always a little tilted, facial expression is very important, since the dance always tells a story. Even the lips and the eyebrows have their own choreography! The back is always straight and only very little movement is allowed with the spine” (Int.LDP1,06.08.2008).

186 Sanskrit *mudrā*: Siegel. Mudras sind symbolische Handgesten die in alltäglichen Leben, in religiöser Praxis und im Klassischen Indischen Tanz eingesetzt werden.

187 Sanskrit *abhi*: zu, in Richtung und *nii*: führen. Synthese von Körpersprache, Gestik und Mimik.

Neben den zwei angeführten Grundelementen fließen in den Bollywood-Tanz auch andere Stile ein. Dies macht seinen „hybriden“ Charakter aus. Ab den 1990er Jahren wurde der indische Filmtanz zunehmend „verwestlicht“ und global-urban beeinflusst:

“With the 90ies-wave came a change, the internet-boom happened, we exchanged information, Hip-Hop became the new craze, MTV became the new craze, you know, the West was always influencing us and it trapped all of us and now it is completely Western and Hip-Hop oriented. And only a few songs, dances and songs have some Indian moves, largely is Hip-Hop. The old-school Bollywood from the 60ies, 70ies and 80ies was definitely a time where the classical actresses were dancing and music was composed and made in that way” (Int.T.L.1,02.08.2009).

Bollywood-Stil hat historisch betrachtet, viele **Verwandlungen** durchgemacht. Für die verschiedenen Prozesse des „Hinzufügens“, „Wegnehmens“ und des „Mischens“ sind im Laufe der Zeit zahlreiche Begriffe entstanden, die mit dem Begriff „Masala“, wie für die Charakterisierung von Bollywood-Filmen verwendet wird, vergleichbar: Hybridisierung, Fusion, *remix*, Appropriation, Adaptation, Transformation, Grenzüberschreitung, Ausleiherung, Aufnahme, Grenzverschiebung, Verhandlung, Übertragung etc.

Diese Begriffe zeugen von einem aktiven Prozess der **Anpassung** an verschiedene Umstände und an eine gewisse Flexibilität des Tanzes, aber auch des Publikums. Das aktive Agieren der Choreografinnen und Workshop-LeiterInnen sowie auch der TeilnehmerInnen steht dabei im Vordergrund. Dabei kann jede Person ihren individuellen Bollywood-Stil „erfinden“.

„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).

Gabrielle Klein erinnert daran, dass Prozesse der **Übertragungen** zwischen Kulturen, innerhalb einer (Tanz)Szene und einzelnen ästhetischen Medien keine linear verlaufenden Prozesse sind, die ihren Ursprung in einer Kultur an einem Ort zu einer bestimmten Zeit haben. Ferner sind sie **keine** Kopien eines ursprünglichen „Originals“:

„Sie zeigen, dass Übertragungsbewegungen, ob zwischen den Kulturen, innerhalb einer Tanzszene oder auch zwischen den einzelnen ästhetischen Medien [des Tangos] weder einen einheitlichen Ursprung haben, noch linear verlaufen oder als Kopien eines vermeintlichen Originals zu deuten sind. Die Texte plausibilisieren vielmehr die These, dass Übertragungsbewegungen immer brüchig und fragil sind und transformierend wirken, wenn sie in neue Kontexte gestellt und mit unterschiedlichen lebensweltlichen und politischen Bedeutungen aufgeladen werden. Übertragung ist von daher immer auch Travestie, Maskerade und Parodie, obwohl sie mitunter als bloße Nachahmung wahrgenommen und gedeutet wird“ (Klein 2009:10).

Diese These findet ihre Bestätigung in den, in diesem Kapitel beschriebenen Prozessen der Aneignungen bzw. des *mixing* wobei es deutlich wird, dass Übergänge in andere Sprachen, Kontexte, Lebensgeschichten und in andere Medien, neue Sinnzusammenhänge hervorbringen und diese dann auch z.T. eine gewisse Eigendynamik entwickeln (vgl. Klein 2009:11).

Durch die Analyse der Interviews mit den TeilnehmerInnen des „Bollywod Dance“-

Workshops wird klar ersichtlich, dass der Bollywood-Tanz **Lebensfreude** und **Spaß** vermittelt, wobei auch der Leiter darauf Wert legt, „dass der Spaß und die Freude am Tanz erhalten bleiben“ (Int.G.J.1,15.08.2011). Auch auf der Homepage von Terence Lewis sind Worte wie „'Spreading the Joy through Dance'“ (URL 38) zu finden.

„Es tanzt also nicht nur der Körper sondern auch Geist und Seele. Es tut gut beim Tanz auch die unterschiedlichen Emotionen so offensiv auszudrücken“ (Int.G.J.1,15.08.2011).

Und:

„Ich könnte mir vorstellen, dass man wieder mehr Freude empfindet und die Probleme des Alltags für die Zeit des Workshops vergisst und man wieder mehr Energie hat“ (Int.E.P.1,27.07.2011)

Die genannten Faktoren Spaß, (Lebens)Freude und Glück werden auch in anderen lokalen Untersuchungen erwähnt z.B. in Wien (Konas 2012) London und Leicester (David 2010a, 2010b) und Prag (Shresthova 2011). Konas spricht sogar von einer „Glücklich-Mach-Formel“ (2012:82f). Eine differenzierte Darstellung des Zusammenhangs dieser Thematik mit einer Anthropologie des Glücks würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.¹⁸⁸ An dieser Stelle möchte ich noch die Theorie der *communitas* von Turner erwähnen, welche im Kapitel 6.4. ausführlicher beschrieben wird.

Abschließend möchte ich noch den Aufbau des „Bollywood Dance“-Workshops mit Terence Lewis beim IPT-Festival darstellen und danach kurz sein gegenwärtiges Werk sowie seine Biografie umreißen.

Der Workshop „Bollywood Dance“ ähnelt im **Aufbau** vielen anderen Tanz-Workshops: Die TeilnehmerInnen stellen sich das erste Mal in einem Kreis mit Vornamen vor. Es gibt ein *warm up* mit z.B. Yoga-Übungen. Die Tanz-Schritte werden zuerst im Kreis, danach *across the floor* mit Musik geübt. Um zur Ruhe zu kommen, erklärt Lewis nach dynamischen Tanzschritten die Bedeutung von Mudras und von Abhinaya oder erzählt über die indische Kultur, die Gesellschaft und wie diese in den Filmen re-präsentiert wird. Alle diese Elemente sind in der Choreografie, die dann im Unterricht folgt, zu berücksichtigen. Dabei kann Lewis auch formal sein und verlangt von der Gruppe z.B. ein gemeinsames Aufzählen der schon gelernten Begriffe. Meistens werden zwei Choreografien im Frontalunterricht erlernt in dem die Schritte des Dozenten nachgemacht werden. Wenn die Musik ausgeschaltet ist, wird der Rhythmus und der Text der *songs* von Lewis gesungen. Wie schon im Text dargestellt wurde, bringt Lewis in den Unterricht immer wieder verschiedene Elemente des zeitgenössischen Tanzes ein. So endete z.B. die Klasse 2012 mit einem Kreis, in dem sich die TeilnehmerInnen gegenseitig „abklopfen“, gemeinsame Dehnungsübungen machten etc. Am Ende der letzten Stunde bot Lewis allen etwas Salziges und Süßes aus Indien zum Essen an. Diese sozial-integrative Geste ist nicht inszeniert sondern entspricht den Charaktereigenschaften von Lewis.

„Man macht Aufwärmen mit Kräftigungsübungen, dann *across the floor*, wo einzelne Bewegungen geübt werden, Handbewegungen werden erklärt, man arbeitet aber auch am Gesichtsausdruck – einmal haben wir da so eine Übung vor dem Spiegel gemacht, zum Schluss haben wir Choreografie gemacht. Einmal gab es sogar was zu Essen ;)“ (Int.E.P.1,27.07.2011).

188 Siehe auch EHRENREICH, Barbara (2007): *Dancing in the Streets: a history of collective joy*. New York: Metropolitan Books. In diesem Buch untersucht die Autorin ekstatische Tänze und vergleicht sie mit heutigen Praktika der Club-Szenen.

Das Tanzschaffen von **Terence Lewis** und sein persönliches Engagement beruhen auf zwei Schwerpunkten:

1. Den Tanz für „Alle“ erreichbar zu machen – davon zeugt z.B. das „Any Body Can Dance“-Programm (ABCD) seiner Tanz-Akademie.
2. Den indischen zeitgenössischen Tanz und *live*-Bollywood-Tanz zu professionalisieren und zu institutionalisieren.

Das neue Promotionsvideo auf seiner Webseite¹⁸⁹ erzählt von den unterschiedlichen Angeboten, die er und seine Tanzkompanie bieten: Die „Terence Lewis Inc.“ ist als ein Markenname zu verstehen, welcher Menschen in unterschiedlichen Stadien ihres Lebens „auffängt“ und ihnen neue Chancen gewährleistet. Sein Unternehmen befindet sich zwischen *dance for fun* und *serious professional dance* nach *high art standards*. Die Entertainment- und Business-Optionen sind *larger than life*, wobei die Bollywood-Träume in kreativen Eigenproduktionen der Awards und Red Carpet Shows wahr werden.

Der Wunsch des Unternehmens ist es, in Indien eine Infrastruktur für den Tanz zu erschaffen und den zeitgenössischen indischen Tanz durch Kurse und einen Wissens-Austausch inklusive Stipendium-Möglichkeiten, sichtbar bzw. professionell zu machen. Die Vision zielt darauf ab, die erste indische zeitgenössische Tanz-Akademie zu etablieren („Terence Lewis Centre for Dance & the Dancer“). Mit einer zeitgemäßen Infrastruktur würde diese Akademie indischen TänzerInnen Aufführungsräume und Möglichkeiten für das Training bieten, eine Plattform für Austausch sein sowie „westliche“ Tanztechniken vermitteln. Lewis selbst studierte und trainierte u.a. Klassischen Indischen Tanz (Kathak), indischen Volkstanz, Yoga, Ballett, Jazz-Tanz, Horton- und Graham-Technik und verschiedene zeitgenössische Stile.¹⁹⁰ So eine vielseitige Tanzerfahrung möchte er auch anderen TänzerInnen ermöglichen.

„For many young aspiring dancers in our country, for the most part come with a storehouse of potential and a heart full of dreams, but unfortunately, that's all they will remain... dreams! The potential and the passion for Dance seem to die a natural death due to an acute lack of opportunities in that sphere and certain attitudinal misapprehensions inherent in our social fabric“ (URL38).

Dazu setzt sich Lewis für den Status des Tanzes und für den des Tanzberufs ein, da dieser in Indien noch immer mit negativen Konnotationen verbunden wird. Um diese Träume zu verwirklichen, hat Lewis einige neue Marketingstrategien entwickelt (z.B. „The Wall“ Projekt).

Lewis ist von Kopf bis Fuß ein „Profi“, aber mit Leichtigkeit. Einer seiner Mottos wie "If you must sweep the room, then do it like no one else could ... so spotless that you leave your mark!" (Lewis:URL38) und diese Lebenseinstellung verkörpert er wirklich, sei es ob er Tanz, Mikrobiologie, Soziologie, Psychologie oder Hotelmanagement studiert. Lewis trat in mehreren internationalen Shows auf und choreografierte Musicals. Beim Edinburgh „Fringe Festival“ gewann er den Preis für das beste Musical „Children of the Sea“, welches er mit den betroffenen Kindern vom Bürgerkrieg und Tsunami aus Sri Lanka, kreierte. Außerdem fungierte er als

189 <http://terencelewis.com> (Zugriff am 15.10.2012, MEZ 14:46).

190 Mehr dazu siehe noch: <http://www.impulstanz.com/workshops12/did287/>(Zugriff am 02.09.2012, MEZ 22:40).

Choreograf für indische (u.a. für „Lagaan“ 2001¹⁹¹) sowie für internationale Filme („Hexe Lilli“ 2009¹⁹²) und als Trainer für Bollywood-SchauspielerInnen (z.B. für Amir Khan und Abhishek Bachchan). 1999 gründete er die TLCDC-Kompanie und seit 2009 ist er Juror bei der „Dance India Dance“ Show. In 2012 brach Lewis zum zweiten Mal den Tanz-Guinness World Record in Mumbai: Während 2011 1336 Personen an dem Ereignis teilnahmen, betrug die Zahl im Jahr 2012 fast 4500 Personen (vgl. URL39). Damit wollte Lewis u.a. den Ansatz von ABCD („Any Body Can Dance“) beweisen.



Abb. 10.

191 Filmografie siehe Kapitel 4.1.

192 Regie: Stefan Ruzowitzky, Land: Deutschland, Österreich, Spanien, Italien.

6. Die Konstante des Wandels – Theoretische Zusammenhänge

„Tanzen ist ein sozialer Prozess. Ein Prozess zwischen Lehrern und Schülern, zwischen Tänzern und Choreografen, zwischen Tänzern in Ensembles. Auch darin liegt eine wesentliche mimetische Praxis des Tanzes. Was wir auf der Bühne sehen, ist nur der Ausschnitt einer einzigen Stunde – Ergebnis eines jahrelangen, tagtäglichen sozialen mimetischen Prozesses. Vielleicht müsste das Sprechen und Schreiben über Tanz auch ein sozialer Prozess werden, der Prozess einer Gruppe“ (Wittmann 2002:595).

In diesem Kapitel werden die in dieser Arbeit bereits erwähnten Theorien, Konzepte und Ansätze zu Globalisierung, Medien, Tanz, Imagination, Identität, Lebensstil, Körper und der individuellen Aneignung von Tanz detaillierter und zusammenhängender ausgeführt und zwar immer in Interdependenz zu Empirie. Das Phänomen „Bollywood“ generell sowie *live*-Bollywood-Tanz im Speziellen werden hier global, lokal und persönlich verortet und rezipiert. Das umfasst verschiedene Prozesse, welche in dieser Arbeit durch die unterschiedlichen Themenfelder der Kultur- und Sozialanthropologie, Kulturwissenschaft, Medienanthropologie, Visual Studies und der Tanzwissenschaft, dargestellt werden.

Zunächst wird das relativ junge Schlagwort „Globalisierung“ und die damit einhergehende Entwicklungen der neuen Massenmedien, der Massenmigration bzw. der Deterritorialisierung analysiert und welchen Einfluss diese auf den Verlauf des menschlichen Denkens und Handelns haben. Die Globalisierungsprozesse verändern u.a. die Auffassungen von Konsum, den Arbeitsverhältnissen, dem Lebensstil sowie die Beziehungen zum Aufenthaltsort. Folgend werden die persönlichen und gruppen-sozialen Perspektiven in Bezug auf „Identitäts-Drehbücher“ und „Lebens-Welten“ kurz umrissen, Appadurais 5 *scapes* werden mittels den *art-*, *myth-*, *bolly-* und *dancescape* erweitert.

Darüberhinaus wird das Phänomen „Bollywood“ als eine *participatory culture* und als ein transmediales „Phänomen“ dargestellt und der Körper wird aus der neuen Subjekt-orientierten Perspektive durchleuchtet.

6.1. Im *flow* bleiben – Grundzüge der Globalisierungsdebatte

Kulturelle Beeinflussung und soziale Prozesse – ähnlich jenem der „Globalisierung“ hat es schon immer gegeben. Allerdings nicht im heutigen Ausmaß und nicht in dieser Intensität und Schnelligkeit. Der umstrittene Terminus bzw. das mittlerweile überall aufkommende, populäre Schlagwort bezieht sich vor allem auf komplexe weltweite Verbindungen, Querverbindungen, Verwobenheiten, Vernetzungen und Beziehungen in Bereichen wie Wirtschaft, Politik, Kultur, Kommunikation und Medien. Terminus-Gegner wie z.B. Baumann schlagen vor, das Wort „Verflechtungen“ anstatt „Globalisierung“ zu verwenden (vgl. Baumann 2002:113), Beck plädiert für eine Begriffsdifferenzierung, die zwischen „Globalität“, „Globalisierung“ und „Globalismus“¹⁹³ unterscheidet (vgl. Beck nach

193Dabei ist für Beck „Globalisierung“ ein sich ständig verändernder Prozess der Vernetzung; „Globalität“ dagegen beschreibt den Ist-Zustand der durch Medien, Reisen, Ideen, Technologien, Märkte und Finanzen miteinander vernetzten Welt. Unter „Globalismus“ versteht Beck die Ideologie und Praxis des Neoliberalismus (vgl. Beck nach Breidenbach/Zuckrigl 1998:11).

Breidenbach/Zuckrigl 1998:11) und Kaller-Dietrich spricht von einer Verwechslung des Terminus „Globalisierung“ mit der Globalgeschichte (2008:URL40). Dabei sind Handel, Migration, inter- und transkulturelle Kommunikation Themen der Globalgeschichte, während die Globalisierung den Schwerpunkt „auf die wirtschaftlichen und sozialen Interaktionen, der Verflechtungen und Verdichtungen solcher Interaktionen“ (ebd.) setzt. Weiter ist die Globalgeschichte eine Geschichte der menschlichen **Mobilität**. Egal ob unter Zwang oder aus freien Handeln, ob alleine oder in Gruppen – Menschen „bewegten“ sich immer und bildeten dabei **Interaktionen** (vgl. ebd.). Breidenbach/Zuckrigl (1998:36) heben das globale Referenzsystem hervor, welches die universellen globalen Standards, Theorien und Konzepte verinnerlicht – die „Globalkultur“. Appadurai spricht von einem „Zeitalter der Globalisierung“ (1999:URL35), wobei er sich auf die letzten zwanzig Jahre des 20. Jahrhunderts bezieht und diese als einen historischen „Bruch“ und eine Verabschiedung der bisherigen Lebensformen durch Massenmedien und Massenmigration beschreibt. Auch Eriksen betont die Unklarheit des Begriffes „Globalisierung“ und bezieht sich auf die globalen Beziehungen und Verbindungen der vergangenen Geschichte (vgl. 2007:1).¹⁹⁴ Wie so viele Totalphänomene ist auch Globalisierung widersprüchlich und nicht für alle Menschen von gleicher Bedeutung:

„Heutzutage gibt es zahlreiche Diskurse und Gegendiskurse der Globalisierung. Für manche bedeutet dieser Begriff den Triumphzug von Kapitalismus, Markt und Demokratie. Für andere, etwa in ärmeren Weltregionen, heißt Globalisierung oftmals strukturelle Anpassung, tägliches Leiden, Verlust der nationalen Autonomie sowie Ansteigen der staatlichen Disziplinierungsmaßnahmen und Gewalt“ (Appadurai 1999:URL35).

Um das Phänomen „Globalisierung“ zu verdeutlichen, beschreibt Eriksen (2007:4f) was Globalisierung **nicht** ist, nämlich:

1. Ein junger Begriff, welcher in den 1980er Jahren aufkam. Man/frau denke an frühere „Welt-Systeme“ wie z.B. das koloniale System oder das Römische oder Aztekische Reich. Dabei liegt einer der größten Unterschiede zwischen „damals“ und „heute“ in dem **Bewusstsein** der Menschen über die anderen Menschen. Durch die Neuen Medien als ein **geteiltes Kommunikationssystem** werden menschliche Verflechtungen zu einem Massenphänomen sowie Zeit und Raum omnipräsent.

2. Ein neues Wort für den ökonomischen Imperialismus oder kulturelle „Westernisierung“¹⁹⁵. Globalisierung ist nicht auf einen einzigen ökonomischen transnationalen Prozess reduzierbar. Auch wenn die wohlhabenden Länder dominant sind, ist dieser Prozess nicht statisch und „fließt“ nicht nur aus einer „Richtung“ in eine andere. Länder wie China, Indien, Südkorea, Brasilien oder Südafrika sind gleich starke Akteure im globalen Wirtschaftsgeschehen. Auch Breidenbach/Zuckrigl (vgl. 1998:35f) meinen, dass sich weltweite Einflüsse nicht auf den US-amerikanischen Kulturimperialismus reduzieren lassen. Der „Westen“ ist seit mindestens 500 Jahren verstärkt als Motor der weltweiten Vernetzung zu sehen¹⁹⁶, seit den 1970er Jahren gibt es eine nachhaltige Beeinflussung des „Westens“ durch andere Regionen (durch z.B. Wirtschaftstheorien, Musik, Küche, Literatur und

194 Eriksen verweist dabei u.a. auf unterschiedliche Theorien des „globalen“ menschlichen Bewusstsein und der Verbundenheit wie z.B. die „Weltgeist“-Philosophie von Hegel (1807) oder Kants (1795) philosophischer Entwurf „Zum Ewigen Frieden“. Dazu würde ich noch als Beispiel den Begriff „Weltschmerz“ (Jean Paul 1823) erwähnen, der Generationen des 19. und 20. Jahrhunderts prägte, vor allem die New Wave-Bewegung in Europa und in den USA.

195 In den 1990er Jahren sprach man/frau von „Amerikanisierung“.

196 Stichwort „Kolonialisierung“.

spirituelle Lebensformen).

3. Globalisierung ist keine Homogenisierung. Mit dieser These stimmen sowohl Appadurai (1996:11) als auch Breidenbach/Zuckrigl (1998:217) überein. Die Teilnahme an weltweiten transnationalen Prozessen kann zu einer Belebung des Lokalen führen. Außerdem sind große Segmente des menschlichen Alltags von der Globalisierung nicht beeinflusst: Auch wenn die Menschen in vielen verschiedenen Kulturen z.B. Jeans tragen, einen iPod besitzen oder Coca-Cola trinken, bedeutet das nicht, dass sie das zu einem/einer US-AmerikanerIn oder EuropäerIn macht (auch wenn Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten als eine integrative Dimension der Globalisierung fungieren).

Breidenbach/Zuckrigl sprechen von einer **Ausdifferenzierung** der Kultur, da Menschen mehr Ausdrucksmöglichkeiten haben und durch zahlreiche Kontakte die Kenntnis alternativer Lebensformen wächst (vgl. 1998:35 und 97).

„In der Auseinandersetzung mit globalen Einflüssen entstehen neue Kulturen, die weniger auf Autonomie als auf Beziehungen basieren“ (Breidenbach/Zuckrigl 1998:35).

Die Ausdifferenzierung der Welt erfolgt über das erwähnte globale Referenzsystem – die „**Globalkultur**“. Dieses System besteht aus universellen Kategorien, Konzepten und Standards, die eine gegenseitige Anerkennung und kulturelle Verhandlung ermöglichen. Konzepte wie Menschenrechte, Demokratie und Feminismus erlauben vielen, sich international zu positionieren und ihre nationale Einstellungen zu relativieren (Breidenbach/Zuckrigl 1998:36). Kulturelle Unterschiede müssen zwecks gegenseitigem Verständnis und Anerkennung definiert werden (vgl. ebd:37). Menschen werden nicht alle gleich, sondern berufen sich auf die gleichen Strukturen und Konzepte bzw. Standards. Die **Ausgestaltung** dieser Strukturen erfolgen in einem bestimmten Rahmen hegemonialer Strukturen (vgl. ebd:97f).

Ferner werden globale Waren und Ideen von Menschen verschieden **interpretiert**. Sie werden auf unterschiedlichste Art und Weise in ihr eigenes Weltbild integriert, verwandelt oder „abgewehrt“ (vgl. 1998:35). Die Medieninhalte werden von Menschen auch individuell rezipiert, wodurch jeder Mensch sein eigenes „Drehbuch“ schreiben bzw. imaginieren kann (vgl. Appadurai 1996:3).

4. Wie im Punkt 3 erwähnt, steht Globalisierung nicht im Gegensatz zu den Menschenrechten. Auch wenn transnationale Unternehmen immer wieder die Rechte der ArbeiterInnen in armen Ländern des Südens nicht respektieren, hat die Globalisierung Auswirkungen auf das lokale Bewusstsein über Menschenrechte:

„Hegemonie im globalen Referenzsystem wird nicht direkt durch das Aufzwingen einer fremden Macht erreicht, sondern indirekt durch die Etablierung universeller Strukturen und Standards. Innerhalb dieser Kategorien müssen Menschen, wenn sie von einer Mehrheit gehört werden wollen, ihre Unterschiede artikulieren. Dabei werden bestimmte Arten von Unterschieden hervorgehoben, andere ignoriert oder unterdrückt“ (Breidenbach/Zuckrigl 1998:37).

5. Weiter ist Globalisierung keine Bedrohung für lokale Identitäten. Wenn Globalisierung als ein Auflösen der Grenzen zu verstehen ist, dann wird als Reaktion darauf das Lokale oftmals unterstrichen und gestärkt (vgl. das *re-embedding* unten im Text). An dieser Stelle erwähnt Eriksen den Begriff „Glokalisierung“ von Robertson.¹⁹⁷ Es stimmt, dass lokale Macht durch Globalisierung geschwächt wird, doch Globalisierung kreiert keine „globalen-Menschen“.

¹⁹⁷ Siehe weiter unten im Text.

In den späten 1980er Jahren hat sich die Welt nicht fundamental transformiert, doch die Antriebskräfte der Ökonomie, der Politik und der kulturellen Dynamik sind weitgehend transnational geworden. Der Handel und die wirtschaftlichen Beziehungen wuchsen zunehmend und die Kommunikations-Netzwerke waren schneller geworden (vgl. Eriksen 2007:4). Diese Entwicklungen wurden von drei entscheidenden Faktoren vorangetrieben:

1. Dem Ende des Kalten Krieges, welches die Dualitäten aufhob und die Welt in „einen Block“ bzw. Marktplatz verwandelte.

2. Dem Internet, welches seit den 1990er Jahren seine explosive Verbreitung (er)lebte und bewies, dass räumliche Distanz keine Trennung mehr bedeuten muss (vgl. Eriksen 2007:8). Dazu führten Mobiltelefone zusätzlich zu einer Dislozierung des Alltags (der „physische“ Buchstabe wurde durch E-Mail¹⁹⁸ ersetzt und das „fixe“ Telefon durch ein mobiles).

3. Der Identitätspolitik, die im Vordergrund der internationalen Agenda war: Nationale, ethnische, religiöse und territoriale Identitäten wurden von beiden – von staatlichen Systemen ebenso wie von Minderheiten gefordert z.B. Multikulturalismus versus Fragmentierung von Ex-Jugoslawien.

