

## Back to Reality?: Rückübersetzungen filmischer Bollywood-Choreographien in bayerische Tanzgruppen

Sandra Chatterjee (Salzburg)<sup>1</sup>

Ein Mann sitzt im Dampfbad eines Hamam, gießt eine Schale mit Wasser über sich, schließt genießerisch die Augen, und sieht dann direkt in die Kamera: »Also, plötzlich ist der bayrische Winter ganz ganz weit weg,« sagt er, und sieht sich mit einem zufriedenen Lächeln im Bad um. »Schön! ... Und der Orient, der liegt ja bei uns derzeit voll im Trend: also was die Farben, die Düfte, das Wellness ... und auch die Tänze angeht. Wer dabei jetzt an Bauchtanz denkt, der ist ein bisschen hinten dran!« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) Er greift nach der Schüssel, taucht sie ins Wasser, und gießt das Wasser dann wieder über sich.

### *Der Fernsehbeitrag beginnt*

Plötzlich hört man den Klang einer indischen *Tabla* – Bollywood-LiebhaberInnen erkennen eventuell, dass es sich hier um den Anfang des Liedes *Main Vari Vari* aus dem Hindi Film MANGAL PANDEY (Indien 2005, Ketan Mehta) handelt. Im Kontrast zu dieser »Bollywood Soundscape« sieht man ein Auto durch die oberbayrische Landschaft fahren.

---

<sup>1</sup> In diesem Artikel werden erste Forschungsergebnisse aus dem Forschungsprojekt *Traversing the Contemporary (pl.): Choreographic Articulations between European and Indian Dance* (Austrian Science Fund (FWF): P24190; 2012-2015; Projektleitung Prof. Dr. Claudia Jeschke), welches an der Abteilung für Musik- und Tanzwissenschaft an der Paris-Lodron Universität Salzburg durchgeführt wird, präsentiert.

Im Rückfenster des Autos ist ein großes Poster mit zwei riesigen Augen, dick mit Kajal gerahmt zu erkennen – es ist eine Werbung für eine Bollywood-Tanzshow.

Dies sind die Anmoderation und die Anfangssequenz eines kurzen Fernsehbeitrags über Bollywood in Rosenheim, aus der Sendung *1001 Nacht in Bayern*, einer Folge des Lifestyle-Magazins *La Vita* des Bayerischen Rundfunks (Sendedatum 22.1.2009). Der Beitrag porträtiert Lamira Faro und ihre Bollywood-Tanzschule in Rosenheim, einer Kleinstadt zwischen München und Salzburg.

Lied- und Tanzsequenzen sind als feste Bestandteile der international populären Bollywood-Filme bekannt. Während sie manchem Kritiker als von der Handlung entkoppelt, unrealistisch und für den Film überflüssig erscheinen können, haben diese Lied- und Tanzsequenzen dennoch ihre eigene Popularität. Ihre Zirkulation kann weit über einen bestimmten Film hinaus gehen (Gopal und Sen 2008, 147–148). Die Hindi-Filmlieder zirkulieren weltweit auf Partys und in Diskos, auf Hochzeiten, über iTunes, als Musikvideos, und vieles mehr – unabhängig von den Filmen. Manchmal wird ein Lied ein Hit, auch wenn der Film ein Flop war. Der filmische Kontext ist leicht vergessen (Gopal und Sen 2008, 151). Die Lieder aus den Bollywood-Filmen verbreiten sich auch durch Bollywood-Tanzstunden und -Performances. Sangita Gopal und Biswarup Sen bezeichnen diese Zirkulation der Lieder und Tänze über den Film hinaus als eine »exteriority«, die die Lied- und Tanzsequenzen über den Text der filmischen Handlung hinaus produzieren (Gopal und Sen 2008, 151 f).

Unterricht im Bollywood-Tanz wird mittlerweile in praktisch jeder größeren Stadt der Welt angeboten, inklusive Städten, in denen der südasiatische Bevölkerungsanteil sehr klein ist (Shresthova 2008, 31–32). Bollywood-

Tanz ist also kein ausschließlich diasporisches Phänomen. Genau wie die Filme, die synchronisiert an so manchem Freitagabend auf RTL2 in Deutschland zu sehen sind, ist auch der Bollywood-Tanz aus den fernen Hindi-Filmen Teil einer bayrischen Realität geworden.

»In einem unglaublichen Meer von Emotionen sich wirklich sehr niveau[-]voll zu bewegen, das ist für mich Bollywood« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) so definiert die gebürtige Schwäbin Lamira Faro Bollywood-Tanz für sich. Der Fernsehbeitrag von *La Vita* zeigt auch eine Gruppe von jungen, vorwiegend blonden Mädchen verschiedener Altersgruppen, die Treppen zu einem Studio hinaufsteigen. Die Wände und Decke des Aufgangs und das Studio sind farbenfroh: Die dunkelgelben Wände sind mit tiefroten und pinken Saris und Vorhängen behängt. Auf den Sitzgelegenheiten sieht man bestickte Kissen in Rot- und Rotbrauntönen. Der Sprecher beschreibt die Szene:

Mitten in Rosenheim führt Lamira Faro eine gut besuchte Bollywood-Tanzschule. Jeden Montagabend kommen die Mädchen zu ihr. Mit größter Begeisterung streifen sie ihre Alltagskleidung ab und verwandeln sich in indische Prinzessinnen.

Im weiteren Verlauf des Beitrags können die Fernsehzuschauer Faro und ihre jungen Schülerinnen beim Schminken beobachten. Sie bereiten sich durch das Auftragen von *Kajal*, der die Augen rahmt, *Bindis*<sup>2</sup>, rotes *Alta*, das die Füße färbt, und mit aufwendigem Schmuck, *Tikkas*<sup>3</sup> im Scheitel,

---

<sup>2</sup> Z.B. Punkte, oder tropfenförmige Verzierungen, die zwischen den Augenbrauen auf die Stirn gemalt oder geklebt werden.

