



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entwicklung der Item-Tänze im Bollywood-Kino im  
Hinblick auf die Rolle der Frau“

verfasst von

Miriam Rubey

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis .....</b>	<b>2</b>
<b>1 Einleitung und Fragestellung .....</b>	<b>4</b>
<b>2 Einführung in die Bollywood Item-Songs von 1993-2014 .....</b>	<b>7</b>
<b>3 Die Bedeutung des Tanzes im Hindifilm .....</b>	<b>12</b>
3.1 Verkörperungen/Ausführungsformen im Bollywoodtanz .....	19
3.2 Der indische Tanz: von Klassik bis Moderne .....	23
3.3 Die Rolle der Tänzerin in Indien .....	29
3.4 Die Rezeption von Bollywoodfilmen und deren Tänzen .....	32
<b>4 Sexualität in den Bollywoodfilmen .....</b>	<b>35</b>
4.1 Die Rolle der Kamera im Item-Tanz und wie diese die Frau inszeniert .....	37
4.2 Der „male-gaze“ .....	40
<b>5 Die verschiedenen Frauenrollen im Hindifilm .....</b>	<b>43</b>
5.1 Die Kurtisane .....	43
5.2 Die Heldin .....	45
5.3 Die Mutter und die Ehefrau .....	46
5.4 Der Vamp und die Prostituierte .....	47
5.5 Die westliche indische Frau .....	49
5.6 Item-Girls .....	49
<b>6 Einflüsse von Hollywood-Musicals und MTV im Bollywoodfilm .....</b>	<b>51</b>
6.1 Die Verbindung zwischen Bollywood-Musik und MTV .....	52
<b>7 Virales Marketing in Bollywood .....</b>	<b>54</b>
<b>8 Die Zensur des Bollywoodfilms .....</b>	<b>57</b>
<b>9 Filmbeispiel 1: „Choli Ke Peeche Kya Hai (<i>What is behind the blouse</i>)? “ (1993) .....</b>	<b>63</b>
9.1 Beschreibung der Szene .....	63

9.2	Madhuri Dixit: Starphänomen versus Wahrnehmung ihrer Rolle im Film .....	69
9.3	Die Zensurdebatte um „Khalnayak“ (1993).....	70
<b>10</b>	<b>Filmbeispiel 2: „Kajra re (Kohl-lined)“ (2005) .....</b>	<b>72</b>
10.1	Beschreibung der Szene .....	73
10.2	Aishwarya: der Star/ das Item-Girl/ die Ikone .....	76
10.3	Analyse .....	78
<b>11</b>	<b>Filmbeispiel 3: „Laila tere le legi (Laila will take you away)“ (2013) .....</b>	<b>83</b>
11.1	Beschreibung der Szene .....	84
11.2	Sunny Leone: Vom Pornostar zu Bollywoods Item-Girl .....	87
11.3	Analyse .....	90
11.4	Zensur: “Laila Teri Le legi” vs. “Laila Tujhe Lut Legi” .....	93
<b>12</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>96</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>102</b>
	<b>Videoverzeichnis .....</b>	<b>105</b>
	<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>106</b>
	<b>Wissenschaftlicher Lebenslauf .....</b>	<b>107</b>

# 1 Einleitung und Fragestellung

Der Titel meiner Arbeit lautet: „Die Entwicklung der Item-Tänze im Bollywood-Kino im Hinblick auf die Rolle der Frau.“ Es ist ein Thema das mich interessiert, doch im Laufe meiner Recherche wurde es zu einem, das mich auch emotional anspricht und bewegt, da es mit meiner praktischen Arbeit als Bollywoodtanz-Lehrerin und Performerin verbunden ist. Ich spüre in meiner praktischen Arbeit die Auswirkungen dieser Entwicklungen.

Seit einem knappen Jahrzehnt unterrichte ich moderne, indische Filmtänze. Nach meiner Ausbildung zur Tänzerin und Tanzpädagogin, fühlte ich mich in keinem der erlernten Tanzstile vollkommen zuhause. Ich suchte nach etwas Neuem, und fand es im indischen Tanz. Als ich 2005 mit dem ersten Bollywoodfilm in Berührung kam und die bunten, fröhlichen, expressiven und kreativen Tänze in den Filmen kennenlernte, wusste ich, dass ich diesen Stil erlernen und unterrichten wollte. Ein knappes Jahr später unterrichtete ich bereits modernen, indischen Filmtanz (Bollywoodtanz). Da ich eine ausgebildete Tänzerin bin, fiel es mir leicht die Schritte, Positionen und Handgesten aus den Filmen abzuschauen, und so entwickelte ich meine eigenen Choreografien. Meine Kurse waren von Beginn an begehrt, da mir die kreative Arbeit sehr großen Spaß machte und ich den KursteilnehmerInnen dies vermitteln und weitergeben konnte.

Für neue Choreografien ziehe ich stets die Filme und die Originalchoreografien heran und sehe mir zuerst an, wie der Tanz im Film aufgebaut ist und was er vermittelt. Für die Kurse gestalte ich eigene choreografierte Sequenzen und greife, um den Erkennungswert des Originals zu erhalten, auf ein paar Gesten und Bewegungen des Films zurück. Viele KursteilnehmerInnen sind Fans der Bollywoodfilme und ihrer Stars und kommen in die Kurse, um wie die SchauspielerInnen tanzen zu lernen. Bei meinen umfassenden Recherchen an Bollywood-Videoclips, zeigte sich mir ein Trend, den ich näher untersuchen wollte. Die Bollywoodtänze verlieren zunehmend die indischen Elemente und werden verwestlicht. Ich stieß immer öfter auf sogenannte „Item-Songs“, die bereits vor der Veröffentlichung des Filmes im Internet präsentiert werden, und die als der Haupt-

Song des Filmes gesehen werden können. Meistens besitzen sie Rhythmen und Melodien, die animierend wirken und zu denen man die Lust verspürt zu tanzen. Von den Tänzen in den Clips war ich oft sehr enttäuscht. Sie ähnelten amerikanischen MTV-Choreografien, die indischen Elemente waren wenig oder kaum vorhanden, und die Bewegungssequenzen waren vermehrt sexualisiert. Sie boten kein gutes Ausgangsmaterial für die Tanzstunden, die ich halte, denn unter dem Begriff Bollywoodtanz verstehen und wünschen sich die meisten KursteilnehmerInnen Tänze, die mit verspielten Details und indischen Gesten, Bewegungen versehen sind oder diese Elemente zumindest noch zum Teil beinhalten. Unter TanzkollegInnen nennen wir diese Richtung des Bollywoodtanzenes „Kitsch“-Bollywood.

Da der Item-Song oft eines der beliebtesten Lieder des Filmes ist und ich sie deshalb in den Kursen sehr gerne verwende, choreografiere ich diese meistens komplett um, um sie dann im ursprünglichen indischen Stil zu präsentieren. Als mir beim Durchforsten der verschiedensten Bollywoodclips auffiel, dass die Item-Songs eine neue Frauenrolle präsentieren und sich der Trend des „sexy“ Tanzes immer mehr aufdrängt, wollte ich dazu forschen und entschied mich für dieses Thema in meiner Abschlussarbeit. Es interessierten mich die Motive, Trends, Veränderungen und insbesondere die Rolle der Frau in diesen Liedern und Tänzen.

Die Arbeit besteht aus einem Theorieteil, in dem ich näher auf die Entwicklung des Bollywoodtanzenes, auf seine Wurzeln und Ausdrucksformen sowie auf die Rolle der Tänzerin vom klassischen Stil bis zum Filmtanz, eingehe. Weiters setze ich mich mit den traditionellen und den neuen Frauenrollen des Bollywoodfilms und wie aus diesen der Trend des Item-Girls entstand, auseinander. Für die Analyse habe ich drei bekannte Filmbeispiele gewählt. Das erste Beispiel zeigt eine Tänzerin, die noch in den Plot integriert ist. Das zweite präsentiert uns bereits ein Item-Girl, wie es derzeit üblich ist und das dritte vermittelt einen möglichen, neuen Trend einer stärkeren Sexualisierung. Im Zentrum meiner Analyse stehen folgende Fragen: Welche Rolle übernimmt die Tänzerin in den Item-Tänzen? Was wollen die FilmemacherInnen damit erreichen? Welche Nachricht verbirgt sich dahinter bzw. wie soll diese rezipiert werden? Ist die Tänzerin in den Bollywoodfilmen heute mehr denn je das Objekt der Begierde für den männlichen Blick? Wie und warum wird das Item-Girl in Szene

gesetzt? Meine Forschung gibt Antworten auf diese Fragen und zeigt Trends und Entwicklungen im Bollywoodtanz auf.

## **2 Einführung in die Bollywood Item-Songs von 1993-2014**

Die meisten Bollywoodfilme werden in Städten produziert und haben eine Länge von über drei Stunden. Es ist üblich, dass die Filmhandlung immer wieder durch Tanzszenen unterbrochen wird. Für gewöhnlich gibt es fünf bis sechs Lieder, die den Plot unterbrechen oder in diesen eingebaut sind. Der Film ist in Indien die universelle Form der Unterhaltung und die Art und Weise sich die Zeit zu vertreiben, die sich der Großteil der Bevölkerung am einfachsten leisten kann. Trotz der immens großen Anzahl der produzierten Filme, gibt es jedes Jahr nur ein bis zwei Handvoll die erfolgreich sind. Warum die Tanz- und,- Gesangsszenen für den Erfolg oder Misserfolg oft eine wichtige Rolle spielen und was die Inszenierung der Frau dazu beiträgt, möchte ich in dieser wissenschaftlichen Arbeit darlegen.

Item-Songs sind „Big-Budget“- Tanzszenen in Bollywood-Filmen und eindrucksvolle Beispiele dafür, wie die Körper der Tänzerinnen mittels Fusion von traditionellen und zeitgenössischen Tanzgenres neue Betrachtungsweisen auf sexuelle Wünsche und die indische Identität werfen. Während diese Möglichkeiten des darstellerischen Ausdrucks es fördern, weibliche Körper in einem globalisierten Indien immer freizügiger zu zeigen, haben die Bollywoodtänzerinnen die Möglichkeit eine andere Art von Weiblichkeit zu vermitteln, als es in der indischen Kultur seit langem üblich war (Vgl. Nijhawan, 2009, S.99-100). Der Item-Song hebt sich von den übrigen Tanz-Gesangsszenen ab und ist oft jenes Lied des Filmes, das dem Zuschauer im Gedächtnis bleibt. Er wird oft bereits vor der Veröffentlichung des Filmes bekannt gemacht und wirbt für den Film.

Momentane Trends in Item-Tänzen kreieren einen Raum der Artikulation von weiblicher Identität der fern von traditionellen Werten funktioniert. Alternativ dazu könnte man auch sagen, dass diese Körper im Item-Song nationale Ideale von Weiblichkeit produzieren, die bisher nicht als „indisch“ akzeptiert wurden. Manche der populären Item-Songs laufen für einige Monate am Stück und funktionieren als „peppige“ Werbungen für Filme und zeichnen sich durch schnelle Filmschnitte und eine sexy Bildersprache aus. Diese Songs stellen den Charme der Tänzerinnen in

den Vordergrund und versprühen eine postkoloniale Nostalgie einer offensichtlich glamourösen und ungezügelten Nation. Item-Nummern sind kein neuer Trend in Bollywood. Erfolgreiche Tanz-Gesangsszenen performten für gewöhnlich die Protagonistinnen und/oder auch die Nebenrollen der früheren Jahrzehnte der Bollywood-Ära. Item-Songs sind im Speziellen mit dem Musik-TV und dem Trend von Jugend-orientierten Musikvideos verknüpft. Diese sind verbunden mit dem wachsenden Zugriff zu globalen Modetrends, der Zusammenarbeit mit Hip-Hop Künstlern, einem generellen Ansteigen der Mittelklasse und der wachsenden Präsenz von Multi-Nationalität. Die Trends von körperlicher Bedeutung, die von größerer sexueller Freiheit und Wahlmöglichkeit für Frauen erzählen, treten nur in Tanznummern wie diesen auf, während der Plot des Films langsamer Zugang dazu findet (Vgl. Nijhawan, 2009, S.99-100).

Musik und Tanz charakterisieren einen großen Teil der indischen Filme. Sie transportieren Emotionen, Hingabe an das Göttliche, Liebe, Leid, Schmerz und Trennung. Die ursprünglichen Filmtanzsequenzen waren Teil eines hoch zensurierten Genres von Film, der keine offensichtlichen sexuellen Kontakte auf dem Bildschirm duldet. Tanz und Gesang wurden zu Werkzeugen, um Stimmungen und Fantasien von Erotik und Sexualität zeigen zu können. Die Filmtänze sollen ein riesiges Millionenpublikum unterhalten können (Vgl. R. David, 2010, S.215). Item-Tanznummern zeigen unzählige Möglichkeiten des gesteigerten Vergnügens durch ein emotionales und visuell dargestelltes Schauspiel. Sie funktionieren als eine Brücke zwischen ästhetischen Codes der Vergangenheit, die mit indischem klassischem Tanz assoziiert werden und neueren Trends der MTV-Kultur, Broadwaymusicals, Musikvideos und postmodernen Strukturen von Choreografien.

Bollywoodtänze im Allgemeinen, sind für die komplexe Verhandlung zwischen Tradition und Moderne in Indien essenziell. Sie funktionieren als Triebwerk der Veränderung, um in ein neues Verständnis von Kultur, Macht und Demokratie einzuführen. Die aufkommende verkörperte neue Ästhetik des Bollywoodtanzen, der TänzerInnen und ChoreographInnen, ist ein intertextuelles Feld, das de-kontextualisierte Körper in Musikvideos, Modeshows und Filmen repräsentiert. Diese Körper sind nicht in einer bestimmten kulturellen Ästhetik verwurzelt. Sie repräsentieren Körper, die als fluktuierende Bedeutung einer Montage von Bildern zu

sehen sind. Sie reflektieren die Waren-orientierten Konsumationspraktiken einer globalen indischen Moderne (Vgl. Chakravorty, 2009, S.211).

Die neueren Item-Songs sind getränkt von Sexualität und Verlangen. Sie sind so inszeniert, dass sie einen maximalen Effekt an sinnlichem Genuss beim Zusehen erzielen (Vgl. R.David, 2010, S.217). Die narrativen Funktionen der Tanz-Gesangsszenen im populären Hindifilm erfüllen verschiedene Zwecke. Auf der einen Seite gibt es die spektakulären Item-Songs, die von berühmten Gast-PerformerInnen, die zumeist Bollywoodstars sind, getanzt und gespielt werden. Sie erfüllen keinen narrativen Zweck in der Filmhandlung, sondern dienen nur zur Unterhaltung. Sie können allerdings einen gewollten Bruch in der Handlung darstellen, nach welchem sich der Plot anschließend an einer anderen Stelle fortsetzt. Sowohl bei den Tänzen, die mit dem Narrativ verknüpft sind, als auch bei den Item-Songs, gibt es die Möglichkeit versteckte Emotionen und Wünsche zum Ausdruck zu bringen. Das können Sehnsüchte nach Liebe, nach Feiern oder sexuellem Begehren sein. Es können aber auch Rückblicke gezeigt oder Informationen auf frühere Leben gegeben werden. Manchmal werden mysteriöse Vergangenheitserlebnisse oder geheime Schwangerschaften zum Ausdruck und ans Licht gebracht.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten fand ein Paradigmenwechsel in den musikalischen, visuellen und kinästhetischen Inhalten der Tanz-Gesangsszenen statt, welche die etablierten Normen, Codes und Bedeutungen früherer Beispiele herausforderten. Die früheren Codes waren überwiegend von der mytho-poetischen semiotischen Welt des Bhakti<sup>1</sup> und des Liebes-Mystizismus der Sufis<sup>2</sup> abgeleitet. In Hindi-Filmen wie „Pyaasa“, „Devdas“, „Guide“ und vielen anderen, wurde das spirituelle Verlangen in den Vordergrund gerückt. Es ging um das Verlangen der

---

<sup>1</sup> „Bhakti“ ist eine Bezeichnung aus dem Hinduismus und steht für die Hingabe und die reine, bedingungslose Liebe zu einem persönlichen Gott. In diesem Zusammenhang geht es meistens um die Liebe zu Gott Krishna.

<sup>2</sup> Im Mittelpunkt des Sufismus steht die Hinwendung zu Gott und die reine Lieben zu ihm. Diese religiöse Strömung ist aus dem Islam entstanden. „Sufis“ werden die Anhänger dieser religiösen Praxis genannt.

Seele, sich mit dem Göttlichen zu verbinden und das zum Ausdruck zu bringen. Dies wiederum wurde in Geschichten und Tanz-Gesangsszenen verpackt, in denen der/die Liebende von seiner/m Geliebten schwärmt und von seinem Verlangen nach ihr oder ihm erzählt. Diese Repräsentationen erotischer Emotionen in romantischen filmischen Inhalten wurden durch aufreizende Figuren ersetzt. Die modernen Frauenrollen, einst reserviert für die Vamps (in der Vergangenheit von den berühmten Stars Helen und Nadira gespielt), werden nun von den führenden, weiblichen Hauptdarstellerinnen gespielt. Diese Rollen sind mittlerweile bei diesen auch sehr begehrt. Seit die Gesangs- und Tanzszenen ein neues Format und eine neue Bewegungssprache angenommen haben, wurden sie zunehmend vom Plot getrennt. Infolgedessen bekamen sie vermehrt Waren-Status. Sie haben nun den Wiederholungswert eines Filmes und zirkulieren als Musikvideos und Item-Songs auf Fernsehkanälen, iTunes, YouTube und auf der Marktlandschaft. Von diesen modernen Item-Clips lernen zahlreiche Jugendliche ihre Tanzbewegungen. Sie lernen die Tänze und Bewegungen, in dem sie die Tänzerinnen und Tänzer der Item-Songs imitieren (Vgl. Chakravorty, 2009, S.218).

Die Item-Songs werden, wie es Sujata Moorti und Sangita Gopal in ihrer interdisziplinären Studie beschreiben, auf verschiedene Weise konsumiert; als Kitsch, als neo-orientalisches Artefakt und als Platzhalter für Erinnerungen von ethnischer Identität. Für manche KonsumentInnen erscheint der Bollywoodtanz im Item-Song als eine exotische Ware und für andere ist er eine Art Sprache, um politische Identitäten auszudrücken. Auf jeden Fall haben der Film und somit auch die Item-Songs die Bedeutung einer Wirtschaftsware. Die Dialektik der Kommodifikation und Identifikation ist eine produktive Art, welche offenbart wie das Publikum die verschiedenen Logiken des Marktes für sich abhandelt. Wenn der Bollywoodfilmsong als „cool“ reflektiert wird, sehen wir in ihm die geo-politischen Ungleichheiten innerhalb eines globalen Kulturmarktes. Meist betont er des Weiteren die Unfähigkeit mit den Rassenunterschieden zurecht zu kommen. Der Fokus auf Kitsch in diesem Zusammenhang ist problematisch aber unausweichlich und täuschend, wenn es um diese Unterschiede geht. Die momentane Modeerscheinung bringt Bollywood mit einer Form von „kultureller Industrie“ in Verbindung. Der sogenannte Bollywood-Look, farbenfroh und übertrieben, ebenso wie Pölster, ethnische Röcke, bis hin zu Einrichtungsgegenständen, welche wie die der Stars

aussehen, werden vor allem in den Tanzszenen gezeigt und damit vermarktet. Die Item-Songs dienen von Beginn an als Werbung für Produkte und spezifische Lifestyles (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.43). Somit können Item-Songs als Vermarktungsprodukt für Bollywoodfilme gewertet werden, als auch als eine Art von viralem Medium. Die Rolle der Frau und die Darstellung ihrer Sexualität spielen hierin eine besonders grosse Rolle.

### 3 Die Bedeutung des Tanzes im Hindifilm

Bollywoodtanz ist ein Begriff der generell von FilmemacherInnen, PerformerInnen und dem Filmpublikum verwendet wird, um Tänze, die für den Hindifilm choreografiert wurden, zu beschreiben. Die Filmindustrie des Hindifilms, die in Mumbai ihren Sitz hat und umgangssprachlich als Bollywood bezeichnet wird, genoss eine große globale Verbreitung in den vergangenen fünfzig Jahren. Bollywoodfilme finden weltweit Anerkennung und die Tänze werden mittlerweile weltweit auf Bühnen, in Tanzklassen, Flashmobs und auf diversen anderen Tanzveranstaltungen performt. Der Bollywoodtanz-Unterricht ist innerhalb Indiens und im Ausland rapide gewachsen. Dies ist die Antwort auf den Enthusiasmus, den die Tanzszenen beim indischen und globalen Publikum auslösten. Durch die Erfolge der Bollywoodfilme<sup>3</sup> verstärkte sich dieser. Seit den 1990ern wurde Bollywoodtanz populär weltweit gelehrt und erlernt. In Filmen und Live-Performances werden Fragen darüber aufgeworfen, warum Tänze als Schlüsselinhalte gelten. Verschiedene TanzwissenschaftlerInnen erforschen das Feld der Produktion, der Choreografie und des cinematischen Inhaltes und wie sich diese zum Filmnarrativ verhalten. Am wichtigsten in der Erforschung ist jedoch die Publikumsrezeption der Tänze. Die Tanzszenen sind das, was den Bollywoodfilm ausmacht. Der narrative Einsatz der Tanz-Gesangsszenen und der Gebrauch von Musik und Lyrik sind Teile des großen, globalen Anreizes, den die indische Filmproduktion ausübt. Um den Wandel der sich in den Item-Tänzen vollzogen hat zu analysieren, braucht es einen Einblick in die Geschichte des indischen Tanzes und der Rolle der Tänzerin.

Tänze, als choreografierte Stücke, erschienen im Hindifilm bald nach der Anfangsphase der Filmtechnologie im Indien des späten 19. Jahrhunderts. Sie dienten in verschiedener Weise den narrativen Funktionen. Sie gaben unter anderem Geheimnissen oder Sehnsüchten den Ausdruck, die auf andere Weise im Hindifilm nicht dargestellt werden konnten. Dies zieht sich bis in die Gegenwart. Sie erlaubten es den Heldinnen in nassen Saris aufzutreten und Männerfantasien zu befriedigen,

---

<sup>3</sup> Bollywoodfilm ist das Synonym für Hindifilm. Ich verwende in dieser Arbeit beide Begriffe, die dasselbe ausdrücken.

ohne ihren Ruf zu schädigen. Weiters erlaubten sie es Verliebten in walzenden, verträumten Duetten an exotischen Orten zu tanzen, weit entfernt von der Öffentlichkeit. Es können auch schwierige Zeiten, sowie alle möglichen anderen Umstände ihres täglichen Lebens darin vorkommen.

Indische FilmgelehrteInnen argumentieren, dass es das indische Theater und seine verschiedenen Formen waren, welche die kommerziellen filmischen, narrativen Strukturen durch den Einsatz von Tanz beeinflussten. Lalitha Gopalan, Professorin für „Asian Studies“, die den Hauptfokus in ihren Recherchen unter anderem auf den indischen Film legt, meint, dass die Lieder und Tänze dieser Filme als ein Teil eines alternativen, narrativen Systems angesehen werden sollten, die den Hindifilm als ein „Kino der Unterbrechungen“ definieren. Die Tanz- und,- Gesangsszenen enthalten oft jenes Element, das Madhava Prasad, Professor für Filmstudien in Indien, als die „temporary permission“ bezeichnet. In diese kurzzeitige Erlaubnis fällt hinein, dass Situationen und Sehnsüchte gezeigt werden dürfen, die als privat gelten, doch in diesen Szenen dürfen sie für einen Moment in der Öffentlichkeit erscheinen. Dieser Mechanismus ist für die drei historischen weiblichen Schlüsselfiguren relevant, auf die ich später näher eingehen werde. Es sind die Heldinnen, die Vamps und die Kurtisanen, die das Bild von Bollywoodtänzen entscheidend mitprägten. Nasreen Munni Kabir, Produzentin für Dokumentationen rund um Bollywood, hebt hervor, dass es unmöglich ist über eine Bollywoodchoreografie zu reden, ohne den Text und dessen Inhalt zu betrachten (Vgl. Shresthova, 2011, S.15). Die Musik und die Texte beeinflussen die Qualität der Bewegungen.

TanzdirektorInnen und ChoreographInnen erfinden ihre Tänze oftmals zu aufgezeichneten Soundtracks. Choreographin, Farah Khan, erklärte in einem Interview, dass sie als erstes die Musik anhört und dadurch Ideen zu möglichen Bewegungen bekommt, welche die Musik und den Charakter in der Szene inszenieren können. Die Soundtracks der Filme arbeiten im Tandem mit dem filmischen Narrativ und entscheiden darüber, wie die Tänze schlussendlich aussehen und welche Bedeutungen diese durch ihren Ausdruck vermitteln. Während talentierte ChoreographInnen die Lieder durch vielschichtige Choreografien darzustellen versuchen, ist dennoch in der Analyse der Tänze auf die genaue literarische Interpretation der Texte nicht zu verzichten. Diese nahe Beziehung von Lied und

Tanz im Hindifilm zeigt, auf welche Art und Weise diese Tänze analysiert werden können. Man sieht hier, dass die Auslegung eines Bollywoodtanzes unweigerlich mit dem Inhalt des Liedes verknüpft ist.

Zu jedem historischen Zeitpunkt waren Hindifilmlieder und deren Tänze ein Ausdruck von sozialen Erwartungen, narrativem Bedarf und Marktanforderungen. Der Choreograph Rekha Prakash nennt den wichtigsten Punkt, der zu beachten ist:

„I am always watching to see what is popular.“ (Shresthova, 2011, S.22)

Bollywoodtänze besitzen keine fix festgelegten Tanzbewegungen, Regeln oder Tanztechniken. Sie sind vielmehr in einem ständigen Wandel und darum bemüht, sich von Trends inspirieren zu lassen und diese in den Tänzen sichtbar zu machen. Somit werden von anderen Tanzstilen immer wieder Inhalte und Bewegungen ausgeborgt und in die Bollywoodtänze integriert. Die Aneignung von Tanzmaterial aus anderen Stilen ist nicht einfach ein Nehmen ohne Erlaubnis von Autoritäten, sondern vielmehr ein kultivierter Prozess des Borgens, Behauptens und des Adaptierens von Inhalten, die für die Bedürfnisse des Hindifilmliedes passend sind. In diesem Prozess wird Tanzmaterial nicht nur geborgt, sondern vielmehr in einen neuen Kontext gestellt, wodurch dieses schliesslich zu etwas Eigenständigem wird (Vgl. Shresthova, 2011, S.22).

Jedes Jahrzehnt des Hindifilmtanzes hatte seine eigenen Trends in Körperformen und Tanzbewegungen. Die Anpassungsfähigkeit und Flexibilität des Bollywoodtanzes ermöglichte es diesem Tanzstil als Populärkultur hervor zu treten. Wie der Filmwissenschaftler Vinay Lal hervorhebt, blühen Hindifilmtänze nachwievor weiter auf, weil sie die Möglichkeit besitzen, strenge Regeln, wie sie auf anderen indischen Performancetraditionen beruhen, zu umgehen oder sie zu übertreten. Indische Filmtänze wuchsen von Anbeginn aus verschiedenen Bewegungstraditionen, Performancekünsten und Trends und unterliegen keinem strengen Reglement.

Seit den 1980ern wurde Bollywoodtanz stark von den Discotänzen inspiriert, während gleichzeitig immer noch Volkstanzelemente in den Tänzen zum Ausdruck kamen. Neues und Traditionelles wurde bunt gemischt. Im selben Jahrzehnt begann sich die Sinnlichkeit der Heldinnenfigur zu verändern, als FilmemacherInnen verschiedene, narrative und choreographische Strategien entwickelten, die es den Heldinnen erlaubten verführerischere Tänze zu performen, ohne deren Ansehen im On- und Off-Screen zu gefährden. Damals begannen sinnliche Tänze für den Hindifilm entscheidend und wichtig zu werden. In den 1990ern erreichten die Bollywoodfilmtänze durch die indische, urbane Verstreuung, die Zuseher aus vielen weiteren Ländern und diese wurden immer mehr miteinbezogen. Dies wirkte sich wiederum auf den Tanzstil aus. Maskuline, athletische Bewegungen wurden der Grundstock des Tanzstils der Helden im Film. Und Heldinnen begannen in dieser Zeitperiode Bewegungselemente des Vampcharakters zu tanzen. Filmheldinnen wie Madhuri Dixit, scheuten sich nicht länger vor sinnlichen, sexuell anregenden Tanzchoreografien. So stiegen auch die Anforderungen an die Tänzerinnen und Tänzer in diesem Jahrzehnt, die eine immer größere Bandbreite an Tanzstilen und Bewegungen beherrschen mussten.

In den Fünfzigern wurden Kopf, Nacken und Augen in den Choreografien noch sehr stark eingesetzt. In den Sechzigern und Siebzigern wurden vermehrt kleine, lyrische Bewegungen mit zahlreichen Handgesten eingesetzt, und die Tänze fanden sehr oft in der freien Natur statt. In den Achtzigern kam mit der Choreografiearbeit von Mithun Chakraborty das Discophänomen in Bollywood zum Vorschein, jedoch war man selten glamourös. Im Gegensatz zu Hollywood, wo es durchtrainierte Tänzerinnen in den Tanzszenen zu sehen gab, waren in Bollywood die Tänzerinnen in früheren Jahrzehnten weniger trainiert und man konnte bei genauem Hinsehen zahlreiche Tanzfehler in der Chorusgruppe entdecken. Der große Wandel kam in den Achtzigern mit „Dil to pagal hai“<sup>4</sup>. Zum ersten Mal sah man in allen Tanzszenen nur durchtrainierte TänzerInnen. Diese wurden von Shiamak Davar trainiert und setzten den Grundstein für ein neues körperliches Idealbild der TänzerInnen Bollywoods. Die Chorussequenzen wurden perfektioniert und die Idee hinter den neuen Körpern war

---

<sup>4</sup> „Dil to pagal hai“ ist ein Bollywoodfilm aus dem Jahr 1997. Yash Chopra führte die Regie.

es, Indien auch im Ausland besser präsentieren zu können. Die Tänzerinnen im Hintergrund waren äußerlich kaum mehr von den Heldinnen des Filmes zu unterscheiden und sahen immer mehr nach dem Idealbild von modernen weiblichen Models aus. Ältere Hindifilmtänze wurden oft als unpoliert bezeichnet und die ChorustänzerInnen als drittklassig. In einer Zusammenfassung der SDIPA (Shiamak Davar Institute of Performing Arts) über die Veränderung der Qualität der Tänze nach dem Erfolg von „Dil to pagal hai“ steht geschrieben, dass die neue Art zu tanzen korrekter, moderner, synchroner und erstklassig sei. Die Tänzerinnen seien magerer und besser bezahlt, während in alten Filmchoreografien oft drittklassige und dicke Tänzerinnen zu sehen waren, welche einen unpolierten Stil hatten und viele Fehler beim Tanzen machten. Es vollzog sich laut Davar ein Wandel von anspruchslos zu erstklassig. Hiermit ist also klar, dass sich im Laufe der Jahrzehnte das Frauenbild in den Tanzszenen, sowie die Kostüme, die Choreografien und die Art der Darstellung von Sexualität in diesen, stark verändert haben.