Anfang der 1990er Jahre entstanden weltweit zwei verschiedene Szenarien: Eine „Kulturschmelze“ (Müller nach Breidenbach/Zuckrigl 1998:9) versus einer Fragmentierung (vgl. ebd.). Dieser **duale Charakter** der Globalisierung umfasst beides, einerseits eine geografische und kulturelle Verdichtung der Welt und andererseits ein Bewusstsein über die Welt als eine „Ganzheit“ (vgl. Robertson nach Eriksen 2007:4). Beide Phänomene co-existieren nebeneinander und sind für verschiedene Menschen von unterschiedlicher Bedeutung. Menschen müssen sich zwischen komplexen, sich überlappenden und widersprüchlichen Ordnungen arrangieren (vgl. Breidenbach/Zuckrigl 1998:11). Dabei entstehen z.B. Kosmopolitismus und kulturelle „Hybridität“ bzw. *mixing* als Resultat dieser komplexen Verflechtungen. Gleichzeitig können ethnische, religiöse oder nationale Strömungen ihre Stimme erheben und nach „Reinheit“ verlangen (vgl. Eriksen 2007:7). Diese Prozesse des **disembedding** und zugleich auch **re-embedding** zeugen davon, dass jede Art von „Entwurzelung“ auch nach einer „Verwurzelung“ oder Sicherheit verlangt.¹⁹⁹

Nach einem Überblick über die Globalisierungs-Missverständnisse, einige wichtige Faktoren der Globalkultur sowie geschichtlich relevante Ereignisse und Entwicklungen – möchte ich noch die 8 Dimensionen der Globalisierung nach Eriksen (vgl. 2007:7f) anführen, welche sie zusätzlich charakterisieren und ausmachen:

1. Disembedding und *de-localization* (Distanz ist irrelevanter geworden, wobei Ideen, Bücher, Mode, Arbeit etc. im Fluss sind).

2. Acceleration (Schnelligkeit von Transport- und Kommunikationsmitteln wächst zunehmend).

¹⁹⁸ Eng. *electronic mail*: elektronische Post.

¹⁹⁹ So stehen z.B. auch der Jugoslawien-Krieg in Europa (1991-1999) und der erste Irak-Krieg (1990-1991) als eine Art Paradoxon dem damals wirtschaftlichen Prozess der Globalisierung gegenüber. Die Tendenzen der Vereinheitlichung und Vereinigung liefen parallel mit den Dynamiken der Spaltung und der Abgrenzung (vgl. Ploebst/Haitzinger 2011:10).

3. *Standardization* (auf der ganzen Welt sind Ähnlichkeiten zu betrachten wie z.B. der Gebrauch der Englischen Sprache, Hotelketten, Einkaufszentren, Supermarkt-Ketten).
4. *Interconnectedness* (Netzwerke, welche Kontinente verbinden, wachsen täglich und damit auch immer wieder neue internationale Vereinbarungen).
5. *Movement* - die ganze Welt ist in Bewegung durch Migration und Reisen (Tourismus und Geschäftsreisen).
6. *Mixing* (das kulturelle „Vermischen“ entwickelt sich heute in größerer Dimension, ist schneller und vielfältiger).
7. *Vulnerability* (Grenzen der Länder werden schwächer und „durchlässiger“ und damit auch anfälliger für unerwünschte Geschehnisse).
8. *Re-embedding* (als soziale Gegenströmung von *disembedding*).

An dieser Stelle wäre noch ein zusätzlicher, von Breidenbach/Zuckrigl (vgl. 1998:37) angeführter Punkt zu erwähnen – der **Wandel**. Dieser bezieht sich auf die ständige Wechselwirkung zwischen der Globalkultur und den einzelnen integrierenden Elementen, wobei er als ein dynamischer Prozess und gleichzeitig als eine Konstante zu sehen ist.

Wie diese Ausführungen zeigen, (ver)änderte Globalisierung fundamental die menschliche Erfahrung von **Raum und Zeit**, von dem „Hier und Jetzt“.²⁰⁰ Die zwei wichtigsten antreibenden Kräfte der Globalisierung sind laut Appadurai die Massenmigration und die elektronischen Medien, welche die persönlichen Wahrnehmungen und Vorstellungen der Menschen transformierten (vgl. Appadurai 1996:4):

„Neu daran, so habe ich in meinem Buch »Modernity at Large« ausgeführt – und ich spreche hier von einer Neuheit, deren undefinierbarkeit oft mit dem Begriff »Globalisierung« bezeichnet wird –, ist die geballte Kraft dieser beiden Faktoren: Massenmigration und Massenmedien. Im Zeitalter der Globalisierung treffen bewegte Bilder und Botschaften – auf noch nicht dagewesene und oft sonderbare Weise – auf dislozierte und mobile Bevölkerungsgruppen. Selbstverständlich werden diese Prozesse noch von anderen Faktoren mit gesteuert, etwa den Anstrengungen des Kapitals, die Logik der Medien und der Migration sowohl zu definieren als auch an sich zu binden, indem ständig neue, flexible Konstellationen von Geld, Körpern und Märkten entwickelt werden. Außerdem gibt es Bemühungen seitens nationaler Regierungen, Diskurse über Identität und Bereiche der Souveränität zu definieren. Schließlich ist da noch die unbestreitbare Kraft eines globalisierten Freiheitsdiskurses, etwa in Südafrika, welche die Kolonialisierungsbestrebungen von kapitalistischen und nationalistischen Diskursen permanent ins Wanken bringt“ (Appadurai 1999:URL35).

Das **Globale** wird laut Appadurai, im Gegensatz zum Lokalen als etwas Neues, Mobiles und Sich Veränderndes vorgestellt. Das **Lokale** wird mit einer unbeweglichen Leinwand assoziiert, in die das Globale eingeschrieben wird.²⁰¹ Doch

200 Das „Hier und Jetzt“ sind für Appadurai Bilder und Vorstellungen von bestimmten Räumen in denen sich Menschen in der Gegenwart befinden.

201 Z.B. in der Weltsystemtheorie (siehe Wallerstein und Weiterführung durch Wolf): Wolf verabschiedet sich in Anlehnung an Wallersteins *global turn* von der entwicklungstheoretischen Perspektive, indem er die scheinbar isolierte lokale Entitäten in einem gemeinsamen räumlichen globalen Kontext sieht, wobei alle Geschehnisse miteinander in Relation stehen. Die Weltsystemtheorie verbindet die Ordnungen des Raumes mit den ökonomischen bzw. machtpolitischen Kräften und verweist auf die direkte Verbindung der lokalen Gesellschaften mit äußeren Geschehnissen. Im Blickwinkel dieser Perspektive ist die (Re)Produktion des Lokalen von den strukturellen Veränderungen im Globalen abhängig. Kritik an dieser Theorie kam v.a. von Hannerz (1989) der meinte, dass für so eine Perspektive eine räumlich verortete und einheitliche Kultur als Ideologie vorausgesetzt wird und dass die geschichtsverändernde Dynamiken nur von den Zentren und nicht von der Peripherie kommen. Aus heutiger Sicht sollte man/frau das Studium von Kultur im globalen Rahmen nicht auf ein Studium von Völkern ohne Gegenwart beziehen (vgl. Kreff 58-61).

das Lokale wird auch fortlaufend hergestellt bzw. produziert (vgl. 1999:URL35). Hier unterscheidet er zwischen zwei Ebenen der Örtlichkeit: Der sozialen – „Lokalität“ (*locality*) und der formalen – „Nachbarschaft“ (*neighbourhood*) (vgl. Kreff 2005:65). Die „Lokalität“ wird über *rites de passage* in den Körper eingeschrieben und innerhalb einer sozial und räumlich definierter Gemeinschaft verortet. „Nachbarschaft“ definiert bestehende soziale Formen, innerhalb welcher die „Lokalität“ realisiert wird (vgl. ebd.). Die Neuen Medien und die dadurch gestaltete Kommunikation bringen neue, virtuelle „Nachbarschaften“ hervor, welche Ideen, Geld und soziale Beziehungen in Bewegung bringen (vgl. ebd:67). An dieser Stelle möchte ich auch die teilnehmende aktive und kreative Kulturausübung in der digitalen Welt nach Jenkins erwähnen (*participatory culture*) (vgl. 2009:3), welche in Zusammenhang mit den Praktiken der Bollywood-Fans zu sehen ist (vgl. Mader 2008:28). Die Aktionen virtueller „Nachbarschaften“ fließen in andere „reale Nachbarschaften“ (z.B. in Form von Währungsflüssen, Waffen, Nationalismen etc.) und bilden komplexe Beziehungen zwischen beiden Formen. In den schon erwähnten Fan-Gemeinschaften und in den Diaspora-*communities* schaffen elektronisch vermittelte Gemeinschaften unterschiedliche hybride Begriffe lokaler Subjektivität (vgl. Kreff 2005:68). Breidenbach/Zuckrigl (vgl. 1998:36) sprechen auch davon, wie im Zuge der Globalisierung geographische Räume an Bedeutung verloren haben und viele der neuen Kulturformen **deterritorialisier**t wurden. Geographische Orte sind keine primären Bezugspunkte der Identität und des Alltagslebens mehr und werden von sozialen und kulturellen Netzwerken oder Gruppen abgelöst (z.B. Internet-*communities*, MigrantInnen-Chats, spirituellen Lebensgemeinschaften) (vgl. ebd.). Gupta/Ferguson beschäftigen sich mit räumlichen Fragen der „location, displacement, community, and identity“ (1992:6). Menschen werden zunehmend mobiler und die Identitäten weniger statisch. Der Zugang zu einer „kollektiven Identität“ hat sich verändert, wobei Identitäten deterritorialisier

t oder anders territorialisier

t (*differently territorialized*) werden (ebd:10). Said spricht in diesem Zusammenhang von „a generalized condition of homelessness“ (Said nach Gupta/Ferguson 2002:10). Bhabha führt einen „Dritten Raum“ der kulturellen Verortung ein, er betont die Wichtigkeit der *inter*-Räume, der Räume „**dazwischen**“, welche die Bedeutungen der verschiedenen Kulturen tragen. In diesem Sinne ist auch die Hybridität als eine Qualität „dazwischen“ und mehr als nur eine Relation zwischen zwei Polen zu sehen (vgl. 1994:38). Bedeutungen und Vorstellungen werden in den „Dritten Räumen“ ständig neu aus-verhandelt, ausgetauscht und „übersetzt“. Robertsons plädiert für den Terminus „Glokalisierung“, welcher die global-lokalen Prozesse und deren gegenseitige Beeinflussung umfasst. Einer weitere Erkenntnis bringt Eriksen ein: Für ihn ist Globalisierung immer global zu verstehen, da Menschen in bestimmten Lokalitäten verweilen, auch wenn sie transnational oder disloziert sind (vgl. 2007:141).

„Wenn wir heute das Wort »global« in den Mund nehmen, egal ob als AkademikerInnen oder BürgerInnen, so dauert es meist nicht lange, bis das Wort »lokal« folgt. Umso schwieriger ist es, den Begriff des Lokalen in einer Welt, in der andere Orte immer mehr zu Teilen unserer eigenen Welt werden, genauer zu bestimmen (Appadurai URL35).

Die lokale Aneignung des Globalen und die Veranschaulichung der dabei entstehenden kreativen Prozessen ist am Beispiel vom *live*-Bollywood-Tanz gut zu sehen – die global ausgestrahlten Inhalte der Filme werden „**glokal**“ in verschiedenen Formen weiterverwendet, extrahiert und mit lokalen Inhalten,

Symbolen und Bedeutungen vermischt.

Das neue „glokale“ Gefüge, die Räume „dazwischen“ und die sich immer schneller-bewegende Welt hat den Begriff „Heimat“ in Frage gestellt. TänzerInnen, in gleicher Weise wie andere KünstlerInnen waren schon immer sehr mobil, doch auch hier ist eine zunehmende Beschleunigung der Bewegung und Zersplitterung zu verschiedenen Orten zu beobachten – sie reisen viel, ändern ihre Wohnorte, verlassen ihre „Heimat“, um in einer anderen „Heimat“ an ihrer Kunst zu arbeiten. Laut Appadurai (vgl. 1996:33) sind Menschen-, Maschinen-, Geld-, Bilder- und Ideenflüsse so groß (und ent-räumlicht) geworden, dass ihretwegen die rezente globale Ökonomie disjunkt²⁰² ist (vgl. Kreff 2002:63). Für die Untersuchungen der erwähnten fünf Flüsse (**flows**) und ihre kulturelle Dynamiken der Enträumlichung, führt er fünf globale kulturelle Dimensionen/Räume oder Orte (**scapes**) ein, an denen Globalisierung stattfindet, die aber nicht räumlich an einem Ort gebunden ist (vgl. Mader URL41 und Appadurai 1996:31):

1. *Ethnoscap*es – Die deterritorialen Räume verschiedener Ethnien
2. *Mediascap*es – Global vernetzte Medien
3. *Technoscap*es – Globale technologische Räume wie z.B. das Internet
4. *Financescap*es – Der Raum der globalisierten Finanzwelt
5. *Ideoscap*es – Komplexe ideelle Landschaften

Der Suffix *-scape* wird in Deutschem mit „Landschaft“ oder „Raum“ übersetzt; Appadurai spricht von einer fluiden, irregulären Landschaft, die wie schon vorher erwähnt, individuell konstruierbar ist und als Grundelement der **imaginierten Welt** (nicht nur der imaginierten *communities*²⁰³) dient:

„Ich habe in früheren Arbeiten das Suffix »-scape« auf die Bereiche Finanz, Technologie, Medien und auch auf Menschen (»Ethnoscape«) angewandt, um deren Status als bewegliche Objekte anzuerkennen, aber auch, um ihre Verbindungen miteinander, und zwar auf perspektivische Weise, zu kennzeichnen“ (Appadurai 1999:URL35).

Diese globale Handlungsräume sind Schauplätze verschiedener Interaktionen zwischen Menschen, Waren, Ideen, Institutionen etc. (vgl. Mader URL41). Viele Menschen erschaffen sich ihre eigenen imaginierten Welten. Gleichzeitig verändern sie durch ihre Visionen manchmal auch das größere Gefüge. Appadurai sieht Menschen nicht nur als passive Opfer der Medienmanipulation sondern ist für ihn die Imagination heute „the staging ground for action, and not only for escape“ (1996:7). Die imaginierende²⁰⁴ Dimension der Identität bezieht sich auf ein Konstrukt und dessen dahinterliegenden Bilder (vgl. Puchegger-Ebner 2004:696). Laut Appadurai liefern die Neuen Medien und ihre Inhalte „Drehbücher“ (*scripts*) für imaginierte Welten bzw. Lebensformen des **Alltags** (vgl. 1996:29 und 33). Wegen der vielen Formen in denen sie aufscheinen (Kino, TV, Computer, Telefon) und wegen ihrer Schnelligkeit, mit der sie sich durch den Alltag bewegen, sind sie eine Ressource für „self-imagining as an everyday social project“ (ebd:3f). Die Imagination ist in diesem

202 Kreff spricht z.B. von vier Perspektiven der „Bruch-Ordnung“ – der *great-divide* der Globalisierungsdebatte – welche nur für analytische Zwecke anwendbar ist, da die unterschiedlichen Ebenen miteinander verwoben- und nicht immer eindeutig zu trennen oder zu definieren sind: 1. Zeitliche, 2. Skaläre, 3. Räumliche und 4. Erkenntnistheoretische (2002:55f).

203 Der Begriff *imagined communities* geht zurück auf Benedict Anderson und bezieht sich auf den Begriff der Nation als eine „vorgestellte Gemeinschaft“. Laut Anderson ist jede Gemeinschaft, die größer als eine *face-to-face community* ist, vorgestellt.

204 Lat. *imago*: Bild.

Kontext ein Raum, in dem Individuen und Gruppen das Globale mit ihrer eigenen Praxis des „Modernen“ verbinden (vgl. ebd:4). Dabei ist die Imagination nicht privat oder individuell, sondern als eine kollektive gesellschaftliche Praxis (*social practice*) zu sehen, welche:

1. Keine Phantasie ist (Phantasie wäre in diesem Sinne „Opium für die Massen“ im Gegensatz zur Realität).
2. Keine Flucht von Strukturen ist.
3. Keine elitäre Vergangenheit repräsentiert, welche irrelevant für „DurschnittsbürgerInnen“ ist.
4. Nicht nur eine Art der Betrachtung ist, sondern in Korrelation zu den neuen Formen der Sehnsüchte und der Subjektivität steht (vgl. Appadurai 1996:4).

Imagination ist zu einem organisierten Feld der sozialen Praxis und einer Form von Arbeit geworden, welche sich zwischen den Individuen und den global definierten Feldern positioniert (vgl. ebd.). *Media-* und *ideoscapes* sind eng mit den Landschaften der Bilder verbunden, Massenmedien kreieren u.a. Gruppen, welche gemeinsame Vorstellungen teilen. Sie vermitteln am meisten in Form von Fernsehen, Filmen, CDs und DVDs komplexe und große Bilderauswahl, Narrationen und *ethnoscapes* weltweit, wobei sich die Welt der Waren und die Welten der Nachrichten bzw. der Politik vermischen (vgl. Appadurai 1996:33). Die Neuen Medien verwischen die Grenzen zwischen „realistischer“ Reportage und „Fiktion“. Weiters beeinflusst die Globalisierung die Distanzen zwischen den Eliten, welche schrumpfte, die Beziehungen zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen, zwischen Arbeit und Familie, welche sich grundlegend veränderten (vgl. Appadurai 1996:9f). **Mediascapes** bieten verschiedene Elemente (z.B. Charaktere, Plots und Text-Formen), aus denen die schon beschriebenen „Drehbücher“ entstehen können. Sie verbinden sich mit Metaphern des eigenen Lebens genauso wie durch sie Geschichten über „Andere“ entstehen bzw. über verschiedene Perspektiven/Möglichkeiten auftun, die wiederum Phantasien wecken, welche Sehnsüchte nach Konsum und Bewegung aktivieren (vgl. ebd:34). **Ideoscapes** wiederum beziehen sich auf eine Reihe von Bildern die häufig mit der Politik und der Ideologie eines Staates zusammenhängen (z.B. Weltbilder der Freiheit, der Rechte, des Wohlstands etc.²⁰⁵).²⁰⁶ Der kurze Überblick über die *scapes* und über die Komplexität der Globalisierungsdebatte zeugt von und der Ambivalenz in der sich die Menschheit heute befindet: Die gegenwärtige Weltordnung bietet einerseits neue Chancen und Perspektiven, andererseits ist sie ein De-Stabilisierungsfaktor und sorgt für Entwurzelung. Bei diesen Prozessen gibt es keine ultimativen Wahrheiten, die man/frau finden könnte, sondern Perspektiven und Zusammenhänge, die zu erforschen sind. Während manche Menschen in einem *choice overload* leben (und sich dabei oder genau deswegen noch verlorener und überforderter fühlen), mangelt es wiederum anderen an Grundressourcen (welche meiner Meinung nach nicht knapp – sondern schlecht und zugunsten bestimmter Gruppen verteilt sind). Es ist nicht ganz einfach, ein „moderner Mensch“ zu sein – es ist ein Zustand permanenter Entscheidungen in welchem das „Optimierungs-Denken“ der Leistungsgesellschaft von Individuen immer mehr fordert. Die Flucht in die Phantasie-Welten der Bollywood-Filme verschafft eine willkommene Pause von der eigenen Wirklichkeit und lässt einen für eine Tanzstunde lang den Alltag vergessen.

205 Das sind Bilder, welche sich auf die Zeit der Aufklärung beziehen.

206 Siehe noch Kapitel 6.2.

6.2. „Welten-Mix“

Die neue Weltordnung der Globalisierung veränderte auch die Sicht verschiedener Disziplinen. Die Welt ist im Wandel und somit auch der Kulturbegriff. Der im Kapitel 2. erwähnte *performative turn* in der Sozial- und Kulturwissenschaften und in der Tanzwissenschaft rückte das aktive Agieren des Individuums ins Rampenlicht. Persönliche, **lokale Wahrnehmungen** und Zuschreibungen gewinnen an Wichtigkeit und werden untersucht. Die Kultur ist nicht mehr „fremd“ und „irgendwo weit weg“ zu verorten, sondern direkt vor „eigener Haustür“ zu finden. In diesem Sinne schlägt Bhabha vor, die Globalisierung zuerst „zu Hause“ wahrzunehmen und die lokalen Umstände, die „difference within“ näher zu betrachten (vgl. 1994:XV). Große urbane Zentren und die dort stattfindenden „Vermischungen“ relativieren die Wahrnehmung über kleine „geschlossene“ Gruppen.

In diesem Zusammenhang verlagern auch die vielen Formen des zeitgenössischen Tanzes den Schwerpunkt von Re-Präsentation zugunsten der Praxisrelevanz der Diskurse (Klein/Zipprich 2002:5). KünstlerInnen sehen sich eher als RepräsentantInnen ihrer eigenen Kunst als z.B. „ihrer“ Länder (vgl. Kreff 2002:51). Genauso wenig sind Individuen keine objektiven RepräsentantInnen „ihrer“ gesamten Gesellschaften, die früher eine „homogene“ Einheit bildeten (vgl. ebd:55). Wie schon im Text erwähnt, ist die Welt zugleich „größer“ und zersplitterter geworden. Die Wahrnehmung des **Raumes** hat sich allgemein verschoben, ebenfalls wie der Umgang mit kulturellen und sozialen Identitäten (vgl. ebd. 52). Es entstehen z.T. widersprüchliche reale (ökonomische) Räume und zunehmende *cyberspace*²⁰⁷-Räume, in denen der Austausch nicht ortsgebunden ist: Siehe Telebanking, Fernuniversitäten, Videokonferenzen, *e-Commerce* und diverse soziale Netzwerke (vgl. Castells nach Kreff 2002:53).

In der Globalisierungsforschung geht man/frau von schon erwähnten komplexen Zusammenhängen und Verflechtungen aus: Geertz (1983), rückgreifend auf Max Weber, spricht von einer Kultur, die als ein selbst-gesponnenes Bedeutungsgewebe zu verstehen und erst durch durch Interpretationen dieser Bedeutungen zu erschließen ist (vgl. Geertz nach Kaschuba 2006:123). D.h. die interpretative bzw. reflexive Anthropologie hat dem lokalen Wissen und lokalen Interpretation eine Stimme gegeben. Kultur ist damit nicht objektiv deutbar und in stetiger Bewegung. Dies macht sich auch im Verständnis des Begriffes „Authentizität“ bemerkbar.

Nach Breidenbach/Zuckrigl ist das im Kapitel 6.1. beschriebene Referenzsystem „Globalkultur“ (bestehend aus universellen Kategorien, Konzepten und Standards) authentisch. Authentizität lässt sich in einer globalisierten Welt nicht mehr nach Ursprung sondern nach den Folgen bestimmen.²⁰⁸ Waren, Ideen und Institutionen

207 Eng. *cyber*: Kibernetik, von Gri. *Kybernetike*: Kunst des Steuermanns und Eng. *Space*: (Welt) Raum. Das Wort wurde das erste Mal von William Gibson in seinem Buch „Burning Chrome“ 1982 verwendet, wobei er parallel auch das Wort „Matrix“ benützt.

208 Manche Waren und Konzepte sind schon so „global“, dass der Ursprung keine Rolle spielt. Das Essen in „westlichen“ Ländern betreffend wäre die Tomate zu nennen, welche ihren Ursprung in der Neuen Welt hat, mittlerweile aber ein unverzichtbarer Bestandteil „westlicher“ (v.a. italienischer) Küche ist (vgl. Breidenbach/Zuckrigl 1998:138). Diese Prozesse sind jedoch nicht erst seit den 1990er Jahren zu beobachten.

Auf die Menschen und ihre Herkunft bezogen, ermöglicht die Tatsache auch einer Relativierung des Ursprungs: D.h. vielen MigrantInnen eine Neuorientierung bei der andere Referenzsysteme als die Herkunft von Relevanz sind (z.B. Leistung, Geld, Status etc.).

sind in dem Maße authentisch, wie sie von verschiedenen Menschen rezipiert werden. Menschen kreieren ihre eigene **authentische Welten** in denen sie die aktuellen Themen reflektieren, anwenden und transformieren (vgl. 1998:36). Authentizität ist ein Konzept des 19. Jahrhunderts und gewann mit zunehmender Industrialisierung an Bedeutung. Es ist eine Art Orientierungshilfe für Menschen in „modernen“ und komplexen Gesellschaften, die nach sozialen Ordnungen suchen (vgl. ebd:184f):

„Authentizität ist ein Distinktionsmerkmal, das auf Objekte projiziert, etwas über die Person aussagt, die sich mit diesen Objekten umgibt. Als 'gate-keeping'-Konzept ist Authentizität häufig ein klassenspezifisches Unterscheidungskriterium“ (Breidenbach/Zuckrigl 1998:185).

Als *gate-keeping*-Konzept fungiert die Authentizität auch z.B. in Bezug zum **globalen Kunstmarkt**. Hier herrschen Widersprüche bezüglich Authentizitätskriterien, Erwartungen und Qualitätsmaßstäben zwischen dem „Westen“ und KünstlerInnen aus „anderen“ Kulturkreisen (vgl. ebd:188f). Die Kategorie „Kunst“ wird dabei in Abgrenzung zu Kunsthandwerk, materieller Kultur oder „primitiver“ Kunst betrachtet. Das System der „Strukturen gemeinsamer Unterschiede“ (Breidenbach/Zuckrigl 1998:189) wird in dem neuen Gefüge der Globalisierung widersprüchlich betrachtet: Immer mehr KünstlerInnen empfinden sich als „transnational“ und lehnen die Reduktion auf ihre herkunftsmäßigen Ursprünge ab. Ihre Kunstwerke sind dementsprechend nicht mehr „authentisch“ im traditionellen Vermarktungssinn und haben teilweise auch Schwierigkeiten auf dem Kunstmarkt. Dabei setzt der „Westen“ für die Anderen die eigene Moderne als Maßstab, „verweigert aber durch sein Authentizitätsverständnis zugleich den Zugang zu ihr“ (ebd:191).²⁰⁹

In Korrelation zu den „authentischen Welten“ möchte ich an dieser Stelle das schon kurz im Kapitel 5.4. vorgestellte Konzept des **worldmaking** von Goodman aus dem Jahr 1978 erwähnen. In seinem Buch „Ways Of Worldmaking“ begibt sich Goodman auf die Suche nach den von den Menschen gestalteten pluralen „Welten“ durch Zeichen und symbolische Systeme²¹⁰ (vgl. 1978:5). Diese **symbolischen Systeme** oder „Versionen von Welten“ können durch Symbole oder symbolische Handlungen wie Wörter, Musik, Bilder, Tanz etc. ausgedrückt werden. Dabei gibt es keine „Wahrheiten“, sondern verschiedene Versionen oder Perspektiven (vgl. ebd:18f). Goodman geht davon aus, dass eine „Welt“ nicht gegeben, sondern **gestaltet** bzw. gebaut ist – durch Sprache, Ideen, Wahrnehmungen und Handlungen (vgl. Klein/Noeth 2011:8 und Goodman 1978:14). Das bedeutet, dass *worldmaking* immer in ein soziokulturelles, religiöses, historisches, wissenschaftliches und philosophisches Gefüge und dementsprechende Erfahrungen eingebettet ist (vgl. ebd.). Welten-Versionen werden durch folgende Handlungen kreiert (vgl. Goodman 1978:7-17):

1. Komposition und De-Komposition (existierende Welten werden in Subwelten zerlegt und mit neuen Teilen wieder zusammengebaut).
2. Abwägung davon, welche Teile für eine Welt wichtig oder unwichtig sind.
3. Ordnen und Gruppieren von Objekten.
4. Löschen und Ergänzen (oftmals werden alte Inhalte nicht mehr gebraucht und

209 Siehe auch z.B. PIPER, Adrian ([2003]2006): The triple negation of colored women artists: In: Jones, Amelia (Ed.): The feminism and visual culture reader. 2nd reprint . London/New York: Routledge: 239-248.

