

3. Doing Choreography: Tanzen als Widerstand

Das wohl bekannteste Zitat im Zusammenhang von Tanz und politischem Handeln wird der amerikanischen Feministin und Friedensaktivistin Emma Goldmann zugeschrieben: »If I can't dance it's not my revolution« (vgl. Shulman 1991). Unklar, ob die Aussage überhaupt von ihr getätigt wurde, war diese im Zusammenhang der US-amerikanischen Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg bereits zu einem populären Slogan avanciert (vgl. Machchart 2013; Klein 2013a). Ob im Tanzen im öffentlichen Raum etwas Widerständiges liegen kann, muss angesichts der Tatsache, dass es als Form und Ausdruck zivilgesellschaftlichen Protests mittlerweile als ein »allgegenwärtiger Bestandteil« zu betrachten ist, stets hinterfragt werden: »In the course of the last protest cycle, largely defined by actions of global justice movement and, more recently, the Occupy movement and other radical democratic movements, dancing has become an intrinsic and, indeed, ubiquitous part of protest. It is inseparable from the movement's protest repertoire« (Marchart 2013: 39). Häufig wird dabei politischer Protest, wie im Fall der Occupy-Bewegung, von LKWs mit Soundsystem begleitet, hinter denen die Demonstrant*innen tanzen. Manchmal ist dabei der Tanz aber nicht nur ein Teil des politischen Protests, sondern choreographischer Ausdruck des politischen Widerstandes selbst. Ob der im Zuge des Arabischen Frühlings 2012 vor der Muslimbruderschaft in Kairo getanzte *Harlem Shake*, die griechischen Volkstänze 2015 auf dem Syntagma-Platz als Protestreaktion auf der europäischen Sparmaßnahmen oder die weltweit, jährlich am Valentinstag durchgeführten Tanz-Flashmobs im Rahmen von »One Billion Rising« – Tanz erscheint als genuiner Bestandteil neuer Protestkulturen (vgl. Klein 2013) oder als performative Kritik selbst. Dabei beschränkt sich die (Aus-)Wahl der Protestform »Tanz« nicht ausschließlich auf den Globalen Norden. Insbesondere in Südafrika sind Tänze wie der *Toyi-Toyi*, der *Pantsula* oder der *Gumboot Dance* in den Townships der 50er Jahren als unmittelbarer körperlicher Ausdruck gegen das System der Apartheid und als Zeichen der Selbstbehauptung des überwiegend männlichen Teils der schwarzen Bevölkerung entstanden. Jene Tänze sind auch genuin politische Protestformen und tief verwurzelter Bestandteil der Kultur der Unterdrückten (vgl. Luzina 2003; Nevitt 2005-2020; Zeitmagazin 2017; Thompson 2018). Alles in allem offenbart das gemeinsame Tanzen im öffentlichen urbanen Raum

als Teil eines zivilgesellschaftlichen Protests in seiner Performativität ein »acting in concert« (vgl. Arendt 2015), ein politisches Handeln per se.

3.1 Zur Performativität von Protest

Soziale Bewegungen zeichnen sich vor allem durch ihre Sichtbarkeit von Protest aus. Ob die Occupy-Proteste, die Fridays-for-Future-Bewegung oder feministische Proteste wie »One Billion Rising« – stets ist dabei der körperliche, performative Protest genuiner Bestandteil des Ausdrucks der Demonstration und des politischen Handelns. Die Körper bilden dabei die »Materialität« sozialer Bewegungen (vgl. Schmincke 2017: 256). Performativitätstheoretische Perspektiven auf Körper und sozialen Protest betonen die Möglichkeit, bestehende soziale Normen in Frage stellen zu können, zugleich auch Kollektivität und Solidarität unter den sozialen Akteur*innen hervorbringen zu können. (vgl. ebd.: 248). Dabei ist es unerheblich, ob es sich um Flashmobs, Sit-ins, Happenings, Performances oder Protestmärsche handelt – die Körperlichkeit und die Verkörperung von Protest ist dabei stets evident. Insbesondere die aktuellen feministischen Proteste wie die Slutwalks, One Billion Rising oder die Performances von Femen zeigten, dass ihr Protest auf den weiblichen Körper rekurrierte, sowohl in den Zielen als auch in den Mitteln (vgl. ebd.). Die Wurzel der Körperlichkeit und der Performativität von feministischem Protest siedelt Schmincke bereits in der Neuen Frauenbewegung der 70er Jahre an, deren Hauptthemen die Selbstbestimmung des Körpers und der Sexualität gewesen seien. Im Besonderen formuliere sich dieser Fokus im Slogan »Das Private ist politisch«. Nicht von ungefähr seien im Zuge der Proteste deutscher Frauen- und Emanzipationsbewegung, die bereits auch die Problematik der Gewalt gegen Frauen thematisierten, Frauengesundheitszentren und Frauenhäuser entstanden (vgl. ebd.: 249). Frauen erscheinen in dem Zusammenhang feministischer Proteste als politisch handelnde Akteur*innen im öffentlichen Raum. Sie werden mit dem Heraus-treten aus dem privaten Raum als Teil einer politischen agierenden Zivilgesellschaft wahrgenommen und als solche verhandelt. Dabei erscheint der weibliche Körper im Zusammenhang sozialer Bewegungen, wie von Schmincke diskutiert (vgl. ebd.: 250), zugleich auf mehreren Ebenen politisch. Zum einen, wie am Beispiel »One Billion Rising« explizit deutlich wird, in der Thematisierung des potentiell gefährdeten und verwundbaren weiblichen Körpers in allen Räumen und durch alle Räume hindurch, zum anderen in der Körperlichkeit und Performativität des feministischen Protest. Damit bewegt sich der weibliche Körper als ein politisierter Körper im Spannungsfeld zwischen Vulnerabilität, der permanenten Gefahr der »Verobjektivierung« von Weiblichkeit qua Körper« (vgl. ebd.: 250), aber auch im Feld politischer Macht, in dem Zuge wie kollektives politisches Handeln im öffentlichen Raum möglich wird und einer Verhandlung von Widerständigkeit bezüglich sozialer Normen und Schranken gleicht. Im nationalen und kulturellen Raum Indiens beispielsweise, in denen Frauen in allen öffentlichen Räumen weniger sichtbar sind, weniger Macht haben und einer besonderen Schutzlosigkeit ausgeliefert sind, erscheint möglicherweise die Teilnahme am getanzten Protest zu »One Billion Rising« um ein Vielfaches widerständiger und subversiver als im deutschen Raum. Das gemeinsame Protesthandeln im öffentlichen urbanen

Raum bedarf allerdings, um als hegemoniale Strukturen kritisierende Gegenöffentlichkeit wahrgenommen zu werden, der Verhandlung und Beglaubigung durch ein Publikum, einer Öffentlichkeit. Das erfordert zum einen, dass die Bewegungen selbst soziale Medien wie Facebook, Twitter, Instagram oder Videoplattformen wie YouTube für sich nutzen, um die zivilgesellschaftliche Mobilisierung für die geplanten Demonstrationen zu katalysieren. Zum anderen reicht der Protest als solcher nicht aus, sondern muss im Diskursfeld von machtvollen Akteur*innen einer massenmedialen Öffentlichkeit beglaubigt werden, so dass er sichtbar wird und evident erscheint. Angesichts bestehender Desiderate in der Forschung zu den sozialen Bewegungen (vgl. ebd. 555/6), entwirft Schmincke nun eine performativitätstheoretisch orientierte Systematisierung auf den Körper im Feld des sozialen Protests und antwortet zugleich auch auf den »body gap« politikwissenschaftlicher Ansätze. So wie der weibliche Körper zugleich das Thema feministischer Proteste (ab-)bilde, müsse der Körper als Mittel des Protests und als »Ressource« dessen wahrgenommen werden. Beispielhaft verweist sie auf den Einsatz der Körper zwecks Ermangelung an Waffen und im Zuge eines »zivilen Ungehorsam« im Rahmen der Proteste des Arabischen Frühlings (vgl. ebd. 253). In jedem Fall wird der Körper als ein Bestandteil des performativen Protests in seiner Offenheit und Verwundbarkeit im öffentlichen Raum »aufs Spiel« gesetzt. Darüber hinaus ist die Frage der Sichtbarkeit und der politischen Handlungsmacht zivilgesellschaftlichen Protests stets im Zusammenspiel von urbanen und digitalen Räumen zu denken. Insbesondere muss die Macht der sozialen Netzwerke in ihrer Möglichkeit der Mobilisierung und Viralisierung berücksichtigt werden. So sind im Fall von »One Billion Rising« schon Monate vor den geplanten Protesten am Kampagnenvideos und Tanzvideos in das Diskursfeld eingespeist worden. Zusammen mit den Nachverhandlung der performativen Proteste findet ein stetiges Sich-Anschließen an den virtuellen Raum statt – ein sich wiederholender digitaler Kreislauf der Einspeisung und Verhandlung, der Produktion und Rezeption der sich jährlich wiederholenden Tanzproteste.

3.2 Soziale Choreographie und Protest

Tanz und performative Proteste im öffentlichen Raum sind nicht ohne die Prozesse eines *Doing Choreography* zu denken. So wie sich Körper in einer sich bewegenden Figuration, einer Choreographie im Moment ihres Tuns in den Raum einschreiben, bilden sie zugleich das Soziale ab. Dabei können die Körper in ihren choreographierten Figurationen die soziale Ordnung der Stadt bestätigen, unterlaufen oder stören. Proteste sind darauf angelegt, Sichtbarkeit für ein gesellschaftspolitisches Anliegen zu produzieren. Das Konzept der Sozialen Choreographie (vgl. Klein 2017; 2019; 2020), das soziologische, bewegungs- und tanzwissenschaftliche Perspektiven miteinander verbindet, schafft einen Zugang zum Verständnis der Bewegungspraktiken in öffentlichen Räumen und reflektiert wie diese als soziale Choreographien »Ordnungen erst in den Praktiken hervorbringen« und »wirklich« werden lassen (vgl. Klein 2020: 8). Dabei werden in ihnen stets soziale Strukturkategorien wie *class*, *race* und *gender* sichtbar. Politische Proteste aber auch künstlerische Interventionen im urbanen, öffentlichen Raum gelten dabei als besondere Praktiken, die das Ästhetische mit dem Politischen verbinden (vgl. ebd.: 9).

Im 20. Jahrhundert hat sich im Zuge eines erweiterten Verständnisses von Raum auch ein Verständnis von Choreographie durchgesetzt, »[...] das diese topographisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet« (Klein 2019: 19). Dabei sei die topographische Perspektive auf die Choreographie auch mit den technisch sich zu dieser Zeit entwickelnden Verfahren der Aufzeichnung von Bewegung verbunden (vgl. ebd.). Eine Choreographie, in ihrer etymologischen Bestimmung sich aus dem griechischen »graphos« oder »graphiein« (Klein 2020: 5), dem »Schreiben, Ritzen« (Ebd.) ergebend, verstanden als eine »Raumschrift«, hinterließe diese in einer doppelten Bestimmung: »Als ein Schreiben der Körper in den Raum, deren Bewegungen und Figuren Spuren hinterlassen, die nicht greifbar oder sichtbar sind, die aufscheinen oder verschwinden. Zum anderen meint Choreographie als Raumschrift die Kunst des Aufzeichnens der Ordnung der Körper im Raum, die sich entsprechend der jeweils aktuellen Techniken der Aufzeichnung von Bewegung über Schrift, Bild, Fotografie, Film oder digitale Verfahren vollzieht« (Ebd.). Die Choreographien, wie von Klein (Ebd.) diskutiert und exemplarisch an den Tanz- und Flashmobs-Videos offenkundig werdend, die im Rahmen von »One Billion Rising« in das Diskursfeld eingespeist worden sind, sind dabei Prozess und Produkt zugleich. In Moment der Ausführung als Durchführung ist der getanzte Flashmob ein performativer Akt, der über Aufzeichnungen zu einem Produkt wird, das zugleich über die Prozesse der Medialisierung, der Verbreitung und der Rezeption weitere performativen Umsetzungen mit sich zu ziehen kann. Insofern ist bei der Betrachtung von Choreographie immer ein *Doing Choreography* mitzudenken. So wie ein sozialer und kultureller Raum des Protests performativen Herstellungsprozessen unterliegt, in dem unweigerlich auch das Geschlecht verhandelt wird, ist Bewegung eingebettet in soziale Räume, die nicht ohne das Prozesshafte der Choreographie als Raumschrift und figurative Verhandlung des Sozialen zu verstehen sind. Ein Reflexion und Untersuchung von Protest-Bewegungen in ihrer doppelten Bestimmtheit als einer sozialen Bewegung, die sich zugleich aber auch über Choreographien wie Tanzflashmobs im öffentlichen urbanen Raum performativ konstituiert und ausdrückt, erfordere eine differenzierte Sichtweise auf »(Bewegungs-)Ordnungen« (Ebd.: 3) der Stadt. Unter Bezugnahme auf panoptische und praxistheoretische Modelle von Stadt, ergebe sich ein Zusammenspiel aus Bewegungsordnungen und Bewegungspraxis, Hegemonie, spezifischen Verhältnissen der Macht, Prozessen der In- und Exklusion, aber auch des Widerstandes und der Kritik, die sich aus den Sozialen Choreographien der sich im Stadtraum bewegenden Akteur*innen ablesen lassen. So wie die Stadtplanung den »Bewegungsflow« (Ebd.) der Akteur*innen bestimme, manche marginalisierte Stadtteile als »No-Go-Areas« ein Sich-Bewegen in ihnen ausschließen oder bestimmte Cultural Performances wie Paraden oder andere Massenveranstaltungen zeitweise die Soziale Choreographie bestimmten, reflektierten sie immer auch als ein »ästhetisches Muster«, die »gesellschaftliche Ordnung« (Ebd.: 7). Insofern erweitere des Konzept der Sozialen Choreographie die figurationssoziologische Perspektive Elias', indem es »[...] die Organisation von Körpern in Zeit und Raum, also die choreographische Ordnung, als Grundlage für eine soziale Figuration ansieht und das Interdependenzgeflecht vor allem als eine Interdependenz von Körpern und ihren Bewegungen versteht« (Ebd.: 7-8). Choreographien als »emergente Ordnungen« (Ebd.), bringen in ihren Praktiken soziale Ordnungen hervor; sie spiegeln oder unter-