<sup>3</sup> *Tikka*, je nach indischer Region auch *Chutti* oder *Jhoomar* genannt, ist ein Schmuckstück, ein goldener, silberner, oder z.B. Perlenstrang, der vom Anfang des

Ohringe und Armreife, vor. Der Sprecher kommentiert die Szene mit dem Satz: »Tanz und Schönheit: Bollywood Dance ist vor allem gelebte Weiblichkeit. Auch die anderen großen und kleinen Tänzerinnen verwandeln sich in Stars wie aus einem Bollywood-Film« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

»Vom Bayerischen Dirndl zur Orient Prinzessin: Falsche Wimpern, Glitzerkostüme, und Strass«<sup>4</sup>: Diese Headline steht über der Pop-up-Bildergalerie auf der begleitenden Webseite zu *La Vita*. Unter dem Bild ist zu lesen: »Fleißig üben die Mädchen in der Rosenheimer Bollywood-Tanzschule die moderne indische Tanzkultur.«<sup>5</sup> In wenigen Zeilen werden hier die Verbindungen skizziert, die für diesen Artikel zentral sind: Bollywood-Tanz, bezeichnet als moderne indische Tanzkultur, wird mit dem lokalen Trend wie dem »Dirndl,<sup>6</sup> und der Fantasie der ›Orient-Prinzessin‹ verbunden. Der Beitrag – nicht überraschend für ein Lifestyle Magazin – betont vor allem die »Trendiness« des Hindi-Films und Bollywoods in Bayern.

Romantik und orientalistische Diskurse prägen die lokale Praxis des Bollywood-Tanzes, darauf verweist auch der Titel der Sendung: *1001 Nacht in Bayern*. In ihrer Analyse des sogenannten »Belly-Dance« berufen

---

Scheitel bis in die Stirn »hängt« und mit einer größeren Verzierung endet.

<sup>4</sup> <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/lavita/lavita-orient-bollywood-ID1232396885218.xml> (29. 9.2010)

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Das Dirndl ist in Bayern vor allem zur Oktoberfestzeit ein das Stadtbild prägender Trend. Allerdings ist es ein Trend dieses Jahrtausends. Die Ethnologin Simone Egger fand im Zuge ihrer Recherche über das Dirndl und das Oktoberfest heraus, dass ungefähr die Hälfte ihrer InformantInnen das erste Mal 2004 ein Dirndl, oder eine Tracht auf dem Oktoberfest trugen. Auch ist das Oktoberfest älter als das Dirndl. Siehe <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34719> (Zugriff 29. 9.2010).

sich Anthony Shay und Barbara Sellers-Young auf Edward Said und sein wegweisendes Werk *Orientalism* (1978) und argumentieren, dass Orientalismen disziplinäre Grenzen überschreiten und so auch die Kunst und den Tanz beeinflussen:

An important point that Said raises is that the Orient becomes a site of »imaginative geography« or, as Kiernan called it, »Europe's collective daydream of the east« (quoted in Said 1978, 52). Said claims that this imaginative geography causes certain aspects of people's lives, such as our spirituality, to become overvalued. This point will be the primary focus of our analysis of orientalist images, their manifestation in dance performance and in other visual arts, appropriation by individuals in the oriental dance community, and use by native performers and choreographers in the process of selfexotification. There are several kinds of orientalism, if by this we mean Said's »distortion of the Orient.« There are national orientalism (German, French, English, Russian, and American), but we argue that orientalism also appears across genre lines-orientalist images and viewpoints are expressed in dance, films, music, theater, literature, architecture, politics, and anthropology, among other fields. These expressions of orientalism are in turn highly colored by time and place (Shay und Sellers-Young 2003, 20)

Die Orientalismen, die orts- und zeitspezifisch sind, vermitteln eine »imaginäre Geographie« und ein Zerrbild des (nicht wirklich existierenden) Orients. Dies kann auch durch die im Tanz produzierten Bilder vermittelt werden.

Wenn im Fernsehbeitrag festgestellt wird, dass die Mädchen und Frauen sich in »Stars wie aus einem Bollywood-Film« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009) verwandeln – setzt genau hier meine Fragestellung für diesen Artikel an: Was passiert während dieser »Übersetzung« eines Tanzes aus einem

Film, der Körperlichkeit eines indischen Filmstars, in die lokale Praxis und »Realität« einer Live-Performance? Wie verhalten sich lokale Trends, romantische und orientalistische Bilder und Ansätze, sowie Lied- und Tanzsequenzen aus Bollywood-Filmen zueinander?

*In »Reality«: Film-Tanz und die Live-Performance*

Die Medien- und Performancewissenschaftlerin Sangita Shresthova unterscheidet zwischen live Bollywood-Tanz und den Tänzen, die man in Hindi-Filmen sieht. Sie betont dabei vor allem die geographische »Verwurzelung« des live Bollywood-Tanzes und definiert diesen als »the manifested interplay between uprooted, globally accessible film content and geographically rooted live performance« (Shresthova 2008, 12). Shresthova betont in ihrer Unterscheidung also das komplexe Wechselspiel zwischen filmischem Inhalt, der global, medial zirkuliert, und geographisch spezifischer Live-Performance:

Bollywood thus navigates cultural processes in which local national, postcolonial and more recently global forces converge to encourage constantly shifting imaginary spaces. Bollywood dance in film and performance lives in the »very heart« of this contested space. (Shresthova 2008, 21-22)

Da er ein strittiger Raum ist, kann der live Bollywood-Tanz nach Christiane Brosius' Definition als eine »Kontaktzone« gesehen werden. Brosius betrachtet Bollywood-Filme und deren Rezeption als Orte, an denen

Prozesse zur Aushandlung von Identitäten stattfinden (Brosius 2006, 70) und erläutert in ihrer Studie anhand der Analyse von Interviews mit Informanten aus der südasiatischen Diaspora in Frankfurt am Main, dass die Bilder und Narrativen aus Bollywood-Filmen zu bedeutungsgeladenen Zeichen für multiple Identifikationen werden (Brosius 2006, 70). Die Kontaktzonen, die Brosius dabei analysiert, sind die Institutionalisierung von Bollywood-»Filmvorführungen im größeren Medienumfeld in Deutschland« (Brosius 2006, 71), sowie die Rolle der Filme als »Konserven von Indisch-Sein« (Brosius 2006, 71).

Aspekte des »Indisch-Seins« oder der »Indianness« spielen auch in meinen Betrachtungen der Kontaktzone Bollywood-Tanz eine zentrale Rolle.<sup>7</sup> Sie sind, laut Sangita Gopal und Biswarup Sen, vor allem mit Bezug auf die neueren Filme für eine Performance der Modernität und Globalität Indiens besonders wichtig: »Whereas the 'story' in a Bollywood film always labours as a mediator between tradition and modernity, the song-dance is at liberty to perceive and to jubilantly announce the modern in all its contemporary glory.« (2008, 153). Am Beispiel des Liedes *Pretty Woman*<sup>8</sup> aus dem Film *KAL HO NA HO* (Indien 2003, Nikhil Advani)<sup>9</sup> – ein Hinglish (Hindi und Englisch gemischt) Remake des berühmten Liedes von Roy Orbison – erklären sie:

---

<sup>7</sup> Die Bedeutung von Bollywood-Filmen für eine kohärente indische kulturelle und nationale Identität wurde von zahlreichen Wissenschaftlern analysiert (Chakravorty 2010, 169). Auch die Tanzsequenzen an sich tragen zur Formulierung einer Auffassung von »Indianness« bei (Chakravorty 2010, 180).