210 Goodman unterscheidet sich dabei von Cassirer der eine interkulturelle Studie der Mythen, Religion, Sprache, Kunst und Wissenschaft für die „Welten-Forschung“ betrieb.

neue Fragmente werden dazugegeben. Dabei fokussieren sich Menschen meistens darauf, was für sie tatsächlich von Nutzen ist).

5. Umgestaltung (manchmal werden Welten reformiert, korrigiert, verformt oder ihre ursprüngliche Form wird zerstört).

Bezugnehmend auf das Phänomen „Tanz“ ist *worldmaking* deswegen relevant, weil Tanz – durch die Hilfe von Körper und durch die Organisation von Bewegung – verschiedene (utopische) Möglichkeiten und Alternativen zu schon existierenden Welten-Systemen bietet (vgl. Klein/Noeth 2011:9). Die „moderne“ Debatte um den Tanz dreht sich u.a. über seine ephemere, vergängliche Qualität. Tanz wird als ein flüchtiges, schwer zu fassendes Medium betrachtet, welches Welten – in Kontrast zu anderen Medien – mittels Körper kreiert (vgl. ebd:10). Die **Tanz-Welten** sind unmittelbar, haben eine eigene Sprache genauso wie eine eigene Form des Ausdrucks und sie sind in dem „Hier und Jetzt“ bzw. in der Gegenwart verankert. Mit den Tanz-Welten entsteht ein Forschungsfeld, welches sich mit der (Un)Sicherheiten der Welten zwischen den Polen Perzeption, Imagination, Aktion und Kognition befasst (vgl. ebd.).

Imagination ist im Tanztraining so wie auch im Bühnentanz ein sehr wichtiges und hilfreiches Mittel. Menschen, denen weniger die Fähigkeit zu eigen ist, bestimmte Bilder zu visualisieren,²¹¹ können mittels verschiedener Techniken diese Eigenschaft fördern (z.B. mit der Tanz-Improvisation, Feldenkrais²¹² und BMC²¹³). Der heutige zeitgenössische Tanzansatz beinhaltet generell eine Mischung unterschiedlicher Tanz- und Bewegungstechniken und Theorien, welche TänzerInnen einen **holistischen**, sensibilisierenden und individuellen Zugang zum Tanz verschaffen. Erfahrene und „offene“ Tanz-Dozentinnen werden sich z.B. nicht nur auf die Ästhetik der korrekten Position konzentrieren, sondern auch darauf achten, wie sich diese (oft physisch „unnatürliche“) Position auf den Körper auswirkt. Im zeitgenössischen Training sind anatomische, kinästhetische und biomechanische Prinzipien zunehmend wichtiger geworden, auch in der Prävention von Verletzungen (z.B. die Axis Syllabus Technik²¹⁴).

Tanztechnik und **Imagination** sind zwei zentrale Elemente eines Unterrichts. Dazu kommen noch verschiedene andere Schwerpunkte wie Haltung, Bewegung, Musikalität, Rhythmus, Gravitation, Anatomie, Gefühl für Räumlichkeit etc.:

„Die „Ehe“ zwischen technischen Fähigkeiten und experimentellen sowie imaginativen Fähigkeiten ist fruchtbar, weil Tanzen mehr ist als nur das Ausführen einer Folge von Schritten. Die Schritte sind Vehikel, die unter anderem Informationen über Form und Haltung, Rhythmus und Musikalität, Raum und Richtung, Gewicht und Fluss, Bewegungsqualität und Bewegungsauslösung mit sich tragen“ (Franklin 2009:8).

Franklin (vgl. 2009:10) führt folgende Punkte auf, womit LehrerInnen ihren Tanz-Unterricht verbessern und optimieren können:

1. Demonstration (Vorzeigen des gewünschten Schrittes, einer Bewegung oder einer Folge von Schritten).

211 Z.B. dass der Körper eine zentrale Achse hat oder dass der Kopf an einem Faden hängt.

212 Feldenkrais ist eine Bewegungs- und Lernmethode benannt nach Moshé Feldenkrais der u.a. als Physiker und Judolehrer tätig war.

213 Body-Mind Centering wurde von der Bewegungsforscherin Bonnie Bainbridge-Cohen in den USA entwickelt und basiert auf anatomischen, physiologischen und psychologischen Prinzipien/Erkenntnissen.

214 Das AS ist ein bewegungsanalytisches System entwickelt von dem US-Amerikanischen Tänzer und Choreografen Frey Faust.

2. Beschreibung von gewünschten Prozessen, wobei bestimmte Metaphern eingesetzt werden wie z.B.: „Stellen Sie sich Ihren Körper als einen springenden Ball vor“. Dieser „springende Ball“ kann dabei ein auditives (Ich höre den Ball), kinästhetisches (Ich fühle mich wie ein springender Ball) oder ein visuelles Bild (Ich sehe den Ball) sein.

„Lassen Sie uns annehmen, dass der Lehrer das Bedürfnis hat, das Bewusstsein und die Ausdruckskraft des Brustkorbs zu verbessern. Er könnte als Visualisierung vorschlagen, dass sich in der Mitte des Brustkorbs eine Lichtquelle befindet, die zwischen den Rippen hindurch in den Raum hinausstrahlt. Dieses Bild kann dem Tänzer helfen, eine Aufführungsperson zu erzeugen, die sich von der erlebten Mitte des Tänzers ins ganze Theater ausdehnt“ (Franklin 2009:10).

Die Bedeutung, wie sich jemand auf einer Bühne wahrnimmt und bewegt und wie er/sie die Tanzschritte verinnerlicht hat, ist bei einer gelungenen Aufführung nicht wegzudenken. Häufig sprechen ZuschauerInnen und KritikerInnen von einer „Bühnenpräsenz“, „Charisma“ oder „Ausstrahlung“. Dabei geht es nicht nur um die Technik, sondern um individuelle Wahrnehmung, Gefühle, Vorstellungen und Verkörperungen per se:

„Am anderen Ende des kreativen Prozesses benutzen *Tänzer*²¹⁵ ihr Vorstellungsvermögen, um sich besser auf eine Aufführung vorbereiten zu können, um das gewünschte *Gefühl* für eine Aufführung zu schaffen. Das Publikum *sieht*, was Sie (als Tänzer) fühlen. Wenn Sie sich unzulänglich fühlen (die Technik kann bekanntlich „nie gut genug“ sein), ist *das* vielleicht die Mitteilung, die das Publikum wahrnimmt, egal wie virtuos die Aufführung ist. Wenn Sie aber von einem Bild inspiriert werden und sich ganz damit identifizieren, dann wird Ihre Aufführung entsprechend aussagekräftig sein“ (Franklin 2009:11)

An dieser Stelle möchte ich wieder zur Debatte über die Globalisierung und die damit einhergehende Pluralisierung der „Lebenswelten“ und Authentizität zurückkehren. Ähnlich wie das schon ausgeführte Referenzsystem „Globalkultur“ (Beidenbach/Zuckrigl 1998), beschreibt Appadurai die Globalisierung als eine Zeit, in der die Vielfalt der Diskurse und Praktiken der Moderne²¹⁶ für die Menschen greifbar und nahe geworden sind – sie sind im „Hier und Jetzt“ verankert, nicht irgendwo anders oder in einer anderen Zeit. Die Zahl der Diskurse und Praktiken ist immens und sie verbreiten sich sehr schnell. Das Zeitalter der Globalisierung kennzeichnet für Appadurai einen „Kampf um die Mittel, mit denen die Moderne herbeigeführt werden soll“ (1999:URL35). Dieser Kampf wird auf verschiedenste Arten und Weisen und auf unterschiedlichen Orten durchgeführt, auch in künstlerischen Praktiken.

„Im Zeitalter der Globalisierung artikuliert sich die Angst in einem Land wie Indien nicht mehr länger in der Frage: »Können wir es je richtig machen? Schaffen wir es, die gleichen Fehler nicht noch einmal zu begehen?«, sondern das Problem verlagert sich mehr in Richtung des Aspekts der Verdoppelung. Die große Auseinandersetzung wird heute über »India, Inc.« geführt, über die Frage, ob man mehr als bloß die Teilniederlassung eines großen Konzerns sei. Im Kontext der Globalisierung wird die Debatte also nicht mehr in zeitlichen, sondern in räumlichen, geografischen Begriffen geführt: »Werden wir bloß zur Verlängerung, zum Doppel, irgendeines Interesses, das anderswo – üblicherweise im Westen – formuliert wird?« Die zeitliche Form dieser Angst – Geschichte als Wiederholung – wiederholt sich heute in Form einer räumlichen und kulturellen Angst: »India, Inc.«, was für nichts anderes steht als die Angst, zum mutierten Replikanten irgendeines monströsen globalen »Dings« zu werden“ (Appadurai 1999:URL35).

215 *Kursiv* im Original.

216 Z.B. war in Indien die Modernisierung in den 1950er und 1960er Jahren durch Technologie, Ausbildung, Wissenschaft, Fortschritt und Entwicklung gekennzeichnet, um die Schlagwörter der Moderne – „Gerechtigkeit, Gleichheit, Emanzipation und Teilnahme“ zu realisieren. Laut Appadurai war fast allen jedoch klar, dass so etwas in einem Land der ex-kolonialen Welt nicht geschehen kann (vgl. Appadurai URL35).

KünstlerInnen aus postkolonialen Kontexten sind im Hinblick auf ihren Ortsbezug laut Appadurai (vgl. 1999:URL35) mit zwei Problemen konfrontiert:

1. Mit der Angst der Wiederholung, welche die Frage impliziert, ob man/frau überhaupt noch „modern“ oder zeitgenössisch sein kann.
2. Mit der „Traditionsangst“, welche die Frage beinhaltet, wie man/frau kulturgebunden sein kann (lokal, regional, national etc.), ohne die jeweilige zivilisatorische und historische Kultur repetitiv „durchzuarbeiten“ und „neuzuschreiben“.

Die Orte, an denen KünstlerInnen diesen zwei Faktoren – der Last der einzelnen Traditionen und den Mythen der Nationalstaaten entkommen können, sind **artscapes**, welche sich auch außerhalb des Gesetzes der Ware bzw. des Konsums befinden. Um diese Kunstkontexte zu schaffen, müssen KünstlerInnen neue Strategien entwickeln: Hinsichtlich der Aneignung von Traditionen (nicht nur nationale) und ferner wie sie die jeweiligen nationalen Symbole global vermitteln (vgl. Appadurai 1999:URL35).

„Wenn ich also von »Artscapes« spreche, so meint das nichts anderes als Bilder des Hier und Jetzt – Bilder, welche den tatsächlichen Kunstwerken aus der gegenwärtigen postkolonialen Welt zugrunde liegen und diese motivieren“ (Appadurai 1999:URL35).

Um bei den *scapes* zu bleiben, möchte ich noch fünf, für diese Arbeit relevante *scapes* nennen. In Bezug zu den vielfachen „Bollywood-Welten“ hat Mader (2008:29) den Begriff **bollyscape** als einen deterritorialiserten Raum, der zugleich auch vielfach lokalisiert ist, geprägt. In diesem Raum sind verschiedene Geschichten, Mythen und deren Verkörperungen sowie unzählige Fans und Menschen aus unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten anzutreffen (vgl. ebd.). Die Narrationen der Mythen werden im „Bollywood-Raum“ mit den Praktiken des Alltags verbunden und bilden laut Overing einen **mythscape** (Overing nach Mader 2008:29).

„Bollyscape“ oder „Bolly-Land“ ist auch als ein Raum zu verstehen, den es ethnographisch zu erforschen gilt. Er ist vielfach lokalisiert und immer auch deterritorial. Man begegnet dort einem Geflecht aus Geschichten und Bildern, aus mythischen Figuren und ihren Verkörperungen, den Stars, sowie Personen aus diversen kulturellen und sozialen Kontexten, die sich in diesem Raum bewegen – ihn durchwandern, betrachten und mitgestalten und dabei Beziehungen zu anderen Personen aufbauen“ (Mader 2008:29).

Die Bollywood-Mythen zirkulieren um die ganze Welt und werden jeweils lokal rezipiert. Die Reisen im „Bolly-Land“ sind verschieden und stehen im Zusammenhang mit diversen Praktiken, die sich um das „Bollywood-Dasein“ drehen: Filme werden z.B. in Peru „nachgetanzt“, wobei TänzerInnen aus der „Provinz“ nach Lima kommen, Menschen unternehmen lange Reisen, um ihre Stars zu sehen z.B. SRK in Berlin (vgl. Mader 2008:30) oder sie besuchen den „Bollywood Dance“-Workshop von Terence Lewis in Wien.

Die mythische Landschaft ist daher transkulturell und global und wie alle *scapes* – mit anderen verbunden (vgl. ebd.). In Verbindung mit „Bollywood“ sind v.a. noch drei *scapes* nach Appadurai zu nennen: der *ethno-*, *media-* und der *ideoscape*.

Der **ethnoscape** verweist v.a. auf die Südostasiatische Diaspora, reicht über ihre Grenzen hinaus und erschließt Orte, an denen es nur wenig MigrantInnen aus dem indischen Raum gibt, jedoch eine aktive „Bolly-Kultur“ präsent ist wie in Peru, Afrika, Österreich, Deutschland, Schweiz, Tschechien (vgl. ebd.).

Der **mediascape** bezieht sich v.a. auf die aktive Medienrezeption – als *participatory culture* (Jenkins 2009:3), die eine neue Art der Kommunikation in der digitalisierten Welt darstellt sowie auf eine Transmedialität in der das De- bzw. Re-Kontextualisieren medienunspezifischer Phänomene, der Medieninhalte und ihr Transfer zwischen verschiedenen Medien eine wichtige Rolle spielen – in z.B. den Medientexten, der Alltagswelt, den sozialen Praktika als ein aktiver und kreativer Prozess (vgl. Mader 2008:29). So ist das „Bolly-Sein“ im Hier und Jetzt ein weltweites kulturelles Phänomen, welches sich online und offline unterschiedlich manifestiert – von *fan fiction* und Blogs bis zum *live*-Tanz.

Der Begriff **ideoscape** umfasst Images und die damit verbundenen Ideen bzw. Vorstellungen, welche häufig mit staatlicher bzw. politischer Macht zusammenhängen. *Ideoscape* ist eng mit den *media*- sowie *ethnoscape* verbunden, da Medieninhalte Bilder für Imagination liefern. Diese wiederum bilden die Basis für Phänomene wie Deterritorialisierung und „Migration der Schichten“ als eine der zentralen Kräfte der „modernen“ Welt. Menschen bewegen sich nicht nur in geographischen Räumen, sondern verlassen auch ihre (niedrigen) angestammten Schichten und Klassen und bewegen sich in andere hinein. So entstehen u.a. neue Märkte für Film-Kompanien, Reisebüros und Kunstwirkende, welche sowohl die Bedürfnisse des sozialen Aufstieges wie auch die nach dem „Heimatland“ stillen (vgl. Appadurai 1996:36).²¹⁷

In diesem Zusammenhang räsentieren Bollywood-Filme national und international einen bestimmten Lebensstil, beides in Zusammenhang mit der indischen Politik z.B. der Mythos über den rebellischen Helden oder die Implementierung der transnationalen Bewegung von *martial arts*, welche in Verbindung mit der zeitgenössischen Jugendkultur neue Kulturen von Männlichkeit und Gewalt kreiert (vgl. ebd:38f). Bilder der Bollywood-Filme lösen also bestimmte **Imaginationen** bzw. Sehnsüchte aus, welche besonders in den *song&dance*-Sequenzen zum Vorschein kommen. Der *live*-Bollywood-Tanz, angelehnt an die *song&dance*-Sequenzen der Filme, steht für die indische Diaspora im engen Zusammenhang mit einem Gefühl der kulturellen Zugehörigkeit. Die Bollywood-Fans sowie die Nicht-Fans verbinden mit dem *live*-Tanz weitere visuelle Assoziationen wie die einer bestimmten Art zu leben, einer bestimmten Ästhetik und einem fröhlichen und positiven Lebensgefühl, dass durch die Filme vermittelt wird, aber auch körperlich, durch die Praxis des Tanzens erfahren wird.

Wie durch die *scape*-Beispiele sichtbar wird, ist Bollywood als ein hybrides Phänomen in „Hinblick auf die flexible Konfiguration von Bedeutungen und Praktiken“ (Mader 2008:29) auch flexibel und vielseitig anwendbar. Diese Offenheit und Beweglichkeit des Phänomens fügt sich gut in die Ära der Globalisierung, in welcher Grenzen ver-rückt und menschliche **Identitäten** multipel geworden sind. Dieser „vermischte“ oder „dazwischen“-Zustand ist mittlerweile zu einem „Archetypus“ geworden, welcher als Folge der Postkolonialisierung und auch der Postmoderne zu sehen ist:

²¹⁷Hier spricht Appadurai u.a. von komplexen Verflechtungen der Deterritorialisierung, mit den *media*- und *ideoscapes*, welche z.B. in blutigen ethnischen Konflikten enden können (Khalistan, Namibia, Eritrea) oder in tragischen Vorstellungen über die „Anderen“, den Phantasien und der Gender-Politik wie z.B. japanische und deutsche Sex-touren in Thailand (u.a. am Beispiel von dem Film „India Cabaret“ von Mira Nair (vgl. Appadurai 1996:36).

„... the diaspora came to me. I turned out to be in the first wave over here [in Britain].²¹⁸ The Caribbean is already the diaspora of Africa, Europe, China, Asia, India, and this diaspora re-diasporized itself here...the experience of being inside and outside at the very same time, the 'familiar stranger'...I know both places intimately, but I am not wholly of either place, far away enough to experience the sense of exile and loss, close enough to understand the enigma of an always-postponed 'arrival' ... the gap cannot be filled. You can't 'go home' again. We used to call that alienation' or 'deracination'. But nowadays it's come to be the archetypal late modern condition...it's what everybody's life is like... the articulation of the postmodern and the postcolonial. Postcoloniality, in a curious way, prepared one to live in a 'postmodern' or diasporic relationship to identity. Paradigmatically, it's a diasporic experience...“

(Hall nach Gingrich/Tošić:1994:84).

Dieses Gefühl des „Nirgends“-- an verschiedenen Orten – oder überall zu Hause zu sein, ist als ein neues Phänomen der sich wandelnden Welt zu verstehen. In dem Zusammenhang ist auch das Wort „Identität“ in der Kultur- und Sozialanthropologie ein zunehmend wichtiges Thema geworden und wird aus verschiedenen Perspektiven durchleuchtet:

1. Als *self-identity*, welche sich auf die „Einzigartigkeit und Individualität eines jeden Menschen“ (Puchegger-Ebner 2004:688) bezieht.
2. Als (fremd) zugeschriebene Identität z.B. einer bestimmten Gruppe, Ethnie oder Nation (vgl. ebd.).

Wichtig ist es an dieser Stelle zu sagen und besonders in Korrelation zu dauernd überschreitenden Grenzen der Globalisierungsprozesse zu erwähnen, dass Identitäten keine universell gültigen Zuschreibungen oder Kategorien sind. Man/frau kann sie nach persönlichem Empfinden oder je nach kulturellen Kontext verschieden interpretieren (vgl. ebd.). Laut Puchegger-Ebner lässt sich Identität bzw. Zugehörigkeit nicht nur als ein Konstrukt oder als „Imaginiertes“ kategorisieren, da neben der kognitiven auch eine emotionale Komponente von Wichtigkeit ist: „Zugehörigkeit konstituiert sich aus Überzeugung UND Gefühlen“ (ebd.).

Heutzutage wurde z.B. von dem Begriff „Multikulturalismus“ an Abstand gewonnen, da er für eine Abgeschlossenheit und Reinheit der Kulturen in einem Nebeneinander steht (vgl. Puchegger-Ebner 2004:689). Begriffe „Interkulturalität“ und „Transkulturalität“ wurden in den Diskurs eingeführt, wobei der Begriff „Kultur“ auch permanent im Wandel war und ist. Alle diese Begriffe versuchen, Hierarchien und Differenzen aufzuzeigen und bewusst zu machen und fanden z.T. in dem „flexiblen“ postmodernen sowie dem Globalisierungsdiskurs eine relativierende „Vermischung“:

„So wichtig das Aufzeigen kultureller Macht-Mechanismen und hierarchisierender Differenzen war/ist, bleibt es nur Methode und stellt kein wirksames Instrumentarium zur Bekämpfung tatsächlicher Ungerechtigkeiten und Herrschaftsverhältnisse dar. Die relative Wirkungslosigkeit dieses Vorgehens offenbarte die drastische Polarisierung und Hierarchisierung im globalen Nord/Süd-Verhältnis - trotz oder besser gerade aufgrund postmoderner Dekonstruktionen, welche letztendlich in alles relativierenden Beliebigkeiten enden“ (Puchegger-Ebner 2004:689).

Der rezente Identitätsbegriff ist dezentriert, ständig in Bewegung und

²¹⁸ Eckige Klammer im Original.

prozessorientiert (vgl. Puchegger-Ebner 2004:690). Bereits in den 1990er Jahren verwendet Hall den Begriff „**Hybridität**“ (*hybridity*) bezogen auf die Diaspora als eine Metapher für Diversität, Heterogenität und einen konstanten Wandel bzw. Transformation:

„The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference“ (Hall 1990:235).

Laut Puchegger-Ebner (2004:690) versucht dieser Begriff, die fluiden Identitäts-Aspekte der Globalisierung zu untersuchen und so wie in einer positiven als auch in einer kritischen Weise zu betrachten:

1. Er versucht gegen kulturelle Homogenisierung und Exklusion des „Anderen“ zu wirken, genauso wie er multiple (z.B. kann eine Person mehrere Identitäten besitzen – Geschlecht, Alter, Ausbildung, sprachliche Kompetenz etc.) und widersprüchliche (z.B. weiße Person aus einem Industrieland als ArbeiterIn) Identitäten umfasst.

2. Der Begriff wird immer wieder generalisierend angewendet und stellt ein instabiles, fluktuierendes Gebilde dar. Es gibt noch Lokalkulturen, in denen Identität ein relativ stabiles Gefüge ist und kein permanentes *shifting* bedeutet. Rurale *face-to-face-communities* konstruieren Identitäten anders als urbane.²¹⁹

Zu erwähnen wäre noch, dass ein vielschichtiger und sich permanent wandelnder Identitätsbegriff trotzdem noch immer die „eigene“ Identität im Verhältnis zu „anderen“ beibehält. Außerdem wird das Verwischen ethnischer, religiöser und kultureller Grenzen und das Auflösen von sozialer Kategorien nicht von allen Menschen immer positiv bewertet bzw. erfahren. Konflikte und globale Gewaltmomente sind daher auch als Resultat postmoderner Ängste, die durch dieses Verwischen und Auflösen entstehen, zu sehen.

Identität(en) ist daher immer zwischen der gesellschaftlichen (sozialen) Gruppenidentität und den individuellen Emotionen angesiedelt. Die körperliche Komponente kommt im Tanz bzw. im Akt des Tanzens – zusätzlich zu der Gruppenzugehörigkeit und dem persönlichen Empfindungen – zum Tragen und wird im Kapitel 6.5. näher erklärt.

Bezüglich der Diversität des Bollywood-Tanzes generell und der für den *live-Bollywood-Tanz* charakteristischen „Mischprozesse“, werden in dieser Arbeit Begriffe wie *mixing* und *Appropriation* – im ähnlichen Sinne wie der Begriff „Hybridität“ – als prozessorientierte Phänomene einer kontinuierlichen Transformation verwendet. Beide Begriffe werden im Kapitel 6.4. erklärt.

219 „Fast drängt sich der Verdacht auf, die Ethnologie wird hier (wieder einmal) zum Helfershelfer westlicher Ökonomie und versucht Lokalkulturen in die Globalisierung hineinzureden - d.h. ein Problembewusstsein hinsichtlich 'rückständiger' Identitäten zu schaffen (diese westlichen Interpretationen fallen unter die Kategorie 'Fremdzuschreibungen'), um *face-to-face-communities* im Diskurs zu eliminieren“ (Puchegger-Ebner 2004:690).

6.3. *Dancescape*

Mit allen bis jetzt beschriebenen *scapes* steht noch einer, der von mir hier eingeführte Begriff des *dancescape* in Verbindung. In bestimmten Segmenten, Strategien und Philosophien überschneidet er sich mit anderen *scapes*, bildet offline und online zahlreiche *communities* und vielfache „Tanz-Welten“. Als ein breitgefächertes und kulturübergreifendes, deterritorisiertes und auch lokalisiertes Phänomen, ist er als ein realer, imaginativer und symbolischer Ort zu sehen.

Die in dieser Arbeit erwähnten Ansätze hinsichtlich des Lebensstils, der Globalisierung, Identität, Körperlichkeit, Neuen Medien, Historie, Musik und des Filmes fließen im Faktor „Tanz“ zusammen. Der *dancescape* ist ein Raum der Vielfalt, wo es möglich ist, Jung und Alt, *trans*, *queer*, „Konservative“ und „RebellInnen“ sowie Mainstream- und kreatives Denken zu verbinden.

Auf unterschiedlichste Art und Weise finden im *dancescape* Geschichten, Sagen und Mythen ihre Transformation durch das körperliche Medium und werden weiter, in andere Medien transportiert. Im folgenden Kapitel wird anhand von *live*-Bollywood-Tanz dieser Prozess der Transmedialität näher dargestellt.

Charakteristisch für den *dancescape* sind v.a. Prozesse der Appropriation und der Hybridität, welche sich auf ein bewusstes, absichtliches und reflexives „Vermischen“ (*mixing*) von unterschiedlichen kulturellen Elementen, Inhalten und Stilen beziehen. Diese Vorgänge werden im Kapitel 6.1. und 6.3. erklärt.