Neue Medientechnologien haben eine bedeutende Wirkung auf die Verbreitung von Bollywoodtanz, auf seine Popularität und seine globale Zirkulation. Von den mehr als 325.000 Videos von Bollywoodtanz, die auf der populären Online-Seite YouTube hochgeladen wurden, sind viele, zumeist live Amateur-Performances zu Hindifilmliedern. Von TänzerInnen und deren Publikum öffentlich gemachte Videos, zeigen Ausschnitte, wo, warum und von wem diese Tänze performt werden. Sie eröffnen uns einen Reichtum an Informationen darüber, wie choreografische Verbindungen zwischen Film und Live-Performances des Bollywoodtanzen aussehen können (Vgl. Shresthova, 2011, S.26-33). Die Reproduktion von Bollywoodfilmtänzen findet nicht nur bei Performances statt, sondern beginnt schon in den Tanzklassen. Aus meiner Erfahrung des Unterrichtens kann ich sagen, dass das Tanzen für die SchülerInnen im Kurs eine Art Sehnsucht nach Glamour, Glanz und Euphorie stillt. Es gibt ihnen auf gewisse Art und Weise das Gefühl etwas Besonderes sein zu können. Durch das Kopieren von Identitäten aus dem Film in die Realität, kann man hier vielleicht von einer Verbreitung von bestimmten Frauenbildern sprechen.

Die TänzerInnen erleben durch die fröhlichen Lieder, die Tänze, die voll von bezaubernden Bewegungen stecken, und die bunten indischen Tanzgewänder, eine kleine Form von Reproduktion der Filmszenen. Dies ist ein Anlass für die meisten der

SchülerInnen, immer wieder zu kommen, um einen kleinen Teil des Glitzer-Glamour-Bollywoods regelmäßig konsumieren zu können. Den Tanzszenen aus den Filmen ist zu entnehmen, dass sie die Wünsche der indischen Diaspora widerspiegeln. Dies ist ein Genre, das sich vom Bildschirm hin zu einem globalisierten, populären Tanzstil entwickelte, welcher seinen eigenen Existenzanspruch durchsetzte und durch sein Fortbestehen die Populärkultur prägt. Dadurch entstand der Begriff, den Gopal und Moorti die „vernacular modernities“ nennen (Vgl. David, 2010, S. 216). Hier sind landestypische Modernitäten gemeint, die sich durch die Inszenierungen im Film und den Reproduktionen dieser in der Gesellschaft sichtbar machen.

Ähnliche Formen von Rekonzeptionalisierung einer Populärkultur, können auch in anderen Tanzformen gefunden werden, wie zum Beispiel dem Breakdance und dem Hip Hop. Tanzstile der Populärkultur werden nicht dem Mainstream zugeordnet und waren bis vor ein paar Jahren nicht institutionalisiert. Sie haben kein kodifiziertes System, was bedeutet, dass sie keine festgelegte Tanztechnik besitzen. Deswegen werden sie als technisch unkomplex und unprofessionell angesehen. In den vergangenen Jahren entwickelten sich jedoch weltweit Institute, die Bollywoodtanz auch als eine Art Ausbildung anbieten und Zertifikate für die Absolvierung dieser ausstellen. Er wird als ein Tanz des Volkes gesehen. Er eröffnet den jungen Indern reichlich Attraktionen: eine Abwechslung und eine Flucht aus den Tabus der Hindukultur, vor allem in Bezug auf die Rolle der Frau, welche im Bollywoodfilm größere Freiheit genießt und des Weiteren das Image einer Coolness, das von Hip-Hop Beats und der modernen Mode geprägt ist. Der Bollywoodtanz bietet damit den Jugendlichen die Chance, einen Tanzstil abseits einer strengen Form zu erlernen, wie es die indischen klassischen Tänze lehren. Dieser Tanz bietet die Möglichkeit die verschiedensten „Moves“ (Tanzbewegungen) aus YouTube-Videos oder von Dvds zu lernen.

Es ist wichtig anzumerken, dass sich der Bollywoodtanz als respektierte Tanzkategorie vor allem ausserhalb Indiens einen Namen gemacht hat, wo er durch das Erlernen und die Performances eine eigene Art gefunden hat, Indien zu repräsentieren und dieser Kultur seinen Ausdruck zu verleihen. In Indien selbst ist es üblich, zu jeder Festlichkeit zu tanzen.

„We dance at any pretext. We dance at weddings, we dance at Diwali and at Holi. All emotional expressions are shown in the songs. If songs and dances are missing from our movies, i doubt if the audience would enter the cinema hall.“ (Shresthova, 2003, S.14),

sagte die bekannte Filmchoreographin Saroj Khan in einem Interview mit dem Dokumentar-Filmmacher Kabir. Im Hindi-Film halten sich Settings an gewisse themenbezogene Konventionen. Häufige Platzwechsel in romantischen Duetten steigern die fantasieproduzierende Komponente der Filmsequenz.

Hochzeitstanzszenen finden oft in einem offenen Raum oder in großen Häusern statt und streichen den öffentlichen und privaten Charakter dieses Events heraus. Colleetänze finden in Schulauditorien statt oder in urbanen Nachtclubs, um die Relevanz der urbanen Lebensstile zu den filmischen Narrativen zu erzählen.

In den Tanzszenen der letzten Jahre, vor allem seit dem Aufkommen der Item-Lieder, kann man in den Item-Tänzen vermehrt blasse Haut, athletische Körper und eine starke Ähnlichkeit mit MTV-Musikvideos entdecken (Vgl. David, 2010, S.225). Viele der Tanzsequenzen in den Filmen der vergangenen dreißig Jahre bis heute, setzen sich aus Fusionen der klassischen indischen Tanzstile (vor allem dem Bharatanatyam und dem Kathak), sowie aus indischen Volkstänzen und den neuesten amerikanischen Tanzstilen zusammen.

Choreografie folgt im Hindifilmtanz oft der Struktur des Liedes und wiederholt seine Bewegungssequenzen mit dem Refrain. Die choreografierten Sequenzen bilden somit eine Art Echo auf die gesungenen Verse, in dem die Bewegungen in den Refrainteilen zumeist wiederholt werden. Die Tonalität des Liedes, der Rhythmus und die Melodie werden im choreografischen Prozess mitbedacht. Abschließend zu der tänzerischen Darstellung in den Liedern ist noch anzumerken, dass die Kostüme meistens eine narrative Funktion spielen (Vgl. Shresthova, 2003, S.49). Seit Bollywoodtanz für viele Tanzpraktizierende als die dominante Tanzform Indiens hervorsticht, wurden „Remix“ und „Fusion“ die Schlüsselwörter dieser choreografischen Praxis, welche längst die nationalen Grenzen überschreitet. Diese Begriffe umfassen die Mischung verschiedener Stile, die diesen Tanz so besonders machen. Hindifilmtänze bieten eine Art visuelles und auditives Archiv, in welchem die Elemente von kultureller Identität enthalten sind, die sowohl die traditionellen Werte,

als auch jene eines globalen, „coolen“ Images der Moderne vermitteln. Sie sind auch ein vielseitiges Instrument für die Vermittlung von kultureller und ethnischer Identität (Vgl. David, 2007, S.18).

Was den Bollywoodtanz konstituiert findet im Text und in der Bewegung sein Fundament. In den Tanzklassen variiert dieser Stil in seiner Qualität von Lied zu Lied, von TrainerIn zu TrainerIn und von Choreografin zu Choreografin. Auf den Bühnen von Festivals und dergleichen mögen wir Choreografierteile aus den Filmen wiederfinden, jedoch ist der Tanz für die Bühne nicht rein auf die Originalbewegungen in der Filmszene beschränkt. Die Kostümwahl zeigt durch die Verschiedenheit von Armreifen, Haartüchern, Schmuck, Blusen und Röcken oft die jeweiligen traditionellen oder zeitgenössischen Trends. Zu den Ingredienzen des Bollywoodtanz zählen: der Gesichtsausdruck, die Handgesten welche die Liedverse beschreiben, die Bewegungen der Handgelenke, Drehungen und verschiedenste Positionen. Jedoch ist das nur ein Bruchteil von dem, was den Bollywoodtanz ausmacht (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.244).

### **3.1 Verkörperungen/Ausführungsformen im Bollywoodtanz**

Um die tanzende Frau im Bollywoodfilm analysieren zu können, möchte ich im Folgenden einige wichtige Gesichtspunkte über die Körperlichkeit in den indischen Tanzszenen darstellen. Professorin Pallabi Chakravorty<sup>5</sup> hat sich in ihrem wissenschaftlichen Text eingehend mit der Verkörperung im Filmtanz beschäftigt. Sie stützt sich sowohl auf indische als auch auf westliche Traditionen der Verkörperung. Sie argumentiert, dass der tanzende Körper ein Mittel zur Erfahrung und des Ausdrucks ist, welcher Text und Inhalt über eine Kultur vermittelt. Diese Sichtweise zählt zu den post-kolonialen, post-strukturalistischen und choreografischen Analysen. Sie beschäftigte sich im spezifischen mit den Begriffen „Remix“ und „Rasa“, welche für das Verständnis des indischen Tanzes (hier sind sowohl die traditionellen, als auch die modernen Tanzstile gemeint) ausschlaggebend sind. „Remix“ beschreibt sowohl die neuen Trainingstechniken, als auch die ästhetischen Tanzformen des

---

<sup>5</sup> Pallabi Chakravorty tanzt, choreographiert und lehrt als Anthropologin. Sie ist die Gründerin der „Courtyard Dancers“, die zeitgenössische Tänze Südasiens performen.

klassischen indischen Tanzes, die im „Remix“ ineinander fließen. Der Begriff „Rasa“ entstammt den klassischen Tanzformen, auf die ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde. Gegenwärtig fokussiert sich der tanzende Körper vor allem darauf, das Körperliche als eine Form von Diskurs zu textualisieren. Der tanzende Körper ist in der indischen Kultur ein wichtiges Mittel, um den Wandel, der in der Gesellschaft stattfindet zu verstehen. Er hilft das Wesen dieser Kultur begreifen zu können. Die Verkörperung als Erfahrung und als Ausdruck, ist laut Chakravorty, der Schlüssel zur Analyse des indischen Tanzes. Und er zeigt inwieweit er sich von einer traditionellen Erzähltradition und einer Kultur- und Genderidentität zu einem Emblem für die globale Konsumkultur verändert (Vgl. Chakravorty, 2009, S.211). Die moderne Ära hat die tiefen, emotionalen Erfahrungen, die im klassischen Tanz üblich waren, entfernt, dennoch sind sie nicht ganz weg zu denken. Die Rede ist hier von der Darstellung in Tänzen, in denen es um Liebe, Mystik, Ekstase, Distanz, Leiden und Verlangen geht. Im klassischen, indischen Tempeltanz, der für die HindugöttInnen getanzt wurde, wurden Emotionen dieser Art so expressiv dargestellt, dass sich die Emotionen auf die ZuschauerInnen übertragen konnten.

Die emotionale Verkörperung im Tanz, „Bhava“ und „Rasa“ genannt, ist für das Verständnis, wie der tanzende Körper die sensorische Welt erfährt, ausschlaggebend. Um verkörperte Ästhetik, die als kulturelle Identität und Subjektivität angesehen werden kann besser zu begreifen, muss man sie in den Zusammenhang der post-kolonialen Sensibilitäten stellen. Auf diese Weise sieht man, dass ein Wandel von nationaler Tradition zur Konsumkultur stattfindet. Chakravorty achtet folgende Punkte als betrachtenswert für die Analyse von Verkörperung im indischen Tanz: die Anthropologie des Körpers und des Tanzes, die Anthropologie als nonverbale Kommunikation, der Körper als Text, die Choreografie als Text, die post-koloniale Theorie, den „Rasa“ und den „Remix“ (Vgl. Chakravorty, 2009, S.212). Die Ansatzpunkte „Körper als Text“ und „Choreografie als Text“ möchte ich in die Analyse der ausgewählten Filmbeispiele und die der Frau in diesen Szenen, einfließen lassen. Der Körper als konzeptuelles Diskursobjekt oder als Text, in den die Kultur eingeschrieben ist, liest sich wie eine eigene Sprache. Choreografie wiederum bezeichnet Chakravorty folgendermaßen:

„Choreography as a signifying system of power relations underlines the objecthood of the body.“ (Chakravorty, 2009, S.213)

Um die Choreografien im indischen Tanz analysieren zu können, braucht es viel Wissen über die Techniken der verschiedenen Tanzstile. Wie bereits erwähnt, galt in den klassischen, indischen Tempeltänzen das Konzept des „Rasa“. Darunter wird verstanden, dass die/der TänzerIn sich durch das Erzeugen einer kollektiven Emotion, mit den ZuschauerInnen verbindet. Dies stützt sich auf eine Kommunikationstheorie, in welcher menschliche Expressivität und Subjektivität miteinander, und mit der materiellen Welt geteilt wird.

Chakravorty beschreibt in ihrer These die Entwicklung von „Rasa“ zu „Remix“, die für das Verständnis der Entwicklung des klassischen, indischen Tanzes bis hin zum modernen, populären Filmtanz wichtig ist. Die indische, nationale Identität war in der Vergangenheit von einer spezifischen narrativen Tradition geprägt, welche auf festgelegten Ästhetik-, und Ausdrucksformen beruhte, die Emotionen darstellten. Diese Ausdrucksformen mitsamt ihrer Expressivität sind das Phänomen des „Bhava-Rasa“<sup>6</sup>. Sie waren von einer tiefen Subjektivität und einer langen Zivilisationsgeschichte über mehrere Jahrtausende geprägt worden. In den klassischen Tanzformen war alles festgelegt. Jede Handgeste, jeder Blick, jeder Gesichtsausdruck hatte seine eigene Bedeutung. So basierten diese Tänze auf einem Model der Reproduzierbarkeit. Sie wurden von dem/der LehrerIn (Guru) an den/die SchülerIn weitergegeben. Es gab die „Parampara“<sup>7</sup>, die Schülerlinie, welche dafür sorgte, dass diese Tänze der Technik getreu weitergegeben und nicht verändert wurden. Dies kreierte für die Tänze und Aufführungspraktiken Sinnhaftigkeit und einen ganz bestimmten „Habitus“<sup>8</sup>. Diese Art der Verkörperung wurde im späteren Verlauf durch die ökonomische Globalisierung und die aktuelle Konsumkultur in Indien in den Hintergrund gedrängt.

---

<sup>6</sup> „Bhava“ bezeichnet den Begriff, der die Gefühle eines dargestellten Charakters beschreibt. „Rasa“ ist die Emotion, die beim Zuseher durch das Beobachten von „Bhava“ entsteht.

<sup>7</sup> Als „Parampara“ wird die Schülernachfolge im indischen klassischen Tanz, sowie in spirituellen Hindupraktiken bezeichnet. Das Wissen über die Tanztechnik wird vom Lehrer direkt an seinen Schüler weitergegeben.

<sup>8</sup> Unter diesem „Habitus“ kann man eine bestimmte Art des Verhaltens, der Mimik, der Gestik und des Auftretens der klassischen indischen Tänzer verstehen, der durch die Traditionen und die „Parampara“ geprägt wurde.

Im populären Filmtanzstil fließen nun viele Tanzrichtungen zusammen. Wir finden sowohl noch Handgesten und Positionen aus den klassischen, indischen Tänzen, als auch Bewegungen aus Showtanzstilen, aus der MTV-Kultur, dem orientalischen Tanz und vielem mehr. Diese Art der Fusion nennt Chakravorty „Remix“ (Vgl. Chakravorty, 2009, S.216). Man kann Bollywoodtanz auch als „Masala“<sup>9</sup>-Tanzstil bezeichnen. Dieser Begriff wird häufig verwendet und bedeutet so viel wie Mischung. Bollywoodtanz und die Praxis des „Remix“ sind wichtige Punkte für die Analyse von verkörperter Ästhetik, welche neue Subjektivitäten und Narrative einer Nation erfindet und produziert, schreibt Chakravorty. Die Tablaspiele und Musiker und die Gurus der alten, klassischen Stile wurden durch Djs, grosse Stereoanlagen und die modernen Choreographen ersetzt (Vgl. Chakravorty, 2009, S.219).

Die Item-Tänze der Bollywoodfilme, die es vermehrt seit den vergangenen zehn Jahren gibt und heute zu einem Muss in den Filmen geworden sind, stehen nahe in Verbindung zu milderer Zensur, der MTV-Revolution, der politischen Ökonomie diese Tanzvideos zu drehen, dem Gewähren eines industriellen Status Bollywoods und der zunehmend wachsenden Kosmetikindustrie. Während im post-kolonialen Indien die körperlichen Verschiedenheiten eine wichtige Unterscheidung zwischen indischen und westlichen Frauen bildeten, zeigen die momentanen Trends, dass der Konsum von Kleidung, Kosmetik, Medien und verschiedenen Lifestyles, die indische Frau der westlichen immer näher bringt. Sie passen sich mehr und mehr den globalen Schönheitsvorstellungen an. Diese Ideale vermitteln den Inderinnen Unabhängigkeit und Individualität. Als Trend ist dies vor allem in der Ober- und Mittelschicht zu beobachten. Es ist eine Art und Weise wie die Frauen ihre Sexualität auch in der Öffentlichkeit in Szene setzen können (Vgl. Nijhawan, 2009, S.3).

Bollywoodtanzszenen haben mehr als den Genuss an dem rein visuellen Spektakel zu bieten. Sangita Shresthova<sup>10</sup>, die sich neben ihrer Tätigkeit als Performerin auch wissenschaftlich mit dem Bollywoodtanz beschäftigt, hat in ihrer Analyse

---

<sup>9</sup> Ein „Masala“ bezeichnet in Indien eine Gewürzmischung. Dieser Begriff wird im Tanzbereich für Bollywoodtänze verwendet, da diese verschiedene Tanzstile-, und Traditionen in sich vereinen.

<sup>10</sup> Sangita Shresthova ist die Leiterin des Henri Jenkins Media & Activism & Participatory Politics Project (MAPP). Ihre Arbeit fokussiert sich auf die Schnittpunkte zwischen Performance, Populärkultur, neuen Medien und die Globalisierung.

herausgearbeitet, wie Kastenunterschiede in weibliche Körper eingetragen werden. Sie hebt hervor, wie Choreografie einen momentanen, emanzipierten Raum erschaffen kann, indem die weiblichen Darstellerinnen die sozialen Rangordnungen transzendieren können, welche ihnen im Narrativ aufgebürdet werden. Die Tanzbewegungen erlauben ihnen Energien der Libido auszudrücken, welche im hetero-normativen Patriarchat verboten sind (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.47).

### **3.2 Der indische Tanz: von Klassik bis Moderne**

Um die Rolle der Frau in den Item-Tänzen im späteren Verlauf analysieren und verstehen zu können, möchte ich in diesem Kapitel näher auf die indische Tänzerin vom klassischen Stil, über den Folk bis zum populären Filmtanzstil eingehen. Im prä-kolonialen Indien waren es seit Jahrtausenden die klassischen indischen Tänze, welche als die Tänze Indiens bekannt waren. Hiervon gibt es sechs verschiedene Stile aus verschiedenen Regionen Indiens, welche auch heute noch gelehrt und erlernt werden. Alle diese Stile haben eines gemeinsam. Sie wurden in früheren Zeiten für die Hindu-GöttInnen performt und erzählten die Geschichten dieser. Jeder dieser Stile hat seine eigene Ästhetik, seine Handgesten, Gesichtsausdrücke und Kostüme. Die klassischen Tänze Indiens werden allesamt als hohe Kunst bezeichnet. Es erfordert jahrelanges, hartes Training und die TänzerInnen beginnen schon in Kindheitstagen, um diese Künste zur Perfektion bringen zu können. Es waren die Devadasi (Tempeltänzerinnen), welche für die GöttInnen in den Tempeln performten. Bereits damals war der Ruf der Tänzerinnen ein ganz eigener, genauso wie ihr Status in der Gesellschaft. In den indischen Mythen werden die Tänzerinnen zwar nicht als schlecht bezeichnet, jedoch als „nicht häuslich“, auf Grund ihrer Natur oder wegen der Umstände, in denen sie leben mussten.

Der klassische Tanz folgt den strengen Regeln und der Tanztechnik, die im Zeitraum zwischen Zweihundert vor und Zweihundert nach Christus festgelegt wurden. Dies wurde im „Natyashastra“ festgehalten. In dieser Schrift kann man alle Tanzbestimmungen des Tempeltanzes nachlesen. Es ist das Fundament des Sanskrit Dramas und enthält alles rund um Tanz, Theater, Musik und Schauspiel der alten indischen Performancetraditionen. Es enthält weiters die Bestimmungen über Kostüme, Schmuck, Make-up und über das Publikum. Wir finden die Unterschiede

und Merkmale der Tanzbewegungen von maskulinen und femininen Bewegungen. Im Natyashastra befindet sich der Verweis darauf, dass bereits in alten Zeiten manche der weiblichen Tanzbewegungen als sinnlich und erotisch gesehen und verwendet wurden.

„Lasya<sup>11</sup>, associated with „femmine sensuality and grace associated with eroticism and sringara<sup>12</sup>. Feminine movements may be seductive while they retain elements of indirect, hesitation or even playfulness. “ (Chakravorty, 1999, S.172)

Dieser Tanzart steht der „Tandava“(männliche Tanzstil) gegenüber, welcher sich durch strenge, direkte und entschiedene Bewegungen ausdrückt. Wenn man diese Unterschiede der Tanzbewegungen der Geschlechter versteht, kann man auch die Entscheidungen für choreografische Elemente von Frauen- und Männertanzbewegungen im Film besser analysieren. Eine Art kontrolliertes Wiegen in der Bewegung der Heldin in einer Romantikszenen, suggeriert ihre Ergebenheit. Ein Vermischen von „Tandava“- und „Lasya“-Bewegungen, das im Film in den letzten Jahren auch verwendet wird, deutet die Entschiedenheit, aber auch das Zögern an, welches maskuline und feminine kulturelle Konventionen betrifft (Vgl. Shrestova, 2003, S.51).

Auch die Mimik und die Handgesten wurden in einem strengen Reglement im Natyashastra bestimmt. Die expressive Ausdrucksart der klassischen Tänze bezeichnet man als das „Abhinaya“. Sowohl die Handgesten und die Gesichtsausdrücke, als auch die Körperbewegungen, welche den Ausdruck noch unterstützen, bilden eine Komposition an emotionalem Erzählinhalt. Dem Natyashastra kann man entnehmen, dass es neun Basis-Gemütsstimmungen gibt, die durch „Abhinaya“ ausgedrückt werden können. Hierzu zählen: „Vira“ (Heldenmut), „Krodha“ (Zorn), „Veebhatsa“ (Hass), „Shanti“ (Frieden), „Bhaya“ (Angst), „Karuna“ (Mitgefühl), „Shoka“ (Kummer) und „Sringara“ (Erotik) (Vgl. Shresthova, 2003, S.52). „Sringara“ wird im Hinditanz oft eingesetzt. Alle diese

---

<sup>11</sup> „Lasya“ steht für den lyrischen Tanz, der sich durch Grazilität und sanfte Bewegungen auszeichnet.

<sup>12</sup> „Sringara“ steht für die erotische Gemütsstimmung im indischen klassischen Tanz.

Gemütsstimmungen können auch in Mischformen vorkommen, daher ist die Ausdrucksmöglichkeit im indischen Tanz sehr groß und deckt so gut wie alle Varianten von Emotionen ab. Erotik und Angst gemischt, können zum Beispiel verwendet werden, um den Kampf der Heldin gegenüber ihren Gefühlen für den Helden zu porträtieren, erläutert Sangita Shresthova in ihrer Analyse über indische Filmtänze (Vgl. Shresthova, 2003, S.52).

Als „Rasa“ wird jene Emotion bezeichnet, welche den Geschmack an den göttlichen (Schau)-Spielen vermitteln soll. Dieser „Rasa“ ist es, welcher sich durch den/die PerformerIn auf den/die ZuschauerIn überträgt. Das Ziel dieser Tänze ist, dass die Vermittlung und Übertragung von Emotionen gelingt. Als weiteres wichtiges Detail der klassischen Tänze ist der Einsatz von Augenbewegungen zu nennen. Augen und die Intentionen, die sie vermitteln können, gelten als entscheidend für die Vermittlung der jeweiligen Gemütsstimmung. Ein Blick kann als vulgär oder als scheu verstanden werden, je nachdem in welchem Winkel und wie lange er gehalten wird und wodurch er letztlich verändert oder beendet wird. Die berühmte Choreographin Saroj Khan beschreibt den Einsatz der Augenbewegungen in ihren Tänzen folgendermaßen:

„One look belongs to a shy girl who lowers her eyelids at the last moment. The other look, held longer and broken at the last minute, conveys sexual daring. The skill lies in the performers „ability to direct the audience’s sensibilities towards a particular understanding through use of eye movements.“ (Coorlawala, 1994, S.160)

Als komplementär zu den indischen, klassischen Tänzen gilt der Volkstanz. Dieser wird mit farbenfrohen Kostümen, Gruppenformationen und gestenreichen Bewegungen assoziiert. Wie der Name schon sagt, ist es ein Tanz für das Volk. Die Liedtexte handeln von profanen Themen, erzählen von Leid und Freude aus dem Alltag der einfachen Menschen. Auch diese Tänze haben ihre speziellen Techniken, Tanzregeln und Kostüme und sind wiedererkennbar, jedoch sind sie von ihrem Schwierigkeitsgrad her leichter zu erlernen, als die klassischen Tänze. Die historische Unterscheidung zwischen „klassisch“ als kultivierte und religiöse Praxis und „folk“ als erdig, naiv und weltlich, zeigt uns den Weg hin zu Hindifilmtanz und dessen Bewegungen, um die Fusion in ihm besser verstehen zu können.

Klassische Handgesten wurden einst mit Tragödie und göttlichen Geschichten assoziiert und sind heute ein Emblem der kulturellen Identität eines Indien in der Diaspora (Vgl. Shresthova, 2003, S.26). Filmtänze borgen ihr Darstellungsmaterial, die Schritte und Ästhetik von den verschiedenen indischen Performancetraditionen aus. Welche Muster der alten Tänze übernommen werden und welche nicht, ist interessant für die Analyse, die ich in den drei ausgewählten Filmbeispielen näher erläutern werde. Traditionelle Ansichten der älteren Generationen und der religiösen Devotees, lehnen den sinnlichen Tanzstil der Populärkultur ab. Es bleibt jedoch im Großteil der Bevölkerung ein Bild über den indischen Tanz, welches aus den verschiedensten Perspektiven betrachtet werden kann, da Urteile über Stile und Qualitäten von Tänzen vielfältig sind, so wie keine einheitliche Meinung darüber herrscht, welche Faktoren für die Kategorisierung der Einteilung in „classical“ and „filmi“ (Filmtanz) ausschlaggebend sind.

Jüngere Generationen beginnen sich nicht mehr mit den Traditionen zu identifizieren und die starke Verbindung zum Heimatland verblasst. So sehen sich viele junge InderInnen, vor allem jene, die ausgewandert sind, als British, British Hindu oder British Asian. Sie springen zwischen den Kulturen und fühlen sich keiner richtig zugehörig. Es besteht ein wachsendes Verlangen in der jüngeren Generation, sich an einer globalen Jugendkultur zu beteiligen. Diese jungen Menschen haben sich eine multiple, kulturelle Kompetenz angeeignet. Dies macht es ihnen möglich, mit Leichtigkeit zwischen Schule und Zuhause, Osten und Westen, sowie zwischen Tradition und Moderne zu pendeln (Vgl. David, 2007, S.18). Es ist verständlich, dass diese Lebensweise oft von älteren Generationen kritisiert wird. So wie die Jugendkultur sich in eine Hybridkultur begibt, so kann man beobachten, dass auch die Tanzszenen in den Bollywoodfilmen vermehrt hybride Elemente aufweisen. Hier ist eine Wechselwirkung zu beobachten.

Die Settings helfen die geografischen Grenzen der Tanzszene zu definieren und simultan dazu ihren Inhalt zu veranschaulichen. Wie in früheren Absätzen demonstriert, greifen Hindi-Filmtänze auf eine große Reihe von Bewegungstechniken und Tanztraditionen zurück. Die Erforschung der Hindi-Filmtänze braucht die Auseinandersetzung mit indischen und westlichen Zugängen zum Tanzgebiet. Wichtig dabei ist weiters die Analyse von weiblichen und männlichen Bewegungen,

der Einsatz von Ausdruck, die Konstruktion von Bedeutung durch den Fokus der Kamera, die Bedeutung von Körpern in Bewegung und die Rolle der Kamera und der Schnitttechnik im Kurationsprozess der Filmtänze.