laufen sie. Politische Proteste wie im Rahmen von »One Billion Rising« »stören« (Ebd.) also im Moment ihrer Aufführung als Durchführung die »choreographierte Ordnung des öffentlichen« Raumes, unabhängig davon, ob es sich um spontane Sitzblockaden oder angemeldete Demonstrationen handelt. So wie vor dem Brandenburger Tor im Regelfall keine 6000 Zivilistinnen zur »One-Billion-Rising-Protesthymne« *Break the Chain* tanzen oder es noch viel ungewöhnlicher anmuten mag, wenn eine große Gruppe in der Mehrzahl weiblicher Demonstrantinnen auf dem öffentlichen Marktplatz vor dem Parlament in Neu-Delhi ihre Choreographie zu *Jaago Dilli Jaago* (Rise Delhi, Rise) tanzt – offenbaren sie in ihrem performativen, politischen Handeln sowohl eine Störung der choreographierten Ordnung der Stadt als auch ein mögliches figuratives Unterlaufen der normativen Ordnung. Dabei sind die weiblichen tanzenden Körper in diesem Falle nicht nur Agenten des Protests, sondern verkörpern als »Kollektivkörper« (Ebd.:12) eine politische Figuration. Frauen werden im öffentlichen Raum der Stadt sichtbar und fordern zugleich performativ und symbolisch die Einlösung dessen, was längst Rechtsnorm in demokratischen Gesellschaften ist: körperliche Unversehrtheit. Dabei sind es die verwundbaren Körper selbst, die zu politischen Handlungsträgern werden. Klein beschreibt den choreographierten Protest als »Echtzeit-Komposition« (Ebd.: 12), die über ein *Doing Choreography* erst im Moment der Auf- als Durchführung entsteht. In der Analyse der Choreographie von Protest, der in der künstlerischen Form wie des Flashmobs stets sichtbar eine Verbindung des »Ästhetischen« mit dem »Politischen« (vgl. Klein 2009/10; Klein 2013a) eingeht, müsse deshalb auf drei verschiedenen Untersuchungsebenen reflektiert werden: Zum einen auf der körperlichen Ebene im Zusammenhang der Fragen nach Selbstermächtigung, im Weiteren auf der theatralen Ebene unter Berücksichtigung der Orte des Protests und der theatralen Mittel und schließlich auf der choreographischen Ebene, weil es um Fragen der Bildung sozialer Figurationen und um Überlegungen zur Stabilisierung oder Widerständigkeit sozialer Ordnungen geht (vgl.: ebd.).

3.3 Tanz als performative Kritik

Der Terminus der »Performativen Kritik« gründet Nestler (2011) im Feld der Cultural Studies, ausgehend von der Sprachphilosophie Austins und dem »performative turn« in den Sozialwissenschaften, der im Besonderen in den Kultur- und Medienwissenschaften unter Bezugnahme auf die philosophischen Arbeiten Foucaults und Butlers sichtbar geworden ist. Nestler möchte dabei Kritik als performatives Handeln verstehen wissen: »Kritik als performativen Akt zu verstehen bedeutet, dass Kritik, und mit ihr konstitutiv verbunden die Identität eines handelnden Subjektes, ein Aufführen von Performanzen der Kritik in jeweils spezifischen Kontexten ist, die außerhalb dieser Kontexte nicht möglich wären« (Nestler 2011: 288). Nestler setzt dabei das Konzept der Performanz in Beziehung zu Macht und Kritik. »Ein performativer Machtbegriff«, so wie er ihn beschreibt (vgl. ebd.: 10), impliziert die Vorstellung von Macht nicht nur als einer oppressiven Kraft, sondern auch einer »Subjekte produzierenden Kraft« (10). Im Zuge dessen ließe sich Macht, so Nestler, nur innerhalb bestimmter Kontexte verorten und das bedeute auch, dass man das Feld der Macht nicht verlassen könne (vgl. ebd.). Bezüglich

einer performativitätstheoretischen Ausrichtung eines Kritikbegriffes impliziere das, »[...] dass es nicht darum gehen kann, dass Kritik das Feld der Macht verlässt. Vielmehr verändert sich das Feld der Macht und dessen Effekte von innen« (10). Damit sind die Effekte von Macht und Kritik als performativ zu begreifen (vgl. ebd.: 12). Aus Sicht der Cultural Studies bedeute Kultur nicht etwas Verbindendes, etwas was die Gesellschaft zusammenhält, sondern ein Feld im Kampf um Deutungsmacht (vgl. ebd.), geführt in Diskursen. In einem Konglomerat bestehend aus Kultur, Medien und Macht herrsche dabei ein »Kampf um medial artikulierte Bedeutung« (12). Die Vorstellung, dass Macht und Kritik in einem Interdependenzverhältnis zu betrachten sind und als »kontextuelle, soziale und diskursive Praktiken verstanden werden, die sich gegenseitig bedingen und herstellen« (15), basiert dabei auf der Theorie Foucaults zur Subjektkonstituierung als Produkt diskursiver Praktiken und Machteffekte. Butlers Begriff der Resignifikation (vgl. Butler 1991) schließt dabei an der Theorie Foucaults an, um Veränderungen gesellschaftlicher Machtverhältnisse deutlich zu machen. Butler erweitert ihn in ihrer »Performativen Theorie der Versammlung« um den Gedanken, dass Kritik im Sinne politischen Handeln ausgeführt werden muss (vgl. Butler 2016). Subjekte sind dabei aus performativitätstheoretischer Perspektive Produkte machtvoller diskursiver Praktiken, über die zugleich auch kritisches, politisches Handeln innerhalb des Feldes der Macht erfolgen kann. Dabei sei Kritik an gesellschaftlichen Normen als performativ zu begreifen, »[...] weil die Kritik den Raum der Macht nicht verlassen kann, aber die Kritik diesen Raum verändert, wobei durch Veränderung Kritik zur Macht werden kann« (103). Ein besonderes Anliegen der Cultural Studies sei es grade auch Populärkultur als ein Feld der »Reproduktion von Macht«, aber eben auch als einen Ort der »kritischen Reflexion und des Widerstandes« auszuweisen (vgl. ebd.: 24). Nestlers performativitätsorientierte Perspektive auf Kultur und Kritik ist für die Analyse des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« und der Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, deshalb fruchtbar, weil sich in der Kampagne und den Protesten Performativität auf allen Ebenen der Produktion und Rezeption zeigt. Tanz im Rahmen der Proteste zu »One Billion Rising« wirkt darüber in seinem Versprechen »STRIKE. DANCE. RISE!«¹ als Paradigma der Performativität von Kritik: Gemeinsames Tanzen als ein körperlicher Ausdruck politischen Protests, der zugleich aufführt und darstellt, was er performativ einfordert: die Unversehrtheit des weiblichen Körpers. Dabei erobern die Demonstrant*innen tanzend den öffentlichen Raum, um auf das zivilgesellschaftliche Anliegen zu verweisen, das in dem Moment des gemeinsamen Tanzen figurativ und symbolisch eingelöst wird und somit per se möglich erscheint. Zugleich verändert sich mit der Kritik der demonstrierenden Frauen nicht nur im Moment der Aufführung als Durchführung das Feld der Macht, sondern in der medialen Verhandlung, der Rezeption innerhalb des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« liegt die Chance der Bestätigung und der Beglaubigung eben dieser Macht, die ihrerseits auf die Konstituierung der Akteurinnen als politische Subjekte zurückwirkt. Dass Tanz, beziehungsweise das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum, dabei nicht nur eine kommunale, gemeinschaftsstiftende

1 Anmerkung: Die Handlungspolicy und das »performative Versprechen« ist als Slogan ein sprachlich-diskursiver Bestandteil aller Kampagnenmaterialien aus dem Jahr 2013; zudem eine quasi komprimierte Fassung der Kampagnen-Narrative, von denen auch die Videos erzählen.

und verbindende kulturelle Praxis ist, sondern auch Form politischen Protests und Widerstand sein kann, ist im sozialwissenschaftlichen Diskurs bereits dezidiert erläutert worden (vgl. Klein 2011; Marchart 2013). In ihrem Aufsatz »Dancing Politics: World-making in Dance and Choreography« (Klein 2011) kritisiert Klein, dass Tanz bisher in politischen Diskursen nicht allzu viel Verhandlung erfahren habe (vgl. ebd.: 18). Entgegen der Vorstellung, dass Tanz quasi nur eine »reine Kunst« sei oder einen Lebensstil verkörpere, entwirft Klein eine Perspektive, die eine Interdependenz von Tanz und Politik offenlegt: »One line of thought is not to understand dance and politics as two separate worlds, as autopoietic systems with their own rules, norms and values, but, in keeping with the words of philosopher Jaques Rancière, to see them as two forms of ›dividing the sensual‹. Accordingly, dance and politics are interwoven strategies of a ›politics of the kinaesthetic‹ and a ›kinaesthetic policy‹ [...]« (23). In Analogie dazu, das Konzept des Politischen mit spezifischen ästhetischen Praktiken zu verbinden, ist somit die Ästhetik nicht nur eine Kunst-Theorie und das Ästhetische auch nicht nur eine Form der Wahrnehmung. Stattdessen ist das Ästhetische eingeschrieben in politische Praktiken – genau, weil diese Praktiken mit ihren Normen, Regeln und Gewohnheiten die sinnliche Wahrnehmung determinieren; durch das soziale Positionieren von Menschen ihnen sozialen und politischen Raum zuweisen, in dem sie sich bewegen können und somit soziale Wahrnehmung einfassen (vgl. ebd.: 24). In der Übertragung auf den Tanz, den man weder per se als politisch oder apolitisch bezeichnen könne, bedeute das, dass dieser eher politisch sei, wenn er »Sand in das Getriebe« bringe, an bestehenden Normen und Konventionen »kratze« (vgl. 25). Im Besonderen zeige sich dieses Phänomen in den choreographischen Politiken des Protests der sogenannten »smart mobs« (vgl. ebd.). So wie Soziale Choreographien performativ Normen und Strukturen hervorbringen, können diese auch subversiv unterlaufen werden (vgl. Klein 2009/10). Tanzen im öffentlichen Raum, das Marchart in der Reflexion und Übertragung der politischen Handlungstheorie Arendts unter der Metapher »The joyous ground of politics« (Marchart 2017: 42) subsummiert, sei politisch, wenn bestimmte Minimal-Bedingungen des Politischen erfüllt seien. Zum einen müssten die Handelnden nicht spontan agieren, sondern taktisch, strategisch und zielgerichtet. Darüber habe sich immer ein Kollektiv zusammengefunden, um den Protest »auf die Bühne« zu bringen. Schließlich müsse der Protest auch eine konfrontative Bedeutung zum Ausdruck bringen. Damit einher gehe auch immer ein Aspekt »symbolischer Gewalt« (vgl. ebd.: 47). Bezogen auf »One Billion Rising« erscheint der getanzte Protest die ersten beiden Bedingungen zu erfüllen. Zivilgesellschaftliche Akteur*innen finden sich zu einem politischen Ziel als ein tanzender Kollektiv- und Protestkörper zusammen. In welchem Maße schließlich über die Choreographie der Proteste die konfrontative Bedeutung hergestellt werden kann, muss in der Verhandlung der Proteste nachvollzogen werden. Alles in allem drücke sich in getanzten Demonstrationen, so Marchart, das Genießen einer verkörperten politischen Handlung per se aus. Dabei wird das Freudvolle des Tanzens und die Möglichkeit der Störung der sozialen Ordnung auch von der Initiatorin der Kampagne »One Billion Rising«, Eve Ensler, aufgegriffen und zur Legitimierung der Protestform Tanz genutzt: »[...] Dance is dangerous, joyous, sexual, holy, disruptive, and contagious and it breaks the rules [...]« (Ensler 2012). Im Zuge dessen schreibt sie dem Tanz auch die Attribute zu, die Klein unter dem Begriff der Widerständigkeit und als ein »Kratzen« an bestehen-

den Normen und Konventionen fasst (vgl. Klein 2011). Ob er eine choreographische, verkörperte »Gegenöffentlichkeit« herstellen kann, muss geprüft werden.