“Dance also makes legible the social kinesthetic, the shared physical sensibility and context we join as we rumble and tumble together. Global physicality has expanded in scope and diversity after the Holocaust and Hiroshima, during the arduous process of decolonization which has left so many lands scarred, nominally free even if seldom left alone to develop on their own terms. This forging of a third world or global south has disrupted the western-centered claims to be at the center of culture. In movement terms this historic shift has opened a larger de-centering in expressive forms. Capoeira, break-dance, surf-skate-snow boarding have begun to circulate around the world with a shared sensibility of moving from off-center, of turning the body upside-down so that the hands do what the feet might once have” (Martin 2010:URL42).

Ferner ist dem *dancescape* das Phänomen einer Gemeinschaftlichkeit eigen, die in dieser Arbeit mit dem Turner'schen Begriff der *communitas* in Beziehung gestellt und im Kapitel 6.4. näher erklärt wird. *Communitas* bezieht sich dabei nicht nur auf die gemeinsame und geteilte Erfahrung der TeilnehmerInnen in einem Tanzworkshop, sondern beinhaltet auch die kreative Komponente, die bei diesen Vorgängen entsteht.

Der Akt des Tanzens ist aber auch eine persönliche und individuelle Beschäftigung mit eigenen Gedanken und Bewegungsmustern, wobei Individualität und Imagination eine bedeutende Rolle spielen. Zu erwähnen ist hier noch die Kraft des Tanzes bei Prozessen der Selbstbestimmung und des *empowerment*, welche im Kapitel 5.4. dargestellt werden.

Dabei entstehen einerseits Strukturen, die nicht mit der Alltagswelt verknüpft sind und andererseits werden bestimmte Erfahrungen in die Alltagswelt implementiert.

Die *dancescape*-TeilnehmerInnen sind aktive GestalterInnen ihrer „Welten“. Sie interagieren auf zwei verschiedene Arten, die durch die Prozesse des Medientransfers und der Transmedialität miteinander verwoben sind:

1. *Live*: Im Theater (als ZuschauerInnen oder auf der Bühne), in Workshops (als TeilnehmerInnen oder DozentInnen), auf der Straße (z.B. Performance oder Flashmob²²⁰), zu Hause, in kleineren *communities* oder auch bei großen *clubbings*.

2. Online: In verschiedenen Foren, Bloggs, via Facebook, auf Youtube und durch immer wieder neu gestaltete Webseiten wie z.B. die schon im Kapitel 5.1. erwähnte „Respect My Step“-Plattform, auf der ein Bollywood-Tanzvideo neben dem zeitgenössischen- und Hip-Hop-Tanzvideo zu finden ist.

Für alle *dancescape*-AkteurInnen ist der Tanz ein Mittel der Selbstverwirklichung in ästhetischer, individueller und soziokultureller Hinsicht. Die erwähnte Kreativität, Flexibilität und Spontaneität im Tanzfluss lässt manchmal zu, dass sich neue Räume eröffnen, die eine eigene Sprache jenseits der vorgegebenen gesellschaftlichen Grenzen erlauben.

“Not that dance is any one thing or resides at any one address. An exploration of what bodies can do together when left to their own devices, dancing cuts across the devotions of the professional and public passions. It occurs in tiny rooms and public arenas, streets, stages, kitchens, studios. Assembling all that dance has to offer provides a report on what sensibilities connect and disperse people through a physical culture. Taken together, dance supplies a record of where we have been and where we like to go, of how we move together and apart, of how we create the environments we inhabit and what we aspire to make of them. When official registers fail to provide an adequate account, dance may prove a suggestive alternative from which we can orient ourselves to what we should value most when the standard reckonings have gone bankrupt. Dance is sometimes dismissed as a minor art form, academically and aesthetically marginal, underfunded, poorly attended. And yet dance, in the expanded field, is actually a pervasive feature of everyday life, especially as it links to our general condition of embodiment. At the same time what is exceptional about dance, its profound sentient intelligence, may be just what is needed when the standard measures of smartness have come up short” (Martin 2010:URL42).

Die (tänzerische) Bewegung und der (tanzende) Körper sind ein Teil des *dancescapes*. Dabei ist der Körper als ein pluraler und differenzierter Körper zu sehen²²¹ und die Bewegung ist in so einem Gefüge auch nicht länger nur als ein reines Raum-Zeit bezogenes Geschehen bzw. eine Ortsveränderung zu verstehen. Sie wird als eine subjektive Wahrnehmung und innere Haltung einer persönlichen Lebensgeschichte im Zusammenhang zu einer größeren (Makro) Ebene bzw. als globale Bewegtheit gesehen (vgl. Brandstetter/Klein: 2007:11).

6.4. Teilnehmende Kultur und Transmedialität

Wie schon im Kapitel 5.2. beschrieben, definiert Shresthova den *live*-Bollywood-Tanz als eine teilnehmende Kultur, welche auf der Hindi-Film-Fangemeinde beruht (2011:4): Für Shresthova basiert das *fandom* auf einer gemeinsamen Erfahrung und Erinnerung durch die gesichteten Filme, woraus sich folgend *live*-Bollywood-Tanz entwickelte. Zuerst war dies ein performativer Akt, der mehr in privaten²²² als in öffentlichen Sphären vorgeführt wurde. Durch derartige Vorführungen teilten die Fans ihre Sehnsüchte mit anderen Menschen und jeder der wollte, konnte teilnehmen.

220 Eng. *flash*: Blitz und *mob*: Menschengewühl. Kurzer Menschaufmarsch auf öffentlichen Plätzen v.a. charakteristisch für Online-*communities*.

221 Siehe Kapitel 6.5.

222 Zu Hause oder in der lokalen *community*.

Durch die Nachahmung bestimmter Bewegungen aus den Filmen, wurden gemeinsame Erinnerungen wachgerufen. Die „**Bollywood-Tanzsprache**“ ist durch solche Praktiken eine geteilte Sprache der Fans geworden, welche durch gegenseitiges „unterrichtet-werden“ entstanden ist und an der alle teilnahmen (vgl. Shresthova 2012:URL43). Die neuen Trends, Bollywood-Tanz zu professionalisieren, veränderten auch diese Praktiken, obwohl es zurzeit keine Anzeichen gibt, dass die Zahl der Fans weniger wird (vgl. ebd.). In diesem Sinne sind Bollywood-Fans für Shresthova vorerst Menschen der indischen Diaspora, die sich mit dem Inhalt der Filme und den fragmentierten Identitäten, die in den Filmen dargestellt werden, identifizieren können. Doch die Fähigkeit und Vielseitigkeit des Bollywood-Tanzes erlaubt eine Vermischung und Adaptation an verschiedenen Lokalitäten (vgl. ebd.). Im Vergleich zu dem Indischen Klassischen Tanz, der jahrelang zu erlernen ist und erst ab einer gewissen Professionalität der Öffentlichkeit vorgeführt werden kann, macht die relativ einfache Erlernbarkeit und Zugänglichkeit durch die Neuen Medien den Bollywood-Tanz beliebt und populär.²²³

In Indien gehören Bollywood-Tanz sowie Bollywood-Musik laut Terence Lewis für die meisten Menschen zum Bestandteil indischer Kultur und sind Teil verschiedener Festivitäten. Deswegen unterrichtet er in Indien und in Europa den Tanz unterschiedlich. EuropäerInnen setzten sich seiner Meinung nach intensiv mit dem Tanz, seinen Bewegungen und der Einbettung in die indische Geschichte auseinander. Dies unterstreiche die Wichtigkeit des professionellen Zugangs zum Bollywood-Tanz. Daher wünscht sich Lewis eine ähnliche Erfassung des Bollywood-Tanzes in Indien (vgl. Lewis 2007:URL44). Er unterscheidet zwischen:

1. Dem „alten“ – bunten und kitschigen Bollywood-Stil der 1990er Jahre.
2. Dem derzeitigen Tanzstil.

Der „alte“ Stil ist der, den seiner Meinung nach, die EuropäerInnen und AmerikanerInnen kennen und auch in einer Tanzklasse erwarten. Der „neue“ Bollywood-Tanzstil wirkt wie ein populäres Tanzvideo und ist mit den aktuellen MTV-Produktionen zu vergleichen:

„Bollywood dance is constantly changing. Bollywood dance is based in Bollywood films and Bollywood films are also constantly changing because the people who go to see the films are changing. The person who goes to see the films now is not a below middle class person. They are college people who have disposable income. They are the housewives who have more money. India has boomed economically so there are many more people who can afford [more expensive tickets]. The movies they are going to see now are more realistic. They are made by young people. They are made for young people. They are less kitschy. Unfortunately, the Europeans have a memory of the kitschy movies. They are ten years behind when they are evaluating Bollywood dance. So if I go and show them the current Bollywood dance, they will like 'well, this is very much like hip-hop or MTV.' And I tell them that 'yes' that is what it is. Then I have to say, you want to learn what you *think* Bollywood dance is and that will be what they have seen in the 90s. So sometimes I have to go back to teaching a class that is more kitschy Bollywood than the current Bollywood because that is the image that most Europeans and Americans have of Bollywood films. There was a time when you always saw a lot of color in Bollywood films, with girls roaming around in dupattas²²⁴. You don't see that as much any more in Bollywood films“ (Lewis 2007:URL44).

Die in diesem Kapitel schon genannte teilnehmende bzw. mitwirkende Kultur (*participatory culture*) bezieht sich u.a. auf die **mediale** Bildung und deren

²²³ Einen guten Einblick in die semiprofessionelle Praxis des Bollywood-Tanzes bietet die schon im Kapitel 5.1. erwähnte *practise session* mit Terence Lewis in Mumbai.

²²⁴ Schal oder Schleier.

Gruppenbildenden und individuellen Äußerungen in der digitalisierten Medienwelt und manifestiert sich laut Jenkins (2009:9) durch:

1. Formelle und informelle Mitgliedschaft (z.B. in Online-*communities* wie bei Facebook, MySpace).
2. Ausdruck, wobei neue kreative Formen produziert werden (z.B. *digital sampling*, *fan videomaking*, *fan fiction writing*).
3. Gemeinschaftliche Problemlösungen in formaler und informeller Teamarbeit (z.B. Wikipedia).
4. Zirkulierung im Fluss der Medien (z.B. Bloggen).

Solch kreativ und aktiv teilnehmende Kultur befindet sich an der Schnittstelle von künstlerischen Ausdruck und bürgerlichen Engagement. Der/die Ausübende glaubt dabei an die Wichtigkeit seines/ihrer Beitrages und empfindet eine Verbindung zu anderen „TeilnehmerInnen“:

„Participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing one’s creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created)“ (Jenkins 2009:xi).

Jenkins betont die soziale Komponente und ihre Bedeutung in der neuen medialen Re-Produktion. Dabei handelt es sich um eine neue Wissenskultur. Teilnehmende Kultur ist als Gegensatz zur derzeitigen Konsum-Kultur zu sehen und bezieht sich v.a. auf Gruppen bzw. die neuen sozialen Netzwerke, die nach einer bestimmten gemeinsamen Affinität funktionieren (vgl. ebd:10). Die Neue Medien, ihre Bildung und Verschriftlichung (*literacy*) sollten als kollektive und nicht nur individuelle Fähigkeiten gesehen werden. Kreativität wird in den Neuen Medien und deren *open-source*-Charakter bzw. Kultur des „sampling, appropriation, Transformation, and repurposing“ (ebd:20) anders gestaltet als früher. Ein bewusster und gelernter Umgang mit den Neuen Medien ist notwendig, um die kulturellen Prozesse und Erfahrungen in ihren neuen Bedeutungen zu verstehen

“The social production of meaning is more than individual interpretation multiplied; it represents a qualitative difference in the ways we make sense of cultural experience, and in that sense, it represents a profound change in how we understand literacy. In such a world, youth need skills for working within social networks, for pooling knowledge within a collective intelligence, for negotiating across cultural differences that shape the governing assumptions in different communities, and for reconciling conflicting bits of data to form a coherent picture of the world around them“ (Jenkins 2009:32).

Appropriation ist laut Jenkins eine Fähigkeit, die Medieninhalte sinnvoll zu „vermischen“ (*remix*) und zu *sampeln*²²⁵ – d.h. Teile des Vorhandenen in neuem Kontext zu verwenden. Es ist ein Prozess des „Auseinandernehmens“ und „Zusammenfügens“ von kulturellen Inhalten. Das digitale *remixing* als mediale Praxis zeigt, dass alle kulturellen Äußerungen auf etwas aus früheren Zeiten beruhen (vgl.

225 Engl. *sample*: Stichprobe, Auswahl. In der medialen Durchführung ist Appropriation als ein Prozess zu verstehen, der zwei Elemente beinhaltet: Analyse von Vorhandenem und Erklärung/Kommentar. Beim *sampling* sollte durch eine Untersuchung festgestellt werden, woher das Material kommt und wie es verwendet wurde. Beim *remix* sollten die neuen Strukturen und ihre Inhalte beachtet werden, da *remix* sehr oft Elemente aus verschiedenen Kulturen beinhaltet.

Jenkins 2009:55).²²⁶

Für „Unerfahrene“ bietet der Prozess der Appropriation ein gutes Gerüst, da sie auf schon existierende Elemente bzw. Inhalte bauen können. Dadurch können sie sich mehr auf die neuen Elemente konzentrieren und kreativer sein z.B. – erlauben die schon vorhandenen Script-Charaktere oder Musikelemente den „jungen“ KünstlerInnen, ihr eigenes Leben aus einer bestimmten Distanz zu sehen und damit Produktionsängste zu überwinden. Sie lernen, kleine Details für ihre eigene Imagination zu benützen und fühlen sich dabei in ihrer Kreativität weniger eingeschränkt. Dazu wird der Prozess des „Aufbaus“ auf das Vorhandene (welches schon mit anderen Menschen geteilt wurde) interessanter für die Öffentlichkeit und bewegt sich weiter weg von den Familien -und Freundeskreisen (vgl. Jenkins 2009:58).

Wie schon in dieser Arbeit angedeutet, ist die Aneignung im Tanz ein gängiges Mittel um eigene Tanzstile zu erweitern und neue zu finden. Wie weit man/frau dabei geht, ist eine Frage der persönlichen Wahl und der Beschäftigungsintensität mit einer bestimmten Technik bzw. einem bestimmten Vokabular.

Mixing ist laut Eriksen (2007:107) immer ein Resultat einer Bewegung, und umfasst zwei Seiten einer Medaille:

1. Kosmopolitismus und Hybridität.
2. Grenzziehung.

Vermischungen hat es immer schon gegeben, also ist *mixing* kein neues Phänomen. Es finden immer wieder neue Vermischungen statt, also kann man/frau dabei von keinem „reinem Original“ sprechen (vgl. ebd:108). Eriksen beschreibt 6 Formen von *mixing* nach Harris (1995):

1. Das *mixing* in Lateinamerika (*mestizaje*).
2. Kolonisierung.
3. Diffusionismus.
4. Multikulturalismus.
5. Imitation, Assimilierung oder direkte Identifizierung.
6. Innovation und Kreativität, wo der Fokus auf Autonomie und unabhängigem Handeln liegt (vgl. 2007:110f).

Heute werden v.a. zwei Ausdrücke für das kulturelle *mixing* verwendet: „Kreolisierung“ und „**Hybridität**“, wobei der letzte ein offeneres Konzept darstellt und für jede kulturelle Form verwendet werden kann. Der Begriff „Kreolisierung“ kommt aus den Sprachwissenschaften und meinte die Vermischung von zwei oder drei Sprachen in der Karibik. Kreolisierung hat z.B. in Lateinamerika oder in der Karibik verschiedene Bedeutungen, bezieht sich auf die Mitglieder der weißen Oberschicht oder auf jemanden, der einen europäischen Lebensstil verinnerlicht hat (vgl. ebd:112 und Mader:URL41). Hannerz führte den Begriff im Zusammenhang mit der Globalisierung ein. Heute wird zunehmend der Begriff „Hybridisierung“ verwendet, da er eine neutralere Definition von *crossing-over* bietet und nicht mit kolonialen Verhältnissen in Zusammenhang steht (vgl. ebd.).

²²⁶ Hier zieht sich die Parallele zu Appadurais *artscape* und der Angst vor Wiederholung sowie zu Goodmans *worldmaking*.

„Hybridisierung“ als Terminus findet seine Anwendung z.B. in der Musik (Weltmusik bzw. *world music*), in der Kulinarik, in verschiedenen Jugendkulturen – die Elemente anderer Kulturen und aus diversen Quellen „borgen“ (vgl. Eriksen 2007:113). Dabei betont Eriksen (vgl. 2007:113f), dass „Hybridität“ für „einfache Mischungen“ gebraucht werden kann, aber dass eine **Ausdifferenzierung** des Begriffes notwendig wäre, wenn kulturelle und soziale Prozesse aufeinander treffen. Das betrifft z.B.:

1. Kulturellen Pluralismus (welcher mit Multikulturalismus verwandt ist).
2. Hybridität (welche selbst-bewusste und reflexive Prozesse des *mixing* darstellt).
3. Synkretismus (welcher sich im Großteil auf Religionen bezieht).
4. Identitäten der Diaspora (v.a. Menschen, welche sich einem anderen Land zugehörig fühlen als jenem in welchem sie leben).
5. Transnationalismus (welcher sich auf die soziale Existenz einer Gruppe an mehreren oder keinem bestimmten Ort bezieht).
6. Diffusion.
7. Kreolisierung.

Das Beispiel von *world music* ist eines der prominentesten und meist erforschten in Bezug zu kulturellem *mixing*. Die Musik wurde schon immer durch „fremde“ Elemente beeinflusst, man/frau denke nur an den „Türkischen Marsch“ von Mozart oder an die in dieser Arbeit erwähnte Entwicklung des Flamencos.²²⁷ Der Terminus *world music* hat sich in den 1980er Jahren in der Alltagssprache etabliert und war mit der zunehmenden Mobilität der MusikerInnen, vor allem aus der „Dritten Welt“, verbunden. Mittlerweile gibt es *world*-Abteilungen in jedem Musikgeschäft, *world*-Plattenlabels und große Festivals wie z.B. das WOMAD-Festival (vgl. Eriksen 2007:114). Beim IPT-Festival ist der „Bollywood Dance“-Workshop mit Terence Lewis bei der *world dance*-Abteilung neben dem Afrikanischem- und Afro-Haitianischem-Tanz und Tango zu finden.

Der Terminus *world music (dance)* ist für manche WissenschaftlerInnen nicht glücklich gewählt, da er nicht differenziert und daher banalisiert (vgl. ebd.). Wie jede Kategorisierung und Klassifizierung, kann er nicht allen Richtungen und Strömungen gerecht werden und birgt eine Gefahr der Generalisierung. Des Öfteren wird z.B. „indigene“ Musik von „westlichen“ MusikerInnen in ihren Re-mixen verwendet und als kommerzielle „exotische“ Ware verkauft (vgl. ebd:115). Andererseits hat sich die *mixing*-Praxis als positiv erwiesen und „vergessene“ oder negativ-konnotierte Traditionen global sichtbar gemacht und in einem „neuen Licht“ präsentiert wie z.B. die Roma-Musik und den sog. „Balkan-Boom“.

Hier gibt es Parallelen zu Bollywood-Tanz und Tanz generell, da er durch die Filme, welche oftmals in einem negativen, kommerziellen Kontext gedeutet werden, sichtbar und greifbar geworden ist: So wurden von dem „Westen“ weniger bekannte Begriffe und Tänze wie Bhangra die mittlerweile als „gängig“ gelten in den Wortschatz aufgenommen.

Die Hindi-Filmtänze entwickelten und veränderten sich parallel mit den Filminhalten. Das Tanzvokabular adaptierte die verschiedenen Trends und die Wünsche des Publikums. Diese Art der Adaptation ermöglichte es, Bollywood-Tanz zu einer Populärkultur zu werden und die strengen Regeln des Klassischen Indischen Tanzes zu überschreiten (vgl. Shresthova 2011:25f).

227 Siehe Kapitel 5.1.

"Bollywood" is one paradigmatic and charming orchid in the poisonous garden of a new global cultural industry. To call it "ethnic" would be as appropriate as calling the changing aesthetics of the Broadway musical "modern North American ethnic". The comparison is chosen with care, as the dance aspect of Bollywood, integrated into a highly standardized generic system of feature films, rather resembles older forms of variety than the Californian movie industry its name is modelled on. Thus, "Bollywood" dance can apparently be taught - Hollywood dance as a generic category can't" (Zakrasky 2008:URL1).

In diesem Zusammenhang ist auch die Identität mit dem **kulturellen *mixing*** stark verwoben. Wichtig ist dabei zu sagen, dass das *mixing* keine „eins-zu-eins“-Beziehung zu politischem Kosmopolitismus oder der Toleranz darstellt, genauso wie kulturelle „Reinheit“ nicht immer Hand in Hand mit Xenophobie oder Nationalismus geht (vgl. Eriksen 2007:120). *Mixing* ist immer kontrovers und findet permanent statt. Jede Gesellschaft hat ihre eigenen Gründe und Debatten über die Vor- und Nachteile des kulturellen Vermischen. Globalisierung ist und bleibt immer ein Baustein dieser Diskurse (vgl. ebd:121).

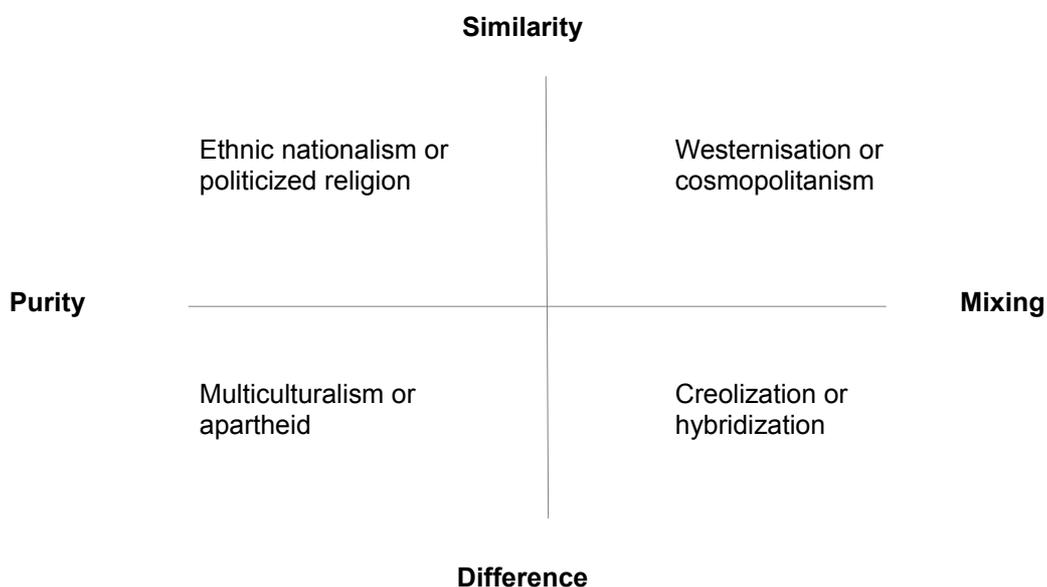


Abb 11. Mixing.

Die im Kapitel 6.1. thematisierte „Wende“ der 1990er Jahre wurde für den zeitgenössischen Tanz als eine „Fortsetzung der Aufbruchsjahre des Postmodernen Tanzes im Jahrzehnt davor“ (Ploebst/Haitzinger 2011:10). wahrgenommen. Damals wird der aufkommende choreographische Konzeptualismus störend und als eine Absage dem virtuoson Körper und der spektakulären Bewegungskunst gegenüber empfunden (vgl. ebd.). Cultural Studies fokussieren die Gender-Perspektive und somit auch den Körper, seine Repräsentation und Performativität als politisches Diskursfeld. Wie schon in dieser Arbeit erwähnt, verwischten die Grenzen zwischen der „hohen“ und „niedrigen“ Kunst: Die Popularisierung von Kunst ging Hand in Hand mit einem Populismus von „Kommerzkunst“ ein:

„E- und U-Kultur sind global zu einer kultureneoliberalen 'EU' verschmolzen: zu einer Einheit des Spektakels, die ihre Endverbraucher maximal mit Affirmation, Suspense und Wellness versorgt“ (Ploebst/Haitzinger 2011:11).

Nach Ploebst/Haitzinger lehnte sich die choreografische Performance der 1990er

Jahre u.a. gegen den Präfixen „multi-“ und „inter-“ in der Kulturdebatte auf. Der in dieser Arbeit schon öfters umrissene Terminus „Multikulturalität“ erwies sich auch für die Tanzwissenschaft als kolonial und der „interdisziplinäre Ansatz verlor durch seine Vereinnahmung als spektakuläre Hochglanzpraxis an politischer Kraft“ (2011:11). Anlehnend an den Begriff der „Transkulturalität“ wird in zeitgenössischem Tanzdiskurs und in der Choreografie die Nähe zu medialen Räumen gesucht und der Begriff der „Disziplinarität“ durch den der „Medialität“ ersetzt. So findet man/frau in jedem künstlerischen „Medium“ eine „migrantische“ Erscheinungsform, wobei das „Herkunfts-Medium“ gleichwertig mit dem „neuen“ Medium zu verstehen ist (vgl. ebd:12). Ploebst/Haitzinger beziehen sich auf den Begriff der „Transmedialität“ von Simanowski, die als ein Übergang von einer medialen Ausdrucksweise in eine andere sowie als ein konstituierendes Element eines hybriden ästhetischen Phänomens verstanden wird (vgl. Simanowski nach Ploebst/Haitzinger 2011:12).

Aus der Perspektive der Medienforschung wird der Begriff „Bollywood“ – wie schon erklärt wurde – im Zusammenhang mit neuen Formen der Partizipation an medialen Prozessen wahrgenommen (*participatory culture* von Jenkins) und als „performative Intertextualität“²²⁸ angesehen (Peterson nach Mader 2008:29). Das Ausbauen und Neu-Zusammenfügen (De- und Re-Kontextualisierung) von Inhaltselementen medialer Herkunft steht dabei im Mittelpunkt der Forschung, denn der Schwerpunkt liegt vor allem bei „den Zusammenhang von Medientexten, der Kommunikation im Alltag und sozialen Praktiken“ (Mader 2008:29).

Das Gesamtphänomen „Bollywood“ umfasst mehr als die Perspektiven der Intertextualität oder Intermedialität bzw. Medienkombination. Im Sinne von Rajewsky (2002) ist der Begriff „**Transmedialität**“ auf „Bollywood“ generell und den *live*-Bollywood-Tanz im Speziellen zu übertragen: Transmedialität bezeichnet medienunspezifische Phänomene (prominentestes Beispiel wäre dabei die Erzählung, welche Text und Geschichte beinhaltet und von Figuren getragen wird), wobei der gleiche Inhalt, eine bestimmte Ästhetik oder ein spezieller Diskurstyp in unterschiedlichen Medien vorkommt. Diese werden durch die dem jeweiligen Medium möglichen Mittel ausgetragen. Die Annahme eines Ursprungsmediums ist nicht wichtig oder gar unmöglich (vgl. Fraas, Barczok, Di Gaetano 2006:URL45).