„Tandava“, der den rigorösen Tanzstil bezeichnet und mit dem wilden Tanz von Lord Shiva assoziiert wird, definiert sich durch direkte, starke, entschlossene Bewegungen. Er entstammt der Tradition klassischer, indischer Tänze und wurde in der historischen Schrift über Tanzregeln, dem „Abhinaya Dharpana“, festgehalten. „Lasya“, wird mit weiblicher Sinnlichkeit und Eleganz assoziiert, die mit Erotik („Sringara“) verbunden wird (Vgl. Chakravorty, 2009, S.215). Feminine Bewegungen können verführerisch sein, während sie indirekte Elemente enthalten, Unentschlossenheit oder auch Verspieltheit. Unterschiede zwischen „Lasya“- und „Tandava“-Bewegungen und den beinhaltenden Bedeutungen, kommuniziert durch die choreografische Auswahl, schafft ein nützliches analytisches Gerüst für das Verständnis und die zugrundeliegenden Hypothesen über Gender, Maskulinität und Femininität im filmischen Inhalt. Ein kontrolliertes Schwenken in der Bewegung, könnte zum Kommunizieren von Determination und Hemmungen verwendet werden, um zu beginnen die Konventionen bezüglich Maskulinität und Tanz zu unterminieren. Kontrolliertes Schwanken wird eingesetzt, um Entschlossenheit und Unschlüssigkeit auf eine Art zu kommunizieren, die Konventionen in Bezug auf Maskulinität und Tanz untergraben, welche symbolischen und narrativen Ausdruck involvieren und als gegenteilig zu Abstraktem dargestellt sind. Tanzsequenzen, welche keine narrativen Elemente enthalten, stellen in den Liedern die Möglichkeit für abstraktere Formen von Tänzen dar. Vor allem Hindifilme neigen dazu Tänze dazu zu verwenden die Musik und den Text zu interpretieren und die Choreografien enthalten reichlich Material an ausdrucksstarken Gesten und Bewegungen.

200 v.Chr. und 200 n.Chr. entstand das „Natyashastra“, ein Sanskrittext über die dramatischen Künste, verfasst von dem Weisen Bharata. Es definiert das „Abhinaya“ (expressive Spiel des indischen Tanzes, seine Mimik und Gestik) als eine Verwebung von Bewegung, Kostüm und Dekor, Musik, Begleitung und innerer Haltung in ihrer inklusiven Äußerung. Durch seine breite Definition von „Abhinaya“ erkennt das „Natyashastra“ die Verbindung zwischen allen diesen Elementen des Tanzes und wie diese ihren Beitrag zur Ausdruckskraft des jeweiligen Tanzes

beitragen, an. Die Handgesten und die Gesichtsausdrücke unterstützt von den Körperbewegungen sind die Kriterien für eine Komposition mit emotionalem Inhalt (Vgl. Coorlawala, 1994, S.139). Die Interpretation der Emotionen, ausgedrückt durch die Texte, ist nicht immer wörtlich zu nehmen, kann jedoch auch metaphorisch oder subtil sein anstatt explizit (Vgl. Coorlawala, 1994, S.145).

HeldInnen in Filmtänzen führen den Sinn der Texte und die Wörter der Lieder aus. Es ist kaum möglich, die Wichtigkeit des Ausdrucks im Kommunizieren des Narrativs in den Tanz-, und -Gesangssequenzen im Hindifilm zu überschätzen. Nuancen im Ausdruck werden verwendet, um einen Übergang von einer Zögerlichkeit hin zu sexueller Erregung durch den verführerischen Tanz ausgedrückt, zu kommunizieren. Ausdruck kommuniziert durch den Tanz ist oftmals entscheidend in weiterführenden Entwicklungen innerhalb des Filmnarrativs. Diese Instruktionen sind aus dem „Abhinaya Dharpana“, welches erläutert wie „Rasa“ (das wahre Gefühl und der Geschmack eines Tanzes) diesen aufwerten kann und welches die Wichtigkeit des Augenausdruckes erwähnt, entnommen. Augen und deren Intention sind für das Kommunizieren entscheidend und werden hervorgehoben. In den meisten klassischen, indischen Tanzformen kommunizieren die TänzerInnen ihre Intentionen durch choreografierten Gebrauch der Augen und des Fokus. In einem Interview innerhalb einer Dokumentation von Nasreen Kabir, erklärt die berühmte Bollywood-Choreographin Saroj Khan die Details ihrer Verwendung des Fokus indem sie zwei Möglichkeiten einen Blick einzusetzen vorzeigt (Vgl. Shresthova, 2011, S.155). Ein Blick gehört zu einem schüchternen Mädchen, wenn es die Augenlider im letzten Moment niederzuschlagen beginnt bevor die Kamera sich abwendet. Derselbe Blick, etwas länger gehalten und im letzten Moment abgewandt, vermittelt sexuellen Wagemut. Das Geschick liegt in der Fähigkeit des/der PerformerIn das Verständnis des Publikums zur Botschaft der Szene durch den Gebrauch der Augentechnik zu dirigieren (Vgl. Coorlawala, 1994, S.160). Der Bewegungsinhalt in Hindifilmen arbeitet im Tandem mit den Kamerabewegungen und den Editionsentscheidungen vor dem Beginn der Produktion. Somit wird deutlich, dass die Kameraarbeit im Hinblick auf Hindifilmtänze in die Analyse mit einbezogen werden muss.

Wenn Choreographin Farah Khan eine Filmtanzsequenz kreiert, plant sie sofort wie diese gefilmt werden soll (Vgl. Shresthova, 2011, S.20). Allerdings gehen nicht alle

ChoreographInnen in Bollywood auf diese Weise vor, da es nicht jedem/r liegt im Vorhinein zu bestimmen wie seine/ihre Tänze gefilmt und geschnitten werden sollen. Tanz-, und-Gesangsszenen machen aktiven Gebrauch von Nahaufnahmen, schnellen Schnitten, Einstellungen über Kopfhöhe und anderen Techniken, um den Effekt und die Bedeutung die der Tanz kommuniziert, noch deutlicher hervor zu heben.

### 3.3 Die Rolle der Tänzerin in Indien

Tänzerinnen wurden in Indien bereits vor Jahrtausenden sowohl mit erotischen, als auch mit spirituellen Begabungen in Verbindung gebracht, welche Hand in Hand mit ihrer Schönheit und ihren Talenten gingen. Ihre Schönheit brachte sie eher mit Sexualität, als mit Liebe, mit Körperlichkeit statt mit Emotionen, mit Frivolität und Willigkeit, anstelle von Pflicht und Gehorsam in Verbindung. Somit wurde das Bild der unabhängigen Tänzerin ganz klar von der häuslichen, mütterlichen Frau getrennt. Ein anschauliches Beispiel, wie der Status der Tänzerinnen im alten Indien war, veranschaulicht der Menaka-Mythos. Es ist eine Geschichte aus dem großen Hindu-Epos „Mahabharata“<sup>13</sup>. Der große Weise Vishwamitra war gerade im Wald, um zu meditieren und den Status eines Heiligen zu erlangen. Die Hindu-GöttInnen kamen ihn zu testen und sandten ihm Menaka, eine „Apsara“<sup>14</sup>, um seine Willensstärke unter Beweis zu stellen. Menaka war eine vollkommene Tänzerin. Sie lockte und verführte Vishwamitra, um von seiner „Tapasya“<sup>15</sup> abzukommen. Die Windgötter brachten ihr Kleid zum Flattern, um ihren Körper noch besser in Szene zu setzen. Vishwamitra hielt seiner Entsagung nicht stand und zeugte mit Menaka ein Kind, jedoch verstieß er die beiden bald darauf, da er sie für den Misserfolg seiner „Tapasya“ verantwortlich machte. Der Mythos warnt Männer vor Frauen mit einer übergroßen sexuellen Kraft. Menaka ist vergleichbar mit Aphrodite und ihrer sexuellen Anziehung auf Männer, die noch heute bekannt ist. Eine Tänzerin mit solch überlodernden, sexuellen Energien, wie es bei Menaka der Fall war, kann Männer in

---

<sup>13</sup> Das „Mahabharata“ gilt als größtes Hindu-Epos und als zentrales, spirituelles Werk Indiens.

<sup>14</sup> Eine „Apsara“ ist eine göttliche Himmelstänzerin.

<sup>15</sup> Unter „Tapasya“ versteht man die Entsagung von weltlichen Dingen.

untergründige Bereiche und versehentlich brenzlige Situationen bringen (Vgl. Nijhawan, 2009, S.100-101). Die Rolle der Tänzerin in Indien verband man also bereits vor Jahrtausenden stark mit sexuellen Fertigkeiten und Künsten. Menaka kann als Pendant von Sita, der Frau von Rama gesehen werden. Jahrelang folgt Sita ihrem Ehemann Rama während seines Exils, wird jedoch dann von dessen Gegner gefangen genommen. Rama befreit sie nach einem jahrelangen, blutigen Krieg. Dies ist die Schlüsselgeschichte des Epos „Ramayana“, welches die Basis für viele Bollywoodfilme bildet (Vgl. Shrestova, 2003, S.51). In der Darstellung sind die beiden Frauenfiguren genauso verschieden, wie es ihre Charaktere sind:

„In pictures, cinematographic and televisual representations the difference in character between Menaka the „other woman“, and Sita the wife, is implied by the essential difference in their bodies and body movements. While paintings of Sita that date from the seventeenth and eighteenth centuries, and sculptures from the eleventh and twelfth centuries reveal a young, nubile, erotic woman in filmy garments, trends in the twentieth century especially highlighted in the 1990s speak to a more chaste depiction of femininity. A bowed head and downcast eyes mark Sita’s obedience and chastity, while Menaka holds her head high.“ (Nijhawan, 2009, S.100-101)

Sita und Menaka könnten unterschiedlicher nicht sein. Trotzdem erkennt man in obigem Zitat, dass sich das Bild der Sita und somit das Bild der domestizierten Frau, erst im Laufe der Geschichte zu einem streng, tugendhaften Charakter verändert hat.

Die Tänzerinnen Indiens mögen eine Verwirrung in den Köpfen der Zuschauer auslösen. Sie kreieren eine Faszination auf der einen Seite und eine Angst auf der anderen. Sie besitzen eine Art übermäßig ausgeprägten Charme, der weit über dem der gewöhnlichen Frau im Alltag liegt, so Nijhawan. Schlüsselgeschichten aus den indischen Epen wie der Menaka-Mythos und die Tradition der Kurtisanen, zeigen uns wie Tänzerinnen bereits vor Jahrhunderten gesehen wurden. Ich greife kurz zurück auf die Tradition der Devadasi die ca. im ersten Jahrhundert vor Christus ihre Anfänge hatte. Der Begriff Devadasi beschreibt den Begriff „Dienerin Gottes“. Sie wurden als Ehefrauen der Götter und als mit dem Tempeldienst Vermählte gesehen. Mit dem Einfluss des Christentums, verloren sie zusehends ihren sozialen Status und

wurden als Prostituierte abgewertet. Diesen Tänzerinnen wurden sakrale Tänze und Zeremonien beigebracht, welche sie für die GöttInnen darbrachten. In vielen Tempeln performten sie diese Tänze mit wenig Bekleidung oder auch nackt (Vgl. Sirhandi, 1999, S.44). Aus diesem Grund wurde die indische Tempelpraxis von anderen Kulturen als nicht korrekt angesehen. Ein großer Vorteil der Devadasi war, dass sie nicht verwitwet werden konnten wie gewöhnliche Frauen. Dies verlieh ihnen im gewissen Sinne einen höheren Status, da das Witwen-Dasein bedeuten konnte, alles zu verlieren, im Extremfall auch das eigene Leben (Vgl. Orchard, 2007, S.2380). Da die literarischen Quellen oft Widersprüchliches über das Leben der Tempeltänzerinnen enthalten, ist schwer zu entnehmen, ob die Devadasi ein ehrwürdiges Leben als Ehefrauen der Götter führten oder ob sie Opfer der Prostitution waren. Es ist wahrscheinlich, dass beides der Fall war und es je nach Lebensgeschichte, Tempel und Tempelpriestern unterschiedlich war. Aus manchen Büchern geht hervor, dass es sich um Tänzerinnen handelte, welche schlicht zur Unterhaltung dienten und keinerlei sexuelle Dienste leisten mussten. Andere Quellen bezeugen, dass es sich um junge Mädchen handelte, die von ihren Familien verkauft wurden und die sexuelle Dienste an den korrupten Brahmanen leisten mussten. Diese Tradition fand ihren Niedergang zur Zeit der Kolonisierung.

Dass Tänzerinnen in Indien von jeher einen widersprüchlichen Status und ihre eigene Rolle in der Gesellschaft hatten, veranschaulicht diese Tradition. Auch die Kurtisane erfüllte eine notwendige Rolle, sie hatte ihren eigenen Platz in der Gesellschaft, ähnlich wie die Tempeltänzerin. Von der Art die Tänzerinnen in solch einem Licht zu betrachten, ist bis heute einiges übrig geblieben. Im Bollywoodfilm der letzten zehn Jahre, bringen die Frauenrollen vermehrt Charakterzüge der Tänzerin, des Vamps und der Kurtisane mit ein und immer weniger von denen der klassischen, indischen Ehefrau (Vgl. Nijhawan, 2009, S.3). Am häufigsten begegnet uns diese sinnliche Darstellung der Frau in den Item-Songs.

Klassische, indische Tänzerinnen strebten danach tief verwurzelte Stützen der alten Künste zu sein. Sie sind stabile und fast zeitlose Repräsentationen des kulturell reichen Indiens. Im Kontrast dazu sind Bollywoodtänzerinnen aufgefordert, sowohl vielseitig und auf globaler Ebene kenntnisreich zu sein, als auch kulturell spezifisch. Es ist notwendig, dass sie es schaffen, zwischen indischen Tanzbewegungen und

westlichen Tanzformen fließend und schnell zu wechseln. Sie brauchen das Talent schnell etwas zu adaptieren und dies professionell auszuführen, um neue, innovative und trendige Tänze performen zu können.

### **3.4 Die Rezeption von Bollywoodfilmen und deren Tänzen**

Für die Analyse der Hindifilmtänze und die Rolle der Frau in diesen Tänzen ist es wichtig die Rezeption von Bollywoodfilmen und deren Tanz-Gesangsszenen zu veranschaulichen. Ann R. David hat sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Bollywoodtanz eingehend mit diesem Thema beschäftigt. Ihre drei Fragen rund um dieses Thema möchte ich in die Analyse der Filmbeispiele miteinbeziehen und sie anschliessend durch eigene Fragen rund um die Rolle der Frau in den Item-Liedern ergänzen. Ann R. David stellt folgende drei Fragen:

„Is dancing the bollywood dream part of the imagined fantasies of viewers and dancers?“ „How are those dreams enacted?“ „Does it create a fantasy, nostalgic space for those in the Indian diaspora and a web of dreams for the non-Asian participants?“ (David, 2010, S.215)

Die Rezeption und der Umgang mit den Filminhalten und Tänzen hat eine Rückwirkung auf die Produktion der Bollywoodfilme und dessen Tänze. Filme sind oft ein Ausdruck von Wünschen und Sehnsüchten, sowie eine Projektionsfläche für diese. Im Bollywoodfilm begegnet uns dies immer wieder und wie Ann R. David<sup>16</sup> in ihrer Studie erwähnt, widerspiegeln sie die Träume der indischen Diaspora. In der Fankultur verbinden sich Wünsche und Verlangen nach den Filmstars, deren Körper zu den Konsumobjekten der Fans werden. Diese Filme zeigen selten ein Indien, das der Realität entspricht. Vielmehr kreiert Bollywood ein „fantasy Hindu-India“ wie es Ann R. David nennt, welches allerdings wiederum große Auswirkungen auf die Gesellschaft Indiens hat. Seit die veralteten Grenzen von klassisch und populär unter dem Deckmantel der Globalisierung verschwimmen, ersetzt der Remix die traditionellen Codes und ästhetischen Erfahrungen, die mit „Rasa“ (Geschmack an

---

<sup>16</sup> Ann R. David absolvierte das Studium der Tanz-Ethnographie.

den göttlichen Spielen, präsentiert in den Tempeltänzen) assoziiert werden. Die Konsumgesellschaft kreiert eine neue und dominante Art von Kulturausdruck in Indien. Die einzig andauernde Tanzpraxis, bezogen auf die Filme, scheint jene der Konsumpraxis zu sein (Vgl. Chakravorty, 2009, S.211). Einen Bollywoodfilm ohne Tanz und Gesang gibt es selten. ZuschauerInnen gehen ins Kino, um diese Tänze und die sinnlichen Darstellungen konsumieren zu dürfen. Shah Rukh Khan, Bollywoods beliebtester Star, streicht in einem Interview heraus, dass von hundertachtzig Kinofilmen im Jahr, nur acht erfolgreich sind. Das heißt, dass einhundertzweiundsiebzig abgelehnt werden. Der Grund hierfür ist, dass diese paar erfolgreichen Filme „over-the –top-spectacle“ sind. Die FilmemacherInnen, die diese Filme inszenieren, wissen, dass das Publikum der Schlüssel zum Erfolg ist. Deshalb wird gedreht und inszeniert was das Publikum sehen möchte (Vgl. Burke, 2008, S.138). Sexualität spielt hier eine wichtige Rolle. Die Art und Weise, wie diese inszeniert wird, und der Item-Song des Filmes ist für den Erfolg eines Bollywoodstreifens ausschlaggebend.

Hinter der Welt des Filmes steckt letztlich immer eine Reflexion der Gesellschaft. Der Hindifilm spiegelt Veränderungen wider, die das moderne Indien durchlebt, sowie dessen Sehnsüchte (Vgl. Burke, 2008, S.147). Die Tanz-Gesangsszenen zeigen dem Publikum expressiven Spaß, Glamour, sowie moderne, kosmopolitische Bilder. All dies steht in starkem Kontrast zu den lokalen Umgebungen und Gegebenheiten in Indien. Die Filme erzeugen Träume eines Indiens, das voller Zauber, Glanz und Ruhm erstrahlt. BollywoodtanzschülerInnen, die in einem Interview für Appadurais<sup>17</sup> Werk „Cultural Dimensions of Globalisation“ zu diesem Thema befragt wurden, sehen die Traumfabrik folgendermaßen:

„Everyone knows it's not real, actors know it, directors know it and the audience knows it. So you do suspend belief and then it has a reality. There is sense of complete escapism- nothing makes sense but it all works out in the end." (Appadurai, 1996, S. 54)

---

<sup>17</sup> Arjun Appadurai ist ein bekannter, indischer Ethnologe.

Surrogation ist der Prozess, der Kultur reproduziert und sie dazu bringt, sich selbst zu reproduzieren.

„If we accept Hindi film dances as a form of memory and their staging at cultural venues as performance, then the selective interpretation involved in translating dances from film to stage becomes a process of surrogation.“ (Gopal und Moorti, 2008, S.260).

Dadurch, dass die Bollywoodtänze bei Veranstaltungen und somit in der Öffentlichkeit reproduziert werden, besteht die Möglichkeit, das moderne Frauenbild in diesen Tänzen vermehrt in die Gesellschaft zu integrieren. Die Reproduktion hat einen Einfluss auf die Gesellschaft. Bollywoodtanzszenen finden im Film in verschiedensten Lokalitäten statt, welches die Beziehung zwischen Heimatland und Diaspora reflektiert. Hier ist laut Appadurai das Konzept der Imagination ausschlaggebend. Er argumentiert, dass neue Möglichkeiten oft imaginativ vorgeschlagen werden und durch die Produktion der Performance und der Lieder passiert (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.290-291). Ashis Nandy<sup>18</sup> argumentiert, dass der populäre, indische Film die Herausforderung hat alle anzusprechen, unabhängig ihres Geschlechts, ihrer Kaste und Schicht und ihres Alters. Dies drückt sich durch seine Direktheit, Ausdruckskraft, Primitivität, in seiner Sprache und Ästhetik aus. Er muss die vielseitige Ethnie und die verschiedenen Lifestyles Indiens in sich vereinen und auch die Projektionen, die das Ausland auf Indien hat, widerspiegeln.

„The popular film is low-brow, modernizing India in all its complexity, sophistry, naivete and vulgarity. Studying popular film is studying indian modernity at its rawest, its crudities laid bare by the fate of traditions in contemporary life and arts.“ (Gopal und Moorti, 2008, S.198)

Der Bollywoodfilm repräsentiert die Wünsche, Sehnsüchte und auch so manche Entwicklung seines Landes und karikiert es auf gewisse Art und Weise.

---

<sup>18</sup> Ashis Nandy ist ein indischer Psychologe, Soziologe und Mitbegründer der weltweiten „Post-Colonial Studies“. Er ist der Direktor des „Centre for the Study of Developing Societies“ in Delhi.

## 4 Sexualität in den Bollywoodfilmen

Ein Plot, der sich um das Thema der Sexualität dreht, ist im Bollywoodkino eine Seltenheit. Versteckte und codierte Erotik wird daher über die Tanz-, und- Gesangsszenen und in neueren Filmen über die Item-Songs abgehandelt. Filmemacher verwenden Plots, Charaktere und Schauplätze möglichst effizient, um diese codierte Sexualität in den Film zu integrieren. Die Filme Bollywoods sind weithin bekannt für das Fehlen von Kuss-, und- Sexszenen. Jedoch ist klar zu sehen, dass sie von Erotik, Sinnlichkeit und von einer offensichtlichen Sexualität strotzen, auch wenn dies nicht auf dem für die/den westliche/n ZuschauerIn gewohnten Weg vermittelt wird. Bollywoods Art erfordert ein Imaginationsvermögen und die Fähigkeit, das nicht bis zum Ende Dargestellte zu errahnen. Von einem Kuss wird beispielsweise abgeblendet, bevor sich die Lippen der beiden Protagonisten tatsächlich berühren. Eine Möglichkeit, die Erotik in den Bollywoodfilm einzubringen, sind die „wet-sari dance numbers“, in denen die ProtagonistInnen in einem Liebeslied durch den Regen tanzen. Sexualität wird hier durch die Worte der Zuneigung aus den Liedtexten, den Tanzbewegungen und der mit Wasser durchtränkten Kleidung, die sich an die Körper der DarstellerInnen schmiegt, vermittelt. All dies suggeriert eine offenkundige Erotik, argumentiert Divia Patel<sup>19</sup> (Vgl. David, 2007, S.6). Die verschleierte, eingeschränkte Sexualität des Bollywoodfilms ist weit erotischer, als jene in den westlichen Filmen, argumentiert Devon Burke<sup>20</sup> in ihrem Text: „What’s a kiss: The unchaste chastity of Bollywood“. Aus ihrer Analyse der Sexualität in den Filmen und ihrer Verknüpfung mit der bestehenden Kultur Indiens, schließt sie:

„While sexuality abounds in Bollywoods movies, as it does in these of most any culture, it is important to question why the lack of sex scenes automatically equals chastity in western minds. The understanding and interpretation of such misleading facts can tell us a great deal about differing views on the expression of sexuality from

---

<sup>19</sup> Divia Patel ist die Co-Autorin des Buches „Cinema India. The Visual Culture of Hindi Films.“ (2002).

<sup>20</sup> Devon Burke studierte am Mary Baldwin College, an dem sie die „Asian Studies“ absolvierte. Burkes veröffentlichter Text über Sexualität in Bollywood wird in zahlreichen weiteren Texten zu diesem Thema erwähnt.

culture to culture, because film ultimately reflects the society that creates it. Undoubtedly the use of innuendo over sex scenes speaks volumes about the place of sexuality in Indian society, but the opposing preference of Hollywood is just as revealing.” (Burke, 2008, S.147)

Somit ist der Bollywoodfilm und sein Umgang mit Erotik kaum als keusch zu deuten, sondern zeigt vielmehr einen indirekten Zugang zu dem Thema, der für das indische Publikum angemessen ist.

So wie sich die indische Gesellschaft zu verändern beginnt, ist auch Bollywood dabei sich zu entwickeln. Was man aus den Filmen lesen kann, ist klar mit den Veränderungen in der Gesellschaft in Verbindung zu sehen. Dennoch zeigt der indische Film eine langanhaltende Resistenz gegenüber offensichtlicher Sexualität auf der Leinwand. Burke argumentiert des Weiteren, dass es sich weniger um die strenge Zensur, die es zu hintergehen geht, dreht, sondern vielmehr um die kulturellen Differenzen und die Interpretation von Sexualität in der jeweiligen Kultur. Dies mache die Unterschiede zwischen dem westlichen und dem indischen Film ersichtlich.

„Instead of asking what is taking India so long to catch up, we could stop for a moment and think about the horrible hurry we are in. The inclusion of sex and kissing within film, or the lack thereof, is not about censorship, it is about cultural differences in the interpretation of sexuality. “ (Burke, 2008, S.148)

Würde Bollywood denselben Weg verfolgen wie Hollywood, was die Darstellung von Sexualität anbelangt, so würde es mit Sicherheit seine ausdrucksstarke und einzigartige Weise der erotischen Darstellung einbüßen. Die sinnlichsten Aspekte der Bollywoodfilme wurden, so paradox das klingt, durch das strenge Zensurreglement in Indien geschaffen. Auch wenn die strenge Zensur mit der Zeit ihre strengen Regelungen gemildert hat, ist anzunehmen, dass Bollywood weiterhin auf eine

imaginative und suggestive Form von Sexualität setzt. Gopalan<sup>21</sup> vorgeschlagene Strategie einer filmischen Technik, welche den Kamerablick genau einen Moment vor dem sexuellen Ereignis zurückzieht, weist darauf hin, dass Gesang und Tanz als visuelle Metaphern dienen, durch die das Private öffentlich gezeigt werden kann. Öffentliches und Privates im populären Hindifilm sind auf viele Weisen auf kulturell basierenden Erwartungen der Geschlechter, der Klassen und Kasten, als auch auf Konzepten akzeptabler Verhaltensweisen in Bezug auf Sexualität, Maskulinität und Femität gegründet. Angehende Romanzen oder sexuelle Wünsche finden ihren Ausdruck in Gesangs-, und- Tanzszenen (Vgl. Shresthova, 2003, S.37).

Es ist unrealistisch, dass Bollywood jemals seine Lieder und Tänze aus den Filmen streicht, jedoch würden die sexuell codierten Tanzszenen nicht mehr ihren Zweck erfüllen, würde sich Bollywood dafür öffnen auch innerhalb des Plots offensichtlichere Erotik einzusetzen (Vgl. Burke, S. 148). Zu den sexuell codierten Tanzszenen innerhalb des Filmes sind in den letzten Jahren die Item-Songs hinzugekommen, die in ihrem tänzerischen Ausdruck, ihren Choreografien und auf Grund veränderter Kostümwahl eine offensichtlichere Sexualität zeigen.

#### **4.1 Die Rolle der Kamera im Item-Tanz und wie diese die Frau inszeniert**

Feministische Kritiken über Frauen im Hindifilm sehen Frauen oft als „das erotische Objekt“ oder „das Spektakel in Gesangs-, und- Tanznummern“. Die patriarchal determinierten weiblichen Idealbilder werden durch aufgeplusterte Rhetorik und Unberührtheit aufrechterhalten. Die Versachlichung der Frau findet ihre Manifestierung durch historische Polarisation von weiblichen Charakteren, welche entweder als „moralisch korrekt“ oder als „Vamp“ zu zeigen sind. Diese Polarisierungen gelten nicht für neuere, in den vergangenen zehn Jahren, produzierten Filme. In diesen, beginnen die Heldinnen die Grenzen zwischen Seriosität, moralischer Korruption, Moderne und Tradition zu verwischen. Doch wenn

---

<sup>21</sup> Lalitha Gopalan ist Professorin für Asienkunde. Ihre wissenschaftliche Arbeit spezialisiert sich auf die Filmtheorie, die feministische Filmtheorie und das zeitgenössische Weltkino.

wir die Tanzszenen betrachten, dann bleibt die theoretische Basis der feministischen Kritiken zutreffend. Der Tanz erschafft die Möglichkeit etwas zu performen, das dem Charakter im Film ansonsten aus sozialer, moralischer Sicht nicht gewährt würde. In diesem Kontext ist das Konzept der Macht, welches im Herzen der feministischen Analyse des Hindi-Films liegt, relevant. Das dualistische System, welches historisch die weiblichen Rollen im populären Hindifilm definiert, zeigt die Spuren zum Verständnis des Inhalts und der Motivation für diese Tanzszenen. Es macht deutlich, wer die Macht und die Kontrolle über die Darstellung des weiblichen Körpers besitzt.

Bindu Nairs<sup>22</sup> feministische Analyse, angelehnt an Mulveys<sup>23</sup> bedeutenden Artikel, beginnt die Mechaniken der Item-Tanznummern zu erforschen, sowie die Frauen in ihrer Funktion als Spektakel, und gibt in ihren detaillierten Analysen nützliche Einblicke von der Art wie Tänze konstruiert werden und welche Zwecke sie erfüllen. Nairs kritische Analyse positioniert die tanzende Frau als kraftloses Objekt, ihr Körper aufgespalten durch die Kameraeinstellungen. Sie stützt sich auf das Styling in Bezug auf Make-up und Kostüm, die filmischen Elemente wie Licht und Aufnahme und in welcher Weise der Körper im Verhältnis zur Kamera und dem Blick des Publikums steht, sowie auf die Bewegungen des tanzenden Körpers als Beweis für seine Versachlichung (Objektifizierung). Diese Inszenierungen des weiblichen Körpers und der Frau als sexuelles Objekt tragen zum Erfolg eines Filmes bei. Die Handlungen und Tanzbewegungen der Frauen stellen oft sexuelle Bewegungen dar, die durch zahlreiche Filmschüsse von Körperteilen wie den Brüsten und den Hüften betont werden. Choreografische Abfolgen in Hindifilmtänzen folgen einer gewissen Struktur und wiederholen spezifische Tanzbewegungen während des Refrains. Hier wird ein gewisser Wiederholungseffekt eingebaut, welcher erzielt, dass sich der/die ZuschauerIn an diese Stelle erinnern kann. Da Item-Lieder bereits vor der Ausstrahlung des Filmes veröffentlicht werden, tragen diese Wiederholungseffekte ausschlaggebend zur Werbung des Filmes bei. Ergänzend dazu finden die Tonalität des Liedes, seine Melodie und sein Rhythmus im choreografischen Prozess und den choreografierten Sequenzen ihren Platz. Der Refrain wird meistens so gestaltet, dass

---

<sup>22</sup> Bindu Nair ist die Autorin des Essays „Female Bodies and the Male Gaze: Laura Mulvey and Hindi Cinema“ (2001).