<sup>8</sup> Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=BCLmrP-0cyc> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>9</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0347304/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

What is different here from previous borrowings from the west is that the ›theft‹ is openly announced indicating India's growing global stature and increasing sense of equality with the first world: if the Beatles could put classical sitar into English pop, we can as easily place rockability into Hindi *gana* [Lied/Gesang, Übersetzung der Autorin]. Globalization at the level of music is replicated at the level of visuals. As Aman sings his romantic message, he is joined not only by New York desis [SüdasiatInnen, Übersetzung der Autorin], but also by an entire rainbow coalition – black, white, yellow, brown. Suddenly the entire world is singing along in Hindi, the new global lingua franca! (Gopal und Sen 2008, 156)

Mit speziellem Blick auf den Tanz diskutiert auch die Anthropologin und Choreographin Pallabi Chakrabarty ein neues Bild der »Indianness« am Beispiel des Liedes *Dil Laga Na*<sup>10</sup> aus dem Film *DHOOM 2* (Indien 2006, Sanjay Gadhvi).<sup>11</sup> In dieser Liedsequenz tanzt die Hauptdarstellerin Aishwarya Rai in einem türkis-weißen Halter-Neck Bustier, der durch eine goldene Kette diagonal über den Bauch mit einem kurzen weißen Minirock verbunden ist – gerahmt von Zitaten, die an den brasilianischen Karneval erinnern – Sambatänzerinnen, Capoeira, und Akrobaten.<sup>12</sup> Chakravorty beschreibt dieses neue Bild der »Indianness« als »remixed«: »Dhoom 2 signifies a new Indian membership in the transnational and transcendental world of commodity images that is both global and Indian.« (Chakravorty 2010, 180)

---

<sup>10</sup> Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=99eZWkVdPuo> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>11</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0441048/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>12</sup> Vergl. <http://www.youtube.com/watch?v=gavPKwaMFyc&feature=relmfu> (letzter Zugriff 30.10.2012)

Im Gegensatz zu diesen filmischen Beispielen, die auf eine zelebrierende Performance von globalisierter »Indianness« hindeuten, beschreibt Sangita Shresthova in ihrem Kapitel über live Bollywood-Tanz in Los Angeles – also in der spezifischen Kontaktzone zwischen zirkulierendem filmischem Inhalt und der südasiatischen Diaspora in Los Angeles – eine nostalgische Interpretation von »Indianness« durch Bollywood-Tanz. »Indianness« ist hier »equated with lasting wholesomeness and historicity for the diaspora’s imagination« (Shresthova 2008, 282). Die Nostalgie für das Heimatland ist in der südasiatischen Diaspora sowohl in der ersten als auch in der zweiten Generation ein wichtiger Aspekt, der im Alltag verhandelt wird (vergl. Maira 2002). Sowohl das Konsumieren von Hindi-Filmen, als auch verschiedene Performance-Praktiken spielen in der Verhandlung von Nostalgie und der Ideen von Authentizität, die damit einhergehen, sowie in der Aufrechterhaltung der Verbindung zum (zurückgelassenen) Heimatland eine wichtige Rolle. Shresthova kontextualisiert die Bedeutung des Bollywood-Films, und des Bollywood-Tanzes als »Mediator«:

In the diaspora, films become mediators of »key translatable signs« that are »crucial in bringing the ›homeland‹ into the diaspora as well as creating a culture of imaginary solidarity across the heterogeneous linguistic and national groups that make up South Asian (Indian) diaspora« (Mishra 2001, 237). Inspired by song-and-dance sequences in Hindi films, performed versions of these dances dominate in South Asian cultural shows on college campuses in the United States. (Shresthova 2004, 97)

Durch die aktive Rezeption durch den live Tanz können also unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten und Auffassungen von »Indianness« der Rezipienten sichtbar werden, von elitären Normen des

Nationalstaates, über remixte globalisierter »Indianness« bis hin zu Nostalgie-geprägten Interpretationen des »Indisch-Seins.« In Brosius' Worten ist die »Wirksamkeit« des Bollywood-Films weitreichend und »dabei je nach Betrachter und Rezeptionskontext verschieden« (Brosius 2006, 71).

Die diasporische Situation, ihre Betonung von Nostalgie und die damit einhergehende Verhandlung einer Authentizität, die Shresthova im nordamerikanischen Kontext analysiert, ist aber für den Bollywood-Tanz in Bayern mit vorwiegend nicht-indischen TänzerInnen weniger relevant. Mich interessiert stattdessen, was in der Kontaktzone zwischen global zirkulierenden Bollywood-Lied- und Tanzsequenzen und den TänzerInnen, die in Bayern aktiv durch den Tanz die indische Kultur rezipieren, geschieht. Was sind die konkreten Unterschiede zwischen einem Tanz, wie er im Hindi Film zu sehen ist, und der Interpretation durch eine Tanzgruppe in Bayern? Was wird aus dem Film zitiert? Was wird verändert? Was für spezifische Bedeutungen ergeben sich aus dem bayrischen Bollywood-Tanz? Welche Auffassung von »Indianness« wird in der Performance durch reale tanzende Körper in Bayern sichtbar?

### *Bollymania im Olympiapark*

Das *Sommer Tollwood Festival*<sup>13</sup> in München ist ein jährlicher Jahrmarkt der Kulturen: Stände mit Waren und Speisen – lokal und aus aller Welt –

---

<sup>13</sup> Vergl. <http://www.tollwood.de/> (letzter Zugriff 14.11.2012). Es findet auch ein jährliches Winter Tollwood Festival statt.

verführen zum Kauf und Verzehr. Den Besuchern des Festivals wird ein breit gefächertes Angebot von Performances und Aktivitäten geboten. Natürlich steht Bollywood-Tanz auch auf dem Programm.