Folgende Abbildung ist eine Interpretation der angeführten Begrifflichkeiten. Hier wird unter dem Begriff „Intermedialität“ die Gesamtheit der medienüberschreitende Phänomene verstanden und als Oberbegriff für Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge verwendet (vgl. ebd.). Dabei dienen indische Mythen als Vorlage für den Bollywood-Filmtanz, welcher in Ansetzen im *live*-Tanz zu finden ist. Die zeitgemäßen Bollywood-Filme kreieren neue global-bedingte Geschichten bzw. Mythen, die sich mit den alten Traditionen vermischen. Der Klassische Indische Tanz und der indische Volkstanz treffen im Filmtanz sowie auch im *live*-Tanz auf Hip-Hop, Salsa, Orientalischen und Jazz-Tanz etc..

228 Der Terminus „Intertextualität“ geht zurück an die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Kristeva (1980).

Intermedialität	
Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene	
<p style="text-align: center;">Transmedialität</p> <ul style="list-style-type: none"> - medienunspezifische „Wanderphänomene“, z.B. Auftreten des gleichen Stoffs (Inhalts) in unterschiedlichen Medien oder Umsetzung einer bestimmten Ästhetik oder eines bestimmten Diskurstyps in unterschiedlichen Medien - Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums ist weder wichtig noch möglich <li style="text-align: center;">↓ - „Wanderung“ von Themen und Themensequenzen in Diskursen über Mediengrenzen hinweg (z.B. Print – Internet) - vernetztes „Wandern“ von Inhalten/Themen zwischen Medien 	<p style="text-align: center;">Medienwechsel</p> <ul style="list-style-type: none"> - Prozess der Transformation eines medienspezifisch fixierten Texts i.w.S. in ein anderes Medium bzw. aus einem semiotischen System in ein anderes (z.B. Literatur - Film oder Print - Internet) - gerichteter Prozess von a nach b <li style="text-align: center;">↓ - Beschreibung der Transformationsprozesse bei der Weitergabe der Themen und Themensequenzen von Medium zu Medium - Medienspezifik der Inhalte bei Medienwechsel
Intermediale Bezüge	
konkret wahrnehmbare Einzelphänomene, die Intermedialität herstellen	

Abb. 12.

„Bollywood“ als ein transmediales Phänomen ist daher aus folgenden Bausteinen zusammengesetzt: **1.** Erzählung (Text, Geschichte, Figuren), **2.** Bild, **3.** *sound*/Geräusch (Wort und Musik) und **4.** Bewegung (Gestik, Mimik, Choreografie). Die wichtigsten Darstellungsräume dieser verschiedener Medien wären: TV-Bildschirm, Kino-Leinwand, Computer (für Bild, *sound* und Text), Papier (Buch, Magazine, Flyer, Plakate), Theater oder andere Räume für die *live*-Bollywood-Vorführungen sowie Tanzstudios für das *live*-Bollywood-Tanztraining.

Der **transmediale Vorgang** am Beispiel von Bollywood-Tanz wäre demnach so darzustellen:

- 1.** Text/Schrift bzw. eine Erzählung/Mythos dienen als Vorlage für die Handlung eines Filmes.
- 2.** Die Erzählung wird am Filmset v.a. mündlich und teilweise in der Schriftform vermittelt.
- 3.** Die Erzählung wird im Tanzstudio körperlich in eine Choreografie „übersetzt“.
- 4.** Der Film bzw. die *song&dance*-Sequenzen werden mittels Film und Neuen Medien global präsentiert. Die Musik ist im Radio, TV und Online zu hören.
- 5.** Die *song&dance*-Sequenzen dienen als Vorlage oder Inspirationsquelle für den *live*-Bollywood-Tanz. Sie werden lokal verschieden rezipiert und bilden durch *mixing* neue Formen. Der *live*-Bollywood-Tanz wird in kleinerem und größerem Rahmen aufgeführt und in Tanzstudios professionell und semiprofessionell ausgeübt.

6. Übertragung des *live*-Tanzes in die Neuen Medien.

7. Der *live*-Tanz und seine Choreografinnen beeinflussen wiederum den Filmtanz und suchen u.a. neue Geschichten, die „ertanzt“ werden können.

In diesem Kapitel wurde u.a. dargestellt, dass in heutiger Zeit audio-visuelle Medien den menschlichen Alltag dominieren und welche Auswirkungen dies im Konkreten – nämlich auf den Bollywood-Tanz hat. Ein erklärender und kritischer Blick auf die Neuen Medien, ihre Eigenschaften, Regeln, Methoden und ihre Verbreitung sowie auf die Bilder, die sie täglich liefern, ist daher notwendig. Menschliche Gefühle, Sehnsüchte, Vorstellungen und Lebenseinstellungen werden durch die Medien transportiert und beeinflusst.

“We live in a media and information-dominated society, in which the 'visual' gains more and more in importance – i.e. a world without (audio-)visual media has become unimaginable. What we know about the world, our notion, is basically conveyed by media. Media influence the human perception of time and space, our idea of the past and present history. In this sense, visual anthropology is far more than a reduction on ethnographic film as was originally intended when this subject was developed - it covers a broad spectrum of research opportunities, which have provided and still provide new approaches to the subject matter. As a multidisciplinary subject, visual anthropology provides basic theoretic and methodological concepts for new anthropological fields such as performance studies, anthropology of emotions, anthropology of communication, anthropology of space, design anthropology etc.” (Puchegger-Ebner: URL 46).

6.5. Die „neuen“ Körper

“It has also influenced my scientific life: When in the mid-nineties Giacomo Rizzolatti and colleagues from the University of Parma found a type of neuron, now known as "mirror neuron", in the brain, which becomes active when an animal (or a human being) observes a movement of another being - one of the few seminal discoveries made in Europe in recent times! - this discovery had a different meaning for me than it would have had in the times before I started to dance. When in the early nineties Rodney Brooks of MIT established "Embodied Artificial Intelligence", proposing that (artificial) intelligence and a body should not be separated, this was definitely not news to me, being an amateur dancer, however, it enormously influenced our work and the development of robots. And, I am happy that in the late nineties and in this current decade we, i.e. my Research Institute and I, have been able to contribute to the inclusion of emotions in the research area of Artificial Intelligence and especially in the development of personality agents, since it was demonstrated that rationality and emotionality are not opposites, as was suggested for centuries, but can only be effective in cooperation” (Trappel 2008: URL5).

Um bei dem Perspektivenwechsel in den Wissenschaften der 1990er Jahre zu bleiben, beschäftigt sich dieses Kapitel mit einigen ausgewählten rezenten Thematiken des Körpers und seiner Symbolik in den Kultur- und Sozialwissenschaften.

Der cartesianische Dualismus²²⁹ trennte nicht nur den Geist vom Körper, sondern stellte auch andere Gegensätzlichkeiten wie Natur-Kultur, Subjekt-Objekt, Individuum-Gesellschaft in den Mittelpunkt des „westlichen“ menschlichen Denkens (vgl. Platz 2006:13). Die Körper-Geist Trennung wird in den Sozialwissenschaften gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Motiv, wobei der Körper als

229 Trennung von Geist und Materie nach René Descartes (1641).

Synonym für Organismus, Natur, Bedürfnis, Emotion und Sinn verstanden und thematisiert wird (vgl. Gugutzer 2004:4). MacCormack/Strathern (1980) stellen als erste EthnologInnen umfangreich die Natur-Kultur Dichotomie als ein spezifisch „westliches“ Konzept dar (vgl. Platz 2006:13). Seit den 1970er Jahren dient der menschliche Körper zunehmend als ein wichtiges Forschungsobjekt der feministischen Theorien, Literaturwissenschaft, Komparatistik, Philosophie, Psychologie und der Ethnologie (besonders der Ethnomedizin), welche meistens von dem objektorientierten Ansatz ausgehen nämlich, dass der Körper die jeweilig untersuchte Kultur ausdrückt oder darstellt (vgl. Platz 2006:9). Dabei wird der Körper immer in Relation zu spezifischen Themenfelder der Kultur positioniert (vgl. Csordas 1994:5). In diesem Zusammenhang beschäftigt sich die Anthropologie des Körpers mit rituellen und sozialen Ordnungen und Symbolen, mit verschiedenen Körperprozessen wie Geburt, Tod, Sex, Lachen und Weinen, aber auch mit den Auswirkungen von Körperflüssigkeiten wie Blut, Samen, Tränen etc. (vgl. ebd.). So untersuchte Mauss (1975) in seinem Essay „Techniken des Körpers“ körperliche Praktiken wie Spucken, Essen, Trinken, Sitzen, Greifen, Springen etc., welche er – genauso wie komplexere Körpertechniken wie Fahrrad fahren, Tanzen oder Schreiben – als kulturspezifisch und nicht naturgegeben ansah (vgl. Gugutzer 2004:5).

In den 1990er Jahren spricht die Ethnologie bzw. Kultur- und Sozialanthropologie vom Ende eines „alten“ Körpers und dem Beginn eines „neuen“²³⁰ (vgl. Strauss nach Csordas 1994:1). Dieser **neue Körper** wird nicht mehr als nur eine naturdeterminierte Tatsache verstanden, sondern als ein Körper mit einer Geschichte und einem Gedächtnis. So ein – nicht mehr nur biologisch objektivierter Körper – wird zu einem Agent, zu einem mitwirkenden und Erfahrungen sammelnden Subjekt, welches in den verschiedenen Themenbereichen der Sozialwissenschaften Gegenstand der Forschung wird: In Gesundheits- bzw. Krankheitskonzepten, in Bezug zu Schmerz (Folter, Krieg, sexueller Gewalt), zu Gefühlen und verschiedenen Körperbildern, zu religiösen Heilen, in Relation zu Politik, Macht und Gender-Thematiken und in der ethnographischen Praxis (vgl. Csordas 1994:3 und 5).

In der gegenwärtigen Zeit wird einerseits die Körper-Geist Dualität aufgehoben, andererseits wird aber der Körper im Zuge der Umwälzungen der Globalisierung und zunehmender Fragmentierung, Technologisierung und Kommodifizierung der Gesellschaft auch in seinen einzelnen Teilen betrachtet (vgl. ebd:2). In der Zeit der postmodernen Wende wird die Frage, ob es wirklich so etwas wie **den** Körper gibt oder ob er eher eine Summe aller seiner Untersuchungsfelder ist, immer präsenter (vgl. Csordas 1994:5). Dabei gehen die Überlegungen der Kultur- und Sozialwissenschaften in Richtung **multipler Körper**: Z.B. unterscheidet Douglas (1973) zwei Körper – den biologischen (das Selbst) und den sozialen. Scheper-Hughes und Lock (1987) vertreten die These der drei Körper – des individuellen, sozialen und weiters die Körperpolitik (*body politic*). O'Neill (1985) spricht von fünf Körpern – dem kommunikativen-, dem sozialen-, politischen-, dem medikalisierten sowie von Welt- und Konsumentenkörper (Csordas 1994:5 und Gugutzer 2004:103). Der Körper wird immer mehr zu einer Bühne für das „performing-self“: WissenschaftlerInnen wie Bordo (1993 und [2003]2006)²³¹ und Balsamo

230 Auch *body turn* genannt.

231 BORDO, Susan ([2003]2006): Never just pictures. In: Jones, Amelia (Hg.): The feminism and visual culture reader. 2nd Reprint. London/New York: Routledge: 454-466.

([1998]2006)²³² beschäftigen sich mit den kulturell gelernten Assoziationen und schreiben über die immer wichtigere äußere Erscheinung des Körpers, welcher mit sozialem Status, einem bestimmten Schönheitsideal und einem speziellen „Gesundheits“-Verständnis verbunden wird, wobei dieses oft wechselwirksam ist. Bordo z.B. beobachtete wie Frauen im Fitnessstudio vor dem Training *makeup* auftragen, um während der Übungen möglichst „gut“ auszusehen (vgl. Bordo nach Csordas 1994:2)²³³. Weiterhin berichtet sie, wie Medien mit den transportierten Bildern Trends vorschreiben und Symboliken vermitteln.²³⁴ Balsamo wiederum beschäftigt sich mit der Schönheitschirurgie und der Einschreibung kultureller Standards in den Körper.

Die angeführten Überlegungen und Entwicklungen zeigen, dass der Körper sowohl ein kulturelles als auch ein biologisches Phänomen ist und in seiner Diversität zu erkunden ist.²³⁵ Als Teil der Natur ist er ihren Gesetzen unterworfen (er wird geboren, muss ernährt werden und schlafen, er altert und stirbt), aber die Art und Weise, **wie** diese naturgebundene Komponente des Körpers gelebt, wahrgenommen und bewertet wird, ist nach Epoche, Kultur und Gesellschaft verschieden (vgl. Gugutzer 2004:6).

Der Körper ist ein **Produkt** der Gesellschaft (ihren Strukturen, Werten und Normen), aber er ist zugleich auch „**Produzent**“²³⁶ von Gesellschaft“ (Gugutzer 2004:6). Soziale Handlungen sind laut Gugutzer immer auch körperliche Handlungen und das soziale Zusammenleben ist von der Körperlichkeit sozialer Individuen geprägt (vgl. ebd:7). Diese wechselseitige Beziehung bzw. Durchdringung des Körpers und der Gesellschaft ist ein junges Themengebiet in den Kultur- und Sozialwissenschaften sowie auch in der Tanzwissenschaft. In der Kultur- und Sozialanthropologie wird der Körper als Produkt der Gesellschaft in Hinblick auf Körperformung, Körperdiskurs, Körperumwelt, Körperrepräsentation und die Leiberfahrung untersucht. Der Körper als Produzent wird außerdem hinsichtlich der Körperroutine, Körperinszenierung und dem Körpereigensinn erforscht (vgl. Gugutzer 2006:13).

1990 wird von Thomas Csordas ein neues methodologisches Paradigma eingeführt – das **embodiment**,²³⁷ welches mit dem phänomenologischen Ansatz (das Preobjektive, die Wahrnehmung) vom Philosophen Maurice Merleau-Ponty (1945) und der Habitus-Theorie (Praxis) vom Ethnologen und Soziologen Pierre Bourdieu (1972, 1980) in Zusammenhang steht (vgl. Platz 2006:11).²³⁸

Der Körper spielt im Prozess der Entstehung von Kultur die zentrale Rolle, da Kultur als „Resultat einer Objektivierung, die im Körper beginnt und von diesem

232 BALSAMO, Anne ([1998]2006): On the cutting edge. Cosmetic surgery and the technological production of the gendered body. In: Mirzoeff, Nicholas (Hg.): The visual culture reader. 2nd edition, 3rd reprint. London/New York: Routledge: 685-695.

233 Solche Körper-Inszenierungen und Betrachtungen stehen in starkem Kontrast zu vielen anderen Gesellschaften wie z.B. der Fiji-Gesellschaft, in welcher der Körper sich nach der Rolle der Verantwortung der *community* gegenüber richtet (vgl. Csordas 1994:2).

234 So wird z.B. Kate Moss mit Selbständigkeit und Selbstgenügsamkeit und Julia Roberts mit Verletzlichkeit verbunden.

235 Ein „sichtbares“ Beispiel dafür wäre z.B. die Unterscheidung zwischen „Sex“ (biologisch bedingte Kategorie) und „Gender“ (soziales Geschlecht bzw. Geschlechtsidentität). Butler (1997) spricht von einer „Zwangsheterosexualität“, welche als eine gesellschaftliche Norm und regulierendes Ideal dient (vgl. Gugutzer 2004:127).

236 Hervorgehoben durch die Verfasserin.

237 Eng. *bodily aspects of human subjectivity* (Platz 2006:7). In deutscher Sprache wird der Begriff öfter mit „Verkörperung“, „Inbegriff“ oder „Darstellung“ übersetzt. Oder: Das leibliche „Zur-Welt-Sein“ (Gugutzer 2006:23).

238 Csordas (1990) veranschaulicht das *embodiment*-Paradigma anhand von Heilungsritualen und Glossolalie (Zungenrede).

manifestiert wird“, (Platz 2006:7) gesehen wird.²³⁹

„... the body is a productive starting point for analyzing culture and self“ (Csordas 1990:39).

Als Forschungssubjekt ist der Körper eine Option für zusätzliche Erkenntnisgewinne, da er „Mittel und Quelle des Erkennen ist“ (Gugutzer 2004:10). Dabei ist auch der Körper bzw. Leib des/der ForscherIn eine Erkenntnisquelle, da er mit allen seinen Sinnen (unbewusst) interagiert (vgl. ebd:17). Dieser neue Ansatz des Körpers, der **Sinne** und der **Emotionen** steht im Gegensatz zur bisherigen wissenschaftlichen „Objektivität“ und zeigt, dass es eine vollkommen subjektunabhängige Forschung nicht geben kann. Rationalität und Leiblichkeit sollten sich daher ergänzen (vgl. ebd:18).

„This approach to embodiment begins from the methodological postulate that the body is not an *object*²⁴⁰ to be studied in relation to culture, but is to be considered as the *subject* of culture, or in other words as the existential ground of culture“ (Csordas 1990:5).²⁴¹

Merleau-Ponty und Bourdieu benützen das Wort „Leib“ bzw. die **leibliche Erfahrung** in dem sie sich auf ein leibliches Selbst – „einen Leib, der sich im Verhältnis zur Welt seiner Selbst bewusst wird“ (Platz 2006:11) – und nicht auf den materiellen Körper beziehen.²⁴² Für Merleau-Ponty bedeutet dabei das Bewusstsein, „sich selbst im Verhältnis zur sozialen Welt als wahrnehmenden, handelnden, denkenden und fühlenden Leib zu erkennen“ (ebd.). Ein Mensch kann sich daher nur im Verhältnis zu anderen als weiblich, männlich, groß, klein etc. identifizieren, dies ist ein universelles aber auch zugleich ein kulturspezifisches Charakteristikum:

„Das Selbst als der sich selbst bewusste Leib ist also einerseits universal, da jeder Mensch sich als Selbst erkennen muss, um sozial interagieren und somit leben zu können. Andererseits ist es kulturspezifisch, da es im Verhältnis zur sozialen Welt erwächst. In der modernen westlichen Welt ist es daher nicht vom Konzept der Person als Individuum zu trennen“ (Platz 2006:12).

Bourdieu vertritt die Theorie, dass der Leib durch das Nachahmen und den ständigen Gebrauch der konzeptuellen Klassifikationsschemata seiner Kultur sozial geprägt wird. So werden Schemata bzw. Regeln vom Leib generiert und das kulturelle Wissen wird von Leib zu Leib weitergegeben. D.h. der Habitus ist der sozial geprägte Leib (vgl. Platz 2006:12).

Laut Platz bedeuten diese beiden Ansätze von Merleau-Ponty und Bourdieu nicht, dass ein Mensch seine eigene Welt konstruiert, sondern dass ein leiblicher, seiner Selbst bewusster Mensch mit seiner sozialen Umwelt und ihren Regeln bzw. Erwartungen und den anderen ebenso sich ihrer Selbst bewussten Menschen, interagiert (vgl. ebd:13).

Das erwähnte wechselseitige Durchdringungsverhältnis von Körper und Gesellschaft

239 Dabei ist als ein Paradoxon zu betrachten, dass das Hauptcharakteristikum des *embodiment* seine Unbestimmtheit ist (vgl. Csordas 1994:5).

240 *Kursiv* im Original.

241 Dabei bezieht sich Csordas auf Johnson (1987).

242 Die deutsche Sprache unterscheidet zwei Begriffe: den „Leib“ und den „Körper“. Der Begriff „Körper“ (lat. *corpus*) wurde ursprünglich für den Leichnam benutzt und bezeichnet den objektivierten, materiellen, biologischen Körper, welcher auch für Tiere und Lebloses verwendet wird. In der „westlichen“ Kultur **hat** der Mensch einen materiellen Körper, welcher von einem immateriellen Geist bzw. Bewusstsein unterschieden wird.

„Leib“ hat die gleiche Sprachwurzel wie „Leben“ und bezog sich auf die Person oder das Selbst. Der Leib „erleibt“ bzw. erlebt die Welt, der Mensch **ist** ein Leib in dem Körper **und** Geist untrennbar sind (vgl. Platz 2006:10).

findet man/frau laut Gugutzer (2006:41) sehr gut ausgeprägt im Sport und meiner Meinung nach auch im Tanz. Alle wichtigen Aspekte der Kultur- und Sozialanthropologie hinsichtlich des Körpers sind dabei vertreten: Geschlecht, Gesundheit, Alter, Identität, Lebensstil, Subkultur, Ästhetik, Gewalt etc. (vgl. Gugutzer 2006:41). Eine transnationale Bewegungskultur wie Tango oder Bollywood-Tanz bildet einen Rahmen für lokale Tanz-Praktiken, welche wiederum den transnationalen bzw. globalen Diskurs und die Praxis vorantreiben und am Laufen halten (vgl. ebd:43).

Embodiment übt auch Einfluss auf das Verständnis von Emotionen bzw. auf den Unterschied zwischen der Kognition und den Emotionen aus (vgl. Csordas 1990:34). Dieser Ansatz wäre z.B. im Zusammenhang mit der Praxis des Tanzens näher zu erforschen:

„The body is not just a funny thing, it is also unpredictable. A dancer passes by in the cafeteria with tears in her eyes. "Are you hurt?" I ask. "No," she cries, "we were working with our imagination and suddenly I had to cry. I couldn't stop. I sat aside to just witness the room. But I had to leave. Dancing is such a sad profession." And she continued on her way home“ (Holzer 2008:URL3).

Der Körper ist auch das Thema der 1990er Jahre im zeitgenössischen Tanz. Die neue Perspektive, einen Körper nicht nur zu *haben*, sondern auch ein **Körper zu sein**, verändert den Tanz-Blick auf der Bühne, im Publikum und im Tanzstudio. Der Körper verschmilzt dabei mit einem Gefühl des „In-der-Welt-Seins“, mit den Gedanken und mit dem Bild, welches vom Wechselverhältnis „Körper und Gesellschaft“ geprägt ist – sucht aber dabei noch nach Bewegungsmaterial,²⁴³ welches noch **nicht „vergesellschaftet“** ist (vgl. Lampert 2007:87).²⁴⁴

„But here, it is not "just the body" at the center of attention, it is dancing what it is all about. "The art of dance" and "the dance of life". All these movements are present. The body is a major issue, but what also has an inevitable importance are all the different relations in and through which these bodies are moving. By what are they directed, where they come from, what they envision themselves to become. **In dancing, terminologies**²⁴⁵ start to stumble and "body" melts with "being", "matter" with "thought", "movement" with "image". Each person dances his/her name inheriting uniqueness and multiplicity at the same time“ (Holzer 2008:URL3).

Ferner werden „alte“ Körpervorstellungen hinterfragt. Tanz-Arbeitsweisen werden als offene und prozessorientierte Praktiken dem Publikum präsentiert und von diesem auch so verstanden – im Sinne von *emancipated spectator* von Rancière (2010).²⁴⁶ D.h. der Tanz wird zu einem intermedialen Zitat „fremder“, hybrider und „eigener“ Körper:

„Genau in diesem Moment, in dem ich schreibe, könnte ich *alle meine Körper*²⁴⁷ aufzählen: Gilles Deleuze, Marie Zorn, Marc Deputter, Antoine Lengo, Madame Bovary [...] Xavier Le Roy, Frédéric Seguet und Lila (seine Katze), Ballett Frankfurt, Suzanne Lafont (ich weiß, dass ihre Körper Jean-François Lyotard, Samuel Beckett und Vilma, ihre Adoptivtochter, sind), Myriam Van Imschoot [...]

243 Unter dem Begriff „Bewegungsmaterial“ werden alle Formen von tänzerischen und nicht-tänzerischen Bewegungen verstanden die kreativ in Tanzpraktiken umgesetzt werden können bzw. ein Basismaterial für den Tanz bilden (es handelt sich dabei nicht um eine „nachgetanzte“ Ausdrucksform sondern liegt der Schwerpunkt bei der Findung einer selbstständigen Ausdrucksform).

244 Dieses Ereignis wird z.B. der Tanz-Improvisation zugeschrieben. Im Prozess eines Bollywood-Workshops wird meistens kein Raum für Improvisation gelassen, jedoch werden aufgrund seiner flexiblen Form, Räume für Kreativität und Spontanität eröffnet.

245 **Fett** im Original.

246 RANCIÈRE, Jacques (2010): Der emanzipierte Zuschauer. Berlin: Passagen Verlag.

247 *Kursiv* im Original.

Hegel (leider), [...] Sie selbst, Myriam Gourfink (sie hat gerade angerufen), David Cronenberg, [...] Claude Ramey (eine Erfindung, aber vielleicht existent), [...] Peggy Phelan, [...], Tom Cruise, [...]" (Bel nach Foellmer 2011:URL47).

In dieser Zeit entstehen verschiedene Körperkonzepte und auch der Begriff „Performance“²⁴⁸ wird eingeführt: Thematisiert wird die Möglichkeit einer „reinen“ Bewegung, angelehnt an die Vorstellungen des Ausdruckstanzes der 1930er Jahre. Der „demokratische Körper“ und die Improvisations-Bewegungen der 1960er/1970er Jahre werden hinterfragt und ein „Körper der Differenz“ wird von Charmatz vorgeschlagen (vgl. Lampert 2007:89). Choreografinnen und TänzerInnen wie William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Raimund Hoghe, Jonathan Burrows sind einige RepräsentantInnen, welche sich mit dem Thema des Körpers in Theorie und Praxis auseinandersetzen.²⁴⁹

Im Tanz wird generell verdeutlicht, welche Schwierigkeiten entstehen, wenn man/frau den Körper als Forschungsobjekt empirisch untersuchen möchte. Die „Sprachlosigkeit“ des Körpers²⁵⁰ geht Hand in Hand mit:

1. Einer in unserer Kultur wenig differenzierten Sprache für körperliche Phänomene.
2. Distanz zum eigenen Körper.
3. Der Notwendigkeit, körperliche Phänomene in Sprache zu übertragen. Dabei spricht der Text und nicht der Körper (vgl. Gugutzer 2004:10-13).