<sup>23</sup> Laura Mulvey ist eine bekannte, feministische Filmtheoretikerin und Autorin des Essays „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975).

er sich wiederholende Tanzbewegungen beinhaltet, die für eine Wiedererkennung im Publikum sorgen. Kostüme spielen eine große Rolle beim Unterstreichen der narrativen Funktion eines Tanzes, auch sie werden durch spezielle Einstellungen gut in Szene gesetzt. Wie die Kostüme, so helfen auch die Settings einen Tanz zu lokalisieren, indem sie einen fiktionalen Raum für die Charaktere und Narrative schaffen und so eine Anzahl an Funktionen innerhalb des Filmes einnehmen (Vgl. Dwyer und Patel, 2002, S.33).

In seiner Diskussion über Musikvideos merkt Larry Billman<sup>24</sup> an, dass der Tanz im Musikvideo von der Kamera nicht festgehalten wird. Der Film selbst tanzt, wirbelt und springt durch den Filmtanz (Vgl. Billman 2002, S.17). Was die Bewegungen der Kamera angeht, so limitieren diese die Auftritte und Abgänge der TänzerInnen nicht. Wenn ein/e TänzerIn sich der Kamera nähert, wächst seine/ihre bildhafte Größe soviel wie das Volumen des Körpers mit Hilfe des Filmschnittes sichtbar gemacht wird. Die Kamera kann oberhalb des Geschehens, dahinter, davor, darunter, in einer Ecke befestigt sein. Im Hindifilm ist der „reaction shot“ von besonderer Bedeutung. Darunter versteht man das Lenken der Kamera bzw. den Schnitt zwischen den Charakteren oder den ZuseherInnen der Performance im Film und den abwechselnden Schwenk zwischen diesen. Dies ist eine bedeutende Komponente im Definieren der Intention und des Effektes der Tanzsequenz, der oft eine explizite Verbindung zwischen dem Tanz und seiner narrativen Funktion herstellt. Eine Nahaufnahme kann choreografische Details zeigen, die während einer Bühnenperformance nicht gesehen werden können. Die technologischen Möglichkeiten der Kamera können und wurden verwendet um ungesehene Bereiche des Tanzes sichtbar zu machen (Vgl. Shresthova, 2011, S.155). Im Hindifilm werden Nahaufnahmen von Augen, Füßen oder Händen verwendet, um dramatische Effekte und den Ausdruck der Gesten zu verdeutlichen. Durch das Nachahmen der Bewegungen der HaupttänzerIn, können die ChorustänzerInnen die Wahrnehmung des Tanzes verstärken und verdeutlichen. In anderen Worten, Entschlüsse über den Filmschnitt können Tanz-, und- Gesangsszenen kursbestimmend lenken, um die Bedeutung eines Tanzes zu kommunizieren.

---

<sup>24</sup> Larry Billman ist Tänzer und Autor. Er gründete die „Academy of Dance on Film“ und verfolgte über drei Jahrzehnte lang eine Karriere im „Disney Live Entertainment“.

## 4.2 Der „male-gaze“

Laura Mulveys Text „Visual pleasure and narrative Cinema“ (1975), in dem sie ausführlich über den „male-gaze“ (männlichen Blick) schreibt, berichtet über die Art und Weise wie der Film die sexuellen Unterschiede zwischen den Geschlechtern reflektiert und enthüllt, wie er die Bilder kontrolliert, welche er auf erotische Weise inszeniert. Sigmund Freuds Psychoanalyse, ist ausschlaggebend für das Verständnis dieser Theorie, denn das Unterbewusstsein, das er beschrieb, bestimmt in der patriarchalischen Welt seit je her den Kinofilm. Der Film wird sozusagen vom Unterbewusstsein der Gesellschaft strukturiert. Aus diesem Grunde ist es wichtig, den Phalluszentrismus in all seinen Manifestationen zu verstehen. Er ist abhängig von dem Bild der Frau, dieses verleiht ihm seinen Sinn und seine Bedeutung. Die Idee in Bezug auf die Frau ist, dass ihr der Penis und seine Bedeutsamkeit fehlt, was sie versucht auszugleichen. Es ist ihr Mangel und ihr Wunsch, welcher dem Phallus seine symbolische Präsenz und seine Bedeutung verleiht. Dieses Bild der Frau in einem patriarchalisch geformten Unterbewusstsein erfüllt zwei Funktionen. Die Frau symbolisiert die Kastration auf Grund des fehlenden Phallus und ist jene die ihr Kind in diese Symbolik hinein erzieht. Das weibliche Sehnen wird mit dem Bild einer blutenden Wunde verglichen. Die Frau existiert nur in Relation mit der Kastration und kann diese nicht transzendieren. Ihr Kind wird zur Bedeutung der eigenen Wünsche einen Penis zu besitzen (Vgl. Mulvey, 1973, S.804).

Die Magie von Hollywood (und von allen Kinos, die von ihm beeinflusst wurden) entwickelte sich nicht ausschließlich, aber in einem wichtigen Aspekt, aus seiner geschickten und befriedigenden Manipulation von visuellem Genuss. Der Mainstreamfilm kodierte die Erotik in eine Sprache der dominant, patriarchalischen Ordnung. Mulveys Artikel diskutiert auch das Verweben des erotischen Genusses, seiner Bedeutung und im speziellen die zentrale Rolle des Bildes der Frau. Es ist bekannt, dass das Analysieren von Genuss und Schönheit, diese zerstört. Dies ist die Intention des Textes. Das Kino bietet eine Vielzahl an möglichen Genüssen. Eine davon ist die Skopophilie. Freud beschreibt diese in seinen drei Essays über die Sexualität. Skopophilie steht für das Beobachten anderer Menschen und dafür, diese zum Objekt zu machen, sie dem eigenen, kontrollierenden und neugierigen Blick zu unterwerfen (Vgl. Mulvey, 1973, S.809). Die Konstitution des Egos ist die erotische

Genussbasis, einen anderen Menschen als Objekt für die eigene, sinnliche Freude anzusehen. Der Film erzeugt beim/ bei der ZuseherIn das Gefühl, er sähe ein Stück private Welt vor seinen/ihren Augen. Die Position des/der ZuschauerIn im Kino ist eine der Repression seines Exhibitionismus und der Projektion seiner unterdrückten Wünsche auf den/die PerformerIn. Im patriarchalisch, geformten Kino wie es Heute noch existiert, ist die Frau das Bild und der Mann der Träger des Blickes. In einer Welt, welche von sexueller Unausgeglichenheit bestimmt ist und die Geschlechter nicht gleichberechtigt sind, ist der Genuss des Betrachtens in das aktiv-männliche und das passiv-weibliche gespalten (Vgl. Mulvey, 1973, S.816).

Bindu Nairs feministische Analyse, welche sich auf Laura Mulveys Artikel stützt, erforscht die Item-Songs und die darin enthaltenen Tänze und Tänzerinnen und bezeichnet sie als Spektakel. Sie untersucht, wie Tänze für die Item-Songs konstruiert werden und die Objektivität die dahinter stehen. Nairs kritische Analyse bezeichnet Frauen als kraftloses Objekt, dessen Körper durch die Kamera fragmentiert gezeigt wird. Sie legt den Fokus ebenso auf Make-up, Styling und Kostüme, sowie auf die cinematischen Elemente wie Schnitt, Einstellung und die Art wie der Körper in Szene gesetzt wird, um den Blick des/der ZuschauerIn auf bestimmte Stellen zu lenken. Sie argumentiert, dass es diese Faktoren sind, die den/die ZuschauerIn im Item-Song dazu veranlassen den Blick auf jene Körperteile zu fokussieren, welche als erotisch gelten, wie zum Beispiel die Lippen, Brüste, Hüften und Augen. Die Körperteile der DarstellerInnen werden auf unnatürliche Weise in den Vordergrund gestellt, indem vor allem durch Einstellungen von unten oder von oben inszeniert wird, um z.B. das Dekolletè in den Vordergrund zu stellen. Die Tanzbewegungen der Item-TänzerInnen mimen oft sexuelle Bewegungen nach, wie zum Beispiel das Auf- und Ab bewegen der Brüste oder in den Tanz eingebaute Beckenstöße. Die Frau wird hier dahingehend zum Spektakel der Szene, als dass ihre Tanzbewegungen und ihr Körper mit Hilfe der filmischen Einstellungen auf bestimmte Weise fragmentiert inszeniert werden (Vgl. Shresthova, 2003, S.42).

Neben dem dominanten „male-gaze“ des männlichen Filmpublikums im Kino, existiert im Bollywoodfilm oftmals auch der Blick des männlichen Zuschauers innerhalb des Filmes, der vor allem während der Tanzszenen auf die Frauen gerichtet ist. So wird die Frau der Ort der Sinnlichkeit, ein Objekt für beides, den Blick

der Kamera und den Blick der Männer innerhalb des Narrativs. So beschreibt es Dernè<sup>25</sup> und meint des Weiteren, dass dieser kontrollierende Blick eine wichtige Komponente der Macht der Männer in Indien darstellt, welche auch in der männerdominierenden indischen Filmindustrie seinen Abdruck hinterlässt, sowie innerhalb deren Filmnarrativen. In dieser männlichen Welt existieren die Anteile der Frau nur in Relation zu den Männern und dadurch bestätigt sich die untergeordnete Position der Frau in Indien (Vgl. David, 2007, S.7).

---

<sup>25</sup> Steve Dernè veröffentlichte 2000 einen wissenschaftlichen Text über die Dominanz der Männer im indischen Film: „Movies, Masculinity and Modernity: An Ethnography of Men’s Filmgoing in India.“

## 5 Die verschiedenen Frauenrollen im Hindifilm

Um meine Analyse der Frauenrolle in den Item-Songs verständlich darstellen zu können, werde ich in diesem Kapitel die wichtigsten weiblichen Charaktere im Hindifilm kurz umreißen. Die Heldin, die Kurtisane und der Vamp sind besonders ausschlaggebend für meine Analyse. Für das Verständnis der Frauenrollen in den Tanzszenen ist es jedoch wichtig, auch die anderen Charaktere kurz darzustellen. Die Unschuld der Heldin unterscheidet sie vom Vamp. Als korrupt angesehene Frauen, können Vamps keine Heldinnen im Hindifilm darstellen. Kurtisanen werden dem sinnlichen, verführerischen Tanz zugeschrieben, der zur Befriedigung der sexuellen Wünsche des Mannes dient. Die Charaktere im Hindifilm haben einen Wandel vollzogen und die Vamps verschwanden, als sich der Charakter der Heldin veränderte. Dennoch bilden sie einen nützlichen, analytischen Rahmen, um die narrativen Funktionen der Tänze, die von Frauen performt werden, verständlich zu machen.

### 5.1 Die Kurtisane

Die Kurtisane ist eine der faszinierendsten Figuren im Bollywoodfilm. Sie bewegt sich ausschließlich in einem muslimischen Umfeld. Durch ihre zahlreichen Darstellungen wurde sie zu einem nationalen Symbol Indiens. Sie wird als Opfer ihrer Umstände gezeigt, welche beim Publikum Mitgefühl und Sympathie für ihren Charakter auslöst. Sie grenzt sich von der Rolle der Prostituierten ab, denn sie ist eine romantische Figur, eine schöne und tragische Frau, die ihren Schmerz über die verwehrte Liebe durch ihre künstlerischen Fähigkeiten zum Ausdruck bringt (Vgl. Tieber, 2009, S.35).

Tänzerinnen waren und sind ein Bestandteil der indischen Kultur. Kurtisanen wurden bereits in der vedischen Zeit, ungefähr Tausend vor Christus erwähnt. Über die Jahrhunderte gab es in Indien alle Arten von Prostituierten. Von der einfachen Straßenprostituierten („Vesya“), die ihre sexuellen Dienste zur Verfügung stellte, hin zu den Tempeltänzerinnen („Devadasi“), die sich in einem genau geregelten Umfang und Umfeld prostituierten, bis zu den hoch angesehenen und respektierten Kurtisanen („Mujara“-Tänzerinnen), die in den Künsten der Unterhaltung ausgebildet

waren. Der Tradition nach, war ein „Mujara“ eine Performance der Kurtisane vor einem speziellen Publikum, in welcher sie sich durch Musik, Tanz und Poesie ausdrückte. Diese Tradition hatte ihren Höhepunkt vor etwa zweihundert Jahren, wobei sich die Praxis und Popularität bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert hielt. In den Anfängen der Kurtisanentradition saß die Performende, während sie sang und ihre Hände mit verführerischen Gesten und Bewegungen sprechen ließ, auf dem Boden. Verstärkt wurde diese Darstellung durch ihre Gesichtsausdrücke, welche ihre Poesie illustrierten. Die zu Beginn eher zufällig verwendeten Ausdrucksmittel wurden zu einer tragenden Wichtigkeit für den Kurtisanentanz. Bald begannen sie auch im Stehen zu performen.

Viele Schauspielerinnen der frühen Hindifilme kamen aus der Bordellszene. Obwohl der Kurtisanenfilm über die verführerischen Künste erzählt und über das Leben von Kurtisanen, sind die Männer die Helden, die sie retten. Diese Filmprodukte entstanden aus den Fantasien der Männer, vor allem der indischen Filmproduzenten, wobei auch die Posten der Choreographen und Tanzlehrer hauptsächlich männlich besetzt waren. Sie diktierten den Frauen wie sie sich verhalten und bewegen sollten, um Verführung darzustellen. An dieser Stelle möchte ich den von Laura Mulvey geformten Begriff des „male-gaze“ einbringen, den sie 1975 in ihrem Artikel „Visual pleasure and narrative cinema“ definierte. Nach Mulvey ist die Freude am Zusehen in einer patriarchalen Welt gespalten in das aktiv-Männliche und das passiv-Weibliche. Auch wenn in den Filmen der „male-gaze“ die Aktion bestimmt, im realen Leben weiß die Kurtisane, wie sie mit diesem zu spielen hat, um zu bekommen was sie möchte (Vgl. Boejharat, 2006, S.8). Im Film wird sie oft als Opfer ihrer Umstände porträtiert, im realen Leben wussten Kurtisanen ihre Verführungskünste zu ihrem Nutzen einzusetzen, unterstreicht Boejharat<sup>26</sup>. Die Handgesten und Tanzbewegungen artikulieren klar und deutlich, dass die Kurtisane von der Gesellschaft gebraucht wird, obwohl sie gleichzeitig von ihr abgeschoben und ausgestoßen wird. Sie lebt versteckt in dunklen Straßen, von Männern verehrt und von Frauen gehasst, von Zuhältern schlecht behandelt und willig alles für die Liebe zu opfern, welche für sie ein Traum und unerwidert bleibt. Die Kurtisane ist eine populäre Figur im Hindifilm, in

---

<sup>26</sup> Jolanda Boejharat ist Indologin und Tanzwissenschaftlerin. Sie befasste sich eingehend mit der Tradition der Kurtisanentänze.

welchem sie durch ihre Anziehungskraft und Sinnlichkeit, eine Vielfalt an Genuss für das Publikum erzeugt. Sie wird als Opfer der männlichen Lust porträtiert, erregt beim Zuschauer jedoch auch Mitleid und ist das Objekt der Unterhaltung und des „male-gaze“. Die Darstellung der Kurtisane im Film ist eine Kombination einer schönen Schauspielerin, die in prachtvolle Gewänder gekleidet ist und Musik, Tanz und Poesie vorträgt. Die Zuseher genießen dabei den Anblick ihres Körpers, zusammen mit dem edlen Bühnenbild und dem Kostüm, welche mit einer Nostalgie, die durch den Rückgang und das Verschwinden der Kurtisanentradition ausgelöst wurde, verbunden sind.

Chakravorty analysierte, wie Kurtisanen stets an den Rand der Gesellschaft platziert wurden, verletzlich in einer männerdominierten Welt, in der sie als Frauen mit großem Herz porträtiert werden und in der sie Nostalgie für ein verlorenes, präkolumiales Indien wecken (Vgl. Nijhawan, 2009, S.103). Sie werden im Hindifilm oft als Inbegriff weiblicher Tugend gezeigt, weil sie ihre Leidenschaften zu Gunsten denen des Mannes opfern und die Normen der zivilen Gesellschaft durch ihre Existenz schützen und aufrechterhalten. Lieber geben sie ihr Anrecht auf einen Liebhaber auf, als soziale Regeln und zivilisierte Sitten und Bräuche zu hintergehen. So opfern sie sich für die höhergestellten Rechte der Ehefrau, der Arbeit des Liebhabers, seinen sozialen Verpflichtungen der Familie und dem Staat gegenüber (Vgl. Nijhawan, 2009, S.103). Die Kurtisane war eine Frau, die keine andere Wahl hatte, als diese Rolle in der Gesellschaft einzunehmen. Man hatte sie entführt und gezwungen eine Kurtisane zu werden. Es steckt immer eine traurige Geschichte hinter ihrer Identität. Wenn sie einen „Mujara“-Tanz performt, tut sie dies im Allgemeinen, nicht aus eigener Entscheidung heraus. Was den Helden im Film fasziniert, ist, dass sie etwas Verbotenes repräsentiert. Jener Held wird ihren Tanz genießen, während sie sich in ihn verliebt, jedoch wird er diese Liebe nie wahrhaftig erwidern (Vgl. Shresthova, 2011, S.28).

## **5.2 Die Heldin**

Die indische Frau, wie sie im Film seit Mitte des 19. Jhdt. dargestellt wird, ist das Bild einer idealisierten Figur. Im Laufe des Unabhängigkeitskampfes wurden Eigenschaften, die als indische Werte galten, vor allem den Frauen zugesprochen

und damit wurden sie zur Verkörperung dieser. Das Modell der indischen Frau hat mit der Realität nicht sehr viel zu tun.

„Der indische Film hat wenig Interesse an psychologisch motivierten Individuen, sondern zeigt lieber Typen, Repräsentanten und Verkörperungen von Ideen und Werten.“ (Tieber, 2007, S.32)

Das Idealbild der indischen Frau, beschreibt Tieber weiters, setzt sich sowohl aus brahmanischen<sup>27</sup> Werten, als auch aus viktorianischen Vorstellungen zusammen. In den ersten Jahren der Unabhängigkeit wurde dies besonders stark in den Filmen sichtbar gemacht. Die ideale indische Frau wurde als höherkastige Hindu-Frau mit viktorianischer Sexualmoral dargestellt (Vgl. Tieber, 2007, S.32). Die Heldin im Bollywoodfilm ist fast immer die Protagonistin. Traditionell ist es die Ehefrau oder die Mutter; in neueren Bollywoodfilmen verschiebt sich dieses Bild mehr und mehr, und es können auch andere Charakterrollen als Heldin fungieren.

### **5.3 Die Mutter und die Ehefrau**

Die Rolle der Mutter im Hindifilm ist derart mit Werten und Idealen aufgeladen, dass sie zugleich auch die indische Nation verkörpert. Seit 1947 negiert der Hindifilm die Unterschiede zwischen den Religionen und stellt über das Bild der Mutter eine utopisch, geeinte Nation her (Vgl. Tieber, 2007, S.32-33). Das Tragen eines Sari ist stark mit der Rolle der Mutter und der Ehefrau verknüpft und außerdem mit kulturellen Statements voller Nostalgie, mit Tradition, Weiblichkeit, Nationalismus und sozialem Status. Mütter tragen im Hindifilm stets schlichte Saris. In früheren Filmen, welche die Heldin dem Vamp entgegensetzte, trug die Heldin fast ausnahmslos einen Sari als Emblem ihrer Reinheit und Tugendhaftigkeit. In aktuelleren Filmen trägt die unverheiratete Frau, zumeist ein Teenager, westliche Kleidung vor der Hochzeit und wechselt danach zu einem traditionelleren Gewand, dem Salwar-

---

<sup>27</sup> „Brahmanen“ sind im indischen Kastensystem die Angehörigen der obersten Kaste. In den vedischen Schriften ist es das Vorrecht der Brahmanen zuständig für das Lehren der religiösen Schriften zu sein. Daher ist die Bezeichnung Brahmane mit dem Ausüben von hinduistischen Praxen und traditionellen Werten verbunden.

Kameez oder dem Sari, beschreiben Dwyer<sup>28</sup> und Patel<sup>29</sup> (Vgl. Nijhawan, 2009, S.102). Die Rolle der Ehefrau wird ebenso wie die Rolle der Mutter als Idealfrau und zumeist als Heldin inszeniert. In neueren Filmen genießt diese weibliche Figur jedoch größere Freiheiten, als in den alten Filmen. Hierzu möchte ich ein Beispiel aus dem Film „Bunty und Babli“ (2005) bringen. Der weiblichen Protagonistin, verkörpert durch die Schauspielerin Rani Mukherjee, ist es nach der Eheschließung mit Bunty erlaubt, in einer Kleidung und mit einem Tanzstil, der ihre Unabhängigkeit unterstreicht, aufzutreten. Sie entschließt sich ihr Leben als Hochstaplerin weiter zu führen, anstatt sich auf das gewöhnliche, häusliche Leben einzulassen. In der Tanzszene „Nach Baliye“ trägt sie einen schwarzen Lederanzug mit kurzen Hotpants, ein Paar Absatzstiefel und eine Reihe anderer Outfits, um in einer temporeichen Disco-Hip-Hop-Nummer zu singen und zu tanzen. Die Bhangra-Hip-Hop-Musik drückt Jugendlichkeit und Sexualität aus. Traditionelle Charakteristika der Rolle der Ehefrau werden hier untergraben (Vgl. Nijhawan, 2009, S.108).

## 5.4 Der Vamp und die Prostituierte

Eine der klassischen Figuren des Hindifilms, welche vom Westen beeinflusst wurde, ist der Vamp. Der Vamp ist eine Frau die trinkt, raucht und sexuell freizügig lebt. Sie ist stark exhibitionistisch und zieht die Blicke auf sich. Der Vamp will zu den westlichen, als „böse“ dargestellten Werten verführen. Diese Filmfigur war bis zu den späten Siebzigerjahren sehr präsent und wurde dann von der Figur der „avenging woman“, der Rächlerin, abgelöst (Vgl. Tieber, 2009, S.34). Die bekannteste Vamp-Darstellerin war Helen in den 1960er und 1970er Jahren, welche vom Publikum als vollendete Tänzerin verehrt wurde. Zur Rolle des Vamps gehört unter anderem auch der Tanzauftritt in Bars und Klubs. Die Tanzklubszenen sind ein unrealer Raum, der inszeniert wird, da es im Indien der 1950er bis zu den 1970er Jahren keine Klubs in dieser Art gab. Jedoch war es ein Trend der oft in Musikvideos aus dem Westen und

---

<sup>28</sup> Rachel Dwyer ist Wissenschaftlerin im Bereich des Hindifilms und veröffentlichte zahlreiche Bücher über das indische Kino.

<sup>29</sup> Divia Patel ist Autorin und Dozentin im „Indian and South East Asian Department“ in London. Ihr Fokus liegt auf Völkerkunde, Modernisierung und Westernisierung in Indien und dessen Einfluss auf das Kastensystem, die Sprache und die Religion. In Zusammenarbeit mit Rachel Dwyer recherchierte und schrieb sie über den Einfluss Bollywoods auf die traditionelle Kultur Indiens.

in Musicals wie „Saturday Night Fever“ vorkam. In den Hindi-Filmen der 1970er hatte diese Umgebung oft einen Tanzboden mit Tischen und Stühlen, auf welchem die Tänzerin auftrat, um ein Lied voller Bedeutung aufzuführen, welches vom Publikum verstanden wurde (Vgl. Nijhawan, 2009, S.104). Der Tanzraum zeigte außerdem ein paar westliche Leute an den Tischen sitzend, die sich wohlfühlten. Es handelt sich hier um einen Raum, in welchem alle gesellschaftlichen Normen Indiens übertreten werden, in welchem Frauen in sexy Kleidung herum laufen, Alkohol trinken und zur Unterhaltung der Männer tanzen. Die Szene erlaubt dem Betrachter verbotene Freuden zu genießen, welche oft anschließend im filmischen Narrativ verleugnet werden, beschreiben Dwyer und Patel (Vgl. Nijhawan, 2009, S.104).

Tänze, die vom Prototyp Vamp während der 1960er und 1970er performt wurden, demonstrierten einen Frauentyp, der unkontrollierte, weibliche Lust und Übermut repräsentierte, bestärkt durch anregende Tänze und freizügige Kostüme, Hüftbewegungen, Beckenstöße, wellenartige Brustkorbbewegungen und frontalen, direkten, verführerischen Gesichtsausdrücken. Das Ableben der Vamprolle ging mit der Akzeptanz der sexuell kodierte Tänze der Filmheldinnen einher und wurde von diesen abgelöst (Vgl. Shresthova, 2003, S.46). In den 1960ern wurde der Hüftstoß zum Erkennungsmerkmal des Vamps in der tänzerischen Darstellung. Durch diese Tanzbewegung wurde dem Publikum signalisiert, dass es um sexuell aufgeladene Inhalte ging. Gleichzeitig gemieden, bewundert und begehrt, blendet diese Filmfigur das Publikum mit ihren sinnlichen, tänzerischen Fähigkeiten. Der Vamp bewegt sich außerhalb der Codes der sozialen Anständigkeit und oft auch ausserhalb des Narrativs. Moralisch suspekt, westernisiert und freizügig gekleidet wurde der Vamp ein Synonym für sündige Sexualität. Ihre Rolle in den Filmen war oft nebensächlich. Sie erschien und verschwand wieder, oft durch den Tod, der ihr durch ihren moralischen Verfall wiederfuhr. Tänze, die von prototypischen Vampcharakteren performt wurden, demonstrierten die sexuelle Dreistigkeit dieses Charakters, bestätigt durch anregende Tanzeinlagen, die durch freizügige Kostüme, Hüftrotationen, Beckenstöße, Brustkorbbewegungen und verführerische Gesichtsausdrücke unterstrichen wurden. Das alles wurde noch zusätzlich durch Zigaretten rauchen, Alkohol trinken und sexuelle Promiskuität in der Darstellung verstärkt.

Die Prostituierte im Hindifilm wird als eine Frau mit goldenem Herzen dargestellt. Sie ist meistens die zweite weibliche Hauptrolle in einem Beziehungsdreieck, in dem sie jedoch bis auf Ausnahmen immer verliert. Den Protagonisten gewinnt für gewöhnlich immer die Heldin des Filmes (Vgl. Tieber, 2007, S.35).

## 5.5 Die westliche indische Frau

Verwestlichte, indische Frauen stehen im Kontrast zur indischen Idealfrau, der guten Ehefrau und Mutter. Diese Figuren werden im Hindifilm über ihre Namen, ihr Auftreten und ihre Kostüme charakterisiert. Als deutliche Merkmale heben sich blonde Haare, Rauchen und Promiskuität hervor. Seit den neunziger Jahren hat sich dieses Bild ein wenig gewandelt. Den Frauenfiguren war es nun erlaubt auch westliche Züge zu haben, solange sie ihre indischen Werte nicht vergaßen.

„Das weibliche Pendant zum positiv gezeigten männlichen NRI, der westlichen Materialismus mit indischen Werten zu verbinden weiß, ist die ideale Frau, welche die „sensuality of the vamp“ mit der „chastity of the wife“ zu verbinden weiß. Die NRI-Frau muss allerdings beweisen, dass sie es wert ist, den Protagonisten zu bekommen. Was sich im Hindi-Film zumeist im Tragen eines Sari ausdrückt.“  
(Tieber, 2007, S.33)

## 5.6 Item-Girls

Item-Girls sind Tänzerinnen, die den Hauptpart in den Item-Songs übernehmen. Sie sind die Tänzerinnen, die im Mittelpunkt des Geschehens performen. Item-Girls werden auch als „one-song wonders“ bezeichnet. Eine der herausstechendsten ihrer Sparte, die für ihre Performance in einer solchen Szene bekannt ist, ist Shilpa Shetty. Sie wurde mit dem Item-Song in „Shool“ (1999) sehr bekannt, obwohl sie innerhalb der Filmhandlung keine Rolle übernahm. Andere Performerinnen mit Pep kamen an Shettys internationalen Starruf nicht heran, machten ihren Job jedoch trotzdem so gut, dass das Da-Sein der Item-Girls bald zu einem vollkommenen Beruf in Bollywood wurde. Ein paar der Item-Tänzerinnen und ihre Auftritte gingen bereits in die Geschichte Bollywoods ein. Zu diesen zählen: Malaika Aurora, ein Model, das in

„Kaante“ (2002) einen Poletanz hinlegte, Isha Koppikar, die in „Company“ (2002) über die Bartische schlitterte, und Koena Mitra, die in „Musafir“ (2004) verführte. Einige der Bollywoodkarrieren von Frauen begannen mit solchen „one-song appearances“. Item-Girls gibt es im Showbusiness überall. Man findet sie bei den Eröffnungen von Beauty-Salons und Shoppingzentren. Sie performen auf Hochzeiten und Firmen-Events und werben für Haarfärbemittel und Fitness-Center. Item-Tänze, die vormals Helen, einem berühmten Star aus den Sechzigern und Siebzigern vorbehalten waren, wirken heute wie Werbespots für die neuen Filme mit oftmals seichten Inhalten. Die voyeuristischen Bedürfnisse der Zuschauer werden mit diesen Szenen erfüllt, denn sie zeigen viel nackte Haut. Diese Tänze werden allerdings nicht immer von B-Schauspielerinnen (unbekannten Darstellerinnen) ausgeführt. Der Trend geht auch dahin, bekannte Stars einzusetzen. Aishwarya Rai in „Kajra re“ (2005) und der Altstar Rekha in einer verruchten Cabaret-Nummer in „Parineeta“ (2005) sind Beweise hierfür. Item-Girls werden mit verschiedenen Augen gesehen. Sie sind die Würze, die den Film komplett machen kann, oder verweisen darauf, dass Bollywoodfilme dazu tendieren auf ein niedrigeres Niveau zu rutschen (Vgl. Bamzai, 2007, S.165).