Mit dem Rücken zum Publikum stehen zwei Tänzerinnen auf einer weißen Outdoor-Bühne. Sie sind beide groß und sehr schlank, eine hat lange rote Haare, die andere lange blonde, jeweils zu einem Zopf geflochten, der ihnen den Rücken hinab fällt und am oberen und unteren Ende mit weißen Blumen geschmückt ist. Sie tragen *Tikkas*, lange indische Ohrringe, kurze indische Halsketten, viele Armreife sowie Silberkettchen um ihre Fußgelenke. Beide Tänzerinnen, Sandala (bzw. Sandra) und Nandini (Nicole) tragen rotbraune, weite indische Röcke, die bis zu den Waden reichen, mit bestickten glitzernden Bordüren am unteren Saum, um die Hüfte bestickte Tücher, jede in einem unterschiedlichen Grünton, mit dazu passenden grünen, bauchfreien Saribusen. Schräg über eine Schulter drapiert und an der Hüfte befestigt tragen sie je eine Dupatta (ein langer, dünner Schal) in rot beziehungsweise grün. Sandala und Nandini, die beide Bollywood-Tanz (und andere Formen wie z.B. Zumba (Sandala<sup>14</sup>) und Burlesque (Nandini<sup>15</sup>)) in Freising bei München unterrichten,<sup>16</sup> sind mit ihrer Performancegruppe *Bollymania* und ihren SchülerInnen seit einigen Jahren regelmäßige Performerinnen auf dem *Sommer Tollwood Festival*.

---

<sup>14</sup> <http://www.sandala.de> (letzter Zugriff 11.05.2013)

<sup>15</sup> <http://www.roserainbow.de> (letzter Zugriff 11.05.2013)

<sup>16</sup> <http://www.tanzimbrunnenhof.de> (letzter Zugriff 30.10.2012)

Die beiden Tänzerinnen tanzen zu *Dance Pe Chance*,<sup>17</sup> einem heiteren, rhythmischen Lied aus dem Hindi-Film RAB DE BANA JODI (Indien 2008, Aditya Chopra).<sup>18</sup> In der Choreographie folgen sie kreativ den Instruktionen, die im Text des Liedes von einer weibliches Sängerin gegeben werden:

left leg aage aage, right leg pichhe pichhe

*Linkes Bein vor vor, rechtes Bein rück rück*

aaja yaara lets start ve

*Komm, mein Freund, lass uns beginnen*

sar kho ghuma le round

*bewegt den Kopf im Kreis*

pair jara up down

*die Beine hoch runter*

itni si ye baat ve

*das ist alles*

woh banda hi kya hain, jho naache na gaaye

*was ist das für eine Person, die nicht singt und tanzt*

aa haaton mein tu hath thaam le

---

<sup>17</sup> Ein Video ihres Auftritts beim Sommertollwood 2010 findet sich auf Sandalas Youtube Channel: <http://www.youtube.com/watch?v=Kv4A1XAtGp0&feature=fvsr>, (letzter Zugriff 30. 10. 2012). Meine Beschreibung und Analyse beruht auf dem oben genannten Video. Eine live Performance der gleichen Choreographie sah ich auf dem Sommer Tollwood 2012, als eine Gruppe von jungen Mädchen, die in Freising Bollywood-Tanz lernen, diese performte (3. Juli 2012).

<sup>18</sup> <http://www.imdb.com/title/tt1182937/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

*komm, nimm meine Hand in Deine*

oi dance pe chance marle, oh soniya dance pe chance marle<sup>19</sup>

*mein Schatz, gibt Tanz eine Chance*

Die Choreographie von Manoj Singh,<sup>20</sup> die Sandala und Nandini hier präsentieren, bleibt das ganze Lied hindurch im wesentlichen frontal, und die beiden Tänzerinnen parallel nebeneinander. Es besteht keine konkrete Beziehung zwischen ihnen, außer dass sie synchron in abgestimmten indischen Kostümen zusammen tanzen. Es gibt zwei Momente in der live Performance, an denen sich ihre Beziehung zueinander ändert: Im ersten Moment macht Sandala eine Bewegung vor und sieht dann Nandini zu, als sie diese wiederholt. Gleich im Anschluss macht Sandala eine weitere Bewegung vor, die Nandini aufs weitere wiederholt. Die Choreographie geht synchron weiter, bis im zweiten Moment der Beziehung Sandala eine Bewegung macht und Nandini diese mit der zweiten vorangegangenen Bewegung beantwortet. Diese beiden Momente der Beziehung sind Zitate aus der Tanzsequenz im Film, die ein Duett zwischen einem Mann und einer Frau zeigt, die einen Tanz trainieren. Im Gegensatz zu vielen live Bollywood Tänzen enthält diese Choreographie relativ wenige direkte Bewegungszitate, die auf das filmische »Original« verweisen. Neben den

---

<sup>19</sup> <http://www.hindilyrics.net/translation-Rab-Ne-Bana-Di-Jodi/Dance-Pe-Chance.html> (letzter Zugriff 30.10.2012). Die deutsche Übersetzung ist meine eigene.

<sup>20</sup> Manoj Singh ist ein vorwiegend in Hamburg lebender Tänzer, der zehn Jahre in Bollywood-Filmen tanzte, bevor er nach Deutschland übersiedelte, wo er nun deutschlandweit Workshops veranstaltet. Siehe <http://www.bollywood-arts.com/about-manu-1.html> (letzter Zugriff 30.10.2012). Er hat unter anderem eine Tanzschule in Rosenheim; s. <http://www.bollywood-arts.com/tanzschule-rosenheim.html> (letzter Zugriff 30.10.2012).

*cross touch steps*, die immer wiederkehren (sie erinnern an Schritte aus dem Jazz Dance), fallen in der Choreographie Bewegungen auf, die aus dem Punjabi-Volkstanz Bhangra entlehnt sind<sup>21</sup>. Auch die für den Bollywood-Tanz typischen *Jatka Matkas* (perkussive Bewegungen der Hüfte und Brust), aber auch Variationen von Elementen aus dem klassischen Tanz sind in der Choreographie zu entdecken. Alles in allem haben die Bewegungen eine Leichtigkeit, die Heiterkeit und Freude am Tanz vermittelt. Hierin besteht die offensichtlichste Gemeinsamkeit mit dem filmischen Original.

Man sieht den Kotflügel eines roten Autos. Auf den ersten Schlag des Liedes wird mit Schwung ein mit einem weißen Sneaker bekleideter (weiblicher) Fuß darauf gestellt und die Schleife des Schuhs passend zum Rhythmus des Liedes festgezogen. Das gleiche wiederholt sich in den nächsten vier Schlägen der Musik: ein mit einem schwarzen Sneaker bekleideter männlicher Fuß wird auf einem Stapel Autoreifen abgesetzt und rhythmisch das Schuhband geschnürt. Es folgt eine Reihe weiterer Nahaufnahmen, die eine Vorbereitung andeuten: Man sieht die Hüfte einer Frau, gekleidet in eng anliegenden dunkelblauen Trainingshosen mit einem engen weißen Workout-Shirt, die sie sich im Takt der Musik ein pinkes Sweatshirt umbindet. Danach sieht man, wieder im gleichen Rhythmus, das Teilprofil eines Mannes, der sich eine Sonnenbrille aufsetzt und plötzlich in die Kamera schaut.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Bhangra ist ein Volkstanz aus der nordindischen Region Punjab, der zunächst über Musikmixe ab Anfang der 1980er Jahre weltweit populär wurde. Die Musikmixe entstanden größtenteils in der Punjabi-Diaspora in England als bedeutungsträchtige Aspekte einer diasporisch-gemischten Punjabi-Identität. Ab etwa Mitte der 1990er Jahre hielten Elemente der neuen populären Bhangra-Musik in die Bollywood-Filmmusik Einzug, und wurden mit einer neuen pan-indischen Bedeutung re-kodiert (vergl. Roy 2010).

<sup>22</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=rueXRM2voc&feature=related>, (letzter Zugriff 14.11.2012)

Die Tanzsequenz stellt die Beziehung des Tänzers und der Tänzerin zueinander in den Mittelpunkt. Taani »singt« die Instruktionen und Raj folgt ihren Bewegungen – am Anfang eher unsicher, dann immer selbstbewusster. Bei den Tanzelementen selbst finden sich kaum explizit indische Volkstanz- oder klassische Bewegungen – vor allem nicht in den Bewegungen der Tänzerin: Es dominieren aus dem Jazzdance und Hip Hop bekannte Bewegungen. Sie werden fließend mit den bollywoodtypischen *Jatka Matkas* kombiniert. Die Spannung zwischen Taani und Raj wird vor allem dann deutlich, wenn die synchrone Übungssituation aufgelöst wird, wie zum Beispiel in den Teilen zwischen den Strophen, die das Ende einer Probe, bzw. den Beginn der nächsten andeuten, oder in einem *Jugalbandi* – d.h. ein Frage-Antwort Austausch, in dem beide auf Autos stehen und abwechselnd und humorvoll über die Bewegung kommunizieren. Das Verhältnis zwischen Raj und Taani ist gekennzeichnet von Humor, Übermut und spielerischem Wettbewerb, sowie von der unerlaubten Erotik eines abgewehrten Flirts.

In typischer Bollywood-Manier gibt es auch Kostümwechsel, zum Beispiel von einem Trainingsoutfit zum anderen. Diese Kostümwechsel sind nicht überraschend oder unlogisch, sie deuten vielmehr einen zeitlichen Verlauf an: Proben, die über einen Zeitraum stattfinden und in der Vorausscheidung des Wettbewerbs kulminieren. In einem Artikel über Kostüme im Bollywood-Film schreibt Bernhard Fuchs vor allem über den Kontrast zwischen Kostümwechseln in älteren und neueren Bollywood-Filmen, denn in den älteren Hindi-Filmen ist vor allem das Wechselspiel zwischen indischer und westlicher Mode entscheidend und oft ideologisch besetzt. »In Film-Szenen tragen sie zur Konstruktion der binären Oppositionen Tradition-Moderne, Stadt-Land, Orient-Okzident bei« (Fuchs 2009, 32). »In moderneren Hindi-Filmen,« schreibt Fuchs, »begegnen wir häufig einer

globalisierten Indianness. Kleidungswechsel verlieren zunehmend an Signifikanz und ideologischer Überzeugungskraft« (Fuchs 2009, 44).

In *Dance Pe Chance* gibt es beides, den Wechsel von einem (»westlichen«) Trainingsoutfit zum nächsten, aber auch, in zwei Zwischenschnitten, den Wechsel zu »traditionelleren« Kostümen: so sieht man zum Beispiel Raj, nicht stylish mit Sonnenbrille und Workout Gear, sondern in einem biederen Unterhemd und Shorts, oder einer *Kurta* (Tunika) mit *Pyjama* (einer weißen Hose, die oben mit einer Schnur zugebunden ist) – auf dem Flachdach eines Hauses die Tanzsequenz etwas unbeholfen ühend. Sowohl Raj als auch Taani sieht man auch in einem anderen Kontext kurz zusammen: indisch gekleidet – sie in *Patiala Salwars* (weite Hosen, die vor allem aus der Region Punjab bekannt sind) und *Kurta*, er in *Kurta* und *Pyjama*. Sie wirken distanziert und sitzen an gegenüberliegenden Enden eines langen Tisches beim Essen – eine Szene, die sich innerhalb der Handlung des Films mehrfach wiederholt. Es handelt sich also bei diesen Zwischenschnitten um Verweise auf die Storyline des Films, in welchem Raj eigentlich Surinder Sahni ist, Taanis konservativer, aber gutherziger Mann, der sich, als Raj verkleidet, seiner mitreißend tanzleidenschaftlichen Frau annähern möchte.

In *Dance Pe Chance* fungiert diese Ebene des Kontrasts zwischen »westlichen« und indischen Kostümen als Illustration des Doppellebens der Charaktere, denn sie sind sowohl das Ehepaar, Surinder und Taani, das auf Wunsch des verstorbenen Vaters von Taani – also mehr oder weniger arrangiert – geheiratet hat, und das Tanz-Duo Raj und Taani, das für den Wettbewerb übt. Für Taani ist der Tanz eine Flucht aus der Realität ihres traditionellen Ehelebens, eine Fantasiewelt. Für Surinder bzw. Raj stellt der Tanz eine Möglichkeit dar, sich seiner Frau anzunähern, die er schon vor dem Arrangement, als sie noch mit einem anderen Mann verlobt war, liebte.

Surinder transformiert sich von einem »ordinary man« zu einem lauten, stürmischen Tanzpartner, der bewusst die Maskulinität der Filmstars nachahmt, die seine Frau so attraktiv findet. In der oben beschriebenen Tanzsequenz weiß Taani noch nicht, dass Raj eigentlich ihr Mann Suri ist. Ihre überschwängliche, heitere Persönlichkeit kommt in ihren Instruktionen und Interaktionen mit Raj und der Freude, die sie offensichtlich am Tanzen hat, zum Vorschein. Allerdings ist auch eine unerlaubte, vielleicht unbeholfene Spannung zwischen den beiden bemerkbar. Während die Integrität des »ordinary man« Surinder – liebenswürdig unbeholfen in indischer Kleidung tanzend – positiv besetzt ist, stellt die Sequenz dennoch nicht die Tradition über das Moderne und Coole, das durch den Tanz transportiert wird. Im Gegenteil, der introvertierte Surinder näherte sich über den coolen, tanzenden Raj seiner Frau an.