Diese drei Schwierigkeiten gelten für ForscherInnen und für InformantInnen gleichermaßen. Der Tanz wird daher mittels anderer medialer Ausdrucksformen analysiert – durch die Sprache, den Text, den Film und durch das Bild/Foto. Die Tanzwissenschaft geht davon aus, dass diese Aufzeichnungen des Tanzes und **nicht** der Tanz bzw. das Tanzereignis selbst sind. Es sind Aufzeichnungssysteme, die das Phänomen „Tanz“ speichern: „Text und Bild sind das nach außen gelagerte Gedächtnis des Tanzes“ (vgl. Brandstetter/Klein 2007:12). Die älteste Aufzeichnungsform des Tanzes ist die graphische Notation, welche die Schrittfolge (Bodenwege) und die Bewegung des Körpers bzw. einzelne Körperteile in Zeichen „übersetzt“. So eine Tanznotation wäre z.B. die Labanotation²⁵¹ oder die Eshkol-Wachmann Notation²⁵². Im privaten Gebrauch versuchen viele TänzerInnen den Tanzunterricht in ihnen verständlichen und in selbst erschaffenen, individuellen Symbolen und Zeichen einzufangen, um Schritte oder Abläufe besser zu verstehen oder sich an sie zu erinnern. Das unten im Text abgebildete Bild dient als Beispiel für diesen Prozess einer Teilnehmerin beim IPT-Workshop-Festival.

Im Tanz hat sich nicht so wie in der Musik eine bestimmte Schrift etabliert, sondern entwickelten sich in verschiedenen Epochen Tanznotationen, welche den aktuellen Blick bezüglich der Ästhetik sowie der Tanz- und Körperkonzepten widerspiegeln (vgl. Brandstetter/Klein 2007:12f). Die Archivierung des Tanzes umfasst ab der Moderne zusätzlich zu den Notationen „Schrift“ und „Zeichnung“ durch das Bild/Foto und den Film (bewegtes Bild bzw. Bewegung als bewegtes Bild) (vgl. ebd:13). Der

248 U.a. als ein gattungsübergreifender und prozessorientierter Begriff.

249 Mehr zum Thema Körper und Tanz siehe z.B. bei SIEGMUND, Gerald (2006): Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript.

250 Mehr dazu siehe auch bei Klein/Zipprich (2002) (Hg.): Tanz, Theorie, Text.

251 Nach dem Tänzer und Choreograf Rudolf von Laban (1879-1958).

252 Nach der Tänzerin Noa Eshkol und den Architekten Abram Wachmann (1950er Jahre).

Transfer in das Medium Film ist mit verschiedenen Problemen verbunden, z.B. wie die Dreidimensionalität des Raumes in die Zweidimensionalität des Bildes zu übertragen ist oder Fragen der Kameraführung, des Schnittes etc., welche den ZuschauerInnen-Blick in Form des Kamera-Blicks auf das Tanzgeschehnis werfen und so die Sichtweise von diesen beeinflussen (vgl. ebd.). Diese Problematiken des Transfers betreffen aber nicht nur den Tanz, sondern alle Darstellungen dynamischer und gesellschaftlicher, soziokultureller Prozesse (vgl. ebd.).

Ab den 1980er Jahren etablierten sich Aufführungsanalysen und theoretische Modelle zur Analyse des Tanzes basierend auf semiotischen, poststrukturalistischen oder sozialtheoretischen Ansätzen (vgl. ebd.:9).

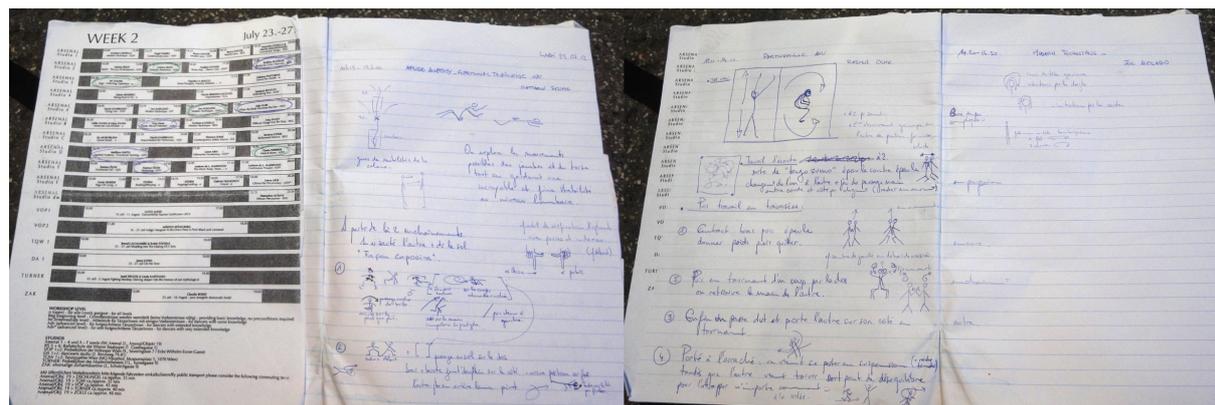


Abb. 13. Workshop-Stundenplan und Tanznotierung

An der Schnittstelle zwischen Kultur- und Sozialanthropologie und Bewegungsanalyse, entwickelte Nürnberger ([1998]2010:29 und 98, URL26) eine Kinetologische Tanzanalyse, welche hier nur ganz kurz erwähnt- und bildlich weiter im Text dargestellt wird. Die Analyse verbindet die Untersuchung von kulturellem Kontext und physiologisch-orientierten Deutungen des Ausdruckes und ist bei der Erforschung von Kult-, Heil- und Sozialisationstänzen anwendbar:

Wie schon vorher erwähnt, überträgt Lampert (2006:122) die Theorie von Bourdieus Habitus auf den Tanz um den Prozess des Tanzes, insbesondere die Tanz-Improvisation, zu verstehen. So geht jeder/jede Tanzakteurln von einem bestimmten Habitus der Tanztechniken aus. Diese sind nicht fixiert, sondern wandelbar. Speziell bei der Improvisation, kommen im Prozess des Tanzens bzw. bei der spontanen, intuitiven Bewegungen, die schon im Körper „eingeschriebenen“ Muster zum Vorschein – so z.B. das Wissen über die Regeln einer bestimmten Tanztechnik. Durch Zufall entstehen dabei Neuerungen im Tanz, welche den nachfolgenden Tanz neu strukturieren.

Übertragen auf den Bollywood-Tanz bedeutet dies: Neue Strukturen entstehen nicht unbedingt in den Improvisations-Zwischenräumen, sondern sie ergeben sich in der schöpferischen Arbeit v.a. der professionelleren TänzerInnen, welche auf verschiedene Tanzstile und Techniken zurückgreifen. Bei diesem kreativen, schöpferischen Prozess kann sich das persönliche Bewegungsmaterial entfalten und es entsteht etwas **Neues**.

Eine Begegnung durch den Tanz führt sich anders an als nur eine verbale

Kommunikation. Die körperliche Erfahrung geht tiefer als sprachliche Kommunikation, trifft auf unterbewusste Ebenen der Gefühle und verweilt (auch wenn nur kurz) in einem „Hier und Jetzt“-Bewusstsein und einem Bewusstsein der Ganzheit (Gedanken, Gefühle, Bewegung, Raum, Musik und Menschen bilden eine Einheit). Am Tanz teilzunehmen, zu agieren und ihn zu (re)produzieren bereitet **Freude**. David (2010b:223) spricht davon wie *live*-Bollywood-Tanz, Bollywood-Filme und den damit verbundenen Aktivitäten wie z.B. *fandom*, nicht nur durch das körperliche Involvieren, sondern auch durch das Film-Schauen, sich treffen und austauschen können etc., auch Freude bereiten. David bezieht sich dabei auf Appadurais „pleasure of agency“ (1996:111), wo das körperliche Vergnügen mit Nostalgie, Imagination und der Phantasie beschrieben wird. Die Imagination zwischen wirklichem Tanzen und Tanz-Schauen ist emotional verwoben und in einem wechselseitigen Verhältnis.

Für die Nicht-Film-ZuschauerInnen unter den Bollywood-TänzerInnen beim IPT-Festival ist dieses Vergnügen an der Teilnahme, dem Austausch im Workshop (Diversität der TeilnehmerInnen), dem Austausch mit dem Dozent, der Musik und dem Rhythmus sowie mit dem Tanzvokabular verbunden.

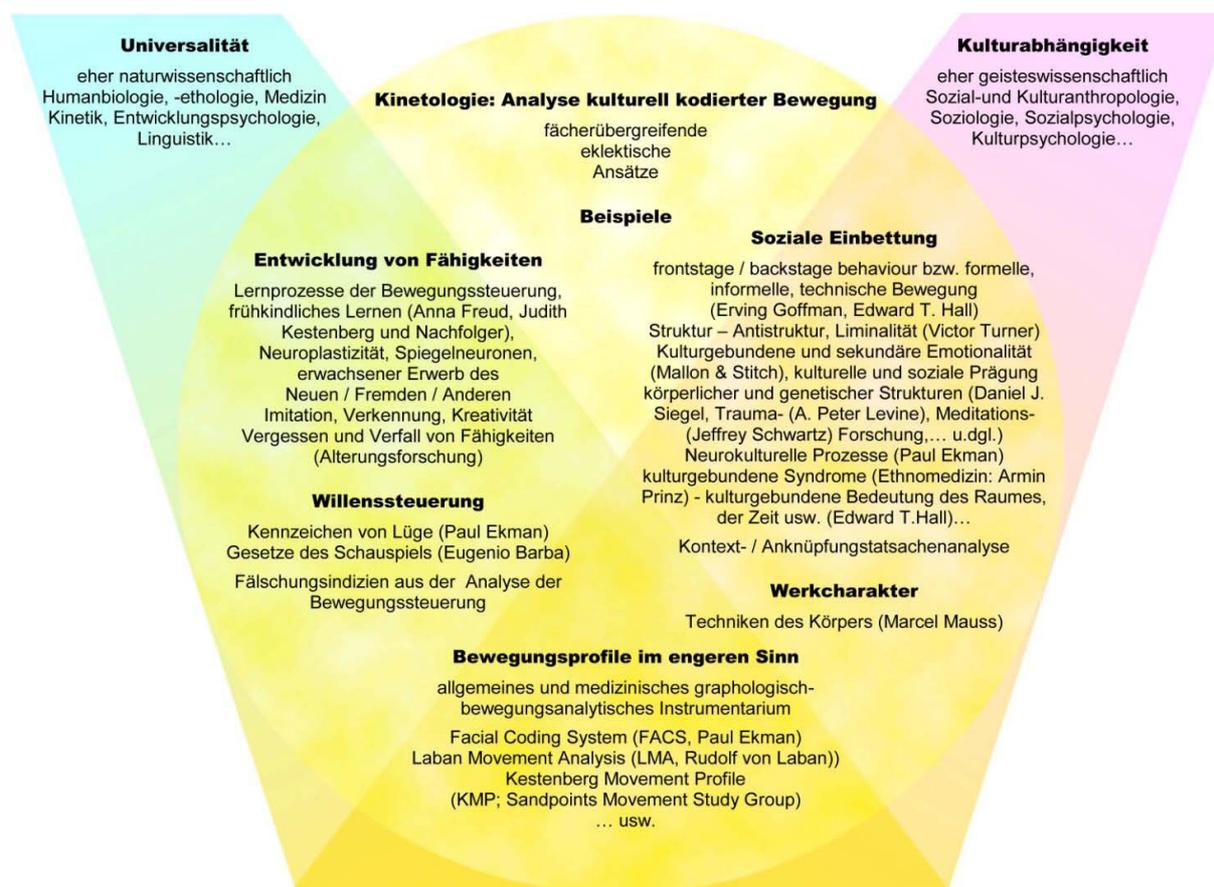


Abb. 14. Kinetologische Tanzanalyse

In gleicher Weise wie Musik, haben „geteilte“ Tanzschritte die Kraft, Individuen und Gruppen zu synchronisieren. Die geteilte körperliche Erfahrung lässt die Menschen wie schon erwähnt, anders und „ehrlicher“ zusammen sein – z.B. sind sozialer Status, Kleidung, Ausbildung etc. in einer „getanzten Situation“ irrelevanter als sonst, da die Teilnahme an einem bestimmten körperlichen Kontext einen anderen Fokus

erfordert und die verschiedenen körperlichen Positionen jenseits dieser Wertstellungen sind.²⁵³ Im Sinne von Turner (1969) entsteht in so einem Augenblick eine besondere Gemeinschaftlichkeit – *communitas*,²⁵⁴ in welcher (wenigstens für die Dauer des „Rituals“) alle „gleich“ sind. Turner knüpft dabei an van Genep (1909) an und meint, dass TeilnehmerInnen die gemeinsam eine Liminalität²⁵⁵ durchgelaufen oder erlebt haben, eine besondere gemeinsame Identität herstellen, welche sich von der Alltagsidentität unterscheidet (vgl. Förster 2003:3ff,URL48). Turner erweiterte später (1982) seine Gedanken um eine weitere Dimension – der menschlichen **Kreativität**. Dabei geht es um die Symbole bzw. Zeichen, welche nicht mehr an die Strukturen des Alltags gebunden sind. In „modernen“ Gesellschaften geht es dabei v.a. um die Entstehung von gesellschaftlich Neuen (vgl. ebd:5)

Dieser kurze Überblick über einige gegenwärtige Überlegungen zum Körper und seiner soziokulturellen Funktion deuten auf das große Potential der relativ jungen Thematik, welche noch aus vielen verschiedenen Perspektiven durchleuchtet werden kann. Neurologie, Psychologie, Anthropologie der Emotionen, Neuroanthropologie, Philosophie und viele andere Wissenschaften und Disziplinen liefern weitere wichtige Aspekte und Belege über das Zusammenspiel zwischen Körper und Geist und in diesem Kontext auch über Natur und Kultur.

Abschließend lässt sich sagen, dass der (tanzende) Körper ein pluraler Körper ist. Er ist ein realer, symbolischer und imaginärer Körper der zugleich auch ein differenzierter Körper ist (z.B. geschlechts-, alters- und ethnisch differenziert). Er ist Objekt und Subjekt bzw. Agens der Wirklichkeitsproduktion (vgl. Brandstetter/Klein 2007:11). Bezogen auf *dancescape*, befindet sich dieser Körper in einem dynamischen Raum – in einem imaginären, realen und symbolischen Tanz-Raum. Dabei ist der Raum, wie schon in dieser Arbeit besprochen, kein geographisch fixierter und materieller Ort mehr, sondern wird durch die Handlungen der Akteure z.B. durch deren Bewegungspraxis „als sozialer und symbolischer, als kinesphärischer, imaginärer und sozial angeeigneter Raum konkret“ aufgefasst (ebd). Daher bedeutet die Beschäftigung mit unterschiedlichen Tanzpraktiken auch eine Verbindung zwischen der Makro- und Mikroebene, zwischen Bewegung und sozialem Kontext, zwischen dem jeweiligen Tanzstil und kulturellen Motiv.

253 Dabei können neue Werte, wie z.B. wer „besser“ oder „schlechter“ tanzt, entstehen.

254 Turner bezieht sich dabei an an die Umwandlungen sozialer Konfigurationen einer Gesellschaft.

255 Liminalität ist die Schwellenphase bzw. Zwischenphase in einem Übergangsritus.

7. Zusammenfassung und Ausblicke

“In all those performances in fact, it is a matter of linking what one knows with what one does not know, of being at the same time performers who display their competences and visitors or spectators who are looking for what those competences may produce in a new context, among unknown people. Artists, just as researchers, build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be anticipated. It calls for spectators who are active as interpreters, who try to invent their own translation in order to appropriate the story for themselves and make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators” (Rancière 2004:11, URL4).

Wie in dieser Arbeit dargestellt, ist das Phänomen „Tanz“ ein persönliches und gesellschaftliches, körperliches und leibliches, imaginatives, symbolisches und reales Ereignis. Die körperliche Bewegung und die emotionale Bewegtheit geschehen in einem bestimmten Zeit/Raum Gefüge, wobei dieses hinsichtlich der neuen globalen Einflüsse auf das Individuum und die Gesellschaften auch neu zu positionieren ist. Genauso wie die aktuelle Weltperspektive, ist der Tanz eine dynamische Ordnung, eine „gemischte Praxis“ im steten Wandel und von einem prozessorientierten und flüchtigen Charakter gekennzeichnet. Als solcher ist er schwer „einzufangen“ und zu analysieren und wird erst durch den Transfer in andere Medien wie Text, Sprache, Bild und Film „greifbar“ bzw. als kulturelles Deutungs- und Kommunikationskonstrukt deutbar (vgl. Kapitel 5.1. und 6.4.).

Das Überangebot an Möglichkeiten in größeren urbanen Zentren, die zunehmende Kommodifizierung, die Massenmigration und die globale Zirkulierung der Inhalte durch die Neuen Massenmedien lassen das Individuum zwischen dem „Hier“ und „Dort“, zwischen dem „Damals“ und „Jetzt“ verweilen und nach neuen Wegen des Daseins suchen. In so einer Welt entstehen viele „Möglichkeits-Welten“ welche teils imaginär und teils auch reell verortet sind. Das Phänomen „Bollywood“ und der *live*-Bollywood-Tanz symbolisieren die Räume „dazwischen“, die Sehnsüchte und Träume der dislozierten Menschen und widerspiegeln die ökonomisch-politischen und soziokulturellen Ereignisse welche Globalisierungsprozesse, mit sich bringen. Dabei zeugen die Prozesse des *disembedding* und zugleich des *re-embedding* davon, dass jede Art von „Entwurzelung“ auch nach einer „Verwurzelung“ oder Sicherheit verlangt (vgl. Kapitel 5.2. und 6.1.).

Im Kapitel 4.5 und 5.2. erläutere ich, dass es im Zusammenhang mit dem Phänomen „Bollywood“ zwei Konstanten gibt, welche immer wieder erscheinen: Seine **globale Dimension** und die damit in Verbindung stehende **Hybridität** (welche u.a. als Resultat komplexer globaler Verflechtungen entsteht). Hybridität wird dabei v.a. als eine Qualität des „Dazwischen“ gesehen und bezieht sich auf die Räume „zwischen“ den Kulturen, in denen kulturelle Zuschreibungen von Bedeutungen immer wieder neu ausverhandelt werden. Indische bzw. Bollywood-Filme und die in ihnen vorkommenden Tanz- und Gesangseinlagen (*song&dance*-Sequenzen) waren seit ihrer Entstehung eine Mischung verschiedener indischer Traditionen und „fremder“ Einflüsse. Die globale Verbreitung der Filme und ihre lokale bzw. individuelle Rezeption, wie wir sie heute kennen, ist erst durch die Anwendung der Neuen Medien seit den 1990er Jahren rasant und einfach d.h. *user*-freundlich geworden, was auch auf die große Inter-Vernetztheit der Welt deutet. Darüber hinaus zeugt die

Verbreitung der Filme auch von Anklang bei den RezipientInnen. Durch Behandlung spezifischer Themen und durch bestimmte Stilmittel, sprechen die Filme Werte eines neuen (differenzierten) Mittelstandes an, der global, auch unabhängig von der indischen Diaspora zu finden ist. Themen wie Familie, Ehre, arrangierte Ehe, Religion, Konsumgüter (z.B. Prestige-Objekte), Träume von einem „besseren Leben“, von Romantik und der Liebe, welche einem Zuflucht gewährleistet, sind Themen, die u.a. für verschiedene Generationen, Gesellschaftsklassen und Gender-Orientierungen der Welt von Relevanz sind.

Die *song&dance*-Sequenzen der Filme tragen einen entscheidenden Beitrag zum Gesamterfolg eines Filmes bei. Sie werden als selbstständige Tanz- und Musikelemente vor dem Film veröffentlicht und sprechen auch Personen an, welche den Film vielleicht nicht sehen werden. Sie stellen auch den *repeat (viewing) value* Grund dar, da die meisten Menschen wegen dieser Sequenzen den Film mehrmals ansehen. Im Kapitel 4.5. zeige ich, dass die *song&dance*-Sequenzen in der Literatur und beim Publikum unterschiedlich wahrgenommen werden, wobei sich **zwei gegensätzliche Positionen** zeigen:

1. Einerseits werden die Sequenzen als kitschige, unrealistische, teilweise auch vulgäre und sexistische Elemente des Filmes gesehen, die die Sensations- und Verkaufsorientiertheit des Marktes und die jeweiligen Trends, sowie den Eskapismus unterstreichen. Als solche sind sie sehr lose in die Handlung des Filmes einbezogen.

2. Andererseits werden sie als unersetzliche narrative Elemente der Filme betrachtet, welche die Quintessenz „Bollywoods“ ausmachen und multiple Bedeutungen mittels Imagination konstruieren. In diesem Sinne eröffnen sie besondere **Räume** des Verlangens. Sie sind nie ganz unrealistisch und verbinden geschickt Phantasie mit der Realität. In Bezug zum filmischen Text kreieren sie ein *inside* (interne, private Räume der Gedanken und Gefühle) und ein *outside* (als autonome, exterritorialisierte Elemente, welche „öffentlich“ werden z.B. *song&dance*-Sequenzen oder *item-numbers*).

Das Kapitel 4.1. befasst sich mit der historischen Entwicklung des Tanzes und legt dar, dass der indische Filmtanz von den Epen Ramayana und Mahabharata, dem klassischen indischen Theater, dem *folk-theatre* und dem Parsitheater des 19. Jahrhunderts beeinflusst ist und immer wieder neue Elemente von anderen Kulturen „borgte“. Der Klassische Indische Tanz und der indische Volkstanz, stehen in Zusammenhang mit bestimmten **kulturellen Codes** (Verbindung zwischen der Bewegung, Gestik, Mimik und ihrer symbolischen Bedeutung), deren ursprüngliche Bedeutung durch die historische Entwicklung verloren gegangen ist und sie dadurch ihre rituelle und sozialisierende Funktion (zu Gunsten einer Unterhaltungsindustrie) verloren haben. Derartige, schon immer stattgefundenen, Prozesse der **Transformation** und **Adaptation** einer vorhandenen (narrativen) Tanzform in andere Phänomene und ihre narrative und visuelle Traditionen wird „Sanskritization“²⁵⁶ der Tanz-Formen genannt (vgl. Kap. 4.5.). Dabei veranschaulichen die nicht-linearen Entwicklungen von Innen und Außen eines kulturellen Gefüges, dass Kultur ein aktives und prozessorientiertes Phänomen ist und die Darstellenden Künste eine Ausdrucksform, in welcher sich die soziokulturellen Veränderungen einer

256 Der Begriff wird seit den 1950er Jahren vor allem für den Aufstieg in den Kastenhierarchien Indiens und Nepals benutzt.

Gesellschaft am ehesten und schnellsten widerspiegeln.

Bollywood style has gone through so many processes of transmutation, if I can use that word where you use a cultural mix, and you take whatever works for you. And you use it and change a little bit of it. So it no longer looks like the original, you don't really copy the original; you add a layer to it and change it. I wouldn't say fusion but it's like a salad, you know – it's mixed and with a dressing ... It has an Indian dressing, with pepper and chilli, you know – the spice, chilli-sauce. It's like a well-made ... salad" (Int.T.L.1,02.08.2009).

In diesem Sinne bewegt sich auch der zeitgemäße Bollywood-Filmtanz in Richtung Populärkultur, „Modernisierung“, „Verwestlichung“ und Urbanisierung. Die „ursprünglichen“ Tänze werden immer mehr durch Hip-Hop und MTV-*dancing* Stile abgelöst. TänzerInnen, die eine langjährige Ausbildung im Klassischen Indischen Tanz absolvierten (wie z.B. Terence Lewis) sind in der Filmbranche immer seltener. Die „tanzenden Körper“ werden zunehmend instrumentalisiert und nach bestimmten ästhetischen Kriterien de-kontextualisiert.

Der Habitus der lokalen indischen Identitäten, der territorialen Orte und einer bestimmten narrativen Tradition – der Bhava-Rasa Struktur – wird **deterritorialisier**t und **neu konstruiert**. Er wird durch eine fluide, wechselhafte und vergängliche Praxis ersetzt, in welcher die alten Überlieferungen der indischen Tänze in ein *remix* verwandelt werden. Auf diese Art und Weise schafft es die Filmindustrie (noch immer), durch die *song&dance*-Sequenzen, eine Brücke zwischen Tradition, „Heimat“ und Zugehörigkeit und „Moderne“ zu schlagen (vgl. Kap. 4.5.).

Die jüngeren Diaspora-Generationen identifizieren sich mit einer „synkretistischen“ Lebensart, pendeln dabei zwischen mindestens zwei Kulturen und nehmen auch an einer neuen „globalen Kultur“ teil. Dies hat auch seine Auswirkungen auf die Entwicklung des Tanzes, wie im Kapitel 5.2. erläutert wird: Bei diesen Identitätsprozessen bezieht sich die imaginierende Dimension der Identität auf ein Konstrukt und dessen dahinterliegende Bilder. Die Neuen Medien und ihre Inhalte liefern „**Drehbücher**“ (*scripts*) für imaginierte Welten bzw. Lebensformen des **Alltags**. Sie dienen als Ressourcen für Experimente mit dem *self-making* in „westlichen“ wie auch „nicht-westlichen“ Gesellschaften, angelehnt an die Images der glamourösen Welt der Filmstars und Vorstellungen, generiert aus diversen Filmgeschichten, Shows und der bunten Bilderflut des Fernsehens und der Printmedien. Die *online-communities* (z.B. in Blogs, Twitter, Chats) und die Medialisierung der Individualkommunikation, haben die Beziehung von privatem und öffentlichem Raum verändert. Die **Imagination** ist in diesem Kontext ein Raum, in dem Individuen und Gruppen das Globale mit ihrer eigenen Praxis des „Modernen“ verbinden. Die Entwicklung von Text zu Tanz und wieder „zurück“, die vielen Zwischenstation der De- und Re-Kontextualisierung könnte auch als ein Vorgang der Expansion gesehen werden, wie sie z.B. auch die Bildende Kunst vollzogen hat – von der Malerei, Skulptur und später der Fotografie in die Medien Film und Performance.

Der **live-Bollywood-Tanz** wurde ab den 1980er Jahren zunehmend populärer. In seinen Anfängen entwickelte sich der Tanz in den kleineren und privaten Kreisen der südostasiatischen Diaspora-*communities*, welche ihn später auf öffentliche Bühnen brachten. Die Tanz-Workshops waren zu Beginn mehr an die Film-Choreografien angelehnt, später mussten die Workshop-LeiterInnen wegen der steigender Nachfrage ihre Klassen individueller und kreativer gestalten (vgl. Kap 5.2.). Der *live-*

Bollywood-Tanz ist in die zeit-übergreifende Debatte um den Stellenwert von Tanz im Kanon anderer Künste bezüglich des Raumes (Ortes), der Ausführung (Technik), der (Aus)Bildung und Ästhetik eingebettet und steht im Zusammenhang mit dem Diskurs über die Kriterien-Widersprüchlichkeiten „hoher“ und „niedriger“ Kunst sowie von „Authentizität“ (vgl. Kap. 5.1.). Die „Anpassungsfähigkeit“ verleiht ihm eine besondere Stellung der „Vermittlung“ zwischen unterschiedlichen Welten. Zugleich birgt sie aber auch die Gefahr in sich, bestimmte Elemente nur aufgrund der aktuellen Marktbedingungen zu de-kontextualisieren:

1. Durch das Kriterium der „niedrigen“ Kunst („Einfachheit“ und Offenheit für „alle“) bleibt auch die Hemmschwelle, am Tanz teilzunehmen niedrig, was ihm den Zugang zu einem breiten Publikum ermöglicht und ihn zunehmend populärer bzw. beliebter macht(e).