3.4 Flashmobs als populäre Form getanzten Protests

Der Flashmob, das choreographierte »blitzartige« Auftauchen einer Menschenmenge im öffentlichen Raum, stellt eine besondere einer sich im Raum choreographisch bewegenden Figuration von Menschen dar. In seinen Ursprüngen dem Feld der Aktionskunst, dem Happening, dem Fluxus und der politischen Kunstströmung des Dadaismus, des Wiener Aktionismus und der Bewegung »Reclaim the Streets« zuzuordnen (vgl. Willrich 2008: 8-10), offenbart der Flashmob im Moment seiner Aufführung als Durchführung ein scheinbar müheloses Sich-Ineinanderfügen eines Kollektivs von sozialen Akteur*innen zu einer bestimmten Choreographie, einer Raumschrift, die für die Betrachtenden allerdings spontan und zufällig erscheint. Diese besondere Form der Generierung von Aufmerksamkeit und öffentlichem Interesse erlebt seit einigen Jahren ihre Renaissance in der Populärkultur. Dass der Flashmob dabei nicht unbedingt ein politisches Ziel verfolgen muss, sondern Teil der Werbekultur, der Performance-Kunst oder schlichtergreifend Ausdruck von Spaß sein, zeigen zahlreiche populäre Beispiele. Als Teil einer Performance-Kunst begriffen (vgl. Willrich 2008), die die besonderen Merkmale der »Einmaligkeit«, »Unwiederholbarkeit«, »Körperlichkeit« und »Flüchtigkeit« aufweist (vgl. Klein/Sting 2005: 9), erscheint der Flashmob ebenfalls als ein Medium der Produktion von Wissen. Dabei gehen der Produktion des Flashmobs als einer »Echtzeitkomposition« im öffentlichen Raum (vgl. Klein 2020) Prozesse der Verabredung und der Akteur*innen und Konstituierung des Kollektivs im digitalen Raum, beziehungsweise in den sozialen Netzwerken, voraus. Junghans hat explizit herausgearbeitet, dass dem Flashmob dabei zwei Prozesse immanent sind, die sie als »Materialisierung« und »Entmaterialisierung« definiert. Während der Flashmob als »Live-Aufführung« im urbanen Raum die Materialisierung verkörpere, bezeichne die Entmaterialisierung die dann medialisierte Form des Flashmobs in seiner Videoaufzeichnung. Somit geschehe »im Prozess der Filmwerdung ein ganz gegenläufiger Prozess, nämlich jener der Entmaterialisierung« (vgl. Junghans 2010: 37) und dem weiteren Prozess der Einspeisung in den digitalen Raum. Während sich der Flashmob also in seiner materialisierten Form durch Flüchtigkeit auszeichne, »[...] wird im Flashmob-Film die Zeit gewissermaßen zur Permanenz eingefroren« (ebd.: 39). Insofern ist der Flashmob ephemeres und transitorisches Phänomen zugleich. Junghans bezeichnet den Raum, in dem der Flashmob »in Erscheinung tritt«, als einen sozialen Raum im Sinne der Definition Löws (vgl. Löw: 2001), der in jenem Moment eine Transformation durchmache: »Durch die Aufführung des Flashmobs wird dieser sozial konstruierte Raum jedoch transformiert. Er wird zu einem performativen Raum« (Junghans 2010: 44). Darunter versteht sie die Inbezugnahme auf die Akteur*innen und das Publikum. Zu fragen bliebe allerdings, ob es eine alleinige Eigenschaft eines Flashmobs ist, Performativität herzustellen, obgleich er viele Merkmale der Performance teilt. Alles in allem lässt sich der Aufführungsraum wohl am besten als ein Durchführungsraum für diese bestimmte ästhetisch-politische Ausdrucksform bezeichnen. Denn auch, wenn einem Flashmob kein

offensichtliches politisches Ziel zugrunde liegt, so kann er doch in seiner Figuration, die nicht ohne die Bezugnahme auf gesellschaftliche Normen oder Verhaltensmuster auskommt und in seiner »Aneignung des öffentlichen Raumes« per se nicht apolitisch sein. Im Moment der Durchführung des getanzten Flashmobs zu »One Billion Rising« durch die Akteur*innen, die sich zuvor über soziale Netzwerke verständigt und verabredet haben, zeigt sich also die Materialisierung des Protests im urbanen Raum. Der Flashmob wird für ein Publikum sichtbar und zugleich auch für die Akteur*innen körperlich erfahrbar und evident (vgl. ebd. 80). Der gegenläufige Prozess der Filmwerdung und Veröffentlichung im Netz kennzeichnet die Phase der Medialisierung und Entmaterialisierung. Im Falle von »One Billion Rising« wurden das Tanz-Kampagnenvideo *BREAK THE CHAIN* (2012) inklusive seiner länderspezifischen Verhandlungen schon vor den Protesten in den digitalen Raum eingespeist. Somit materialisierte sich der medialisierte Protesttanz der Kampagnenvideos in den urbanen Räumen als Flashmobs, die jeweils über digitale Aufzeichnungen wieder entmaterialisiert wurden. Ihre Beglaubigung als Ausdruck politischen Protests erfahren die Flashmobs zusammenfassend betrachtet allerdings weniger in der Sichtbarkeit im urbanen und digitalen Raum, sondern erst in der Verhandlung machtvoller massenmedialer Rezeption im Diskursfeld zu »One Billion Rising«.

3.5 Tanz und Partizipation

Protestbewegungen und die mit ihnen verbundenen neuen, globalisierten Kulturen (vgl. Klein 2013b) müssen sich immer auch Fragen der Möglichkeit von Partizipation und politischer Teilhabe stellen. Eine künstlerische Intervention wie der *Tanz aller* des Künstlerkollektivs LIGNA greift die Idee der Bewegungschöre der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts auf und möchte Laien Zugänge zum Tanz im öffentlichen Raum als einem »sozialen Phänomen« und einer »politischen Praxis«² zugleich eröffnen. Ob ein solches künstlerisches Projekt tatsächlich die von ihr verfolgten demokratischen Ziele der Partizipation, der Teilhabe an Kultur und Politik umsetzen kann, muss hier offenbleiben. Auch die Ziele rund um den Community-Dance lassen trotz aller hehren sozialen und politischen Maxime doch die Frage aufkommen, ob soziale, beziehungsweise habituelle Schranken eine wirklich nachhaltige und langfristige Teilhabe »aller« überhaupt möglich machen können. »One Billion Rising« hingegen setzt mit einer Standardchoreographie, die auf Bewegungen und Gesten aus dem Bereich des Videoclipdancing rekurriert, auf eine Tanzchoreographie aus dem Feld US-amerikanischer Popkultur. Choreographiert von der US-amerikanischen Tanzikone Debbie Allen liegt in ihr das Versprechen der Initiatorinnen, mittanzen zu können und sich im Zuge dessen politisch positionieren zu können. Die Choreographie zu *Break the Chain* bildet dabei einen diametralen, popkulturellen Gegensatz zu den Tanzstilen und Bewegungsformen künstlerischer Projekte: »[...] ›Break the Chain‹ aims to raise awareness around the world about V-Day's fastest escalating global campaign to date, ONE BILLION

2 Anmerkung: siehe: www.ligna.org/2016/03/tanz-aller-ein-bewegungschor-2/, letzter Zugriff am 08.06.2020.

RISING. V-DAY will create a ›how to‹ video, featuring choreographer Debbie Allen, and accompanying curriculum outlining the steps and lyrics, so that activists around the world can hold their own flash mobs using ›Break the Chain‹ on February 14, 2013» (Hirsch/Swan 2012c). Dabei soll der über den virtuellen Raum kommunizierte Tanz die Teilnehmenden motivieren und choreographisch auf die (transnational) getanzten Proteste vorbereiten. Keineswegs ist von Seiten der Organisatorinnen von einer »choreographischen Verpflichtung« die Rede. Auch länderspezifische Kampagnenvideos zeigen andere Verhandlungen der Choreographie. Alle Kampagnenvideos nutzen allerdings den Tanz als Mittel des politischen Ausdrucks. Dabei sind im Zusammenhang der getanzten Proteste verschiedene Optionen der Partizipation möglich. Klein (2013b) hat dazu eine Kategorisierung der verschiedenen Formen von Partizipation in Bezug auf künstlerische Projekte entwickelt, die auch in der Übertragung auf »One Billion Rising« erkenntnisgenerierend ist. Zum einen über eine Art der »impliziten Form der Partizipation« (vgl. Klein 2013b), über die Rezeption der Tanzvideos, der getanzten Flashmobs, der Weiterleitung über die eigenen sozialen Netzwerke; im Weiteren als »Partizipation als Teilnahme«, als Publikum und letztlich als »Involvierung des Publikums«, dann, wenn Zuschauende zu tanzenden Teilnehmenden werden, an sie appelliert wird und sie sich spontan dem Flashmob anschließen. Im Zusammenhang von »One Billion Rising« als einer globalen Kampagne muss in Fragen der Partizipation nicht nur über die Tanzchoreographie, die sicherlich der Vorbereitung und des Übens bedarf, reflektiert werden, sondern auch über die notwendigen Zugänge der Frauen zum virtuellen und öffentlichen Raum. Insofern ist eine Frage der Partizipation nicht nur eine der Choreographie und der Ausdrucksform, sondern letztlich auch eine Raumfrage, die sich der Kritik der Marginalisierung und In- und Exklusionsprozessen stellen muss. Alles in allem bieten aber ästhetische Formen des Protests wie die getanzten Flashmobs im öffentlichen Raum zunächst einmal grundsätzlich die Möglichkeit politischer Teilhabe und politischen Ausdrucks. Wenn über getanzte Flashmobs performative Kritik an den herrschenden Normen, Konvention und Raumordnungen zum Ausdruck kommt und ein anderer sozialer Raum hergestellt wird, als der, in dem die hegemoniale Gesellschaftsordnung vorherrschend ist, wenn sie demzufolge nicht nur als »Netzwerke« funktionieren, sondern einen »Gemeinsinn« herstellen (vgl. Klein 2013b: 207/8), dann kann politischer Protest gelingen. Dabei bilden sich im Tanzen stets Figurationen, die gesellschaftsstabilisierend sein können, aber auch Gegenmodelle abbilden und Widerständigkeit aufzeigen können. Gemeinsames Tanzen im öffentlichen Raum besitzt dann nicht nur »affirmatives«, sondern auch »subversives Potential« (Evert 2014: 48). In jedem Fall stellt aber das gemeinsame Tanzen im Moment der Ausführung als Durchführung (*Doing Choreography*) ein »(temporäres) Zusammengehörigkeitsgefühl« her (ebd.: 37). Die Möglichkeit der Partizipation an den getanzten Protesten zu »One Billion Rising« eröffnet also die Möglichkeit, sich als Teil eines machtvollen politisch handelnden Kollektivs zu erleben und auch als solches wahrgenommen zu werden.