Im Gegensatz zu der Lied- und Tanzsequenz aus dem Film, ist die Dimension der Verhandlung zwischen traditioneller und »globalisierter« oder »remixter Indianness« in der Interpretation im live Tanz in München nicht vorhanden. Abgekoppelt von der filmischen Handlung und auf dem Münchner *Tollwood Festival* verortet, geht es im Tanz hier, so kommt es zumindest bei mir als Zuschauerin an, um Spaß und Freude an der Bewegung, der Musik, und um den indischen Flair, der einen Hauch von Exotik in den Alltag bringt. Es geht also sowohl im Film als auch in der live Performance in Bayern um ein Ausbrechen aus dem normativen Alltag – im Film geschieht dies durch die »Hipness« des Tanzes, mit unverkennbaren »westlichen« – vielleicht präziser amerikanischen – Einflüssen, während in Bayern die temporäre Flucht aus dem Alltag durch eine romantisch-idealisierte Performance der Indianness gelingt.

## *Romantische Re-Indianisierung*

Der romantische Appeal des Bollywood-Tanzes wird in einem Interview mit Simone Brero, alias Chandra Devi, Leiterin des Tanzstudios *Natyadhara* in München, im Sky Magazin des Sky-Deutschland-Pay-TV-Programms<sup>23</sup> deutlich. Brero beantwortet die Frage der Moderatorin Joey Grit Winkler, was Europäer an Bollywood eigentlich toll fänden.<sup>24</sup>

Brero: »Die mögen die Farben und dieses Prinzessinnenhafte, also die Frauen vor allem. Ich denke das ist eine Romantik, die man da ausleben kann oder auch in den Filmen sehen kann, die man halt vielleicht im Westen nicht ganz so ja, so sieht, – oder oder oft, man muss es eigentlich eher unterdrücken in unserer Kultur. Und im Bollywood-Film, da wird ja auch von den Männern fürchterlich geweint und es ist immer sehr schön schmalzig. Und ich glaub Frauen, jede oder die meisten Frauen haben eben einen Hang zu dieser Romantik und zu diesem Schnulzigen. Und das kann man eben auch beim Tanzen so richtig schön ausleben.«

Winkler: »Ab wann kommen die zu Dir in die Tanzschule?«

Brero: »Du meinst ab welchem Alter? Ehm, also lustiger Weise sind das Frauen so in meinem Alter, so um die 30. Ich denke die sind dann schon so ein bisschen im Alltagsleben gestresster, haben vielleicht schon Kinder, und fliehen [ein bisschen] in diese Traumwelt hinein«

Winkler: »Das stimmt, man fühlt sich auch so ein bisschen wie eine indische Prinzessin«

---

<sup>23</sup> <http://www.sky.de/> (letzter Zugriff 11.05.2013)

<sup>24</sup> Das Interview ist auf der Facebook-Seite von Natyadhara, der Schule Breros zu finden: <https://www.facebook.com/photo.php?v=170886276274507&set=vb.139533049423198&type=2&theater>, dieses Interview-Segment ist konkret bei Minute 9:00. (letzter Zugriff 14.11.2012)

– sie zieht den langen Rock auseinander und wiegt von rechts nach links –

»oder Märchen-Traumfrau (...).«<sup>25</sup>

Sangita Shresthova nennt die live Bollywood-Tänze – in Anlehnung an den wichtigen postkolonialen Theoretiker Homi Bhabha – eine »incomplete mimicry« der Film-Tänze. Deshalb ist der Bollywood-Tanz auch mehr als nur eine Imagination (Shresthova 2008, 46). Shresthova analysiert den Kreislauf zwischen Tanzpraktiken und Traditionen, also dem Hindi-Filmtanz und live Bollywood-Tanz, anhand von drei Komponenten, die sich variabel überschneiden: Authentizität, Aneignung, und Imagination (34 ff). Es finde eine Aneignung von Tanzpraktiken in der Filmchoreographie statt, die dann wiederum durch ihre Zirkulation in und außerhalb des Films einen »authentischen Status« erlange. In der live Bollywood-Performance fände dann wiederum eine »unvollständige« Nachahmung der Filmtänze (als »Rückübersetzung« in die Realität) statt (2008, 46). Konkret würden dabei meist einige »Signature«-Bewegungen zitiert, ansonsten würde die Choreographie durch Aneignungen aus dem breiten Fundus an Bewegungsmaterial, aus dem der Hindi-Filmtanz auch schöpft, ausgefüllt: Aus dem Repertoire klassischer indischer Tänze als auch indischer Volkstänze, Hip Hop/Street Dance, Musical Dance, etc. (Shresthova 2008, 27 ff.). Die Mischung zwischen den Stilen würde dabei neu zusammengestellt. Lokale Trends, Präferenzen, sowie Wissen der TänzerInnen, ChoreographInnen und LehrerInnen beeinflussten dabei, wie die Mischung ausfällt. Shresthova schreibt:

---

<sup>25</sup> Ebd.

By preserving or adapting movements, gestures, and expressions, Bollywood dance performers can either »trigger« direct associations with, or distance themselves from, the original filmed sequence (Shresthova 2008, 73).

In der live Performance von *Dance Pe Chance* aus RAB DE BANA JODI, *Salaam-E-Ishq* aus dem gleichnamigen Film (Indien 2007, Nikhil Advani<sup>26</sup>) und *Marjaani* aus dem Film BILLU BARBAR (Indien, 2009, Priyadarshan<sup>27</sup>), die von *Bollymania* auf dem *Sommer Tollwood Festival*<sup>28</sup> performt wurden, überwiegen Bhangra und indische Volkstanz-Elemente, Mudras oder Handgesten aus dem Vokabular des klassischen indischen Tanzes, zusammen mit den Bollywood-»Signature moves,« den *Jatka Matka*, allerdings in manchen Tänzen kombiniert mit Hip-Hop-, Jazz- und Musical-Elementen. Prominent inszeniert sind allerdings die »indischen« Elemente. Es fällt weiter auf, dass live Bollywood-Tanz hier vorwiegend in der Gruppe stattfindet – in der Ausführung stehen aber selten Gruppenformationen im Vordergrund – im Gegensatz, zum Beispiel, zu Shresthovas Analyse einer Bollywood-Tanzperformance am Massachusetts Institute of Technology (MIT) (Shresthova 2004). Es überwiegt ein gemeinsames, synchrones, frontales Präsentieren einer re-indianisierten Choreographie. Auch in der Auswahl der Kostüme und des Schmucks kann man Auswahlkriterien erkennen, die auf romantisierende Interpretationen hindeuten. Dies ist vor allem durch eine Betonung der Aspekte der »Indianness« zu bemerken, die