Seine nicht festgelegte Form – die Mischung verschiedener Stile und Einflüsse – lässt es zu, den Tanz individuell zu adaptieren und zu gebrauchen, sowohl für die Unterrichtenden als auch für die TeilnehmerInnen.

2. Die Faktoren aus Punkt 1. rücken den *live*-Bollywood-Tanz in den nicht-professionellen Sektor der Tanzausübung. Damit wird er z.T. nicht „ernst“ genommen und als relativ flüchtiger kommerzieller Trend gesehen. Die Nicht-Institutionalisierung und Nicht-Zertifizierung lässt zu, dass Menschen mit relativ wenig Aufwand unterrichten können (*self-made* Unterrichtende).

3. Seine Popularisierung hat u.a. das Thema „Tanz“ weltweit sichtbar gemacht und Menschen zum Tanzen bewegt. Hier ist festzuhalten, dass *live*-Bollywood-Tanz Spaß und Freude bereiten soll und es auch tut (u.a. fühlt sich man/frau „besser“, „schöner“, „glücklicher“).

Im Kapitel 5.1. beschreibe ich die Wiener Tanzlandschaft, welche sich in den letzten Jahren in eine vielfältige und lebendige Szene entwickelt hat. Stilistisch, aber auch zunehmend sozial differenziert, gewinnt sie immer mehr Präsenz im öffentlichen Leben. Der *live*-Bollywood-Tanz fällt unter das „junge“ Angebot der zunehmenden Tanzstudios und des IPT-Festivals. Die immer bedeutendere Rolle des Tanzes und des Körpers in der (nicht nur Wiener) Gesellschaft könnte man/frau durch folgende drei Punkte erklären:

1. Der immer größere Zuspruch und die Anerkennung des Tanzes durch die Kulturpolitik (u.a. ist das der Verdienst der AkteurInnen aus der „Freien Tanzszene“).

2. Verlangen nach Nähe, Unmittelbarkeit und nach „Nicht-medialen-Erfahrungen“ in einer immer größer und unpersönlicher werdenden Welt der Massenkultur, des Konsums und der sozialen wie emotionalen Entfremdung.

3. Ein Comeback des „wirklichen“ Tanzens und der körperlichen Bewegung als Reaktion auf die langjährige De-Konstruktion des Phänomens „Tanzen“ und seiner Bewegungsreduktion.

Aufgrund der erhobenen empirischen Daten dieser Arbeit möchte ich die **Wiener Bollywood-„Tanzszene“** in folgende drei Gruppen unterteilen, welche aber in der Praxis nicht klar voneinander zu trennen sind und dementsprechend viele Ausnahmen implizieren:

1. TeilnehmerInnen, die an der *old-school* Bollywood-Form der 1990er Jahre interessiert sind. Diese Form wird in dem Workshop von Terence Lewis unterrichtet und ist eine Mischung von Klassischem Indischen Tanz und indischem Volkstanz. Ferner sind die TeilnehmerInnen offen gegenüber der Kulturgeschichte des indischen Tanzes und seinem orientalischen Einfluss. Der *live*-Bollywood-Tanz und das Tanzen werden in diesem Kontext mit Attributen wie „bunt“, „kitschig“, „rhythmisch“, „Freude“ und „Spaß“ versehen. Den Lebensstil betreffend gehört diese Gruppe zum Großteil zu einem urbanen gebildeten Mittelstand, welcher Interesse und Offenheit gegenüber neuen Tanzstilen hat.

Die Filme betreffend, neigt diese Gruppe zu den Masala- und familien-orientierten Filmen der 1990er Jahre bis ca. 2005 mit SRK in der Hauptrolle z.B. „Dil Se“ (1998) und „Kabhi Khushi Kabhie Gham“ (2001) und „Devdas“ (2002).

2. TeilnehmerInnen, die *live*-Bollywood-Tanz als semiprofessionelle urbane Tanzpraxis ausführen (angelehnt an Hip-Hop und Videoclip-*dancing*) und ihn teilweise an der Schnittstelle zu Rekreation und Fitness sehen. Darunter fallen auch die Bollywood-Partys bzw. *clubbings*. Ein näheres Interesse an der indischen Kultur ist nicht von Bedeutung. Dazu gehören die jüngere Generation und MigrantInnen unterschiedlicher Nationalitäten, die aufgrund der Musik und der Tanzbewegungen eine Ähnlichkeit zu ihrer (nicht indischen) Ursprungskultur erkennen. Z.B. handelt es sich hierbei um MigrantInnen türkischer oder ex-jugoslawischer Abstammung, die in der Musik, dem Rhythmus und bestimmten Bewegungen der Arme, des Oberkörpers oder der Hüften eine Verbindung zu ihrer Kultur sehen. Dabei vermischt sich Melancholie mit Fröhlichkeit, es entstehen u.a. auch bestimmte Klischees und ein spezieller Exotismus einer – nicht nur diasporabezogenen (N)Ostalgie.

Die Filme betreffend, neigt diese Gruppe zu den jüngeren, schnelleren, „coolen“ Filmen ab dem Jahr 2000 wie z.B. „Dhoom“ (2004) und „Dhoom:2 – Back in Action“ (2006) mit Abhishek Bachchan in der Hauptrolle.

3. Die IPT-TeilnehmerInnen, die eine Mischung dieser beiden Gruppen sind und somit eine dritte Gruppe bilden, nämlich die, die aus Neugier und verleitet durch das große Workshop-Angebot (*workshop culture* und *workshopping*) den Tanz nur ausprobieren möchte – Laien oder auch professionelle TänzerInnen, die das Bollywood-Tanzvokabular einmal körperlich erleben möchten. Die IPT-Workshops sind auch sehr DozentInnen orientiert und viele TeilnehmerInnen partizipieren, weil der/die DozentIn bekannt oder interessant ist bzw. durch die Beschreibung im Programm so erscheint.

Weiters ergab meine Forschung, dass es in Wien keine „sichtbare“ indische Diaspora bzw. Fan-*community* gibt, welche den *live*-Bollywood-Tanz und das Film-Schauen regelmäßig als ein konstitutives Mittel ihrer Identität ausübt. Aus diesen Gründen wird der *live*-Bollywood-Tanz in dieser Arbeit nicht als eine teilnehmende Kultur, die auf Hindi-*fandom* beruht, betrachtet. Er wird als eine (nicht nur mediale) **participatory culture** multipler Identitäten betrachtet, die eine Praxis des *mixing* ausübt und die transformative Qualität des Tanzes für eigene Zwecke benützt (vgl. Kap. 6.4.).

In diesem Sinne sind die *live*-Bollywood-Tanz-AkteurInnen aktive GestalterInnen ihrer eigenen „Drehbücher“ (*scripts*) und kreieren „ihre“ Tänze nach dem Prinzip der Aneignung (Appropriation) durch das Nachahmen der filmischen Vorlagen und durch das Hinzufügen von etwas „Eigenem“ oder Neuem, das von ihnen selbst oder von dem/der DozentIn entwickelt wurde. Dieser kreative, innovative und experimentelle Vorgang ist u.a. für eine transnationale und globale Populärkultur charakteristisch, welcher „Bollywood“ angehört. V.a. sind es die Gruppenchoreografien des Bollywood-Tanzes, welche den TeilnehmerInnen (und ZuschauerInnen) das Gefühl einer besonderen **Gemeinschaftlichkeit** und „Gleichheit“ (im Sinne von Turners *communitas*) vermitteln. Eine gemeinsam erlebte, getanzte und körperliche Erfahrung verbindet Menschen durch die körperliche Ebene, Symbole und Zeichen der Körper-/Tanzsprache, jenseits des Alltagsbewusstseins. Sie bildet ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, Grenzüberschreitung und Freude (vgl. Kap. 6.5.).

Wie im Kapitel 5.3. beschrieben, ist der Ort meiner Feldforschung das IPT Workshop-Festival, welches die genannten *communitas* generiert und als eine vielfältige und temporäre „Tanz-Akademie“ bzw. als eine „Tanz-Zone“ zu sehen ist. Der pädagogische Ansatz einer (Weiter)Bildung durch Austausch zwischen professionellen TänzerInnen und Laien ist eine Bereicherung auf der professionellen, sozialisierenden wie auch auf der persönlichen Ebene. Die Workshops bieten v.a. **Impulse** und eröffnen verschiedene „Welten“ der (nicht nur) Tanz-Möglichkeiten. Sie sind aber nicht mit einer regulär-ausgeführten und tiefer gehenden Tanz-Ausbildung oder Praxis zu vergleichen. In diesem Sinne widerspiegeln sie auch z.T. den zeitgenössischen **Lebensstil** der urbanen Mittelklasse. In diesem Sinne ist *workshop paradigm* ein Paradoxon zwischen dem Wunsch zu lernen, aber an der Autorität des/der LehrerIn zu zweifeln, zwischen der Begierde, etwas Neues lernen zu wollen, aber nicht zu viel Zeit dafür zu investieren, zwischen einer Offenheit gegenüber vielen kulturellen Ausdrucksformen, welche aber „leicht verdaulich“, vereinfacht (reduziert) und unterhaltend sein sollten („Pop-Kosmopoliten“) (vgl. Kap. 5.3.). Diese Lebenshaltung ist als Teil eines zeitgemäßen Lebensstils zu sehen, in welchem der Mensch seine eigene „Welt“ aktiv durch sein Verhalten, seine Aktionen, Sprache, Ideen und Perzeption gestaltet (*worldmaking*) (vgl. Kap. 6.2.).

Die zahlreichen Tanz-Welten wurden von mir unter dem Begriff **dancescape** subsumiert. (vgl. Kap. 6.3.). *Dancescape* versteht sich als ein symbolischer, realer und imaginativer Raum, welcher sich in einem permanenten, dichten Austausch mit den politischen, sozialen, kulturellen, philosophischen, ästhetischen, medialen, imaginativen, körperlichen und identitätsbildenden Elementen anderer *scapes* befindet. Der *dancescape* ist v.a. mit den *ethno-*, *ideo-* und *mediascape* verbunden, seine AkteurInnen partizipieren *live* (offline) und online, sind transkulturell, deterritorialisiert, „glokal“ und vielfältig hinsichtlich Gender, Alter und sozialem Status. Der *live*-Bollywood-Tanz befindet sich an der Schnittstelle von *dancescape*, *bollyscape*, *mythscape* und *artscape*. Er ist zwischen Tradition (Text bzw. Narration, oralen Überlieferungen) und der Vergänglichkeit des körperlichen Ausdrucks in der Gegenwart situiert.

In diesem Sinne ist „Bollywood“ generell und der *live*-Bollywood-Tanz im Speziellen als ein **transmediales** Phänomen (vgl. Kap. 6.4.) zu sehen und setzt sich aus folgenden Bausteinen zusammen:

1. Erzählung (Text, Geschichte, Figuren).
2. Bild.
3. *Sound* (Geräusch, Wort und Musik).
4. Bewegung (Gestik, Mimik, Ausdruck, Choreographie).

Der transmediale Vorgang am Beispiel von Bollywood-Tanz stellt sich folgendermaßen dar:

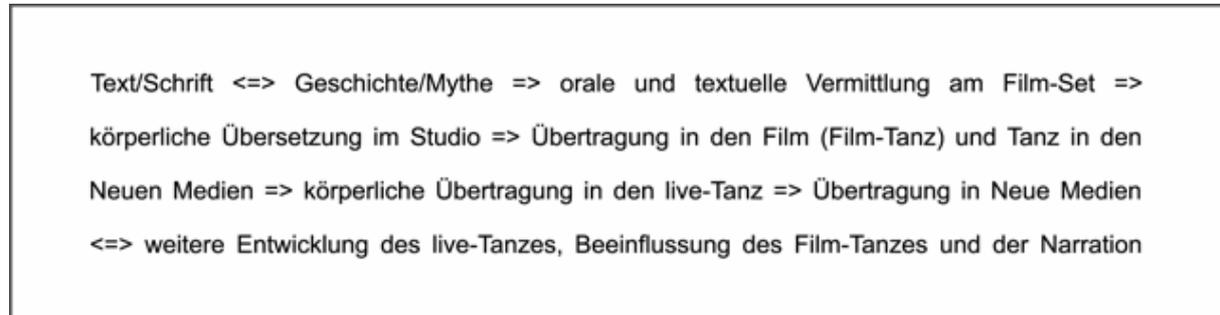


Abb. 15. Transmediale Vorgang – Bollywood-Tanz

Die wichtigsten Darstellungsräume dieser verschiedenen Medien sind: TV-Bildschirm, Kino-Leinwand, Computer (für Bild, *sound* und Text) , Papier (Buch, Magazine, Flyer, Plakate), Theater oder andere Räume für *live*-Bollywood-Vorführungen sowie Tanzstudios für *live*-Bollywood-Tanztrainings.

Abschließend möchte ich sagen, dass auf einer symbolischen, kulturellen, sozial-integrativen, politischen und emotionalen Ebene der *live*-Bollywood-Tanz sowie Tanz generell, als ein Mittel des individuellen (und kollektiven) Ausdrucks, der Aktion, Rebellion, *empowerment* und Kommunikation zu sehen ist. Er „stellt die Weltordnung auf den Kopf“, verbindet Menschen in langfristigen oder temporären *communities* und verleiht ihnen seelischen Halt, Lebenssinn stiftenden Inhalt und Freude in der Gegenwart, welche sich wiederum nachhaltig in die körperliche und kognitive Erinnerung "einschreibt". Ferner könnte man/frau sagen, dass der Bollywood-Tanz aufgrund seiner deutlichen Sichtbarkeit im öffentlichen Raum als Ausnahme für die generelle „Unsichtbarkeit“ der Kunstform „Tanz“ steht.



Abb. 16.



Abb. 17.

Abbildung 18. und 19. "Mudras" (siehe unten)



8. Anhang

8.1. Bibliographie

AMMER, Elisabeth (2012): *Veganthropology – eine anthropologische Untersuchung des Veganismus und seiner kulturellen und sozio-politischen Ausprägungen in Form von Konsumkritik, Wissenstransfer und Gestaltung von Lebensstilkonzepten*. Universität Wien, Masterarbeit.

AMORT, Andrea; WUNDERER-GOSCH, Mimi (Hg.) (2001): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

APPADURAI, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

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.

BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. Abingdon/New York: Routledge.

BÖHME, Hartmut; HUSCHKA, Sabine (2009): *Prolog*. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld: transcript.

BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (2007): *Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*, Bielefeld: transcript: 9-28.

BRIKEY, Iris (2002): *Die Calé und Flamenco: Altindische Tanzeinflüsse*. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 111-124.

BREIDENBACH, Joana; ZUCKRIGL, Ina (1998): *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. München: Kunstmann.

CHAKRAVORTY, Pallabi (2010): *Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian*. In: Chakravorty, Pallabi; Gupta, Nilanjana (Ed.): *Dance Matters. Performing India on Local and Global Stages*. New Delhi/Oxford: Routledge: 167-181.

CSORDAS, Thomas J. (1990): *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. In: *Ethos*. Vol. 18, Nr.1: 5-47.

CSORDAS, Thomas J. (1994): *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press.

DAVID, Ann (2007): *Beyond the silver screen: Bollywood and ‘filmi’ dance in the UK*. In: *South Asia Research*. Vol. 27, Nr. 1: 5-24.

DAVID, Ann (2010a): *Negotiating Identity: Dance and Religion in British Hindu Communities*. In: Chakravorty, Pallabi and Gupta, Nilanjana (Ed.): *Dance Matters. Performing India on Local and Global Stages*. New Delhi/Oxford: Routledge: 89-107.

- DAVID, Ann (2010b): Dancing the diasporic dream? Embodied desires and the changing audience for Bollywood film dance. In: Participations - Journal of Audience and Reception Studies, Vol. 7, Nr. 2: 215-235.
- DESAI, Jigna; DUDRAH, Rajinder (2008): The essential Bollywood. In Dudrah, Rajinder and Desai, Jigna (Ed.): The Bollywood Reader. Maidenhead: Open University Press Mc Graw Hill: 1-17.
- DWYER, Rachel; PATEL, Divia (2002): Cinema India. The visual culture of Hindi film. London: Reaktion Books.
- ERIKSEN, Thomas Hylland (2007): Globalization: the key concepts. Oxford/New York: Berg.
- FRANKLIN, Eric (2009): Tanz-Imagination. Stark im Ausdruck, perfekt in der Technik. Das Handbuch für Training und Bühne. Kirchzarten bei Freiburg: VAK Verlag.
- GANTI, Tejaswini (2004): Bollywood. A Guidebook to popular Hindi Cinema. New York/London: Routledge.
- GINGRICH, Andre (1999): Erkundungen. Themen der ethnologischen Forschung. Wien/Köln /Weimar: Böhlau Verlag.
- GIINGRICH, Andre; TOŠIĆ, Jelena (1994): Global Influences and Local Identities: A Pluralism of Concepts and Methods in Basic Research. In: Khittel, Stefan; Barbara Plankensteiner; Maria-Anna Six-Hohenbalken (Ed.): Social and Cultural Anthropology in Austria Today. Wien: Löcker Verlag: 25-45
- GOODMAN, Nelson (1978): Ways Of Worldmaking. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- GOPAL, Sangita; MOORTI, Sujata (2008): Introduction: Travels of Hindi Song and Dance. In Gopal, Sangita and Moorti, Sujata (Ed.): 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 Kumar, Rajinder; Desai, Jigna (Ed.): The Bollywood Reader. Maidenhead: Open University Press: 146-157.
- GOPALAN, Lalitha (2002): Cinema of Interruptions. Action Genres in Contemporary Indian Cinema. London: bfi.
- GRAU, Stephanie; JORDAN, Andrée (2000): Introduction. In: Grau, Stephanie; Jordan, Andrée (Ed.): Europe Dancing. Perspectives on. New York: Routledge: 1-11.
- GUGUTZER, Robert (2004): Soziologie des Körpers. Bielefeld: Transcript Verlag.
- GUGUTZER, Robert (2006): Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: Gugutzer, Robert (Hg.): Body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript: 9-56.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James (1992): Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. In: Cultural Anthropology, Vol. 7, No. 1.: 6-23.
- HALL, Stuart (1990): Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, Jonathan (Ed.): Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart: 223-237.

- HIRZER, Petra (2009): Hybridkultur auf Umwegen? Transkulturelle Prozesse anhand der Rezeption indischer Populärkultur in Arequipa/Peru. Universität Wien: Diplomarbeit.
- HUGHES-FREELAND, Felicia (1998): Introduction. In: Hughes-Freeland, Felicia (Ed.): *Ritual, Performance, Media*. London/New York: Routledge: 1-28.
- JENKINS, Henry (2009): *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago: The MacArthur Foundation Reports on Digital Media and Learning. Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press.
- KABIR, Nasreen Munni (2001): *Bollywood. The Indian Cinema Story*. London: Channel 4 Books.
- KARMASIN, Matthias; RIBING, Rainer (2002): *Die Gestaltung wissenschaftlicher Arbeiten*. Stuttgart: UTB.
- KASCHUBA, Wolfgang (2006): *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München: C.H. Beck.
- KLEIN, Gabrielle (2009): Tango übersetzen. Eine Einleitung. In: Klein, Gabrielle (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*. Bielefeld: transcript: 7-14.
- KLEIN, Gabriele; NOETH, Sandra (2011): Introduction. In: Klein, Gabriele; Noeth, Sandra (Ed.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld: transcript: 7-15.
- KLEIN, Gabriele; ZIPPRICH, Christa (2002): *Tanz Theorie Text: Zur Einführung*. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 1-14.
- KONAS, Anna (2012): „Bollywood Dance in Wien“. Eine kultur- und sozialanthropologische Studie zu Bollywood-Tanzkursen in Wien. Universität Wien: Diplomarbeit.
- KREFF, Ferdinand (2005): Lokalitäten exterritorialisert. Transformationen von Raumkonzeptionen im Globalisierungskontext. In: *RIEGLER Johanna* (Hg.): *Kulturelle Dynamik der Globalisierung. Ost- und Westeuropäische Transformationsprozesse aus sozialanthropologischer Perspektive*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften: 51-90.
- LAMPERT, Friederike (2007): *Tanz Scripte. Tanzimprovisation. Geschichte-Theorie, Verfahren-Vermittlung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- LIEBSCH, Katharina (2001): Identität – Bewegung – Tanz. In: Karoß, Sabine; Welzin, Leonore (Hg.): *Tanz Politik Identität*. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 11-26.
- KAROß, Sabine; WELZIN, Leonore (2001): Tanzen im eigenen Saft. In: Karoß, Sabine; Welzin, Leonore (Hg.): *Tanz Politik Identität*. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 1-10.
- KREFF, Ferdinand (2002): Lokalitäten exterritorialisert. Transformationen von Raumkonzeptionen im Globalisierungskontext. In: Riegler, Johanna (Hg.): *Kulturelle Dynamik der Globalisierung. Ost- und Westeuropäische Transformationsprozesse aus sozialanthropologischer Perspektive*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- MADER, Eike (2008a): Mythen und Medien: „Wir sind alle ein bisschen bolly...“. In: *Die Maske. Zeitschrift für Kultur- und Sozialanthropologie*. Nr. 2, Jänner 2008: 28-30.

MADER, Eike 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 Eike und HIRZER, Petra (2011): Peruanisches Masala. Hybridisierungsprozesse in der lateinamerikanischen Bollywood-Fankultur. In: Eva Gugenberger, Kathrin Sartingen (Hg.): Hybridität - Transkulturalität – Kreolisierung. Innovation und Wandel in Kultur, Sprache und Literatur Lateinamerikas. Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts. Bd. 14, Wien/Berlin: Lit: 73-100.

MAYRING, Philipp (2002): Einführung in die Qualitative Sozialforschung. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

PESTAL, Birgit (2007): Faszination Bollywood. Zahlen, Fakten und Hintergründe zum "Trend" im deutschsprachigen Raum. Marburg: Tectum Verlag.

PINK, Sarah ([2001]2005): Introduction. In: Pink, Sarah (Ed.): Doing visual ethnography. Image, media and representation in research. 4th sareprint. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications: 1-14.

PLATZ, Theresa (2006): Anthropologie des Körpers. Vom Körper als Objekt zum Leib als Subjekt von Kultur. Berlin: Weißensee Verlag.

PLOEBST, Helmut: (2004): "Total Masala Slammer". Intrakulturelle Interkulturalität im westlichen Tanz. In: Kruschkova, Krasimira; Lipp (Hg.): Tanz anderswo: intra und interkulturell. Lit Verlag: 147-159.

PLOEBST, Helmut; HAITZINGER, Nicole (2011): Einleitung - Ein Versehen. In: Ploebst, Helmut; Haitzinger, Nicole (Hg.): Versehen. Tanz in allen Medien. München: Epodium 2011: 8-19.

PUCHEGGER-EBNER, Evelyne 2004: Gott ist Mann und Frau. Zum Bild des Weiblichen in Mythos und Ritus bei den Tarahumara. Dissertation an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien (3 Bände).

RAJADHYAKSHA, Ashish (2009): Indian Cinema in the Time of Celluloid. Bloomington: Indiana University Press.

ROBBINS, Richard H. (2001): Cultural Anthropology. A problem-based approach. 3rd edition. Itasca: F. E. Peacock Publishers.

SARKAR-MUNSHI, Urmimala (2010): Another Time, Another Space – Does the Dance Remain the Same? In: Chakravorty, Pallabi; Gupta, Nilanjana (Ed.): Dance Matters. Performing India on Local and Global Stages. New Delhi/Oxford: Routledge: 26.39.

SHRESTHOVA, Sangita (2003): Strictly Bollywood? Story, Camera, and Movement in Hindi Film Dance. MA Arbeit, MIT.

SHRESTHOVA, Sangita (2008): Dancing to an Indian Beat. "Dola" Goes my Diasporic Heart. In: Gopal, Sangita; Moorti, Sujata (Ed.): 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 Publications.

SIEVEKING, Nadine (2002): Afrikanisch Tanzen in Berlin. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): Tanz Theorie Text. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 155-172.

UHL, Matthias; KUMAR, Keval J. (2004): Indischer Film. Eine Einführung. Medienumbrüche Band 3. Bielefeld: transcript.

VETTERMANN, Gabriele (2002): Früher Tanz – zum Beispiel im alten Ägypten. In: Klein, Gabriele; Zipprich, Christa (Hg.): Tanz Theorie Text. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 31-49.

VIVELLO, Frank Robert (1995): Handbuch der Kulturanthropologie. Stuttgart: Klett-Cotta.

TIEBER, Claus (2011): Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film. Münster: Lit Verlag.

WITTMANN, Gabrielle (2002): Dancing Is Not Writing. Ein poetisches Projekt über die Schnittstelle von Sprache und Tanz. In: Tanz Theorie Text. Münster/Hamburg/London: Lit Verlag: 585-596.

WÜRTZ, Kathrin Rosi (2009): Bollywood Zwischen Erlebniswelt Und Interkultureller Imagination. Das indische Populärkino und seine Rezeption durch ein deutschsprachiges Publikum. Norderstedt: Books On Demand.

8.2. Internetquellen

URL 1: ZAKRAVSKY, Katherina (2008): Planet Workshop. Or globalise Himbereeis. In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/swarmgin-minds-planet-workshop-8.html> (Zugriff am 25.07.2012, MEZ 13:03).

URL 2: MALDOOM, Royston (2004): In Spiegel online (2008): <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/a-590829.html> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 14:32).

URL 3: HOLZER, Sabine (2008): Impressions from the 15th of July 2008 in the Arsenal Workshop Area. In: In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/swarmgin-minds-soaked-8.html> (Zugriff am 10.07.2012, MEZ 21:98).

URL 4: RANCIÈRE, Jacques (2004): The Emancipated Spectator: In Maryland Institute College of Art. PDF-Dokument: <http://digital.mica.edu/departamental/gradphoto/public/Upload/200811/Ranciere%20%20spectator.pdf> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 14:51).

URL 5: TRAPPEL, Robert (2008): A short dance autobiography of a passionate amateur: In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/swarmgin-minds-an-encounter-with-dance-2.html> (Zugriff am 18.07.2012, MEZ 23:01).