Als Gegenpart des Item-Girls gibt es selten aber doch in den neueren Filmen auch den Item-Boy. Ein Beispiel hierfür ist der Auftritt von Shah Rukh Khan in der gleichnamigen Item-Nummer zum Film „Om Shanti Om“. Khan mimt hierin einen Helden, der vom Publikum konsumiert wird. Sein Körper wird zum Objekt der Begierde. Henniker<sup>30</sup> erwähnt in seiner Studie, dass Khan als muskulöser Tänzer mit nacktem Oberkörper gezeigt wird, und dass dieser durch seinen Item-Boy-Look eine neue Männerrolle im Bollywoodfilm kreiert hat. Somit wird Khan in der Tanzszene zum Objekt der Begierde, sowie zum Subjekt für den voyeuristischen, männlichen Blick und verstärkt somit die Verwendung seiner Darstellung als homosexuelle Ikone, beschreibt Dudrah<sup>31</sup> in seinem Artikel „Queer as Desis, Secret Politics of Gender and Sexuality in Bollywood Films in Diasporic Urban Ethnoscapes“ (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.295).

---

<sup>30</sup> Charlie Henniker arbeitet als Produzent und Direktor und veröffentlichte eigene Texte über das indische Kino.

<sup>31</sup> Rajinder Dudrah ist Dozent für Filmwissenschaft in Indien.

## 6 Einflüsse von Hollywood-Musicals und MTV im Bollywoodfilm

Die Analyse von Hindifilmtänzen zeigt theoretische und methodische Herausforderungen auf. Filmtänze, meint Shresthova, müssen sowohl in narrativen als auch in ästhetischen Kontexten erforscht werden. Obwohl Bollywoodtänze ursprünglich von indischen Aufführungstraditionen beeinflusst wurden, kam es zu einer sich immer weiter ausdehnenden Anpassung an westliche Traditionen, zuerst des Hollywood-Musicals und in späterer Folge der MTV-Produktionsästhetik. Die Bewegungsabläufe in Hindifilmtänzen müssen bis zu ihren Ursprüngen beobachtet werden, um einen methodologischen Reduktionismus auszuschließen. Ein Beispiel dafür sind die Tanzbewegungen, die aus dem Musikvideo „Like a virgin“ von Madonna entnommen und in einen urbanen indischen Nachtclub versetzt wurden. Sie können eine Reihe neuer Bedeutungen kreieren. Abhängig vom Schnitt und von choreografischen Arrangements, könnten sie sowohl von der Emanzipation der Heldin, von einschränkenden Normen oder über Zweifel ihren moralischen Status betreffend erzählen.

Shresthova geht von der These aus, dass Richard Dyers Diskussion des „Utopismus“ in Hollywood-Musicals, als eine Funktion der Flucht begriffen werden kann, die als ein Wunscherfüllungslieferant dient. Dies kann mit dem Einsatz von Tanzszenen in Hindifilmen und mit dem Inhalt, der durch sie vermittelt wird, verglichen werden (Vgl. Shresthova, 2003, S.39). Argumentierend, dass Unterhaltung ein Bild von „etwas Besserem“ vermittelt, um sich dadurch in Fantasien zu flüchten, identifiziert Dyer Alternativen, Hoffnungen und Wünsche, die „Utopia“ aufzeigt, und welche durch sie imaginiert und dadurch vielleicht realisiert werden können. Er argumentiert weiters, dass Hollywood-Musicals mit Widersprüchen arbeiten. In seiner Auseinandersetzung beobachtete Dyer, dass in den Filmen der Utopismus durch die Bilder und die Gefühle die im Film erzeugt werden, enthalten ist. Er geht weiter, in dem er erklärt, dass die Sicht des Utopismus sich zweierlei Codes bedient, jenem des repräsentierenden und jenem des nicht-repräsentierenden Zeichens. Starpersönlichkeiten gehören zur Kategorie der repräsentierenden

Zeichen, während Farbe, Bewegungsgestaltung, Rhythmen, Melodien und Kameraarbeit, als nicht-repräsentierende Codes gelten, und weniger erwähnt werden. Der von Dyer beschriebene Utopismus der Hollywood Musicals findet spezifische, kulturelle Überschneidungen in bestimmten Funktionen des populären Hindiliedes bzw. der Tanzszenen, welche als Mechanismen dienen, um innere bzw. unterbewusste, emotionale Kämpfe, Wünsche und Intentionen zu veranschaulichen (Vgl. Shresthova, 2003, S. 35-36).

## **6.1 Die Verbindung zwischen Bollywood-Musik und MTV**

Der indische Staat versucht seine Vision einer indischen, mehr oder weniger einheitlichen, Kultur sowohl im Inland, als auch weltweit zu bewahren. Die westliche Musikindustrie setzt hierzu den Gegenspieler. Die „World Music Industry“ hat einen überproportionalen Einfluss, was die Verbreitung von Bollywoodmusik unter der Bezeichnung „ausländische Musik“ angeht, welche vom Westen und dem Diaspora-Publikum konsumiert wird. Dies zeigt, dass Indien den großen Wunsch, in den westlichen Markt einzusteigen, bereits geschafft hat. Dass Bollywoodmusik durch den Einstieg der europäischen und amerikanischen Firmen in den Verkauf, eine andere Bedeutung bekommen hat, kann man folgender Aussage von Sangita Gopal entnehmen:

„Most of this music retains its original form and, in purporting to represent „India“, establishes its ethnic authenticity. Appealing to Orientalist stereotypes, the world music industry sometimes repackages Bollywood as a kitschy, dated, and amusingly inscrutable novelty. “ (Gopal und Moorti, 2008, S.117)

Diese westliche Verpackung der Bollywoodmusik löscht jedoch nicht den Anspruch des Produktes ein Repräsentant der indischen Kultur zu sein. Simon Frith<sup>32</sup> meint, dass das „exotische“ der indischen Populärmusik, nur für den/die westliche/n ZuseherIn sichtbar sei (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.117-118).

---

<sup>32</sup> Simon Frith ist Sozio-Musikwissenschaftler und hat sich auf die populäre Musikkultur spezialisiert.

In ihrer ersten Phase gehörte Bollywoodmusik dem Untergrund der Populärkultur an. Hier wurde sie mit schlechtem Geschmack verbunden, da das Wort „Kitsch“ in diesem Zusammenhang negativ konnotiert wurde. Anschließend machte man aus diesem „Kitsch“ einen Musikstil, der als „Cool“ oder „Hip“ bezeichnet werden kann. „Kitsch“ in Bezug auf Bollywoodszenen bedeutet eine Fülle an Emotionen, sowie eine Wiederholung von unendlichen Kopien. Die Musik und die Tänze werden in großen Mengen reproduziert. Es gibt zahlreiche Verweise von einem Liedinhalt auf weitere Lieder. Traditionellerweise wurde dieser Exzess mit der Masse und der Massenkultur in Verbindung gebracht (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.265). Bollywoodmusik zeigt sowohl Überschneidungen mit amerikanischen MTV-Videos auf, als auch eine Vielzahl von verschiedensten, indischen Elementen, wie man zahlreichen Musikvideos auf YouTube entnehmen kann. Im Zusammenhang mit der Bollywoodmusik-Produktion kann man auch von Massenkultur-Verkitschung sprechen.

## 7 Virales Marketing in Bollywood

In diesem Kapitel möchte ich kurz hervorheben, was die Gründe für die kommerzielle Kraft der Film-, Lieder und –Tänze sind und inwieweit sie die Vermarktung der Filme zum Erfolg führen. Es stellt sich die Frage, ob die Lieder die Filme verkaufen oder die Filme die Lieder. Die Bollywood Item-Lieder werden momentan dazu verwendet die Filme auf dem Markt zu präsentieren. Das geht noch schneller seit dem Kassetten, Cds und Videos von Dvds und dem Internet abgelöst wurden (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.63). In den letzten Jahren gab es einen Crash und eine klare Teilung zwischen der Prä- und Post- 2000- Bollywoodmusik-Industrie, was die verkauften Alben und den Profit der Musikfirmen angeht. Es gab einen großen Rückgang in den Verkaufszahlen auf dem Post- 2000- Markt. An dieser Entwicklung hat die Piratierung einen wesentlichen Anteil, im speziellen die illegalen Mp3 Downloads im Internet. Filmlieder haben profitorientierte Macht, allerdings erst dann, wenn sie an einen Film gekoppelt sind (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.80-81). In den vergangenen Jahren, seit die Item-Songs zum Trend wurden, begann die Ära des viralen Marketings in Bollywood.

KonsumentInnen werden heutzutage weltweit von Werbung regelrecht erschlagen. Werbesendungen, Plakate, Briefe und diverse andere Werbebotschaften prasseln täglich auf die Menschen ein. Viele Menschen haben einen Widerstand, einen Schutzmechanismus aufgebaut, der das bewusste Wahrnehmen der Werbemassen verhindert, und der hilft nur die wichtigen Informationen aufzunehmen. Das sind Anzeichen für eine Krise der Werbung. Unternehmen versuchen neue Wege zu finden um Werbung unbemerkt potenziellen KundInnen zukommen zu lassen. An dieser Stelle setzt das virale Marketing an. Im Falle von viralem Marketing weiß der/die KundIn selbst nicht, dass er/sie Werbung an FreundInnen oder andere Kontakte weiterleitet (Vgl. Nufer und Schattner, 2010, S.1). Der Begriff „viral“ leitet sich von dem Wort Virus ab. Unter viralem Marketing versteht man, dass sich positive Informationen über Produkte oder Dienstleistungen, wie bei einer viralen Infektion, von Person zu Person verbreiten und ihre Bekanntheit dadurch in großer Geschwindigkeit steigt (Vgl. Nufer und Schattner, 2010, S.2). Die Grundvoraussetzung für eine virale Marketing-Kampagne ist, dass sowohl der/die

KundIn als auch das Unternehmen gleichermaßen profitieren und daher eine „Win-Win“-Situation entsteht. Der/Die KundIn profitiert, indem er/sie etwas Interessantes erleben und erzählen kann, während die Firma von der durch Weiterempfehlung entstehenden Werbung profitiert. Das Internet besitzt die besten Voraussetzungen, um in kürzester Zeit eine virale Epidemie auszulösen (Vgl. Nufer und Schattner, 2010, S.3).

SchriftstellerInnen von Marx bis Haraway und Appadurai haben gezeigt, dass aufstrebende Technologien Möglichkeiten darstellen, neue Formen von sozialen Beziehungen aufzubauen. Im Falle der Bollywoodsoundtracks und der Item-Songs haben sie die Kraft nationale Zugehörigkeiten in Frage zu stellen. Warum aber haben diese Soundtracks und Item-Szenen solche Macht? Sie sind deshalb so erfolgreich, da sie in einem konkreten und spezifischen Sinne als Kapillaren funktionieren, durch welche Ideen und nationale Zugehörigkeiten zirkulieren, konsumiert und reproduziert werden, und dies in radikal unterschiedlichen Formen (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.105). Soundtracks zirkulieren durch eine Domäne, die das Gesetz umgeht, welches durch die Zensur Jahrzehnte lang einschränkend wirkte und den indischen Nationalismus behüten sollte.

In der Ära der Globalisierung konkurrieren der indische Staat und die „World Music Industry“ um die Regulierung der Filmmusik und der indischen Nationalkultur. Bollywood ist eine Industrie, ein Produkt und ein „Brand“<sup>33</sup>-Name. Alle drei werden von der anhaltenden Diaspora genährt. Soundtracks reisen um die Welt, und die unterschiedlichen Verbindungen zwischen dem Staat, der kommerziellen Filmindustrie, der „World Music Industry“ und ihrem Publikum machen das Kino Bombays zu Bollywood (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.105-106).

Der Bollywoodtanz und seine Musik promoten die Filme. Das ist momentan sehr populär. Die Menschen erinnern sich an den Film letztlich wegen der schönen, bunten Tanz- und Gesangsszenen, das Lied führt zum Film nicht umgekehrt. Tänze im Hindikino sind durch die Item-Songs nicht mehr zwingend an ein filmisches Narrativ gebunden. Stattdessen befinden sie sich unter dem Label Bollywood-Item-

---

<sup>33</sup> „Brand“ ist die englische Bezeichnung für Marke bzw. für ein Markenzeichen einer Firma oder eines Produktes.

Tanz. Hierunter versteht man die Fusion aus folgenden drei Komponenten: einem Item-Song, Bewegungen, die zu dessen Melodien erstellt und kreiert werden, und die gut trainierten Körper, die sich aus den intensiven Tanzproben formen. Die Art und Weise wie die Körper aussehen und sich die TänzerInnen in Szene setzen, sagt viel darüber aus, auf welche Art der Tanz wahrgenommen werden soll.

Die Körper der Helden und Heldinnen im Hindikino haben sich in den letzten Jahrzehnten stark verändert. Die kurvenreichen, voluminösen Körperformen der Vamps und Heldinnen der 60er Jahre verschwanden und die fit trainierten Körper der Jetztzeit nahmen ihren Platz ein. HindifilmproduzentInnen sind stets bemüht Indien als global und modern zu repräsentieren. Hierzu zählt eine gewisse Weltoffenheit, und diese wird unter anderem durch westliche TänzerInnen versucht zu vermitteln. Der aktuelle Einsatz von Europäerinnen in Bollywoodfilmtänzen könnte neue Verbindungen zu dem sexualisierten Blick, der durch den Vampcharakter ein paar Jahrzehnte zuvor geschaffen wurde, herstellen. Yana Gupta, das Item-Girl des Filmes „Babuji Zara Dheere“ von 2007 meint über den Einsatz und den Erfolg von weißen Mädchen in Bollywoodtanzszenen, dass „dies als besonders exotisch gelte und in Bollywood zur Zeit gefragt ist“ (Vgl. Shresthova, 2011, S. 67).

Die neuen Elemente der Item-Videos; europäische Tänzerinnen, freizügigere Kleidung, sexualisierte Tanzchoreographien und viel „Pomp“ und Abwechslung tragen erheblich zu dem „Boom“ der Item-Songs, die sich in Windeseile viral im Internet verbreiten, bei.

## 8 Die Zensur des Bollywoodfilms

„The constant resort to subterfuge has turned into a game of getting the better of the Censor... The results are often obvious to the spectator, who is the recipient of their differences. All this makes our cinema the most truly erotic in the world.“ (Burke, 2008, S.137),

meint Kobita Sarkar<sup>34</sup> in ihrem Buch über die indische Filmzensur.

Ich beginne dieses Kapitel mit einem Zitat von ihr, weil es sehr gut veranschaulicht warum gerade durch die Existenz der strengen Zensur, die Sinnlichkeit in den indischen Filmen zu einem großen Schauspiel und Spektakel in den Tanzszenen und insbesondere in den Item-Szenen wurde.

Bollywoodfilme enthalten nur in seltenen Fällen Sexszenen und sind beim westlichen Publikum dafür bekannt, dass die weltweit größte Filmindustrie fast vollkommen auf Kusszenen verzichtet. Das Fehlen der Sexualität im Hindifilm ist für die InderInnen wenig verblüffend, da dies Aspekte ihrer Kultur widerspiegelt. Während die Zensur in Indien strenge Grenzen für die Darstellung von körperlicher Zuneigung festlegt, ist Sexualität im indischen Film trotz allem omnipräsent und wird durch Anspielungen bei jeder Möglichkeit betont. Bereits nach der ersten Regelung des Zensurgesetzes 1918 erfanden ProduzentInnen und DirektorInnen einen Weg die Erotik in den Bollywoodfilm zu integrieren, ohne den Akt bzw. die Kusszene tatsächlich darzustellen (Vgl. Burke, 2008, S.137).

Trotz des fehlenden physischen Aktes, glühen Bollywoods Filme nur so vor Erotik und Sinnlichkeit. Die Sexualität wird hier auf eine systematische Art und Weise gezeigt, die auf jeden Film spezifisch zugeschnitten ist. FilmemacherInnen verwenden Religion, Schauplätze und die Tanz-Gesangsszenen als Schutzmantel und als Medien, durch die Sexualität angedeutet werden darf. In Tanzszenen können tanzende Körper von der Nähe gezeigt werden und die hinderlichen

---

<sup>34</sup> Kobita Sarkar ist die Autorin des Buches: „You can't please everyone! Film censorship: The inside story.“ (1982).

Faktoren, die die Charaktere davon abhalten ihr Begehren zu äußern, werden in diesen Szenen aufgehoben. Röcke sind in den Tanzszenen plötzlich kürzer als im Rest des Filmes und Dekolletées sind tiefer ausgeschnitten. Von der Existenz der Sexualität im Film, ist schlussendlich der Erfolg eines Filmes abhängig. Erotik war im Hindifilm nicht immer Tabu, in früheren Filmen kam Küssen sehr wohl vor, dennoch wird heute weitest gehend darauf verzichtet (Vgl. Burke, 2008, S.138).

Der Film ist die ultimative Flucht vor der Realität. So sind die Bilder an der Leinwand, ein bewusstes Mittel, um die Realität vorübergehend auszuschalten. Die FilmemacherInnen sind sich seit langem darüber bewusst, dass Filme die Fantasie steigern und befriedigen können, und sie lernten, diese zu ihrem Maximum zu verwenden, insbesondere was die strategische Integration von Sexualität in den Filmen anbelangt. Eine der Möglichkeiten körperliche Zuneigung im Film anzudeuten, geschieht durch den Filmschnitt. In einer Kussszene zum Beispiel, wird die Kamera genau in dem Moment von der Szene abgewandt, bevor sich die Lippen der Protagonisten tatsächlich berühren. Der Charakter der Sexualität in Indiens Filmen ist suggestiv und zurückhaltend. Die Zensoren haben deshalb keinen Grund sich zu beschweren, wenn das Publikum mit dieser Art von Bild zurück gelassen wird, da es vielseitig interpretierbar ist. Der/die westliche ZuschauerIn bräuchte eine Einführung in die indische Kultur, um diese Codes zu verstehen.

Eine Möglichkeit Sexualität in den Film einzubauen, funktioniert über die Darstellung bzw. Nachahmung der Liebesbeziehung zwischen dem göttlichen Liebespaar Krishna und Radha. Obwohl der Mythos zwischen dem Liebesgott Krishna und seiner Gefährtin von der Hingabe zu Gott erzählt, kann der sexuelle Aspekt zwischen den beiden nicht übersehen werden. Eine andere Art, Sexualität in den Film einzubauen, ist das Einbringen des Schleiers als filmische Metapher der Sexualität der Frau. Er symbolisiert die Jungfräulichkeit, und das Abnehmen des Schleiers der Frau durch den Mann, verspricht den Verlust ihrer Jungfräulichkeit. In den Tanz-Gesangsszenen schließlich, wird durch die Liedverse und den tänzerischen Ausdruck mit Erotik und Sinnlichkeit gespielt und variiert (Vgl. Burke, 2008, S.138).

Die Pausen in der Filmhandlung erlauben den Charakteren näheren, physischen Kontakt, als während des restlichen Filmgeschehens. Mit Hilfe der Liedverse ist es möglich Inhalte und Themen anzusprechen, die an anderer Stelle des Filmes ein

Tabu wären. Die Tanz-, und- Gesangsszenen bieten die größtmögliche physische Nähe zwischen den Filmfiguren. Sie erinnern oftmals an den physischen Akt. Durch die Art der Inszenierung der Tanzszenen und die Verwendung von sexuellen Codes, können sie an den Zensoren vorbei geschmuggelt werden, obwohl man manchen Tänzen und Liedversen durchaus unterstellen könnte, dass sie weit mehr erotisch aufgeladen sind, als diverse Sexszenen eines westlichen Filmes. Das Fehlen der Kuss-, und- Sexszenen, kann als Reflexion der indischen Kultur gedeutet werden, jedoch ist es wichtig anzumerken, dass jene Sexualität, die im Hindifilm gezeigt wird, fern von jeglicher Prüderie angesiedelt ist. Sexualität wird hier lediglich in einem, für den/die westliche/n ZuseherIn, ungewöhnlichem Paket präsentiert. Da sich Bollywood langsam aber unweigerlich, dem Stil Hollywoods annähert, ist es interessant zu beobachten, inwieweit Kuss-, und- Erotikszenen in den Hindifilm Einzug finden. Es stellt sich die Frage, ob Bollywood im Falle eines Wandels seiner Darstellung, nach wie vor die Massen erreichen würde. Das Interessanteste an einer Veränderung dieser Art ist, inwieweit sich offensichtliche, sexuelle Darstellungen im Hindifilm auf die gesellschaftliche Wahrnehmung Indiens auswirken. Das Einbringen von Sexualität führt nicht zwangsläufig zu einer schnelleren Entwicklung oder einer emanzipierteren, indischen Gesellschaft. Für den Hindifilm brächte es keine Verbesserung der Kunstfertigkeiten in der Darstellung, wie man es von den indischen Künsten seit je her kennt. Die Verwendung von Codes lässt hingegen einen verspielten, kreativen Umgang mit dem Thema zu. Vielleicht hat der weltweite Reiz an Bollywoodfilmen damit zu tun, dass die Menschheit sich vermehrt nach Fantasien, Sehnsüchten und romantischen Liebesbeziehungen, die voll von tiefen Gefühlen sind, sehnt, statt nach schneller Befriedigung (Vgl. Burke, 2008, S148).

Der Hindifilm beweist sowohl durch seine Filmlänge, als auch durch seine angedeuteten, sexuellen Inhalte, dass hier eher die Geduld, anstatt der Schnellebigkeit am Wirken ist. Alle indischen Filme stehen unter dem „Cinematograph Code“ und dem „Central Board of the Film Certification“ und werden erst nach der Zustimmung dieser Behörden bzw. nach der Zensur veröffentlicht. Heutzutage dient der „1952 Cinematograph Act“ als gesetzliche Regelung für die Veröffentlichung von Filmen in Indien. Er verbietet sexuelle Beziehungen zwischen den Geschlechtern, welche die heilige Institution der Ehe erniedrigen würden. Es sind keinerlei sexuelle Ereignisse unter unverheirateten Menschen erlaubt. Auch

leidenschaftliche Liebesszenen verheirateter Charaktere sind streng untersagt (Vgl. Burke, 2008, S.138).

Da die Zensur strenge Regelungen setzt, die oftmals auch subjektiv getroffen werden, ist es wenig verwunderlich, dass FilmemacherInnen subtile Wege nützen, um die physische Beziehung zwischen den Geschlechtern in den Film zu integrieren. Als Resultat der strengen Überwachung der Filme, haben FilmemacherInnen Lücken in den Zensurgesetzen gesucht und diese auch gefunden. Manche von ihnen haben es auch geschafft im Laufe der Jahre, wichtige politische Kontakte zu knüpfen, welche einflussreich genug sind, um einen Film zertifizieren lassen zu können, welcher andernfalls bei den Zensoren nicht durch gegangen wäre. Die meisten FilmemacherInnen müssen jedoch ihre Expertise beim „Cinematograph Code“ unter Beweis stellen. Die Zensoren können sowohl das Herausnehmen von einzelnen Filmeinstellungen, als auch das ganzer Szenen beanstanden. Aus diesem Grund sind die meisten Filmhits Indiens Vorzeigebispiele für das geschickte Umgehen der Zensur. Die FilmemacherInnen beschwichtigen die Zensoren geschickt durch das gezielte Einsetzen von verschleierter und kodierter Sexualität, welche Suggestion und Imagination beim/bei der ZuschauerIn hervorrufen (Vgl. Burke, 2008, S.140).

Monika Mehta schrieb in ihrer Studie über die indische Filmzensur, dass die Kämpfe um nationale Identität kontinuierlich über das Terrain der Sexualität ausgefochten werden. Es sei der weibliche Körper, welcher unverhohlen und im Übermaß mit Sexualität aufgeladen sei.

Der Film „Khalnayak“, den ich für meinen Text zur Analyse herangezogen habe und in Kapitel neun ausführlich beschreibe, löste vor seiner Veröffentlichung 1993 große Debatten aus. Man sprach regelrecht von „The Khalnayak Debate“. Durch die damaligen Auseinandersetzungen wurde klar ersichtlich, dass Sexualität zentral und entscheidend für die Konstruktion von nationaler Identität ist. In dem Fall von „Khalnayak“ gab es zur Veröffentlichung ebenso viele BefürworterInnen wie GegnerInnen.

„One doesn't understand what the director wants to say to a cultured nation like India by showing songs with double meaning. When one's

sisters and daughters are around and songs like these are played, one feels ashamed and embarrassed.“ (Mehta, 2001, S.2),

so die Wortmeldung eines Gegners. Die BefürworterInnen beriefen sich auf die indische Tradition von Volksliedern, zu welcher „Choli ke peeche kya hai?“ gezählt werden kann.

„And this is a folk song- which means that it has been sung for decades and maybe centuries.“ (Mehta, 2001, S.2)

Hier wird veranschaulicht, dass es eine indische Tradition gibt, in der Frauen entweder als sexuelle Opfer oder als Hüterinnen von Moral und Tradition gesehen werden. In jedem Fall wird es vermieden, die Frau als sexuell aktiv zu beschreiben. Madhuri Dixit<sup>35</sup> war bei ihren Fans damals schon für ihre beeindruckenden Performances bekannt. Es ist leicht zu begreifen, warum viele Frauen der Mittelschicht im städtischen Indien, Performances dieser Art genießen möchten. Diesen Frauen wird oft von ihren Familien und der Gesellschaft in der sie leben, eine Art Gendertraining verpasst. Es wird ihnen diktiert wie sie sich anzuziehen, zu verhalten, und wie sie zu sprechen haben. Sie werden davor gewarnt, dass jegliche sexuell erregende Handlung ihrerseits zu sexueller Gewalt und Missbrauch führt. Ob Frauen diesen Warnungen Aufmerksamkeit schenken oder nicht, in jedem Fall werden sie mit der Gefahr sexuell belästigt zu werden in Verbindung gebracht. Unter diesen Lebensumständen finden viele Frauen der Mittelschicht Dixits Performances erfreulich, weil sie auf diese Weise im gewissen Sinne ihre eigene Sexualität vertreten sehen, über die sie sich selbst nicht öffentlich definieren dürfen (Vgl. Mehta, 2001, S.3).

In Indien wurde zwar niemals Literatur und Kunst zensuriert, jedoch erfährt gerade der Film als starkes Medium diese Zensur umso härter. Gopal und Moorti haben sich mit den Gründen der Filmzensur beschäftigt und sind zu dem Schluss gekommen, dass der Film deshalb so hart behandelt wird, weil er die Kultur mit prägt und deshalb Moral widerspiegeln müsse. Der Film verbreitet sich durch die Technologie und erreicht die Massen, deshalb muss er die Ideale Indiens vertreten. Wenn er dies

---

<sup>35</sup> Madhuri Dixit gilt als die weibliche Bollywood-Ikone unter den Stars der Neunziger Jahre.

nicht tut, kann er die Menschen zu neuen und eventuell abwegigen Ideen verleiten (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.108). Filmmusik hätte die Tendenz eher „billig und vulgär“ zu sein und müsse deshalb streng kontrolliert werden. Musik sollte ein Vehikel sein, das nationale Ideale transportiert (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.108-109).

Liedaufnahmen werden bereits vor der Produktion eines Filmes fertig gestellt und die Plattenfirmen verbreiten diese bereits vor der Veröffentlichung eines Filmes als Investment. Es gibt Fälle, in denen die Lieder eines Filmes vor der Veröffentlichung des Filmes sehr populär wurden, die Filme jedoch unbekannt blieben. Es besteht die Möglichkeit, dass ein ganzes Album von Liedern eines Filmes veröffentlicht wird und der Film letztlich nie gedreht wird (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.110-111).

Im Gegensatz zum Kinofilm war das Kabel-, und- Satellitenfernsehen in Indien lange Zeit weniger strengen Zensurbestimmungen unterworfen. So konnten gefürchtete „vulgäre“ Lieder verbreitet werden, wie z.B. „Choli Ke“, „Sexy, sexy, sexy, mujhe log bhole“ („People say i am sexy, sexy, sexy“) from „Khuddar“ (1993). „Meri pant bhi sexy“ („My pant is sexy“) from „Dulaara“ und einige weitere. Jedes dieser Lieder stiftete große Debatten an und warf Diskussionen über Werte und Tradition auf, wo diese in der Filmmusikindustrie ihren Platz finden sollten, oder nicht. „Choli Ke“ wurde fast zensuriert und „Sexy, sexy, sexy, mujhe log bhole“ und „Meri pant bhi sexy“ wurden in der Tat zensuriert (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.112).

Es stellt sich die Frage ob Indien seine Kultur und Traditionen vom starken Einfluss des Westens schützen kann. Durch Filme, Sitcoms, Seifenopern und Shows die über das Satellitenprogramm in Indien gesehen werden können, ist dieser Einfluss unausweichlich.

Seit die wirtschaftliche Liberalisierung die territorialen Grenzen destabilisiert hat, versucht die Filmmusikdebatte eine wünschenswerte Form der indischen Identität zu definieren, die durch die Markierung ihrer kulturellen Grenzen affirmiert ist (Vgl. Gopal und Moorti, 2008, S.113).

## 9 Filmbeispiel 1: „Choli Ke Peeche Kya Hai (*What is behind the blouse*)? “ (1993)

Die Tanz-Gesangsszene „Choli Ke Peeche Kya Hai?“<sup>36</sup> spielt in dem Hindifilm „Khalnayak“ (1993) eine tragende Rolle. Gangha, eine Polizistin, geht im Geheimen als Tänzerin in eine Unterhaltungstruppe, um den Terroristen Ballu Balram zu fangen, der aus der Haft und dem Revier ihres Mannes geflohen war. Gangha tanzt, lockt und bezaubert Ballu Balram, der sie schließlich fragt, ob sie ihn auf seiner Reise begleiten möchte. Diese Einladung ist verbunden mit seinem freiwilligen Arrest und mit dem Verzicht der Teilhabe an der Welt der Kriminalität (Vgl. Shresthova, 2011, S.16).