---

<sup>26</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0485272/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>27</sup> <http://www.imdb.com/title/tt1230448/> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>28</sup> Meine Videobeispiele sind hier vor allem aus dem Jahr 2010: [http://www.youtube.com/watch?v=TATozIz\\_Gt4](http://www.youtube.com/watch?v=TATozIz_Gt4) (letzter Zugriff 14.11.2012)

offensichtliche, von Stereotypen geprägte, Kennzeichen des Indisch-Seins (farbenfrohe, traditionell anmutende Kostüme, und als »indische« erkennbare Bewegungen, mit Betonung auf Augen-, Handbewegungen und populär gewordenen, eingängige Rhythmen, z.B. aus dem Volkstanz Bhangra) sind und – zwar aufgelockert, aber dennoch – auf ein vergangenes Indien verweisen. Es werden also spezielle, fantasievolle Attribute, die mehr mit einer (überlieferten) Imagination der »Indianness« als mit den aktuell in Indien produzierten filmischen Vorlagen gemeinsam haben, in den Vordergrund gestellt.

Insgesamt überwiegen Bewegungen aus indischem Bewegungsvokabular im Gegensatz zum Film, in dem Hip-Hop- und Jazz-Dance-Elemente auffallen. In der Choreographie zu *Salaam-E-Ishq*, zum Beispiel, verwenden die Mädchen und Frauen auf dem *Tollwood* während des gesamten (gekürzten) Liedes größtenteils *Mudras* (Handgesten) aus dem klassischen Tanz, um den Text des Liedes zu illustrieren, während im Film unterschiedliche Interpretationen der gleichen Strophe zu sehen sind: basierend auf ähnlichem Bewegungsvokabular überwiegen in einer Sequenz zum Beispiel Jazz- und Hip-Hop-Elemente, in der anderen die des indischen Volkstanzes. Vervollständigt wird diese Diversität im Film mit einer Salsasequenz.<sup>29</sup>

Auch wenn, zum Beispiel, im Film in Leggings, Top und Turnschuhen (*Dance Pe Chance*) getanzt wird, im westlichen Abendkleid, wie zum Beispiel am Anfang des Liedes *Salaam E Ishq*, oder auch im »Bauchtanzkostüm« wie in dem Lied *Marjaani*,<sup>30</sup> stehen in den lokalen bayerischen Interpretationen meist *Lehenga Cholis* (lange Röcke mit

---

<sup>29</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=i3C-EeN5ZYI> (letzter Zugriff 14.11.2012)

<sup>30</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=TjUclyc63Nk> (letzter Zugriff 14.11.2012)

bauchfreien Blusen) und *Salwar Kameez* (weite Hosen mit Tunikas) im Vordergrund. Dass die bauchfreien Blusen häufig nicht von einer *Dupatta* bedeckt werden, oder dass die Röcke oft nicht bodenlang sind, sondern nur bis zu den Waden reichen, weist auf Variationen der Tradition hin, die einem normativen »keuschen« indischen Frauenbild widersprechen.

Deshalb ist es wichtig, zwischen den nostalgisch geprägten diasporischen – z.B. in Diaspora Community in L.A. – und den romantisch geprägten, nicht-diasporischen Interpretationen in Bayern zu differenzieren. Nostalgische und romantisierende Re-Performances von »Indianness« haben einige Aspekte gemeinsam, und zwar eine Tendenz zu »opulent and recognizably Indian movements, gestures and costumes« (Shresthova 2012)<sup>31</sup>:

Though very different in intention, Bollywood dance driven by nostalgia and Bollywood dance informed by orientalism can at times look very similar as they both tend to highlight a idealized kind of Indianness. That said, there are differences in the nuances of how these motivations for Bollywood dance manifest. (Ebd.)

So unterscheidet sich die romantisierende Re-Performance des »Indisch-Seins« im Bollywood Tanz von einer eher diasporisch-nostalgischen vor allem in ihrer Verhandlung mit dem »Authentischen«. Sunaina Marr Maira schreibt hierzu

that the immigrant generation's desire to preserve an authentic ethnic identity lingers in the second generation, for whom being Indian becomes a cultural ideology used

---

<sup>31</sup> [http://henryjenkins.org/2012/02/is\\_it\\_all\\_about\\_the\\_hips\\_sangi\\_1.html](http://henryjenkins.org/2012/02/is_it_all_about_the_hips_sangi_1.html) (letzter Zugriff 11.05.2013)

to calibrate the authenticity, even goodness, of self and other (Sunaina Marr Maira 2002, 42).

Denn, wie Shay und Sellers-Young schreiben (und ich übertrage hier wieder ihr Argument über »Belly-Dance« in den USA auf den Bollywood-Tanz in Bayern):

The vocabulary of the dance and its position within the framework of the West, especially the United States, as »other« provide an »empty« location, as in »not part of my culture« for the construction of exotic new fantasy identities. (Shay & Sellers-Young 2003, 14)

Innerhalb ihres Artikels zitieren sie eine/n LeserIn, der/die eine wichtige Frage aufwirft, die sie in ihrer Analyse allerdings offen lassen:

It is a field of endeavor to try to understand just why these orientalized myths continue to be so strong and unyielding to reason. Just what do the myths give Western women who perform them? To me this is the real challenge, not just exposing them. (Shay & Sellers-Young 2003, 31)

Die interpretative Freiheit des »not part of my culture« und das »Fluchtpotential« aus der Realität für die nicht-indischen RezipientInnen der Bollywood-Lied- und -Tanzsequenzen scheint also maßgeblich in der Entkopplung von der eigenen Identität zu liegen. Diese doppelte Entkopplung (also, von der filmischen Handlung sowie von der eigenen Identität) hat wesentliche Einflüsse auf die Verantwortlichkeit für die »Konserven des Indisch-Seins« (Brosius 2006, 71), also für das, was in der körperlichen Aneignung der Attribute des »Indisch-Seins« für die Tänzerinnen hinsichtlich ihrer eigenen Identität auf dem Spiel steht.

## *Schlussbemerkungen*

Die Lied- und Tanzsequenzen im Hindi-Film eröffnen laut Gopal und Sen, durch diese Entkoppelbarkeit von der Handlung, einen Raum, in dem Identitäten anders performt werden können (Gopal & Sen, 2008). Für den Film bedeutet das, in Gopal und Sens Terminologie, dass die Charaktere eine Interiorität entwickeln können, die der Plot auf der Realitätsebene des Films eigentlich nicht zulässt (Gopal und Sen 2008, 152). Parallel dazu scheinen die Tanz- und Liedsequenzen in ihrer expansiven Exteriorität über den Film hinaus – auch für Frauen in Bayern – einen Raum für die Performance identitätsstiftender Aspekte zu schaffen, die das Skript ihres Alltags nicht zulässt. Allerdings geht es hier nicht – wie in den neueren Bollywood-Filmen – um eine moderne und globalisierte »Indianness«, die das »eigene« erweitert, sondern um eine romantisierte »Indianness«, die der »eigenen« Lebensrealität widerspricht. Der Raum ist hier also in der Distanz zum »Indisch-Sein« neu eröffnet. Wenn Gopal und Sen für den Film schreiben, »the song-dance is at liberty to perceive and to jubilantly announce the modern in all its contemporary glory« (Gopal und Sen 2008, 153), während die filmische Handlung oft die Bürde hat, zwischen Tradition und Moderne verhandeln zu müssen, dann geben die Lied- und Tanzsequenzen in der live Performance in Bayern in ihrer doppelten Abkoppelbarkeit (von der Realitätsebene des Filmes und der Realität in der die TänzerInnen leben) die Freiheit, eine imaginäre und romantisierte »Indianness« zu zelebrieren.

Der anfangs zitierte Fernsehbeitrag von *La Vita*, der mit dem Auftritt von Lamira Faro und ihren Schülerinnen endet, spricht zum Abschluss das Potential an, das Bollywood Tanz hat, Räume zur Aushandlung von

Identitäten zu schaffen. Denn, so der Sprecher des Beitrags, »[d]iese Lebensfreude wird in Zukunft übrigens auch in die Integrationsarbeit in Rosenheims Schulen einfließen« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009). Zitiert wird der Verwaltungsdirektor der Stadt Rosenheim, Michael Keneder, in einem Interview über die Diversität und Notwendigkeit der Integrationsarbeit:

Wenn man hier die Möglichkeit bekommt, über die Frau Faro in Rosenheim auch mit Bollywood Kontakt zu bekommen, dann kann's eigentlich nichts schöneres geben. Und es steckt einfach an. [Das] muss ich schon sagen. Es steckt an. (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

Auch wenn es letztlich schwer scheint festzulegen, aus welchen »Realitäten« heraus die TänzerInnen Choreographien aus einem Film zitieren und als Bollywood-Tanz in eine »reale« Live-Performance rückübersetzen, wird doch eines deutlich: Egal ob diasporische TänzerInnen oder nicht-indische TänzerInnen, Bollywood Tänze zu interpretieren öffnet einen Raum zur Verhandlung von Identitäten. Und dies scheint auch in einer aktuellen sozialen Frage wie der Integrationsdebatte in Bayern ein attraktives Potential für Identitätsfragen und eine unerwartete Relevanz in einer multikulturellen Gesellschaft zu haben. Inwieweit die diversen Identitäten der Bollywood-Tänzerinnen in Bayern die Praxis beeinflussen, müsste zum Beispiel durch eine systematische Analyse der Heterogenität einer Gruppe wie *Bollymania* eingehender untersucht werden.

Der Fernsehbeitrag fasst auf alle Fälle zum Abschluss den Appeal des Bollywood-Tanzes zusammen und endet mit den Worten: »Kein Wunder, dass Bollywood ansteckt: Bollywood macht glücklich« (*1001 Nacht in Bayern*, 2009).

## *Literatur*

- Brosius, Christiane (2006) Happy Ends und andere Krisen: Heimat und Familienglück im Spiegel Bollywoods. In Brosius, Christiane und Goel Urmila (Hsg.) *Masala.de. Menschen aus Südasien in Deutschland*. Heidelberg: Draupadi Verlag. pp. 69-97.
- Chakravorty, Pallabi (2010) Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian. In Chakravorty, Pallabi und Nilanjana Gupta (Hsg.) *Dance Matters: Performing India on Global and Local Stages*. New Delhi: Routledge. pp. 169-184.
- Fuchs, Bernhard. (2009) Schaufenster Bollywood: Kleidungsdiskurse im Film. In: Claus Tieber (Hg.): *Fokus Bollywood. Das indische Kino in wissenschaftlichen Diskursen* (= Filmwissenschaft, 5). Wien – Berlin: Lit Verlag. pp. 30-47.
- Gopal, Sangita and Biswarup Sen (2008) Inside and Out: Song and Dance in Bollywood Cinema. In Dudrah, Rajinder and Jigna Desai (Hsg.) *The Bollywood Reader*. Maidenhead, Berkshire, England ; New York : McGraw-Hill : Open University Press. pp. 147-157.
- Maira, Sunaina Marr (2002) *Desis in the House: Indian American Youth Culture in New York City*, Philadelphia: Temple University Press.
- Roy, Anjali Gera (2010) *Bhangra Moves: from Ludhiana to London and Beyond*, Surrey: Ashgate Publishing Ltd.
- Shay, Anthony and Barbara Sellers-Young (2003) Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism. In: *Dance Research Journal*, Vol. 35, Nr. 1 (Sommer 2003), pp. 13-37.
- Shresthova, Sangita (2. Februar 2012) Is It All About the Hips?: Sangita Shresthova on Bollywood Dance (Part Two). Interview mit Henry Jenkins. In Jenkins, Henry Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins.  
[http://henryjenkins.org/2012/02/is\\_it\\_all\\_about\\_the\\_hips\\_sangi\\_1.html](http://henryjenkins.org/2012/02/is_it_all_about_the_hips_sangi_1.html)  
(Zugriff 14.11.2012).
- Shresthova, Sangita (2008) *Between Cinema and Performance: Globalizing Bollywood Dance*, Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.
- Shresthova, Sangita (2004) Swaying to an Indian Beat . . . Dola Goes My Diasporic Heart: Exploring Hindi Film Dance. In *Dance Research Journal*; Winter 2004, Vol. 36, Nr. 2. pp. 91-101.
- Tomas, Chris (2010) Die bayerische Burka. In *Süddeutsche Zeitung Magazin* Heft 38/2010. URL: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/34719>  
(14.11.2012)

*Filmmaterial*

1001 in Bayern- *La Vita Lifestyle Magazin* (2009, 22. Januar) [Fernsehmagazin  
Beitrag über Bollywood in Rosenheim]. München: Bayerischer Rundfunk.

### Empfohlene Zitierweise

Chatterjee, Sandra: Back to Reality?: Rückübersetzungen filmischer Bollywood-Choreographien in bayerische Tanzgruppen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 73-100, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p73-100>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.