URL 6: HALBMAYER, Ernst (2010): Einführung in die empirischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie: <http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/ksamethoden/ksamethoden-72.html> (Zugriff am 10.07.2012, MEZ 22:09).

- URL 7:** HALBMAYER, Ernst; SALAT, Jana (2011): Qualitative Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie:
<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/qualitative/qualitative-titel.html> (Zugriff am 19.07.2012, MEZ 00:07).
- URL 8:** HAITZINGER, Nicole (2008): A commitment to participation at ImPulsTanz. In: In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz:
<http://www.corpusweb.net/minds-swarm-up-playground-for-theory.html>
 (Zugriff am 18.07.2012, MEZ 21:45).
- URL 9:** Studentisches Wiki der Sozial- und Kulturanthropologie der Freien Universität Berlin:
<http://userwikis.fu-berlin.de/display/sozkultanthro/Datenanalyse> (Zugriff am 10.07.2012, MEZ 22:09).
- URL 10:** SCHWARTZ, Dona (1989): Visual ethnography: Using photography in qualitative research: http://swab.cityu.edu.hk/sm6324/Schwartz_VisualEthno_using-photography.pdf
 (Zugriff am 18.07.2012, MEZ 21:05).
- URL 11:** Reader zu Visuellen Anthropologie. Institut für Ethnologie – Ludwig-Maximilians-Universität München. PDF-Dokument:
http://www.ethnologie.uni-muenchen.de/download/vis_anthro_lit.pdf
 (Zugriff am 18.07.2012, MEZ 19:23).
- URL 12:** TSCHOLL, Martin (2010): Das Andere der Ordnung. Visuell-anthropologische Analyse über das Erleben von Sinnkonstitution.. PhD Project.
<http://www.master.fu-berlin.de/visualanthropology/Research/tscholl/index.html>
 (Zugriff am 18.07.2012, MEZ 20:26).
- URL 13:** DWYER, Rachel (2010): Bollywood's India: Hindi Cinema as a Guide to Modern India. In: Asian Affairs, 41 (3). S. 381-398. PDF-Dokument:
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03068374.2010.508231>
 (Zugriff am 20.07.2012, MEZ 22:11).
- URL 14:** Lyrics „Yeh Taara Woh Taara“: Bollywhat:
http://www.bollywhat.com/lyrics/swad_lyr.html#1 (Zugriff am 21.07.2012, MEZ 22:08).
- URL 15:** Critics to critique – Academia and Bollywood (2008). In: The Economic Times:
<http://economictimes.indiatimes.com/features/business-of-bollywood/critics-to-critique-academia-and-bollywood/articleshow/3830742.cms?curpg=2> (Zugriff am 28.07.2012, MEZ 17:34).
- URL 16:** Kino in Indien: Indien und Bollywood. Die Entdeckung des indischen Kinos: Arte:
<http://www.arte.tv/de/Kino-in-Indien/780978.html> (Zugriff am 22.07.2012, MEZ 11:48).
- URL 17:** LARKIN, Bryan (2011): Bollywood Comes to Nigeria. In: Samar – South Asian Magazine for Action and Reflection: <http://samarmagazine.org/archive/articles/21>
 (Zugriff am 28.07.2012, MEZ 22:41).
- URL 18:** THIER, Anna; GAREIS, Sigrid (2006): Tanz um das goldene Kalb? In: an.schläge. Das feministische Magazin. Interview: <http://www.anschlaege.at/2006/0202text2.html>
 (Zugriff am 30.07.2012, MEZ 20:19).
- URL 19:** HAITZINGER, Nicole (2010): Die Kunst ist dazwischen. Konzepte, Programme und Manifeste zur kulturellen Institutionalisierung von Tanz. In: Corpus – Internet Magazin für

Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/die-kunst-ist-dazwischen.html> (Zugriff am 30.07.2012, MEZ 20:44).

URL 20: LAERMANS, Rudi; MEULDERS, Carine (2009): Der Körper als Re/De-Präsentation. Oder: Was macht den Tanz zeitgenössisch? In: Sarma. Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation: <http://sarma.be/docs/1310> (Zugriff am 31.07.2012, MEZ 14:27).

URL 21: REGENSBURGER, Karl (2012): Tanzen im Puls der Zeit. In: The Gap: Magazin für Musik, Film, Games, Web & Creatives: Interview: <http://www.thegap.at/creativestories/artikel/physische-gebaren-und-andere-verhaeltnisse/> (Zugriff am 25.08.2012, MEZ 20.30).

URL 22: CHETTUR, Padmini: Beyond Bollywood. In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz. Interview: <http://www.corpusweb.net/beyond-bollywood.html> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 16:05).

URL 23: RUTZINGER, Rio (2008): Dancing in the zero years. In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz. Interview: <http://www.corpusweb.net/minds-swarm-up-dancing-in-the-zero-years.html> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 16:09).

URL 24: The Times Of India: http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2011-11-22/news-interviews/30433857_1_song-lyrics-trend (Zugriff am 06.08.2012, MEZ 22:57).

URL 25: Chandrakantha – Music of India: http://chandrakantha.com/articles/indian_music/nritya/bollywood.html (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 16:14).

URL 25: KLEMUN, Magdalena; MARITS, Mirjam; WEISER, Ulrike: Wiens Bollywood? Bloß ein Werbespot. In: Die Presse: <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/456665/Wiens-Bollywood-Bloss-ein-Werbespot> (Zugriff am 15.08.2012, MEZ 18:08).

URL 26: NÜRNBERGER, Marianne ([1998]2010): Tanz/Ritual. Integrität und das Fremde. Habilitationsschrift: http://homepage.univie.ac.at/marianne.nuernberger/Nuernb_Habil.pdf (Zugriff am 12.08.2012, MEZ 22:48).

URL 27: STEINBERG, Risa (2011): [talkabout] - a samowar discussion series. Part 4. (19:45) In: ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival: <http://www.impulstanz.com/gallery/videos/aid635/> (Zugriff am 28.08.2012, MEZ 19:15).

URL 28: ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival: <http://www.impulstanz.com/about/> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 16:44).

URL 29: Minds in Motion. Introduction (2008). In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/minds-in-motion-introduction.html> (Zugriff am 25.07.2012, MEZ 13:11).

URL 30: KLAIC, Dragan (2007): The value of festival mapping: <http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/finland%20festivals.pdf> (Zugriff am 07.07.2012, MEZ 16:31).

URL 31: SEDLMAYR, Norma Jean: Now I'm a dancer. The way of one sitting into the utopia of the body: In: Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz: <http://www.corpusweb.net/minds-swarm-up-now-im-a-dancer-8.html> (Zugriff am 12.08.2012, MEZ 22:41).

URL 32: HICKETHIER, Knut (2010): Zeitgeschichte in der Mediengesellschaft Dimensionen und Forschungsperspektiven. In: Zeithistorische Forschungen: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208957/Default.aspx> (Zugriff am 31.08.2012, MEZ 14:31).

URL 33: BRIEGER, Friedrich; HATAKOY, Arzu (2000): Scapes – The Savior Kategorie? In: Segbers, Klaus; Brieger, Friedrich (Hg.): e-scapes. Dissolving concepts in the wonderland of *polisci*. Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin. Heft 27: 20-24. PDF-Dokument: <http://www.oei.fu-berlin.de/politik/publikationen/AP27.pdf> (Zugriff am 01.09.2012, MEZ 15:22).

URL 34: Film "Lagaan" (2001): http://www.molodezhnaja.ch/india_l.htm (Zugriff am 28.07.2012, MEZ 14-58).

URL 35: APPADURAI, Arjun (1999): Traditionsängste im globalen Kunstkontext Kritische künstlerische Praxis im Zeitalter der Globalisierung. Interview: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=292&lang=de (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 17:04).

URL 36: RAY Caitlin: Belly Dance and Empowerment: One Little Girl's Story: <http://www.bellymotions.com/2012/03/belly-dance-and-empowerment-one-little-girls-story/> (Zugriff am 02.09.2012, MEZ 16:02).

URL 37: NASCIMENTO, Marcelo (2007): Tanz und Identität. Eine soziokulturelle Untersuchung der Bedeutung des Tanzes im Prozess der Identitätsentwicklung, beispielhaft durchgeführt in der brasilianischen Stadt Salvador. Köln: Dissertation PDF-Dokument: <http://esport.dshs-koeln.de/82/1/Doktorarbeit.pdf> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 17:26).

URL 38: Terence Lewis. Inc: <http://terencelewis.com/> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 17:29).

URL 39: Terence Lewis dances his way to Guinness record again. http://movies.ndtv.com/movie_story.aspxSection=Movies&ID=181885&subcatg=&keyword=Television&nid=181885 (Zugriff am 15.10.2012, MEZ 15:53).

URL 40: KALLER-DIETRICH, Martina (2008): Globalisierungskritik, wie weiter? In: Berliner Gazette: <http://berlingazette.de/globalisierungskritik-wie-weiter-antwort57/> (Zugriff am 03.09.2012, MEZ 22:21).

URL 41: MADER, Elke: Kultur und Sozialanthropologie Lateinamerikas. Eine Einführung. <http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/ethnologie/ethnologie-1143.html> (Zugriff am 21.09.2012, MEZ 20:48).

URL 42: MARTIN, Randy (2010): Dancing Through the Crisis. In: Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action, Vol. 4, Nr. 2: 55-60: <http://www.affinitiesjournal.org/index.php/affinities/article/view/65/197> (Zugriff am 14.10, MEZ 17:30).

URL 43: SHRESTHOVA, Sangita (2012): Is It All About the Hips?: Sangita Shresthova on Bollywood Dance (Part One). Interview von Henry Jenkins:

http://henryjenkins.org/2012/01/is_it_all_about_the_hips_sangi.html
(Zugriff am 14.10, MEZ 17:45).

URL 44: LEWIS, Terence (2007): Global Bollywood Dance Project. In: Bollynatyam. Interview:
http://blog.bollynatyam.com/2012/07/global-bollywood-dance-project_29.html
(Zugriff am 22.10.2012, MEZ 18:38).

URL 45: FRAAS, Claudia; BARCZOK, Achim; DI GAETANO, Nina (2006): Intermedialität - Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs. In: Erschienen in: Androutsopoulos, Jannis; Runkehl, Jens; Schlobinski, Peter; Siever, Torsten (Hg.): Neuere Entwicklungen in der Internetforschung. Reihe Germanistische Linguistik 186-187/2006. Hildesheim/Zürich/New York: 132-160: <http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/fraas/weblogs.pdf>
(Zugriff am 22.10.2012, MEZ 18:47).

URL 46: PUCHEGGER-EBNER, Evelyne: EMLAAK - Ethnomedizinischer Lateinamerika-Arbeitskreis: <http://homepage.univie.ac.at/evelyne.puchegger-ebner/seiten/start.htm>
(Zugriff am 13.07.2012, MEZ 23:25).

URL 47: FOELLMER, Susanne (2011): Offene Körper. Das Tanzen des De-/Formierten. In: : Corpus – Internet Magazin für Performance, Choreografie und Tanz:
<http://www.corpusweb.net/offene-koerper.html> (Zugriff am 29.09.2012, MEZ 13:32).

URL 48: FÖRSTER, Till (2003): Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre. In: Ethnologisches Seminar. Basel: PDF-Dokument:
<http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf> (Zugriff am 05.10.2012, MEZ 15:33).

8.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Bollywood Dance“-Workshop 2009 (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 2: „Bollywood Dance“-Workshop 2012 (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 3: Linearer und zirkulärer Forschungsablauf. In: HALBMAYER, Ernst (2010): Einführung in die empirischen Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie:
<http://www.univie.ac.at/ksa/elearning/cp/ksamethoden/ksamethoden-72.html>
(Zugriff am 10.07.2012, MEZ 22:09).

Abbildung 4: “Bollywood Dance“-Workshop 2009 (Bild von Gordana Jovetic) und Workshops 2010 © Marta Lamovsek. In: ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival:
<http://www.impulstanz.com/workshops12/did287-2/> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 20:04).

Abbildung 5: “Bollywood Dance“-Workshop 2009 (Bild von Gordana Jovetic) und Workshops 2010 © Marta Lamovsek. In: ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival:
<http://www.impulstanz.com/workshops12/did287-2/> (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 20:07).

Abbildung 6: Field Of Gold! (Bild von Terence Lewis).

Abbildung 7: Kunst im 21. Jahrhundert – Kuratiert von Hans Ulrich Obrist:
<http://www.du-magazin.com/de/magazin/nachbestellungen/detailheft.htm?heftid=237>

(Zugriff am 30.07.2012, MEZ 21:14).

Abbildung 8: Chandrakantha – Music of India:

http://chandrakantha.com/articles/indian_music/nritya/bollywood.html

(Zugriff am 22.10.2012, MEZ 16:14).

Abbildung 9: „Bollywood Dance“-Workshop 2012 (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 10: Terence Lewis broke the largest Indo Contemporary Dance record:

http://www.dnaindia.com/entertainment/slideshow_snapped-terence-lewis-breaks-a-guinness-world-record_1683582#top (Zugriff am 22.10.2012, MEZ 20:36).

Abbildung 11: Mixing. In: ERIKSEN, Thomas Hylland (2007): Globalization: the key concepts. Oxford/New York: Berg.

Abbildung 12: FRAAS, Claudia; BARCZOK, Achim; DI GAETANO, Nina (2006):

Intermedialität - Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs. In: Erschienen in:

Androutsopoulos, Jannis; Runkehl, Jens; Schlobinski, Peter; Siever, Torsten (Hg.): Neuere Entwicklungen in der Internetforschung. Reihe Germanistische Linguistik 186-187/2006. Hildesheim/Zürich/New York: 132-160:

<http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/fraas/weblogs.pdf>

(Zugriff am 22.10.2012, MEZ 18:47).

Abbildung 13: Workshop-Stundenplan und Tanznotierung (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 14: Kinetologische Tanzanalyse. In: NÜRNBERGER, Marianne ([1998]2010):

Tanz/Ritual. Integrität und das Fremde. Habilitationsschrift:

http://homepage.univie.ac.at/marianne.nuernberger/Nuernb_Habil.pdf

(Zugriff am 11.07.2012, MEZ 22:11)

Abbildung 15: Transmediale Vorgang – Bollywood-Tanz (von Gordana Jovetic).

Abbildung 16: „Bollywood Dance“-Workshop 2009 (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 17: „Bollywood Dance“-Workshop 2012 (Bild von Gordana Jovetic).

Abbildung 18: Mudras – „Bollywood Dance“-Workshop-Teilnehmerin 2012

(Bild von Gordana Jovetic)

Abbildung 19: Mudras – Terence Lewis 2009 (Bild von Gordana Jovetic).

9. Abstract

9.1. Abstract Deutsch

“The dancer, the unknown being. It still seems clear that hardly anyone knows how dancing today works and what is hiding behind these curious doings which amazingly many people like to watch. But one thing is clear: Dance is less of a mystery but rather an open question which evades the danger of getting a valid answer by constantly re-formulating itself. “I think of dance as a constant transformation of life itself,” Merce Cunningham once said, making it clear that fixation on a static formula is out of the question for dancers in practice and reception” (Corpus-Magazin 2008:URL29).

Tanz veranschaulicht das wechselseitige Durchdringungsverhältnis von Körper und Gesellschaft, wobei alle wichtigen Aspekte der Kultur- und Sozialanthropologie hinsichtlich des Körpers vertreten sind: Geschlecht, Gesundheit, Alter, Identität, Lebensstil, Subkultur, Ästhetik etc. Eine transnationale Bewegungskultur wie die des Bollywood-Tanzes, bildet einen Rahmen für lokale Tanz-Praktiken, welche wiederum die globale Praxis vorantreiben und am Laufen halten.

Losgelöst von der filmischen Vorlage der *song&dance*-Sequenzen befindet sich der *live*-Bollywood-Tanz, welcher auf der Bühne, im Tanzstudio, in verschiedenen *communities* oder zu Hause ausgeübt wird (wobei er meistens auch medial bearbeitet und online „gepostet“ wird). Die Variationen des *live*-Tanz-Angebotes sind vielseitig: Von Fitness, Rekreation und Hobby-Tanz bis hin zu professionellen Tanzkursen.

Der *live*-Bollywood-Tanz steht an der Schnittstelle zwischen Kunst und Kitsch sowie Professionalität und Amateurismus und zwischen „Freiheit“ und Institutionalisierung. Er ist eine wandelbare, hybride und „gemischte“ Tanzform, welche u.a. wegen der Bekanntheit der Filme und dem „offenen“ Charakter des Tanzes global so populär und beliebt geworden ist. Grundsätzlich besteht der *live*-Bollywood-Tanz aus zwei Hauptelementen: Dem Klassischen Indischen Tanz (z.B. Khatak, Bharatnatyam) und dem Indischen *folk*-Tanz (z.B. Bhangra). Die Elemente der Handgestik (Mudras) und Mimik bzw. des Ausdrucks (Abhinaya) gehören als wichtige Bausteine des Klassischen Indischen Tanzes auch zum *live*-Bollywood Tanz, obwohl sich die rezenten Entwicklungen der Filme immer weiter weg von den indischen Tanztraditionen zu globalisiertem urbanen Videoclip-*dancing* hinbewegen (*item-numbers*). So wird eine bestimmte Lokalität und eine narrative Tradition (Bhava-Rasa) deterritorialisieret, rekonstruiert und in eine fluide Praxis des kulturellen *remix* umgestaltet. Zu den angeführten Hauptcharakteristika kommen noch Zeitepoche, soziokultureller Rahmen und stilistische Richtungen bzw. Versatzstücke aus anderen Zeiten und Räumen. Diese bestimmen den jeweiligen Trend und manifestieren sich in den „zeitgeistigen“ Tanz-Stilen wie Hip-Hop, Salsa, Jazz-Tanz etc. Auf diese Art und Weise schafft es der Bollywood-Tanz, eine Verbindung zwischen Tradition und „Moderne“ herzustellen.

„Bollywood“ steht im Zusammenhang mit den zeitgemäßen Themen der Globalisierung und dem Paradigmenwechsel in den Wissenschaften der 1990er Jahre: Die Differenzierung und Pluralisierung der menschlichen Wahrnehmungen, ihrer Symbolik und der Selbstreflexivität des/der ForscherIn. Das „neue Zeitalter“ ist von einer Deterritorialisierung und Multiplizierung der verschiedenen „Lebenswelten“, von einer Ausdifferenzierung des Körpers und der Raumkonzepte, von rasanter Schnelligkeit des Informationsflusses und großer Mobilität geprägt. Alle diese Faktoren wirken sich auf das menschliche Denken, Handeln und Fühlen aus, bieten neue Möglichkeiten der persönlichen Lebensgestaltung und Positionierung, verursachen zugleich aber auch Angst und Entwurzelung, wobei sie Individuen und Gruppen destabilisieren. Die Globalisierung ist von Dualität begleitet, der „moderne“ Mensch muss sich zwischen diesen Widersprüchen immer wieder neu (er)finden. In diesem Sinne sind die „Bollywood-Welten“ und *live*-Bollywood-Tanz zugleich Tradition, Populärkultur und

individuelle Suche nach einem neuen multiplen, kreativen „Ort“. Sie sind für viele Menschen ein Bezugspunkt und stellen eine (On- und Offline) Kommunikationsplattform dar. In Korrelation dazu bezeichnen *bollyscape* (Mader 2008) und der von mir kreierte Begriff **dancescape**, derartige transnationale, imaginäre, symbolische, deterritorialisierte, reale und lokale Orte vieler Möglichkeiten und Räume aktiver Teilnahme, an welchen Mythen und andere Narrationen in visuelle und performative Praktiken durch einen transmedialen Prozess umgewandelt werden.

Im *dancescape* verortet ist auch das IPT-Workshop-Festival. Es stellt gleichfalls ein „Tanz-Universum“ dar, in welchem sich eine (temporäre) *dance community zone* bildet. Die *workshop culture* bzw. *workshop paradigm* ist dabei ein Teil des global-urbanen Lebensstils, an welchen TeilnehmerInnen des „Bollywood Dance“-Workshops mit Terence Lewis teilhaben. Dabei werden sie u.a. durch Neugier (an etwas Neuem), einer Offenheit „fremden“ kulturellen Elementen gegenüber und einem Gedanken der schnellen und einfachen Wissensaneignung vorangetrieben. Darüber hinaus werden sie durch die filmischen Gruppenchoreografien des Tanzes und seiner vielfachen Symbolik und Wirkungskraft animiert und erfahren im Tanz-Workshop an sich selbst, wie der Tanz Freude, ein Empfinden von Grenzüberschreitung und Gemeinschaftlichkeit (im Verständnis einer Turner'schen *communitas*) sowie ein besseres Selbstgefühl auslösen kann.

9.2. Abstract English

“The dancer, the unknown being. It still seems clear that hardly anyone knows how dancing today works and what is hiding behind these curious doings which amazingly many people like to watch. But one thing is clear: Dance is less of a mystery but rather an open question which evades the danger of getting a valid answer by constantly re-formulating itself. “I think of dance as a constant transformation of life itself,” Merce Cunningham once said, making it clear that fixation on a static formula is out of the question for dancers in practice and reception” (Corpus-Magazin 2008:URL29).

The reciprocal process of the interconnection between the body and society is reflected through the art form of dance. In this process, we can observe all major aspects concerning the body in Social and Cultural Anthropology, including gender, health, age, identity, lifestyle, subculture, aesthetics etc. The transnational moving culture called „Bollywood-dance“ is influencing and being adapted by local practices, and vice versa – the local practices have impact on the global ones.

Live-Bollywood dance has emerged from the Hindi-film dance and became an autonomous dance form performed on stage or practiced in dance studios, in diverse communities and at home. The many forms of live-Bollywood dance range from fitness and recreational to professional dance. The live-dance is situated somewhere between art and kitsch, professionalism and non-professionalism, autonomy and institutionalism. It is a global and remixed dance form with an open and transformable character. The live-dance consists of two major elements: the classical Indian dance and Indian folk dance. The recent developments in film dance and live-dance are moving towards global urban trends, leaving behind traditional and classical dance. Through this process, an old Indian narrative tradition is being de-territorialised and reconstructed in a fluid cultural remix, with elements from other dance styles and global urban narratives. This is how Bollywood dance connects tradition with modernity and stands in correlation with the paradigmatic changes in the sciences of the 1990s and with pertaining to globalisation, such as differentiation, pluralisation of „worlds“, mass migration and mass media. This processes are offering individuals new modes of expressions and creativity, but they are also causing a certain notion of destabilisation and insecurity.

The diverse „Bollywood-worlds“ and live-Bollywood dance interlink tradition with popular culture and individual pursuit of a new place of expression (for the Indian diaspora, Bollywood fans, as well as for the non-diasporic audience and audience which is not based in Bollywood fandom). **Bollyscape** (Mader 2008) and **dancescape** (introduced in this thesis) represent such online and offline communication-platforms in which the audience can actively participate and create their own „universe“.

Dancescape represents the imaginary and the symbolic, as well as a real, trans-cultural and local space of many possibilities. In this space, the participants experience a feeling of community and self-realization. Dancescape is a place where myths and other narratives are transformed into visual performative practises through trans-medial processes. The **ImPulsTanz Workshop-Festival** is also situated in the dancescape and represents a temporary dance community. Participation in the „workshop culture“ is to be seen as a part of a global urban lifestyle, in which the participants of the „Bollywood Dance“-Workshop with Terence Lewis take part. What motivates them is curiosity to try something new, an openness to different cultural forms and a willingness to learn something in an informal way. The participants are also inspired by the film dancing and the group choreography, which create a sense of joy, community and build self-esteem, as well as go beyond the experiences of everyday life – while at the same time influencing everyday life.

10. Lebenslauf

Gordana Jovetić

Geboren am 02.06.1974 in Zagreb, Kroatien

E-Mail: gogajov@yahoo.co.uk

BERUFSTÄTIGKEIT

- 1997 – 2011 **ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival** – Workshop Office:
Kundenservice, Beratung, Kassa & Abrechnung, Künstlerbetreuung, Co-Leitung 2009
- 2010 **Zagreb Dance Centre:**
Internationale Workshoporganisation
- 2004 – 2009 **BeSt – Messe für Beruf, Studium und Weiterbildung** – Messebüro:
Koordination Messebüro & Teammitarbeit, Ausstellerbetreuung, Infoservice
- 2001 – 2005 **Tanzquartier Wien** – Theorie/Informationszentrum:
Assistenz, Bibliotheks- und Datenbankbetreuung, Künstlerbetreuung, Projektmanagement
- 2004 **IMZ - International Music & Media Centre:**
Datenbank, Recherche
- 2001 – 2003 **MDI-SPIDI Sprach- und Managementinstitut**
Kurs- und Seminarvorbereitung, Kursanalyse, Empfang
- 2008 **Internationale Filmfestspiele Berlin** – Event Protokoll:
Co-Koordination Eröffnungsgala und Preisverleihung, Gästebetreuung, VIP-Schalter
- 2007 **Aram Bartholl, „Sandbox Berlin“:**
Projektmanagement, Sponsoring & Marketing
- 2007 **Fondation Marcel Hicter | Europäische Kommission Berlin:**
Konzept & Projektmanagement der Trainingseinheit in Berlin und der Konferenz „Europe interactive“

WEITERES

Marketing- und Sponsoring-Assistenz im **Tanzquartier Wien**, Presse für **dunkelbunt**, Presseassistentin für die **3rd Balkan Dance Platform** in Skopje, Produktion & Produktionsassistentin sowie Unterstützung für **Marjana Krajac | Sodaberg** (CRO/GER), **Milli Bitterli** (A), **Chris Haring | liquid loft** (A), **Österreichisches Theater | Robert Quitta** (A) und **Jasna Vinovski** (CRO/GER).

AUSBILDUNG

SS2003 – SS2012	Diplomstudium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
WS1993 – SS2003	Studium der Deutschen Philologie und Völkerkunde an der Universität Wien
2005/06	European Diploma In Cultural Project Management Pan-European Training Programme. Fondation Marcel Hicter, Brüssel
2005	Stipendium für Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland, Berlin
2000	Offenes Kolleg: Arbeiten und Leben – Interkulturell Öffentlichkeitsarbeit, Medien und Interkulturalität
1981 – 1993	Grundschule, Kultur- und Kunstgymnasium in Zagreb

SPRACHEN

Kroatisch (fließend in Wort und Schrift), **Deutsch** (fließend in Wort und Schrift),
Englisch (fließend in Wort und Schrift)

COMPUTER

Microsoft Windows und Mac OS X: Microsoft Office, FileMaker

PERSÖNLICHES

Kommunikativ, hohe soziale Kompetenz, Teamfähigkeit sowie Genauigkeit und selbständiges Arbeiten.
Gewissenhaft, interkulturell und offen, vielseitig, interdisziplinär, Interesse an Neuem, Networking.