### 9.1 Beschreibung der Szene

Der Schauplatz der Szene ist ein Tanzsaal innerhalb eines herrschaftlichen Hauses. Gangha betritt den Raum, der bereits mit Musikern, TänzerInnen und Publikum gefüllt ist. Das Gesicht verschleiert, gekleidet in eine orangefarbene, bauchfreie Bluse und einen knielangen Rock tritt sie auf. Ihr Kostüm hebt sich in Farbe und Schnitt deutlich von den Kostümen der Chorus-Tänzerinnen ab. In einer Ganzkörper-Einstellung balanciert sie Töpfe auf ihrem Kopf und geht direkt auf die Kamera zu. Alle vier musikalischen Zählzeiten akzentuiert sie ihre schwingenden Hüften mit einer zusätzlichen Bewegung.

---

<sup>36</sup> Im weiteren Text werde ich den Titel verkürzt „Choli Ke“ benennen.



Abbildung 1<sup>37</sup>

Bevor wir ihr Gesicht sehen, führt uns die Kamera zu ihrer nackten Taille, welche ihre Hüftbewegungen deutlich in den Vordergrund stellt. Daraufhin folgt eine Einstellung, die einen Rajasthani-Flötenspieler zeigt und eine Malerei, auf der eine Kurtisane abgebildet ist. Diese Szenerie soll Ganghas Performance mit dem Kontext der Kurtisanen-Tradition in Verbindung bringen. Die expliziten, neckenden Verse des Liedes werden durch den Dialog zwischen Gangha und Devi, einer Rajasthani Frau<sup>38</sup>, die Gangha hilft, ihre Mission zu erfüllen, unterstützt. Direkt in die Kamera blickend, fragt Devi: „Choli ke Peeche Kya Hai? (What is behind your blouse?)“. Dem Publikum mit dem Rücken zugewandt und das Gesicht noch immer verschleiert, antwortet Gangha: „Choli me dil hai mera (In my blouse is my heart)“. Diese Sequenz in der Tanzszene eröffnet den entscheidenden Dialog zwischen den beiden Frauen, welcher Ganghas Seriosität zum Ausdruck bringt. Sie weist Devis spezifisch sexuelle Fragen und Anweisungen mit Hilfe ihrer verspielten Unschuld zurück. Die Kamera und die Choreografie arbeiten in komplexer Weise zusammen, um Ganghas Unschuld zu bezeugen.

Die meisten von Ganghas potentiell erotischen Tanzbewegungen sind von der Taille aufwärts gefilmt. Schnelle Drehungen im Tanz und komplexe, auf den Rhythmus der Musik basierende Tanzabfolgen demonstrieren ihre großartigen Tanzkünste. Verspieltheit, kommuniziert durch Hüpfen und Springen und unschuldige Koketterie,

---

<sup>37</sup> Abbildung 1: Ein Ausschnitt der tanzenden Gangha die sich mit schwingenden Hüften durch den Tanzsaal bewegt.

<sup>38</sup> Eine Dorffrau aus Rajasthan, einem Gebiet im Nordwesten Indiens.

mildern die sexuellen Andeutungen der Gesangsstrophen. Eine Einstellung von schräg oben zeigt Gangha in einer traditionellen Kathakpose (einer Pose aus einem der klassischen, indischen Tanzstile), während im Vordergrund die Chorus-Tänzerinnen in einer verspielten, gestenreichen Sequenz tanzen. Derselbe Kamerawinkel zeigt Devi und den Chorus auf dem Boden sitzend. Der Gegen-Schuss und die Kameraeinstellung direkt auf das Publikum, welches die Performance betrachtet, ist eine oft verwendete Technik in indischen Filmtanzszenen. Dies sieht zum Beispiel so aus: Die Kamera zeigt uns Ballu Balrams Blick, nachdem Gangha ihren Schleier vom Gesicht löst.



Abbildung 2<sup>39</sup>

Diese Verzögerung soll uns glauben lassen, dass die nackte Taille nicht sein Hauptfokus war. Es soll so wirken, als wäre er vollkommen von ihrem unschuldigen, verspielten Ausdruck angezogen. Wir treffen auf Ballu Balrams Zuschauerblick nur, als Gangha bereit ist, diesem im Gegenzug zu begegnen. Diese verspielte Art der Kommunikation setzt sich im Verlauf des Tanzes fort. Gangha neckt Ballu Balram mit Hilfe ihrer Mimik und Gestik, als dieser zum ersten Mal seine Geldscheine zückt, um ihr etwas davon zu geben. Sie wirft ihm die Geldscheine zurück, wobei unklar bleibt, ob sie dies aus Verspieltheit tut oder aus ehrlicher Abscheu gegenüber seinem machohaften Verhalten. Als er das Zählen seiner Geldscheine wiederholt, schnappt sie ihm diese weg, noch bevor er dazu kommt sie alle zu zählen, und mit einer

---

<sup>39</sup> Abbildung 2: Ballu Balram beobachtet Gangha bei ihrem Tanz. Nach der Einstellung von Ballu Balrams Blick folgt eine in der wir Körperpartien der Tänzerin sehen, wie in Abbildung 2 dargestellt. Wir sehen ein Bild aus der Perspektive des „male-gaze“.

doppeldeutigen Geste steckt sie die Rupien in das Dekolletée ihrer Bluse. Mit dieser Geste deutet sie an, dass sie ihre Mission erfüllt hat und verlässt daraufhin den Tanzsaal. Naheinstellungen auf ihr Gesicht, das sie noch Ballu zuwendet, während sie das Wort „dil“ (Herz) ausspricht, und ein Gegen-Schuss zu einem hingerissenen Ballu und tanzenden Chorus-TänzerInnen, markieren ihren erfolgreichen Abgang. Damit beendet sie ihr Flirten auf effektive Weise. Die Szene endet, in dem wir zuletzt gezeigt bekommen, dass Ballu Gangha hinter die Kulissen folgt (Vgl. Shresthova, 2011, S.1).

Die sexuellen Anspielungen und Doppeldeutigkeiten in den Liedern und die Art und Weise wie diese im Hindifilm inszeniert werden, zeigen, dass hier mit hoch codifizierten Darstellungsmitteln gearbeitet wird. Das Filmbeispiel aus Subhash Ghais Film „Khalnayak“ (1993) ist das berühmteste Beispiel, welches dies beweist (Vgl. Nijhawan, 2009, S.8). Die Tanzszene „Choli Ke“ ist die Item-Nummer dieses Filmes. Die Antwort auf die Frage, was sich unter Ganghas Bluse befindet, wird ganz offensichtlich durch den Text beantwortet und durch den Tanz unterstrichen. Unter ihrer Bluse befindet sich ihr Herz, antwortet Gangha. Die vorsichtig inszenierten Einstellungen, die auf ihre Verkleidung und die Tanzbewegungen abzielen, verraten, dass das Publikum im Film die Doppeldeutigkeiten der Szene nicht übersehen kann. Während der Tanzszene werden mit Hilfe von spezifischen Kameraeinstellungen, die perfekt mit den Tanzbewegungen koordiniert sind, die Blicke der ZuseherInnen direkt auf Ganghas Lippen, Augen, Brüste und Hüften gelenkt. Einstellungen werden von einer erhöhten Perspektive gemacht, um mehr Dekolletée zeigen zu können oder von einer niedrigen Perspektive, um die Hüftbewegungen in den Vordergrund zu rücken. Make-up wird verwendet, um das Dekolletée noch deutlicher hervor zu heben. Push-up BHs und Polsterungen für die Hüften und Brüste werden häufig eingesetzt, um den selektiven Blick des/der ZuschauerIn zu verbessern (Vgl. Shresthova, 2003, S.50).

Die Szene gilt als Schlüsselrolle im Film, welcher auf eine lockere Art und Weise das Hinduepos „Ramayana“<sup>40</sup> verarbeitet. Rama ist der Held dieses Epos, welcher gegen den Dämonenkönig Ravana zu kämpfen hat. Ravana entführt Ramas Frau Sita, jedoch gelingt es Rama mit Hilfe des Affengottes Hanuman, seine Frau zu retten und wieder zu ihm zurück in sein Königreich zu bringen. Die Filmfigur des Kriminellen Ballu Balram kann mit dem Antihelden Ravana gleichgesetzt werden. In dieser modernen Adaption des Epos, verliebt sich Gangha (Sita) in Ballu (Ravana) und kehrt letztlich trotzdem zu Rama zurück. Ballu legt die Kriminalität aus Liebe zu Gangha ab und wird geläutert. Ganghas Ehre ist gerettet, als Ballu vor dem Gericht aussagt, dass Gangha sich stets treu und ehrwürdig verhalten habe. So führt Ravana das Paar Sita und Rama wieder zusammen. Da sich Ballu während der Tanzszene „Choli Ke“ in Gangha verliebt und sich entschließt sie auf seiner Flucht mitzunehmen, später jedoch durch sie bekehrt wird, ist diese Tanzszene ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung. Diese Szene schafft für Gangha eine kurzzeitige Erlaubnis sich anders zu verhalten, als sie sich normalerweise im öffentlichen Rahmen benehmen würde.

In „Choli Ke“ ist diese kurzfristige Erlaubnis eines veränderten Verhaltens durch eine narrative Strategie eingerichtet, die Asha Kasbekar<sup>41</sup> „nobles Opfer“ nennt (Vgl. Shresthova, 2011, S.16). In dieser Handlung geht die Heldin an die Grenzen der Seriosität, um einen Tanz zu performen, der eine spezifische Person (in dem Fall eine Geliebte) oder Gemeinschaft retten soll. Durch ihr nobles Vorhaben wird diese potentiell skandalöse Performance von ihrer Anrühigkeit befreit. Gangha möchte ihren Mann vor öffentlicher Demütigung bewahren und verkleidet sich deshalb als Tänzerin, um Ballu zu überführen. Durch ihre Performance im Tanzkostüm, welches dem einer Kurtisane ähnelt, bewegt sie sich erfolgreich zwischen Seriosität und Vulgarität und schließt einen moralischen Kompromiss. Dies gelingt ihr, indem sie eine Tänzerin spielt, ohne in Wahrheit eine zu sein. In einem Interview, das in Nasreen Muni Kabirs Dokumentation über „Khalnayak“ erschien, erzählt die Choreographin Saroj Khan, dass sie bewusst diese feine Linie zwischen Seriosität

---

<sup>40</sup> Das „Ramayana“ ist das zweite indische Nationalepos neben dem „Mahabharata“. Es entstand ungefähr zwischen dem vierten Jhdt. vor Chr. und dem zweiten nach Chr. Als Autor wird Valmiki genannt.

<sup>41</sup> Asha Kasbekar ist der Autor des Buches „Pop Culture India!“ (2006).

und Verlust dieser in die Choreographie der Tanzszene eingebaut hat. Gangha blickt nie direkt in die Kamera, denn das wäre zu provokativ gewesen, sagt Saroj Khan. Stattdessen richtet sie ihren Blick meist kokett abseits zu einer Ecke des Bildrahmens.



Abbildung 3<sup>42</sup>

Khan achtete sehr darauf Ganghas Bewegungen von denen der Chorustänzerinnen zu unterscheiden und verschieden zu gestalten, um ihr tänzerisches Talent hervorzuheben, sowie ihren professionellen Status zu unterstreichen. Diese Strategie trug dazu bei, dass die Tanzszene schlussendlich nicht zensuriert wurde. Gesellschaftliche Normen werden hier übertreten und die Moral, die kulturellen Normen werden parallel dazu hochgehalten, indem diese Übertretung im geschützten Rahmen der Tanzperformance innerhalb des filmischen Narrativs geschieht.

---

<sup>42</sup> Abbildung 3: Gangha, die auf das Herz in ihrer Bluse verweist, als Antwort auf die Frage „Choli Ke Peeche Kya Hai?“ („What is behind the blouse?“) was sich in dieser verbirgt



Abbildung 4<sup>43</sup>

## 9.2 Madhuri Dixit: Starphänomen versus Wahrnehmung ihrer Rolle im Film

Madhuri Dixit ist seit vielen Jahren ein Wahrzeichen unter den führenden Tänzerinnen der Hindifilme. Sie war die erste, die es schaffte, erfolgreich die Göttin, Tänzerin, Arbeitende, und Ehefrau zu vereinen. Es ist ihren Rollen anzusehen, dass sich ein Wandel hin zu mehr Respekt für die Filmtänzerinnen entwickelt hat. Ein wichtiger Schlüssel für Dixits großen Erfolg war es, dass sie es schaffte eine Kombination aus einer Ehefrau der Mittelschicht, dem Mädchen von nebenan und einer großen Sinnlichkeit, die sich durch ihre Tänze ausdrückt, welche ursprünglich von ihrer Art her dem Typus des Vamps zugeschrieben wurden, zu verbinden, beschreibt Ganti<sup>44</sup> in „A Guidebook to Popular Hindi Cinema“. Nach ihrem Erfolg in dem Film „Hum Apke Hain Kaun“ wurde Dixit zum Mega-Star in Bollywood und wurde als bekanntester, weiblicher Star in den Medien und als höchstbezahlteste Schauspielerin genannt. Dixits Performancekünste und ihre Starpersönlichkeit waren es, welche den Erfolg der Tanzszene hervorbrachten (Vgl. Shresthova, 2003, S.42).

---

<sup>43</sup> Abbildung 4: Gangha umringt von einer Gruppe von Tänzern, die sie mit einer Beckenbewegung von sich abweist.

<sup>44</sup> Tejaswini Ganti ist Professorin der Anthropologie und Autorin des Buches „A Guidebook to Popular Hindi Cinema“.

Sunita Mukhi<sup>45</sup> beschreibt in ihrem Artikel „Underneath my blouse beats my indian heart“ das Phänomen um Dixit. Sie ist der Meinung, dass Dixit durch ihre Auftritte in anderen Filmen, in denen sie es schaffte sinnlich zu wirken, ohne vulgär zu sein, und in denen sie gekonnt die Stereotypen der Prostituiertenrolle übertrieben darstellte, ihr Ansehen als moralische Frau im Privatleben zu bewahren. Dadurch wurde der Rolle der Gangha eine andere Note verliehen. Hier kann man daher von einer Rückwirkung ihrer Rolle in der Gesellschaft auf die Rolle im Film sprechen. Sangita Shresthova ist der Meinung, dass nuancenreiche Choreografie und gezielte Kameraführung bedeutende Elemente sind, die die Seriosität des Tanzes „Choli Ke“ erhalten (Vgl. Shresthova, 2011, S.16).

### **9.3 Die Zensurdebatte um „Khalnayak“ (1993)**

„Khalnayak“ (1993), ein Film über einen scheinbar unkorrigierbaren Terroristen, dessen Irrwege schlussendlich von einer rechtschaffenen Polizistin durchkreuzt werden, war ein Riesenerfolg seit seiner Erstaussstrahlung. Scharen von Menschen wurden ins Kino gelockt und die Musikindustrie spricht immer noch über das Medienspektakel, das die Tanz-Gesangsszene „Choli Ke“ erzeugte, welche den „Filmfare Award“ für die beste Choreografie gewann (Vgl. Shresthova, 2003, S.30). Das „Indian Central Bureau for Film Certification“ war über die sexuellen Anspielungen und expliziten Tanzgesten entsetzt und drohte die Veröffentlichung des Filmes zu verhindern, würde diese Tanzszene nicht entfernt werden. Die Presseberichterstattung garantierte hohe BesucherInnenzahlen, als der Film schlussendlich unbearbeitet veröffentlicht wurde. Die Entscheidung, den Film unzensuriert zu lassen, wurde auf Grund des narrativen Kontextes, in dem die Szene spielt, beschlossen (Vgl. Mehta, 2001, S.2).

Diese Tanzszene war so erfolgreich, dass die Kinos gezwungen waren, das Lied oft zweimal während einer Kinovorführung laufen zu lassen. Sie wurde alsbald ein Klassiker Bollywoods. Die Gespaltenheit zwischen tugendhaftem Opfer und abscheulichem, moralischem Untergang, die Gangha durch ihre Rolle sichtbar

---

<sup>45</sup> Sunita Mukhi ist Produzentin, Theater- und Performancekünstlerin und Gelehrte der Interdisziplinarität von Performancekünsten.

macht, baut sich im filmischen Narrativ auf. Die Tanzszene ist durchzogen von spezifischen Codes und Darstellungstechniken, welche die sexuellen Anspielungen zwar deutlich machen, sie gleichzeitig jedoch geschützt unter dem Mantel dieser Codes verbergen und dadurch indirekt bleiben, meint Shresthova (Vgl. Shresthova, 2003, S.31). Durch ihren Status als Polizistin und ihr moralisches Vorhaben ist Gangha davon befreit, als Prostituierte eingestuft zu werden, was ihr in einem anderen Kontext zugeschrieben worden wäre (Vgl. Mehta, 2001, S.5-9). Hier ist ein erfolgreicher Lösungsweg zwischen Seriosität und Vulgarität zu erkennen. Gangha performt in einem Kostüm, welches ihre Reize sichtbar macht, und in einer Situation, die normalerweise ihre Seriosität als verheiratete Frau in Frage stellen würde.

## 10 Filmbeispiel 2: „Kajra re (Kohl-lined)“ (2005)

„Kajra re“ ist der Item-Song des Filmes „Bunty und Babli“, der in der Mitte des Films in einer Bar mit großer Tanzfläche stattfindet. Um im späteren Verlauf, die Einbindung dieser Szene in den Plot zu verstehen, schildere ich verkürzt die Handlung des Filmes.

Die zwei jungen Protagonisten, Vimmi (eine junge Frau) und Rakesh (ein junger Mann) erträumen sich unabhängig voneinander ein Leben in Ruhm und Reichtum. Sie laufen beide aus ihrem ländlichen Zuhause fort, um diesem Wunsch zu folgen. Auf der Zugfahrt in Richtung Großstadt begegnen sie sich zum ersten Mal. Vimmi träumt davon ein Model zu werden und Rakesh möchte reich und berühmt werden. Sie beschließen gemeinsam nach Kanpur zu reisen, um dort ihr Glück zu versuchen. Sie haben jedoch kein Glück, und die Pläne scheinen nicht in Erfüllung zu gehen. So kommt ihnen die Idee in der Metropole Bombay neu anzufangen. Hierzu benötigen sie allerdings viel Geld und dieses beginnen sie von nun an durch Tricks, Betrügereien und Lügen geschickt zu ergaunern. Es gelingt, und sie legen einen Geschäftsmann nach dem anderen herein und gelangen zu großen Summen Geld, welches sie auch mit den armen Leuten, denen sie unterwegs begegnen großzügig teilen. Unter den Decknamen, Bunty und Babli, werden sie zu einem gefürchteten und erfolgreichen Gaunerpaar, das täglich für Schlagzeilen sorgt. In Bombay angekommen, haben sie ihren großen Wunsch, reich und berühmt zu werden, längst erreicht. Sie heiraten und Babli (Vimmi) wird schwanger. Mittlerweile werden sie von dem bekannten Polizisten, Dashrath Singh, gesucht und verfolgt. In einem noblen Hotel treffen sie zufällig auf ihn, als sie gerade dabei sind wegen dem Verkauf des Hotels zu verhandeln. Sie wollen den Polizisten so schnell wie möglich loswerden. Nach der Klubparty, bei der reichlich Alkohol fließt, schaffen sie es. Babli bringt auf der Reise ihren Sohn zur Welt, während sie weiterhin von Dashrath verfolgt werden. Sie beschließen, mit den Gaunereien aufzuhören, und von nun an Verantwortung für ihre kleine Familie zu übernehmen. Kurz darauf werden Bunty und Babli gefangen genommen. Als Dashrath sieht, dass sie mit den Gaunereien jedoch bereits aufgehört haben und mit dem Geld vielen, armen Menschen geholfen haben,

beschließt er die beiden frei zu lassen und stellt sie als Detektive unter den Namen Bunty und Babli bei sich im Polizeirevier ein (Vgl. Ali, Yash Raj Films, 2005).

## 10.1 Beschreibung der Szene

Der Item-Song findet an der Stelle statt, an der Bunty und Babli zum ersten Mal auf den Polizisten Dashrat Singh treffen. Sie bringen ihn in die Klubbar des Hotels, in der gefeiert und reichlich Alkohol getrunken wird, um ihn abzufüllen und loszuwerden. Wie in vielen anderen Item-Songs, verschwindet an dieser Stelle die weibliche Hauptrolle und wohnt dieser Szene nicht bei.

Das Item-Girl wird in einer Nahaufnahme gezeigt. Mit einem verführerischen Blick und einer klaren Handgeste deutet sie auf Dashrat Singh, der an der Bar sitzt. Ein betrunkenen, torkelnden Mann setzt sich zu ihren Füßen und sieht sie verträumt an. Daraufhin stupst sie ihn mit ihrem Fuß auf tänzerische Art und Weise zur Seite. Sie singt von dem Blick ihres Geliebten, der sie ins Herz traf. Schwärmerisch und sehnsüchtig wirkt ihr körperlicher Ausdruck und ihre Gestik, mit der sie mit viel Grazie den Tanz einleitet. Daraufhin setzt sich Dashrat seine Sonnenbrille auf, obwohl sich die Szene in einer dunklen Bar abspielt.



Abbildung 5<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Abbildung 5: Dashrat Singh blickt zu dem Item-Girl als dieses beginnt zu tanzen. Die Sehbehinderung deutet darauf hin, dass Dashrat etwas beobachtet, das mit sittlicher Moral nicht zu vereinen ist. Dies bestätigt sich dadurch, dass er die Brille aufsetzt in dem Moment als die Tänzerin den „Mujara-Tanz“ beginnt.

Er beendet seine Zigarette und blickt zu ihr, woraufhin die Kamera gezielt auf die sich bewegenden Körperteile der Tänzerin lenkt. Ihr Rücken und ihre Hüften begleiten den Musikrhythmus des Intro-Teiles. Auch Bunty trägt eine Sonnenbrille. Er stellt sein Bier ab und bewegt sich zielstrebig auf die Tänzerin zu. Mehrere Chorstänzerinnen versuchen ihn, eine nach der anderen, davon abzubringen. Er wirft die Mädchen mit einer lässigen Geste zur Seite. Als er vor dem Item-Girl steht, torkelt er und fällt schließlich zu Boden. Das Publikum lacht ihn aus. Dashrat deutet mit einer Geste, dass er den Auftritt verpatzt hat.



Abbildung 6<sup>47</sup>

Sie singt darüber, dass ihr innerer Frieden vorbei ist, seit sie bemerkt hat, dass Dashrat sie beobachtet. Hiermit flirtet sie direkt mit ihm. Alle Partygäste und TänzerInnen besingen im Refrain des Liedes ihre mit Kajal geschminkten Augen. Beide Männer tanzen nahe neben ihr. Daraufhin sehen wir eine neue Einstellung, in der das Item-Girl eine brennende Kerze hält und sich zu Dashrat mit einem verführerischen Blick umdreht und sich auf die Unterlippe beißt. Dashrat beugt seinen Kopf mit einer lässigen Geste links und rechts und geht ihr nach. Er blickt über seine Brille und bläst die Kerze vor ihren Augen aus. Daraufhin blickt sie ihm schelmisch nach, als er ihr den Rücken zukehrt. Bunty tanzt mit einer brennenden Kerze, die er ihr vor die Nase hält. Sie sieht ihn mit hochgezogener Augenbraue skeptisch an und bläst seine Kerze aus. Er bleibt verduzt zurück, während sie ihm

---

<sup>47</sup> Abbildung 6: Bunty stürzt zu Boden als er vom Item-Girl durch eine Tanzgeste abgelehnt wird. Auch er trägt eine Brille, als Symbol dafür, dass er es sich nur begrenzt erlaubt, den sinnlichen Tanz des Item-Girls zu beobachten.

längst den Rücken zugewendet hat. Der Tanz geht weiter. Das Item-Girl erscheint vor Dashrat mit einem großen, blauen Seidentuch und deutet an, dass sie ihn damit gerne fangen und binden würde. Daraufhin wickelt sie dieses um seinen Hals und Oberkörper und tanzt ihn neckisch an.



Abbildung 7<sup>48</sup>

Er schnappt sich das Tuch und läuft ihr mit einer kecken Tanzbewegung nach. Kurz darauf wirft er das Tuch von sich, und Bunty fängt es mit einem Sprung. Er fängt die Item-Tänzerin und umschlingt ihre Hüften mit dem blauen Tuch. Sie befreit sich, blickt erneut zu Dashrat, ignoriert Bunty und tanzt weiter.

Alle tanzen rund um die Bar, auf der reichlich alkoholische Getränke zu sehen sind. Die Frauen tanzen mit sinnlichen Hüftbewegungen und verführerischen Gesten in einer Gruppe, und die Männer tanzen teils in indischer, teils in westlicher Kleidung und mit „coolen“ Bewegungen. In der darauffolgenden Einstellung sehen wir die Tänzerinnen in einem gesterreichen Tanzstück auf dem Boden sitzend. Dieser Teil ist ein „Mujara“, der in der Tradition der Kurtisanentänze seinen Ursprung hat.



Abbildung 8<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Abbildung 7: Der Seidenschal wird als Symbol des „Binden wollens“ oder des „Einfangens“ eingesetzt.

Mit ihm erzählt sie anhand von Gesten, Ausdruck und Mimik von der Sehnsucht nach ihrem Geliebten. Die Musik und der Tanz werden gegen Ende hin noch schneller, die gesamte Partygesellschaft scheint in Ekstase zu geraten. Das Item-Girl wird von den beiden männlichen Protagonisten umringt und im Hintergrund tanzt eine große Gruppe von Männern.

Die Schlussequenz erweckt den Eindruck als wollten die Tänzer aus der Choreographie ausbrechen. Sie tanzen mit wilden Bewegungen um das Item-Girl. Als die Musik endet, stehen Dashrat und Bunty neben der Solistin. Sie deutet Bunty mit einer Handgeste ihre Abwehr, worauf dieser zum wiederholten Male zu Boden fällt. Daraufhin nimmt sie Dashrat für einen kurzen Moment beim Kinn, dann lässt sie ihn mit einem verführerischen Blick und einer abwehrenden Geste hinter sich. Sie geht von der Tanzfläche ab. Die letzte Einstellung zeigt die feiernde Gesellschaft und Dashrat, der dem Item-Girl folgt (Vgl. Ali, Yash Raj Films, 2005).

## **10.2 Aishwarya: der Star/ das Item-Girl/ die Ikone**

Aishwarya Rai, eine der bekanntesten Bollywood-Schauspielerinnen der vergangenen zwei Jahrzehnte und der Gegenwart, spielt das Item-Girl in dieser Filmszene. Ausser dieser Tanz- Gesangsszene spielt sie keine weitere Rolle in der Filmhandlung. Der neue Trend, berühmte Darstellerinnen in Item-Songs auftreten zu lassen, ist eine Praxis, die erst seit circa zehn Jahren praktiziert wird. Davor war es üblich, dass entweder eine Frau, die eine Nebenrolle spielt, diesen Part übernimmt, so wie das z.B. Helen<sup>50</sup> gemacht hat, oder die Hauptdarstellerin selbst in dem tragenden Lied des Filmes zu inszenieren. Dies müsse allerdings der Handlung angepasst und so dargestellt werden, dass es die Darstellerin in speziellen Umständen zeigt (wie in „Choli Ke“). Aus einem traditionellen Blickwinkel betrachtet, taumeln Item-Girls auf einem unsicheren Drahtseil. Auf der einen Seite respektiert, bewundert und vom Publikum geliebt, auf der anderen Seite mit einer Mischung aus

---

<sup>49</sup> Abbildung 8: Eine „Mujara“-Tanzsequenz, die in Bodenlage performt wird.

<sup>50</sup> Helen Jairag Richardson spielte in den Fünfziger und Sechziger Jahren in zahlreichen Filmen die Rolle des Vamps und war für ihre erotische Ausstrahlung bekannt.

Ehrfurcht und Beklommenheit behandelt, müssen sie im filmischen Narrativ ihre Existenz und ihre Subjektivität rechtfertigen.

Über Aishwarya Rais Leben gibt es viel zu berichten und dies macht sie so speziell als Item-Girl. Sie gewann 1994 den „Miss India“- und den „Miss World Contest“. Im Laufe ihrer Karriere erhielt sie mehrere Auszeichnungen, darunter zweimal den „Filmfare Award“, zweimal die „Screen Awards“ und zweimal die „IIFA Awards“ für ihre Performances in Bollywoodtanz-, und- Gesangsszenen. In den Medien wurde sie des Öfteren als „most beautiful woman in the world“ betitelt (Vgl. Smith, 2013, S.71).

Den Einstieg in die Filmindustrie ermöglichte ihr der Erfolg in der Modewelt. Nach mehreren Flops und viel schlechter Kritik ihren Schauspielkenntnissen gegenüber, feierte Aishwarya Rai 2002 mit „Devdas“, an der Seite von Madhuri Dixit und Shah Rukh Khan, einen ihrer größten Erfolge. 2004 war Rai in einer britischen Produktion zu sehen. Über ihre Künste in „Bride and Prejudice“, kommentiert die britische Presse zynisch: „radiantly beautiful but inert“ (Vgl. Smith, 2013, S.73). 2005 war ihr einziger zu verzeichnender Erfolg, der Auftritt in „Kajra re“ in Shaad Alis Komödie „Bunty und Babli“. Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits mit dem Hauptdarsteller des Filmes Abhishek Bachchan liiert. In allen Bollywoodfilmen, in denen sie bisher mitspielte, stellte sie ihr tänzerisches Talent unter Beweis. Hierzu zählten viele Performances, in denen traditionelle Tanzformen vorkamen, wie der Kathak<sup>51</sup> und der „Mujara“. Als Tanzstil der sich durch zahlreiche Handgesten (Mudras genannt) und Tanzbewegungen die dem Kathak entstammen, definiert, ist der „Mujara“ die raffinierte Form, die die Kurtisanen anwandten, um zu verführen und ihre Poesien auszudrücken (Vgl. Boejharat, 2006, S.8). Am herausragendsten sticht ihr Können in dem Film „Umrao Jaan“ (2006) hervor, in dem Rai eine Kurtisane darstellt.