3.6 Getanzte Gegenöffentlichkeit: eine heuristische Begriffsschärfung

Einer Gegenöffentlichkeit (1.7 GEGENÖFFENTLICHKEITEN) wohnt stets ein normativer und diskurskritischer Anspruch inne. Akteur*innen einer kritischen Teilöffentlichkeit stellen im digitalen, im urbanen oder im Zusammenspiel beider Räume dominante und hegemoniale Deutungsmuster der Gesellschaft in Frage. Immer geht es darum, eine Öffentlichkeit zu einem gesellschaftspolitischen Thema herzustellen, das bisher in der hegemonialen und massenmedialen Öffentlichkeit keine oder nur eine marginale Verhandlung erfahren hat. Gegenöffentlichkeiten gehen häufig mit der Besetzung des öffentlichen Raumes einher und bieten partizipatorische Teilhabe. Über die Beteiligung im Sinne eines »cultural citizenship« (vgl. Lünenborg/Maier 2013) bieten die Gegenöffentlichkeiten den sozialen Akteur*innen demokratische Foren und Formen der kritischen Deutung gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Damit erschöpft sich politisches Handeln nicht an der Teilnahme von Wahlen, sondern erweitert sich um die Teilnahme und Mitgestaltung von Diskursen. Eine getanzte Gegenöffentlichkeit zeichnet sich dabei im Besonderen in der Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen (vgl. Klein 2011; 2020) aus. Die tanzenden Körper sind nicht nur Medium des Protests, sondern zugleich auch unmittelbarer verkörperter Ausdruck dessen, was sie politisch einfordern: Sichtbarkeit, demokratische Teilhabe und Widerständigkeit gegen hegemoniale Strukturen und Deutungsmuster des Sozialen. Über die choreographierte Form des Protests zeigt sich zugleich machtvoll und politisches Handeln eines kollektiven Körpers, ein »acting in concert« (vgl. Arendt 2016), das zivilen Ungehorsam und politische Teilhabe in seiner deutlichsten Form verkörpert: in der choreographischen »Einschreibung« in den öffentlichen Raum und zugleich der kritischen und performativen Infragestellung bestehender Normen und herrschender sozialer Choreographien. In ihren Figurationen und den Interventionen in den öffentlichen Raum können getanzte Gegenöffentlichkeiten politisches Handeln abbilden und eine Wirksamkeit über politisches Agenda-Setting entfalten. Im Moment ihrer Durchführung vermögen sie normative Ordnungen des öffentlichen Raumes choreographisch über die jeweiligen Bewegungen und illegitimen Gesten in Frage stellen. Als performative, choreographierte Kritik verhandeln sie immer auch vorherrschende Deutungsmuster und Strukturen von Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie. Damit werden getanzte Narrationen von Gesellschaft in das Diskursfeld eingespeist, die ihrerseits von einer (massen-)medialen Öffentlichkeit angezweifelt oder beglaubigt werden können. Als »Echtzeit-Kompositionen« (vgl. Klein 2009/2010: 12) unterliegen sie im Zeitalter digitaler Medien im Zuge der Beglaubigung und Verhandlung selbst choreographierten Prozessen der Materialisierung und Medialisierung. Auf die performativen Aufrufe in den sozialen Netzwerken und die Verbreitung der Choreographie im digitalen Raum, folgen performative Auf- beziehungsweise Durchführungen der Tanz-Flashmobs im öffentlichen Raum, die schlussendlich in Prozessen der Entmaterialisierung und Verhandlung münden. Alles in allem bedürfen getanzte Gegenöffentlichkeiten und ihrer verkörperten Narrative stets einer Beglaubigung ihrer Widerständigkeit durch legitimierte Sprecher*innen einer massenmedialen Öffentlichkeit. Ohne diese Bestätigung blieben sie getanzte Öffentlichkeiten im urbanen Raum, die sich ästhetischer Mittel bedienen, aber nicht als kritische Gegenöffentlichkeiten gelesen und übersetzt worden sind. Feministische getanzte (Ge-

gen-)Öffentlichkeiten können aufgrund ihrer »doppelten Bestimmtheit« des weiblichen Körpers eine besondere Form im Feld des getanzten Protests darstellen. Dabei findet die Politisierung des weiblichen Körpers auf mehreren Ebenen statt. Die Forderungen feministischer Proteste betreffen oftmals den weiblichen Körper selbst. Das Private erscheint dabei als das Politische. Wie schon die Demonstrationen gegen Abtreibungsparagrafen, für die Selbstbestimmung über den eigenen Körper oder die historischen Proteste zur Einführung des Frauenwahlrechtes gezeigt haben: Immer geht es bei weiblichem Protest auch um die Sichtbarmachung von Intersektionalitäten, Macht- und Herrschaftsverhältnissen, das Verweisen auf Marginalisierung und gesellschaftliche Exklusion, Benachteiligungen, denen die Frauen und Mädchen aufgrund der Verhandlung ihrer weiblichen Körper, dem *Doing Gender*, unterworfen sind. Dabei werden nun die weiblichen Körper im Moment des getanzten Protests zu »One Billion Rising« selbst zu widerständigen politischen Körpern, die ihr Recht auf körperliche Unversehrtheit, Selbstbestimmung und politische Teilhabe performativ einfordern. Die choreographische Ein- und Übernahme des öffentlich-urbanen Raumes im Moment des Tanzens ist an sich politisch. Wenn weibliche Körper, als gefährdete Körper in allen Räumen und durch alle Räume hindurch, im öffentlichen Raum tanzend für ein gesellschaftspolitisches Anliegen demonstrieren, sind sie der Verwundbarkeit im öffentlichen Raum ausgesetzt. Dennoch schaffen sie im Moment ihrer Aufführung als Durchführung, im »acting in concert«, auch einen *gegenkulturellen*, wenn auch utopisch anmutendem Raum, in dem Schutz, Selbstbestimmung und politisches Handeln in Form eines kollektiven Körpers möglich erscheinen. Somit berührt das Phänomen einer getanzten Gegenöffentlichkeit auch stets die Frage der Verhandlung seines Narrativs und Performativs (6. DOING PUBLIC. DOING GENDER. DOING CHOREOGRAPHY: »ONE BILLION RISING« IN DER REZEPTION).

3.7 Länderspezifische tanzkulturelle Traditionen

Die Frage nach der Herstellung einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit hängt nicht nur mit der Analyse der länderspezifischen Prozesse des *Doing Public* und *Doing Gender* von Tanz und Protest im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising« zusammen, sondern muss sich auch der Überlegung stellen, auf welche grundlegenden tanzkulturellen Traditionen die Choreographie zu *Break the Chain* jeweils trifft und ob Tanz bereits einen genuinen Bestandteil bestimmter Protestkulturen der zu untersuchenden Länder bildet. Dabei wird, so die Hypothese, die mediale Verhandlung der Flashmobs auch in Interdependenz zu den Tanzkulturen stehen. Auch in Zeiten der Globalisierung von kulturellen Praktiken wie dem Videoclipdancing nach US-amerikanischen Vorbild, blicken Deutschland, Indien und Südafrika doch historisch, sozial und politisch bedingt auf jeweils andere tanzkulturelle Traditionen zurück. Auch die mögliche Verknüpfung von Tanz und Protest zeigt erhebliche länderspezifische Differenzen. Dabei sind die Geschichten der Tanzkulturen, deren Genese und Ausdifferenzierung stets auch mit einer Geschlechter- und Raumfrage verbunden.

Tanz in Deutschland

Die Entwicklung der Tanzkultur im deutschen Raum ist auch eingebettet in eine europäische Tanzgeschichte der Bewegungen und Gegenbewegungen, die eng mit einer bürgerlichen Kultur verwoben ist. Während sich die frühbürgerliche Tanzkultur des 18. und 19. Jahrhunderts noch durch Formen höfischer Tänze wie dem *Menuett* oder dem *Walzer*, die ursprünglich auf Volktänze zurückgingen, auszeichnete und in den Paar-konfigurationen, der Körperkontrolle und der Disziplinierung einem bestimmten Reglement unterlag, sollte sich zu Beginn des 20. Jahrhundert ein fundamentaler Wechsel vollziehen, der auch das Bild der Tänzerin veränderte. Diese galt noch im *Ballett* als »naturhaftes Wesen« (vgl. Klein 1992: 115), das es zu bezähmen galt. Zugleich fungierte die tanzende Frau auch als Projektionsfläche männlicher Phantasien. In der Idealisierung der Ballerina als einem stilisierten Wesen lag auch eine gleichzeitige Abwertung des Weiblichen, ähnlich wie es sich anhand der Frauenbilder in der christlichen Kirche beobachten lässt, in denen es lange Zeit für die irdische Frau nur das unerreichbare Ideal der heiligen Madonna gab oder das Negativbeispiel der gefallenen Hure. Mit der Lebensreformbewegung, die Mitte des 19. Jahrhunderts von Deutschland und der Schweiz ausging, änderten sich auch die Gesellschafts- und Bühnentänze. Als Reaktion auf Prozesse der Industrialisierung und Urbanisierung, die mit Gefühlen der Entfremdung einhergingen, entstand der Ausdruckstanz, im angloamerikanischen Sprachraum auch als »German Dance« verhandelt. Er galt als neue zivilisationskritische Kunstform und entwickelte sich auch in Abgrenzung zum klassischen Ballett. Zum ersten Mal in der Tanzgeschichte konnten im Zuge allgemeiner gesellschaftspolitischer Prozesse der Demokratisierung Frauen den Bühnentanz »revolutionieren« (vgl. ebd.: 133). Die deutsche Tänzerin und Choreographin Mary Wigman prägte den Ausdruckstanz entscheidend und machte ihn auch international bekannt. Zeitgleich zur Gymnastikbewegung und zur Entwicklung des Ausdruckstanzes, kristallisierte sich auch ein neues romantisches Weiblichkeitsideal, das eines natürlichen Frauenkörpers heraus, das dem Tanz eine fundamentale Funktion in der »Verschmelzung des Körpers mit der Seele, dem Göttlichen und dem Kosmos« (vgl. Klein: 141) zuschreibt. Der Ausdruckstanz war kein Unterhaltungstanz, sondern bot den Tanzenden die Möglichkeit der Expression von Emotionen. Allerdings lag in ihm keine politische Kraft, was auch mit der Gleichsetzung von Weiblichkeit, Körper und Natur (vgl. ebd.: 208) zusammenhängt. Dennoch war er zu Zeiten der Weimarer Republik insbesondere für die Frauen das Tanzen Möglichkeit des Ausdrucks eines neuen Lebensgefühls. In den 20er Jahren eroberten vor allem amerikanische Tänze wie *Jazz*, der *Charleston* oder der *Shimmy* die Tanzflächen, die sich in den deutschen Städten großer Beliebtheit erfreuten. In den 50er Jahren kamen der *Rock n' Roll* und der *Twist* hinzu. Zeitgleich zu den Studentenprotesten der ausgehenden 60er Jahre entwickelte sich in Deutschland eine neue Kunstform des Tanzes, die radikal mit den ästhetischen Prinzipien und der Formsprache des klassischen Balletts und der des Gesellschaftstanzes brach. Pina Bausch gilt als die Pionierin des Tanztheaters, das ausgehend von Deutschland eine weltweite Entwicklung nahm. Sie leitete eine Tanzbewegung ein, die sich durch experimentelle Tanzbewegungen und Choreographien auszeichnete und auch alltägliche Gesten einband. Dabei basierten die Choreographien »[...] auf den alltäglichen Erfahrungen der Menschen, insbesondere auf den Erfahrung

der Zurichtung des menschlichen Körpers« (ebd. 246). Die »konkrete körperliche Erfahrungswelt« sollte sichtbar gemacht werden (vgl. ebd.). Dabei richtete sich das Tanztheater weiblicher Choreographinnen gegen die bürgerliche Gesellschaft, in dem es der politischen Forderung (*Das Private ist politisch*) der Frauenbewegung der 70er Jahre Rechnung trug und die Alltagswelt auf der Bühne thematisierte, weshalb Klein hierin den »politischen Gehalt des Tanztheaters« (ebd.: 246) bestimmt. Dabei wird der Körper im Tanztheater »[...] als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Machtverhältnisse zum Gegenstand des Interesses« (ebd.). Die Thematisierung von gesellschaftlichen Verhältnissen und der Auswirkungen auf den Körper bedeutet aber nicht per se, dass sich Choreographinnen wie Pina Bausch oder Reinhild Hoffman als Feministinnen verstanden haben; eine Nähe zur Frauenbewegung haben beide verneint (vgl. ebd.: 258). Den »emanzipatorischen Gehalt des Tanztheaters« bestimmt Klein im »[...] Aufzeigen geschlechtsspezifischer Normierungen, der öffentlichen Präsentation innerpsychischer Verdrängungen wie auch der Konfrontation mit der deformierten Körperlichkeit beider Geschlechter bei gleichzeitiger Demonstration männlicher Macht« (260). Das Tanztheater allerdings als ein feministisches Theater zu bezeichnen, wäre in diesem Sinne nicht richtig.

Aktuell lässt sich in Deutschland von sehr lebendigen Tanzlandschaft sprechen, in der parallel verschiedenste Formen von Bühnen-, Gesellschafts-, versporteten Tänzen und urbanen Tanzstilen nebeneinander existieren. In den Tanz- und Fitnessstudios werden nahezu alle international bekannten Tanzstile und -formen angeboten. Namenhafte künstlerische Tanzkompagnien wie die Dresden Frankfurt Dance Company sind etablierte Kompagnien in der bürgerlichen Gesellschaft. Tanz ist darüber hinaus mit künstlerischen Formaten wie beispielsweise dem Radioballett des Künstlerkollektives LIGNA auch im öffentlichen Raum vertreten. Allerdings wirken die Performances eher wie künstlerische Aufführungen, denn politische Formen, obgleich sie die soziale Choreographie des urbanen Raumes »stören«. Deutschlands Protestgeschichte ist alles in allem keine Geschichte des Tanzes, wenngleich Protestzüge wie die Parade zum G-20-Gipfel in Hamburg 2017 aber mit dem Tanzmotto spielen (»Lieber tanz ich als G20«³). In vielen Ausformungen, außer in den Tänzen der Straße, wie dem *Breakdance*, bleibt der Tanz im deutschen Raum doch alles in allem eine eher weiblich konnotierte Ausdrucks- und Bewegungsform, die bestimmten gesellschaftlichen Räumen zugewiesen ist: dem Ballettsaal, der Discothek, der Bühne oder dem Fitnessstudio. »One Billion Rising« bricht mit diesem tanzkulturellen Phänomen, in dem sich Frauen und Mädchen am 14.02.2013 tanzend demonstrierend an öffentlichen Plätzen der Städte versammelt haben.

Tanz in Indien

Die Tanzgeschichte Indiens ist wie die Südafrikas in ihrer Genese eng mit Besonderheiten ritueller Praktiken, Formen der Vergemeinschaftung und des kulturellen und sozialen Ausdrucks verbunden. Dabei gilt der klassische indische Tanz im Rahmen der

3 Vgl.: <https://www.dw.com/de/bunter-protestzug-lieber-tanz-ich-als-g20/a-39564209>, letzter Zugriff am 21.10.21

hinduistischen Geschichte⁴ als hochspezialisierte und kodifizierte Kunstform, die zahlreiche bis heute populäre regionale Tanzstile wie beispielsweise den *Bharatanatyam*, der eher als Einzeltanz gilt, den *Kuchipudi*, der auch als Gruppentanz ausgeführt wird oder den *Kathakali*, der nur von Männern getanzt wird, hervorgebracht hat. Die traditionellen indischen Tänze, die auf eine 2000-jährige Geschichte zurückblicken können, zeichnen sich durch spezifische Augenbewegungen, schnelle Schritte und diffizile Handhaltungen und -gesten (*Mudras*) aus, die eine zutiefst religiöse Bedeutung haben. Die Tanzgeschichte Indiens ist eine sakrale Geschichte, die Religion mit der ästhetischen Kunstform Tanz verbindet. Der tanzende Shiva steht in der indischen Mythologie zugleich für den Schöpfer und den Zerstörer der Welt (vgl.: Klein, M. 2019) in einem ewigen Kreislauf aus Werden und Vergehen. Tanzen galt in der vedischen Zeit als eine Form der Verehrung und Unterhaltung von Göttern. Dementsprechend wurzelt der Tanz in Praktiken der hinduistischen Klöster, in denen Frauen als Tempeltänzerinnen (*Devadasis*) dienten, die als Mädchen den Göttern »geweiht«, von nun an ein Leben im Tempel führen mussten (vgl. ebd.). Im Laufe der Jahrhunderte und insbesondere im Zuge der britischen Kolonialzeit änderte sich ihr Status und die *Devadasis*, die sogenannten »Dienerinnen Gottes« (vgl. Blümel 2010) wurden zunehmend in die Prostitution gedrängt. Trotz des 1988 erlassenen offiziellen Verbotes des *Devadasis*-Systems durch die indische Regierung bestehen überwiegend im südindischen Raum die tänzerischen Praktiken des erotisch konnotierten Tanzes noch weiter; von den Eltern häufig aus sozialen Gründen hineingezwungen in ein System der Unterdrückung, sind die Tänzerinnen quasi rechtlos der Prostitution durch Priester und Tempelbesucher ausgeliefert (vgl. ebd.). Indische feministische NGOs nehmen sich verstärkt wieder des Problems an. Zugleich hat der indische Tempeltanz auch in seiner Ausgestaltung als *Bharatanatyam* Zugang zu den Bühnen bekommen und gilt als klassische indische Tanzform. Er wird dabei auch als »indischer Ausdruckstanz« verhandelt (vgl. Klein, M.: 2019). Bis in die 30er Jahre einer klaren Trennung zwischen Tanzmeistern und Tänzerinnen unterworfen, ist die traditionelle Rollenverteilung nunmehr aufgebrochen, so dass auch Frauen den Tanz unterrichten und Männer als Tänzer auf der Bühne fungieren (vgl.: Jussel 2009: 11) können. Europäische Formen des Kunsttanzes haben in der Tanzgeschichte Indiens nur eine marginale Rolle gespielt. Das klassische europäische Ballett konnte auch in der langen Kolonialgeschichte in Indien keinen Einzug halten, wenngleich beispielsweise die Auftritte der US-amerikanischen Tänzerin und Choreographin Ruth St. Denis und ihrer Tanzkompanie *Menaka*, deren Tanzchoreographien Elemente des klassischen indischen Tanzes auswiesen, in Deutschland als »indisches Ballett« etikettiert wurden, mit dem kolonialen Beglaubigung versehen, dass die »indischen Tanzszenen von Miß Ruth St. Denis und ihrem eingeborenen indischen Personal« (vgl. Schwaderer 2019) aufgeführt werden würden, etwas Gegenteiliges zu glauben machen

4 Anmerkung: Aufgrund der Genese des Tanzes in den hinduistischen Tempeln und der großen hinduistischen Bevölkerungsmehrheit wird im Folgenden nur über die Ausformungen der Tempeltänze gesprochen. Gleichwohl bringen muslimische, christliche, buddhistische und weitere religiös geprägte Gemeinschaften Einflüsse in die Tanzkultur Indiens ein, die jedoch im Weiteren aufgrund geringerer Einflüsse nicht thematisiert werden.

vermochten. Die Verhandlung der Choreographie und der Tanzproduktion als »indisches Ballett« ging dabei mit einer kolonialen Romantisierung und Mythisierung des Östlichen und Orientalischen in Deutschland um 1900 einher (vgl. ebd.). Auch spätere Formen westlichen Kunsttanzes wie der Ausdruckstanz des 20. Jahrhunderts oder das Tanztheater, das auch die soziale Ausgrenzung von Frauen thematisiert hat (Klein 1992: 260), spielten in der Tanz- und Kulturgeschichte Indiens keine Rolle. Offenbar eng damit verbunden gilt eine »starke« und »facettenreiche« traditionelle indische Tanzkultur (vgl. Hirsch: 2012). Allerdings lässt sich aktuell ein steigendes Interesse an der Kunstpraxis des westlichen Ballets verzeichnen, wenngleich die indischen Tänzer und Tänzerinnen für ihre weitere Ausbildung an amerikanische oder europäische Tanzschulen wechseln (vgl. Dias 2021). Neben den traditionellen indischen Tanzstilen und ihren regionalen und lokalen Ausformungen werden die Choreographien des Bollywood-Tanz im indischen Kulturverständnis interessanter Weise als »Contemporary« (vgl. Hirsch: 2012) verhandelt. In ihren Choreographien und den getanzten Figurationen offenbart sich bis heute ein eher traditionelles Rollenverständnis der Geschlechter. Der männliche Protagonist erobert den Tanzraum und die Protagonistin, während sich diese in einem stetigen getanzten Spiel zwischen Verführung und gespielter Distanz bewegt. Das populäre Tanz- und Musikvideo *ISHQ KAMEENA* (2002)⁵ liefert ein paradigmatisches Beispiel jener choreographischer Merkmale, tänzerischer Elemente und Figurationen, die typisch für die Tanzchoreographien der Bollywood-Produktionen sind. Entnommen der erfolgreichen Filmproduktion *Shakti* tanzen Shahrukh Khan, Aishwarya Rai und Gruppen männlicher und weiblicher Darstellerinnen zum Liebeslied *Ishq Kameena*, das von noch unerfüllter Liebe eines Mannes zu einer Frau handelt, von der er hofft, dass sie sein Verlangen endlich beantworten werde, um ihn von seiner Pein zu erlösen. Die Tanzchoreographien der indischen Bollywood-Produktionen, jener populären und weit über den indischen Subkontinent hinaus bekannten Tanzfilme, die im Zuge der Genese des indischen Kinos in den 70er Jahren des 20. Jahrhundert ihren Ursprung fanden, weisen trotz Variationen und Entwicklungen der Tanzbewegungen im Laufe der Zeit konstante Charakteristika auf. Zum einen ist das stilbildende Merkmal des Ausführens der Tanzbewegungen mit einem tiefen Körperschwerpunkt auffällig, das als typisch für den klassischen indischen Tanz gilt, zum anderen weisen die Tänze stets ein hohe Sequenz von Gruppenformationen in Form von Reihen- oder Reigentänzen auf. Oftmals bestehen die tanzenden Gruppen aus gleichgeschlechtlichen Akteur*innen, Berührungen der Protagonist*innen oder Elemente des westlichen Paartanzes treten dabei auch auf – wenngleich sie flüchtig erscheinen und stets eingerahmt von der synchron tanzenden Gruppe sind. Die Choreographien werden dabei in der Regel nicht auf der Straße aufgeführt, sondern prächtige Tempel, Paläste oder Bühnenbilder bilden die Kulisse. Während sich diese medialen Tanzproduktionen zu Beginn ihrer Genese eher durch choreographische Elemente des klassischen indischen Tanzes und seinen vielfältigen lokalen und regionalen Variationen der Volkstänze wie dem *Bhangra* oder rajasthanischer Folklorelemente auszeichneten (vgl. Welzin 2008), weisen sie in Zeiten der Globalisierung mittlerweile eine Vielzahl verschiedener und hybrider Tanzbewegungen auf, die auch auf westliche Tanzstile US-amerikanischer

5 Anmerkung: vgl.: https://www.youtube.com/watch?v=F7jjpnte_Kg, letzter Zugriff am 21.10.21.

Prägung rekurren. Betrachtet man Tanzsequenzen aus den jüngeren Bollywoodfilmen fällt eben diese Melange aus traditionellen Rhythmen, einer konventionellen »Boy meets girl«-Story, der farbenfrohe, erotisch-traditionell angehauchte Stilmix der Bekleidung und einer Videoclipdancing-Choreographie auf, die eben diese Vielzahl choreographischer Elemente unterschiedlichen Ursprunges enthält. Insofern möchte man von einer popkulturellen indischen Bollywood-Variante des Videoclipdancing sprechen, die Ähnlichkeiten, aber auch Differenzen zum US-amerikanischen Vorbild aufweist. In Zeiten der Globalisierung lässt sich nicht nur ein Wandel in der medialen Tanzkultur der Bollywood-Produktionen ablesen, sondern auch Einflüsse auf die urbane Tanzkultur verzeichnen. Popkulturelle Formen wie *Breakdance* haben mittlerweile Einzug in die jugendkulturelle Tanzkultur gehalten, obgleich es offenbar noch an medialer Aufmerksamkeit und Verhandlung fehlt (vgl. Weise 2019). Der indische Breakdancer *B-Boy Flying Machine* gilt mittlerweile als einer der besten Breakdancer weltweit (vgl. Weise: 2019). Auch Mädchen und junge Frauen tauchen in der indische Breakdance-Szene auf⁶. So finden nicht nur auf der Ebene popkultureller Tanzfilmkultur, sondern auch im Raum urbaner Tanzkultur, westliche jugendkulturelle Tanzstile wie *Breakdance* oder *Videoclipdancing* ihren Einzug. Tanz als Form eines politischen Protest scheint vor der Kampagne »One Billion Rising« keine oder nur eine marginale Rolle im indischen nationalen Raum gespielt zu haben. Im Gegensatz dazu kann man im Rahmen gesellschaftlicher Praktiken und ritualisierter Prozesse der Vergemeinschaftung wie Feiern und Feste, von einer ausgeprägten indischen Tanzkultur sprechen. Jüngste Entwicklungen, Tanz in digitaler Form als Möglichkeit politischen Ausdrucks zu nutzen, wurde mit dem Verbot der populären chinesischen App TikTok im Jahr 2020 zunächst erschwert. Unter den 200 Millionen meist jungen indischen User*innen befanden sich auch viele Mädchen und junge Frauen aus ländlichen Regionen und unteren sozialen Schichten, die gegen die patriarchale Gesellschaftsstruktur »antanzten« (vgl. Kumar/Wadhawan 2020). Es bleibt abzuwarten, ob sich in Zukunft indische lokale Apps etablieren können, die marginalisierten indischen Bevölkerungsgruppen im digitalen Zeitalter zur politischen und gesellschaftlichen Sichtbarkeit verhelfen können.

Tanz in Südafrika

Die Geschichte der traditionellen Tanzkulturen Südafrikas ist auch eine Entwicklungsgeschichte des Tanzes, die eng mit den Ausformungen der Apartheid zusammenhängt. Die Tanzgeschichte Südafrikas ist somit nicht nur ein soziale und kulturelle, sondern auch eine zutiefst politische. Bis in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts sorgte die »Segregationspolitik entlang rassistischer und ethnischer Trennlinien« (vgl. Nestler 2007) für einen weitgehenden Ausschluss marginalisierter und unterdrückter Bevölkerungsgruppen aus dem Stadtraum. Schwarze, *Coloureds* und Inder waren von den Zentren der Städte abgeschlossen und nach Abstufungen in der Peripherie, in den sogenannten Townships angesiedelt (vgl. ebd.). Die weiße südafrikanische Regierung wollte damit ihre hegemoniale Stellung sichern und auch verhindern, dass es zum gesell-

6 Vgl.: Red Bull BC One World Final Mumbai 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=8RB6675aq98&t=170s>, letzter Zugriff am 20.10.21.

schaftlichen und kulturellen Austausch kam. Die Politik der Apartheid spiegelt sich auch in der Tanzkultur Südafrikas wider. Während das europäische Ballett seit Beginn des 19. Jahrhunderts etablierter Bestandteil der Bühnenkunst südafrikanischer Städte war und es eine Vielzahl an Ballettschulen für Weiße gab, blieb, so Nestler (vgl. ebd.), der schwarzen Bevölkerung der Zugang zu diesen (Tanz-)räumen verschlossen. Auch moderne Bühnentanzformen wie der *Jazztanz* oder der *Modern Dance* wurden finanziell gefördert und kulturpolitisch unterstützt. Währenddessen fand in den Townships parallel eine lokale Tanzentwicklung statt, die auf Formen und Tanztechniken ländlicher und traditioneller Prägung rekurrierte und die Erfahrungen der prekären Lebensrealitäten und der hegemonialen Unterdrückung widerspiegelten. Der Aufführungsort der Tänze waren keineswegs wie in den Städten der weißen Bevölkerung die Bühne, sondern die Straße. Auch richteten Minengesellschaften Arenen ein, in denen die Tänzer allerdings zum »Anschauungsobjekt« (vgl. ebd.) degradiert wurden, was die »soziale Sprengkraft« (vgl. ebd.) ihrer Tänze deutlich reduzierte. Tanz als ästhetisches Mittel und Ausdruck gesellschaftlicher Bedingungen und politischen Protest hat im nationalen südafrikanischen Raum eine lange Tradition. Politische Tänze, die aus der Widerstandsbewegung gegen die koloniale Ausbeutung südafrikanischer Minenarbeiter in Johannesburg entstanden sind, sind zahlreich und zeigen das Zusammenspiel aus sozialer und politischer Marginalisierung, ästhetischer Verarbeitung und politischer Transformation. Ob der *Gumbootdance* (vgl. Luzina 2003), der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus den prekären und menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen der schwarzafrikanischen Arbeiter in den Goldminen von Johannesburg entwickelte oder der ursprünglich aus der Widerstandsbewegung Zimbabwes entlehnte Protesttanz *Toyi-Toyi* als Ausdruck des Aufbegehren der schwarzen Bevölkerung gegen die Apartheid oder (vgl. Thompson 2018) der in den 50er Jahren in Sophiatown, einem Township nahe Johannesburg entstandene und sich seit den 70er Jahren in den Townships verbreitende *Pantsula* als Zeichen der Selbstbehauptung (vgl. Chaimovics 2018) – Südafrikas Geschichte des Protesttanzen ist eine Geschichte der schwarzen Bevölkerung, die mehrheitlich durch männliche Akteure geprägt worden ist. Dabei blieb auch nach Ende der Apartheid der *Pantsula* als kulturelle, tänzerische Praxis in den Townships bestehen (vgl. ebd.). Der *Toyi-Toyi*, den der Erzählung nach Nelson Mandela öffentlich nach dem Ausruf des Endes der Apartheid getanzt haben soll, bleibt ein politischer Protestanz Südafrikas. Angesichts des 2012 von der südafrikanischen Polizei blutig niedergeschossenen Protests der Minenarbeiter in Marikana tanzten auch die Witwen und viele weitere Ehefrauen den *Toyi-Toyi*, um gegen die Ausbeutung, die Polizeigewalt und für ihre eigene finanzielle Entschädigung zu demonstrieren (vgl. Smith 2012). Tanzgeschichte ist global betrachtet auch immer ein transkultureller Prozess und Austausch, der mit Formen der Migration von Menschen und der Medialisierung von Tanzkunst zusammenhängt, lokale und urbane Tanzstile miteinander in Beziehung bringt. Am Beispiel Südafrikas lässt sich für die lange Periode der Apartheid allerdings ein politisch gewolltes Unterbinden eines tanzkulturellen Austausches zwischen den importierten europäischen Tanzstilen der Weißen und denen sich lokal entwickelnden Tanzstilen der schwarzen Bevölkerung der Townships festmachen (vgl. ebd.). Erst mit dem Prozess der Demokratisierung Südafrikas erfuhren die Tänze der Townships eine temporäre gesellschaftliche Aufwertung. Viele dienten allerdings sicher auch der Stabilisierung des po-

litischen Narrativs der *Rainbow Nation*. Südafrikanische Metropolen wie Johannesburg gelten mittlerweile als Zentrum eines zeitgenössischen Tanzes mit einer Vielzahl an lokalen Ausprägungen (vgl. ebd.) und verschiedensten Künstler*innen, Kompagnien und Choreograph*innen.

3.8 Zur Programmatik von Tanz im Rahmen von »One Billion Rising«

Tanz steht im Zentrum der transnationalen Proteste zu »One Billion Rising«. In ihrem mittlerweile ikonisch anmutenden Zitat, bringt die Künstlerin und Gründerin der NGO V-Day, Eve Ensler, im Vorfeld der Demonstrationen, 2012, ihre Thesen zum Tanz als Mittel und Form der weltweiten Demonstrationen zum Ausdruck. Dabei schreibt sie dem Tanz als Protestform mannigfaltige politische, soziale aber auch mythische Attribute zu: »Dancing insists, we take up space, and though it has no set direction, we go there together. Dance is dangerous, joyous, sexual, holy, disruptive, and contagious and it breaks the rules. It can happen anywhere, at anytime, with anyone and everyone, and it's free. Dance joins us and pushes us to go further and that is why it's at the center of ONE BILLION RISING.«⁷. In ihrer politischen Erzählung generiert sie ein spezifisches Tanznarrativ (4.4 DISKURSIVE STRATEGIEN UND NARRATIVE), das dem Tanz eine politisch-performative, gegenkulturelle, partizipative, selbstermächtigende und widerständige Kraft zuschreibt. Via Tanz scheint es den Frauen weltweit möglich, sich zu erheben, um gegen die gesellschafts-politischen Umstände, die ihnen die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte verwehren, zu demonstrieren. Zugleich erscheint Tanz nicht nur als maximal geeignete Protestform für ein feministisches Anliegen, sondern auch als entscheidendes Mittel der Katalyse der Selbstermächtigung und des (gemeinsamen) politischen Handelns. Die Politisierung von Tanz wird darüber hinaus im Rahmen der feministischen Gegenerzählung ONE BILLION RISING (2012) mit einer mythischen Überhöhung tanzender Frauen verknüpft. Die Frauen und Mädchen begehen im Moment der Durchführung der getanzten Proteste nicht nur einen widerständigen, sondern auch eine »heiligen« Akt, der sie quasi gemeinsam nach vorne bringt. In der Kampagnen-Programmatik wird Tanz demnach als das politische Mittel der Wahl eines freudvollen und auf allen Ebenen erfolgreichen weltweiten zivilen Ungehorsams der Frauen und Mädchen verhandelt. Dabei wird ein Tanznarrativ entfaltet, das sich durch alle Materialien der Kampagne in Bild und Text ziehen wird (5.8 DISKURSIVE STRATEGIEN IN DER NARRATION ZUR KAMPAGNE »ONE BILLION RISING«). Bereits im November 2012 wird dabei im Rahmen der transnationalen Kampagnenarbeit und der Vorbereitung auf die Proteste das Tanz- und Musikvideo BREAK THE CHAIN⁸ veröffentlicht, dessen performative und choreographische Umsetzung im öffentlichen Raum, wie die Organisatorinnen auf der Homepage zu »One Billion Rising« verlauten lassen, ein integraler und kreativer Bestandteil der weltweiten Demonstrationen am 14.02.2013 sein wird (vgl.: V-Day 2012b). Die spezifische Tanzchoreographie

7 Anmerkung: siehe: V-Day (2012b): »Dance«: <https://www.onebillionrising.org/about/dance/>, letzter Zugriff am 20.06.2019.

8 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=fl5N8rSy4CU>, Letzter Zugriff am 03.06.19.

zur Protesthymne, die transnational getanzt werden soll, ist von einer der Ikonen des US-amerikanischen Tanzfilms, Debbie Allen, entwickelt worden. Es handelt sich dabei um eine Form von *Videoclip-Dancing*, einem Gruppentanz in Formation, derer sich Elemente und standardisierter Formen aus dem *Dance-Aerobic* bedient und darüber hinaus auch verschiedene Bewegungen aus dem *Line Dance*, *Hip-Hop* und *Streetdance* aufweist. Die Choreographie kann via YouTube aufgerufen werden, auch existieren verschiedene Tutorials rund um das Einüben der Tanzschritte. In der Programmatik zum Tanz wird dabei allerdings die standardisierte Choreographie zu *Break the Chain* nicht als zwingend notwendig verhandelt. Insbesondere länderspezifische Kampagnenvideos wie beispielsweise ONE BILLION RISING (BREAK THE CHAIN) PERFORMED BY NEW LIGHT GIRLS (2013)⁹ verweisen auf die Möglichkeit künstlerischer und kultureller Interpretationen und Freiheiten in der Ausgestaltung der Tanzchoreographie. Auch später, in der Überarbeitung des programmatischen Textes »DANCE« (vgl.: V-Day 2018) geben die V-Day Organisatorinnen, möglicherweise aus Gründen der Innovation und als Reaktion auf länderspezifische Variationen der Choreographie, explizit zu verstehen, dass Neu-Interpretationen der choreographischen Umsetzung der Protesthymne erwünscht seien: »This year, as the movement evolves into its sixth year, activists are invited to create and incorporate fresh new versions of ›Break the Chain‹ into their rising events. Already communities around the world have adapted, localised and completely re-envisioned the choreography, in many places integrating the dance into their cultures so that it remains current and relevant. These incredible dances, as well as innovative versions and adaptations of the original choreography, have been shared throughout the campaign; they are unique and inspiring.« (vgl. ebd.). Trotz der positiven Verhandlung und In-Beziehung-Setzen der länderspezifischen Variationen, Abänderungen, Umdeutungen und Neuformulierungen der Original-Tanzchoreographie zu *Break the Chain*, wird doch bei aller Offenheit und künstlerischem Freiraum, den die Organisatorinnen hier zeichnen, deutlich, dass die standardisierte Choreographie nach Debbie Allen das performative und choreographische Paradigma ist, von dem ausgegangen wird. Interessanterweise wird beispielsweise auf die populäre lokale Verhandlung aus Delhi, die Tanzchoreographie zu *Jaago Dilli Jaago*¹⁰ (6.5 EXEMPLARISCHE ANALYSE INDISCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG), die Bestandteil vielzähliger positiver nationaler und internationaler Berichterstattung zu den getanzten Protesten am 14.02.2013 gewesen ist, nicht verwiesen. Diese Tanzchoreographie interpretiert nicht nur eine eigens komponierte lokale Protesthymne, sondern bedient sich auch Elemente des traditionellen *Punjabi Jaago*, so dass die Protest-Choreographie lediglich in ihrer Ausführung in Formation im Block Gemeinsamkeiten zum Originaltanz aufweist. Auch wenn den Aktivist*innen letztlich dazu ermutigt werden, neuen künstlerischen Choreographien lokal Ausdruck zu geben, bleibt doch die Protesthymne *Break the Chain* und die Choreographie nach Debbie Allen zentral. Sie wird auch in den folgenden Jahren in den Kampagnenmaterialien in Bild und Text einen wesentlichen Raum einnehmen und ein fundamen-

9 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=KYS3NinY4Cc>, letzter Zugriff am 03.06.2019.

10 Vgl.: NDTV (2013): FLASHMOB DANCES TO ›JAAGO DILLI JAAGO‹ (2013): <https://www.ndtv.com/video/news/news/one-billion-rising-flash-mob-dances-to-jaago-dilli-jaago-264940>, letzter Zugriff am 30.06.2019.

taler Bestandteil der Kampagne und deren performativen Umsetzung bleiben. Alles in allem ist »One Billion Rising« eine Top-down-Kampagne einer NGO, bei der es auch um einen hohen Wiedererkennungswert via Tanz und einen erfolgreich implementierten transnationalen Protest geht. Dazu gehört auch eine zentrale Konzeption der Programmatik, eine Führung durch Länderkoodinator*innen und lokale Aktivist*innen im Gegensatz zu einer Graswurzelbewegung, die sich von unten nach oben entwickeln kann.

3.9 Formensprache und Figuration der Choreographie zu *Break the Chain*

Wie bereits zuvor beschrieben (3.8 ZUR PROGRAMMATIK VON TANZ IM RAHMEN VON »ONE BILLION RISING«) handelt sich es bei der Tanz-Choreographie zu *Break the Chain*, die nicht nur im Musik- und Kampagnenvideo BREAK THE CHAIN¹¹ in Sequenzen eingearbeitet worden ist, sondern auch beschrieben und aufgeführt in einem eigens produzierten Tanz-Tutorial HOW TO: »BREAK THE CHAIN« CHOREOGRAPHY¹² ist, um eine standardisierte Formensprache, die in der Figuration im Block mit Blick zum Publikum getanzt wird. Sprachlich und choreographisch angeleitet von verschiedenen Tänzerinnen wird der Rezipierende des Tanz-Tutorials sukzessive durch die choreographischen Blöcke geführt, wobei einzelne Schritt- und Bewegungskombinationen in »12 parts«¹³ unterteilt werden. Zudem werden vor jedem neu zu erlernenden Abschnitt die Termini der spezifischen Bewegungen eingeblendet. Die Schrittfolgen bestehen aus tänzerischen Grundelementen und ihren Variationen wie der Bewegung des Gehens (»Walk«, »Walk Back«, »Walk Forward«), des Drehens (»Pivot Party«), des Kreisens (»Circle«, »Circle Clap«), wellenförmiger Körperbewegungen (»Wave«), tänzerischer Schrittfolgen (»Step Party«, »Cha Cha Cha«, »Break Ball Chain«) und tänzerischer Gesten des Zeigens (»Namaste«, »Point«, »Hand Crosses«, »Hand Stop«). Dabei rekurren die tänzerischen Bewegungen zu einem Großteil auf die Formen- und Bewegungssprache des Aerobic, beziehungsweise stehen in enger Verwandtschaft mit dieser wie die Nähe bestimmter tänzerischer Anweisungen zum aerobicspezifischen Marching, zum Box-Step oder auch zum Pivot Turn zeigt. Insbesondere in der Verbindung mit dem 4/4 -Takt, der sich auch im US-amerikanischen Line Dance wiederfindet, der seine Wurzeln in der Folklore hat, offenbart sich zusammen mit der Figuration des synchronen Reihentanzes der Eindruck eines sportiven Videoclipdancing-Tanzstils. Wenngleich die Choreographie auch eine Collage aus verschiedenen Tanzstilen ist, verschiedene Stilelemente wie die Hip-Hop-typische Bewegung des »Break Ball Chain« aufweist, typische Zeigegesten verwendet, die an den Stil des Locking erinnern (»Pointing«, »Hand Stop«) und das imaginäre Publikum mit einbinden, überwiegt trotz der lockeren Hip-Hop-Attitude der Tänzerinnen der Eindruck eines Videoclip-Dancing, das eher Aerobicbewegungen mit Tanz- und Show-Elementen verknüpft. Dabei arbeitet das Videoclipdancing natürlich auch mit einem Sampling verschiedener Tanzstile und wird gemeinhin mit den

11 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=fL5N8rSy4CU>, letzter Zugriff am 03.06.19.

12 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=mRU1xmBwUeA>, letzter Zugriff am 02.07.2019.

13 Vgl.: ebd.

Tanzchoreographien der Stars aus den Musikvideos in Verbindung gebracht. Ein stilbildendes Element ist der Blick der tanzenden Akteur*innen zum Publikum, der nach jeder Drehung oder Schrittfolge wieder eingenommen wird. Im Kontext der Kampagne wirkt die Choreographie zu *Break the Chain* keineswegs progressiv, sondern in der Ausführung und den Vorgaben körpersnormierend. Trotz einiger Elemente des Lyrical Dancing, wie beispielsweise der Ausführung des »Break Ball Chain« synchron zur Textzeile »[...] *time to break the chain*« erweckt der Tanz eher den Eindruck des Affirmativen, Ausdruck eines popkulturellen Videoclip-Dancing, das durch seine konventionellen Tanzbewegungen den Liedtext im Grunde konterkariert. Auch die Figuration des Reihentanzes, die nahezu als Paradoxon zum Liedtext gelesen werden kann, stabilisiert das Affirmative der Choreographie. Die sich wiederholenden Tanzfiguren, die Synchronizität und der Blick ins Publikum lassen die Tanzchoreographie im Rahmen des narrativen und unterhaltenden Videos BREAK THE CHAIN¹⁴ als popkulturelles, bewegtes Vorbild erscheinen, dessen man sich mit einiger Übung annähern kann. Die Protagonist*innen des Tanz-Tutorials, Studentinnen der Brooklyner Hochschule der Künste, die auch im Kampagnenvideo BREAK THE CHAIN als Darstellende auftreten, weisen performativ den Weg. In diesem Video gehen Tanzbewegungen, Musik, Text und Bilder eine Fusion ein, die das Video als professionelles Kampagnenprodukt ausweisen, als ein popkulturelles Kunstwerk, das dazu animieren kann, sich den »Tanzstars«, den jungen, sympathisch wirkenden Tänzerinnen verschiedener Ethnien aus der hippen und pulsierenden Metropole New York mimetisch annähern zu wollen. Die Tanzchoreographie per se kann aber noch keinen validen Aufschluss darüber geben, ob sich via Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen lassen kann, beziehungsweise ob eine popkulturelle Choreographie diesen Prozess überhaupt zu leisten vermag. Erst im Moment ihrer performativen Aufführung als Durchführung, die in ein Interdependenzgefüge aus Akteur*innen, Raum und Geschlecht eingebunden ist und in einen Prozess von Rezeption und Produktion in länderspezifischen und lokalen Tanzpraktiken und deren medialen Verhandlung mündet, lassen sich Aussagen über die Forschungsfrage treffen. Die Narration, das Kampagnen- und Tanzvideo BREAK THE CHAIN erzählt durch die Performanz der Bilder und der Verhandlung des Interaktionsgefüges aus Choreographie, Raum, Geschlecht vom Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit (NARRATION II: BREAK THE CHAIN), die hier eine mediale Wirklichkeit ist. Damit ist die Frage der Aneignung der Akteur*innen der Choreographie im Rahmen der getanzten Proteste zu »One Billion Rising« noch offen. Die mimetische Annäherung an eine Choreographie, die global und medial verbreitet wird, bedeutet mitnichten nur der Versuch einer Reproduktion, sondern kann auch Raum für Umwandlungen, Abweichungen, Neu-Kontextualisierungen und lokale Stile zulassen. Die Form, der Stil und die Kommunikation des Videoclipdancing zur Protesthymne *Break the Chain* verweist auf den ersten Blick auf eine US-amerikanische Kulturproduktion im Rahmen einer transnationalen Kampagne, die aber in ihrer Produktionslogik und ihrem appellativen Charakter die performative Umsetzung am 14. Februar 2013 und damit auch eine lokale Aneignung herausfordert. Dabei ist die Tanzchoreographie nicht unabhängig der

14 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=fl5N8rSy4CU>, letzter Zugriff am 03.06.19.

Videoclips zu *Break the Chain* zu denken. Ob im Kampagnenvideo oder im Tanztutorial: Das Videoclipdancing sucht die Trennung von Akteur*innen und Zuschauenden aufzulösen. Die Tänzerinnen verkörpern trotz konventioneller Choreographie, folklorehafter und sportiver Figuration auch habitualisierte Muster selbstbewusster, junger Frauen, die für ihre Rechte gemeinsam im urbanen Raum tanzen, beziehungsweise sich auf die Tanzperformance vorbereiten. Die synchron tanzenden Akteur*innen der kampagnenspezifischen Videoclips können dafür als Vor-Bilder gelesen werden, den weiblichen Körper und Tanz als Mittel und Botschaft zugleich einzusetzen.

Ähnlichkeiten und Differenzen: Länderspezifische und lokale Variationen der Choreographie

Allein ein erster Überblick über das Bildmaterial der Kampagne (5.3 EXEMPLARISCHE ANALYSE DES KAMPAGNENMATERIALS), die Kampagnenvideos und Leitnarrationen, die im Vorfeld zu den transnationalen Protesten in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeist worden sind, verdeutlicht, dass Divergenz, länderspezifische Variationen und lokale performative Verhandlungen der Choreographie zu *Break the Chain* schon auf der Ebene der Produktion zu »One Billion Rising«, der feministischen Gegenerzählung angelegt sind. Länderspezifische Kampagnenvideos wie ONE BILLION RISING (BREAK THE CHAIN) PERFORMED BY NEW LIGHT GIRLS¹⁵ oder die Videoproduktion V-GIRLS SOUTH AFRICA BREAK THE CHAIN¹⁶ erzählen die Geschichte von Tanz, Protest und Empowerment tatsächlich über unterschiedliche Tanzchoreographien, die in ihren Bewegungen keine bloßen Reproduktionen der Choreographie von Debbie Allen erkennen lassen, sondern kulturspezifische Stilelemente zu neuen und länderspezifischen Tanz- und Musikvideos verbinden. Insofern sind in der globalen Kampagnenproduktion nicht nur Ähnlichkeiten, sondern auch Differenzen bereits in der choreographischen Performance angelegt. Auch in den getanzten Protesten am 14.02.2013 wird sich ein Bild zwischen mimetischer Annäherung an die US-amerikanische Tanzchoreographie und Divergenzen ergeben. Wenngleich die normierte Choreographie nach Debbie Allen, folgt man den Videos der Flashmobs via YouTube, offenbar im deutschen Raum dominierend sein wird, treten in anderen nationalen, beziehungsweise lokalen Kontexten durchaus abweichende Choreographien des Protesttanzes auf. Insbesondere der national aber auch international verhandelte Flashmob vor dem Parlament in Neu-Delhi (6.5 EXEMPLARISCHE ANALYSE INDISCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG), die Tanzchoreographie zu *Jaago Dilli Jaago* lässt auch neue Kontextualisierungen erkennen. Insofern ist eine generelle kulturpessimistische Kritik an der standardisierten Videoclip-Dancing-Choreographie im Zusammenhang feministischen Protests, so wie es vor allen Dingen deutsche Kritiker*innen formuliert haben (6.4 EXEMPLARISCHE ANALYSE DEUTSCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG), zu einseitig und zu vorschnell. Zum einen kann eine Choreographie in unterschiedlichen nationalen und kulturellen Kontexten von der massenmedialen Öffentlichkeit jeweils anders verhandelt werden,

15 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=fL5N8rSy4CU>, letzter Zugriff am 03.06.19.

16 Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=ZK8ZAdblqPw>, letzter Zugriff am 03.06.2019.

zum anderen werden auch choreographische Interpretationen und Umformulierungen der Akteur*innen nicht mitgedacht. Ob Tanz eine Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, entscheidet darüber hinaus auch nicht alleinig eine bestimmte Choreographie, sondern das Zusammenspiel des Interaktionsgefüges und der Verhandlung von Raum und Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie (*Doing Public, Doing Gender, Doing Choreography*).

3.10 Tanz zwischen Product Placement und Empowerment

Global agierende NGOs wie die feministische Organisation V-Day stehen vor der besonderen Herausforderung, eine weltweit funktionierende und erfolgreiche Kampagnenarbeit zu führen, die ihnen eine transnationale Sichtbarkeit verschafft, ihr politisches Anliegen deutlich macht und ihre verschiedenen Zielgruppen erreichen kann. Ihre Kampagne muss dabei so angelegt sein, dass sie Aufmerksamkeit auf allen Ebenen von Öffentlichkeit schafft hinsichtlich der für sie wichtigen politischen Themen wie dem der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Im dem Sinne soll ihre Kampagnen- und Öffentlichkeitsarbeit auch eine Überzeugungsarbeit zu leisten vermögen, die nicht nur Fundraising generiert, sondern soziale Akteur*innen direkt zum Mitmachen, zur Partizipation, zum »Mittanzen« aufzufordern vermag. Dabei gehen mit Fragen der Kampagnen- und der PR-Arbeit stets Fragen von Marketing, Branding und Product Placement einher. Eine Marke, ein »Brand«, wird im Gabler Wirtschaftslexikon wie folgt beschrieben: »Eine Marke kann als die Summe aller Vorstellungen verstanden werden, die ein *Markenname* (*Brand Name*) oder ein *Markenzeichen* (*Brand Mark*) bei Kunden hervorruft bzw. beim Kundern hervorrufen soll, um die Waren oder Dienstleistungen eines Unternehmens von denjenigen anderer Unternehmen zu unterscheiden.«¹⁷ Der Ansatz, NGOs als Marken zu betrachten, ist dabei kein neuer. Eine Vielzahl (populär-)wissenschaftlicher Literatur findet sich allein dazu im deutschen Sprachraum und eine profane Google-Suchanfrage wie »NGO als Marke« lässt auf ein breites Marktangebot und eine hohe Nachfrage an Dienstleistungen im Bereich von Branding und NGOs schließen. Im Zusammenhang der Arbeit V-Days und der transnationalen Kampagne »One Billion Rising« ließe sich nicht nur von einem Branding sprechen, der Etablierung und Vergrößerung der Reichweite einer Marke, sondern auch von einem »Performance-orientierten«¹⁸ Marketing, wenngleich der »return of invest« im herkömmlichen Sinne nicht wie bei einem Konsumgut in einer Absatzsteigerung liegt, sondern wie im Falle von V-Day und ihrer Kampagnenarbeit sich sowohl in der Implementierung von bestimmten Vorstellungen, die die feministische NGO (»globale und erfolgreiche feministische Bewegung«) hervorrufen soll, als auch in der zahlreichen Teilnahme am weltweiten getanzten Protest am Valentinstag, der schließlich in eine erfolgreiche massenmediale Verhandlung münden soll, zeigt. Die südafrikanische Sozialwissenschaftlerin Talia Meer spricht im Zusammenhang warenökonomischer Betrachtungen