In den vergangenen fünfzehn Jahren setzte sich Rai für verschiedenste humanitäre Organisationen ein, unter anderem für: „PETA“, „UN Microcredit“, „Eye Bank Association of India“, „Smile Train“ und „UNAIDS“. Im Laufe der Jahre wurde sie

---

<sup>51</sup> Der klassische, indische Tanzstil Kathak ist vorallem im Norden Indiens verbreitet. Der Begriff Kathak, entstammt dem „katha“, was so viel heißt wie „the art of story telling“. In seiner ersten Form, wurde der Kathak den Göttern zu ehren performt. Er entstand im 13. Jahrhundert.

durch das Modeln zum Gesicht verschiedener Marken und Firmen, wie: „Pepsi“, „Coca- Cola“, „Titan“, „Longines“, „L'Oréal“, und viele weitere.

2007 heiratete Aishwarya Rai, Abhishek Bachchan, den sie 1997 kennen gelernt hatte. Sie ist gläubige Hindu. In den Medien werden Rai und Bachchan als „supercouple“ bezeichnet (Vgl. Smith, 2013, S.78).

### **10.3 Analyse**

Die meisten Bollywoodfilme der vergangenen zehn Jahre beinhalten eine Barszene. In „Kajra re“, finden wir uns in einem schicken Klub eines Hotels wieder. Es spielt berühmte „Mujara-Klänge“ (traditionelle Musik aus der Kurtisanentradition) als Hintergrundmusik. Dann, ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Plot, wird die Gesangs-, und- Tanznummer performt, und der Blick des Publikums wird zur Beauty-Queen, Aishwarya Rai, gelenkt, welche im „Mujara“- Stil zu tanzen beginnt. Die Kombination von Barszene und Kurtisanentanzstil erlaubt es ChoreographInnen, ihre Fähigkeit moderne Bollywoodtechniken und alte, traditionelle „Mujara“-Techniken zu kombinieren. Dies gibt den FilmemacherInnen die Möglichkeit eine Szenerie zu kreieren, in welcher es scheint, als hätten anständige Leute keinen Zutritt. Frauen als Publikum gibt es innerhalb der Szene nicht. In traditionellen Kurtisanenszenerien waren für gewöhnlich, neben der Performenden, nur Männer anwesend.

Aishwarya trägt eine knappe Bluse und einen Rock bis zu den Knien. Ihre Kleidung ähnelt eher einer dörflichen Tänzerin als einer Kurtisane, da sie viel Haut zeigt und ihre Beine unbekleidet sind. Der Schmuck, den sie trägt, ähnelt jedoch sehr stark dem der Kurtisane.



Abbildung 9<sup>52</sup>



Abbildung 10<sup>53</sup>

Während ihre Kleidung einen niedrigen, sozialen Status symbolisiert und an ein ZigeunerInnen-Dasein erinnert, welches traditionell mit Assoziationen von freier Sexualität in Verbindung steht, frei von Verhaltensweisen und Normen der Mittelklasse, wirkt sie jedoch eher wie eine Berufstänzerin oder Klubdame, als eine Prostituierte, welche in die Lokation (der Bar) sehr gut passen würde. Die filmischen Einstellungen in „Kajra re“ haben die Kamerabewegungen des MTV-Style übernommen, die nicht mehr auf bestimmte Körperteile gerichtet werden wie in

---

<sup>52</sup> Abbildung 9: Aishwarya Rai als Kurtisane in „Umrao Jaan“ (2006).  
<http://www.ndtv.com/photos/entertainment/10-movies-ash-looked-most-stunning-in-14087/slide/9>  
Zugriff: 19.1.2015

<sup>53</sup> Abbildung 10: Aishwarya trägt als Item-Girl in „Kajra re“ ebenfalls Schmuck im „Mujara“-Stil, der zwar dezenter verwendet wird als in „Umrao Jaan“ jedoch eindeutig als Indiz für den alten Stil zu erkennen ist.

älteren Tanznummern, wo es Ganz-, oder- Teilaufnahmen von Körpern oder vom Gesicht gibt (Vgl. Nijhawan, 2009, S.106). Die Kamera bewegt sich sehr oft den Körper entlang. Ihre Frisur, ihr Make-up, der Augenkontakt und ein subtiler Ausdruck im Gesicht (gegenteilig zu dem starken Ausdruck im „Abhinaya“, die traditionelle Mimik aus dem klassischen, indischen Tanz, die in Kapitel vier näher erläutert wurde), markieren ihren Platz in einem globalen, medialen Schauplatz.

Aishwarya hält Amitabh Bachchan<sup>54</sup> eine Öllampe vor das Gesicht, was ein Signal der Einladung ist. Sie blickt ihn an, schaut zur Lampe, beißt ihre Unterlippe, und schaut zu ihm auf mit hochgezogener Augenbraue, welche sie zu einer Frage zu formen scheint. Das ist das Arrangement bzw. die Choreografie, die diesen Flirt darstellt. Dies ist eine von vielen kurzen, ähnlichen Sequenzen, die den sinnlichen Umgang des Flirtens in dieser Szene zeigt. Diese und ähnliche Darstellungsweisen werden in zahlreichen Item-Song verwendet, unter denen es oft starke Parallelen gibt, wie ich in Filmbeispiel drei näher erläutern werde.

Die Kamera fokussiert sich auf Aishwaryas bloßen Rücken, mit einem dünnen Faden ist die Bluse zu beiden Seiten der Schultern befestigt, ihre Hüften wiegen sich von Links nach Rechts, ihr geschmeidiger, junger Rücken wird aus der Nähe gefilmt. Kameraeinstellungen dieser Art ziehen sich durch den Tanz hindurch. Immer wieder sehen wir explizit, ausgeschnittene Körperpartien der Solistin (Vgl. Nijhawan, 2009, S.106).

Die Szene zeigt, dass beide Geschlechtergruppen Amüsement und Spaß am Tanz haben. Die Anonymität der Kinosäle erlaubt dem/der ZuseherIn eine Art von erotischem Voyeurismus. Während das Item-Girl zum Exportmittel der Diaspora wird, und eine treibende, kapitalistische Bedeutung erhält, wird ihr zeitgleich eine freiere Sexualität gewährt. Der Körper wird trotz seiner Begrenzungen auf der kommerziellen Bühne des Filmes neu in Szene gesetzt. Die Sexualität in diesem Item-Song präsentiert sich weiblich und stark, bereit und durchsetzungsfähig.

---

<sup>54</sup> Amitabh Bachchan zählt zu den erfolgreichsten männlichen Stars Bollywoods. In „Bunty und Babli“ spielt er die Rolle des Dashrat Singh.

Mulveys ikonische Blick-Theorie begrenzt den weiblichen Körper und seine Sexualität, die in ihrer Art sich auszudrücken, passiv ist und dessen Verlangen es ist, den männlichen Blick zufrieden zu stellen. Sie geht von der Sichtweise der männlichen (sowohl dem männlichen Protagonisten, als auch dem männlichen Zuseher) aus. Sehnsüchte und Wünsche der Frauen gibt es im Kino nicht zu sehen, meint Mulvey (Vgl. Nijhawan, 2009, S.106). Dies könnte man an „Kajra re“ widerlegen. Die Tanznummer legt den Fokus auf weibliches Verlangen und versucht, den uni-gerichteten Blick zu zeigen. Die Frau schlüpft hier in die Rolle der Beobachterin und Wählenden, während der männliche Charakter ihren Genuss und ihre Freude erwartet.

Die Augen der Tänzerinnen sind definitiv von Bedeutung im indischen Tanz. Während die Augen der Kurtisane traditionell, melancholisch und ergreifend in ihrem Ausdruck sind, die des Vamps von Verzweiflung sprechen und etwas manipulatives besitzen, die der Ehefrau ein transparenter Spiegel ihres wahren Herzens sind, sind jene des neuen Genres der Tänzerin sowohl ehrlich, als auch direkt, verführerisch und können Vieles zur gleichen Zeit bedeuten. In Aishwaryas Item-Tanz setzt sie ihren Blick verführerisch, kokett und verspielt ein. Dies soll signalisieren, dass sie mit den männlichen Darstellern flirtet und im Sinne hat ihnen den Kopf zu verdrehen. Man kann hier argumentieren, dass in „Kajra re“ und anderen Beispielen von neueren Item-Songs, die Frau das Subjekt ist und nicht der Mann, obwohl sie für Männer performt. Der Fokus dieser Tanzszene liegt auf den weiblichen Begehren und Wünschen. Die Kamera fokussiert sich auf die Autonomie ihrer Wahl und gibt ihr das Vorrecht. Sie ist frei, den jüngeren oder den älteren Mann zu wählen oder auch gar keinen. Während Aishwarya in diesem Song als Inbegriff von Männerträumen gesehen werden kann, sind es ihre Träume und Wünsche, die im Fokus der Filmszene stehen, sowie die Aufmerksamkeit des/der ZuschauerIn.

Obwohl sie zu einem Produkt populären Konsums wird, kann man argumentieren, dass sie einen Bruch von Keuschheit und Unterdrückung, von Wünschen, hin zu den Attributen einer modernen, begehrenswerten, indischen Frau symbolisiert. Interessanterweise macht dieser Item-Song keine Unterschiede zwischen emotionalen und sexuellen Wünschen. Es sind keine Hinweise vorhanden, dass sie tanzen muss oder, dass ihre sexuellen und finanziellen Interessen zwar zufrieden

gestellt werden, ihr Herz aber unberührt und unbefriedigt bleiben werden. Es gibt keine eindeutigen Hinweise und Beweise, dass es sich hier um Gefühlskälte, anstatt um liebende Wärme handeln könnte.

Viele ZuschauerInnen gehen ins Kino, um solche Tanznummern zu bewundern, wo sie die TänzerInnen in Rollen des Vamps oder der Kurtisane sehen. Die Szene „Kajra re“, die auf die Kajal-geschminkten Augen der Darstellerin verweist, ist beachtenswert, da sie mehrere Genres von Bollywoodtanz in sich vereint, und somit das Potenzial hat, die verschiedenen existierenden Dichotomien (Aufspaltungen) über Weiblichkeit aufzuzeigen. Obwohl sich die Szene in einer Bar abspielt, zeigt der Tanzstil sowohl Elemente des Street-Dance als auch Tanzbewegungen des „Mujara“-Stils, während das Filmsetting der Bar eher jenem des Vamps entspricht (Vgl. Nijhawan, 2009, S.106-108).

## 11 Filmbeispiel 3: „Laila tere le legi (Laila will take you away)“ (2013)

„Laila tere le legi“<sup>55</sup> ist ein Item-Song aus dem Bollywood-Thriller „Shootout at Wadala“ (2013). Passend zu diesem Actionstreifen, finden sich in dem Film gleich drei Item-Songs mit unterschiedlichen Darstellerinnen. Mit Priyanka Chopra in „Babli Badmaash“ zählt ein weiblicher, indischer Superstar zu den Item-Girls des Filmes. „Laila“, den ich näher beschreibe, ist mit der ehemaligen Pornodarstellerin Sunny Leone, einer Indo-Kanadierin<sup>56</sup>, besetzt.

Der Film behandelt eine wahre Begebenheit. Er erzählt das Leben des Gangsters Manya Surve. Wie viele der Bollywoodfilme, beginnt auch dieser mit der Vorgeschichte und erzählt uns, wie es im Leben Manyas dazu kam, dass er kriminell wurde. Der Werdegang Manyas wird bis zu seinem Tod, den er durch die indische Polizei findet, die ihn erschießt, dargestellt. Die Geschichte erzählt vom anfänglich unschuldig Inhaftierten, bis zu Indiens gefürchtetstem Verbrecher, der durch die Polizei in der Öffentlichkeit seinen Tod fand. Die drei Item-Songs des Filmes spielen alle in Klubs bzw. Freudenhäusern und sind ähnlich in ihren choreografischen Elementen. Sie erscheinen eher improvisiert als strikt festgelegt. Einzig der Item-Song mit dem Bollywoodstar Priyanka Chopra, enthält mehr an Tanzelementen, die als fix festgelegt zu erkennen sind. Die beiden anderen Tanzszenen, sind aus choreografischer Sicht eher mager und beschränken sich in ihrer Bewegungsart auf erotische Gesten und eindeutige, sexuelle Anspielungen. „Laila“ spielt in einem edlen Prostituiertenhaus. Das Item-Girl ist nach der Tanz-, und- Gesangsszene noch kurz in der darauffolgenden Szene präsent und spielt somit im Film eine kleine Rolle. Für einen Item-Auftritt ist dies eine Seltenheit. Die anderen beiden Item-Girls des Filmes, der Lieder „Babli Badmaash“ und „Aala re aala“ spielen keine weitere Rolle in der Filmhandlung.

---

<sup>55</sup> Im weiteren Verlauf nenne ich diesen Item-Song kurz „Laila“.

<sup>56</sup> Sunny Leone wurde 1981 in Tibet geboren und wuchs bis 1996 in Neu-Delhi auf. Danach zog ihre Familie nach Kalifornien, wo sie ihre Karriere startete.

## 11.1 Beschreibung der Szene

Der Item-Song aus „Shootout at Wadala“ findet in einem Bordell statt. Die Tanz-Gesangsszene beginnt in einem Saal, der in orientalischem Stil geschmückt ist. Das Item-Girl lehnt halb liegend auf einem orientalischen Bett. Man sieht sie mit dem Rücken zur Kamera, der nackt ist. Um die rechte Schulter, die Hüften und die Beine ist sie in ein Tuch gehüllt, das einem prächtigen Sari ähnelt. Es folgt eine Naheinstellung. Das Tuch fällt ihr von der rechten Schulter, daraufhin wendet sie der Kamera ihr Gesicht im Profil zu.

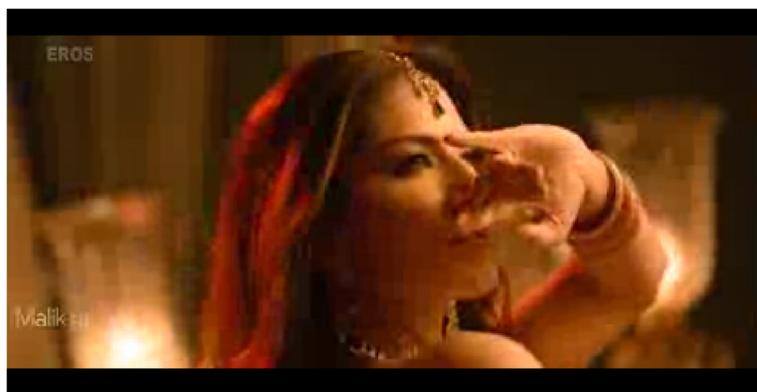


Abbildung 11<sup>57</sup>

Ihr Gesicht und ihr Dekolletée sind mit prächtigen, indischen Juwelen geschmückt. Sie macht ein paar Gesten, die verdeutlichen, dass sie von der Liebe singt. Sie zeigt einen sehnsüchtigen Blick, dann schwenkt die Kamera zu dem männlichen Publikum. Der Protagonist sitzt neben anderen Männern auf einem orientalischen Teppich. Wir sehen zum ersten Mal die Vorderseite des Item-Girls und die Kamera zeigt uns ihren Körper von unten nach oben aufsteigend. Sie trägt einen indischen Rock und einen orientalischen BH, der eher an ein Kostüm des orientalischen Tanzes erinnert, als an ein indisches. Laila ist die einzige Tänzerin inmitten einer größeren Anzahl an Männern. Sie bewegt sich geradewegs auf das männliche Publikum zu und beginnt mit verführerischen Hüftbewegungen ihren Tanz.

---

<sup>57</sup> Abbildung 11: Das Item-Girl zeigt eine Handgeste die die Augen umspielt, ähnlich wie bei einem „Mujara-Tanz“. Dies ist die einzige indische Handgeste, die Laila in diesem Tanz zeigt.



Abbildung 12<sup>58</sup>

Der Ausdruck und die Sinnlichkeit in den Tanzbewegungen scheinen fernab einer festgelegten Choreografie stattzufinden. Typische, indische Tanzelemente, die dem klassischen Tempeltanz entstammen könnten, fehlen hier vollkommen. Im Mittelpunkt steht Lailas Körper, den sie vor der Kamera und den Männern in Szene setzt und sich dabei des Öfteren selbst berührt. Der Protagonist geht auf sie zu und fasst sie fest am Arm. Er streicht ihr rechts über den Oberkörper und packt sie, nach dem er ihr vor allen Anwesenden einen Schlag auf das Gesäß verpaßt, um sie frontal zur Kamera zu drehen. Danach streicht er ihr mit der Hand den Rücken entlang. All dies lässt sie zu und beugt sich mit dem Oberkörper nach vorne zur Kamera. Der Fokus der Kamera und damit auch der des Zusehers, wird direkt zu ihrem Dekolletée gelenkt. Sie läuft mit trippelnden Schritten für kurze Zeit aus dem Bild. Die tanzende Männergruppe bleibt zurück und feuert Laila mit Worten, expliziten Gesten und Hüftbewegungen in ihrem erotischen Auftritt an. Einige dieser Gesten weisen eindeutig auf den Schritt und einen erigierten Penis hin.

In der nächsten Einstellung sehen wir Wäsche, insbesondere einen BH, von oben herunter fallen. Der BH landet direkt im Gesicht des Protagonisten. Daraufhin schwenkt die Kamera nach oben zum Balkon. Laila öffnet die Balkontüre und tritt in einem neuen Kostüm heraus. Sie trägt erneut ein glamouröses Kostüm, das an ein orientalisches Tanzgewand erinnert. Der lange Rock, der zu beiden Seiten Schlitze

---

<sup>58</sup> Abbildung 12: Eine filmische Einstellung aus dem Betrachtungspunkt der männlichen Zuschauer in der Filmszene

hat, stellt ihr Becken in den Vordergrund. Sie stellt ihr rechtes Bein provokativ auf einer Stuhlkante ab, so, dass dies eindeutig zu erkennen ist und pfeift mit einer Handgeste die anwesenden Männer zu sich.



Abbildung 13<sup>59</sup>

Diese laufen auf sie zu und feuern sie erneut mit Gesten und Pfiffen an, während sie in der Mitte umringt tanzt und große Becken- und Brustkorbkreise zum Musikrhythmus performt. Die Tanzbewegungen weisen nur minimale, sehr schlicht choreografierte Stellen auf und beschränken sich auf eindeutige, sexuelle Gesten und Anspielungen. Es folgen ein paar Einstellungen, die Laila alleine zeigen und in denen sie ihren Körper in Szene setzt. Danach tritt der Protagonist an sie heran, packt sie am Arm und hebt sie hoch, so, dass sie ihn beidbeinig bei den Hüften umschlingt. Er tanzt mit ihr, bindet sie mit einem großen roten Seidenschal an sich, schlägt ihr mehrmals auf das Gesäß und deutet mit einigen expliziten Hüftbewegungen einen Geschlechtsakt an.

---

<sup>59</sup> Abbildung 13: Der Betrachtungswinkel des „male-gaze“. Die in der Szene anwesenden Männer befinden sich unterhalb des Balkons und betrachten Laila von unten.



Abbildung 14<sup>60</sup>

Es folgt der Refrain mit Tanzbewegungen der Männer, die sich wiederholen. Dann folgt die finale Einstellung, die Laila in Mitten der Männer zeigt. Sie tritt an den Protagonisten heran, schnappt ihm den roten Schal mit einer schnellen Geste, kehrt den Männern den Rücken zu und geht ab (Vgl. Gupta, Balaji Motion Pictures, 2013).

## 11.2 Sunny Leone: Vom Pornostar zu Bollywoods Item-Girl

Sunny Leone ist das Item-Girl aus „Laila“. Die Indo-Kanadierin arbeitet als Schauspielerin, Businesswoman und Model und war vor ihrer Karriere in Bollywood ein angesagter Pornostar. 2003 war sie das „Penthouse Pet“<sup>61</sup> des Jahres und stand unter Vertrag bei „Vivid Entertainment“<sup>62</sup>. Im Magazin „Maxim“ wurde sie 2010 als einer der Top-Ten Pornostars weltweit genannt. 2012 hatte sie ihr Bollywood-Debut in Pooja Bhatt's Erotik-Thriller „Jism 2“ und arbeitet seit diesem Film in der Bollywoodfilmindustrie. Sie outete sich öffentlich als bisexuell und nahm den Künstlernamen Sunny Leone an, als sie in der Pornoindustrie zu arbeiten begann. 2005 unterschrieb sie einen Dreijahresvertrag mit „Vivid Entertainment“ und stieg damit in die Hardcore Pornoszene ein, in der sie vorerst nur Lesbenszenen drehte. Mit ihrem zweiten Film „Virtual Vivid Girl Sunny Leone“, den sie für die eben

---

<sup>60</sup> Abbildung 14: Der rote Schal wird hier als Zeichen des „Binden wollens“ oder „Einfangen wollens“ verwendet. Im Bild sieht man den Protagonisten und das Item-Girl in einer erotischen Haltung in Mitten des Item-Songs.

<sup>61</sup> Als „Penthouse Pets“ werden jene Models bezeichnet, die sich im Erotikmagazin „Penthouse“ abbilden lassen. Sunny Leone wurde 2003 zum „Penthouse Pet“ des Jahres gewählt.

<sup>62</sup> „Vivid Entertainment“ ist eine US-Amerikanische Pornofilm-Produktionsfirma.

genannte Filmfirma drehte, gewann sie den „AVN Award“<sup>63</sup> für die beste interaktive DVD. Im Mai 2007 verlängerte sie ihren Vertrag mit der Firma für sechs weitere Filme und stimmte zu auch mit einem Mann zu performen, allerdings exklusiv mit ihrem eigenen Partner, Matt Erikson. Dieser Film hieß „Sunny loves Matt“ und erhielt drei Nominierungen für die „AVN Awards“. In ihrem letzten Film für Vivid Entertainment performte sie in „Undress Me“ mit ihrem neuen Lebensgefährten Daniel Webber. 2009 gründete sie mit ihm ihre eigene Firma, die „Sunlust Pictures“. Ihre erste eigene Produktion „The Dark Side of the Sun“ hatte ihr Debut im „Erotic Heritage Museum in Las Vegas“. Sie steigerte ihre Popularität weiters durch erfolgreiche geschäftliche Partnerschaften mit „PPPcard“, „AdultPokerParty.com“, „Brickhouse“, „Flirt4Free“, „Totemcash“ und „Imlive“, mit denen es ihr gelang ihre Produktionen über das Internet und die Medien zu verbreiten. 2008 gewann sie den „Web Babe of the Year“ bei den „Xbiz Awards“. In einem Interview vom April 2012 gab sie bekannt, dass achtzig Prozent der Sponsoren ihrer Webseite aus Indien kommen. Im Anschluss an ihre Erotik-Filmkarriere modelte sie für „Vivid Footwear“. Es dauerte nicht lange bis unter ihrem Namen der „Sunny Leone Exciter Vibrator“ auf den Markt kam. Eigene Sunny-Produkte unter ihrem Branding Namen, wie Reizwäsche und eine eigene Diamantschmuck-Kollektion hat sie in Planung.

Im September 2009 kam eine eigene iPhone Applikation von ihr heraus. Es war die erste offizielle bewilligte Applikation, die ein Pornostar herausbrachte. 2010 wurde diese App von Apple wieder aus dem Handel entfernt. In dieser Zeit gab sie bekannt, dass sie über eine Karriere in Bollywood nachdachte, wenn sie entsprechend dafür bezahlt würde. Für Mohit Suris Film „Kalyug“ kam sie in Frage, lehnte jedoch ab, da ihr ihre Honorarforderung von einer Million Dollar nicht bezahlt wurde. 2004 nahm sie an der öffentlichen Veranstaltung „No More Bush Girls“ teil, an der eine Reihe berühmter Persönlichkeiten anwesend waren, die gegen die Präsidentschaft von George Bush protestierten. Sie rasierten sich ihre Schamhaare in der Öffentlichkeit. Sie setzte sich öffentlich dafür ein, dass Porno-Webseiten einen Kinderschutz bekommen und die Besitzer der Webseiten hierfür ein RTA Label besitzen müssen. Leone hat ein großes Interesse an Gesundheit und Fitness und wurde in

---

<sup>63</sup> Der „AVN Award“ ist ein Filmpreis der US-Erotikbranche, der einmal jährlich in Las Vegas vergeben wird.

verschiedenen Sportbrands und Fitnessmagazinen abgebildet. Im „Men's Fitness“ Magazin spricht sie über ihre gesunde Ernährung. 2011 zog sie für die Reality-TV-Show „Big Boss“, die indische Version von „Big Brother“ in die Wohngemeinschaft ein. In der Show verweigerte sie ihren Status als Porno-Star zuzugeben und diesen Part in der Sendung zu spielen. Sie gab nur bekannt, dass sie als Model und TV-Star in Amerika tätig sei. Es gab Gerüchte darüber, dass der zuständige Fernsehkanal durch Leones Präsenz bei „Big Boss“ versuche, für die Pornoindustrie Werbung zu machen. Während ihres Aufenthalts in der Fernseh-Wohngemeinschaft machte ihr der Bollywood-Filmmacher Mahesh Bhatt das Angebot in seinem Film „Jism 2“ mitzuspielen. Der Film kam im August 2012 heraus und war ein kommerzieller Erfolg (Vgl. [monstersandcritics.com](http://monstersandcritics.com), 2003-2014).

Über ihre Arbeit im Erotikbusiness und über die Leute, die ihre Arbeit ablehnen, meinte sie in einem Interview:

„there are so many, so many other people out there that do like me or they do like what I do, or they are happy for me, or it give some the ability to stand up and do what they wanna do, whether it's something in the arts [...], if they are painter or they like photography, which is not something that, I don't know about here, but at least, at least in America and Canada that's not the norm of what the parents want for their children. They want them to be doctors or lawyers and engineers [...] and that's what they strive for. So, if nothing else that gave that one person hope to say: well, she can do whatever she wants and her parents still love her, so I will do what I want, I wanna be a fireman or I wanna be a painter or I wanna, oh I wanna be a doctor, or I wanna be nurse, you know.“<sup>64</sup>

Sunny Leone sieht sich, wie man ihrer Rede entnehmen kann, als Vorbild für die Freiheit der modernen Frau in Indien.

---

<sup>64</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NxXP-SLCOiA> Zugriff: 10.9.2014

## 11.3 Analyse

„Shootout at Wadala“ kann in der Bollywoodfilmindustrie als Ausnahme angesehen werden, da er drei Item-Songs zeigt. Man kann davon ausgehen, dass diese passend zum Genre des Actionfilmes arrangiert wurden, und, dass es sich hier um keinen neuen Trend handelt, der mehrere Item-Auftritte fordert. Auffallend ist insbesondere, dass in „Laila“ die Tanzbewegungen des Item-Girls, kaum etwas mit einer festgelegten Choreografie zu tun zu haben scheinen. Die Tänzerin vollführt wenige anspruchsvolle Bewegungen und Gesten. Einzig die Männergruppe, die im Refrain dieselben Bewegungen wiederholt, tanzt choreografierte Sequenzen, die deutlich als festgelegt zu erkennen sind. Alle körperlichen Inszenierungen des Item-Girls drücken aus, dass sie sich zur Verfügung stellt, um die Lust der Männer zu befriedigen. Da es zu direktem Körperkontakt kommt und auch der Text Eindeutiges vermuten lässt, ist hier nicht mehr nur von der visuellen Befriedigung die Rede, sondern sie führt auf subtile Weise darüberhinaus. Hier werden sexuelle Anspielungen zu klaren Eindeutigkeiten. Die Bedeutung der Item-Songs in diesem Film und die Rolle der Frau im indischen Kino ist laut Filmdirektor Sanjay Gupta, folgende:

„The inclusion of three sex-soaked item-songs, starring adult filmstar Sunny Leone, bollywood’s Priyanka Chopra and british actress Sophie Choudry (sporting some unnerving plastic surgery), also lessen credibility. But Gupta has always been what you called a man’s director. [...] – women are only there to entertain, and occasionally to cry over their boyfriends corpses.“<sup>65</sup>

Die Ankündigungen auf den Bollywood-Internetseiten erwähnen seit dem „Hype“ der Item-Songs stets, wer diese Szene performt und was sich das Publikum davon erwarten kann. Das Beispiel „Laila“ ist nur eines unter vielen. Ankündigungen wie diese findet man zu allen aktuellen Item-Songs:

---

<sup>65</sup> [www.hollywoodreporter.com/review/shootout-at-wadala-film-review-451724](http://www.hollywoodreporter.com/review/shootout-at-wadala-film-review-451724) Zugriff: 16.9.2014

„In an industry where item babes flourish, honing their suggestive pelvic thrusts, heaving bosoms and jigglings bottoms, Sunny's new item number "Laila tere le legi" with the hunky John Abraham in Sanjay Gupta's Shootout at Wadala looks promising. We are looking forward to seeing if Sunny's steamy Laila could brew up a storm with her sizzling steps in the days to come."<sup>66</sup>

Die Kamera in „Laila“ zeigt durchgehend den Blick des Mannes. Mulveys Konzept des aktiven „male-gaze“ ist auf den gesamten Item-Auftritt anwendbar. Der weibliche Körper wird in Szene gesetzt, sowohl durch die Kameraeinstellungen als auch durch das Item-Girl selbst, das im Vergleich zu den vorherigen Filmbeispielen, ihre Bereitschaft das männliche, sexuelle Verlangen zu befriedigen, um einiges deutlicher zur Schau stellt. Die Bewegungssequenzen, in denen Laila ihren eigenen Körper berührt, haben mit indischer Tanzchoreografie nichts mehr zu tun. Sie sind für die Kamera und den Zuschauer im Film und im Kinosaal, in Szene gesetzt, und sollen Lailas jeweilige Körperpartien in deren Fokus rücken. Bis auf eine Handgeste zu Beginn des Liedes, die Laila vor ihren eigenen Augen ausführt, um ihren Blick zu verdeutlichen, gibt es keine weiteren Gesten, die auf einen „Mujara“ oder einen anderen traditionellen Stil hinweisen. Auch die Männer tanzen nur sehr schlicht choreografierte Schritte und Gesten, die ebenfalls weder an indische Traditionen noch an Volkstanzelemente erinnern, sondern, die als Gesten gedeutet werden können, die dem erotischen Sich-in-Szene-Setzen des Item-Girls, zujubeln und anfeuern. Die Kamera fungiert ähnlich wie in „Choli Ke“, sie zeigt uns jedoch viel mehr nackte Haut, da die Tänzerin leicht bekleidet ist. Das Kostüm an sich, erinnert an orientalische Tanzkostüme, jedoch ist der Schmuck eindeutig indisch. Auch in dieser Szene erinnert der Kopfschmuck an jenen der Kurtisane, so wie es auch in „Kajra re“ der Fall ist.