17 Vgl.: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/marke-36974>, letzter Zugriff am 15.10.2021.

18 Vgl.: <https://www.getunik.com/digital-fundraising-blog/online-marketing-fuer-non-profit-organisationen/>, letzter Zugriff am 15.10.21.

und Kritik nicht von V-Day, sondern von der Kampagne »One Billion Rising« selbst als Marke (6.6 EXEMPLARISCHE ANALYSE SÜDAFRIKANISCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG). Diese Lesart erscheint aus einer sozialkritischen Sicht ebenfalls nachvollziehbar, da das Einsetzen von prominenten »Markenbotschaftern« und das implementierte Handlungsversprechen »DANCE. STRIKE. RISE!«, gleich einem Werbeslogan, auf gängige Mechanismen von Markenwerbung verweist. In diesem Sinne popularisieren und etablieren die »Tanzproduktionen«, die weltweit getanzt und erfolgreich verhandelten Proteste die »transnationale Marke«, die Kampagne und die soziale Bewegung »One Billion Rising«. V-Day ist es schließlich mittels hochprofessionalisierter Kampagnenarbeit beispielhaft gelungen, hinter ihrer »Marke« machtvolle, populäre und legitimierte Sprecher*innen aus den Feldern der Kunst, Politik, Religion, internationaler Gerichtsbarkeit und Wissenschaft zu versammeln (5.5 MACHTPOSITIONEN IM DISKURSFELD I: SPRECHER*INNENPOSITIONEN DER KAMPAGNE). Allein 5000 Organisationen, so schätzt die NGO selbst, haben im Jahr 2013 die Kampagnenarbeit unterstützt und sich an den weltweiten Protesten beteiligt. Eine Heerschar von Aktivist*innen und Tausende Demonstrant*innen aus 205 Ländern haben am 14.02.2013 tanzend gegen die Gewalt an Frauen und Mädchen protestiert. Was sich an jenem Tag erstmalig in der Geschichte der Zivilgesellschaft ereignete und sich in den folgenden Jahre am Valentinstag wiederholen sollte, hatte es bis dato noch nie gegeben: weltweit forderten zivilgesellschaftliche Akteur*innen via Tanz ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Die Tanzdemonstrationen lassen sich dem performativen Politikverständnis Hannah Arendts nach als ein transnationales »acting in concert« beschreiben. Die getanzten Flashmobs fanden in der Mehrzahl an demokratiegeschichtlich, politisch oder kulturell aufgeladenen Plätzen wie beispielsweise vor dem Parlament in Neu-Delhi, vor dem Brandenburger Tor oder auf dem Constitutional Hill, dem Sitz des südafrikanischen Verfassungsgerichtes, statt. Angesichts der weltweiten Tanzproteste und (inter-)nationaler Berichterstattungen am 14.02.2013 kann von einer erfolgreichen Kampagne und einem erfolgreichen Marketing auf allen Ebenen von Öffentlichkeit gesprochen werden. Dabei geht die Idee der Kampagne selbst auf die Initiative der US-amerikanischen Künstlerin und V-Day-Vorständin Eve Ensler zurück, die in einer Vielzahl von Botschaften in Text und Bild dem Tanz als Medium der Demonstration genuin politisches und widerständiges Potential zuschreibt (3.8 ZUR PROGRAMMATIK VON TANZ IM RAHMEN VON »ONE BILLION RISING«). Tanz erscheint im Zusammenhang der Kampagnenarbeit aus einer werbestrategischen und marketingorientierten Perspektive als nahezu geniales Mittel der politischen Kampagne und Werbemedium für die »Marke V-Day«, verspricht er doch auf der narrativen Ebene unter dem »Werbeversprechen« und -slogan »DANCE. STRIKE. RISE!« einen freudvollen Protest und ein solidarisches »Erheben aller Frauen« (5. DOING PUBLIC. DOING GENDER. DOING CHOREOGRAPHY: »ONE BILLION RISING« IN DER PRODUKTION). Der Tanz wird auf der Ebene der Narration mit einer Vielzahl an positiven und politischen Konnotationen verbunden und erscheint in der Erzähllogik der Produktion als maximal partizipative und solidarische Protestform für ein feministisches Anliegen. Tanz, so erzählt die »große feministische Gegenerzählung One Billion Rising«, scheint etwas möglich werden zu lassen, was es noch nie zuvor gegeben hat: »Eine Milliarde erhebt sich« für ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Gleichzeitig fällt beim Betrachten der Kampagnenmaterialien auf, dass das Kampagnenlogo in Form von

Schrift und symbolträchtiger Farbgebung stets mehrfach platziert wird – beispielsweise als farbiger Schriftzug und Logo am unteren rechten Bildrand in der Exposition der Kampagnenvideos und stets als textliche Referenz im Epilog. Die typischen Farben der »Marke« V-Day, die rot-violetten Farbtöne zusammen mit einem Weiß treten sowohl auf der Textebene zu Tage als auch im typischen Symbol, dem Logo, einem stilisierten magentaroten Frauenkörper, dessen Arme ein weißes »V« vor dem Unterleib bilden, umrahmt von jeweils zwei purpurroten Blütenblättern. Die tanzenden Akteur*innen tragen Kampagnen-T-Shirts mit dem Logo oder sind zumindest auffällig häufig in den Kampagnenfarben gekleidet. Ein Product Placement zieht sich durch alle Materialien hindurch. In den Kampagnenvideos treten Aktivistinnen mit Kampagnen-T-Shirts auf, auch tragen eine Vielzahl der organisierenden Aktivist*innen während der Tanzdemonstrationen T-Shirts mit dem V-Day-Logo. Im Zuge indischer T-Berichterstattung (6.5 EXEMPLARISCHE ANALYSE INDISCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG) werden sogar Werbebotschaften zu V-Day und der Kampagne eingeblendet, bevor die eigentliche Reportage beginnt. Dabei wirken insbesondere die Schriftzüge, die am unteren Bildrand durchgehend eingeblendet werden, in Kombination mit den Bildern tanzend demonstrierender Akteur*innen in Teilen wie eine Dauerwerbesendung für »One Billion Rising«. Auch die deutsche Tagesschau startet ihre Berichterstattung mit dem mittlerweile ikonisch anmutenden Bild der indischen Aktivist*innen aus Neu-Delhi (6.4 EXEMPLARISCHE ANALYSE DEUTSCHER REZEPTION UND VERHANDLUNG), tanzend demonstrierend, in weißen Kampagnen-T-Shirts mit Aufdruck gekleidet und purpurfarbene Spruchbänder an den Handgelenken und als Stirnbänder tragend. Subtiler und gelungener kann sicherlich eine Produktplatzierung in der öffentlichen Wahrnehmung nicht funktionieren. Tanz wirkt in diesem Marketingzusammenhang wie ein Bindeglied, eine Art »performatives Transportmittel«. Auf der narrativen Ebene erzählt die Ausdrucks- und Protestform Tanz von einer solidarischen, friedvollen und gemeinsamen Besetzung des öffentlichen Raumes, die in Kombination mit den theatralen Elementen wie den Kampagnen-T-Shirts und der Protesthymne *Break the Chain* wie eine gelungene Performance wirkt. Dass dabei die vermittelte Choreographie eine standardisierte und popkulturelle Videoclip-Dancing-Formation produziert, lässt allerdings noch keine valide Antwort auf die Untersuchungsfrage zu, sondern reiht sich aus marketingtechnischer Perspektive zunächst in einen Prozess gelungener Kampagnenarbeit mit hohem Wiedererkennungswert und breiter internationaler Rezeption ein. Dass V-Day selbst länderspezifische Variationen der Tanzchoreographie in den Kampagnenvideos, die schon Monate vor den Tanzdemonstrationen im Netz zirkulierten, kommuniziert hat, stellt den Marktwert und die Popularität der Choreographie von Debbie Andrews allerdings nicht in Frage. Alles in allem wird der weibliche Körper in allen Kampagnenvideos hindurch als machtvoller, tanzender und politischer Körper »in-Szene-gesetzt«. Das gemeinsame Tanzen der Frauen und Mädchen kann letztendlich in verschiedenen nationalstaatlichen und kulturellen Rahmungen durchaus als widerständig und progressiv erlebt und verhandelt werden, was zu untersuchen ist. Dennoch bleibt Frage, inwiefern eine standardisierte Tanzchoreographie selbst normierende Wirkung auf die Körper haben kann und somit das Vorhaben der Herstellung einer getanzten Gegenöffentlichkeit konterkariert. So changieren die getanzten Proteste im Rahmen der Kampagne in der Logik zwischen einer Produktplatzierung und Etablierung einer »Marke« und dem Em-

powerment von Frauen und Mädchen. Ob sich die Ermächtigung auf den Moment der Aufführung als Durchführung beschränkt oder weitreichendere Konsequenzen für die zivilgesellschaftlichen Akteurinnen zu haben vermochte, kann an dieser Stelle nicht bewertet werden und bedarf weiterer Forschungen. Mit Sicherheit ist aber zu vermuten, dass Tanz ein hohes partizipatives Potential hat, Merkmale von Ritualität aufweist, die Identifikation mit der Gruppe stärkt und die Performance im öffentlichen Raum politisches Handeln per se ist. So kann Tanz nicht nur Medium des politischen Protests, sondern auch als Botschaft zugleich fungieren. Dabei folgt das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum einem klaren politischen Ziel: der Herstellung einer transnationalen Gegenöffentlichkeit in der Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen. Dass die weltweit getanzten Proteste am 14.02.2013 ohne eine hochprofessionelle Kampagnenarbeit, die Marketinggesetzmäßigkeiten folgt, nicht möglich gewesen wären, versteht sich von selbst. Dennoch bleibt die Frage virulent, wieviel »Selbstermächtigung« in einer »Tanzproduktion«, die auf einer vorgegebenen Videoclip-Dancing-Choreographie basiert, noch möglich ist. Tanz bleibt dabei auch stets mit Fragen der Choreographie (*Doing Choreography*), des Geschlechts (*Doing Gender*) und des Raumes und der Öffentlichkeit (*Doing Public*) verbunden, die miteinander in Beziehung stehen. Wenn Tanz im öffentlichen Raum mehr als Kunstform, denn als politische Handlung wahrgenommen wird, hat das eine Auswirkung darauf, ob die getanzte Protestchoreographie als eine Gegenöffentlichkeit verhandelt wird oder nicht. Es sagt auch etwas darüber aus, welche Geschlechterverhältnisse im jeweiligen urbanen Raum vorherrschen und ob die Tanzchoreographie als widerständig wahrgenommen werden kann. Vergleicht man die Geschlechter- und Öffentlichkeitsverhältnisse der zu untersuchenden nationalen Räume, vermag in Indien beispielsweise allein eine große Gruppe tanzender Frauen in der Öffentlichkeit per se als irritierend und subversiv wahrgenommen werden, unabhängig der Tanzchoreographie. Zudem könnte die Popularität des Videoclipdancing und die maskulinen Vorbilder der Bollywood-Produktionen auch indische Männer dazu bewegen, mitzutanzten. Eine signifikante Teilnahme männlicher Akteure wäre in Deutschland schwerlich vorstellbar. Zu sehr gilt hier das Tanzen als weiblich besetzt. Südafrikas Tanz- und Protestgeschichte wiederum ist eine männlich geprägte, die auf eine lange Entwicklung und auf eine Politisierung der schwarzen Bevölkerung der Townships zurückgeht, die ihren Ausdruck fand, sich gegen Formen der Unterdrückung und der Apartheid zu positionieren. Zudem ging mit dem Tanzen in den Townships auch ein maskuliner Habitus, verbunden mit einem Wettbewerbscharakter, einher. Es bleibt zunächst fraglich, ob sich die südafrikanischen Frauen verschiedenster Ethnien mit dem Tanz als Protestform identifizieren können, geschweige denn mit dem Stil des Videoclipdancing nach US-amerikanischem Vorbild. In Deutschland ist vorstellbar, dass die Tanzform an sich eher Assoziationen zur einer öffentlichen Tanzdarbietung weckt. Zudem sind die weibliche Körper im öffentlichen Raum weniger gefährdet als in Ländern wie Indien oder Südafrika, die weltweit die Statistiken der Gewalt gegen Frauen und Mädchen anführen, so dass das Versammeln der Frauen kaum als widerständig wahrgenommen werden könnte. Über diese Fragen wird die empirische Untersuchung des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« Aufschluss geben.