---

<sup>66</sup> [www.bollywoodlife.com/news-gossip/sunny-leone-from-porn-star-to-bollywood-babe/#!/1/sunny-leone-laila1/](http://www.bollywoodlife.com/news-gossip/sunny-leone-from-porn-star-to-bollywood-babe/#!/1/sunny-leone-laila1/) Zugriff: 16.9.2014



Abbildung 15<sup>67</sup>



Abbildung 16<sup>68</sup>

Damit sehen wir ein indisches Element aus einer alten Tradition, das unter neuen Umständen inszeniert wird. Die Kurtisane zeigte in ihrem „Mujara“ keine nackte Haut, mit Ausnahme der Hände, der Füße und dem Gesicht. Ihre Verführungskünste bot sie durch komplex choreografierte, aufwendige Tänze dar, die voller Poesie waren. Einsam und verlassen wirkt dieses Kostümelement einer alten Tradition, welches in „Laila“ seinen Platz als optischen Aufputz findet.

---

<sup>67</sup> Abbildung 15: Aishwarya Rai als Kurtisane in „Umrao Jaan“ (2006).  
<http://www.ndtv.com/photos/entertainment/10-movies-ash-looked-most-stunning-in-14087/slide/9>  
Zugriff: 19.1.2015

<sup>68</sup> Abbildung 16: Sunny Leone trägt in „Laila“ Schmuck, der jenem der Kurtisane sehr ähnlich ist. Es ist eines von wenigen traditionellen Details, die in dieser Tanzszene eingesetzt wurden.

Ein weiteres sich wiederholendes Element, ist der Einsatz des Seidenschals. Der Protagonist trägt diesen roten Schal ab der Mitte der Szene bis zum Ende. In einer Einstellung, in der er Laila, die ihn mit ihren Beinen umschlingt, trägt, bindet er sie mit dem Tuch an sich. Dies wird hier nicht nur symbolisch angedeutet, sondern es ist reales Geschehen in der Szene. Sie lässt mit sich machen, was er möchte. Der Einsatz des roten Seidenschals wird hier nicht dafür verwendet das „sich binden“ anzudeuten, so wie dies in Tanz-, und- Gesangsszenen verwendet werden kann, um Verliebtsein und den Wunsch nach einer Liebesbeziehung anzudeuten, sondern im Falle „Laila“ wird er als Zeichen für den Geschlechtsakt, den sich der Mann nimmt, eingesetzt. Da Laila sich den Fesseln des Hauptdarstellers nicht entzieht, wird ihre Bereitwilligkeit ersichtlich. Den tatsächlichen sexuellen Akt sehen wir im Film nicht. Die letzte Einstellung zeigt uns Laila, die dem Protagonisten den Schal, den er um den Hals trägt, weg schnappt. Sie dreht den Männern den Rücken zu und geht ab. Dieses Bild vermittelt jedoch nicht, wie in den beiden vorherigen, beschriebenen Filmbeispielen, dass sie ihren Willen durchsetzt, ein Ziel erreicht, oder ihre eigene Lust befriedigt hat. Nachdem sie bis zum Ende der Szene als erotisches Spektakel für den Blick des Mannes inszeniert wurde, kann diese abschließende Geste kaum noch ein Frauenbild des freien Willens herstellen. Im Hinblick auf die stete Bereitwilligkeit sich für den Mann in Szene zu setzen, kann man den Abgang unter dem Motto deuten: „Ich bin bereit allen Wünschen zu entsprechen und alles zu zeigen, jedoch nehme ich mir die Freiheit jetzt abzugehen und die Szene zu beenden.“ Tatsache ist allerdings, dass der Zuseher bereits fast alles gesehen hat, als die Szene auf der Bühne zu Ende war. Auf subtile Andeutungen und Codes, die es in anderen Tanz-, und- Gesangsszenen gibt, wird hier vollkommen verzichtet.

#### **11.4 Zensur: “Laila Teri Le legi” vs. “Laila Tujhe Lut Legi”**

Es gibt einen neuen Trend in Bollywood. Zuerst wird eine unzensurierte Version eines Item-Songs heraus gegeben und dann eine zensurierte. Die Szenen ein zweites Mal zu drehen bzw. durch Filmschnitt zu verändern, ist absolut neu und wurde seit kurzem zur Gewohnheit in Bollywood. Vulgarität wird hierbei nicht unbedingt entfernt. Es stellt sich die Frage, ob die Zensur nur als Zweck eingesetzt wird, um zu veranschaulichen, dass Sitten und Gebräuche nachwievor hochgehalten

werden. Auf eine gewisse Art und Weise wird getrickst, da Vulgaritäten letztlich nicht mehr entfernt werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

„First with Jolly LLB's mere to L lag gaye which became mere to 'La' lag gaye, which actually changed nothing in the song, and remained as close to vulgarity as it was. Maybe it inched a bit closer to vulgarity, if anything.”<sup>69</sup>

Der Text in “Laila” ist in einem obszönen, jedoch gebräuchlichen Slang geschrieben. Die Zensur verlangte nach mehr Diskretion und beurteilte den Inhalt, als für bestimmte Altersgruppen unangemessen. Der Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Version besteht in folgendem:

“The words „teri le legi' imply 'gaa\*d le legi' which means 'will f\*\*k you in the ass“, though it's used as a slang for making someone helpless. The lyrics as such don't use any such word that is abusive, but the phrase, overall, is clearly abusive, and offensive. Instead, the song now in it's censored version goes like “Laila tujhe lut legi”, which itself is wrong, at least the way it's sung. It actually should have been “Laila tujhe Loot/Luut legi”, which would mean “Laila will loot you”. As such it seems to retain the meaning of the song, but then the alliteration effect that the lyricist had created here (and which looked good despite the vulgarity) is gone.”<sup>70</sup>

Der Liedtext erscheint kontrovers. Sunny Leones Item-Nummer wurde innerhalb von sechs Tagen zum Internet-Hit. Mit mehr als 73.000 „Klicks“ auf YouTube gelangte er sehr schnell zu großer Bekanntheit. Das Video wurde in Kürze zu einem viralen Video auf der bekannten Internet-Plattform. Wäre der Text bei „Laila tere le legi“ geblieben, so hätten die Zensoren ihn unter die „adult-category“ gereiht. Das heisst, der Item-Song wäre unter Erotikfilmszene gelaufen und hätte somit keinen Platz im

---

<sup>69</sup> <http://www.bollymeaning.com/2013/04/censoring-lyrics-laila-teri-le-legi-vs.htm> Zugriff: 10.11.2014

<sup>70</sup> <http://www.bollymeaning.com/2013/04/censoring-lyrics-laila-teri-le-legi-vs.htm> Zugriff: 11.11.2014

Bollywoodfilm. So wurde der Text in „Laila tujhe loot legi“ umbenannt. „Dies musste getan werden“, meinte Filmdirektor Sanjay Gupta in einem Interview. Allerdings war es nicht nur der Text, der vor der Zensur nicht bestanden hatte. Auch Sunny Leones erotischer Tanz schnitt vor der Zensur schlecht ab. So mussten einige Sequenzen der Szene neu gedreht werden und Sequenzen der Originalszene wurden entfernt. Der Film wurde im Kino allerdings mit der Originalversion vorgeführt. Hier stellt sich die Frage, warum in diesem Fall ein solcher Aufwand der Neuinszenierung mit dem Hintergrund angeblich strenger Zensur betrieben wird (Vgl. [bollywoodlife.com](http://bollywoodlife.com), 2013).

## 12 Fazit

**Die Analyse der Rolle des Item-Girls anhand der Filmbeispiele: „Choli Ke“, „Kajra re“ und „Laila“:**

**„Choli Ke“:**

In „Choli Ke“ (1993) ist der Item-Song, sofern wir ihn damals schon so betiteln können, noch in den Plot integriert. Die TänzerInnen tragen traditionelle Volkstanzkostüme. Die Szene spielt in einem indischen Ambiente, und es tanzen ausschließlich indische TänzerInnen. Innerhalb der Szene gibt es keinerlei Ortswechsel und keinen Kostümwechsel. Die Choreografie setzt sich nur aus indischen Tanzelementen zusammen und beinhaltet Volkstanzelemente des Rajasthani-Stils als auch des „Mujara“-Stils. Neben der Protagonistin tanzt eine große Gruppe an Chorustänzerinnen und -tänzern. Die Protagonistin verfolgt in diesem Lied das Ziel, den Kriminellen Ballu Balram für sich zu gewinnen, um ihn zu überführen. Es gelingt ihr mit ihrem Tanz, sein Interesse für sie zu wecken. Bereits damals wurde der Film mit dieser Szene beworben, jedoch noch nicht unter dem Branding Item-Song. Wegen der sexuellen Anspielungen sollte die Szene damals zensuriert werden, was allerdings nicht umgesetzt wurde. Der gute Ruf und der Status von Madhuri Dixit trugen erheblich dazu bei, dass es nicht zur Zensur gekommen ist.

**„Kajra re“:**

In „Kajra re“ (2005) ist der Item-Song nicht mehr in den Plot integriert. Es handelt sich um einen Star-Gastauftritt. Wir sehen die Bollywoodikone Aishwarya Rai in einem modernen „Mujara“ im Ambiente einer Klubbar. Sie tanzt umgeben von vielen Chorustänzerinnen und im Refrainteil tanzen auch die anwesenden Männer. In

dieser Szene haben wir das seltene Beispiel, dass das Item-Girl seine eigene Lustbefriedigung bezweckt. Wir sehen einen uni-gerichteten Blick, denn aus der Perspektive des Item-Girls wird ebenfalls gefilmt. Die Männer werden allerdings von der Kamera nicht in Teile zerlegt. Die Reize der Männer stehen nicht im Vordergrund. Somit ist trotz des Scheins, dass die Tänzerin in dieser Szene das Subjekt ist, sie diejenige, die von der Kamera zerlegt wird und somit zum sinnlichen Spektakel inszeniert wird. Auch hier wird für den männlichen Zuschauer im Kinosaal in der Art des „male-gaze“ inszeniert. Der Schmuck, den Aishwarya trägt, passt zu den „Mujara“-Tanzelementen. Beides erinnert an den verführerischen Tanz der Kurtisane, jedoch ist das Item-Girl um einiges freizügiger gekleidet als es eine traditionelle Kurtisane war. In der Handlung erreicht sie ihr Ziel, den beiden Männern den Kopf zu verdrehen. Auch in dieser Item-Szene gibt es weder einen Ortwechsel noch einen Kostümwechsel. Die Choreografie beinhaltet viele typisch indische Tanzelemente, jedoch auch viele Elemente, die man anderen modernen Tanzrichtungen und westlichen Showtanzstilen zuordnen kann. Mit Aishwarya als Item-Girl haben wir einen Starauftritt, der den Film aufputzt und bestens promotet, vor allem deshalb, weil Aishwarya für ihre besondere Schönheit und Reize beliebt und bekannt ist. Durch ihre Beliebtheit und ihren angesehenen Status wird die Szene aufgewertet. Sie genießt einen ähnlichen Ruf wie Madhuri Dixit und wird in der Gesellschaft und in den Medien geschätzt und als „gesittete Hindu“ bezeichnet (Vgl. Smith, 2013, S.82).

### **„Laila“:**

In „Laila“ (2013) ist der Item-Song zwar wieder in den Film integriert, das Item-Girl hat aber nur eine sehr unbedeutende Rolle. Gleich nach der Tanzszene erfährt man, dass sich diese in einem Freudenhaus abgespielt hat, in dem Laila als Prostituierte arbeitet. Sie tanzt als einzige Frau umringt von einer großen Männergruppe. Sie ist das erotische Spektakel, das sich in Szene setzt. Obwohl sie die Männer aufreizt und anschließend verschmäht, scheint das einzige Ziel der Szene zu sein, ihre körperlichen Reize in Szene zu setzen. Die Szene spielt in einem orientalisch geschmückten Haus, und die Kamera und die Szene wechseln immer wieder

zwischen den Räumen. Laila tritt in verschiedenen Kostümen auf, welche alle tiefe Einblicke zulassen und ihre Reize hervorheben. Somit haben wir in „Laila“ sowohl Kostümwechsel, als auch Ortswechsel. Die Choreografie der Männer ist durchgehend mit Bewegungen ausgestattet, die alle „Lust auf Sex mit Laila“ signalisieren. Lailas Tanz ist von keiner besonderen Raffinesse. Sie inszeniert ihren Körper, die Bewegungen, die sie tanzt, könnten improvisiert sein. Es gibt weder traditionelle, klassische, noch Volkstanzelemente und auch keinerlei typisch indische Tanzposen oder Gesten. Der Tanz setzt sich aus dem In-Szene-setzen des als sexuell zu betrachtenden Körpers zusammen und ist ein Zurschaustellen des weiblichen Körpers. Laila berührt sich selbst, lässt sich angreifen, packen und durch die Gegend wirbeln, ohne sich zu wehren. Eindeutig indisch erscheinen nur Lailas erster Rock und ihr Schmuck. Das restliche Kostüm erinnert an ein orientalisches Bauchtanzgewand. Als Item-Girl sehen wir Sunny Leone, die vor und während ihrer Karriere in Bollywood ein bekannter internationaler Pornostar war und ist. In der indischen Öffentlichkeit hat sie ihre GegnerInnen und BefürworterInnen und bringt ein völlig anderes Frauenbild ins Gespräch als Madhuri Dixit und Aishwarya Rai. Das Renomee der Stars und was sie dadurch ihrer Rolle bringen, ist von großer Bedeutung, wie ein Tanz interpretiert wird, und ist bei der Analyse einer Tanzszene zu beachten (Vgl. Shresthova, 2003, S.43).

Zur Einleitung meiner These möchte ich noch einmal auf Chakravortys Ansatzpunkte: „Körper als Text“ und „Choreografie als Text“ hinweisen. Der Körper als konzeptuelles Diskursobjekt oder als Text, in den die Kultur eingeschrieben ist, liest sich wie eine Sprache (Vgl. Chakravorty, 2009, S.212).

„Choreography as a signifying system of power relations underlines the objecthood of the body.“ (Chakravorty, 2009, S.213)

Da in Indien verstärkt ein Wandel von nationaler Tradition zur Konsumkultur stattfindet, können wir dies auch in den Filmtänzen ablesen. Sie sind Ausdruck der Wünsche, Sehnsüchte und Veränderungen in der Kultur. Weiters sind Filme und auch ihre Tänze ein Ausdruck der Erwartungen der jeweiligen Gesellschaft in der sie produziert werden. In den Item-Songs werden die Wünsche einer patriarchal geformten Gesellschaft im Hinblick auf die Sexualität der Frau deutlich sichtbar. Betrachtet man die drei erwähnten Filmbeispiele, so sehen wir eine Entwicklung vom

Tanzstil mit typisch indischen Tanzelementen hin zu Tänzen, in denen diese vollkommen verschwunden sind. Wir können den Wandel ebenso an den Kostümen, den Schauplätzen, in denen die Tänze stattfinden, und an den Tänzerinnen ablesen, die immer öfter europäischer oder amerikanischer Herkunft sind. Die Item-Tänze der vergangenen zehn Jahre bis heute wurden durchwegs für den „male-gaze“ inszeniert. Es ist ein Trend zu beobachten, der zeigt, dass die Tanzkleidung zunehmend freizügiger wird, die Schauplätze öfters gewechselt werden, um dem Betrachter mehr Abwechslung und Sinnesgenuss zu bieten. Die Item-Tänzerinnen inszenieren sich zunehmend selbst vor der Kamera und stellen ihre körperlichen Vorzüge zur Befriedigung des Betrachters zur Schau. Wenn Choreografie nun, wie Chakravorty es formuliert, ein System ist, in dem man die jeweilige Machtposition ablesen kann, so lässt sich die untergeordnete Stellung der Frau, ihr Objektsein in den heutigen Item-Tänzen sehr deutlich erkennen. Der momentane Trend, wie man am dritten Beispiel ablesen kann, verstärkt die Sexualisierung, setzt fast ausschließlich auf Körper und Sex. Mit Sunny Leone als bekannte Darstellerin der Erotikfilmindustrie und ihrem Auftritt in „Laila“ kann man sehen, dass ein Teil der heutigen Item-Songs ganz gezielt darauf ausgerichtet sind, die Filme durch möglichst viel erotischen „Touch“ zu vermarkten. Hier wird nicht mehr durch den guten Ruf der Darstellerin auch der Ruf der besagten Szenen in ein gesitteteres Licht gerückt, sondern gezielte virale Werbung unter dem Motto „Sex sells“ betrieben.

Wenn wir veranschaulichen wollen inwieweit der Film Überschneidungen und Gemeinsamkeiten mit der realen Welt aufweist, wie der Prozess der Charakterisierung und die Repräsentation von gender-spezifischen Rollen in den Hindifilmen funktioniert, dann können wir einen klaren patriarchalen Einfluss in der Art, wie die Filme produziert werden, sehen. Die Helden des Films werden zu Markenzeichen für die Filme und garantieren Erträge, während viele der Heldinnen den Film mit ihrer Schönheit aufputzen und in Erscheinung treten, um die Liebesbedürfnisse des Helden zu befriedigen. Durch die steten Wiederholungen in den Filmen sind die ZuseherInnen bereits eine perfekte an dieses neue Szenario gewöhnt. Es wird von vielen angenommen, sei dies bewusst oder unbewusst. Filme dieser Art sind zu Hits geworden, das ist ein Fakt. So wäre es eine Heuchelei die Item-Songs als Tabu hinzustellen, da zumindest ein Teil der ZuseherInnen von dem Tanzstil, dem traditionelle indische Tanzelemente fehlen ebenso wie qualitätsvolle

Choreografien und in dem die Rolle der Frau auf ihre Sexualität und Körperlichkeit reduziert ist, begeistert sind. In der indischen Filmindustrie ist es seltener, dass für Frauen angemessene und konstruktive Rollen geschrieben werden, die sie in ihrer Kraft, Macht und ihrem Handlungspotential zeigen. Voyeuristische Kameraeinstellungen, vulgäre Lieder, die die physischen Attribute der Frauen in einer unwürdigen Sprache beschreiben, führen zu einer unrealen Darstellung der Frauen weit abseits der Wirklichkeit. Die Item-Tänzerin wird dem Helden wie ein delikates Gericht auf einem Teller präsentiert. Die weibliche Sinnlichkeit zu feiern wäre eine andere Sache, aber in den Item-Szenen werden weibliche Körper zerlegt, und damit wird den Tänzerinnen die Autonomie ihres wahren Selbst geraubt. Die Item-Songs befördern die untergeordnete Stellung der Frau und das scheint akzeptiert zu werden. Das Kinopublikum genießt diese erotischen Tanzlieder und es lacht, wenn Kinder diese auf Festlichkeiten imitieren, sei es auf Hochzeiten oder anderen Events. Sie lieben es, wenn der Held das Item-Girl wiederholt jagt, bis dieses seinem Charme verfällt. Das kommt einer Ermächtigung der Frau in der Gesellschaft nicht gleich (Vgl. youthkiawaaz.com, 2014). Kritische Auseinandersetzungen mit dem Thema gibt es bei den weiblichen Bollywoodstars durchaus. Priyanka Chopra<sup>71</sup> weigerte sich für einen ihrer neuen Filme den Vertrag und die Zusage für den Item-Song zu geben, bevor man ihr die Texte der Tanzszene verriet. Dies wurde von vielen Aktivist:innen, die für die Rechte der indischen Frau kämpfen, begrüßt (Vgl. sunjayjk.wordpress.com, 2013).

Meine Analyse ergibt, dass die erotische Inszenierung der Frau im Item-Song als Projektion der Sehnsüchte und Wünsche der Gesellschaft gewertet werden kann. Die indische Gesellschaft, die sich nach mehr Freiheit im Bereich der Sexualität sehnt und nach einer moderneren, westlicheren Einstellung, präsentiert sich hier. Für die Frauen und ihre Rolle in der Gesellschaft scheint dieser Weg zu keinen positiven Veränderungen zu führen, da sie durch diese Inszenierungen stärker als vorher zum sexuellen Objekt abgewertet werden. Die Inszenierungen erscheinen als Ausdruck einer männlich dominierten Gesellschaft, die mit einem hohen Ausmaß an sexuellen Übergriffen kämpft. Es gibt auch viele kritische Stimmen, die für ein neues Frauenbild

---

<sup>71</sup> Priyanka Chopra gilt als eine der begehrtesten weiblichen Bollywoodstars der Gegenwart.

und für ein Ende sexueller Gewalt demonstrieren und sich einsetzen, jedoch zeigt sich diese Entwicklung noch nicht in den aktuellen Item-Songs.

Die Anerkennung der Frauen in ihrer Stärke und Subjekthaftigkeit ist in den Anfängen der Item-Songs noch stärker vorhanden als jetzt. Diese Tendenz sehe ich sowohl für die Entwicklung von qualitätsvollen Tanzchoreografien wie auch für die Rolle der Frau wenig positiv. Es bleibt zu hoffen, dass hier wieder neue Impulse und Veränderungen zum Tragen kommen, die die Frauen in ihrer Stärke zeigen und die Tänze wieder anspruchsvoller machen.

# Literaturverzeichnis

- Agnes, Flavia. Hypocritical Morality: Mumbai's Ban on Bar Dancers. Mumbai, 2005.
- Anshuman, Karan. www.mumbaimirror.com. 3 Mai 2013. 16 September 2014  
<<http://www.mumbaimirror.com/entertainment/bollywood/Film-review-Shootout-at-Wadala/articleshow/19864672.cms>>.
- Appadurai, Arjun. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: Minnesota Press, 1996.
- Bamzai, Kaveree. Bollywood Today. New Delhi: Lustre Press Roli Books, 2007.
- Billmann, Larry. Film Choreographers and Dance Directors. North Carolina: MacFarland and Company Inc. Publishers: Jefferson, 1997.
- Boejharat, Jolanda Djaimala. "Indian courtesans: from reality to the silver screen and back again." IAS Newsletter 2006: 40.
- Brigitte, Hipfl. "Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft." Johanna Dorer, Brigitte Geiger. Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Hamburg: Westdeutscher Verlag, 2002. 193-213.
- Burke, Devon. "What's a Kiss: The unchaste chastity of Bollywood." Virginia: Mary Baldwin College, 2008.
- Chakravarty, Sumita. National Identity in Indian Popular Cinema 1947-1987. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Chakravorty, Pallabi. Choreographic Modernity: Kathak Dance, Public Culture and Women's Identity in India. Department of Anthropology: Temple University, 1999.
- . "Moved to Dance: Remix, Rasa and a New India." Visual Anthropology 20 März 2009: 2-19.
- Coorlawala, Uttara Asha. Classical and Contemporary Indian Dance: Overview Criteria and Choreographic Analysis. New York: New York University, 1994.
- Critics, Monsters and. www.monstersandcritics.com. 2003-2014. 9 September 2014  
<<http://www.monstersandcritics.com/people/Sunny-Leone/biography/>>.
- Dudrah, Rajinder. "Queer as Desis, Secret Politics of Gender and Sexuality in Bollywood Films in Diasporic Urban Ethnoscapes." Sangita Gopal, Sujata Moorti. Global Bollywood: Travels of Hindi Song and Dance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 288-307.
- . Sociology goes to the Movie. New Delhi: Sage Publications, 2006.

- Dwyer Rachel, Divia Patel. Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Ganti, Tejaswini. Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema. London, New York: Routledge Print, 2004.
- Gopal Sangita, Moorti Sujata. Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.
- Laura, Mulvey. Visual Pleasure and narrative cinema. Madison: University of Wisconsin, 1973.
- Marcoux, Erika. The Globalization of Bollywood Dance. Smith College, 29 April 2012.
- Mehta, Monika. What is behind Film Censorship? The Khalnayak Debates. Minnesota, Minneapolis, 2001.
- Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Madison: University of Wisconsin, 1973.
- Nijhawan, Amita. "Excusing the female dancer: Tradition and transgression in Bollywood dancing." South Asian Popular Culture 3 July 2009: 99-112.
- Nufer Gerd, Schattner Pascal. Virales Marketing. Reutlingen, 2010.
- Orchard, Treena Rae. "Girl, Woman, Lover, Mother: Towards a new understanding of child prostitution among young Devadasis in rural Kanataka, India." Social Science and Medicine 2007: 2379-2390.
- Photos, NDTV. "www.ndtv.com." 2015. 19 1 2015  
<<http://www.ndtv.com/photos/entertainment/10-movies-ash-looked-most-stunning-in-14087/slide/9>>.
- Prathamesh, Jadhav. www.bollywoodlife.com. 10 April 2013. 10 11 2014  
<<http://www.bollywoodlife.com/news-gossip/sunny-leones-laila-teri-le-legi-song-renamed-laila-tujhe-loot-legi/>>.
- . www.bollywoodlife.com. 9 April 2013. 16 September 2014  
<<http://www.bollywoodlife.com/news-gossip/sunny-leone-from-porn-star-to-bollywood-babe/#!1/sunny-leone-laila1/>>.
- R.David, Ann. "Beyond the Silver Screen: Bollywood and Filmi Dance in the UK." South Asia Research 27 April 2007: 2-21.
- . "Dancing the diasporic dream? Embodied desires and the changing audiences for Bollywood film dance." Journal of Audience and Reception Studies November 2010: 215-235.
- S., Sunita Mukhi. Underneath my Blouse Beats my Indian Heart: Hindi Film Dance, Indian Womanhood, and Nationalism. New York, London: Garland Publishing, 2000.

- Shresthova, Sangita. Is it all about Hips? Around the World with Bollywood Dance. New Delhi: Sage Publications, 2011.
- . Strictly Bollywood? Story, Camera and Movement in Hindi Film Dance. Princeton: B.A. German Literature, 2003.
- Sirhandi, Marcella C. "Manipulating Cultural Idioms: In Contemporary Indian Art." Art Journal 1999: 40-47.
- Smith, Emily. Aishwarya Rai Handbook- Everything you need to know about Aishwarya Rai. Emero Publishing, 2013.
- Sunjay, JK. sunjayjk.wordpress.com. 13 Mai 2013. 17 Dezember 2014  
<<http://sunjayjk.wordpress.com/2013/05/13/bollywoods-item-songs-women/>>.
- Tieber, Claus. Passages to Bollywood - Einführung in den Hindi-Film. Wien: Lit Verlag GmbH, 2007.
- Tsering, Lisa. www.hollywoodreporter.com. 3 März 2013. 16 September 2014  
<<http://www.hollywoodreporter.com/review/shootout-at-wadala-film-review-451724>>.
- YouTube. Sunny Leone Biography Pornstar to Bollywood Actress. 2 Dezember 2012.
- . Sunny Leone's first dream profession. 7 August 2012.

## Videoverzeichnis

Bunty aur Babli. Reg. Ali Shaad. Yash Raj Films. 2005.

Khalnayak. Reg. Ghai Subhash. Mukta Arts. 1993.

Shootout at Wadala. Reg. Gupta Sanjay. Balaji Motion Pictures. 2013.

YouTube. Sunny Leone Biography Pornstar to Bollywood Actress. 2. Dezember 2012.

—. Sunny Leone's first dream profession. 7 August 2012.

**Die Bilder, die ich für die Filmanalyse verwendet habe, stammen aus den angegebenen Filmen. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.**

## Zusammenfassung

Die Rolle der Frau in den Bollywood-Item-Songs der letzten zehn Jahre steht in der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit im Mittelpunkt. Meine Analyse, die aus drei unterschiedlichen Filmbeispielen besteht, konzentriert sich auf die Tänze in den verschiedenen Item-Szenen. Ich wollte die Entwicklungen, Veränderungen und die Konstanten herausfinden und den derzeitigen Trend beschreiben. Die Ergebnisse weisen auf die bedeutsame Stellung des Item-Girls hin. Sie nimmt für den Erfolg eines Filmes und dessen Vermarktung eine zentrale Rolle ein. Von den ca. 800 Filmen, die jährlich in Indien erscheinen, sind weniger als zehn tatsächlich erfolgreich. Der Erfolg eines Filmhits stützt sich in der Gegenwart oft auf einen Item-Song, der bereits vor der Veröffentlichung des Filmes ausgestrahlt wird und als virales Medium für das Marketing des Filmes sorgt. Weitere Ergebnisse zeigen, dass die Tänze eine Tendenz hin zu einer stärkeren Sexualisierung der Frau haben. Weniger wichtig, sind Elemente des klassischen indischen Tanzes geworden. FilmdirektorInnen und ProduzentInnen wissen um die Wichtigkeit der Item-Songs und wählen ihre ProtagonistInnen sehr gezielt aus. Oftmals sind es bekannte und begehrte SchauspielerInnen, die nur in dieser Sequenz des Filmes auftreten.

Der schriftlichen Abschlussarbeit ist eine DVD beigelegt, die die drei analysierten Filmbeispiele enthält.

# Wissenschaftlicher Lebenslauf

**Vorname:** Miriam

**Zuname:** Rubey

## **Schulabschluss:**

**Juni 2002** Reifeprüfung am BRG auf der Schmelz 4, 1150 Wien

## **Ausbildung:**

**2003-2005** Ausbildung zur modernen Tanzpädagogin am Konservatorium Wien, Johannesgasse 4, 1010 Wien

## **Studium:**

**2005-2015** Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien