Kristina Stein-Hinrichsen
Tanzen als Widerstand

TanzScripte | Band 64

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.
Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.
Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Kristina Stein-Hinrichsen (Dr. phil) ist neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit als Lehrerin an einem Gymnasium bei Frankfurt am Main sowie als Dozentin in der Weiterbildung für das Fach Darstellendes Spiel tätig. Sie promovierte am Institut für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg am Arbeitsbereich »Kultur, Medien und Gesellschaft« und forscht zu Tanz, Performance und Gender.

Kristina Stein-Hinrichsen

Tanzen als Widerstand

»One Billion Rising« und choreographische Interventionen im öffentlichen Raum

[transcript]

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation in der Fakultät für Psychologie und Bewegungswissenschaft im Institut für Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg eingereicht. (2020)
Gutachter: Prof. Gabriele Klein, PD Dr. Sibylle Peters

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Kristina Stein-Hinrichsen

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: »Flash Mob Against Violence On Women«, Copyright by Hindustan Times via Getty Images
Lektorat: Kristina Stein-Hinrichsen
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6291-7
PDF-ISBN 978-3-8394-6291-1
https://doi.org/10.14361/9783839462911
Buchreihen-ISSN: 2747-3120
Buchreihen-eISSN: 2747-3139

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Danksagung 9

Einleitung 11

1. Doing Public: Zur Verhandlung und Herstellung von Öffentlichkeit im Rahmen demokratischer Ordnung 21
1.1 Normative Demokratietheorien 22
1.2 Feministische Kritik 31
1.3 Öffentlichkeit und Privatheit 34
1.4 Feministische Perspektiven auf Öffentlichkeit 39
1.5 Performative Perspektiven auf Bürger*innenschaft 48
1.6 Öffentlichkeitskonzepte und feministische (Gegen-)Öffentlichkeiten 50
1.7 Gegenöffentlichkeiten 54
1.8 Öffentlichkeit und Raum 56
1.9 Die Produktion des Diskurses: Erzählen als politische Praxis 61
1.10 Zur Funktion von Narrativen in politischen Diskursen 63
1.11 Öffentlichkeiten als Prozesse der Verständigung von Gesellschaft über sich selbst 64

2. Doing Gender: Zur Performativität und Verhandlung von Geschlecht 67
2.1 Zur Produktion von Geschlechterdifferenz 69
2.2 Geschlechterdifferenzen und soziale Ungleichheiten 74
2.3 Feministische Gegenöffentlichkeiten 77
2.4 Geschlechterverhältnisse und Neue Öffentlichkeiten 78
2.5 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Deutschland 79
2.6 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Indien 81
2.7 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Südafrika 82
2.8 Internationale Politik und transnationale feministische Anliegen 84
2.9 Feministische NGOs und transnationale Zivilgesellschaft 85
2.10 Fazit 86

3. Doing Choreography: Tanzen als Widerstand 87
3.1 Zur Performativität von Protest 88
3.2 Soziale Choreographie und Protest 89
3.3 Tanz als performative Kritik 91
3.4 Flashmobs als populäre Form getanzten Protests 94
3.5 Tanz und Partizipation 95
3.6 Getanzte Gegenöffentlichkeit: eine heuristische Begriffsschärfung 97
3.7 Länderspezifische tanzkulturelle Traditionen 98
3.8 Zur Programmatik von Tanz im Rahmen von »One Billion Rising« 105
3.9 Formensprache und Figuration der Choreographie zu *Break the Chain* 107
3.10 Tanz zwischen Product Placement und Empowerment 110

4. Strike. Dance. Rise! Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen? 115
4.1 Einführung in den empirischen Teil 115
4.2 Zum Diskursfeld von »One Billion Rising« 116
4.3 Bestimmung der Sprecher*innen im Diskursfeld 118
4.4 Diskursive Strategien und Narrative 118
4.5 Dramaturgie und Theatralität des Kampagnenmaterials 119
4.6 Reflexion des eigenen Blickwinkels 119
4.7 Methodologische Überlegungen 120
4.8 Methodenauswahl und –triangulation 120
4.9 Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Bild- und Textmaterial zu »One Billion Rising«/Fragenkatalog 129

5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Produktion 135
5.1 Zur Auswahl des Kampagnenmaterials (Datenkorpus) 135
5.2 Exemplarische Analyse des Kampagnenmaterials (Text) 139
5.3 Exemplarische Analyse des Kampagnenmaterials (Bild) 161
5.4 Phänomenbezogene Zusammenhänge und Abweichungen 238
5.5 Machtpositionen im Diskursfeld I: Sprecher*innenpositionen der Kampagne 240
5.6 Narrative der Kampagne »One Billion Rising« 242
5.7 Zwischen Ähnlichkeit und Differenz: länderspezifische Produktionen 242
5.8 Diskursive Strategien in der Narration zu »One Billion Rising« 243
5.9 Ästhetische Strategien in den Bildmaterialien zu »One Billion Rising« 255
5.10 Fazit: »One Billion Rising« in der Produktion 257

6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Rezeption 259
6.1 Zur Rezeption und medialen Verhandlung von »One Billion Rising« 259
6.2 Zur Zusammenstellung des Datenkorpus 260
6.3 Machtpositionen im Diskursfeld II: Sprecher*innen medialer Berichterstattung 263
6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung 265
6.5 Exemplarische Analyse indischer Rezeption und Verhandlung 285
6.6 Exemplarische Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung 304

6.7 Länderspezifische Verhandlung der Narrative und des getanzten Protests 320
6.8 Fazit: »One Billion Rising« in der Verhandlung 320

7. Zwischen symbolischer Inszenierung und politischem Protest: Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen? 323

8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen? 327

9. Literaturverzeichnis 331

10. Videoverzeichnis 353

Danksagung

Eine Promotion ist wie eine lange Reise, auch eine Reise zu sich selbst und eine Reise in der Begleitung anderer – wenngleich man die letzte Wegesstrecke alleine gehen muss. Sie ist eine Reise voller Überraschungen, neuer Ideen, Erkenntnisse, Aufgaben und Unwägbarkeiten, auf der manche Etappe wie ein Leichtes wirkt und der Weg sich scheinbar mühelos fügt, andere Strecken aber auch steinig werden und mancher Anstrengungen bedürfen.

Diese Reise wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung und Begleitung durch andere Menschen. Mein ganz besonderer Dank gilt hier meiner Erstbetreuerin Frau Prof. Gabriele Klein, die mich in meinem interdisziplinären Vorhaben nicht nur fachlich hervorragend betreut hat, sondern auch durch ihr unermüdliches Vertrauen in mein Wachsen motivierend begleitet hat – häufig auch durch kritische Fragen, die stets Licht ins Dunkel gebracht haben, wenn das Ziel und das große Ganze für mich manchmal aus den Augen zu gleiten schien.

Ein besonderer Dank geht auch an meine Zweitkorrektorin Frau PD Dr. Sibylle Peters, ihrem Vertrauen in meine Arbeit, inspirierenden Denkimpulsen, die sie mir mit auf den Weg gegeben hat und ihrer spontanen Bereitschaft, diese Zusatzarbeit anzunehmen.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Andrea Gerlach für die Zeit, die sie mir geschenkt hat in langen und immer wiederkehrenden Diskussionen über politologische Aspekte der Forschung. Getragen von einer langjährigen Freundschaft, die durch die Promotion nie gefährdet zu sein schien, habe ich immerwährende Motivation und Unterstützung auf allen Ebenen erfahren. Andrea wurde nie müde, mir zuzuhören, fachliche Impulse zu geben und mir Räume für politische Diskussionen zu eröffnen, immer dann, wenn ich glaubte, die Reise unterbrechen zu müssen.

Auch meiner Familie möchte ich an dieser Stelle Dank aussprechen – meinen Söhnen Konstantin und Christopher, die an mancher Stelle zurückgesteckt haben und sich in Geduld üben mussten. Sie werden später verstehen, warum ich die Reise unternommen habe. Auch meinem Mann Christian gilt Dank auszusprechen, für seine Geduld und die besondere Unterstützung in der letzten Phase der Promotion.

Dem Forschungskolloquium der Universität Hamburg Dr. Hanna Göbel, Su Jin Kim, Dr. Dennis Krämer, Heike Lüken, Dr. Martin Minarik und Dr. Sandra Noeth, möchte

ich sagen: Danke für eure stetige Unterstützung und Motivation. Ihr habt einen geschützten Denk-Raum gebildet über Impulse, kritische Nachfragen und Anregungen zu meinen Texten, die stets deutlich gemacht haben, dass Forschung immer auch etwas mit einem Publikum zu tun hat, einen Weg vom privaten in den öffentlichen Raum markiert, der erforderlich macht, dass Ergebnisse gebündelt und Wege nachvollziehbar formuliert werden müssen.

Frankfurt, im Dezember 2021

Einleitung

»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.«
(Eve Ensler, 2012)[1]

14. Februar 2020. Die politische Kampagne »One Billion Rising« hat nunmehr ihr siebtes Jahr erreicht, mit ihr die transnational getanzten Proteste. Die Vorbereitungen im Rahmen der Kampagnenarbeit auf transnationaler, nationaler, regionaler und lokaler Ebene laufen dazu auf Hochtouren. Schon Wochen vor denen sich performativ konstituierenden (Gegen-)Öffentlichkeiten, der getanzten Proteste im öffentlichen Raum, zirkulieren unter dem diesjährigen Kampagnenmotto »RAISE THE VIBRATION«[2] Kampagnenvideos im Netz; via Instagram lassen sich Botschaften, Photos und Videos von den lokalen, regionalen und nationalen Vorbereitungen schon lange vor dem 14. Februar, dem Tag der sich jährlich wiederholenden transnational getanzten Proteste, verfolgen. Dabei bildet der Tanz die zentrale politisch-ästhetische Ausdrucksform der Demonstrationen gegen Gewalt an Frauen und Mädchen, wenngleich im Rahmen länderspezifischer Kampagnenarbeit im Vorfeld der Proteste zu »One Billion Rising« auch verschiedene andere Formate wie Lyrik-Vorträge, Theateraufführungen, Musik- und Tanzsessions, politische Reden, Vorträge und Workshops genutzt werden. Während über den Instagram-Account one_billion_rising[3] auf die in 170 Städten Deutschlands statt-

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

2 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/44960/let-v-season-2020-begin-raise-the-vibration/, letzter Zugriff am 15.02.2020.

3 Anmerkung: siehe: https://www.instagram.com/one_billion_rising/?hl=de, letzter Zugriff am 15.02.2020.

findenden »Tanzdemonstrationen« hingewiesen wird, formiert sich in Delhi bereits zwei Tage vor dem 14. Februar unter der Leitung von Kamla Bhasin, der Kampagnen-Koordinatorin für den Bereich South Asia, ein Sprech- und Bewegungschor, dessen Performance unter dem Titel *A Rapist in Your Way Intervention: Delhi* läuft, während die südafrikanische Länderkoordinatorin Lucinda Evans die Kampagnenarbeit zu »One Billion Rising« mit einem Selbstverteidigungstraining für Frauen und Mädchen in denen als besonders gefährlich geltenden Townships Südafrikas[4] verbindet. Wenngleich sich die länderspezifische Kampagnenarbeit und die jeweiligen Vorbereitungen auf die getanzten Proteste voneinander unterscheiden, bildet doch stets die Demonstrationsform des gemeinsamen Tanzen im öffentlichen Raum, der Flashmob am Valentinstag, das politische und performative Herzstück zu »One Billion Rising«, einer transnationalen sozialen Bewegung, die ein Ende der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen einfordert.

Choreographische Interventionen im öffentlichen Raum als performativer Ausdruck zivilgesellschaftlichen Protests blicken auf eine lange Tradition in der Geschichte moderner Demokratien zurück. Dabei treten verstärkt innovative, künstlerisch-performative Formen des Protests und der Versammlung in den Fokus der Produktion und Rezeption. Ob der *Standing Man* in Istanbul, die getanzten Bewegungen in Kreisformation der griechischen Demonstrant*innen auf dem Syntagma-Platz, die getanzten Flashmobs zu »One Billion Rising« oder die kulturellen Aufführungen im Rahmen der Demonstrationen der Occupy-Bewegung – künstlerische Formen des politischen Ausdrucks wie Sit-Ins oder Flashmobs gehen im Moment ihrer Aufführung als Durchführung (vgl. Klein/Göbel 2017: 27) im öffentlichen Raum eine direkte Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen ein (vgl. Klein 2015: 134). Immer steht dabei im Besonderen der Körper im Zentrum des »zivilen Ungehorsams« und des politischen Widerstandes. Die zivilgesellschaftlichen Proteste im öffentlichen Raum lassen sich schlichtweg nicht ohne die Anwesenheit von Körpern in Figurationen denken.

Die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster wies bereits in ihrem 2003 publizierten Essay »Choreographies of Protest« darauf hin, dass herkömmliche Theorien über politische Proteste die fundamentale Rolle des Körpers in der Herstellung von Interferenz nicht mitdächten. Der Körper erscheine dabei lediglich als ein Instrument, gar als eine »[…] agitated irrationality, propelling the individuals into the chaos of a mob performance« (Foster 2003: 395). Foster plädiert in ihrer programmatischen Schrift für eine gänzlich andere Auffassung des Körpers im öffentlichen Raum im Rahmen demokratietheoretischer Diskurse und weist ihm eine genuin politische Handlungskraft und Dimension zu. Im Feld des politischen Protests artikuliere sich der Körper als ein »signify agent« (396), der mitnichten nur als ein Instrument des politischen Ausdrucks fungiere (412), sondern eben als »articulate matter« (396) selbst »Agent« für die politische Bedeutungsherstellung sei. Politisches Handeln, ein »acting in concert«, so wie es die politische Philosophin Hannah Arendt in ihrem Essay »Freiheit und Politik« (2015: 224) beschreibt, realisiert sich dabei als ein gemeinsames Handeln, ein »Zu-

4 Anmerkung: siehe: https://www.instagram.com/tv/B8jiKFwlJCf/?igshid=1wnff8x0jsryz, letzter Zugriff am 15.02.2020.

sammenhandeln« sozialer Akteur*innen wie es sich paradigmatisch in den Formen demokratischen Protests im öffentlichen Raum zeigt. Dabei lässt sich ein »acting in concert« ganz offensichtlich nicht ohne die Anwesenheit von Körpern denken[5], wie populäre Choreographien des zivilgesellschaftlichen Protests deutlich machen. In welchem Zusammenhang steht dabei die Generierung ästhetischer, choreographischer Formen des Protests oder künstlerischer Produkte und deren Rezeption und Verhandlung im Feld des politischen Handelns? Genauer gesagt: Wie lässt sich ein politischer Protest in seiner Wirkungsmächtigkeit denken und untersuchen, der sich ästhetisch-künstlerischer Formen wie der des Tanzens bedient und die getanzte Choreographie ins Zentrum seines politischen Handelns stellt? Hannah Arendt entwickelt in ihrer politischen Philosophie, die von einem »hermeneutisch-performativen« Politikverständnis durchdrungen ist (vgl. Straßenberger 2015; 151), grundsätzliche Gedankengänge zum Phänomen der Verschränkung von kulturellem und politischem Handeln. In ihrem Aufsatz »Kultur und Politik«, den sie 1958 als Rede auf einem Kulturkritikerkongress in München gehalten hat, macht sie wiederholt auf die Interdependenz von kulturellem und politischem Handeln aufmerksam und kritisiert ein grundsätzliches »Misstrauen« der Politik gegenüber der Kultur (vgl. Arendt 2015: 277). Arendt löse dabei, so Straßenberger (2015: 148) die »praxis-poiesis-Unterscheidung« performativ auf und mache deutlich, dass das die Wirklichkeit verändernde politische Handeln nicht nur auf die Implementierung von Gesetzen angewiesen sei, sondern in einem hohen Maße »[…] abhängig von narrativer Tradierung und künstlerischer Vergegenständlichung« (ebd. 149). Insofern ordnet Arendt ihrem performativen Politikverständnis folgend nicht nur den expressiven Ausdruck der im öffentlichen Raum politisch agierenden sozialen Akteure zu, sondern denkt auch die »Materialisierung« des politischen Ausdrucks in Form von Narrationen und Kunstwerken mit. Damit schafft sie ein Denkmodell, welches das Interdependenzgefüge von Kultur, öffentlichem Raum und Politik sichtbar macht. Somit eröffnet ihre politische Handlungstheorie und die damit einhergehende »dramaturgische Konzeption des öffentlich-politischen Raumes« (vgl. Straßenberger 2015: 92ff.) zugleich auch Wege, das Phänomen performativ-ästhetischer Kritik im öffentlichen Raum, so auch Protest via Tanz, zu verstehen.

Performative Gegenöffentlichkeiten können als zivilgesellschaftliches kollektives Handeln im öffentlichen Raum im Rahmen demokratischer Ordnung hegemoniale Strukturen, herrschende Öffentlichkeiten, bestehende Machtverhältnisse oder auch soziale Ungleichheiten in Frage stellen. Sie durchziehen im Moment ihrer Auf-, bzw. Durchführung Zeit, Raum und verschiedene Sphären der Öffentlichkeit. Im Idealfall machen sie nicht nur im Moment ihrer Durchführung auf politische Missstände und Ungleichheiten aufmerksam, sondern beeinflussen auch die alltägliche und medial-

5 Anmerkung: Hannah Arendt formuliert in ihrer programmatischen Schrift *Vita Activa* (2013; [1967]) ein sehr emphatisches Modell politischen Handelns. Dabei stehen für sie politische Diskurse und zivilgesellschaftliche Beteiligung im Fokus ihres lebendigen Politik- und Öffentlichkeitsverständnisses. Innerhalb dessen nimmt allerdings die Thematisierung der Performativität der Körper noch keine hervorgehobene Rolle ein. Später wird Butler ihre Gedanken aufgreifen und sie in ihrer Abhandlung *Anmerkungen zu einer Theorie der performativen Versammlung* (2016) um die fundamentale Rolle der Performativität der Körper in der Konstituierung eines politischen Raumes erweitern.

diskursive Verhandlung – evozieren gar weitreichende Veränderungen auf der politischen Ebene. Man denke an den friedlichen Protest, den vom US-amerikanischen Bürgerrechtler Martin Luther King initiierten »Marsch auf Washington«, der die formalen Gleichheitsbestrebungen, die Aufhebung der »Rassentrennung« und die Erlangung des uneingeschränkten Wahlrechtes für Afroamerikaner*innen in den US-amerikanischen Südstaaten performativ erfolgreich einforderte und zugleich politisch einlöste. Populäre Beispiele für Formen »zivilen Ungehorsams« (vgl. Straßenberger 2015: 111ff.) im Rahmen demokratischer Ordnungen sind zahlreich. Dabei weisen insbesondere Ausformungen feministischen Protests wie die Demonstrationen der Suffragetten für die Einführung des Frauenwahlrechtes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Proteste im Zuge der Welle der zweiten deutschen Frauenbewegung, aktuelle Beispiele wie der *Women's March on Washington* (2017) oder auch der weitaus weniger medial verhandelte musikalische Friedensmarsch jüdischer, muslimischer und christlicher Israelitinnen der feministischen Bewegung *Women Wage Peace* (vgl. Rottengatter 2018) immer eine besondere Verschränkung von Öffentlichkeit, Choreographie und Gender als grundlegende Strukturmerkmale des politischen Protests auf.

Die Kampagne »One Billion Rising« und ihr performativer Aufruf »STRIKE. DANCE. RISE!« ist dabei ein bisher einmaliges Phänomen im Feld zivilgesellschaftlichen Protests und der Geschichte der Herstellung feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten. Wenngleich Tanz als politische Protestform[6] kein exklusives Phänomen ist – man denke an den *Harlem Shake*, den Jugendliche und Studenten 2013 in Kairo als Ausdruck ihres politischen Unmuts gegen die Muslimbruderschaft tanzten oder spontane Tanzdemonstrationen der griechischen Zivilbevölkerung im Sommer 2015 angesichts der Reform- und Sparmaßnahmen der EU auf dem Syntagma-Platz – wird doch zum ersten Mal in der Geschichte der Demokratie Tanz als transnationale Form der Demonstration für ein globales politisches Ziel und Agenda-Setting eingesetzt. Eine ästhetische Bewegungspraxis wird also selbst zur politischen Botschaft. Dabei verbindet die Kampagnenarbeit nahezu beispiellos alle Räume und Ebenen von Öffentlichkeit miteinander. Ob über die Homepage www.onebillion.rising.org, über nationale Aktivist*innenseiten, via Facebook-Gruppen, Instagram-Accounts, über die Veröffentlichung von Kampagnenvideos auf YouTube und weiteren Materialien in Bild und Text, über das gemeinsame Tanzen zur Protesthymne *Break the Chain* in Schulen, Vereinen, in teilöffentlichen und urbanen Räumen, über länderspezifische Verhandlungen bis hin zur Rezeption und Einspeisung von Tanzvideos der Proteste in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« – Tanz scheint eine transnationale getanzte Protest-Figuration entstehen zu lassen. So lassen die Prozesse im Rahmen der Kampagne, das Vernetzen, Verbinden und die Konstituierung einer getanzter (Gegen-)Öffentlichkeit im digitalen Raum, die performativen getanzten Proteste, die folgende Medialisierung der Flashmobs und die Rezeption der Kampagne und der Proteste auf ein gelungenes Zusammenspiel aus digitalen und urbanen Räumen schließen, das über die (massen-)mediale Rezeption erfolgreich verhandelt wird. Angesichts

6 Anmerkung: Damit sind weniger getanzte Proteste künstlerisch-politischer Akteur*innen wie *Pussy Riot* oder *Public Movement* gemeint, sondern Demonstrationen mit einer Vielzahl von zivilgesellschaftlichen Teilnehmenden.

des globalen Phänomens der Gewalt gegen Frauen und Mädchen ist es das Ziel der Bewegung, das öffentliche Bewusstsein für diese Problematik zu schärfen. Damit fordern die tanzenden Akteur*innen die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte performativ ein – eine Angleichung der Rechtsrealität und alltäglichen Handlungspraxen dessen, was längst verfassungsrechtlich verankerte Norm in bestehenden Demokratien ist. Im Feld ihrer zivilgesellschaftlichen Bemühungen soll eine globale Gegenöffentlichkeit über Tanz hergestellt werden, die einen transnationalen Diskurs eröffnet.

Wenn heute das Phänomen systematischer Vergewaltigung von Frauen und Mädchen von der UN als »Kriegswaffe« und somit als Kriegsverbrechen anerkannt wird, dann ist nicht nur danach zu fragen, ob eine (getanzte) transnationale feministische (Gegen-)Öffentlichkeit einen politischen Einfluss auf sichtbare Umsetzungen gendergerechter Politik haben kann, sondern auch darüber zu diskutieren, welche politische Bedeutung weibliche, im öffentlichen Raum tanzende Körper bezüglich der Kluft zwischen Rechtsnormen und Rechtsrealitäten eigentlich haben und wie das Phänomen einer getanzten globalen (Gegen-)Öffentlichkeit, geopolitisch betrachtet, jeweils verhandelt wird. Gewalt gegen Frauen und Mädchen ist ein weltweit verbreitetes Phänomen. Dabei handelt es sich nicht nur um gewaltsame Überfälle im öffentlichen Raum, sondern insbesondere die private Sphäre scheint global betrachtet ein besonders gefährlicher Raum für Frauen zu sein. Im Zuge der Corona-Pandemie verweisen erste Studien bereits auf eine deutliche Zunahme von Gewalttaten gegen Frauen im privaten Raum, so dass zu vermuten ist, dass ein Großteil der Gewalt weltweit offensichtlich unsichtbar bleibt. Angesichts dessen erscheint der Slogan der zweiten Welle der Frauenbewegung *Das Private ist politisch* nichts an Aktualität verloren zu haben. Allein im Jahr 2017 starben weltweit nach Angaben der UN, des UNO-Büros für Drogen- und Verbrechensbekämpfung (UNDOC), laut ihrem Bericht »Global Study of Homicide. Gender-related killing of women and girls« (UNDOC 2012), jeden Tag 137 Frauen an den Folgen häuslicher Gewalt. Dabei geht ungefähr die Hälfte aller Tötungsdelikte an Frauen von ihren Partnern selbst oder nahen Familienangehörigen aus. So waren von den 87.000 getöteten Frauen im Jahr 2017 ungefähr 50.000 von ihnen Opfer von Gewalt innerhalb der privaten Sphäre geworden. Statistisch betrachtet ist dabei in diesem Zusammenhang das Leben für Frauen in Afrika und Asien am gefährlichsten. Bezogen auf den asiatischen Kontinent erfasste die Behörde schätzungsweise 20.000 von ihren Familienangehörigen ermordete, Frauen, circa 19.000 weibliche Opfer auf dem afrikanischen Kontinent, in Europa hingegen wurden um die 3.000 genderspezifische Gewalttaten statistisch vermerkt. Setzt man die absoluten Zahlen weiblicher Opfer in Bezug zu den Einwohnerzahlen, ist Gefahr für eine Frau, die auf dem afrikanischen Kontinent lebt, durch häusliche Gewalt getötet zu werden, am wahrscheinlichsten (3,1 %), in Asien (0,9 %) und Europa (0,7 %) im Vergleich dazu geringer, aber untereinander doch ähnlich hoch. Im Abschlusswort der UN-Studie »Conclusions and policy implications« (vgl. ebd.: 44-55), machen die Verfasser*innen zusammenfassend deutlich, dass Frauen und Mädchen das schwerste Erbe genderspezifischer Stereotype und der daraus resultierenden Ungleichheit zu tragen hätten – und das unabhängig von der jeweiligen wirtschaftlichen Entwicklung eines Landes: »Across the world, in rich and poor countries, in developed and developing regions, a total of 50,000 women per year are killed by their current

and former partners, fathers, brothers, mothers, sisters and other family members because of their role and status as women« (Ebd.). Lokale, nationale und internationale Institutionen seien deshalb explizit dazu aufgerufen, Frauen weltweit zu schützen. Allein in Deutschland werden nach Angabe der Studie »Partnerschaftsgewalt–Kriminalstatistische Auswertung–Berichtsjahr 2017« (BKA 2017) des Bundeskriminalamtes über 100.000 (108.956 in 2016) Frauen jährlich Opfer partnerschaftlicher Gewalt in Form von Mord, Totschlag, Körperverletzung, Vergewaltigung, sexueller Nötigung, Bedrohung und Stalking. Herausgerechnet sind dabei alle Fälle von Freiheitsberaubung und Zwangsprostitution (5.813 Fälle in 2016). In Deutschland erleiden fast 300 Frauen pro Tag im Rahmen der häuslichen Sphäre Gewalt. Nach Aussagen der Statistik zur partnerschaftlichen Gewalt sind die Opfer zu 82 % weiblich, demnach signifikant häufig aufgrund ihres Geschlechtes davon betroffen. Bei den statistischen Zahlen für die Bundesrepublik handelt es sich allerdings nur um angezeigte und dokumentierte Fälle – die tatsächliche Zahl weiblicher Gewaltopfer ist vermutlich um ein Vielfaches höher. Schätzungen zu Folge liegt die Dunkelziffer der mindestens einmal in ihrem Leben partnerschaftliche körperliche und/oder psychische Gewalt erlitten habenden Frauen in Deutschland bei 25 %, unabhängig von partnerschaftlichen Beziehungen sogar bei 40 %[7]. Damit ist die Rate der Gewalt gegen Frauen in Deutschland im europäischen Vergleich als relativ hoch einzustufen. Global betrachtet unterliegt der weibliche Körper nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Raum der offensichtlichen Gefahr der Verwundbarkeit. Die extremen Beispiele der brutalen und strategisch ausgerichteten Gruppenvergewaltigungen durch männliche Täterkollektive in Steubenville, Bredastorp und Delhi bilden dabei die grausame Spitze des Eisberges weltweiter genderspezifischer Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Die Beispiele und Ausformungen des Phänomens sind vielfältig und basieren zu Teilen zahlenmäßig nur auf Schätzungen, weil das Anzeigen der Täter in vielen Kulturkreisen einer Stigmatisierung des weiblichen Opfers und ihrem Ausschluss aus der Gemeinschaft gleichkommt. Zugleich können Vergewaltigungen sogar gesellschaftlich akzeptierte Handlungen darstellen wie das Phänomen der »corrective rapes« in Südafrika mutmaßen lässt; ein sprachlicher Euphemismus für die homophobe Praxis der strategischen Vergewaltigung südafrikanischer Frauen, häufig Bewohnerinnen schwarzer Townships, mit der Absicht deren homosexuelle Orientierung über den gewaltsamen Akt in eine heterosexuelle zu »transformieren«.

Südafrika führt dabei weltweit die traurige Statistik der Anzahl vergewaltigter Frauen an – und das in allen Räumen. Berichten zu Folge wird in Südafrika alle neun Minuten eine Frau oder ein Mädchen vergewaltigt (vgl. Neuhof 2014). 4 von 10 südafrikanischen Männern haben nach eigenen Aussagen schon mindestens einmal in ihrem Leben

7 Anmerkung: Die Zahlen sind der vom Bundesfamilienministerium in Auftrag gegebenen Dunkelfeldstudie aus dem Jahr 2004 entnommen, siehe: BMFSFJ: »Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland. Eine repräsentative Untersuchung zur Gewalt gegen Frauen in Deutschland«, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, 2004, S. 38: https://www.bmfsfj.de/blob/84316/10574a0dff2039e15a9d3dd6f9eb2dff/kurzfassung-gewalt-frauen-data.pdf, letzter Zugriff am 10.07.2019.

eine Frau zum Sex gezwungen (vgl. ebd.). Die brutale Gruppenvergewaltigung der südafrikanischen Schülerin Anene Booysen am 2. Februar 2013 und die sich anschließenden Proteste schienen, so Ulli Neuhof, Südafrikakorrespondent der ARD, ein bisher gesellschaftspolitisch marginalisiertes Thema in das öffentliche Bewusstsein Südafrikas zu rücken: die alltägliche Gewalt in allen Ausformungen gegenüber Frauen und Mädchen, deren Bekämpfung als ein zivilgesellschaftliches Anliegen nichts von seiner Aktualität und Notwendigkeit verloren hat. Auch aktuelle Beispiele feministischen Widerstandes, wie die sich unter dem Hashtag #enoughisenough (vgl. Gerhards 2018) formierenden und im öffentlichen Raum demonstrierenden südafrikanischen Frauen, offenbaren die große Kluft zwischen der als vorbildlich geltenden Rechtsnorm des Landes und der tatsächlichen Rechtsrealität von Frauen und Mädchen. Dass das Phänomen genderspezifischer Gewalt gegen Frauen und Mädchen dabei auch in Südafrika ein gesamtgesellschaftliches ist, fern von Intersektionalitäten wie *class* oder *race*, dürfte dabei spätestens seit der Ermordung des weißen südafrikanischen Models Reeva Steenkamp am Valentinstag 2012 durch ihren Partner, den Weltklassesprinter Oscar Pistorius, offensichtlich geworden sein. Gewalt gegen Frauen und Mädchen ist in Südafrika allgegenwärtig – in allen Sphären von Öffentlichkeit und durch alle gesellschaftlichen Schichten hindurch.

Auch Indien ist trauriger Spitzenreiter in der weltweiten Statistik der Gewalttaten gegen Frauen. Einigen Berichten zu Folge wird Indien gar als das »gefährlichste Land für Frauen« (Gerhards 2018) beschrieben. Jeden Tag würden in Indien, so der ARD-Korrespondent Peter Gerhardt, mehr als 100 Vergewaltigungen angezeigt werden, dabei läge die Dunkelziffer allerdings weitaus höher (vgl. ebd.). Aktuell rangiert Indien nach Aussage der Thomson-Reuters-Stiftung in dieser Statistik noch vor den Kriegsgebieten Syrien und Afghanistan. Damit ließe sich im Vergleich zur Studie von 2011 gar von einer Zunahme der Gewalt gegen Frauen sprechen (vgl.: Thompson Reuters Foundation Annual Poll 2018). Auch die landesweiten Proteste angesichts der Gruppenvergewaltigung der indischen Studentin im Dezember 2012 in Delhi und die Vergewaltigung der fünf Aktivistinnen im Mai 2018 im ostindischen Bundesstaat Jharkandh, offenbaren die Notwendigkeit gesellschaftlicher Diskurse bezüglich der Problematik der Gewalt gegen Frauen und Mädchen und die Herstellung feministischer Gegenöffentlichkeit als zivilgesellschaftlicher Katalysator der Diskursproduktion.

2019 hat nun der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen die von Deutschland forcierte Resolution zur Thematik der sexuellen Gewalt gegen Frauen in Kriegen und Bürgerkriegen in modifizierter Form beschlossen. Damit gilt die perfide Praxis systematischer, gezielter und zu Teilen öffentlicher Vergewaltigungen von Frauen und Mädchen in Kriegssituationen und -gebieten, der Einsatz des weiblichen Körpers als »Kriegswaffe«, als Verbrechen gegen die Menschlichkeit und unterliegt nunmehr internationaler Gerichtsbarkeit. Die Resolution, die nicht nur die Ahndung der Täter in den Vordergrund stellt, sondern in ihrem ursprünglichen Entwurf auch den weiblichen Opfern mehr psychologische und medizinische Hilfe bieten sollte, wurde allerdings von der USA zunächst mit einem Veto belegt, da sich die Regierung von Trump an den Formulierungen zu den Möglichkeiten von Abtreibungen störte. Erst nach inhaltlichen Abschwächungen stimmte die USA, als einer der fünf ständigen Vertreter im UNO-Sicherheitsrat, der Resolution zu. China und Russland hingegen machten gar von ihrem Vetorecht Gebrauch. Im Besonderen politisch brisant erschien das Verhalten der Re-

gierung Trump angesichts der aktuellen, in den USA gegründeten #MeToo Bewegung, einer feministischen Gegenöffentlichkeit mit dem Ziel, das gesellschaftlich verdrängte Thema sexueller Gewalt gegen Frauen in allen Räumen stärker in das öffentliche Bewusstsein zu rücken und Täter sichtbar zu machen. Zudem rangierte die USA 2017 auf Platz 10 der für Frauen als am gefährlichsten geltenden Länder (vgl.: ebd.).

Welche gesellschaftspolitische Bedeutung hat es, wenn Hunderttausende Frauen dem Kampagnenaufruf zu »One Billion Rising« folgen und weltweit am Valentinstag im öffentlichen Raum der Städte eine Choreographie zur Protesthymne *Break the Chain* tanzen? Wenn tanzende weibliche Körper als real und potentiell gefährdete Körper im öffentlichen Raum symbolisch und performativ auf die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte verweisen? Wenn weibliche Körper nicht als Symbol der Gewalterfahrung und Marginalisierung wirken, sondern als gemeinsam politisch Handelnde über einen künstlerischen Protest einen Teil dessen, der in der Performativität einer getanzten (transnationalen) Figuration angelegt ist, möglicherweise bereits einlösen können? Liegt in der Umdeutung des weiblichen Körpers, als einem potentiell gefährdeten -in allen Räumen und durch alle Räume hindurch-, in einen tanzend demonstrierenden politischen Körper über die Umsetzung des performativen Versprechens »STRIKE. DANCE. RISE!« politisch-feministisches Potential? In einem Interdependenzgefüge aus Öffentlichkeit(en), Geschlechterverhältnissen, der Performativität und dem politischen Potential getanzter Choreographien im öffentlichen Raum lässt sich die Frage, ob Tanz eine funktionierende Protestform zur Herstellung transnationaler feministischer Gegenöffentlichkeit sein kann, nicht generalisierend, sondern nur länderspezifisch beantworten, so die Vermutung. Aus diesem Grund beinhaltet diese Arbeit eine Fokussierung auf die Produktion und Rezeption getanzter feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten im Rahmen der transnational ausgerichteten politischen Kampagne »One Billion Rising« und eine Konzentrierung auf drei exemplarisch ausgewählte nationale und kulturelle Räume: Deutschland, Indien und Südafrika. Als verschiedene Nationalstaaten und kulturelle Räume dreier Kontinente unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer jeweiligen Demokratiegeschichte und der Historie von (Gegen-)Öffentlichkeiten, der jeweiligen Geschlechterverhältnisse, der Altersstrukturen, der spezifischen Medienöffentlichkeiten und des gesellschaftlichen Stellenwertes des Tanzes deutlich voneinander. Zugleich sind sich insbesondere Indien und Südafrika aber im Ausmaß und in den Formen genderspezifischer Gewalt ähnlich. Sie weisen jeweils eine deutliche Kluft zwischen denen in der Verfassung der Länder implementierten Rechtsnormen und der tatsächlichen Rechtsrealität in Bezug auf das alltägliche Ausmaß der Gewalt gegen Frauen und Mädchen auf. Allerdings mögen sich bei einer diskursiven Betrachtung der Wirkungsmächtigkeit und Verhandlung getanzter (Gegen-)Öffentlichkeiten länderspezifische Ähnlichkeiten und Differenzen ergeben. In der Annahme dessen, dass sich Wissen, Deutungs- und Handlungsmacht in gesellschaftlichen Diskursen und ihren Narrativen konstituiert, wird im Rahmen des erkenntnistheoretischen Ansatzes dieser Arbeit und der daraus resultierenden Frage, ob ein gemeinsamer Tanz im öffentlichen Raum eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit zu generieren vermag, das Diskursfeld zu »One Billion Rising« untersucht. Konzentriert wird sich dabei auf den Untersuchungszeitraum von 2012 – 2014; beginnend mit der öffentlichen Implementierung der Kampagne durch die NGO V-Day, der Einspeisung ihrer »feministischen Gegen-

erzählung« in Form von Text- und Videomaterial in das Feld, der länderspezifischen Umsetzungen des transnational getanzten Protests am 14.02.2013 und endend mit den Selbstbeglaubigungen und der Rezeption und nationalen Verhandlung durch machtvolle Medienöffentlichkeiten. Produkte dessen, wie Artikel der Verhandlung des getanzten Protests durch auflagenstarke und überregionale Tages- und Wochenzeitungen, TV-Berichterstattungen am Tag des getanzten Protests und nicht zuletzt länderspezifische Kritiken in Form von Blogs oder Artikeln, werden dahingehend untersucht, ob das Interaktionsgefüge von Öffentlichkeit, Geschlecht und getanzter Choreographie in der Rezeption beglaubigt wird und damit auch als diskursives gesellschaftliches Wissen im Feld zur Verfügung steht. In einem dafür konzipierten wissenssoziologisch ausgerichteten Verfahren, das Elemente der Inhalts- und Diskursanalyse mit Aspekten der Aufführungsanalyse verbindet, wird dabei der Fokus auf die Produktion und die Rezeption der Verhandlung von öffentlichem, urbanen Raum, Geschlecht und der Tanzchoreographie gelegt. Über das Zusammenspiel der Prozesse von *Doing Public*, *Doing Gender* und *Doing Choreography* können Fragen zur Validität der Protestform Tanz beantwortet werden und länderspezifische Ähnlichkeiten und Differenzen erschlossen werden. Dabei wird entlang der politischen Philosophie Hannah Arendts von einem politischen Raum als performativem Aufführungsraum ausgegangen, der über das gemeinsame Tanzen hergestellt wird. In der Untersuchung des Diskursfeldes zu »One Billion Rising«, die eine erkenntnistheoretische Antwort auf die Untersuchungsfrage liefern soll, treffen also machtvolle Sprecher*innenpositionen und die Narrative ihrer Erzählungen in Text- und Bild auf die Rezeption und diskursive Verhandlung dieser durch nationale Berichterstattungen und Kritiken.

Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, ein bisher nahezu unbearbeitetes Forschungsfeld und soziales Phänomen aus einem interdisziplinären Blickwinkel heraus mittels eines wissenssoziologisch ausgerichteten Forschungsansatzes zu erschließen: transnationalen getanzten Protest zivilgesellschaftlicher Akteur*innen für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte. Dabei findet zunächst eine Auseinandersetzung mit den Prozessen der Verhandlung und Herstellung von Öffentlichkeit, dem *Doing Public* statt (1. Doing Public: Zur Verhandlung und Herstellung von Öffentlichkeit im Rahmen demokratischer Ordnung), um die Forschungsfrage zu erläutern und den getanzten Protest, der eingebettet in demokratische Ordnungen stattfindet, vor dem Hintergrund normativer Demokratietheorien, der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit und der Frage nach der Gegenöffentlichkeit reflektieren zu können. Die Medialität und Digitalität der Kampagne und deren performative Umsetzung im urbanen Raum erfordert auch eine Auseinandersetzung mit der Produktion und Nutzung von Räumen. Schließlich kann das Diskursfeld zu »One Billion Rising« nicht ohne die Analyse der Herstellung sozialen Wissens untersucht werden. Eine theoretische Annäherung an die politische Praxis des »Erzählens« ist deshalb ebenso notwendig wie die Erläuterung der Funktion von Narrativen. Da die Performativität von Protest niemals ohne Körper zu denken ist, kann die Analyse feministischen Protesthandelns nicht ohne eine Reflexion derer auskommen. In der doppelten Bestimmtheit der weiblichen Körper als politische Handlungsträger, die nicht nur einer Verwundbarkeit in allen Räumen unterliegen, sondern zugleich das Recht auf körperliche Unversehrtheit performativ einfordern, lassen sich die Prozesse

des *Doing Gender*, der Herstellung und Verhandlung von Geschlecht in gesellschaftspolitischen Prozessen und Praktiken, bestehende Geschlechterdifferenzen in den zu untersuchenden Ländern und die Rolle von feministischen Bewegungsöffentlichkeiten nicht von der Untersuchungsfrage trennen (2. Doing Gender. Zur Performativität und Verhandlung von Geschlecht). Die theoretische Perspektive auf die Performativität, das *Doing Choreography*, und die Widerständigkeit getanzten Protests (3. Doing Choreography: Tanzen als widerstand) führt schließlich zur Frage und der darauffolgenden heuristischen Begriffsschärfung dessen, was eine getanzte (Gegen-)Öffentlichkeit ist. Das sich anschließende Kapitel (4. Strike. Dance. Rise! kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichgkeit herstellen?) des theoretischen Teils dieser Schrift beschäftigt sich mit den methodologischen Fragestellungen zur Untersuchung des Diskursfeldes und der Narrative. In diesem wird ein methodisches Konzept eines wissens- und erkenntnistheoretischen Zuganges zum Bild- und Textmaterial entwickelt. Der empirische Teil schließlich gliedert sich zum einen in die Analyse des Kampagnenmaterials (5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Produktion), die sich mit den Bild- und Textdokumenten, den Selbstpraxen und den länderspezifischen Ausgestaltungen der Kampagnenvideos, ihren Narrativen und diskursiven Strategien auseinandersetzt, wohingegen das Folgekapitel (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Rezeption) die (massen-)mediale Verhandlung der Narrative und des getanzten Protests analysiert, um die Untersuchungsfrage beantworten zu können. Das sich anschließende Kapitel (7. Zwischen symbolischer Inszenierung und politischem Protest: kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?) dient schließlich der Zusammenfassung und Reflexion der Forschungsergebnisse, die in einem Ausblick münden (8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen?).

Die Peking+20-Kampagne, die Unterzeichnung weltweiter Frauenrechte mit der Annahme der Erklärung von Peking, wird als Meilenstein globaler Gleichberechtigungsbestrebungen betrachtet. 25 Jahre nach der Resolution von Peking scheinen jedoch die Forderungen nach wie vor aktuell zu sein und die Ziele in den wenigsten Ländern erreicht[8]. Im März 2020 hätte nun die turnusmäßig alle 5 Jahre stattfindende Überprüfung der Ziele stattgefunden; coronabedingt fand die 46. Sitzung der UN Women[9] in jenem Jahr nur eingeschränkt, ohne Plenarsitzungen, Veranstaltungen und NGO-Programme statt. Die Vierte Weltfrauenkonferenz in Peking 1995 begründete auch die Debatte der Rolle von nicht-staatlichen Akteur*innen in der Transformation der politischen Ziele der Gleichberechtigung von Frauen und Männern. Hat der Tanz eben diese politische Kraft, das politische Potential, das ihm von Eve Ensler zugeschrieben wird? Kann Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit generieren oder bleibt ein solches Vorhaben eine kosmopolitische Utopie?

8 Siehe: https://www.dw.com/de/25-jahre-nach-der-weltfrauenkonferenz-in-peking-globale-ziele-noch-unerreicht/a-52578432, letzter Zugriff am 16.06.2020.

9 Siehe: https://www.unwomen.org/en/csw/csw64-2020, letzter Zugriff am 16.06.2020.

1. Doing Public: Zur Verhandlung und Herstellung von Öffentlichkeit im Rahmen demokratischer Ordnung

Öffentlichkeit als Form und Prozess gesellschaftspolitischer Verständigung, das *Doing Public*, bildet einen fundamentalen Bestandteil demokratischer Ordnungen und Systeme. Prozesse der Herstellung von Öffentlichkeit können quasi als Gradmesser für das Gelingen, Funktionieren und Sichern demokratischer Systeme gelten. Die Möglichkeit der Versammlungsfreiheit im öffentlichen Raum, die Rede- und Pressefreiheit ohne staatliche Zensur, das Recht auf zivile Protest- und Demonstrationsfreiheit, kurzum die Entstehung einer öffentlichen Diskurssphäre bilden aus normativer Perspektive eine Säule der Demokratie. Dabei ist die zivile Öffentlichkeit in ihren Ausformungen nichts Statisches, sondern ein fortwährender Prozess politischer Aushandlungen im öffentlichen, virtuellen und medialen Raum. Der getanzte Protest im Rahmen von »One Billion Rising« und seine spezifischen Choreographien im öffentlichen Raum bewegen sich hierbei im Besonderen an der Schnittstelle von Politischem und Ästhetischem (vgl. Klein 2009/10; 2013a). Im Zusammenhang mit dem Verständnis von Demokratie wird mit dem Terminus der Öffentlichkeit, bedingt durch die historische Emanzipationsbewegung des Bürgertums, meist die normative Begrifflichkeit einer politischen Öffentlichkeit assoziiert (vgl. Kißler 2012: 98). Insgesamt betrachtet ist und bleibt die Geschichte der Öffentlichkeit immer auch einer Geschichte der Demokratie und der Emanzipationsbewegungen verschiedener Gruppen zivilgesellschaftlicher Akteure. Der Prozess eines *Doing Public* folgt dabei stets einem normativen Leitbild, einer bestimmten normativen Idee.

Im Zusammenhang mit der Diskussion und Analyse getanzter (Gegen-)Öffentlichkeiten im Rahmen dieser Arbeit muss vorab eine Spurensuche und Systematisierung zeitgenössischer Demokratietheorien erfolgen, um das Phänomen »One Billion Rising« als feministische, transnational-zivilgesellschaftliche Kampagne, die über die Strategie des Einsatzes und der Medialisierung getanzter Flashmobs als Transportmittel einer feministischen Botschaft operiert, politikwissenschaftlich einzuordnen und diskurs- und inhaltsanalytisch untersuchen zu können. Die Logik von »One Billion Rising« als zivilgesellschaftlicher politischer Praxis folgt einer normativen Idee, die sich aus Elementen feministischer Denkrichtungen und beteiligungszentrierten, bzw. handlungs- und ak-

teursfokussierten Auffassungen von Demokratie stützt. Die Bezugnahme auf normative Demokratietheorien erscheint im Zusammenhang der Forschungsfrage wichtig, um das politische Anliegen der Akteur*innen und ihr Verständnis von Öffentlichkeit demokratietheoretisch einordnen zu können und Chancen und Grenzen getanzter (Gegen-)Öffentlichkeiten auszuloten. Letztendlich gehen alle Formen des *Doing Public* auf ein normatives Demokratieverständnis zurück und spielen sich im Rahmen einer spezifischen demokratischen Ordnung ab. Getanzte (Gegen-)Öffentlichkeiten haben das Ziel, so meine These, Aufmerksamkeit auf eine Leerstelle im jeweiligen demokratischen System zu lenken; eine Form von politischer Öffentlichkeit und politischem Bewusstsein für eine soziale Problematik herzustellen. Am Beispiel der transnational getanzten Proteste, der Flashmobs zu »One Billion Rising«, bedeutet dieses konkret, auf die weltweit bestehende Lücke zwischen der Rechtsnorm (inter)national verankerter Menschenrechte und der Rechtsrealität aufmerksam zu machen: auf das Phänomen der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen.

1.1 Normative Demokratietheorien

Die Demokratie hat sich weltweit betrachtet mehrheitlich als Staatsform etabliert. So zählte die Nicht-Regierungsorganisation Freedom House[1] im Jahr 2012 117 parlamentarische Demokratien, in der Untergliederung von »freien« und »eingeschränkt freien«; ein Wert, der bei 60 % weltweit liegt, wobei die Majorität dieser Staatsform, laut Angaben der Bundeszentrale für Politische Bildung in West- und Zentraleuropa, Nord- und Südamerika liegt[2]. Allerdings wird bis heute in der Politikwissenschaft darüber diskutiert, welche sozialen, ökonomischen und kulturellen Voraussetzungen als Maßstab für die Demokratiehaftigkeit eines Staates, seiner »demokratischen Performanz« (vgl. Fuchs 1998, zitiert nach Lembcke, Ritzi, Schaal 2012) gelten können (vgl. Lembcke et al. 2012: 10). Unbestritten besteht in der gesellschaftlichen Praxis vieler Staaten eine große Diskrepanz zwischen der Rechtsnorm und der bestehenden Rechtsrealität, nicht zuletzt sichtbar an dem Ausmaß der Menschenrechtsverletzungen gegenüber Mädchen und Frauen in Indien und Südafrika (2.2 Geschlechterdifferenzen und soziale Ungleichheiten). Normative Demokratietheorien fungieren im Diskursfeld der Menschenrechte quasi auch als »ideale Konzepte von Demokratie« (vgl. Lembcke et al. 2012: 12), als Zielvorstellungen und Handlungsanweisungen zugleich. Im Zusammenhang der demokratietheoretischen Einordnung von »One Billion Rising« darf darüber hinaus auch nicht vergessen werden, dass jede normative Demokratietheorie aufgrund der Komplexität von gesellschaftspolitischen Prozessen per se auch utopisches Potential aufweist. Zeitgenössische Demokratietheorien lassen sich hinsichtlich ihres jeweiligen Fokus in zwei fundamentale Kategorien unterteilen: »[…] Während die normativen Demokratietheorien für sich in Anspruch nehmen, ideale Konzepte von Demokratie aufzuzeigen, fokussieren die empirischen Theorien auf eine Analyse und Erklä-

1 Anmerkung: siehe: www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38794/demokratische-staaten, letzter Zugriff am 01.10.16.

2 Anmerkung: siehe: ebd., letzter Zugriff am 01.10.16.

rung demokratischer Ist-Zustände« (2012: 12). Da die Geschichte und das Verständnis von (Gegen-)Öffentlichkeit in Interdependenz mit normativen Demokratietheorien steht und der getanzte Protest in seinem Anliegen auf gesellschaftspolitische »Leerstellen«, bzw. Missstände einer Gesellschaft aufmerksam machen möchte und somit auf einem normativen Demokratieverständnis gründet, sei an dieser Stelle lediglich auf die grobe Trennung dieser zwei Gruppen von Politiktheorien verwiesen, um im Weiteren das Verständnis für die Subgruppe der normativen Demokratietheorien zu schärfen. Lembcke et al. (Lembcke at al 2012) konstatieren, dass es die allgemeingütige Beschreibung und Definition dessen, was eine Demokratie sei, nicht mehr gäbe; der zeitgenössische Demokratiediskurs zeichne sich durch eine Vielzahl der Demokratietheorien aus, die sich aus den verschiedensten wissenschaftlichen Positionen heraus speisten und im »theoretischen Wettstreit« miteinander stünden (11). Für das Verständnis von Öffentlichkeit als fundamentalem Bestandteil einer demokratischen Ordnung, bedeutet dies folgerichtig auch, dass die verschiedenen Auffassungen dessen, welche Rolle, Bedeutung und Formen von Öffentlichkeit konstitutiv für den Prozess der Herstellung von Demokratie sind, nur in einer Pluralität eines *Doing Public* gedacht werden können. Das impliziert zugleich, dass die jeweiligen Definitionen und Praxen der Herstellung von Öffentlichkeit nicht Festgesetztes sind, sondern einer normativen Vorstellung unterliegen, welche im Rahmen der jeweiligen Richtung von Demokratietheorien verortet werden kann. Um die verschiedenen normativen Demokratietheorien zu systematisieren, unterscheiden Lembcke et al. (2012) grundsätzlich in Anlehnung an das Standartwerk *Strong Democracy* (1984) des amerikanischen Politologen Benjamin Barbers nach den Modellen der »thin democracy« und der »strong democracy« (2012: 17). Barber entwickelte die beiden Modelle, um den grundsätzlichen Präferenzdimensionen von Staat und Bürger, negativen und positiven Freiheitsrechten in ihrer Unterschiedlichkeit gerecht zu werden (vgl. Lembcke et al. 2012: 24, Abb. 1). Allein die Begrifflichkeit, die Dichotomie zwischen einer »thin« und »strong democracy« macht deutlich, dass ihnen eine normative Wertung inhärent ist und Barbers demokratietheoretische Überzeugung vom Wert einer »starken Demokratie«, die seiner Ansicht nach zugleich auch eine »Lebensform« und eine politische Programmatik darstellt, zum Ausdruck bringt: »[…] Starke Demokratie ist eine entschieden moderne Form partizipatorischer Demokratie. Sie beruht auf dem Gedanken einer sich selbst regierenden Gemeinschaft von Bürgern, die weniger durch einheitliche Interessen vereinigt sind als durch staatsbürgerliche Erziehung, und die eher aufgrund ihrer staatsbürgerlichen Einstellungen und partizipatorischen Institutionen als durch ihren Altruismus oder ihre Gutmütigkeit die Fähigkeit erworben haben, einen gemeinsamen Zweck zu verfolgen und nach dem Gegenseitigkeitsprinzip zu handeln. Starke Demokratie ist mit einer Politik vereinbar, in der Uneinigkeit ausgetragen wird – ja, sie hängt von einer solchen Politik ab –, und ebenso mit der Soziologie des Pluralismus und der Trennung zwischen privaten und öffentlichen Handlungsräumen[3] […]« (Barber 1994: 99). Barber erhebt zusam-

3 Die Problematik der Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre bei Barber (1994) wird aus demokratietheoretischer feministischer Perspektive von Barbara Holland-Cunz (1998: 152) scharf kritisiert. Eine ausführliche Diskussion erfolgt in Kapitel 1.2 Feministische Kritik im Rahmen dieser Arbeit.

menfassend betrachtet entgegen der »thin democracy«, jenem Demokratiemodell, das die politischen Wirklichkeiten westlicher Demokratien widerspiegelt und sich durch die »negativen Freiheitsrechte« in Bezug auf die in der Verfassung verankerten durch den Staat zu schützenden Rechte des Individuums auszeichnet, das Modell der »strong democracy« zu einem politischen Leitziel, um den normativen Möglichkeiten von Demokratie umfassend Rechnung tragen zu können (vgl. Lembcke et al. 2012: 17). Vor diesem normativen Leitziel hebt Barber die sogenannten positiven Freiheitsrechte in einer Demokratie hervor. Basierend auf der These, dass der Mensch nicht nur ein soziales, sondern auch ein genuin politisches Wesen, ein *zoon politikon*[4] sei und Handeln in Anlehnung an Arendt eine politische Tätigkeit per se ist, die nur in der Gemeinschaft von Menschen möglich ist (vgl. Arendt 2013: 234ff.), betont auch Barber die Wichtig- und Notwendigkeit der politischen Partizipation von Bürger*innen. Dabei bezieht er sich auf alle Ebenen von Demokratie. Der normative Leitgedanke einer »strong democracy« basiert nach Barber auf der Annahme, »[…] dass die Bürger zugleich Adressaten und Autoren jener Rechte sind, unter denen sie kollektiv leben. Dies impliziert den Vorrang der positiven Freiheitsrechte vor den liberalen Abwehrrechten« (Lembcke et al. 2012: 19). So unterscheidet sich das Menschenbild des Modells einer »thin democracy,« das sich dadurch auszeichnet, den Einzelnen, seine individuellen Interessen und Bedürfnisse vor der Macht der Vielen zu schützen, fundamental vom dem der »strong democracy«, das vom einem Menschenbild der an einem Gemeinwohl interessierten Bürgerinnen und Bürger ausgeht. Lembcke et al. (2012) bestimmen in Anlehnung an Barber noch eine weitere Kategorie zeitgenössischer normativer Demokratietheorien, die einer deliberativen Demokratie nach Habermas (vgl. Habermas 1996), und siedeln sie zwischen den Polen der »thin democracy« und der »strong democracy« an. Diese zeichne sich durch die »[…] normative demokratische Leitidee von Rechtsautoren und Rechtsadressaten« (Lembcke et al. 2013: 21) aus. Mittels des Diskursprinzips gelte der »zwanglose Zwang des besseren Argumentes« (vgl. Habermas 1984: 161). Habermas folgt damit einem Politikverständnis des kommunikativen Handelns, d.h. einer Idee diskursiver Entscheidungsfindung auf allen Ebenen des politischen Systems. Im Sinne eines optimistisch konnotierten und bildungsbürgerlichen Menschenbildes impliziert aber die Voraussetzung für das Gelingen deliberativer Politik im Grunde, dass ein besonderes Bewusstsein politischer Bildung innerhalb der Zivilgesellschaft vorhanden sein muss, um rationale und differenzierte politische Dialoge zwecks der Herausbildung demokratischer Entscheidungen führen zu können. Insofern scheint die deliberative Demokratietheorie die Bedeutung des »kulturellen Kapitals« (vgl. Bourdieu 1983) und die damit verbundenen sozialen In- und Exklusionsprozesse einer Gesellschaft nicht angemessen genug zu reflektieren.

---

4 Anmerkung: Arendt kritisiert interessanter Weise das »postklassische Missverständnis« (Straßenberger 2015: 56), die Auffassung, der Mensch sei ein genuin politisches Wesen; erst in der Gemeinschaft und der Auseinandersetzung mit der Pluralität der Menschen stehe Politik und politisches Handeln: »Der Mensch ist von Natur aus politisch, das heißt gesellschaftlich.« (Anführungszeichen durch die Verfasserin) »In Wahrheit liegen die Dinge ganz anders, und die Selbstverständlichkeit, mit der hier das Gesellschaftliche an die Stelle des Politischen tritt, verrät mehr als alle Theorien, wie sehr die ursprüngliche griechische Auffassung von dem, was Politik eigentlich ist, verlorengegangen war« (Arendt 2013: 34).

Zivilgesellschaftliche Demokratietheorien betonen die aktive Zivilgesellschaft, die Konstituierung des politischen Raumes der Öffentlichkeit durch die Bürger*innen. Wie auch in den partizipativen Demokratietheorien nach Barber (vgl. [1984] 1994) und Maus (vgl. Maus 1994), dominieren Aspekte der »positiven Freiheitsrechte« gegenüber den staatlich verankerten, inklusive der Wichtigkeit der politischen Beteiligung der Menschen. Die politische Philosophie Hannah Arendts, die Lembcke et al. (2012: 24) und Bluhm und Malowitz (vgl. 2012: 189ff.) dem Feld der zivilgesellschaftlichen Demokratietheorien zuordnen[5], sei an dieser Stelle näher erläutert, da sie im Zusammenhang der Herstellung von Öffentlichkeit, dem *Doing Public*, eine Theorie entwirft, die sich im Weiteren auch für die Analyse des getanzten Protestes im öffentlichen Raum als hilfreich erweisen wird. Arendts performatives Politikverständnis liefert hier über die »dramaturgische Konzeption des öffentlichen Raumes« entscheidende Denk- und Deutungsfiguren für die Untersuchungsfrage bezüglich der Herstellung getanzter (Gegen-)Öffentlichkeit. Arendt entwickelt ihr normativ-zivilgesellschaftliches Demokratiemodell und das damit einhergehende Verständnis vom politischen Handeln auf der Basis der Polis, der antiken attischen Demokratie, in deren Zentrum der politische Wettstreit, der *agon*, die öffentliche Auseinandersetzung der Bürger steht (vgl. Bluhm/Malowitz 2012: 196). Im Gegensatz zu einer »thin democracy«, die die Macht und Aufgaben des Staates und seiner Institutionen betont, steht in Arendts Politikkonzept in Anlehnung an das antike Vorbild des Stadtstaates der aktive Bürger im Fokus, der über die Teilnahme an politischen Diskussionen und Beschlussfassungen im Sinne seines Rechtes und seiner »zivilgesellschaftlichen Aufgabe« politisch handelt. Gleichwohl der politisch-öffentliche Raum in der antiken Polis nur den Bürgern, nicht aber den Frauen und Sklaven vorbehalten war, verfolgt Arendt aber auf der Basis der Direktdemokratie der attischen Polis den Gedanken, dass sich über die Gemeinschaft und Pluralität aller Mitglieder Öffentlichkeit konstituiert. Diesen entstehenden Raum der Öffentlichkeit setzt die politische Philosophin Arendt mit einem politischen Handlungsraum gleich, der sich grundsätzlich durch Gewaltfreiheit auszeichne: »Politisch zu sein, das hieß in einer Polis zu leben, das hieß, dass alle Angelegenheiten vermittels der Worte, die überzeugen können, geregelt werden und nicht durch Zwang oder Gewalt. Andere durch Gewalt zu zwingen, zu befehlen statt zu überzeugen, galt den Griechen als eine gleichsam präpolitische Art des Menschenumganges, wie er üblich war in dem Leben außerhalb der Polis, also im Umgang mit den Angehörigen des Hauses und der Familie, über welche das Familienoberhaupt despotische Macht ausübte […]« (Arendt 2013: 36-37). Arendt bezeichnet den öffentlich-politischen Raum, in Abgrenzung zum gesellschaftlichen oder privaten als »Erscheinungsraum« (vgl. ebd.: 251). Der moderne Mensch könne zwar außerhalb einer politischen Öffentlichkeit leben, damit gehe aber die Möglichkeit verloren, etwas

5 Anmerkung: Tatsächlich erfolgt die Einordnung der politischen Theorie Hannah Arendts nicht einheitlich, sondern aus Perspektive des jeweiligen politikwissenschaftlichen Blickwinkels. Straßenberger (vgl. Straßenberger 2015) bezeichnet diese als »politische Handlungstheorie« und im Anschluss an literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze genauer als »performative Theorie des Politischen«. Unabhängig dessen liefern die Überlegungen Arendts aus demokratietheoretischer Sicht eine Basis der Vorstellung und Entwicklung zivilgesellschaftlicher Demokratietheorien.

»Neues anzufangen«[…], »Initiative ergreifen, Anfänger werden und Neues in Bewegung setzen« (ebd.: 215), also politische Initiativen anzustoßen. Dazu gehört für Arendt nicht nur der lebendige Diskurs in der »Arena der Öffentlichkeit«, sondern auch und vor allem das Zusammenschließen einer Gruppe von Menschen zum Zweck der Realisierung eines gemeinsamen politischen Projekts, also politische Teilhabe par excellence. In Arendts Demokratietheorie ist deshalb auch zivilpolitischer Protest grundlegend angelegt; jene Handlungen, die sie als »zivilen Ungehorsam« (vgl. Arendt 2000) bezeichnet, also Formen öffentlichen und friedlichen Protestes. Für die politische Philosophin Arendt ist der ziviler Ungehorsam in der modernen Massengesellschaft und ihrer repräsentativen Demokratie wichtiger geworden, da es zunehmend schwieriger geworden sei, dauerhaft Positionen und Interessen verschiedener Gruppen von Bürger*innen repräsentieren zu können (vgl. Straßenberger 2015: 113). Das »acting in concert« (Straßenberger 2015: 95) definiert Handeln als genuin politische Tätigkeit, die nur in der Auseinandersetzung, bzw. in der Gemeinschaft der Bürger*innen möglich sei. Mit der Option der Teilnahme an dem politischen Handlungsraum, der Öffentlichkeit, verbindet Arendt zudem einen emphatischen und normativen Freiheitsbegriff. Nicht die Summe staatlich garantierter Rechte steht für sie im Zentrum ihrer Demokratievorstellung, sondern die Möglichkeit »partizipativer Teilhabe«, das (politische) Handeln, welches nur in Interdependenz mit anderen Menschen gedacht werden kann, und die damit einhergehende Herstellung von Öffentlichkeit *(Doing Public)*. Arendt politische Handlungstheorie bietet durch ihre topologische Bestimmung des öffentlichen Raumes, durch ihr normativ ausgerichtetes Verständnis von politischer Freiheit und Verantwortung der Zivilgesellschaft und über ihr Verständnis von politischem Handeln, eine Anschlussfähigkeit für die Untersuchungsfrage. Schmidt definiert zusammenfassend betrachtet all jene beteiligungszentrierten Demokratietheorien, wie zivilgesellschaftliche, partizipatorische und deliberative in der Denkrichtung Barbers als »[…] intellektuelle Gegenentwürfe zu einem Zustand, der als Mangel an Partizipations- und Beratschlagungschancen wahrgenommen wird« (Schmidt 2010 [1995]: 236). Zugleich spiegelten diese Theorien auch die seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts wachsenden Partizipationsbestrebungen und –formen in den westlichen Demokratien wider. Dabei reiche das Spektrum von konventionellen Formen wie der Teilnahme an Wahlen bis zu »unkonventionellen« Formen von Demonstrationen wie beispielsweise den Sit-ins (237). Beteiligungsorientierte Demokratietheorien, partizipatorische und deliberative Konzepte von Demokratie, stehen allerdings immer auch in der Kritik eines »unrealistischen Bürgerbildes« (Schmidt 2010: 246), das von politischen Kompetenzen ausginge, die es in der Realität nicht gebe. Schmidt wirft allerdings ein, dass nicht alle Partizipationstheoretiker*innen der Auffassung seien, dass dies eine Grundvoraussetzung sei, vielmehr werde auch die Meinung vertreten, dass sich politische Kompetenz und Mündigkeit erst im Laufe partizipatorischer Prozesse selbst herausbilden könne (vgl. ebd.: 241). Im Zusammenhang der Kritik an den beteiligungszentrierten Demokratietheorien und ihrem Bild politisch kompetenter Bürger, stellt die deliberative Demokratietheorie (Habermas [1984], 1996) Kritiker der beteiligungszentrierten Demokratietheorien noch vor viel größere Rätsel: »Die deliberationsfreundlichen Prozeduren umfassen nicht nur die Kenntnis und sichere Handhabung von Regeln der verständigungsorientierten Kommunikation in kleinen, überschaubaren Gruppen,

in Mini-Öffentlichkeiten […]«. Es brauche darüber hinaus auch eine »[…] klare regelgebundene Verpflichtung aller zur Mitwirkung, identitätsstiftende Erzählungen, deliberative Führungspersönlichkeiten, relevante Ergebnisse für die Beteiligten und die Chance, Deliberation zu lernen« (Schmidt 2010: 242). Deliberative Politik nach Habermas erfordert im Grunde eine lebendige, freiheits- und diskussionserfahrene Zivilgesellschaft, die in der argumentativen Abwägung des »besseren Argumentes«, über öffentliche Angelegenheiten berät; ein hehres Ziel angesichts gegenwärtiger politischer Entwicklungen in den westlichen Demokratien. Wenngleich Schmidt in seiner Zusammenfassung aller gängigen Argumente gegen die deliberative Demokratietheorie wie der Überschätzung der politisch-kommunikativen Kompetenzen der Bürgerinnen und Bürger, der unrealistische Überhöhung der konsensstiftenden Wirkung von Kommunikation oder der fehlende Lücke innerhalb der Theorie hinsichtlich der Konzeptionierung geeigneter Institutionen für eine deliberative Politik, schlussendlich die Praktikabilität einer solchen Theorie in Frage stellt, lobt er doch verschiedene Aspekte beteiligungsorientierter Demokratietheorien. In dem Verweis auf das Zitat Benjamin Barbers und die Fokussierung auf das politische Paradox »[…] as democracies became more inclusive they became les participatory«[6] (Barber 1995: 922, zitiert nach Schmidt 2012: 251), sieht Schmidt in allen beteiligungszentrierten normativen Demokratietheorien den großen Vorteil, dass sie die bestehende Lücke zwischen dem demokratischen Ideal und politischen »Ist-Zustand« wahrnähmen, nach beteiligungszentrierten Formen aktiver politischer Partizipation suchten und solche auch als Ziel formulierten (vgl. Schmidt 2012: 251). Wenn auch die Kritik an beteiligungsorientierten Demokratietheorien beinhaltet, dass zivilgesellschaftliches Engagement nicht professionell geplant und aufgestellt sein sollte, kritisieren Bluhm und Malowitz angesichts der Vielzahl unterschiedlich professionalisierter Formen ziviler, nicht-staatlich organisierter Politik, diese Vorstellung als realitätsfern (vgl. Bluhm/Malowitz 2012: 212). NGOs könnten ohne eine professionelle Organisation und Führung auch nicht politisch arbeiten, insofern muss hier der Blickwinkel seitens kritischer Stimmen erweitert werden. Allerdings, so geben die Politologen zu bedenken, müsse man unter den zivilgesellschaftlichen Akteuren in der politischen Praxis auch nationalistische und fundamentalistische Gruppierungen fassen, so dass eine Generalisierung und Verallgemeinerung einer durchweg positiven Bestimmung von Engagement natürlich wirklichkeitsfern sei (ebd.: 212). Ein weiterer entscheidender Kritikpunkt ist sicherlich im »Paradox« der Konstituierung von NGOs und

6 Anmerkung: Auch und grade in Bezug auf die Beteiligung von Frauen an politischen Prozessen, wie der Herstellung von Öffentlichkeit, greift dieses Zitat ein in der politischen Praxis von Demokratien paradoxes Phänomen auf, auf das Schmidt folgerichtig hinweist: »[…] In dem Maße, in dem Demokratien inklusiver wurden, insbesondere durch die Ausweitung des Wahlrechtes auf alle erwachsenen Staatsbürger, einschließlich der zuvor ausgeschlossenen Frauen, wurden sie partizipationsflacher. Mit ihrer Wandlung von der Direktdemokratie der Antike zur verfassungsstaatlich gezügelten Direktdemokratie der Moderne schrumpfte der Spielraum für die politische Beteiligung der Bürger nachhaltig« (Schmidt 2012: 251). Das Wahlrecht ist in modernen Demokratien mit einer Rechtsnorm verbunden, keineswegs bedeutet aber die politische Gleichstellung von Frauen zugleich eine Erweiterung der Möglichkeiten der Herstellung von Öffentlichkeit als einer Form der politischen Partizipation.

INGOs, internationaler Nichtregierungsorganisationen, angelegt, da sie einerseits Interessen der Zivilgesellschaft vertreten wollen, andererseits aber weder aus demokratischen Wahlen hervorgegangen sind noch demokratischen Kontrollen unterliegen. Zudem schwächten manche NGOs die lokalen zivilgesellschaftlichen Strukturen mehr, als dass sie diese unterstützen würden (214). Ein weiterer Kritikpunkt im Zusammenhang zivilgesellschaftlicher Demokratietheorien ist auch die Frage nach der »Integration- und Steuerungsfähigkeit politischer Bewegungen«; vielfach übersteige die idealisierte Vorstellung der Möglichkeiten zivilpolitischer Bewegungen und Organisationen die tatsächliche politische Performanz bei weitem (214) (8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen?). Trotz aller Kritikpunkte und Schwachstellen zivilgesellschaftlicher Demokratietheorien, scheint angesichts globaler neoliberaler Entwicklungen und dem damit einhergehenden Erstarken politisch-wirtschaftlicher Eliten, die Bedeutung von beteiligungszentrierten Demokratietheorien und ihr Nutzen zur Umsetzung demokratischer Performanz über partizipatorische Prozesse aktueller und populärer denn je (214). Bluhm und Malowitz (vgl. Bluhm/Malowitz 2012: 215-217) heben abschließend den appellativen Charakter dieser Demokratietheorie hervor. Nicht zu vergessen sei die hohe Anzahl zivilgesellschaftlicher Akteure, »[…] die im Kampf gegen undemokratische Systeme oder Strukturen eine tragende Rolle gespielt haben oder nach wie vor spielen. Ihre Reihe reicht von den Angehörigen des *Civil Rights Movement* [Kursivsetzung durch die Verfasser] und der Neuen Sozialen Bewegungen über die Bürgerrechtler Osteuropas bis hin zu den Aktivisten der Opposition in den arabischen Staaten und im Iran. Sie zeigt, dass die schon häufiger beschworene Verabschiedung des aktiven Bürgers aus dem Personal moderner Demokratietheorien bislang stets zu voreilig erfolgte« (215).

Kosmopolitane Demokratietheorien eröffnen darüber hinaus die Diskussion um eine »gerechte Weltordnung« (vgl. Niederberger 2012: 417ff.). Innerhalb der normativen Demokratietheorien gilt diese Richtung politischen Denkens als relativ jung. Angesichts der Fragen um eine zunehmend fragiler erscheinenden Macht eines einzelnen Staates, gewinnen internationale Organisationen wie die UNO aus dieser demokratietheoretischen Sicht an Bedeutung (vgl. ebd.: 417). Im Zusammenhang politischer Ereignisse, bzw. Bedrohungen und der Theorie globaler Gerechtigkeit erscheinen drei Themen auf der globalen politischen Agenda: Zum einen die »Sicherheit basaler Menschenrechte«, »Frieden« und die »Überwindung der gravierenden sozialen und ökonomischen Ungleichheiten und Abhängigkeiten« (418). Kosmopolitane Demokratietheorien ließen sich zusammenfassend unter dem normativen Ziel subsumieren, »Weltbürgerrechte für alle Menschen zu gewährleisten« (ebd.). Niederberger (vgl. 2012: 425) erläutert, dass der Neologismus »kosmopolitan« im Sinne normativer Demokratietheorie auch die Vorstellung eines »tugendhaften Wirkens kosmopolitischer Akteure« in einer globalisierten Welt beinhalte. Allerdings, und hierin bestehe der entscheidende Unterschied zur kosmopolitischen Sichtweise, machten sie das normative Ziel »globaler Gerechtigkeit« nicht explizit vom Handeln eben jener Akteure abhängig (vgl. ebd.: 425), sondern fokussierten auf das Konzept einer »global governance«. Verbunden mit der Genese kosmopolitaner Demokratietheorie gilt der britische Politikwissenschaftler David Held, der Ideen zur transnationalen Umsetzung von Demokratie entwickelt hat. Auf der Basis der Schaffung verschiedener transnationaler Gremien und Institutionen, in Anlehnung

an internationale politische Institutionen wie der UN-Generalversammlung, plädiert Held für eine Reform, Weiterentwicklung und Demokratisierung globaler Weltordnung auf rechtlicher und politischer Ebene. Der kosmopolitane Ansatz ruft allerdings bei den Vertretern des Kosmopolitismus nicht nur Zustimmung herbei. Einerseits sei es ein wünschenswertes Ziel, Prozesse einer globalen Demokratisierung voranzutreiben, andererseits begingen die Theoretiker den Denkfehler, dass die Voraussetzung einer Etablierung demokratischer Ordnungen die Sicherung grundlegender Menschenrechte sei. Es helfe also nicht, so die Vertreter des Ansatzes der »globaler Gerechtigkeit«, von oben transnationale demokratische Institutionen und Regellungen zu generieren, wenn bestimmte Bevölkerungsgruppen aufgrund ungerechter ökonomischer Strukturen und der Diskriminierung und Verweigerung ihrer Grundrechte nicht in der Lage seien, an demokratischen Prozessen partizipieren zu können (vgl. ebd.: 439). Damit wird ein Einwand formuliert, den auch viele feministische NGOs teilen; nicht von ungefähr erscheint es der feministischen NGO V-Day wichtig, wie sie über den Aufruf zu »One Billion Rising« in ihrer Kampagnenarbeit deutlich macht, eine transnationale Zivilgesellschaft zu generieren. Es geht dabei auch um politisches Agenda-Setting, die Thematisierung der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen trotz bestehender und staatlich verankerter Menschenrechte in vielen Ländern der Erde. Denn auch »[…] mehr als 60 Jahre nach der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte sind sie weit davon entfernt, weltweite Akzeptanz zu besitzen«[7]. Grundsätzlich können auf der Ebene internationaler Politik im Zusammenhang frauenrechtlicher Anliegen große Erfolge verzeichnet werden. Beispielhaft anzuführen sei die CEDAW (»Convention of the Elimination of all Form of Discrimination Against Women«), 1979 von der UN-Vollversammlung als Leitlinie der Umsetzung von Geschlechtergerechtigkeit verabschiedet, die eine Anerkennung der »Frauenrechte als Menschenrechte« impliziert und zu der Gruppe der neun international gültigen Menschenrechtsverträgen gehört und bis heute von 176 Staaten ratifiziert worden ist[8]. Darüber hinaus sei die Menschenrechtskonferenz 1993 in Wien zu nennen, die nach »[…] mehr als 200 Jahren eines liberalen Menschenrechtsdiskurses […] die Unverletzbarkeit der Würde von Frauen als Bestandteil der allgemeinen Menschenrechtsnorm anerkannt« (Ruppert 2005: 219), somit Gewalt gegen Frauen als Menschenrechtsverletzung gilt; im Besonderen auch die Vierte Weltfrauenkonferenz 1995 in Peking, die wohl einen Meilenstein internationaler Frauenpolitik in der Anerkennung und Verankerung eben dieser Rechte symbolisiert. Andererseits klafft doch eine Lücke zwischen der Anerkennung der konstitutiven Normen internationaler Politik und der alltäglichen Rechtsrealität von Mädchen und Frauen[9], wie UNRIC, das Regionale Informationszentrum der Vereinten Nationen für Westeuropa, bestätigt. So hält die Frankfurter Politikwissenschaftlerin Uta Ruppert die kosmopolitane Vorstellung einer global governance, die »hegemoniale Regelungsinstanzen« unterstütze und in »mehr oder weniger geschlossenen Regimen internationaler Politik platziert ist«,

7 Vgl.: www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/, letzter Zugriff am 01.10.16.

8 Vgl.: https://www.frauenrechtskonvention.de, letzter Zugriff am 01.10.16.

9 Vgl.: www.unric.org/de/pressemitteilungen/26167-gewalt-gegen-frauen-die-fakten, letzter Zugriff am 20.10.16.

(Ruppert 1998: 239) für durchaus problematisch. Sie ist der Ansicht, dass »[…] eine konzeptuelle Verkopplung der Politikebenen für die internationale Frauenbewegung, die den größten Teil ihrer Stärke aus der Verquickung von lokalen, nationalen und internationalen Politikansätzen beziehe, von entscheidender Bedeutung« sei (ebd.: 240ff.). Rupperts Theorie einer internationalen feministischen Politik und ihrer Antwort auf das Konzept der Global Governance bringt sie kurz und bündig auf den politischen Nenner »Lokal bewegen – global verhandeln«.

Feministische Demokratietheorien (vgl. Lemcke et al. 2012: 14) zeichnen sich darüber hinaus durch die besondere Zielsetzung der Demokratisierung der Privatsphäre aus, wobei nicht alle feministischen Theoretikerinnen in gleicher Vehemenz wie Young (2000) oder Holland-Cunz (1998) die von ihnen zutiefst als problematisch empfundene Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit in den vorherrschenden normativen Demokratietheorien kritisieren. Grundsätzlich lassen sich Feministische Demokratietheorien, obgleich ihres gemeinsamen Anliegens der »Ermöglichung einer gerechteren Gesellschaft« (vgl. Lemcke et al.s 2012: 26), in zwei Denkrichtungen, programmatisch vertreten durch Anne Phillips und Iris Marion Young, untergliedern. Während die normative feministische Demokratietheorie Phillips' als »stärker gleichheitsorientierter Ansatz« (vgl. Ritzi 2012: 71) in Bezug auf die Dimension der Rechte gilt und ein politisches Repräsentationsmodell beispielsweise in Form von Quotenregelungen (vgl. ebd. 74) vorschlägt, fokussiert der »stärker differenzorientierte Ansatz« nach Young (2012: 71) weniger eine »Gleichheit durch gleiche Teilhabe« (ebd.), sondern eine »Gleichheit (auch) durch Ungleichbehandlung« (75). Young kritisiert in Gegensatz zu den liberalen Ausrichtungen feministischer Demokratietheorie vehement die in der politischen Praxis stattfindende Dichotomie von Öffentlichem und Privatem (75) und dem damit verbundenen Ausschluss gesellschaftlich marginalisierter Gruppen wie die der Frauen, der Arbeitslosen oder ethnischer Minderheiten. Gerechtigkeit setzt die Feministin und politische Aktivistin Young mit der Möglichkeit der Herstellung von politischer Öffentlichkeit gleich. Infolgedessen plädiert sie für »Sonderrechte für diskriminierte Gruppen in der Öffentlichkeit und Vetorechte im politischen Entscheidungsprozess« (77). Young stützt ihre Argumentation auf empirische Studien, die untermauern, dass weniger institutionelle Schranken von demokratischen Systemen eine Ungleichheit zwischen den Bürgerinnen und Bürger schaffen, sondern vielmehr weniger offensichtliche »subtile Mechanismen der Unterdrückung«[10] (77), die eine Gleichberechtigung gesellschaftlich marginalisierter Gruppen wie die der Frauen konterkarierten. Aus diesem Grunde fordert Young eine Stärkung der Partizipationsmöglichkeiten für die gesellschaftlich weniger privilegierten und unterdrückten Gruppen, beispielsweise in Form von demokratischen Foren, die durch öffentliche Gelder unterstützt werden müssten. Ziel dieser Gruppenbildung sei die Diskussion kollektiver Erfahrungen und die Initiierung politischer Willensbildungsprozesse, die wiederum von den politischen Entscheidungsträgern mitberücksichtigt werden sollten (79). In der Bilanzierung der normativen Theorie-Rahmungen erscheint im Zusammenhang der Untersuchungsfrage, ob

10 Eine Einschätzung, die auch die soziologische Intersektionalitätsforschung teilt (vgl. Degele/Winker 2009).

Tanz eine feministische (Gegen-)Öffentlichkeit herzustellen vermag, die Wichtigkeit einer besonderen Fokussierung auf feministische, zivilgesellschaftliche und partizipationsorientierte Demokratietheorien sinnvoll. Das *Doing (Counter-)Public* über Tanz, die Herstellung einer politischen (Gegen-)Öffentlichkeit über eine Form des choreographierten Protests, folgt dabei grundsätzlich einem zivilgesellschaftlichen Verständnis von Demokratie. Darüber hinaus ist der getanzte Flashmob zu »One Billion Rising« ein eindrückliches Beispiel für eine offen angelegte Form der Partizipation in der Praxis der Demonstration. In ihm symbolisiert sich erstmal der demokratietheoretische Gedanke, alle Bürger*innen, unabhängig ihres kulturellen oder wirtschaftlichen Kapitals, fern der sozialen Kategorien *class*, *race* und *gender*, am politischen Akt der Demonstration teilhaben zu lassen. Dass es sich wie im Falle dieses Flashmobs hier um ein explizit frauenrechtsbewegtes Anliegen handelt, ist nicht der einzige Grund der Bezugnahme auf feministische Demokratietheorien. Auch die Frage nach Inklusions- und Exklusionsprozessen von Frauen und der Möglichkeit politischer Teilhabe muss im Zusammenhang der Herstellung von Öffentlichkeit diskutiert werden.

1.2 Feministische Kritik

Normative Demokratietheorien stehen seit geraumer Zeit in der Kritik, frauenpolitische Bewegungen und Diskurse nicht abbilden zu können. Barbara Holland-Cunz (1998) diskutiert aus feministischer Perspektive die normativen Demokratietheorien auf einer Metaebene. Die Thesen der Politikwissenschaftlerin sind für mein Forschungsvorhaben dabei aus zweierlei Gründen interessant. Zum einen bedeutet die Einnahme eines feministischen Blickwinkels einen lohnenden und kritischen Perspektivwechsel auf die etablierten normativen Demokratietheorien. Zum anderen lassen sich die Ansätze der NGO V-Day und ihrer Kampagne »One Billion Rising« besser im Kontext frauenpolitischer Bewegungen und feministischer Diskurse verstehen. Die Politologin nimmt als eine der ersten Kritikerinnen dezidiert Bezug auf die in der Politikwissenschaft des »male stream« vorherrschende Systematisierung jener Theorien gemäß des Standartwerkes »Demokratietheorien« nach Manfred G. Schmidt (2010 [1995]) und entwickelt Thesen einer feministischen Demokratietheorie. Holland-Cunz bescheinigt dem Feminismus und der feministischen Demokratietheorie eine »Unbewegtheit«, die unter anderem mit der »Normalisierung des Feminismus durch gesellschaftliche Teilintegration« (Holland-Cunz 1998: 11) zusammenhänge. Jene »Normalisierungsmacht«, die sie mit der Theorie Foucaults begründet (Foucault 1991: 172), sollte nicht über die gesellschaftlichen Gegebenheiten und die Leerstellen feministischer Theorie und Praxis hinwegtäuschen, sondern die Weiterentwicklung einer feministischen Demokratietheorie geradezu herausfordern (vgl. Holland-Cunz 1998: 12ff.) Auch in späteren Debatten plädiert Holland-Cunz eindringlich für die Notwendigkeit einer »Revitalisierung« und Stärkung feministischer Theorie und Praxis (vgl. Hillenkamp 2006). Sie zieht in Hinblick auf bestehende feministische demokratietheoretische Ansätze kritisch Bilanz: »[…] Trotz des vor allem im angelsächsischen Raum vorhandenen Theoriebestands, der sich im Wesentlichen mit den Arbeiten Carole Patemans, Anne Phillips' und Iris Marion Young verbindet, möchte ich bezweifeln, ob zum jetzigen Zeitpunkt schon von einer

ausgearbeiteten feministischen Demokratietheorie gesprochen werden kann. Betrachtet man/frau die Inhalte, Aufgaben und Theoriestrukturen aus der klassischen Perspektive politischer Theorie, so kann nur festgestellt werden, dass die feministische Theoriebildung zur Demokratie in mehrere unvermittelte Teile zerfällt, deren theorierelevanter Status zudem höchst disparat ist […]« (14, 15). Es herrsche sowohl in der feministischen Praxis als auch in der Theorie kein gemeinsamer Konsens über das favorisierte Modell der Demokratievorstellung. Holland-Cunz formuliert hier eine grundlegende Kritik, die die aktuelle Einteilung feministischer Demokratietheorie nach Ritzi in zwei vollkommen disparate Richtungen, der »Gleichheit durch gleiche Teilhabe« einerseits und der »Gleichheit (auch) durch Ungleichbehandlung« andererseits (vgl. Ritzi 2012: 75ff.), die Zuordnung Fraser zur »kritisch-sozialen Demokratietheorie« (vgl. v. Daniels 2012: 285ff.) oder die Zurechnung der politischen Theorie Bonnie Honigs zu den »Varianten dezisionistischer Demokratietheorie« (Lembcke 2012: 340ff.) aktuell zu bestätigen scheint. So ist sie der Überzeugung: »Feministische Demokratietheorie muss noch erfunden werden und die gesellschaftliche Herausforderung am Ende des zweiten Jahrtausends[11] lassen die Erfindung dringlich erscheinen« (Holland-Cunz 1998: 17). Die Feministische Demokratietheorie verortet sie in der Trias »politische Theoriebildung – Gesellschaftskritik«, »visionärer Entwurf« und »strategische Reflexion« und grenzt sie von den bestehenden normativen Demokratietheorien dadurch ab, dass sie nur in der Verbindung einer »empirisch-analytisch-deskriptiven« mit einer »normativ-präskriptiven« Herangehensweise adäquat entwickelt werden könne (30). Eindringlich verweist Holland-Cunz auf die Bedeutung »politischer Phantasie«, visionärer Elemente und Gedankengänge im Zuge feministischer politischer Theoriebildung, denn eine Theoretikerin, die sich lediglich als eine Kritikerin oder Wissenschaftlerin und nicht als eine Visionärin verstünde, nähme ihre Theoriearbeit nicht ernst (vgl. ebd.: 39). Einem solchen »imaginärem Defizit« gelte es entschieden entgegenzuarbeiten. Holland-Cunz bemängelt in Hinblick auf die demokratietheoretischen Diskurse, dass doch ein deutlicher »male stream« zu verzeichnen sei (vgl.: 39). Selbst Schmidt weise im Vorwort seines Grundlagenwerkes *Demokratietheorien* (1995) darauf hin, dass Demokratie in Theorie und Praxis lange Zeit »Männersache« gewesen sei (Schmidt 1995: 14) und betont umso mehr die für sie »notwendige Erneuerung des politischen Diskurses« (vgl. Holland-Cunz 1998: 50ff.). In der Konturierung ihrer feministischen Demokratietheorie argumentiert sie nicht nur metatheoretisch, sondern bezieht in ihrer Rekurrierung auf die politische Theorie Hannah Arendts auch anthropologische Grundsätze mit ein. In der theoretischen Rahmung der feministischen Thesen von Holland-Cunz, muss auch »One Billion Rising« diskutiert werden. Das Demokratieverständnis der Politologin ist »lebendiger« und emphatischer als das vieler anderer Theoretiker. Man kommt in der Analyse und umfassender Betrachtung feministischer (getanzter) (Gegen-)Öffentlichkeit nicht umhin, das Phänomen vor dem Hintergrund feministischer Demokratietheorie zu verstehen, einem visionären, aber wie die anderen normativen Demokratietheorien auch in Teilen utopisch anmutendem Politik- und Demokratieverständnisses. In ihren »skizzenhaften Überlegungen« (78) entwickelt Holland-Cunz eine politische Anthropologie

11 Anmerkung: Die »gesellschaftlichen Herausforderungen« erscheinen auch zwei Jahrzehnte nach Erscheinen des Buches nach wie vor virulent.

der Bindung, weniger im Sinne klassischer psychologisch oder soziologisch orientierter Theorien, sondern im Sinne »menschlicher Gebundenheit«. In der Verwendung einer »Gewebemetapher« (62), die auf Arendts politische Philosophie des »acting in concert« rekurriert, verbindet die Politologin anthropologische Aspekte des Menschseins mit dem Politischen: »[…] Die Sozialität menschlicher Natur bildet die unverzichtbare Grundlage und notwendige Voraussetzung für menschenwürdige, verantwortlich gebundene und solidarische Organisationsformen des Gesellschaftlichen. Pointiert ließe sich sagen, [Herv. des Folgenden i. O.] *dass die Sozialität unserer Natur gemeinschaftlich getroffene politische Entscheidungen gleichsam existenziell nahelegt*« (75, 76). Dadurch, dass das Handeln und Sprechen der Menschen im Miteinander passiere, Arendt nenne den dadurch entstehenden Raum einen »Zwischenraum« (vgl. Arendt 2013: 224) und das »Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten« (225), sei die gegenseitige Bedingung von Politik und Gemeinschaft evident. Holland-Cunz rekurriert auf Hannah Arendt, wenn sie von der »Tatsache des menschlichen Gebundenseins« spricht und das Interdependenzgefüge menschlichen Handelns betont. So könne die Gewebemetapher Arendts einen Weg für die Konzeption einer feministischen Demokratietheorie bereiten, ohne dieses Sinnbild zu »vergeschlechtlichen«, da eine damit verbundene Auflösung einer »politiktheoretischen Symbolkraft des Bildes« verloren ginge (Holland-Cunz 1998: 65). Ihr Demokratieverständnis hebt sich zusammenfassend betrachtet von bestehenden normativen Demokratietheorien schon insofern ab, als dass sie der Bedeutung sozialer Bindung im Sinne »gebundener Freiheit« (108) eine große Bedeutung beimisst, ohne die Bedingtheit, die Interdependenzen menschlichen Handelns ideologisch zu biologisieren. Allerdings, so räumt sie ein, sei eine politische Anthropologie als »notwendiger Baustein feministischer politischer Theoriebildung ein noch unentdecktes Land«, in Folge dessen bedürfe es der politischen Reflexion und Imagination, um die »Innovation des Demokratischen« voranzubringen (vgl. 78). Unter der Skizzierung der Prämissen für die Entwicklung einer feministischen Demokratietheorie zählt sie subsumierend »herrschaftskritische«, »partizipatorische«, »direktdemokratische«, »diskursive«, »bindungsorientierte«, »radikale« und »normative« Elemente auf. Eine solche Theorie kritisiere alle Formen bestehender männlich geprägter Demokratiepraxen, orientiere sich am Ideal politischer Teilhabe, Mitbestimmung und Mitgestaltung, bevorzuge basisdemokratische, von Frauen präferierte Entscheidungsverfahren und korreliere mit dem Ideal »gebundener Freiheit«. Sie plädiere für ein gemeinsames politisches Engagement über eine direkte Kommunikation (»face to face«), spreche sich für radikale, herrschaftskritische politische Bündnisse aus und kennzeichne sich letztendlich durch ihre Normativität, des Zieles politischer Freiheit und Gleichheit (vgl. ebd.: 107ff.). Für Holland-Cunz ist ein »Gender Gap« (vgl. 181ff.) nicht nur in den bestehenden normativen Demokratietheorien, sondern auch in der politischen Praxis offensichtlich. Allen institutionellen Innovationen, normativen Zielen und Vereinbarungen zum Trotz, sei die Kluft zwischen diesen und den tatsächlichen Möglichkeiten der »Verwirklichung des partizipatorischen Potentials« für Frauen evident: »Der Gender-Gap entlarvt damit das Ideal der gleichen Freiheit für alle, die das demokratische Gemeinwesen selbstverständlich und selbstgefällig für sich beanspruchen, als patriarchalen, Herrschaft verschleiernden politischen Mythos« (181). Holland-Cunz vertritt dabei ein starkes femi-

nistisches Demokratisierungsanliegen und weist auf Leerstellen partizipatorischer Demokratietheorien bezüglich demokratischer Performanz hin.

1.3 Öffentlichkeit und Privatheit

Die Bestimmung dessen, was öffentlich und privat ist, erscheint im Zeitalter der Digitalisierung und Vernetzung von Räumen nicht mehr eindeutig zu sein (vgl. Ackermann 2013: 7ff.). Die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit im Spannungsfeld demokratischer Gesellschaften wirken, angesichts der Prozesse der Digitalisierung und Nutzung sozialer Netzwerke, zunehmend flüssiger und durchlässiger. Während immer mehr Nutzer*innen einen Teil ihres privaten Lebens inszenieren, spezifische Lebenswelten in Reality-Formaten zur Schau gestellt werden oder Personen der Öffentlichkeit zu Instagram-Nutzenden werden, ziehen diese Prozesse aber nicht automatisch eine Verhandlung aller privaten Themen in der Öffentlichkeit mit sich. Nicht nur die Debatte um den Schutz privater Daten in den sozialen Netzwerken, Mechanismen der Überwachung, Whistleblowing, sondern auch Diskursbildung oder Fragen nach politischer Partizipation und Teilhabe über digitale Öffentlichkeiten fordern eine Neubestimmung des Verhältnisses von Öffentlichkeit und Privatheit geradezu heraus. Auch im Zusammenhang der Untersuchungsfrage, ist eine Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten von Öffentlichkeit und Privatheit notwendig, da Sphären und Räume gesellschaftlich konstruiert sind, reproduziert werden und »unauflöslich mit gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen« (vgl. Lünenborg/Maier 2013: 59) verbunden sind. Wenn die Frauenbewegung der 70er Jahre unter dem Slogan *Das Private ist politisch* die Selbstbestimmung über den eigenen Körper einforderte, macht die Kampagne »One Billion Rising« auf das Ziel der Unversehrtheit des weiblichen Körpers, die Einlösung dessen, was längst geltende Rechtsnorm in Demokratien ist, aufmerksam. Dass die Gewalt gegen Frauen in allen Räumen Teil eines öffentlichen Diskurses sein muss, ist dabei evident.

Jahrhundertelang zog sich der Dualismus dessen, was als öffentlich und privat betrachtet wurde entlang einer »hierarchischen Konstruktion von Zugehörigkeit und Ausgeschlossenheit anhand des Geschlechterdualismus« (vgl. ebd.). Während Männer in der Öffentlichkeit agierten, blieb Frauen das politische Leben in den meisten Fällen verwehrt, denn ihr Leben war dem Haushalt und der Betreuung der Kinder untergeordnet. Wenngleich das politische Modell der griechischen Polis antiker Vorstellungen entstammt, galt es quasi bis ins 19. Jahrhundert in Europa immer noch als das Paradigma geschlechtsspezifischer Zuteilung von Räumen. Das Wahlrecht für Frauen, das Versammlungs- und Vereinsrecht, der freie Zugang zu Schulen und Universitäten erscheinen angesichts einer langen Demokratiegeschichte als recht neue Errungenschaften. Zusammenfassend betrachtet ist die Geschichte der Zugänge zur machtvollen, politischen Öffentlichkeit immer mit Exklusionsprozessen verbunden. Auch heute noch wirken die »Achsen der Differenz« (vgl. Knapp/Wetterer 2003), sich zusammensetzend aus der soziale Klasse, dem Geschlecht oder der Ethnie als soziale Ausschlussmerkmale. Wenngleich prominente Beispiele wie Angela Merkel oder Barack Obama uns etwas anderes glauben lassen möchten, sind sie doch eher die Ausnahme als der Regelfall

und kein Garant für die Auflösung einer hegemonialen Zuordnung von Räumen oder leichteren Zugangsbedingungen zur politischen Macht. Auch wenn Frauen historisch betrachtet im Rahmen von Demokratiebewegungen immer versucht haben, Öffentlichkeiten zu bilden, um ihren gesellschaftspolitischen Anliegen Ausdruck zu verleihen, man denke an die Frauenbewegungen in Deutschland, in Indien oder auch in Südafrika im Kontext der Befreiung aus kolonialen Zusammenhängen, war und ist zu Teilen doch der Zugang zu machtvollen, politischen Räumen für Frauen beschränkt. Eine Vielzahl von Öffentlichkeiten, so Lünenborg und Maier (vgl. Lünenborg/Maier 2013: 61) deuten eben noch keineswegs auf eine gleichberechtigte Teilhabe hin. Vielmehr müssen in dem Zusammenhang auch gesellschaftspolitische Diskurse untersucht werden, um die Deutungsmacht der jeweiligen Öffentlichkeit bestimmen zu können. Auch wenn Öffentlichkeit und Privatheit nun heute nicht mehr als Antagonismen gedacht werden können, heißt es nicht automatisch, dass Frauen eine uneingeschränkte politische Teilhabe inne hätten oder ihre frauenpolitischen Anliegen umfassend gehört und öffentlich gemacht werden. Die Frage nach der Herstellung von feministischer Gegenöffentlichkeit via Tanz erfordert auch eine Auseinandersetzung mit Öffentlichkeitskonzepten, um ihre innewohnenden normativen Vorstellungen, Ideale und Geschlechterordnungen reflektieren zu können.

Hannah Arendts »Dramaturgische Konzeption des öffentlichen Raumes«

Paradigmatisch lässt sich das Vorgehen der Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit sowohl in der politischen Handlungstheorie Arendts als auch in Habermas' Ideal der bürgerlichen Öffentlichkeit nachzeichnen. Arendt trennt phänomenologisch betrachtet in ihrer politischen Handlungstheorie (vgl. Straßenberger 2015: 54ff.), welche sie in ihrer *Vita Actica* (2013 [1967]) entwickelt, zwischen den Tätigkeiten des Arbeitens, Herstellens und Handelns. Ihre politische Auffassung kann man im weiteren Sinne als neuaristotelisch bezeichnen und zugleich einem zivilgesellschaftlichen Demokratieverständnis zuordnen (1.1 Normative Demokratietheorien). Sie hält dabei an der antiken Unterscheidung von (politisch) Öffentlichem und Privatem fest. Arendt bezeichnet den öffentlich-politischen Raum, in Abgrenzung zum gesellschaftlichen oder privaten, als »Erscheinungsraum« (vgl. ebd.: 251). Der moderne Mensch könne zwar außerhalb einer politischen Öffentlichkeit leben, damit gehe aber die Möglichkeit verloren, etwas »Neues anzufangen […], Initiative zu ergreifen, Anfänger zu werden und Neues in Bewegung zu setzen« (ebd.: 215). Arendts Festhalten an der dichotomen Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit gründet auf dem liberalen Anliegen, die Privatsphäre der Bürger vor staatlichen Interventionen zu schützen bei gleichzeitiger »Befreiung des Handelns«, jener Tätigkeit, die für sie per se politisch ist, also frei von jedweden »externen Zwecksetzungen« (vgl. Straßenberger 2015: 93). Arendt beruft sich in ihrer dramaturgischen Konzeption des öffentlich-politischen Raumes auf die antike Polis, die in paradigmatischer Weise die dichotome Trennung von dem Raum des Öffentlichen (*polis*), dem genuin politischen, und dem des Privaten, dem Haushalt (*oikos*), vollzieht. Für Arendt bestand das Leben des griechischen Bürgers der Polis aus »zwei Seinsordnungen«, dem Bereich, den er »sein eigen nannte«, der quasi vor der politischen Einflussnahme geschützt war und »dem, was gemeinsam war«, dem Raum politischer Diskus-

sionen und Entscheidungen (vgl. Arendt 2013: 35). Zudem werden sozialen Fragen bei Arendt explizit aus dem Raum des Politischen ausgeklammert und dem Gesellschaftlichen, den sie als getrennt von diesem betrachtet, zugewiesen. Sie spricht sogar von einem »Missverständnis, das das Politische dem Sozialen gleichstellt«. Jenes Missverständnis sei so alt »wie die Übersetzung griechischer Begriffe ins Lateinische und ihre Anpassung an römisch-christliches Denken« (ebd.: 38). So basiert Arendts Entwurf politischer Öffentlichkeit auf alt-antiken Prämissen, die von der dichotomen Trennung des öffentlichen vom privaten und gesellschaftlichen Raum ausgehen. Arendt diskutiert jedoch nicht, dass die Realisierung des aristotelischen Öffentlichkeitsideals mit einem Ausschluss der Frauen und Sklaven gleichkam, deren sozialer Raum der des *oikos* war und weitere Dualismen integriert, deren gesellschaftspolitischen Auswirkungen bis in die Moderne hineinwirken: »Die Folgen dieser Dualismen für die gesellschaftliche und soziale Entwicklung wie auch die Theoriebildung darüber sind tiefgreifend, denn eine positive gesellschaftliche Entwicklung wird an das Ideal des im öffentlichen Raum agierenden Staatsbürgers geknüpft, der Kultur, Vernunft, Ratio und Männlichkeit repräsentiert und dem gesellschaftliche Macht zuerkannt wird« (Klaus 2001: 16). Die Folgen des daraus resultierenden Dualismus implizieren den Ausschluss marginalisierter sozialer Gruppen. Arendts Konzeption eines dramaturgisch-öffentlichen Raumes ist aber ungeachtet dessen im Zusammenhang der Untersuchungsfrage dieser Arbeit im Besonderen anschlussfähig, da ihr Politikverständnis auf den Grundannahmen von Performativität und einem öffentlichen »Erscheinungsraum« fußt. Hannah Arendt hat im Zuge ihres visionären performativen Verständnisses von politischer Praxis in der *Vita Activa* bereits grundlegende Dimensionen von Öffentlichkeit zusammengefasst. Die Politologin Grit Straßenberger definiert Arendts Vorstellung der Generierung von (politischer) Öffentlichkeit als »dramaturgische Konzeption des öffentlich-politischen Raums« (Straßenberger 2015: 92ff.) und gliedert Arendts Gedankengänge zur (dramaturgischen) Herstellung von Öffentlichkeit in drei verschiedene Dimensionen: »[…] Das dramaturgische Öffentlichkeitskonzept umfasst demnach drei Dimensionen: die agonal-expressive Dimension der öffentlich sichtbaren Darstellung von Differenz, die kommunikativ-assoziative Dimension der gemeinsamen Beratung und Entscheidung und die narrativ-mnemotische Dimension der Erinnerung und der Tradierung politischen Handelns« (ebd.: 100). Arendts Theorie folgend, die Öffentliches als etwas genuin Politisches versteht, bildet alles in allem die verschiedenen Dimensionen des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« ab: Die agonal-expressive Dimension in Form der öffentlichen, getanzten Demonstrationen, im Sinne eines »zivilen Ungehorsams« (vgl. Straßenberger 2015: 111), im Weiteren die »kommunikativ-assoziative Dimension« in Form von öffentlicher Verhandlung und Beratung auf der mittleren und komplexen Ebene von Öffentlichkeit, schließlich auch die »narrativ-mnemotische Dimension der Erinnerung und Tradierung politischen Handelns« in Form der Selbstpraxen der Verhandlung in Text und Bild.

Jürgen Habermas' Ideal der Bürgerlichen Öffentlichkeit

Auch Habermas' normatives Ideal bürgerlicher Öffentlichkeit, das er erstmalig 1962 in seiner Schrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* publizierte (vgl. Habermas 1962), basiert

ebenso auf der Annahme der strikten Trennung beider Räume wie sie auch Arendt in ihrer politischen Handlungstheorie skizziert hat. Beide Theoretiker*innen verhandeln diese Dichotomie als grundlegend für das Verständnis und die Funktionsweise politischer Öffentlichkeit. Das Ideal der Deliberation, welches er unter anderem in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* (vgl. Habermas 1981; 1984) nachzeichnet, stellt die Bedeutung herrschaftsfreier bürgerlicher Diskurse in den Vordergrund seiner Annahmen. Wie auch Hannah Arendt geht es ihm um den freien Austausch der Bürger untereinander und die Verhandlung gesellschaftspolitisch relevanter Themen zwecks Herausbildung des »besseren Arguments« (vgl. ebd.). Habermas diskurstheoretische Annahmen, die Arendts Ideen über das Entstehen von Öffentlichkeit auf der Basis eines freien, pluralen Austausches der Menschen untereinander und eines gemeinsamen Handelns in gewisser Weise ähnlich sind, räumen deliberativen Prozessen eine fundamentale Rolle in der Aufrechterhaltung von Demokratie ein. Beiden Öffentlichkeitskonzepten ist somit die normative Vorstellung zu eigen, dass die Herstellung von (politischer) Öffentlichkeit nicht ausschließlich an gesellschaftliche Eliten gekoppelt sein sollte, sondern sich in einem hohen Maße über herrschaftsfreie bürgerliche Diskurse konstituieren möge. Öffentlichkeit ist demzufolge in der Denkrichtung von Habermas ein »im kommunikativen Handeln erzeugter sozialer Raum« (Drüeke 2013: 87), der über diskursive Verhandlungen eine öffentliche Meinung hervorbringt, die frei vom Staat, beziehungsweise seinen parlamentarischen Ausformungen anzusehen[12] ist. Anders als die politische Philosophin Arendt, die dem Privaten keine politische Bedeutung beimisst, weist der Sozialphilosoph Habermas dem privaten Raum eine fundamentale, positiv konnotierte, demokratietheoretische Rolle hinsichtlich der Konstituierung bürgerlicher Öffentlichkeit zu: »In meinem Modell tragen vor allem die Kommunikationsformen einer Zivilgesellschaft, die aus intakt gehaltenen Privatsphären hervorgeht, tragen die Kommunikationsflüsse einer vitalen Öffentlichkeit, die in einer liberalen Kultur eingebettet ist, die Bürde normativer Erwartung« (Habermas 1995: 137). Für Habermas ist der private Raum, in der historischen Bezugnahme auf die sich formierende bürgerliche Familie des 18. Jahrhunderts, ein »[…] Ort einer psychologischen Emanzipation« (Habermas 1990: 110), von dem aus sich »[…] Privatleute, […] zum Publikum formieren« (ebd.: 109). Die Kleinfamilie verstehe sich selbst in diesem Zusammenhang als […] » unabhängig, als von allen gesellschaftlichen Bezügen losgelöst« (110). Dabei existiere allerdings eine Dependenz der bürgerlichen Kleinfamilie bezüglich der ökonomischen Prozesse des Marktes (vgl. ebd.). Demgegenüber erscheint die »Selbstdarstellung des Menschen in der Familie«, als eine »[…] vom gesellschaftlichen Zwang losgelöste Intimität, […] als Siegel auf die Wahrheit einer im Wettbewerb geübten Privatautonomie« (110). Hölzing[13], kritisiert nachvollziehbar, dass eine theoretische Auseinandersetzung

12 Anmerkung: Drüeke (2013: 87) kritisiert im Zusammenhang des Habermasschen Ideals der Bürgerlichen Öffentlichkeit, dass der Prozess der Deliberation, der die »öffentliche Meinung generiert«, zugleich ein Plädoyer für eine allumspannende bürgerliche Öffentlichkeit sei, »[…] eine Vielzahl von Öffentlichkeiten würde hingegen eine Abkehr von der Demokratie bedeuten, da sie das öffentliche Gespräch fragmentiert« (ebd.: 88). In diesem Sinne werden Frauenöffentlichkeiten, als gesellschaftliche Teilöffentlichkeiten, nicht mitgedacht, im Grunde negiert.

13 Vgl.: www.diskurs-zeitschrift.de/rekonstruktion-einer-unterscheidung/, letzter Zugriff am 01.07.17.

mit dem Stellenwert der Privatheit in Habermas' Konzeption einer bürgerlichen Öffentlichkeit bisher nicht stattgefunden habe. Er vertritt die Ansicht, dass die dichotome Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit nicht eine politische Abwertung der letzteren bedeute, sondern in ihrem normativen Potential die Grundvoraussetzungen für eine Demokratie bilde, da beide den »Autonomiebegriff«, die »Selbstbestimmung der Bürger« verkörperten und verwirklichten (vgl. ebd.). Grundsätzlich bleibt kritisch anzumerken, dass Habermas aber keine geschlechtsspezifischen Differenzen in den Blick nimmt, beziehungsweise von einer gesellschaftlichen Gleichheit aller Staatsbürger*innen ausgeht, die nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch im privaten zu finden sei. Die theoretische Annahme einer »Autonomie« und einer »Selbstbestimmung aller Bürger« ist doch von der Frauenbewegung und der feministischen Theorie stark angezweifelt worden. Insgesamt betrachtet reflektiert Habermas' Konzept einer diskursiven, bürgerlichen Öffentlichkeit nicht die fehlenden oder unzureichenden gesellschaftlichen Voraussetzungen, die den Frauen einen Zugang zur politischen Öffentlichkeit erschweren[14]. Bedingt durch die Dichotomie von Öffentlichkeit und Privatheit[15], der gesellschaftlichen und geschlechtsspezifischen Zuordnung der Räume, der damit einhergehenden Arbeitsteilung, dem Fehlen von ökonomischen Kapital, fehlenden Netzwerken und Zugängen zu Medienöffentlichkeiten und nicht zuletzt durch habituelle

14 Anmerkung: Habermas hat später in seinem Vorwort zur Neuauflage (1990) seines Werkes *Strukturwandel der Öffentlichkeit* auf die feministische Kritik Bezug genommen und in Teilen die Diskrepanz zwischen der staatsbürgerlichen Gleichstellung von Frauen und bestehenden Geschlechterdifferenzen reflektiert: »[…] Aus dieser Perspektive habe ich untersucht, wie sich das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre im Zuge der Erweiterung der demokratischen Teilhaberechte und der sozialstaatlichen Kompensation für klassenspezifische Benachteiligungen verändert hat. Gleichwohl hat sich *dieser* [Herv. i O.] Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit vollzogen, ohne den patriarchalisch geprägten Charakter der Gesellschaft im Ganzen zu berühren. Die im 20. Jahrhundert endlich errungene staatsbürgerliche Gleichstellung hat den bis dahin unterpriviligierten Frauen zwar die Chance eröffnet, eine Verbesserung ihres gesellschaftlichen Status zu erkämpfen. Aber für Frauen, die über die politische Gleichberechtigung auch in den Genuss sozialstaatlicher Verbesserung kommen mochten, hat sich damit noch nicht eo ipso jene an der askriptiven Geschlechterdifferenz hängende Unterprivilegierung verändert. Der inzwischen breitenwirksam in Gang gekommene Emanzipationsschub, für den der Feminismus seit zwei Jahrhunderten kämpft, liegt ebenso wie die soziale Emanzipation der lohnabhängig Arbeitenden auf der Linie der Universalisierung von Bürgerrechten […]« (Habermas 1990: 18-19).

15 Anmerkung: Die in Habermas' Konzept einer Bürgerlichen Öffentlichkeit angelegte Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit zieht sich auch auf der Ebene der partizipativen und zivilgesellschaftlichen normativen Demokratietheorien wie ein roter Faden entlang der argumentativen Logik. Auch Benjamin Barber betont in seinem demokratietheoretischen Werk *Strong Democracy* (1984) die unabdingbare Trennung der Bereiche im Sinne einer »starken Demokratie«: »Starke Demokratie ist eine entschieden moderne Form von Demokratie. Sie beruht auf dem Gedanken einer sich selbst regierenden Gemeinschaft von Bürgern, die weniger durch einheitliche Interessen vereinigt sind, als durch staatsbürgerliche Erziehung und die eher aufgrund ihrer staatsbürgerlichen Einstellungen und partizipatorischen Institutionen als durch ihren Altruismus oder ihre Gutmütigkeit die Fähigkeit erworben haben, einen gemeinsamen Zweck zu verfolgen und nach dem Gegenseitigkeitsprinzip zu handeln. Starke Demokratie ist mit einer Politik vereinbar, in der Uneinigkeit ausgetragen wird – ja, sie hängt von einer solchen Politik ab-, und ebenso mit der Soziologie des Pluralismus und der Trennung zwischen privaten und öffentlichen Handlungsräumen […]« (Barber 1994: 99).

Beschränkungen[16], bestehen offensichtliche Grenzen politischer Teilhabe für Frauen. Benhabib bezeichnet normative zeitgenössische Politiktheorien und ihre Auseinandersetzung mit der Herstellung von Öffentlichkeit deshalb als »genderblind«. Lange Zeit hätten sie Geschlechterdifferenzen und geschlechtsspezifische Erfahrungen in allen Bereichen des Lebens ignoriert, zudem die Auffassung vermittelt, es gebe keine Machtverhältnisse im Privaten (vgl. Benhabib [1992] 1995: 124). Benhabib ist allerdings der Ansicht, dass jede Theorie der Öffentlichkeit eine Abgrenzung des Öffentlichen vom Privaten mit sich zöge (vgl. ebd.: 121), allerdings sei »[…] die Art, wie diese Unterscheidung bisher vollzogen würde, Teil eines Herrschaftsdiskurses […], der die Unterdrückung und Ausbeutung der Frauen im privaten Bereich legitimiert« (ebd.: 125).

1.4 Feministische Perspektiven auf Öffentlichkeit

Die Herstellung von Öffentlichkeit und ihre Verhandlung (*Doing Public*) ist untrennbar mit dem Selbstverständnis und der Selbstbeschreibung moderner demokratischer Gesellschaften verbunden (1.1. Normative Demokratietheorien). Entlang der normativen Unterscheidung dessen, was als privat oder als öffentlich verhandelbar gilt, bestimmen und reproduzieren normative Öffentlichkeitskonzepte wie das von Habermas oder Arendt, die auf einer Idealvorstellung einer homogenen Öffentlichkeit gründen, eine dichotome Grenzziehung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit (1.3 Öffentlichkeit und Privatheit). Unabhängig der Verdienste eines performativen Politik- und Öffentlichkeitsverständnis bei Arendt und des Plädoyers für die Entwicklung einer zivilen, herrschaftsfreien und vernunftbezogenen Öffentlichkeit bei Habermas, weisen die vertretenden Positionen aus feministischer Perspektive heraus betrachtet doch entscheidende Leerstellen auf. Diese Kritik ist maßgeblich durch die Gender Studies vorangetrieben und differenziert ausgeleuchtet worden. Problematisch an denen bis heute vertretenden Positionen bürgerlicher Vorstellung von Öffentlichkeit ist die Tatsache,

16 Anmerkung: Schon zu Beginn der 80er Jahre wiesen feministische amerikanische Wissenschaftlerinnen auf den »gender gap« in der Politik hin, den geschlechtsspezifischen Zusammenhang zwischen einen bestimmten Habitus und der Möglichkeit des Zuganges zu politischen Räumen. Die Politologin Jane Mansbridge wies in empirischen Untersuchungen nach, dass marginalisierte Gruppen wie Frauen, Schwarze, Arme, alte Menschen, Menschen aus dem Arbeitermilieu etc. trotz gleicher Staatsbürgerrechte in Stadtversammlungen weniger Möglichkeiten der Partizipation hätten, da weiße Männer der Mittelklasse einen überzeugenderen Habitus hätten; sie seien professioneller und geübter im öffentlichen Reden und strahlten mehr Autorität aus. Außerdem sei beispielsweise Müttern der Zugang zu den politischen Sitzungen aufgrund der Verpflichtung hinsichtlich der Betreuung von Kindern grundsätzlich erschwert (vgl. Jane Mansbridge: *Beyond Adversary Democracy*, Basic Books, New York 1980). Die Bundeszentrale für politische Bildung konstatiert 30 Jahre nach dem Erscheinen der Publikation der amerikanischen Politologin ein geschlechtsspezifisches »Beteiligungsgefälle« hinsichtlich der politischen Partizipation von Frauen in der Bundesrepublik und in Europa. Als Indikatoren gelten unter anderem die Wahlbeteiligung, der Frauenanteil der Abgeordneten in den Parlamenten, das Engagement in Bürgerinitiativen und sozialen Bewegungen und nicht zuletzt auch die Teilnahme an Demonstrationen. (vgl.: www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47471/politische-partizipation-von-frauen?p=all), letzter Zugriff am 21.07.17.

dass mit den hegemonialen Konzepten eine ganze Reihe von sozialen In- und Exklusionsprozessen und -mechanismen verbunden sind, die unmittelbar mit der dichotomen Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit einhergehen. Der im Zuge der zweiten Welle der Frauenbewegung entstandene Slogan *Das Private ist politisch* (vgl. Gerhardt 2012: 112) weist implizit auf die Leerstellen hin und verdeutlicht zugleich die politischen Forderungen und Erfolge der Proteste, sei es die Abschaffung des Strafgesetzparagraphen §218 oder die Aufnahme der Strafbarkeit der Vergewaltigung in der Ehe in das deutsche Strafgesetzbuch (1997). So ist es dieser Frauenbewegung zu verdanken, die die faktische Ausklammerung der staatsbürgerlich verankerten Menschenrechte auf Freiheit, Schutz vor Gewalt und Selbstbestimmung anprangerte, aber auch der Leistung feministischer und geschlechtstheoretischer Wissenschaftler*innen in den Politik- und Gesellschaftswissenschaften geschuldet, dass die »blinden Flecken« in den Annahmen über die Herstellung von Öffentlichkeit, dem *Doing Public*, sichtbar geworden sind. Die feministische Wissenschaftskritik macht seit Jahrzehnten darauf aufmerksam, dass die bestehenden Vorstellungen und Konzeptionen von Öffentlichkeit auf der Dichotomie von Öffentlichkeit vs. Privatheit basieren; den Ausschluss von Frauen und anderen marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen nicht mitdenken und dazu beitrügen, bestehende ungleiche Geschlechterverhältnisse zu stabilisieren (vgl. Rudolph 2015: 99ff.). Insbesondere US-amerikanische Theoretikerinnen wie Nancy Fraser legten die entscheidende Basis feministischer Kritik an vorherrschenden bürgerlich-liberalen Öffentlichkeitskonzepten. Sie kritisierte die theoretische Annahme einer Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit und die damit verbundene Aufwertung und Konnotierung des Öffentlichen mit dem Männlichen, der daraus resultierenden Abwertung und Gleichsetzung des Privaten mit dem Weiblichen, die zum Ausschluss der Frauen aus der Öffentlichkeit und zur Reproduktion des gesellschaftspolitischen Status quo beigetragen haben. Marion Young greift in ihrem bereits 1993 in deutscher Übersetzung publiziertem Essay »Das politische Gemeinwesen und die Gruppendifferenz. Eine Kritik am Ideal des universalen Staatsbürgerstatus« (Young 1993) den immer noch bestehenden Diskurs um die Herstellung von Öffentlichkeit in seiner Grundsatzfrage auf: Weshalb hat eine »Ausdehnung gleicher staatsbürgerlicher Rechte nicht zu sozialer Gerechtigkeit und Gleichheit« geführt? (vgl. Young 1993: 268). Damit spricht sie einen offensichtlichen gesellschaftspolitischen Missstand an, den auch die NGO V-Day mit ihrer Kampagne »One Billion Rising« und ihrem 2017 kommunizierten Slogan »Solidarity to End the Exploitation of Women«[17] formuliert hat. Young sieht die Problematik in einem »Staatsbürgerstatus« begründet. Sie spricht von einem »Paradox der Demokratie«, »[…] wodurch soziale Macht einige Staatsbürger gleicher macht als andere und die Gleichheit des Staatsbürgerstatus manche Menschen zu mächtigeren Staatsbürgern macht […]« (Young 1993: 279). So bleibt zu diskutieren, welche soziale und ökonomische Gleichheit erreicht werden muss, bevor eine politische Gleichheit erreicht werden kann und die Universalität des Staatsbürgertums Realität werden kann. Die Auseinandersetzung mit der historischen Frauenbewegung der 70er Jahre führte zusammenfassend betrachtet nicht nur zur feministischen Kritik an hegemonialen Öffentlichkeitskonzepten, sondern auch zur Genese feministischer Öffentlichkeitstheorien. Aus feministischer Perspektive gilt nach

17 Vgl.: www.onebillionrising.org/about/campaign/, letzter Zugriff 07.07.17.

wie vor die Unterscheidung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit als problematisch, da sie als untrennbar mit den gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen angesehen wird, beziehungsweise zur Reproduktion des bestehenden Geschlechterdualismus beiträgt (vgl. Benhabib 1992; Fraser 1997; Aulenbacher et al. 2013; Riegraf et al. 2013; Lünenborg/Maier 2013; Rudolph 2015; Klaus/Drüeke 2017; Wischermann 2017). Hausen (vgl. Hausen 1992) hat dezidiert den Einfluss der historischen und hierarchischen Trennung auf die Konzeption von Öffentlichkeit und die Praxis der Geschlechterverhältnisse dargelegt. Über verschiedene Mechanismen der historischen Exklusion von Frauen aus dem öffentlich-politischen Bereich, wie einem fehlenden Wahlrecht, erschwerten Zugängen zur Bildung oder dem Verbot von Versammlungs- oder Vereinsrecht, war es für sie kaum möglich, über eine politische Teilhabe zu verfügen (vgl. Lünenborg/Maier 2013: 59ff.). Lünenborg und Maier (2013) kritisieren, dass die seit der Aufklärung verankerte Idee der Öffentlichkeit auf dem Ausschluss von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen beruhe, entlang der Achsen der Differenz (vgl. Knapp/Wetterer 2003) von *sex*, *race* und *class*, eben jener Ausschlussmechanismen, die bis heute bestünden und nachwirkten (vgl. Lünenborg/Maier 2013: 60). Zudem sei der Zugang zu Öffentlichkeit bis heute »[…] mit vielfältigen Privilegien, mit Sprach- und Handlungsmacht versehen« (ebd.: 60). In aktuellen wissenschaftlichen Diskursen um die Konzepte bürgerlicher Öffentlichkeiten gilt die Trennung des Öffentlichen vom Privatem gar als signifikantes Zeichen des Fortschritts moderner demokratischer Gesellschaften (vgl. Rudolph 2015: 29): »Während der öffentliche Bereich der Ort der Verhandlung über gesellschaftliche Fragen des Zusammenlebens in einem Staat und auch zwischen Staaten ist, gilt der private Bereich als der Ort, an dem sich das Individuum ohne staatliche Eingriffe selbst entfalten und damit seine Autonomie selbst entfalten kann. Mit dieser Autonomie geht der Staatsbürger dann wieder in die öffentliche Sphäre, wo er mit den anderen autonomen Staatsbürgern in Verhandlungen tritt« (ebd.: 29).

Die feministische Kritik an gängigen Vorstellungen von Öffentlichkeit subsumierend, bleibt eine unreflektierte Anschlussfähigkeit und »blinde Flecken« vorherrschender Öffentlichkeitskonzepte zu hinterfragen; jener vielrezipierten Konzepte, die von einem Ideal einer bürgerlichen und diskursiven Herstellung von Öffentlichkeit ausgehen, ohne aber deren gewinnbringendes Potential in der Analyse getanzter (Gegen-)Öffentlichkeit zu verkennen. Im Rahmen feministischer Öffentlichkeitstheorie sollen zwei Theoretikerinnen besprochen werden, deren Perspektiven Anschlüsse für die Analyse getanzter feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten bieten: Nancy Frasers theoretische Perspektive auf die Pluralität von Öffentlichkeit und das in ihrer Nachfolge stehende von Elisabeth Klaus konzipierte Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit.

Nancy Fraser: *Rethinking the Public Sphere:* Öffentlichkeit und Pluralität

Nancy Fraser, die wohl prominenteste Kritikerin von Habermas' Idealvorstellung einer bürgerlich-diskursiven Öffentlichkeit, hat ihr Öffentlichkeitskonzept der *subalternen Gegenöffentlichkeiten* (2.3 Feministische Gegenöffentlichkeiten) in der kritischen Auseinandersetzung dazu entwickelt. Sie mahnt im Zusammenhang seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* (vgl. Habermas 1981) und der damit nicht reflektierten Reproduktion des Geschlechterdualismus, den Anschluss von Frauen und anderen marginali-

sierten sozialen Gruppen an: »[…] Darum produziert seine Sozialtheorie androzentrische Voreingenommenheiten schon in ihrer Grundbegrifflichkeit. Sie setzt dualistische und ideologische Oppositionen von *Familie* [Herv. i. O.] und *Ökonomie* [Herv. i. O.], *Privatsphäre* [Herv. i. O.] und *Öffentlichkeit* [Herv. i. O.] […] voraus, statt sie in Frage zu stellen. Diese Dichotomien machen es schwierig, wichtige Dimensionen der männlichen Vorherrschaft in den spätkapitalistischen Gesellschaften überhaupt zu sehen, geschweige denn zu analysieren. Sie verbergen zum Beispiel Formen häuslicher Unterdrückung […]. Desgleichen verschleiern sie Formen der Geschlechterungleichheit […]« (Fraser [1989] 1994: 18-19). Stattdessen plädiert Fraser für eine theoretische und empirische Unterscheidung pluraler, vielfältiger Öffentlichkeiten (vgl. ebd.) im gesellschaftlichen Diskurs um Öffentlichkeit(en), um einer androzentrischen Sichtweise entgegenzuwirken. Wenngleich Habermas' Ideal einer Öffentlichkeit, bestehend aus diskursiven, zivilgesellschaftlichen Interaktionen und politischer Partizipation in Form einer »Arena« frei vom Staat und von der Ökonomie entworfen sei und somit grundsätzlich positiv zu bewerten sei (vgl. Fraser 1997: 109), versäume Habermas aber in seiner Idealisierung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, »[…] nicht-liberale, nichtbürgerliche konkurrierende Öffentlichkeiten zu untersuchen« (ebd.: 116). Damit negiere er auch historische Protestaktionen von Frauen (vgl. ebd.: 116). Historisch betrachtet habe es, so Fraser, nie nur eine Öffentlichkeit gegeben, sondern stets eine Vielzahl konkurrierender und verschiedener (Gegen-)Öffentlichkeiten, wie beispielsweise die Frauen- oder die Arbeiterbewegung, die immer auch zugleich die Normen des bürgerlichen Publikums in Frage gestellt hätten (vgl. ebd.: 118). Habermas liberales Öffentlichkeitsmodell suggeriere darüber hinaus zwar den Anspruch des freien Zuganges und der partizipatorischen Gleichstellung aller sozialer Gruppen, diese Idee gehöre auch »[…] zu den wichtigsten Aspekten der Publizitätsnorm« (ebd.: 122), doch lehre die Geschichte, dass ein solches Vorhaben eben nicht verwirklicht werden konnte (vgl. ebd.). Entlang der Entwicklungen der Herstellung von Öffentlichkeit könne man nachvollziehen, […] dass Mitglieder untergeordneter Gruppen – Frauen, Arbeiter, Schwarze, Schwule und Lesben – die Gründung alternativer Öffentlichkeiten wiederholt für vorteilhaft gehalten haben. »Ich schlage vor, sie *subalterne Gegenöffentlichkeiten* [Herv. i. O.] zu nennen, um deutlich zu machen, dass es sich um parallel existierende diskursive Arenen handelt, deren Mitglieder untergeordneter sozialer Gruppen Gegendiskurse finden und verbreiten. Die Gegendiskurse erlauben es ihnen dann, oppositionelle Interpretationen ihrer Identitäten, Interessen und Bedürfnisse zu formulieren« (129). Fraser zeigt somit die Grenzen des Ideals und der Vorstellung einer bürgerlichen Öffentlichkeit auf und bietet Anschlussstellen für das Verständnis pluraler und vielfältiger Formen von Öffentlichkeit.

Das 3-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit von Elisabeth Klaus

Im Kontext bestehender Debatten[18] über theoretische Konzeptionen von Öffentlichkeit im Feld der Kommunikations- und Gesellschaftswissenschaften, erscheint die Frage nach einer theoretischen Rahmung und empirischen Erfassung auch im Hinblick auf einen »Neuen Strukturwandel der Öffentlichkeit«[19] aktuell und im Zusammenhang dieser Arbeit und der damit einhergehenden Auseinandersetzung mit Öffentlichkeitskonzepten notwendig. Erforderlich erscheint es dabei, mit einem Konzept von Öffentlichkeit zu arbeiten, welches sowohl den aktuellen Strukturwandel von Öffentlichkeit als auch die Prozesshaftigkeit der Herstellung und Verhandlung von Öffentlichkeit (*Doing Public*) zu erfassen vermag. Das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit, das die Soziologin Elisabeth Klaus bereits Mitte der 90er Jahre im Sinne einer kritischen und handlungsorientierten Neukonstituierung des Arenenmodells von Gerhards und Neidhard (1990)[20] entwickelt hat, erfährt aktuell in den Gender Studies und der Internet-

18 Anmerkung: Im Herbst 2011 fand im Rahmen der Zusammenarbeit der Deutschen, Österreichischen und Schweizer Gesellschaft für Soziologie in Innsbruck eine Tagung unter dem Titel »Neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit«, vgl.: www.soziologie2011.eu/material/vorprogramm.pdf, (letzter Zugriff am 01.10.17) statt. Fokus der Debatten in der Auseinandersetzung mit Themen und Prozessen wie der Digitalisierung, Transnationalisierung oder auch Deregulierung von Märkten, war die Frage, wie sich durch diese Phänomene Öffentlichkeiten verändern, bzw. einen neuen Strukturwandel von Öffentlichkeit generierten. Diskutiert und festgehalten sind die Ergebnisse, die sich auf feministische Forschungen und Perspektiven im Zusammenhang neuer Öffentlichkeiten beziehen, in einem speziellen Tagungsband der Sektionen der Geschlechterforschungen der jeweiligen Teilnehmerländer, (vgl.: Riegraf et al. (2013): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2013). Von besonderem Interesse sind sie in Hinblick auf die Fragestellung, ob Tanz eine (Gegen-)Öffentlichkeit herstellen kann, vor allem auch deshalb, weil sie aus einer feministischen Perspektive auf Öffentlichkeit, ausgehend von unterschiedlichen empirischen Materialien, Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten beleuchten.

19 Anmerkung: Kurt Imhof, Schweizer Soziologe und Publizistikwissenschaftler, der sich mit Öffentlichkeitstheorien im Zusammenhang mit dem sozialen Wandel von Gesellschaft auseinandergesetzt hat und den Forschungsbereich »Öffentlichkeit und Gesellschaft« (fög) der Universität Zürich mitbegündet hat, spricht bereits in seinem 2003 publizierten Aufsatz in der Rekurrierung auf den von Habermas geprägten Begriffs der »Strukturwandels der Öffentlichkeit« (vgl. Kapitel 1.2.2.) »Politik im neuen Strukturwandel der Öffentlichkeit«, in: Armin Nassehi, Markus Schroer (Hg.), Der Begriff des Politischen. Grenzen der Politik oder Politik ohne Grenzen? Sonderband der »Sozialen Welt«, München 2003, S. 313-329, von eben diesem und begründet diese neue Begrifflichkeit der »Ausdifferenzierung des Mediensystems vom politischen System und der Kopplung der Medien an die Marktlogik […]«, vgl.: Kurt Imhof (2006): Politik im »neuen« Strukturwandel der Öffentlichkeit. fög discussion paper GL-2006-0010. fög-Forschungsbereich Öffentlichkeit und Gesellschaft, Zürich, S. 4, siehe auch: https://www.foeg.uzh.ch/dam/jcr:00000000-13a2-35bc-0000-00004655ac23/Politik_und_Medien.pdf, letzter Zugriff am 01.10.17.

20 Das Arenenmodell von Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt basiert auf einer systemtheoretischen Zugangsweise und einem kommunikationsbasierten Verständnis von Öffentlichkeit. Im Rahmen einer soziologischen und konzeptionellen Analyse und Zugangsweise zum Phänomen der Öffentlichkeit, das sie als ein »ausdifferenziertes Kommunikationssystem« verstehen, »[…] dessen Funktion darin besteht, zwischen den Meinungen und Interessen der Bürger und der kollektiven Akteure einer Gesellschaft einerseits und dem politischen System andererseits zu vermitteln«, (vgl. Gerhards/Neidhardt 1990: »Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. Fragestel-

forschung deutlichen Zuspruch und verstärkte Rezeption. Verschiedene kommunikations-, sozial- und kulturwissenschaftliche empirische Studien, die in der Praxis mit diesem Modell von Öffentlichkeit arbeiten, sind dazu entstanden (vgl. Klaus/Drüeke 2017: 7ff). Klaus entwickelt ihr Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit aus der intensiven Auseinandersetzung mit historisch ausgerichteten Studien der Geschlechterforschung zur Thematik der Partizipation von Frauen an öffentlichen Aushandlungsprozessen und der Möglichkeit des sozialen Wandels in der bürgerlichen Gesellschaften heraus: »Wenn Frauen aus der bürgerlichen Öffentlichkeit weitgehend ausgeschlossen waren, wie konnte es ihnen gelingen, diese Öffentlichkeit nach und nach zu verändern und ihren Interessen und Erfahrungen Stimme und Ausdruck zu verleihen? Und welche Möglichkeiten eröffnet das heutigen sozialen Bewegungen?« (ebd.: 19). Eines ihrer empirischen Fundamente ist demnach die Auseinandersetzung mit der historischen Frauenbewegung, jener Sittlichkeits- und Stimmrechtsbewegung um 1900, der es trotz des bestehenden Geschlechterdualismus und der damit verbundenen Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit in der bürgerlichen Gesellschaft gelungen war, sich über eine Frauenöffentlichkeit zu einer Bewegungskultur zu entwickeln. Die erste Welle der Frauenbewegung bewirkte eine Veränderung der öffentlichen Meinung, verlieh ihren Forderungen politisch erfolgreich Ausdruck und erreichte schließlich auch in der Verhandlung ihrer Diskurse die Ebene komplexer Öffentlichkeit. Insofern grenzt sich Klaus von der historischen Denkrichtung, jener sozialwissenschaftlichen einflussreichen Theorie um Öffentlichkeit, wie sie Hannah Arendt in ihrer *Vita Activa* (vgl. Arendt 2013) vertritt, ab, in der Öffentlichkeit als »Ausschlusskategorie« (vgl. Klaus/Wischermann 2008: 104) gedacht wird und ein »staatsbürgerliches Öffentlichkeitsideal« vertreten wird, das von der These ausgeht, dass vernunftgeleitetes politisches Handeln nur da möglich sei, wo

---

lung und Ansätze«), besteht Öffentlichkeit für die beiden Forscher aus verschiedenen Arenen, die pyramidal eingeteilt werden können. Zum einen die »Encounter-Öffentlichkeit«, die beispielsweise als die sich spontan bildende Öffentlichkeit auf der Straße oder am Arbeitsplatz verstanden werden kann, des Weiteren die »Themen- oder Organisationsöffentlichkeit«, die einen höheren Organisationsgrad hat, etwa in Betrieben oder Veranstaltungen und letztlich die »Medienöffentlichkeit«. Gerhards und Neidhardt gehen bei ihrem Modell im Sinne eines Selektionsverfahren davon aus, dass nur ein marginaler Teil der Kommunikation die nächst höhere Ebene erreichen kann. In den Foren der Kommunikation differenzieren sie nach einer »Arena«, in der die wenigen Sprecher auftreten und der »Galerie«, die das Publikum darstellt, welches über den Erfolg in der Arena quasi entscheidet, (vgl.: Müller-Doohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus (Hg): Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation, BIS Verlag, Oldenburg 1991, S. 31-89). Angesichts der gesellschaftlichen Veränderungen, welche die Globalisierung und Digitalisierung mit sich gebracht haben, ist das Arenenmodell von Gerhard und Neidhards von verschiedenen Seiten konsequenterweise weiter ausgearbeitet worden; die Einteilung der Ebenen in Mikro-, Meso-, Makroebenen bleibt bestehen, allerdings hat es aufgrund veränderter Kommunikationsstrukturen, bedingt durch das Internet und insbesondere durch Social Media und den Netzwerkcharakter, Modifikationen hinsichtlich der Rollenaufweichung, bzw. des möglichen Rollenwechsels und Permeabilität der Ebenen erfahren. Die Kommunikationswissenschaftlerin und Politologin Juliana Raupp plädiert in diesem Zusammenhang für Aktualisierung des Arenenmodells insbesondere über die Verknüpfung mit Netzwerktheorien, vgl. Raupp 2011: Organizational Communication in a Networked Public Sphere, vgl.: www.scm.nomos.de/archiv/2011/heft-1/beitrag-raupp/?no_cache=1, letzter Zugriff am 01.10.17.

der Mensch von den Notwendigkeiten des alltäglichen Lebens befreit sei (vgl. Arendt 2013). Wie auch andere Theoretikerinnen vor ihr, die sich mit Öffentlichkeitskonzeptionen aus feministischer Perspektive heraus beschäftigt haben (vgl. Fraser 1994; 1997), kritisiert auch Klaus, in Zusammenarbeit mit der Soziologin Ulla Wischermann, die dichotome Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit und die damit verbundene »symbolische Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit«. Diese zeige sich in der Praxis des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der mehrheitlichen Besetzung der Schlüsselpositionen in Politik, Wirtschaft, Medien, Justiz und dem universitären Bereich durch Männer. (Klaus/Wischermann 2008: 104-105). Aus diesem Grunde »[…] wurde die Frage, wie Öffentlichkeit definiert und gestaltet werden könnte, zu einer Schlüsselfrage der Emanzipationsbewegungen von Frauen und der feministischen Wissenschaft« (105). Insbesondere an die Überlegungen zu Pluralität von Öffentlichkeit und die Konstituierung *subalterner Gegenöffentlichkeiten*, wie sie Fraser diskutiert (vgl. Fraser [1997], 2001) anknüpfend, entwickelt Klaus das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit, das Wischermann anhand der Untersuchung der Stimmrechts- und Sittlichkeitsbewegung um 1900 im Kontext feministischer Gegenöffentlichkeiten erstmalig empirisch validiert hat (vgl. Wischermann 2003). Klaus ist grundsätzlich der Ansicht, dass Öffentlichkeit als Verständigungsprozess einer Gesellschaft über sich selbst begriffen werden muss (vgl. Klaus 2006; 2017), ein Prozess, der idealtypisch skizziert, auf drei Ebenen stattfindet. Diese seien allerdings nicht überschneidungsfrei. Sie gliedert die Ebenen in eine »einfache«, »mittlere« und »komplexe« auf. Zur Ebene der einfachen Öffentlichkeiten zählt sie Formen spontaner Alltagskommunikation, die sich durch den Austausch von Erfahrungen und Positionen auszeichne. Kommunikation und Verhandlung von Themen auf dieser Ebene wiesen auch einen Wechsel der Kommunikationsrollen des Sprechenden und des Zuhörenden aus. Die mittlere Ebene von Öffentlichkeit, sei durch Rollendifferenzierungen, durch Versammlungen und Publikationen sozialer Gruppen wie Bürgerinitiativen, Vereine oder sozialer Bewegungen bestimmt. Die gesellschaftliche Aufgabe der mittleren Ebene sei es, eine »Übersetzerrolle und –funktion« einzunehmen, Themen und Positionen, die auf der einfachen Ebene verhandelt werden würden, zu bündeln und für komplexe Öffentlichkeiten wie Massenmedien oder politische Institutionen bereitzustellen. Die komplexe Ebene von Öffentlichkeit lasse sich durch das Merkmal der Professionalisierung und der festen Rollenzuweisung von Kommunikator*innen definieren. Massenmedien, Parlamente, Verfassungsgerichte, große ökonomische Institutionen, insbesondere deren professionelle Öffentlichkeitsarbeit, seien somit Prototypen komplexer Öffentlichkeiten[21]. Auf dieser Ebene fänden deliberative Prozesse, Verhandlungen und Entscheidungsfindungen in hochspezialisierten und komplexen Institutionen statt, deren Ergebnisse potentiell auf alle Menschen einer Gesellschaft Auswirkungen hätten. Die auf dieser Ebene handelnden Rollenträger*innen

21 Anmerkung: Im Gegensatz zu Gerhards und Neidhardt (1990) verortet Elisabeth Klaus nicht nur die Massenmedien an der Spitze ihrer Pyramide, sondern auch Parlamente, Parteien, auch die Öffentlichkeitsarbeit großer Unternehmen. Diese Zuordnung erklärt sie wie folgt: »Das liegt daran, dass die drei Ebenen Diskursräume unterschiedlicher Komplexität sind. Diese inkludierenden Medien, aber eben nicht nur diese, sondern vor allem auch jene Diskursteilnehmer_innen, die wiederum Medien nutzen, um ihre Positionen zu artikulieren« (Klaus 2017: 30).

agierten stellvertretend für andere. Die Funktion der komplexen Ebene von Öffentlichkeit sieht Klaus darüber hinaus auch in der »hegemonialen Themenselektion«, der »Themenverbreitung« und »Entscheidungsfindung« (vgl. Klaus 2017: 22ff.). Da die Herstellung von Öffentlichkeit auf dieser komplexen Ebene keiner direkten sozialen Kontrolle mehr unterläge, betont Klaus die Wichtigkeit der Übersetzungsleistung mittlerer Öffentlichkeiten, um die von ihnen adressierten einfachen Öffentlichkeiten erreichen zu können (vgl. Klaus/Wischermann 2008: 108). Akteur*innen der verschiedenen Ebenen bilden im Prozess der Herstellung von Öffentlichkeit sogenannte Teilöffentlichkeiten. Konstituierende Faktoren aller Teilöffentlichkeiten seien »gemeinsame soziale Erfahrungen«, »sich überschneidende Handlungsräume« oder »geteilte Interessen«. In der Folge dessen seien diese auch »schicht-, generations-, geschlechts- und kulturgebunden« (vgl. Klaus 2017: 24). Mit den verschiedenen Teilöffentlichkeiten gingen auch spezifische Diskussionsweisen und Kommunikationsformen einher. Zu den Teilöffentlichkeiten zählt Klaus auch gegenhegemoniale Bewegungen wie Gegenöffentlichkeiten, aber auch »Anti-Bewegungen« (24). Teilöffentlichkeiten wie Frauenöffentlichkeiten vereinten alle Formen und Foren der Kommunikation, in denen Frauen unter sich kommunizierten und in denen ihre Erfahrungen eine Relevanz erführen. Klaus verortet einen Großteil von Frauenöffentlichkeiten im privaten Bereich oder in teilöffentlichen Räumen wie Cafes oder Gemeindezentren. Sie bezeichnet Frauenöffentlichkeiten aus dem Grund auch als »heimliche Öffentlichkeiten« (25), zudem stellt sie die These auf, dass es ihren Teilnehmerinnen darüber hinaus auch nicht bewusst sei, dass sie über ihre Verhandlung von Themen, Positionen und Normen am gesellschaftlichen Diskurs, am Selbstverständigungsprozess, teilnähmen. Sie basierten auf dem gesellschaftlichen Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit und blieben in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung ambivalent, »weil sie zum individuellen Empowerment beitragen können, jedoch zugleich häufig und wohl regelmäßiger überkommene Werte und traditionelle Normen stützen und damit die hegemoniale Ordnung stabilisieren« (25). Feministische Öffentlichkeiten sieht Klaus als Bewegungsöffentlichkeiten, die auf der mittleren Ebene des Prozesses von Öffentlichkeit agierten und »[…] sich bewusst kritisch mit den bestehenden Geschlechterverhältnissen auseinandersetzen und eine politische oder kulturelle Agenda der Veränderung besitzen« (Ebd.). Sie gibt abschließend zu bedenken, dass feministische Öffentlichkeiten nicht automatisch mit Frauenbewegungsöffentlichkeiten gleichzusetzen seien; Queer- und Transgenderbewegungen zeigten beispielsweise, dass die Akteure nicht ausschließlich auf Frauen beschränkt seien, sondern Geschlecht in verschiedenen Teilöffentlichkeiten unterschiedlich verhandelt werde. Bewegungsöffentlichkeiten wie die feministische NGO V-Day sind für Klaus und Wischermann »Prototypen mittlerer Öffentlichkeit« (Klaus/Wischermann 2008: 110). Ihnen zugeordnet seien bestimmte Räume, Medien und Personen. Von ihrer Konstituierung meist unabhängig entworfen, wirke ihre Kommunikation sowohl in die Bewegung hinein als auch aus ihr heraus; auf die einfache und die komplexe Ebene von Öffentlichkeit[22]. Damit

22 Klaus und Wischermann (2008: 108ff.) zeichnen am Beispiel der empirischen Untersuchung Wischermanns (vgl. Wischermann 2003) zur Stimmrechts- und Sittlichkeitsbewegung um 1900 den Prozess der Entwicklung einer Frauen-Bewegungskultur auf der einfachen Ebene von Öffentlichkeit, über die Konstituierung einer Bewegungsöffentlichkeit auf der mittleren Ebenen bis hin zur

Bewegungsöffentlichkeiten gesellschaftspolitischen Einfluss auf der komplexen Ebene von Öffentlichkeit ausüben können, müsse eine »Mobilisierung der öffentlichen Wahrnehmung« (112) erreicht werden. Dazu gehöre nicht nur die Aktivierung und Mobilisierung von Netzwerken, bestehend aus informellen und formellen Beziehungen, sondern auch Aufklärung und Aktionen im Rahmen der Kampagnenarbeit, die Aufmerksamkeit in mediatisierten Öffentlichkeiten produzieren könnten. Klaus und Wischermann (2008) sehen in der Stimmrechts- und Sittlichkeitsbewegung der Jahrhundertwende ein gelungenes Exempel einer frauenpolitischen Bewegung anhand dessen das notwendige Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit im Sinne der Herstellung feministischer Gegenöffentlichkeit exemplarisch deutlich werde: »[…] Erst in der Pluralität und Komplementarität von Öffentlichkeiten – der Dynamik von Bewegungskulturen, Gegenöffentlichkeiten und massenmedialen Öffentlichkeiten – lag der Schlüssel zu ihrer mobilisierenden Kraft« (112). In Bezug auf die Herstellung von Gegenöffentlichkeiten im Kontext sozialer Bewegungen beziehen sich Klaus und Wischermann auf den kommunikationstheoretischen Aufsatz Brouwers (vgl. Brouwer 2006), welcher die Charakteristika der »Widerständigkeit«, der »Herstellung einer diskursiven Arena« und die »Abgrenzung zur herrschenden Öffentlichkeit bei gleichzeitigem Versuch der Transformation« als bindend betrachtet (vgl. Klaus/Wischermann 2008: 179). Abschließend betrachtet würden die sogenannten »mittleren Öffentlichkeiten« häufig durch soziale Bewegungen gebildet: »Sie haben Funktionen einer Gegenöffentlichkeit und können eine Brücke zur Medien – und politischen Öffentlichkeit sein« (Drüeke 2017: 48). Öffentlichkeit sei demnach ein »diskursives Forum«, welches aus »starken und schwachen, auch aus konkurrierenden und Gegen-Öffentlichkeiten« bestünde (Klaus/Wischermann 2008: 106). Zusammen mit Ricarda Drüeke (vgl. Drüeke 2013; 2017) erweitert Klaus ihr Öffentlichkeitsmodell in der Frage digitaler Öffentlichkeiten. Dabei bleibt der pyramidale Aufbau innerhalb einer gesellschafts- und machttheoretischen Einordnung bestehen. Auf der einfachen Ebene der Herstellung von Öffentlichkeit siedeln die Wissenschaftlerinnen Formen der öffentlichen Kommunikation wie Blogs, Tweets, Reportagen oder Homepages an, die der digitalen Berichterstattung oder der Selbstdarstellung dienen, zugleich auch mediale Formate wie Online-Politikforen, in denen ein Diskussionsraum für Alltagsöffentlichkeiten geschaffen werde und eine deliberative Verhandlung von Themen stattfinde (vgl. Klaus 2017: 31, Drüeke 2017: 55), Auf der mittleren Ebene hingegen sortieren sie Online-Proteste, Online-Petitionen, eDomocracy Webseiten

---

medialen Verhandlung und Bildung einer öffentlichen Meinung auf der komplexen Ebene von Öffentlichkeit nach. Sie verdeutlichen somit die Sinnhaftigkeit der Unterscheidung der drei Ebenen von Öffentlichkeit. Empirisch basiert die Untersuchung auf ausgewerteten Briefen, Nachlässen, autobiographischen Schriften, verschiedenen Bewegungszeitschriften, die die unterschiedlichen politischen Richtung innerhalb der Bewegungen widerspiegeln, Presseartikel über die Themen Stimmrecht und Sittlichkeit und Meldungen über die Bewegung. Wischermann analysiert darüber hinaus auch die performative Verhandlung der Themen, sichtbar in den verschiedenen Protestaktionen und Versammlungen. So ermöglicht diese Untersuchung auf der Basis einer Netzwerkanalyse einen exemplarischen Einblick in die Entwicklung und Prozesshaftigkeit (feministischer) Öffentlichkeit anhand des historischen Beispiels und erlaubt Einblicke in die Kommunikations- und Handlungssysteme jener sozialen Bewegung um 1900. (Vgl. Klaus/Wischermann 2008).

zivilgesellschaftlicher Gruppen und sozialer Bewegungen wie Occupy ein (vgl. ebd.), Interessensgruppen, die das Internet für politische Kommunikation, Agenda-Setting und die Mobilisierung von Versammlungsöffentlichkeiten nutzen. Medieninitiierte Online-Formen wie Online-Zeitungen erscheinen im Modell der Ebenen von Internetöffentlichkeiten von Klaus und Drüeke sowohl auf der einfachen als auch auf der komplexen Ebene von Öffentlichkeit, mediengesteuerte Informationsangebote werden eher der komplexen Ebene zugeordnet, während beispielsweise die Möglichkeit der Kommentarfunktion bei Online-Zeitungen Öffentlichkeit auf der einfachen Ebene produziere (vgl. Drüeke 2017: 56). Zuzüglich zu den mediengesteuerten Online-Angeboten ordnen sie der komplexen Ebene von Internetöffentlichkeit alle Formen der institutionellen und staatlichen Politik wie Online-Wahlen, Regierungsseiten, Homepages der Parteien und auch Blogs der Abgeordneten zu, im Prinzip alle Formate von eGovernment (vgl. Klaus 2017: 31; Drüeke 2017: 55). Am Beispiel der Occupy-Bewegung diskutiert Klaus anschließend auch das Verhältnis von Transnationalität und Transkulturalität: »[…] Die Frage ist jedoch, ob es sich dabei nicht eher um transkulturelle Bewegungen handelt, wie sie die Frauen-, Friedens, Umweltschutz- und Arbeiterbewegungen darstellen. Diese vernetzen sich zwar international und tauschen sich länderübergreifend aus, erzielen als Öffentlichkeiten aber letztlich vor allem durch ihre Aktivitäten und Erfolge in den einzelnen Nationalstaaten Aufmerksamkeit« (Klaus 2018: 32). Diese Grundannahme sollte auch im Zusammenhang der empirischen Untersuchung zu »One Billion Rising« diskutiert werden (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Rezeption).

1.5 Performative Perspektiven auf Bürger*innenschaft

Im Rahmen des international und interdisziplinär ausgerichteten Forschungsfeldes der Performance Philosophy hat sich mittlerweile eine neue Forschungsrichtung- und praxis um eine Kollaboration aus Künstlerinnen, Choreographinnen, Theater- und Tanzwissenschaftlerinnen, Philosophinnen und Kulturwissenschaftlerinnen entwickelt, die entgegen normierter Vorstellungen Bürger*innenschaft im Zusammenhang von Performance und Körpern denkt und untersucht hat. Das Forschungsparadigma und -projekt »Performing Citizenship« (vgl. Hildebrandt/Evert/Peters Schaub/Wildner/Ziemer 2019) antwortet dabei unmittelbar auf neue, selbstgestaltete, künstlerische und selbstorganisierte und performative Formen urbaner Zivilgesellschaft des 21. Jahrhunderts. Dabei wird »Performing Citizenship« als eine politische Form zivilgesellschaftlicher Öffentlichkeit und Forschungspraxis zugleich verstanden. In einem dreijährigen Graduiertenprogramm wurden künstlerische und choreographische Experimente im Zusammenhang praxisbasierter Forschung, die verschiedenste Fragen von Zivilgesellschaft, Staatsbürger*innenschaft, öffentlichem Raum und dem Körper einschließt, in den Metropolen Vancouver, Toronto, Mexico City und Hamburg durchgeführt (vgl. Hildebrandt/Peters 2019: 2). Mit diesem vorgeschlagenen Perspektivwechsel, jenem, so wie ihn Hildebrandt und Peters beschreiben, »[…] performative take on citizenship in order to think beyond conventional notions of normative or legal definition of a citizen« (vgl.: Hildebrandt/Peters 2019: 3) gehen für die Forscherinnen

auch relevante Herausforderungen in Bezug auf eine Selbstermächtigung und die Bildung kohäsiver Allianzen einher, die sich jenseits sozialer, kultureller oder institutionalisierter Schranken formieren und eine zeitlich beschränkte und kollektive Handlung im urbanen öffentlichen Raum ermöglichen (vgl. ebd.: 4).

In ihrem theoretischen Konzept formulieren die beiden Forscherinnen drei Modi, beziehungsweise Bedeutungen der Performativität von Bürger*innenschaft (vgl. ebd.: 4-7), die im Zuge eines in dieser Arbeit vertretenem erweiterten performativen Verständnis von Öffentlichkeit und zivilgesellschaftlichem Handeln hinsichtlich der Forschungsfrage von Interesse sind. Eine der Möglichkeiten »Performing Citizenship« zu denken, besteht für Hildebrandt und Peters in der Annahme einer Subjektposition, die es zunächst einmal grundsätzlich erlaubt und ermöglicht, im Rahmen dessen, was (Staats-)bürger*innenschaft als Rahmung zulässt, zu handeln, performative Gemeinschaften im öffentlichen Raum zu bilden und sich als (politisch) Handelnde zu verbinden. Darüber hinaus bedeute eine zeitgenössische Sichtweise auf die Auf- und Durchführung von Bürgerschaft auch das Handeln jenseits gegebener Subjektpositionen und institutionalisierter Netzwerke in den Blick zu nehmen. Diesem ambitionierten und durchaus kritischen Verständnis von Zivilgesellschaft in der Urbane des 21. Jahrhunderts liegt auch der Anspruch eines selbstbestimmten und selbst-bewussten performativen Umganges zu Grunde, der quasi auch Bürger*innenschaft an sich neu verhandelt, aushandelt und interpretiert: »[…] To perform citizenship in this sense means to act *as* [Herv. i. O.] citizen in a way that potentially reinterprets the citizen as a role and as a subject position.« (ebd.: 5). Entgegen einer binären Vorstellung von Bürger*innenschaft in einer Repräsentanz etablierter Formen einerseits und einer Vorstellung von Selbstbestimmtheit andererseits plädieren die Autorinnen stattdessen dafür, einen Fokus auf die Verkörperung der jeweiligen Systems in Bezug auf die Performance zu legen, in denen sie stattfinden: »To focus on the performance of citizenship within given systems means to look at the ways these systems are embodied in action […]« (ebd.: 6). In Hinblick auf das Phänomen »One Billion Rising« würde es entlang dieser Argumentation bedeuten, einen Blick auf die Choreographie und die Figuration der jeweiligen Tanzdemonstration verschiedenster Metropolen zu legen und diese in einer kulturellen Rahmung zu betrachten. Dabei kann eine getanzte popkulturelle Standardchoreographie so wie sie V-DAY zu *Break the Chain* audiovisuell in dem entsprechenden Tanzvideo transportiert in einer indischen Metropole, in der Frauen zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten weniger sichtbar sind und sein können, geschweige denn im öffentlichen Raum tanzen würden, eine andere gesellschaftspolitische Aussage haben als eine Gruppe tanzend demonstrierender Frauen in einer deutschen Großstadt. Des Weiteren gehen mit der Argumentationen Hildebrandts und Peters auch Fragen demokratischer Teilhabe und Partizipation einher (ebd.: 6). Der Anspruch eines »Performing Citizenship«, das also, was die tanzend demonstrierenden Frauen implizit auch verkörpern sollen, erfordere auch ein Widerspiegeln in den Prozessen rund um die Performance: »Even claiming something like ›direct democracy‹ necessarily involves processes and contructs of representation in the course of its performance« (ebd.: 6). Inwiefern der Appell und das performative Versprechen der Kampagne (»STRIKE. DANCE. RISE!«), mit dem auch die Hoffnung und das politische Ziel einer sich erhebenden weiblichen Zivilgesellschaft verbunden ist, eingelöst werden konnte, kann

erst abschließend und nach der Untersuchung der performativen Prozesse und Untersuchungskategorien (*Doing Public, Doing Gender, Doing Choreography*) reflektiert werden (7. Zwischen symbolischer Inszenierung und politischem Protest: Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?; 8. Reflexion: Konnte »One Billion Rsing« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen?). Die dritte Grundannahme in Bezug auf das Verständnis der Performativität von Bürger*innenschaft berücksichtigt das Phänomen der Verkörperung, auf das bereits Judith Butler in ihrer *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (Butler 2016) explizit verwiesen hat. In der Denk- und Forschungsrichtung Hildebrandts und Peters geht es vor allem um die grundlegende Frage wie sich in stetiger Verhandlung »citizenship« in den Körpern von Menschen materialisiert. Letztlich könne eine weitere Bedeutungsschicht in Bezug auf eine performativitätstheoretische Perspektive auf Bürger*innenschaft auch weniger als eine wirkliche Subjektposition, als vielmehr als eine performative Verhandlung zwischen Körpern (vgl. ebd.: 6) betrachtet werden. Die Performativität von Staatsbürger*innenschaft kann nach Hildebrandt und Peters folgerichtig also drei verschiedene Bedeutungen haben. Zum einen verstanden als erfolgreiches performatives zivilgesellschaftliches Handeln, das auch einen Wandel gesellschaftlicher Verhältnisse über das Tun, die Performance, mit sich bringe, womit auch die Narrative und Hoffnungen im Feld von One Billion Rising (5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Produktion) und der getanzten Proteste verbunden sind. Darüber hinaus, ebenfalls mit diesen Zielen verbunden, kann Bürger*innenschaft über ein »›fake it ›til you make it‹« (vgl. ebd.: 7) quasi auf eine neue Art und Weise umgesetzt und eingefordert werden (vgl. ebd.: 7). Vor diesem politiktheoretischen Hintergrund sollen auch die getanzten Proteste verstanden werden. Die dritte Lesart von »Performing Citizenship«, auf die Hildebrandt und Peters verweisen, ist mit der Tatsache, dass dieses Phänomen eine grundlegende Leistung von Körpern ist, institutionellen und individuellen (vgl. ebd.: 7), verknüpft. Alles in allem machen Hildebrandt und Peters deutlich, dass Zivilgesellschaft und Performativität in unmittelbarer Beziehung zueinander stehen, wobei sie zu bedenken geben, dass es sich hierbei um westliche Konzepte handelt, infolgedessen sie auch post- und dekoloniale Fragen der Logiken und Repräsentationen von Bürger*innenschaft aufwerfen (vgl. ebd.: 7). Alles in allem berührt die Untersuchungsfrage, ob Tanz eine feministische und transnationale Gegenöffentlichkeit zu generieren vermag unmittelbar das, was Hildebrandt und Peters in der Zusammenfassung ihres Forschungsparadigmas deutlich machen: Fragen der stetigen Verhandlung von Körpern, Rechten und Räumen (vgl. ebd.: 7). Diese hängen wiederum aus tanzwissenschaftlicher und körpersoziologischer Perspektive heraus im Besonderen auch mit der Produktion und Verhandlung sozialer Choreographie (vgl. Klein 2017; 2019; 2020) zusammen (3.2 Soziale Choreographie und Protest).

1.6 Öffentlichkeitskonzepte und feministische (Gegen-)Öffentlichkeiten

Im Folgenden muss angesichts der Untersuchungsfrage diskutiert werden, inwieweit sich Öffentlichkeitskonzepte im Kontext der Analyse feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten als anschlussfähig erweisen. So erscheint Elisabeth Klaus' theoretische Perspek-

tive auf Öffentlichkeit als einem »gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozess« im Zusammenhang der Analyse getanzter (Gegen-)Öffentlichkeit von wichtiger Bedeutung (vgl. Klaus 2017: 7ff.), weil sie im Anschluss an Fraser Öffentlichkeit nicht als Singular, sondern stets als einen vielschichtigen, interdependenten, auf mehreren Ebenen diskursiven und über Aushandlungen funktionierenden gesellschaftlichen Verständigungsprozess begreift, der plurale Öffentlichkeiten produziert. So reflektiert Klaus (vgl. ebd.) nicht nur gender- und machtkritische Diskurse im Zusammenhang hegemonialer Öffentlichkeitsmodelle, die gesellschaftlich marginalisierte Gruppen ausblenden, sich als »genderblind« erweisen (Benhabib [1992] 1995: 124) und Gegenöffentlichkeiten nicht mitdenken (Fraser 1994), sondern thematisiert gerade auch das Prozesshafte von Öffentlichkeit, das *Doing Public*, das schon in der politischen Denkrichtung Arendts (vgl. Arendt 2013) angelegt ist. Das Modell erfährt über die Arbeit von Drüeke und die Thematisierung neuer, digitaler Öffentlichkeiten eine notwendige Erweiterung. Die Herstellung feministischer (Gegen-)Öffentlichkeit beruht auf einem erfolgreichen Zusammenspiel aller Ebenen von Öffentlichkeit. Darüber hinaus verdeutlichen aktuelle Beispiele feministischer Gegenöffentlichkeit, wie der von der Schauspielerin Alyssa Milano initiierte Hashtag #MeToo und die sich dazu formierende Twitter-Bewegung eine rasante Entwicklung von der einfachen Ebene einer Internetöffentlichkeit zur komplexen Ebene massenmedialer Verhandlung. Im Gegensatz zur Sittlichkeits- und Stimmrechtsbewegung um 1900, braucht sie die Vermittler- und Übersetzerfunktion der mittleren Ebene nicht mehr zwingend. Die Möglichkeiten digitaler Kommunikation können die Genese von (feministischer) Gegen-Öffentlichkeit zu einem vernetzten und extrem dynamisierten Prozess[23] werden lassen. Zudem erscheint im Zuge dieser Entwicklungen die Permeabilität der verschieden Ebenen der Öffentlichkeiten durchlässiger geworden zu sein. Internet und Social Media können die Geschwindigkeit der Herstellung von Gegenöffentlichkeit katalysieren. Man denke an den *Standing Man*, verkörpert durch den Künstler Erdem Gündüz, der 2013 seinen politischen Protest gegen Erdogan über eine Form des passiven Widerstandes zum Ausdruck brachte; insbesondere verstärkt durch Twitter und den Hashtag #duranadam[24] gingen die Bilder seiner symbolischen Standhaftigkeit gegen das politische System viral um die Welt und fanden in kürzester Zeit Nachahmer und Sympathisanten. Angesichts eines »neuen Strukturwandels von Öffentlichkeit«, der sich über Prozesse der Globalisierung, Digitalisierung und letztlich auch der Vernetzung generiert, müssen Öffentlichkeiten, wie es Klaus vorschlägt, auch transnational und transkulturell gedacht werden können. »One Billion Rising« macht in

23 Anmerkung: Nachdem Alyssa Milano ihren Facebook-Aufruf »If all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote ›MeToo‹ as a status, we might give people a sense of the magnitude of this problem.« (vgl.: https://de-de.facebook.com/AlyssaMilano/, letzter Zugriff am 29.10.17), den sie in einem Twitter-Aufruf reformulierte: »If you`ve been sexually harassed or assaulted write ›me too‹ as a reply to this tweet«, am 15. Oktober 2017 gestartet hatte, wurde der Hashtag #MeToo innerhalb von 48 Stunden nahezu eine Millionen Mal verwendet und brachte die Zahl der kommentierenden Follower am 24.10.17 nach Aussage der Initiatorin bereits auf 1,7 Millionen Stimmen aus 85 verschiedenen Nationen (vgl.: https://twitter.com/alyssa_milano?lang=de, letzter Zugriff am 29.10.17).

24 Anmerkung: vgl.: https://twitter.com/search?q=%23duranadam, letzter Zugriff am 28.10.17.

paradigmatischer Weise das Zusammenspiel und die Verflechtung aller Ebenen von Öffentlichkeit deutlich. Die verschiedenen Räume werden mit Flashmobs, Blogs, Tweets, ins Netz gestellten Videos besetzt und diskursiv verhandelt. Trotz der länderspezifischen medialen und lokalen Verhandlungen der Flashmobs kann man darüber hinaus im Rahmen von »One Billion Rising« auch von einer transkulturellen Öffentlichkeit sprechen, die zum einen auf der performativen Ebene der tanzenden Körper eine politische Botschaft transportiert, zum anderen aber auch auf der diskursiven Ebene eine transnationale Zivilgesellschaft zu generieren versucht, die für ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen demonstriert[25]. Das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit bietet zusammenfassend betrachtet eine Basis der Verständigung bezüglich der Pluralität von Öffentlichkeit. Zudem lässt es die Herstellung feministischer Gegenöffentlichkeiten mitdenken, wie es die Arbeit Wischermanns (2003) belegen konnte. Allerdings bleiben im Zusammenhang der Analyse des Prozesses der Herstellung und Verhandlung von Gegenöffentlichkeit über Tanz verschiedene Fragen offen, die sich trotz anschließender Studien im Bereich von künstlerisch-politischen Fragestellungen (vgl.: Zobel 2017) noch nicht umfassend beantworten lassen. Diese Leerstellen müssen im Weiteren diskutiert werden, um die Untersuchungsfrage, ob Tanz als eine besondere performative Protestform an der Schnittstelle von Politischem und Ästhetischem eine politische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, beantworten zu können. Die folgenden Kritikpunkte in Bezug auf die theoretische Perspektive von Öffentlichkeit als einem gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozess im Allgemeinen und in Hinblick auf das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit im Speziellen, sollen diese Leerstellen ausweisen, die sich von den weiterführenden Gedanken Klaus' noch einmal abgrenzen. Zunächst einmal kann ein Modell per se die Prozesshaftigkeit, den »gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozess« (vgl. Klaus: 2006), den es für sich beansprucht, nicht umfassend abbilden. Es berücksichtigt über die Darstellung der Permeabilität und den Kommunikationsrichtungen in der Modifizierung des Modells durch Klaus und Drüeke (2014) zwar eine Dynamik, kann aber die Interdependenzen zwischen den Ebenen und das diskursive Zusammenspiel von Teilöffentlichkeiten, Akteuren, Narrativen und performativen und medialen Verhandlungen nicht präzise erfassen. Eine weitere Leerstelle bezieht sich auf Problematik der Raumfrage von Öffentlichkeiten. Klaus und Drüeke haben in ihrem Modell zur Sichtbarmachung von Internetöffentlichkeiten virtuelle Räume zwar mitgedacht, aber kein Modell für das Zusammenspiel von urbanen und virtuellen Räumen entwickelt. Gegenöffentlichkeiten konstituieren sich oftmals in der Verflechtung von urbanen und virtuellen Räumen[26], wie nicht nur die Kampagnenarbeit zu »One Billion Rising« und deren diskursiver Verhandlungen zeigt, sondern auch andere aktuelle Protestbewegungen erkennen lassen. Erst im Zusammenspiel der Räume

25 Vgl.: https://www.onebillionrising.org/about/campaign/, letzter Zugriff am 29.10.17.

26 Anmerkung: Selbst die als virtuell gestartete Twitter-Bewegung #MeToo zieht nicht nur mediale Verhandlungen, sondern auch performative, in Form von Protesten im urbanen Raum mit sich, wie die am 28.10.17 stattgefundene #MeToo-Demonstration in Berlin zeigt. (Vgl.: www.tagesspiegel.de/berlin/metoo-demonstration-in-berlin-hunderte-demonstrieren-am-hermannplatz-gegen-sexismus/20517478.html, letzter Zugriff am 29.10.17)

erscheint eine erfolgreiche und sich schnell entwickelnde Herstellung von Öffentlichkeit, ein *Doing Public*, möglich. In Hinblick auf die Untersuchung einer feministischen (Gegen-)Öffentlichkeit muss also das Zusammenspiel der Räume und die Ansiedelung und Ausweisung auf den verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit mitskizziert werden. Mit der Raumfrage einhergehend hängt auch ein wesentlicher Kritikpunkt in Bezug auf das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit zusammen. Soziale Bewegungen im Allgemeinen und feministische Protestbewegungen im Besonderen können nicht ohne das Vorhandensein von Körpern gedacht werden. Nicht nur die Geschichte der Frauenbewegungen zeigt den Zusammenhang von Körpern, öffentlichem Raum und Protest (vgl. Gerhard 2012). Auch aktuelle Beispiele feministischer Proteste wie der am 21.01.17 stattgefundene *Women's March on Washington*[27] und zahlreiche solidarisierende Protestmärsche dazu weltweit, verdeutlichen nicht nur den Prozess des Zusammenspiels von urbanen und virtuellen Räumen, sondern auch die Anwesenheit von Körpern im öffentlichen Raum. Es geht also um das Phänomen der Performativität von Protest. In keinem der gängigen Öffentlichkeitskonzepte ist das Vorhandensein von Körpern, »[…] die Verkörpertheit pluralen, menschlichen Handelns«, wie Judith Butler zu Recht kritisiert (vgl. Butler 2016: 67), mitgedacht und diskutiert. Aus der Sicht eines performativen Politikverständnisses heraus, geht es auch darum, dem »body gap« (3.1 Zur Performativität von Protest), der in den vorherrschenden Konzepten von Öffentlichkeit vorhanden ist, entgegenzuwirken. Insbesondere für die feministischen Bewegungsöffentlichkeiten ist der weibliche Körper in seinen Figurationen von Protest im öffentlichen Raum ein wichtiger Bestandteil für das Verständnis der Herstellung von Gegenöffentlichkeit und zwar in einem doppelten Sinn: Er ist in seiner Symbolhaftigkeit im Moment seines Besetzens des öffentlichen Raumes nicht nur Ausdruck dessen, dass der häufig als privat eingestufte, in die vorpolitische Sphäre verwiesene und oftmals keiner Rechtsnorm unterliegende weibliche Körper im Moment des Erscheinens im öffentlichen Raum politisch wird (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Rezeption). Zugleich mag er auch ein hoffnungsvolles Zeichen hinsichtlich der jahrhundertelangen Exklusion von Frauen aus den Bereichen des öffentlich-politischen Raumes setzen. Letztendlich ist die politische Aussagekraft eines Körpers in seiner »Vulnerabilität« (vgl. Butler 2016) und auch in seiner Pluralität als Gesamtfiguration eines getanzten Protests im »Erscheinungsraum« (vgl. Arendt 2002: 251) eine stärkere als formierten sich die Frauen ausschließlich im digitalen Raum. In dem Zusammenhang ist Arendts »dramaturgische Konzeption des öffentlichen Raumes« (vgl. Straßenberger 2011) hilfreich, weil es die verschiedenen Aspekte der Herstellung und Verhandlung von (Gegen-)Öffentlichkeit erfasst. Insbesondere vor dem Hintergrund der Performativität von Protest erweitern Hildebrandt und Peters schlussendlich betrachtet die Vorstellung von Bürger*innenschaft um eine wichtige performative Dimension.

Ein besonderes Augenmerk sollte im Zuge dessen in der Beantwortung der Untersuchungsfrage und der abschließenden Reflexion darauf gelegt werden, ob »One Billion Rising« das eigene Performativ einlösen konnte (8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen?). Die Frage nach

27 Vgl.: https://www.womensmarch.com, letzter Zugriff am 20.10.17.

der Auf- und Durchführung von Bürger*innenschaft und Zivilgesellschaft also (»Performing Citizenship«) stellt sich im Besonderen im Zusammenhang der Forschungsfrage, ob Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag. Wie auch jenem Forschungsprogramm liegen der Organisation und Durchführung der Tanzproteste eine erweitere und lebendige Vorstellung von Zivilgesellschaft und einer Ausdrucksform performativer Demokratie zugrunde, die in engem Zusammenhang mit künstlerischen Ausdrucksformaten und urbanem Raum steht. Zu fragen bleibt allerdings, inwiefern man im Zuge einer transnationalen, von einer NGO organisierten Kampagne noch von selbstorganisierter Bürger*innenschaft sprechen kann. Auch die Reflexion der Grundannahmen zum Konzept und zur Praxis von »Performing Citizenship« sollten abschließend und ausblickend getätigt werden. Sie stehen dabei nicht im Widerspruch zur Forschungsfrage, sondern im Fokus einer abschließenden Gesamtschau und Überlegungen dahingehend, was zukünftige zivilgesellschaftliche, auch transnationale Proteste unter einem künstlerischen Anspruch leisten müssen, um als performative Kritik, als getanzte Gegenöffentlichkeiten (3.6 Getanzte Gegenöffentlichkeit: eine heuristische Begriffsschärfung) wahrgenommen und verhandelt zu werden.

1.7 Gegenöffentlichkeiten

Dem begrifflichen Konstrukt der Gegenöffentlichkeit, auf das sich Fraser bezieht (Fraser: 1997) wohnt wie allen Konzepten von Öffentlichkeit stets ein normativer Anspruch inne. Der sich aus der Studentenbewegung generierende und akademisch aufgriffene Terminus bildet sozusagen das »Gegenstück zur klassischen Medienöffentlichkeit« (Raupach 2008: 38). Das »kritische Konzept« (vgl. Wimmer 2007;) der Gegenöffentlichkeit bezeichnet im Prinzip alle »[…] Foren und Formen der Kommunikation sozialer Bewegungen, die in der massenmedialen Öffentlichkeit keinen oder nur marginalen Raum fanden« (Lünenborg/Maier 2013: 65). Die Verwendung des Begriffes der Gegenöffentlichkeit war jedoch keineswegs nur im Zusammenhang der Bildung von Öffentlichkeit im Rahmen der Neuen Sozialen Bewegungen zu verstehen, auch heute findet im akademischen Diskurs eine Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit und des Phänomens der Gegenöffentlichkeit statt (vgl. beispielsweise Wimmer 2007; Kopetzky 2014). Einem Verständis von Gegenöffentlichkeit folgend, das als eine kritische Reaktion auf hegemoniale, bürgerliche Öffentlichkeiten und Medienöffentlichkeiten verstanden werden kann, die von Diskriminierungen, Marginalisierung und Ausschlüssen von sozialen Akteuren qua Geschlecht, sozialem Stand oder nicht legitimierter Sprecher*innenposition durchzogen sind, muss sich diese in Form und Inhalt folgerichtig von den etablierten Öffentlichkeiten abgrenzen. »Indem Gegenöffentlichkeit für eine Informationsproduktion einsteht, die sich durch eine unkonventionelle, ›alternative‹ Form, ›andere‹ Inhalte sowie eine ablehnende Haltung gegenüber etbalierten Massenmedien auszeichnet, definiert sie ihr antagonistisches Verhältnis zum Mainstream der bürgerlichen Presse« (Raupach 2008: 39). Wimmer weist darauf hin, dass der Begriff in seiner usprünglichen Verwendung im Sinne »alternativer Öffentlichkeiten« (vgl. Stamm 1988) Aktionen der Neuen Sozialen Bewegungen und alternative Medien einschließe. Aktuell könnten aber

auch »neue Formen computervermittelter Kommunikation verstanden werden« (Wimmer 2007:12). Zudem rückten auch zivilgesellschaftliche Akteure, Medienaktivisten und NGOs (vgl. Wimmer 2010) ins Zentrum sich formierender Gegenöffentlichkeiten im 21. Jahrhundert im Rahmen demokratischer Ordnung. Immer gehe es im Kontext von Gegenöffentlichkeiten darum, Partizipations- und Diskursivitätsansprüche derer einzulösen, die aus hegemonialen gesellschaftlichen Diskursen kommunikativ ausgeschlossen seien (vgl. ebd.), da Öffentlichkeit immer auch eine Teilhabe an Demokratie bedeutet. Dabei katalysiert der digitale Wandel Formen und Foren neuer politischer Öffentlichkeiten wie Blogs. Im Zuge von »Gegenwartsdiagnosen« (vgl. ebd.) stellt Wimmer einen weiteren Strukturwandel der Öffentlichkeit fest, der sich auch durch Globalisierung, Transnationalisierung und damit verbundener zivilgesellschaftlicher Kritik äußere (vgl. ebd.). Auch Forschungen zum Agenda-Setting im Web 2.0 und der Möglichkeit zur Bildung politischer Gegenöffentlichkeiten wird im Zusammenhang aktueller Kommunikationsforschung diskutiert (vgl. Kopetzky 2014). Subsummierend ist Wimmer der Ansicht, dass die Begrifflichkeit der Gegenöffentlichkeit im Sinne kritischer Teilöffentlichkeiten sowohl auf der Komplexitätsebene massenmedialer Öffentlichkeit anzuwenden sei, als auch auf der Meso-Ebene »kollektive politische Lern- und Erfahrungsprozesse innerhalb alternativer Organsationszusammenhänge« im Sinne partizipativer Öffentlichkeiten beschreibe und schließlich auch auf der einfachen Ebene von Öffentlichkeit wie dem Netzaktivismus funktioniere (vgl. Wimmer 2007: 238). Eine Gegenöffentlichkeit könne schlussendlich sich auf allen Komplexitätsebenen entfalten, die Dimension könnten als »*Strukturen, Akteure, sozialer Kontext, Sinne, Funktionen* und *Dynamik*« (Ebd.: 243; Herv. i. O.) gefasst werden. Insofern könne man die Sprechenden und das Publikum, die Kommunikationsstrategie und die Medien, die medialen Positionen, Deutungsmuster und Diskurse bestimmen (vgl. ebd.: 245) und die »Funktionsindikatoren«, »Wirkungsindikatoren«, »Nutzungsindikatoren« und »Modusindikatoren« empirisch untersuchen (vgl. ebd. 247). Wimmer zeichnet dabei aus einer kommunikationswissenschaftlicher Perspektive heraus ein sehr dezidiertes und differenziertes Bild des Analyserahmen des Phänomens der Gegenöffentlichkeit. Dabei fehlt aber aus einer wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Perspektive heraus der Blick auf den Raum, die Körper und die Choreographien als fundamentale Bestandteile performativer Gegenöffentlichkeit. Politisches Handeln ist zugleich auch Handeln im öffentlichen Raum, dem performativen Politkverständnisses Arendts folgend. Wenn Tausende Frauen am 14. Februar 2013 tanzend demonstrieren und eine Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte einfordern, dann soll im Moment der Aufführung als Durchführung eine performative (Gegen-)Öffentlichkeit entstehen, die das einlöst, was sie zugleich einfordert: ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen und die Normativität des Rechts auf körperliche Unversehrtheit. Wenngleich sich auch im Netz digitale Gegenöffentlichkeiten wie #MeToo formieren oder auch im Vorfeld der Kampagnenarbeit zu »One Billion Rising« Gegenerzählungen in das Diskursfeld eingespeist worden sind, so weisen Gegenöffentlichkeiten doch meistens eine performative Dimension auf: Über Demonstrationen im öffentlichen Raum oder unkonventionelle Formate wie Flashmobs wird ein Großteil der kritischen Öffentlichkeit hergestellt, die dann über die massenmediale Diskurse zwecks Beglaubigung verhandelt werden muss. Insofern müssen die Prozesse von *Doing Public*, *Doing Gender* und auch *Doing Choreography*

als integrale Bestandteile der Herstellung von Gegenöffentlichkeit stets mitbetrachtet werden.

1.8 Öffentlichkeit und Raum

Politisches Handeln innerhalb demokratischer Ordnung ist ohne das Vorhandensein und die Produktion von Raum undenkbar. Räume, beziehungsweise die Produktion von (gegen-)öffentlichen, performativen, diskursiven und medialen Räumen, bilden im politischen (Spiel)-feld neben den Akteur*innen eine der Grundbedingungen des Politischen. Sie ermöglichen und konstituieren das (gemeinsame) politische Handeln, das »acting in concert« (Straßenberger 2015: 92ff.), wie Hannah Arendt es in ihrer *Vita Activa* (2013; [1967]) im Sinne einer »dramaturgischen Konzeption des öffentlich-politischen Raumes« ausführlich beschrieben hat (vgl. Straßenberger 2015: 92ff.). Dass eine rein physikalische Vorstellung, die Raum als einen »Behälter- oder Containerraum« versteht, nicht hinreichend sein kann, um politische Prozesse zu begreifen und gesellschaftliche Veränderungen zu erfassen, ist evident. Als theoretische Ausgangspunkte der »topologischen Wende« in den Sozialwissenschaften gelten die innovativen Ansätze Michel Foucaults, insbesondere sein bereits 1967 publizierter Aufsatz »Andere Räume« (Foucault 1992), wie auch im Besonderen die 1974 erschienene Schrift Henri Lefebvres *La production de l'espace* (Henri Lefebvre 2015), der ein dynamisches Raumverständnis zu Grunde liegt; nicht zuletzt auch Pierre Bourdieus Theorie des sozialen Raumes ([1979]; 1982) verweist auf die Wende im Verständnis von Raum. Nicht von ungefähr geht dabei die »Hinwendung zum Raum«, der *Spatial Turn*[28], mit grundsätzlichen Veränderungen der Lebenswelt, mit Prozessen der Medialisierung und Digitalisierung einher, die jenen Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften haben notwendig erscheinen lassen, der den Analysefokus auf die Herstellung von Räumen legt. Räume werden dabei nicht mehr als »quasi gegeben«, »objektiv« oder »natürlich«, sondern als sozial hergestellt betrachtet. Der Raum avanciert nunmehr zur »Beschreibungs- und

28 Der Begriff des *Spatial Turn* geht auf den Humangeographen Edvard G. Soja zurück, der diesen als Überschrift eines Teilkapitels seines Werkes *Postmodern Geographies* (1989) erstmals verwendete, um die Geschichtsschreibung des Historischen Materialismus kritisch zu hinterfragen. An verschiedenen Stellen zunächst recht »unspezifisch« eingesetzt, verweist doch Soja explizit auf die Notwendigkeit eines veränderten Raumdenkens und eines radikal anderen Raumverständnisses im Sinne Henri Lefebvres (vgl. Döring/Thielmann 2008: 7), der den Raum immer auch als ein Produkt sozialer Prozesse, als sozial hergestellten Raum begreift (vgl. Lefebvre1974). Wenn auch der *Spatial Turn* im Spielfeld heuristischer Begriffsbildung- und Schärfung mit vielen anderen »*Turns*«, beispielsweise dem *performativen*, dem *iconic* oder dem *pictorial turn* in Konkurrenz stünde und keine solche Wendung mehr als die Reichweite des *linguistic turn* der 70er Jahre heranreichen könne (vgl. Döring/Thielmann 2008: 12-13), sei die Hinwendung zum Raum in den Sozial- und Kulturwissenschaften im Sinne eines Paradigmenwechsels angesichts der Veränderung gesellschaftspolitischer Lebenswelten notwendig (vgl. Macher 2007: 10ff., vgl. Glasze/Mattisek 2009: 7ff.; vgl. Günzel 2017: 7ff.). Dabei geben Döring und Thielmann (2008: 7ff.) entgegen aller Befürchtungen zu bedenken, dass der Raum angesichts der von McLuhan prognostizierten »Ortlosigkeit« des »global village« zunehmend verschwinde (vgl. McLuhan [1964], 1995), sondern eben auch als »medialisiert« zu denken sei.

Steuerungsgröße für komplexe soziale Prozesse« (Macher 2007: 10). Räumliche Wirklichkeiten sind dabei durchzogen von bestimmten Vorstellungen und Handlungslogiken und damit einhergehenden »Machteffekten« im Sinne Foucaults, die den Raum als »[…] Produkt und Produzent« der »drei Achsen von Wissen, Macht und Subjekt« definieren lassen (Strüver 2009: 63). Verbunden sind damit soziologische Fragestellungen, »[…] wie sich gesellschaftliche Normen und Wertvorstellungen als besondere Form von *»Wissen«* [Herv. i. O.] in räumlichen Alltagspraktiken und der Eigen- und Fremdwahrnehmung von »verkörperten Subjekten« sedimentieren (vgl. ebd.: 61) und offensichtlich werden. Die Betrachtung und Untersuchung von Räumen, als gesellschaftlich produziert und Gesellschaft »produzierend«, muss auch die Frage nach der Widerständigkeit und der Pluralität mitdenken. Somit erweitert sich die Raumfrage zugleich um eine »Machtfrage«. Wer kann sich wie und in welchem Maße »Raum verschaffen«? Wie kann der Raum für gesellschaftskritische Bewegungen »besetzt«, beziehungsweise »angeeignet« werden? Dabei kann der Grad der Verdichtung des jeweiligen Raumes und die Genese subalterner Bewegungen als gesellschaftspolitische Auseinandersetzung um Deutungs- und Handlungsmacht von öffentlichen Räumen sicher auch als Gradmesser für die »Produktivität« eines Raumes verstanden werden. Dass die Raumfrage immer auch mit einer Machtfrage verbunden ist, ist evident.

In der Untersuchung des Phänomens der getanzten (Gegen-)Öffentlichkeiten zu »One Billion Rising«, deren performative Ausführungen, medialen und diskursiven Verhandlungen, ist eine Auseinandersetzung mit der Raumfrage unabdingbar. Dafür braucht es ein soziologisches Verständnis von Raum, das prozessual ist, ein *Doing Public*, *Doing Gender* und *Doing Choreography* mitdenkt und Akteur*innen, Praktiken der Raumaneignung und Materialitäten zueinander in Beziehung setzen kann. Politische Handlungsräume entstehen im Rahmen von »One Billion Rising« im Moment der performativen »Aufführung als Durchführung« (vgl. Klein/Göbel 2017). Getanzt wird die Protestchoreographie von denen meist weiblichen zivilgesellschaftlichen Akteuren im öffentlichen Raum der Stadt, im »Zentrum der Macht«, an demokratiehistorisch und symbolisch aufgeladenen Orten wie vor dem Brandenburger Tor, vor dem Parlament in Delhi oder auf dem Constitutional Hill in Johannesburg. Zugleich existieren die politischen Räume zu »One Billion Rising« auch im Netz und werden im medialen Raum verhandelt. So zieht sich der getanzte Protest durch alle Räume hindurch: durch den urbanen, den virtuellen und den medialen. Offensichtlich erscheint erst in einem gelungenen Zusammenspiel aller Räume ein erfolgreicher zivilgesellschaftlicher Protest und die Herstellung feministischer (Gegen-)Öffentlichkeit möglich. Dass dabei auch über Performativität, diskursive Zuschreibungen und Wahrnehmungen ein »kultureller Gegenraum« (vgl. Löw 2001: 227) entstehen kann, der politische Teilhabe und Partizipation von Frauen im Moment des getanzten Protests, gemeinsames politisches Handeln möglich macht, muss berücksichtigt werden.

Das relationale Raumkonzept Martina Löws

Martina Löw (2001) hat ein soziologisches Raumkonzept entwickelt, das es ermöglicht, den Raum als ein dynamisches Gebilde in seiner Prozessualität der Entstehung und Wahrnehmung zu begreifen. Sie beschreibt den Raum, entgegen einer für sie nicht zu-

lässig erscheinenden »Trennung in einen sozialen und materiellen Raum« (vgl. ebd.: 15), als eine »[…] (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten« (271). Raum existiert aus ihrer soziologischen Perspektive dabei nicht aus sich selbst heraus, sondern wird als soziale Produktions- und Syntheseleistung begriffen. Damit grenzt sie sich klar von absolutistischen und relativistischen Raumvorstellungen ab. So zeige beispielsweise die Auseinandersetzung mit Raum in Bildungs- und Sozialisationsprozessen, dass die Aneignung von Raum immer auch ein fundamentaler Bestandteil von Bildungsprozessen sei. Die sinnliche Wahrnehmung konkreter Objekte in Raum, Prozesse der Raumaneignung und die Ausbildung eines räumlichen Vorstellungsvermögens (vgl. ebd.: 73ff.) beschreiben die Entwicklungsprozesse der Menschwerdung und des Handelns. Dass sich in der Raumaneignung auch Geschlechterverhältnisse widerspiegeln, sei auch den »gesellschaftlichen Arbeitsteilungen und geschlechtsspezifischen Zuweisungen von Öffentlichkeit und Privatheit« geschuldet (vgl. ebd.: 91). Zudem lernten Mädchen in den Sozialisationsprozessen ein »sich reduzierendes räumliches Handeln, Jungen ein expandierendes« (vgl. ebd.: 92). Damit verbunden sei auch eine spezifische Sportsozialisation und die Wahl der Sportarten. Dabei sei die Raumfrage auch eine geschlechtsspezifische hinsichtlich der Bewegungsräume für Mädchen und Jungen, denn Fußballplätze gebe es im öffentlichen Raum überproportional häufiger als öffentliche Plätze, die für expansive Bewegunsarten wie das von Mädchen favorisierte Rollschuhfahren geeignet seien (vgl. ebd.). Auch 20 Jahre nach den Studien zur geschlechtsspezifischen Sport- und Bewegungssozialisation von Jungen und Mächen, auf die sich Löw (2001) bezieht, scheint sich daran wenig geändert zu haben. Die in den Kommunen und Städten ausgewiesenen Streetballplätze und Skateranlagen zeigen mehrheitlich sich den Raum aneignenden Jungen, während Mädchen oftmal nur als Zuschauerinnen auftreten. Dass dabei Raumaneignung auch mit Prozessen des *Doing Gender* verbunden sind, ist evident. Die Eroberung virtueller Räume ist dabei auch ein Teil der Sozialisation und Bildungsprozesse und des »reflexiven Umganges mit dem Raum« (vgl. ebd: 93ff.). Löw nennt in diesem Zusammenhang die Genese und Aneignung imaginärer Räume via Telefon, über Fernsehen und Videos, Computer und nicht zuletzt über Cyberspace-Spiele. Raummetaphern wie »Datenautobahn« oder »global village« machten deutlich, dass Raumerfahrung eine neue Qualität beigemessen werde, »[…] daß die Datennetze als Räume wahrgenommen werden« (95). Darüber hinaus zeigten insbesondere auch Jugendkulturen wie imaginäre Räume, reale Räume und Orte geschaffen werden würden. Löw verweist in dem Zusammenhang auf die Techno-Kultur (vgl. ebd.: 101), die in paradigmatischer Weise zeige, dass die Produktion und Aneignung von Raum ein vielfältiger Prozess ist. Allein der Blickwinkel auf die jungendkulturellen Räume, in ihrer Ausgestaltung im Virtuellen und Realen, erfordere eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Raum und der Genese eines Raumbegriffes, der eben diese komplexen und vernetzten Phänomene abbilden könne: »Während sich die Alltagsvorstellungen von Raum vervielfältigen, ist es jedoch in der wissenschaftlichen Kommunikation notwendig, *einen* Raumbegriff zu entwickeln, der prozessual formuliert ist, daß er die Vielfältigkeit sowohl möglicher Alltagsvorstellungen aus auch in der Konstitution von primär symbolischen Räumen und die Gleichzeitigkeit verschiedener Räume an einem Ort erfaßt. Dies kann dadurch gewährleistet werden, daß man die Räume als zu konstituierende begreift« (103). Insbesondere das Internet,

das Globalisierungsprozesse offensichtlich werden lasse (vgl. ebd.:), fordere eine prozessuales Verständnis von Raum gradezu heraus. Stelle man darüber hinaus Bezüge zwischen dem virtuellen Raum globaler Beziehungen, dem Raum der Nationalstaaten und dem der Städte her, so erkenne man am Beispiel der »global cities«, das ein »fließendes Netzwerk« sowohl transnational als auch national eingebunden sein könne (vgl. ebd.: 108). »Man muß also schlussfolgern, daß nicht nur auf der Ebene der Sozialisiation und Bildung und damit im Handeln, Vorstellen, Wahrnehmen, in vielfältigen Verknüpfungen Räume entstehen, sondern auch Städte an sich und miteinander relational verknüpfte Räume bilden. Gerade diese Mehrdimensionalität muß ein soziologischer Raumbegriff erfassen können« (109). Löw betrachtet dabei den Raum nicht nur aus einer mikrosoziologischen Perspektive heraus, als Herstellungs- und Syntheseleistung einzelner Akteur*innen, sondern auch aus einem makrosoziologischen Blickwinkel in Bezug auf die Genese transnationaler räumlicher Figurationen. Der Körper nimmt dabei im Zusammenhang ihrer prozess- und handlungsorientierten Perspektive auf den Raum eine fundamentale und konstitutive Rolle ein: »Wie auch der Raum, so ist der Leib immer schon beschriebener und besprochener. Jeder handlungstheoretische Bezug auf Raum setzt zwangsläufig an der Körperlichkeit der Menschen an. Diese kann jedoch in keiner Weise als natürliche angenommen werden, sondern der Körper ist immer schon ein eingeteilter, beschriebener, in Vorstellungen und Bildern geformter. Weder die Selbstwahrnehmung noch der wissenschaftliche Blick darauf kann zu einem vordiskursiven Leib vordringen. Die Untersuchungen müssen vielmehr dem Faktum Rechnung tragen, daß der Körper wissenschaftlicher Raumanalyse selbst schon Raum ist« (128). Damit ist die Herstellung und Wahrnehmung von Raum an den menschlichen Körper gebunden und ohne die Berücksichtigung von Handeln nicht denkbar. Raum ist, so Löw, ein »gesellschaftliches Produkt« (129). Insofern sei Raum eine »relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnungen selbst ständig verändern. Das bedeutet, Raum konstituiert sich auch in der Zeit« (131). Davon ausgehend, dass Räume im Handeln entstünden, geht Löw davon aus, dass sich auch gesellschaftliche Strukturen in den räumlichen Strukturen abbilden (vgl. ebd.: 167), d.h., dass in der Anordnung von »Gütern« (vgl. ebd. 171) und Menschen zugleich soziale Strukturen eingeschrieben sind. Strukturprinzipien wie Klasse oder Geschlecht reproduzieren sich demnach nicht nur im Handeln, sondern müssen sich folgerichtig auch in den räumlichen relationalen Anordnungen widerspiegeln, die Raum in »institutionalisierten Formen« hervorbringen (vgl. ebd.: 177). Dabei steht der Körper im Zentrum vieler Raumproduktionen (vgl. ebd.: 179). Löw denkt die Synthese von Raum aber nicht nur in sich wiederholenden und habitualierenden, sondern auch in kreativen Prozessen der Abweichung und Modifikation, die im Rahmen der Untersuchungsfrage von besonderem Interesse sind: »[…] Dieses gegen institutionalisierte (An)Ordnungen gerichtete Handeln nenne ich gegenkulturell, die in diesem Prozess konstituierten Räume, unabhängig davon, ob es sich um einmalige Aktionen oder regelmäßige Abweichungen handelt, *gegenkulturelle Räume*« (185). Damit entwickelt sie eine etwas andere Vorstellung zu der Foucaults, der im Zusammenhang der Produktion von Räumen von *Heterotopien* (Foucault 1967) spricht, denen er kompensatorische Funktion zuweist. Löw betont im Zusammenhang der *gegenkulturellen Räume*, dass diese stärker gegenläufig zu hegemonialen Räumen ausgerichtet

seien. Damit erscheint auch die »getanzten Besetzung« des öffentlichen Raumes im Rahmen der politischen Kampagne »One Billion Rising« als Vorhaben, einen »gegenkulturellen Raum« im Moment der »Aufführung als Durchführung« (vgl. Klein/Göbel 2017) produzieren zu wollen. Damit unterlaufen diese *gegenkulturellen Räume* in ihrer Symbolik und Materialität, jene »Anordnungen«, die gesellschaftlich vorstrukturiert sind. Je nach dem Grad der geschlechtsspezifischen Zuweisung zu Räumen, beispielsweise durch die gelebte gesellschaftliche Praxis der Teilung der Sphären in die Hausarbeit und Kindererziehung einerseits und die Erwerbsarbeit andererseits, kann politisches Handeln wie die getanzte Demonstration für die Normativität der Frauenrechte im öffentlichen Raum auch widerständiges Handeln über die Produktion eines gegenkulturellen (Tanz-)Raumes bedeuten. Insbesondere werden dabei die von Löw thematisierten Aspekte der Handlungssituationen, die »materielle« und die »symbolische Komponente« deutlich (vgl. ebd.: 193). Schließlich ist die Konstituierung von Räumen auch mit Wahrnehmungsprozessen verbunden und abhängig vom Habitus des jeweiligen Menschen. Das Wahrnehmen von Räumen beziehe sich dabei im Regelfall auf die Anordnung von Objekten und Menschen an einem lokalisierten Ort, der nicht nur in Bezug auf den virtuellen Raum »flüchtig« sein könne (vgl. ebd. 195ff.). Die Räume letztendlich seien zwar nicht als Ganzes, dennoch aber »stofflich wahrnehmenbar« (vgl. ebd. 204). Der Prozess der Konstituierung von Raum, so Löw, sei von den gesellschaftlichen Strukturprinzipien der Klasse und des Geschlechts auf allen Ebenen determiniert, die bestimmte Gruppen sozialer Akteur*innen ein – und ausschließe (vgl. ebd.: 210). Somit können Räume gesellschaftliche Ungleicheiten reproduzieren und »sichtbar« werden lassen: »Zusammenfassend kann man festhalten, daß die Konstitution von Raum Verteilungen zwischen Gesellschaften und innerhalb einer Gesellschaft hervorbringt. […] Diese (An)Ordnungen haben Inklusions- und Exklusionseffekte. Räume sind daher oft ›Gegenstände‹ sozialer Auseinandersetzungen. Verfügungsmöglichkeiten über Geld, Zeugnis, Rang oder Assoziation sind daher ausschlaggebend, um (An)Ordnungen durchsetzen zu können, so wie umgekehrt Verfügunsmöglichkeiten über Räume zur Ressource werden kann« (217/218).

Das relationale Raumverständnis im Kontext feministischer Gegenöffentlichkeiten

Die Reflexion über Raum ist im Zusammenhang der Analyse getanzter (Gegen-)Öffentlichkeiten unerlässlich. Nur im Zusammenspiel der Räume – der Vernetzung der Akteur*innen und die Eröffnung des Diskursfeldes im virtuellen, die getanzten Proteste im Rahmen von »One Billion Rising« im urbanen und die Verhandlung und Rezeption im medialen Raum- scheint die Produktion von (Gegen-)Öffentlichkeiten zu gelingen. Die Frage nach der getanzten Gegenöffentlichkeit ist dabei immer auch eine Frage des Raumes. Dabei zeigt die Verbindung aller Räume und ihrer Prozesshaftigkeit an, dass diese nicht als geschlossene Einheiten begriffen werden können, sondern, so wie Löw (2001) es vorschlägt, als eine netzartige Struktur zu betrachten sind. In diesem »fließenden Netzwerk« sind »Bahnen« der Kommunikation und Medialisierung durch die Räume festzumachen, aber auch »Knotenpunkte« in der Lokalisierung der getanzten Flashmobs im öffentlichen Raum zu bestimmen (vgl. Löw 2001). Damit sind lokale

Punkte als Orte nicht nur national eingebunden, sondern auch in einem transnationalen Raum im Rahmen von »One Billion Rising« verortet. Somit wird die Frage nach der getanzten Gegenöffentlichkeit auch zu einer Raumfrage. Wenn Frauen im öffentlichen Raum, der mit sozialen Normen, Geschlechterordnungen und spezifischen Machtverhältnissen durchzogen ist, tanzend demonstrieren und im Moment der Aufführung als Durchführung einen »Tanz-Raum« konstituieren, der auch als Intervention in den öffentlichen Raum wahrgenommen und massenmedial beglaubigt wird, dann entsteht ein Raum, der die Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen (vgl. Klein 2009/10) offenkundig werden lässt. Dabei kommt den weiblichen Körpern eine entscheidende Funktion zu: Sie konstituieren diesen Raum; über die Choreographie schreiben sie sich in den öffentlichen Raum ein und stellen im Moment der Durchführung zugleich performativ hegemoniale Geschlechterverhältnisse in Frage. Damit wird der öffentliche Raum zum »Gegenstand sozialer Auseinandersetzung«, so wie Löw es beschreibt. Im Zusammenhang der von ihr angesprochenen »Verfügungsmöglichkeiten« hinsichtlich der Konstitution von Raum bedeutet es in Bezug auf »One Billion Rising« umgekehrt auch, die Frage zu stellen, ob diese »Verfügungsmöglichkeiten« eben auch notwendig sind, um einen transnationalen gegenkulturellen Raum generieren zu können, der als solcher auch so wahrgenommen und beglaubigt wird. Das betrifft die Unterstützung durch machtvolle politische Akteur*innen und die finanziellen Ressourcen V-Days. Im Zuge der Bestimmung gegenkultureller Räume grenzt Löw diese aber klar vom Konzept der »Anderen Räume« Foucaults ab: »Das Schaffen eigener institutionalisierter (An)Ordnungen ist ein zur Dominanzkultur gegenläufiges Geschehen, welches als *gegenkulturell* bezeichnet wird. Es eröffnet individuelle Handlungsoptionen, kann – wie Widerstand allgemein – zu Veränderungen gesellschaftlicher Strukturen führen, kann aber auch diese in der Übertretung bestätigen. Im Unterschied zu gegenkulturellen Räumen werden Räume *heterotop* genannt, wenn Räumen systematisch Illusions- oder Kompensationsfunktionen zugeschrieben werden« (227). Diese Überlegungen betreffen auch unmittelbar die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, wenngleich der produzierte und als gegenkulturell konzipierte Tanz-Raum zunächst als flüchtiger erscheint, aber in der Syntheseleistung der Rezeption ja verhandelt wird. In jeden Fall lässt sich die Tanzchoreographie zu *Break the Chain*, der choreographierte Tanzflashmob, als »institutionalisierte (An)Ordnung« im öffentlichen Raum lesen. Ob er eine feministische, transnationale Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, muss über die Analyse der massenmedialen Rezpetion geprüft werden (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Rezeption).

1.9 Die Produktion des Diskurses: Erzählen als politische Praxis

Das Diskursfeld zu »One Billion Rising« ist im virtuellen Raum durchzogen von Kampagnenmaterialien, Artefakten wie den Pressemitteilungen, Selbstbeschreibungen und den Kampagnenvideos. In der Sichtung des Datenkorpus wird deutlich, dass der politische Aufruf sich am getanzten Protest zu beteiligen, nicht nur über die geschriebene Sprache als »Text« funktioniert, sondern die Botschaft der Herstellung einer transnatio-

nalen Zivilgesellschaft und Gegenöffentlichkeit via Tanz offenbar auch über das Zusammenspiel von narrativer, theatraler und medialer Ebene der Videos funktioniert. Die nicht-diskursive Praxis des Tanzens im öffentlichen Raum erscheint in der Logik der Videos als selbstverständliche und schlüssige transnationale Form des Protests. In der Produktion des Diskurses möchte ich einem erweiterten, performativen Textverständnis folgen, das auch nicht-diskursive Praxen einschließt. Das Dispositiv der Kampagne in Text und Bild »erzählt« von einem transnationalen »Erheben« der Frauen (»One Billion Rising«). Welches soziale Wissen, welche soziokulturellen Deutungsmuster, welche semantischen und visuellen Narrative transportieren dabei die »Erzählungen« im Rahmen der feministischen Gegennarration »One Billion Rising«, die die Grundlage für das kollektive Protesthandeln bildet?

Auch in der Politikwissenschaft und der Politikberatung macht sich der »performative turn« der Sozialwissenschaften vorangegangener Jahrzehnte bemerkbar. Im Zusammenhang der Entwicklung einer strategieorientierten Diskursanalyse weisen Turowski und Mikfeld (2013) in ihrem Werkbericht explizit darauf hin, dass »[…] die Beziehungen des Menschen zur Welt durch kollektiv erzeugte symbolische Sinnsysteme oder Wissensordnungen vermittelt werden« (2013: 20). Im Zuge dieser Annahme entwickeln sie im Rahmen strategischer Politikberatung ein differenziertes Analysemodell, das zwischen politischen Diskursebenen und Diskurswelten abstrahiert (vgl. 2013: 40ff.). Sie gliedern die Diskursebenen im politischen Raum nach Metadiskursen, zu denen beispielsweise der Diskurs zu den Menschenrechten gehört. Die Metadiskurse seien am wenigsten angreifbar, beruhten auf normativen Wertvorstellungen, würden aufgrund ihrer Nichtangreifbarkeit »[…] umso mehr von allen politischen Kräften vereinnahmt werden« (ebd.: 46). Narrative Diskurse setzten sich aus kollektiven Mythen und Erzählungen zusammen, sie seien zum Beispiel im Feld Sozialer Bewegungen angesiedelt. Dabei bildeten Narrative und Mythen eine unabdingbare und legitimierende Basis, auf die narrative Diskurse verweisen würden (vgl. ebd.; 44). Nach Turowski und Mikfeld würden in narrativen Diskursen »[…] kollektive Vorstellungen und große sinngebende Erzählungen« verhandelt. Diese Erzählungen seien im Bewusstsein der Bevölkerung tief verwurzelt (vgl. ebd.: 44). Insofern seien Paradigmen und Policy-Diskurse stets eingebettet in ein »[…] historisch gewachsenes, vielfach mythisch aufgeladenes Raster aus Werten, Erinnerungen und Auffassungen. Narrativ-Diskurse schöpfen ihre diskursiven Wirkungspotentiale meist aus der Anrufung historischer Ereignisse, Mythen und kollektiv geteilten Erfahrungen […]« (Ebd.: 44). Narrative und Mythen bildeten somit das unabdingbare und legitimierende Fundament, auf das narrative Diskurse stets verwiesen (vgl. ebd.: 44). Beispielhaft für ein Narrativ nennen die Autoren den »amerikanischen Traum«. Allerdings würden die Narrative und Mythen erst über die Narrativ-Diskurse gerahmt und in Ordnungen, Praktiken und Strukturen »übersetzt« und »stabilisiert«. Die Politologen machen deutlich, dass narrative Diskurse bestimmte strategische Deutungen und Übersetzungen von Erzählungen seien: »Narrative Diskurse sind also vor allem interessensgestützte Interpretationen von Narrativen, mittels derer bestimmte politische Optionen erklärt und Alternativen verworfen werden. Diese Übersetzung von narrativen in ›natürliche‹ Wissensordnungen, die auf der Diskursebene vollzogen wird, dient den Diskursen auf der oberen Ebene immer wieder als normative und argumentative Quelle« (Ebd.: 45). Turowski und Mikfeld (2013) schrei-

ben dabei der Sprache an sich einen fundamentalen Wert im politischen Diskurs- und Handlungsfeld zu: »Die Sprache ist ein, wenn nicht das wichtigste Instrument der Politik. Sprache dient der Argumentation, der Verhandlung, der Konsensfindung aber auch der Agitation und Manipulation. Über Sprache stellen wir politische Zusammenhänge und Zugehörigkeit, ebenso wie Abgrenzung her. (Auch) über Sprache werden politische Allianzen geknüpft und Mehrheiten gebildet« (Ebd.: 8). Politische Sprache müsse grundsätzlich auf die Überzeugung der Öffentlichkeit ausgerichtet sein, somit sei politische Sprache immer auch Gegenstand von Deutungskämpfen und Instrumentarium von Macht. Politische Begriffe stünden nicht objektiv für sich selbst, sondern entsprächen einem »Raumgeist« und »Zeitgeist«. Politische Sprache sei Teil einer Inszenierung, ziele darauf ab, Gruppen nach innen zu schließen und nach außen abzugrenzen (vgl. ebd.: 10). Als Analyseeinheiten nennen Turowski und Mikfeld im Besonderen Metaphern und Topoi als wiederkehrende Argumentationsmuster, Narrative und Mythen (vgl. ebd.: 11ff.).

1.10 Zur Funktion von Narrativen in politischen Diskursen

Unter einem Narrativ verstehen Turowski und Mikfeld eine politische Erzählung, die »[…] einzelne politische Forderungen oder Konfliktlinien in einen umfassenderen ideologischen, normativen und historischen Kontext einordnet und damit kollektive Identitäten formt« (13). Die Funktion politischer Narrative in der Herstellung von Kommunikation und politischer Öffentlichkeit sei eine brückenbauende zwischen den politischen Eliten und der breiten Zivilbevölkerung (vgl. ebd.: 13). Die Wurzeln politischer Narrative lägen dabei nicht nur in den politischen Grundströmungen und -positionen, sondern könnten auch nationalen oder religiösen Ursprungs sein (ebd.: 14). Politische Mythen definieren sie als eine besondere Form des politischen Narrativs, welche die Vergangenheit verklärten oder auch idealisierten: »[…] Ein politischer Mythos knüpft an einem breitem, dem Publikum bekannten Stoff an und setzt diesen in Bezug zur Gegenwart. Man kann ihn als eine »emotional aufgeladene Narration« definieren, die historische Wirklichkeit nicht den Tatsachen gemäß, sondern in einer selektiven und stereotypisierenden Weise interpretiert« (14). Politische Mythen vermittelten den Menschen Orientierung und Identifikation, könnten auch mobilisierend wirken. Grundsätzlich ließe sich nach Personenmythen, Ereignismythen, Raummythen oder Zeitmythen unterscheiden (vgl. ebd.: 14).

Im Rahmen meiner Untersuchung der Produktion zu »One Billion Rising« (5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Produktion) möchte ich von einem erweiterten Narrativ-Begriff ausgehen, der nicht nur semantische Inhalte als Text begreift, sondern es ebenso ermöglicht, visuelle Narrative mitzudenken. Der Freiburger Politologe Heck folgt einem erweiterten Narrativ-Verständnis, skizziert und begründet in seinem Aufsatz »Visuelle Narrative in der Politik. Repräsentationen der Herrschaft Barack Obamas in der politischen Kunst« (vgl. Heck 2014) eben dieses Verständnis und entwickelt einen auf einer Methodentriangulation basierenden, diskursanalytisch orientierten Forschungsansatz. Heck kritisiert, dass die Kunstpolitologie ein Forschungsdesiderat aufweise, beziehungsweise es kei-

nen »wissenschaftlichen und methodologisch fundierten Bildbegriff« in der Politikwissenschaft gäbe (vgl. ebd.: 311). Dabei habe es bereits in der Vergangenheit verschiedene Ansätze gegeben, Bilder und andere visuelle Artefakte in die Überlegungen einer politikwissenschaftlichen Analyse mit einzubeziehen. Eine Erweiterung des Narrativ-Begriffes ist im Besonderen für meine Forschungsfrage fruchtbar, da ein Großteil der zu untersuchenden Kampagnenmaterialien aus visuellen Artefakten, den Kampagnenvideos, den »feministischen Gegennarrationen« besteht, deren Funktion es ist, Performativität herzustellen, den getanzten Protest im öffentlichen Raum zu katalysieren. Wie Turowski und Mikfeld (2013) versteht auch Heck das politische Narrativ als eine komplexe Sprechhandlung, in derer sich bestimmte politische Ziele, Normen und ideologische Konzepte verdichten und über die Herstellung von Öffentlichkeit an den spezifischen Diskurs angeschlossen werden (vgl.: ebd. 314): »Durch die öffentliche Artikulation treten die Narrative in Wechselwirkung mit den jeweiligen Diskursen, an die sie sinnhaft anschlussfähig erscheinen und die sie konstituieren« (ebd.: 314). Der bildakttheoretischen Konzeption Bredekamps (vgl. Bredekamp 2010) folgend, stellt Heck methodische Überlegungen an, wie man die Performativität visueller politischer Narrative und ihrer ihnen innewohnenden politischen Macht entschlüsseln könne. Insofern geht es nicht nur das »erzählende Werk«, sondern auch um dessen »modus operandi«. Heck schlägt im Zusammenhang der Interpretation des Bildaktes eine Rückbesinnung auf die Ikonographie und die Ikonologie nach Panofsky (vgl. 2006 [1955]) vor und verbindet im Zusammenhang einer hermeneutischen Herangehensweise an Bilder und ihre Narrative die Ikonologie mit diskurs- und rezeptionsanalytischen Überlegungen. In Bezug auf den Textbegriff der Diskursanalyse macht Heck deutlich, dass dieser das Ensemble aller Äußerungen und Praktiken als Text begreift, der auf seinen Bedeutungsgehalt, seine Norm- und Wertvorstellungen hin befragt werden kann (vgl. ebd.: 318ff.). Dabei sind seine Überlegungen in die methodische Konzeption eines wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Zuganges mit einzubeziehen (4. Strike. Dance. Rise! Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?).

1.11 Öffentlichkeiten als Prozesse der Verständigung von Gesellschaft über sich selbst

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Öffentlichkeit im Rahmen demokratischer Ordnung hat gezeigt, dass Öffentlichkeit stets als ein Prozess der Verständigung von Gesellschaft über sich selbst zu begreifen ist (vgl. Klaus 2006; 2017) – auch als ein diskursives Forum, in dem Sprecher*innenpositionen, Themen und Deutungsmacht ausgehandelt werden. Dabei kann nicht von einer einzigen Öffentlichkeit ausgegangen werden, sondern nur von ihrer Pluralität auf mehreren Ebenen. Die Besetzung oder Nicht-Besetzung der jeweiligen Ebenen spiegelt gesellschaftliche Machtverhältnisse, Partizipation und Teilhabe, Prozesse der In- und Exklusion wider. Gegenöffentlichkeiten wiederum versuchen hegemoniale Deutungsmuster der Gesellschaft in Frage zu stellen, marginalisierte Themen auf die politische Agenda zu bringen, Partizipationsansprüche und demokratische Teilhabe einzulösen. Öffentlichkeiten sind dabei keine starren Gebilde; sie werden von den sozialen Akteur*innen der Gesellschaft

hergestellt (*Doing Public*), durchziehen urbane, mediale und virtuelle Räume, funktionieren oftmals im Zusammenspiel dieser. Die über die Produktion von Öffentlichkeit entstehenden Diskursfelder weisen Narrative auf und machen deutlich, dass sie in ihrer Produktion und Rezeption, Verhandlung und Beglaubigung auf Evidenzerzeugung angewiesen sind. Öffentlichkeiten sind abschließend betrachtet ohne die Existenz sozialer Akteur*innen nicht denkbar. Oftmals spielt, insbesondere sichtbar in der Herstellung von performativen Gegenöffentlichkeiten, der Körper eine besondere Rolle. Im Zusammenhang von »One Billion Rising« handeln die weiblichen Körper politisch, indem sie das einlösen, was sie zugleich einfordern: Die Unversehrtheit des weiblichen Körpers in allen Räumen. Öffentlichkeiten gehen immer auch mit der Konstituierung von Räumen einher. In der Verhandlung dieser offenbart sich auch eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Ordnungen, Strukturen und Deutungsmustern – eine Bestätigung derer oder eine Kritik an hegemonialen (An)Ordnungen (vgl. Löw 2001).

2. Doing Gender: Zur Performativität und Verhandlung von Geschlecht

Gesellschaftspolitische Räume und die Herstellung aller Formen von Öffentlichkeit sind ohne das Handeln menschlicher Akteure nicht denkbar. Hierbei nimmt der menschliche Körper in der (Selbst-)Darstellung, der Attribution und der Interaktionen aller Handlungen im Sozialen eine fundamentale Rolle ein, er ist untrennbar mit dem Handeln verbunden. Entgegen möglicher biologistischer Zuschreibungen einer »Natürlichkeit des Körpers« kann es aus praxeologischer, körpersoziologischer und diskurstheoretischer Perspektive heraus keinen Körper jenseits gesellschaftlicher Praktiken und Vorstellungen geben; der menschliche Körper ist also ein zutiefst (ver-)gesellschaftliches Phänomen: »Was immer wir mit unserem Körper tun, wie wir mit ihm umgehen, wie wir ihn einsetzen, welche Einstellung wir zu ihm haben, wie wir ihn bewerten, empfinden und welche Bedeutung wir dem Körper zuschreiben, all das ist geprägt von Gesellschaft und der Kultur, in der wir leben« (Gugutzer [2004] 2015: 7). Dabei erfährt der menschliche Körper als sozialer Körper im heteronormativen System der Zweigeschlechtlichkeit eine Differenzierung und Kategorisierung in einen männlichen und weiblichen, wobei die Vorstellung dessen, was als »männlich« und »weiblich« im Sinne der sozialen Strukturkategorie »Gender« gilt, kulturdifferenziert zu betrachten ist. Der Prozess des *Doing Gender*, die alltägliche, oftmals unbewusste und Routinen unterliegende Herstellungspraxis von Geschlecht in Form von Selbsttechnologien wie Selbstdarstellung (Bewegungen, Gesten, Kleidung, Frisur etc.), performativ-diskursiver Zuschreibungen und Selbst- und Fremd-Wahrnehmungen (»Ich fühle mich weiblich«, »Jungs weinen nicht«, »Ein Mann, ein Wort- eine Frau, ein Wörterbuch«), impliziert dabei immer auch die (Re-)Produktion sozialer Ungleichheiten. Prozesse des *Doing Gender* stabilisieren geschlechtsnormatives Verhalten innerhalb einer kulturell geformten Rahmung, deren Grenzüberschreitung in privaten und öffentlichen Räumen sanktioniert werden kann. Dabei sind Räume und Öffentlichkeiten ohne den Interdependenzgedanke zum Geschlecht nicht denkbar. Das soziale, heteronormative Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit strukturiert zum einen Öffentlichkeiten und Räume, zum anderen wirken diese Räume zugleich auch auf die alltägliche Herstellung und Produktion von Geschlecht zurück. Geschlecht fungiert dabei immer auch als fundamenta-

le symbolische Ordnungs- und Strukturkategorie, als Konstruktionsleistung von Gesellschaft, die über kulturelle Kodierung generiert wird (Lünenborg/Maier 2013: 7ff.). In einer Welt, in der sich eine transnationale feministische (Gegen-)Öffentlichkeit zu formieren sucht, um an die weltweite gesellschaftliche Anerkennung der Frauenrechte als Menschenrechte und der Angleichung der Rechtsrealität an bestehende und demokratisch verankerte Rechtsnormen zu appellieren, erscheint es als politische und wissenschaftliche Notwendigkeit, auch ein *Doing Gender* der Medientexte zu reflektieren. Das gilt insbesondere in der Frage, wie und ob das Kampagnenmaterial und die Wahl der Protestform möglichst breite Teile der globalen (weiblichen) Zivilbevölkerung erreichen kann und wie der feministische Protest medial verhandelt wird. Grundsätzlicher formuliert korrespondieren also Prozesse des *Doing Gender* mit den Geschlechterverhältnissen von Männern und Frauen in verschiedenen Kulturen, die sich sowohl historisch und enthnographisch als auch im Umgang und Zugang zu spezifischen Räumen und Öffentlichkeiten, als Mechanismen des Ein- und Ausschlusses nachzeichnen lassen (1.4 Feministische Perspektiven auf Öffentlichkeit). Die daraus resultierende soziale Ungleichheit ist nicht nur eine Folge des *Doing Gender*, sondern, wie die Intersektionalitätsforschung dezidiert herausgearbeitet hat, (vgl. Degele/Winker 2009) auch mit weiteren Strukturmerkmalen wie Ethnie und sozialer Klasse, die gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse bestimmen und abbilden, verknüpft. Die Forschung über Öffentlichkeiten ist zusammenfassend betrachtet nicht zu trennen von der Herstellung von Geschlecht, den daraus resultierenden und damit korrespondierenden Geschlechterverhältnissen und Machtbalancen. Eine Analyse transnationaler feministischer (Gegen-)Öffentlichkeiten muss sich dabei aus zwei Perspektiven heraus der Frage nach der Herstellung und Verhandlung von sozialem Geschlecht stellen. Zum einen in der Raum- und Öffentlichkeitsfrage in der Verknüpfung mit dem sozialem Geschlecht, zum anderen aber auch in der Frage des gesellschaftspolitischen Stellenwertes von Tanz (in Form eines Flashmobs) im öffentlichen urbanen Raum (3. Doing Choreography: Tanzen als Widerstand). Welchen Zugang zu den Sphären der Öffentlichkeit haben die Frauen in den zu untersuchenden Ländern? Über welche gesellschaftspolitischen Teilhabe verfügen Frauen dort jeweils? In welcher Tradition stehen feministische Gegenöffentlichen in Deutschland, Indien und Südafrika? Wie strukturieren bestimmte Geschlechterverhältnisse Zugänge zu (öffentlichen) Räumen und choreographieren diese im Sinne einer sozialen Choreographie (vgl. Klein 2017; 2019; 2020)? Wie wird im über Prozesse des *Doing Gender* im kampagneneigenen Bild- und Textmaterial selbst über mediale und körperliche Praktiken Weiblichkeit in Form tanzend protestierender Frauen und Mädchen im öffentlichen Raum konstruiert und ausgewiesen? Wie werden die damit zusammenhängenden politischen Narrative beglaubigt? Wie reagieren und verhandeln wiederum verschiedenste Formen medialer und länderspezifischer Berichterstattungen, Kritiken und Reportagen ein *Doing Gender* des getanzten Protests im öffentlichen Raum? In diesem Kapitel geht es darum, Prozesse der Herstellung und Verhandlung von Geschlecht offenzulegen, die im empirischen Teil auch der Analyse des Kampagnenmaterials und der Berichterstattung über »One Billion Rising« dienen. Die erkenntnisleitende Fragestellung, ob Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, ist dabei untrennbar mit der Produktion und Rezeption von Weiblichkeit und Protest im öffentlichen und medialen Raum verbun-

den. Dabei gilt es den mikrosoziologischen Forschungsansatz, seine Genese (vgl. West/Zimmerman 1987), praxeologische Ausformungen (vgl. Bourdieu [1998] 2005), diskurstheoretische Perspektiven (vgl. Foucault [1967] 1991; Butler [1991] 2012) und eine erweiterte theoretische Perspektive auf die Produktion, Repräsentation und Diskursivierung von Geschlecht in Interdependenz zu den gesellschaftlichen Strukturen und nationalstaatlichen Räumen zu reflektieren. In einer Übertragung des Blickwinkels auf eine gesellschaftspolitische Mikro- und Makroebene in der Frage der Produktion von sozialem Geschlecht, so wie sie Paul-Irene Villa (Villa [2000] 2011: 38ff.) vorschlägt, liegt darüber hinaus erst die Möglichkeit einer kulturdifferenzierten Betrachtung und Analyse in der Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag. Ohne die Betrachtung der jeweiligen gesellschaftlichen, kulturellen, politischen und institutionellen Rahmenbedingungen eines spezifischen Nationalstaates, innerhalb dessen sich feministischer Widerstand bewegen kann, erscheint der getanzte Protest und dessen länderspezifische Verhandlung in Bezug auf die Untersuchungsfrage als nicht hinreichend bestimmbar. Zusammenfassend betrachtet befindet sich das dieser Arbeit zu Grunde liegende empirische Bild- und Textmaterial, die Medientexte zu »One Billion Rising«, in einem zirkulierenden Diskursfeld der Produktion, Reproduktion und Verhandlung feministischer (Gegen-)narration und des im öffentlichen Raum getanzten Protests, die ihrerseits als soziale Prozesse nur im Rahmen länderspezfischer Diskurse wissenssoziologisch zu analysieren sind. Die Berücksichtigung von Performanz und Performativität von Geschlecht[1] ist von diesem Prozess nicht zu trennen und trägt maßgeblich zum Verständnis und zur Klärung der Frage bei, ob sich Tanz als eine valide transnationale feministische Protestform im öffentlichen Raum erweisen kann.

2.1 Zur Produktion von Geschlechterdifferenz

Der 1987 von den US-amerikanischen Soziolog*innen Candace West und Ron Zimmerman publizierte Aufsatz »Doing Gender« (1978) verdeutlichte und popularisierte die thereoretische Perspektive auf das soziale Geschlecht (*Gender*) und dessen Herstellung in alltäglichen Interaktionen. Zugleich eröffnete sie den Weg für mikroziologische Forschungsansätze zur Produktion und Rezeption von sozialem Geschlecht. In der Auseinandersetzung (vgl. West/Zimmerman 1987: 129ff.) mit dem Symbolischen Interaktionismus Goffmans (1976), basierend auf den Erkennissen Garfinkels (1967) und den ethnomethodologischen Studien von Kessler/McKenna (1978), formulierten West und Zimmerman eine neue theoretische, praxeologische Perspektive auf die Herstellung von sozialem Geschlecht in alltäglichen Interaktionen. Damit setzen sie sich von der bis dato in den Sozialwissenschaften vorherrschenden Annahme ab, dass »Gender« nicht

1 Anmerkungen: Dabei ist es der Forschungslogik der Untersuchungsfrage und der eher heteronormativen Ausrichtung der untersuchten Kampagnenmaterialien geschuldet, dass aktuelle Theorien und Konzepte postfeministischer Diskurse im Kontext von Genderfluidity und der Queer Theory im Zusammenhang des »*Doing Gender*« an dieser Stelle nicht näher erläutert werden. Gleichwohl bleibt queere Kritik in der Empirie nicht unerwähnt (vgl. 6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung).

ein stetiger Herstellungsprozess in sozialen Interaktionen sei, sondern vielmehr ein durch soziale und kulturelle Rahmungen erzeugter Zustand im Sinne einer geschlechtlichen Identität (vgl. West/Zimmerman 1987: 125ff.). Damit war der Grundstein gelegt für eine Forschung, die die alltäglichen Praktiken und Routinen der sozialen Akteurinnen und Akteure hinsichtlich der Produktion von (sozialem) Geschlecht in den Blick nimmt. Zugleich erscheint die Geschlechtlichkeit, die Zuordnung von Verhalten nicht als geschlechtsspezifische »Master-Identität«, sondern als wiederkehrende und stetige Aktivität in sozialen Gruppen und menschlichen Interaktionen. West und Zimmerman differenzieren dabei zwischen »sex«, »sex category« und »gender« (vgl. ebd.) Während »sex« als biologische Klassifikation einzuordnen ist, bestimmt die »sex category« als sozial erforderte Kategorie, den Rahmen dessen, was eine Gesellschaft z.B. in Form von Verhaltensweisen als »weiblich« und »männlich« bestimmt. »Gender« hingegen sei keine Kategorie, sondern eine Aktivität innerhalb normativer Konzeptionen und Haltungen, die im engen Bezug zur gesellschaftlich konzipierten »sex category« stehe (ebd.: 127). Insofern verstehen sie die alltägliche, stetige und wiederholende Konstituierung von sozialem Geschlecht nicht als soziale Rolle oder mögliche Variable, sondern als feste Bedingung in der menschlichen Interaktion, in der die Aus- und Darstellung von Geschlecht der Nimbus einer quasi natürlichen Gegebenheit zugesprochen werde: »[…] Our object here is to explore how gender might be exhibited or portrayed through interaction, and thus be seen as *›natural‹* [Herv. i. O.], while it is being produced as a socially organized achievement«. West und Zimmerman denken *Gender* prozesshaft – als kontinuierliche Herstellungsleistung menschlichen Handelns im Rahmen sozialer Interaktionen (vgl. ebd.: 129). In der Rekurrierung auf Goffman (1976: 75ff.), der den geschlechtlichen Ausdruck, das *Doing Gender* im Grunde als eine sozial gescriptete Aufführung, eine bis zu den körperlichen Gesten hoch konventionalisierte, wählbare Performance betrachtet, verwehren sich West und Zimmerman allerdings der Auffassung, dass die sozialen Akteur*innen ihrerseits die Wahl hätten, in dem, wie sie von anderen wiederum wahrgenommen werden möchten (West/Zimmerman 1987: 130). Die Fremdattributierung als Teilgebiet im Feld des *Doing Gender*, die Wahrnehmung der eigenen Person, des Verhaltens und des äußeren Ausdrucks durch die anderen als »maskulin« oder »feminin«, entziehe sich der Herstellungsleistung und Macht des eigenen Ichs. Infolgedessen betrachten sie »Gender« nicht nur als stetige, in alltäglichen Interaktionen sich konstituierende soziale Herstellungsleistung, sondern auch gleichzeitig als strukturierende Kraft innerhalb sozialer Interaktionen (vgl. ebd.: 131). Dabei erscheint ihrer theoretischen Perspektive folgend die Konzeption von »feminin« und »maskulin« als stark normative Rahmung. Populäre Kultur, Bücher und Magazine unterstützten zudem in einer Art idealisierter Beschreibung die Vorstellung dessen, was ein angemessenes geschlechtspezifisches Verhalten in der Beziehung und Interaktion zwischen Männern und Frauen sei (vgl. ebd.: 135). Bis heute scheinen die Thesen der Soziolog*innen West und Zimmerman angesichts diverser YouTube Videos und Tutorials zum »angemessenem Geschlechterverhalten« in sozialen Interaktionen oder geschlechtspezifischer Instagram-Inszenierungen nichts von ihrer Aktualität verloren zu haben. Es scheint unmöglich, ein *Doing Gender* in der Produktion, den Selbsttechnologien, den alltäglichen Interaktionen und der daraus resultierenden Zuschreibungen durch die beteiligten Akteur*innen zu vermeiden: »[…] doing gender is unavoidable« (137). »Gender« als norma-

tive Rahmung unterliegt offenbar auch einer relativen Stabilität. Es erscheint nicht nur Produkt, sondern gleichsam als Produzent eines geschlechtsspezifischen Habitus und einer sozialen Ordnung der Geschlechterverhältnisse. Insofern hat die Basis der Prozesse eines *Doing Gender*, die »Naturalisierung« von Unterschieden zwischen Männern und Frauen über die »sex category« nicht nur Auswirkungen auf die Darstellung, Zuordnung und Wahrnehmung von feminin vs. maskulin, sondern auch unmittelbaren Einfluss auf die gesellschaftlichen Bereiche. Nach wie vor stehen geschlechtstypische Anteile an der Erwerbsarbeit, der Kinderbetreuung und der Hausarbeit, in einem signifikanten Zusammenhang zum Geschlecht. West und Zimmerman verstehen Prozesse des *Doing Gende*r als unmittelbar verwoben mit den gesellschaftlichen Arrangements, die auf bestehenden »sex categories«, der Auffassung und Zuschreibung dessen, was als dem Männlichen und dem Weiblichen zugeordnet wird, aufbauen. Ein Ausmaß dieser problematischen Verquickung sei auch die Differenz zwischen bestehenden Rechtsnormen und der existierenden Rechtsrealität: »[…] To be sure, equality under the law does not gurantee equality in other arenas« (146). Dieser »gap« mache zugleich die sozialen Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen sichtbar und erschwere zudem einen sozialen Wandel in Richtung Geschlechtergerechtigkeit. Insofern hat die alltägliche Produktion von Geschlecht nicht nur Auswirkungen auf die Kommunikation und die Geschlechterbeziehungen im privaten Raum, sondern wirkt auch explizit und messbar in Räume der Arbeit, der Gesellschaft und der Politik hinein. Die Auswirkungen dessen, die auch nach der Lohnbereinigung bestehenden Einkommensunterschiede, die Unterrepräsentanz von Frauen in wirtschaftlichen Führungspositionen und in der Politik und letztendlich auch die Gefahren, denen Frauen im öffentlichen Räumen ausgesetzt sind, reflektieren diesen Zusammenhang. Wie stabilisiert sich ein *Doing Gender*, zunächst unabhängig betrachtet von »class«, »race« und kultureller Rahmung innerhalb nationalstaatlicher Gebilde? Wenngleich West und Zimmerman (1987) eine plausible Interdependenz zwischen »sex«, »sex category« und »gender« aufzeigen und deutlich machen, das ein *Doing Gender* unvermeidbar sei, stellt sich doch die Frage, weshalb sich hochkonventionalisierte Muster bei aller Gleichstellungspolitik als nach wie vor stabil erweisen. So konnte beispielsweise die im Sinne von gendergerechter Gleichstellungspolitik als bahnbrechend und vorbildlich geltende südafrikanische Verfassung von 1996 (vgl. Gumede 2010: 36; Wilke-Launer 2010b: 187ff.) nicht die weltweit extrem hohe Quote der Gewalt gegen Frauen und Mädchen eindämmen – jene gewalttätigen Ausformungen »toxischer« Muster von Männlichkeit, die sich als nach wie vor konstant erweisen. Eine Antwort auf die Frage nach der Stabilität eines geschlechtsspezifischen Habitus, der damit einhergehenden Produktion von »Gender« und auch der daraus resultierenden Geschlechterverhältnisse liefert der französische Soziologie Pierre Bourdieu in seinen Schriften zur Habitustheorie. Insbesondere in seiner Abhandlung *Die männliche Herrschaft* (Bourdieu [1998] 2005), in der er die gesellschaftliche Ungleichheit der Geschlechter auf Mechanismen der Inkorporierung von Herrschaft und Ökonomie zurückführt, identifiziert er den Körper als Produkt und Produzent eines geschlechtspezifischen Habitus und einer symbolischen Ordnung. Für Bourdieu organisieren sich Gesellschaften in ihren Grundfesten fundamental über die Differenzierung des Männlichen vom Weiblichen. Diese binäre Unterscheidung alleinig auf den biologischen Geschlechtsmerkmalen fußend und die Zuschreibung und Normierung dessen, was als

adäquates männliches und weibliches Verhalten in den jeweiligen Gesellschaften gilt, ist nach Bourdieu das Ergebnis eines langen und fortwährenden Prozesses, eines »[…] Zusammenspiels der biologischen Erscheinungsformen und der höchst realen Auswirkungen, die eine lang andauernde kollektive Arbeit der Vergesellschaftung des Biologischen und der Biologisierung des Gesellschaftlichen in den Körpern und in den Köpfen gehabt hat […]« (11), das eine »[…] Verkehrung der Beziehung von Ursachen und Wirkungen zur Folge« hat (ebd.). Somit erscheint die gesellschaftliche Konstruktion der Körper und die damit einhergehende binäre Attributierung und Dichotomisierung in »maskulin« und »feminin« nicht als Folge einer stetigen Naturalisierung, sondern in der Logik der »Natur« begründet, ohne Reflexion dessen, dass die Vorstellung einer Natürlichkeit bereits eine soziale Konstruktionsleistung ist. Für Bourdieu ergibt sich zwangläufig eine willkürliche Einteilung der Gesellschaft, »[…] die sowohl der Wirklichkeit als auch der Vorstellung von Wirklichkeit zugrunde liegt und die sich zuweilen auch der Forschung aufzwingt« (ebd.). Bourdieu bezieht sich in seinen Aussagen zur gesellschaflichen Konstruktion der Körper paradigmatisch auf seine enthnographischen Forschungen in der traditionellen kabylischen Gesellschaft. Dennoch lassen sich seine soziologischen Erkenntnisse und die Zuordnung dessen, was eine Gesellschaft in ihren Einteilungen und Beschreibungen von menschlichen Eigenschaften, Artefakten oder Aktivitäten als maskulin und feminin definiert, Formen von Naturalisierungsprozessen und deren Auswirkungen in ihrer Gültigkeit auch auf postmoderne Gesellschaften beziehen. In der Ableitung homologer Gegensätze wie »[…] hoch/tief, oben/unten, weich/hart, hell/dunkel, draußen/drinnen […]« (18) und ihrer dichotomen Zuordnung und Klassifizierung ergeben sich darüber hinaus gleichsam Konsequenzen für die Besetzung der gesellschaftlichen Räume und die Konstituierung der sozialen Ordnung. Damit scheint die Zuteilung der Geschlechter zu den Räumen in der »Natur der Dinge« [Herv. i. O.] (19) zu liegen. Während der private Raum des Hauses und des Haushaltes innerhalb dieser existierenden Naturalisierungslogik der Frau zugeordnet werde, sei der öffentliche Raum in der Kabylei als Versammlungsort traditionell den Männern vorbehalten (22). Auch heute noch investieren beispielsweise Frauen in Deutschland laut einer aktuelle Studie des Deutschen Instituts für Wirtschaftsforschung (DIW) doppelt bis dreimal so viel ihrer Zeit in die Hausarbeit und Betreuungstätigkeiten der Kinder als ihre Männer. Die hingegen sind im Schnitt mehr Stunden erwerbstätig. Der Anteil der Frauen im Deutschen Bundestag beispielsweise lag im Jahr 2020 nur bei 31,2 Prozent, einem deutlich schlechteren Wert als noch 2013 (37,3 %). Einer der fundamentalen Ursachen liegt sicherlich in der Geschlechterdifferenz begründet. Auf der Ebene der mit der Produktion der Geschlechterdifferenzen zusammenhängenden Macht- und Herrschaftsfragen weist Bourdieu auf die Logik männlicher Herrschaft in Form »symbolischer Gewalt« hin (Bourdieu 2005: 8). Symbolische Gewalt durchzieht für ihn auch die Muster und Interaktionen sozialer Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Im Gegensatz zur körperlichen Gewalt beschreibt Bourdieu die symbolische Gewalt als sublime, kaum merkbare Kraft, die sich über symbolische Wege der Verhaltens, der Kommunikation, des Erkennens und des Fühlens, also über den Habitus offenbart (Ebd.). Bourdieu ermutigt in diesem Zusammenhang der materiellen und symbolischen Kräfteverhältnisse und der daraus resultierenden Herrschaftsverhältnisse den feministischen Diskurs, der sich bis dato auf einen der »sichtbarsten Orte seiner Manifestation« (13), den pri-

vaten Haushalt, beschränkt habe, zu erweitern. Für eine Veränderung materieller und symbolischer Kräfteverhältnisse, die in der Naturalisierung der Geschlechterteilung begründet liegen, plädiert er aus einem soziologischen Blickwinkel heraus, an den gesellschaftlichen Instanzen wie Schule und Staat anzusetzen, »[…] wo die Herrschaftsprinzipien, die sich noch im privatesten Bereich auswirken, entwickelt und aufgezwungen werden […]« (Ebd.). Subsumierend schließen gesellschaftliche Prozesse des *Doing Gender* nicht nur die Performanz und die Performativität von Geschlecht ein, sondern beinhalten auch bestehende Geschlechterdiskurse, andere gesellschaftskritische Diskurse oder die Eröffnung eines eben solchen, den Bourdieu im Vorwort seiner Abhandlung zu beginnen sucht. Alles in allem müssen im Rahmen dieser Arbeit auch die sich aus der Produktion der Geschlechterdifferenz ergebenden sozialen Ungleichheiten und ihre länderspezifischen Ausformungen in den Blick genommen werden. Dabei geht es nicht nur um die von Bourdieu angesprochenen Macht- und Herrschaftsverhältnisse und ihre Sichtbarkeit in Form symbolischer Gewalt, die man auch als strukturelle Gewalt bezeichnen könnte, sondern auch um die geschlechtsspezifischen Ausformungen körperlicher Gewalt gegenüber Frauen und Mädchen (2.2 Geschlechterdifferenzen und soziale Ungleichheiten).

Paula-Irene Villa setzt sich in ihrer soziologischen Abhandlung *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper (*2011) dezidiert mit den mikrosoziologischen Perspektiven auf den weiblichen Körper und den diskurstheoretischen Positionen auf Geschlecht auseinander. Sie zeigt die Erkenntnischancen beider Theorierichtungen auf, verweist aber auch auf deren jeweilige Grenzen. Während es der akteurszentrierten Sichtweise an einer »[…] gesellschaftstheoretischen Fundierung der normativen Gehalte des sozialen Körper-Wissens« (Villa 2011: 33) mangele, fehle es der Diskursperspektive an der Erfassung quasi präreflexivem »[…] *sinnlichen*« [Herv. i. O.] und damit auch körperlichen »Wissens« (32). So fasst sie konstatierend ihre Erkenntnisse zusammen: »[…] Dies wird in der Erkenntnis münden, dass die phänomenologische Mikrosoziologie der Verknüpfung mit der Diskurstheorie bedarf, die ihrerseits die spezifischen Normen des sozialen Körper-Wissens analysiert« (33).

Während man die Zugänge zum *Doing Gender* in der Denkrichtung von West/Zimmerman (1989), die soziologische Perspektive der Ungleichheit der Geschlechter unter Bezugnahme auf die Habitustheorie Bourdieus (1998) und die Arbeit Villas (2011) eher einer mikrosoziologischen Akteursperpektive zuordnen könnte, zeichnet die sich die aus dem Poststrukturalismus generierende feministische Diskurstheorie Butlers hingegen durch eine makrosoziologische Perspektive (vgl. Villa 2011: 39) aus. Entgegen einer Fokussierung auf die stetig stattfindende (Re-)Produktion von Geschlecht in alltäglichen Interaktionen, legt Butler ihr Augenmerk auf die diskursive Ebene – fokussiert die Schnittstelle von Normen, Körper und Sprache und macht deutlich, wie die performative Logik von Sprache den Geschlechtskörper und die Geschlechtdifferenzen herstellt (vgl. Butler 1991: 9ff.). Butlers Anliegen ist es dabei aufzuzeigen, wie diskursive Prozesse aus Sprache und Normen die Geschlechteridentitäten und die Geschlechterdifferenz, die in Machtverhältnisse eingebettet sind, als quasi natürlich und somit evident erscheinen lassen. Es geht Butler in der Frage des *Doing Gender* im Besonderen auch um die sprachliche Performativität, die geschlechtliche Materialitäten und Realitäten konstruiert.

In der wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Frage, ob über Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit hergestellt werden kann, müssen auf Grund der Verschränkung von Öffentlichkeiten, gesellschaftlichen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, länder- und kulturspezifischen Geschlechter – und Machtverhältnissen, Strukturbedingungen, performativen länderspezifischen Ausgestaltungen der Flashmobs und der Protestaktionen, Mikro- und Makroebenen; eben jene beiden Perspektiven auf ein *Doing Gender*, einfließen – eine akteurszentrierte, die die performativen Akte der Flashmobs, der Choreographie, der Darstellung der weiblichen Körper in den Kampagnenvideos und deren länderspezifischen Verhandlungen sowie eine rezeptionsorientierte, welche die diskursiv-sprachlichen Verhandlungen der Proteste und ihrer Anliegen in den Blick nimmt. Eine getanzte feministische (Gegen-)öffentlichkeit ist beides zugleich: ein performativer Akt des Protests und der Herstellung von Geschlecht, aber zugleich auch Diskursgegenstand öffentlicher, medialer Verhandlung. In der Untersuchung des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« geht es dabei immer auch um die Verhandlung von Geschlecht. Welche Narrationen und Bilder von Weiblichkeit, feministischer Solidarität und getanzten Protests vermitteln die globalen und die länderspezifischen Kampagnenvideos? Wie werden diese Erzählungen auf der Ebene von Theatralität dargestellt? Wie wird letztendlich Performativität erzeugt? Welche länderspezifischen Ähnlichkeiten und Differenzen im Rahmen des Prozesses von *Doing Gender* lassen sich erkennen? In welchem Zusammenhang steht die Verhandlung von Raum und Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie in den zu untersuchenden länderspezifischen Diskursen? Welchen Unterschied macht es, angesichts bestehender Geschlechterverhältnisse und sozialer Ungleichheiten, ob Frauen im deutschen, indischen oder südafrikanischen urbanen Raum tanzend demonstrieren? Wie verhandeln schließlich deutsche, indische und südafrikanische Medienöffentlichkeiten den getanzten feministischen Protest? Welche diskursiven Zuschreibungen erfahren die tanzenden Frauen und im welchem Umfang werden die (Gegen-)Narrationen und die Flashmobs im Prozess medialer Rezeption als valide Protestform beglaubigt ? Im Diskursfeld zu »One Billion Rising« ist dabei die Produktion und Verhandlung von Geschlecht (*Doing Gender*) in seinem Zusammenspiel mit Prozessen von *Doing Public* und *Doing Choreography* ein zentrales Phänomen.

2.2 Geschlechterdifferenzen und soziale Ungleichheiten

In gesellschaftlich konstruierten Geschlechterdifferenzen, die mit heteronormativer Vorstellung von Geschlechtlichkeit und der Zuweisung zu Räumen verbunden sind, spiegeln sich stets auch soziale Ungleichheiten. Dabei steht in Ländern wie Indien, Mitglied der G20-Staaten und aufstrebende Wirtschaftsnation der BRICS-Gruppe, oder Südafrika, einer noch jungen Demokratie, die Vorbildlichkeit der Rechtsnormen in keinem Verhältnis zur Rechtsrealität, zur alltäglichen Gewalt gegen Frauen und Mädchen.

Die Situation der Frauen in Indien, die durch verschiedenste Formen der Margialisierung und Unterdrückung (vgl. Riecker 2014) beschrieben werden kann, ist dabei auch auf die kulturellen Wurzeln des Hinduismus zurückzuführen: »Die Diskriminierung

der Frauen ist schon – wie bei etlichen anderen Religionen auch – in den geheiligten hinduistischen Schriften angelegt, wird aber durch die Praxis immer wieder bekräftigt. Indien ist noch eine durch Männer dominierte Gesellschaft, in der Frauen ein untergeordneter Status zugewiesen ist. »Dabei ist die physische Gewalt gegenüber Frauen, die kürzlich in den spektakulären Vergewaltigungsfällen gipfelte, nur die Spitze des Eisberges« (Betz 2017: 22). Trotz aller politischen Bemühungen (vgl. ebd.) wie dem Ausführungsgesetz der Gleichstellung, dem *Hindu Code*, Gesetzen gegen sexuelle Belästigung und Gewalt am Arbeitsplatz und die Einrichtung der Nationalen Frauenkomission (NCW), ist die Rate der Vergewaltigung von Frauen eine der höchsten weltweit. Angesichts der brutalen Gruppenvergewaltigung in Delhi im Dezember 2012 fanden vielerorts Demonstrationen gegen Gewalt an Frauen statt; der Fall katalysierte in Indien Diskurse und wurde auch in den Massenmedien international verhandelt. Auch die Verschärfung des Strafrechtes und das Einrichten von Schnellgerichten hat bisher nichts an dieser Quote geändert. Auch Gewalt im privaten Raum ist weit verbreitet: »37 Prozent der Männer gaben laut einer Untersuchung an, ihre Frauen regelmäßig zu schlagen« (24). Betz weist in dem Zusammenhang auf die paradox erscheinende Tatsche hin, dass die Mehrheit der befragten Frauen die Schläge als gerechtfertigt empfunden hätte: »Dies zeigt, wie tief patriarchalische Wertvorstellungen verankert sind« (Ebd.). Patriarchale Wertvorstellungen spiegeln sich auch in der traditionellen Praxis der Mitgift für die Familie des zukünftigen Ehemannes wider. Da Frauen nach ihrer Heirat in die Familie des Mannes wechseln, stehen sie zudem auch den eigenen Eltern nicht mehr in der Altervorsorge zur Seite. Somit bedeuten Töchter für eine Familie ein schlichtweg großes finanzielles Risiko. Die Praxis der Abtreibung weiblicher Föten und der deutliche Männerüberschuss in den ländlich geprägten Bundesstaaten offenbaren patriarchale Gesellschaftsstrukturen und ihre diskriminierenden Praxen. So erscheint das weibliche Leben per se bereits im Mutterleib bedroht. Dabei zeigt sich das Missverhältnis in der Geburtenrate durch alle sozialen Schichten hindurch. Die Vermutung, dass Armut die Tötung weiblicher Föten katalysiere, ist mittlerweile statistisch widerlegt; in der wirtschaftlich besser gestellten Mittel- und Oberschicht zeigt sich durch die Möglichkeiten pränataler Diagnostik, eine noch weitaus größere Lücke (vgl. Glaubacker 2011: 79). In den gesellschaflich akzeptierten Praxen des Tötens weiblicher Föten, des Sterbenlassen kleiner Mädchen durch systematische Unterernährung und des verbotenen Verbrennens von Ehefrauen und Witwen offenbart Indien mit einer Bilanz von über 2 Millionen weiblicher Toten pro Jahr (vgl. Blume 2013) eine der weltweit bittersten Statistiken bezüglich der Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Blume konstatiert in seiner Streitschrift *Indiens verdrängte Wahrheit* (vgl. Blume/Hein 2014), dass hinsichtlich der größten Demokratie der Welt gar von einem »Genozid« zu sprechen sei. (Ebd.: 7). Die Diskriminierung von Frauen in Indien spiegelt sich auch in Form struktureller Gewalt und in Prozessen der Marginalisierung auf dem Arbeitsmarkt wider. Trotz eines gestiegenen Bildungsstandes erscheint der Anteil der erwerbstätigen indischen Frauen im internationalen Vergleich mit 27 % (2017) eher niedrig auszufallen; zu Teilen wird die Erwerbsarbeit der Frau »sozial stigmatisiert« (vgl. ebd.: 24), das Machtgefälle, das schon in der sozialen Praxis der Eheführung angelegt ist, somit zusätzlich verstärkt. Allerdings ist die Situation der Frauen in den Städten nicht mit der auf dem Land gleichzusetzen: »Dort haben Frauen so gut wie keine Stimme« (Riecker 2014). So scheint der

Leben vieler indischer Mädchen und Frauen noch stark durch traditionelle religiöse Schriften, die die »Gattentreue« als »höchstes Ideal der Weiblichkeit im Hinduismus« herausstellen, determiniert zu sein (Glaubacker 2011: 74). Daraus ergeben sich massive Geschlechterdifferenzen und soziale Praxen, in denen sich alle Diskriminierungs- und Gewaltformen gegen Mädchen und Frauen zeigen.

Auch Südafrika weist eine große Diskrepanz zwischen der Rechtsnorm und der tatsächlichen existierenden Rechtsrealität für Frauen und Mädchen auf. »Südafrikas Gewalt ist männlich«, tituliert ein Artikel der ZEIT aus dem Februar 2013 (vgl. van Gelder 2013), angesichts der Debatte um die Mordanklage gegen den Weltklassesprinter Oskar Pistorius, der seine Freundin am Morgen des Valentinstages erschossen hatte. Das Land, so formuliert es die Autorin, sei von einer »Machokultur« (Ebd.) geprägt, und das durch alle Bevölkerungsgruppen hindurch. Südafrikanische Vorstellung von Männlichkeit, die Wilke-Launer als »toxisch« beschreibt (vgl. Wilke-Launer 2010b: 186ff.), hätten zur Folge, dass Südafrika Spitzenreiter in der Gewaltrate gegen Frauen sei. Eng verknüpft mit dem Widerstand gegen die Apartheid habe sich zudem in den Townships eine neue Form der »street masculinity« (Ebd.: 190) herausgebildet, die sich durch »Selbstüberschätzung« und »Selbstherrlichkeit« auszeichne und eine Welt repräsentiere, die sich durch Kriminalität und Unterdrückung von Frauen beschreibe lasse, einem *Doing Gender*, das sich durch eine »toxische Kombination« aus gesetzlichen Regelungen der Gleichberechtigung eines demokratischen Südafrikas bei gleichzeitiger wirtschaftlicher und sozialer Marginalisierung schwarzer Männer erklären lasse: »Viele Männer beharren auch deshalb auf traditionellen Vorstellungen, weil sie sich als Verlierer einer neuen Ordnung sehen. Da sie sonst wenig Gelegenheit haben, Erfolg und Stärke zu demonstrieren, versuchen sie ihre Dominanz beim anderen Geschlecht durchzusetzen« (191). Auch die zur Schau getragende »offensive sexuelle Identität« des ehemaligen Präsidenten Jacob Zuma sei bei vielen schwarzen südafrikanischen Männer gut angekommen. Der Vergewaltigungsprozess gegen ihm, beziehungsweise seine Selbtsaussagen, hätten seine Sympathiewerte unter ihnen gar noch erhöht (vgl. ebd.). Mehr als ein Viertel aller südafrikanischen Männer haben laut einer repräsentativen Studie aus dem Jahr 2009 angegeben, in ihrem Leben schon mindestens einmal eine Frau vergewaltigt zu haben (vgl. ebd.: 194). Dabei sind die insbesondere in den Townships stattfindenden Gruppenvergewaltigungen von Mädchen gängige Praxis maskuliner Identitäts- und Gruppenbildungsprozesse (vgl. ebd.). Der Fall der südafrikanischen Schüler Anene Booysen, die nach einer brutalen Gruppenvergewaltigung ihren Verletzungen erlag, bestimmte auch den internationalen Mediendiskurs über Gewalt an Frauen und Mädchen in Südafrika. 150 Frauen werden laut Statistik in Südafrika pro Tag ermordet (vgl. Ellmer 2008: 7), 200.000 Frauen werden jährlich Ofper von sexueller Belästigung, Misshandlung und Vergewaltigung (vgl. van Gelder 2013). Schätzungeweise liegt die Dunkelziffer, wie auch in Indien, dabei aber um ein Vielfaches höher. In der gesellschaftlichen Praxis gelte Gewalt gegenüber Frauen als »legitimes Mittel« (vgl. Ebd.). Dabei ist die Gewalt an sich auch ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, das tief in der Historie der Apartheid verwurzelt ist (vgl. Ellmer 2008: 75ff; van Gelder 2013). Trotz großer Hoffnungen, die 1994 mit der Gründung eines demokratischen Südafrikas, den ersten freien Wahlen (vgl. Ellmer 2008: 11ff.) und einem international vorbildlichen Gleichstellunggesetz verbunden waren, zeigt sich das Erbe der Apartheid, die Nach-

wirkungen kolonialer Praxis, insbesondere auch in der Gewalt gegenüber Frauen (vgl. Ebd.). Sie sind im Besonderen Opfer einer Spirale aus verschiedenen Ausformungen von Gewalt und Diskriminierung. Obwohl die Erwerbsquote der Frauen in Südafrika nach Angaben der Heinrich-Böll-Stiftung bei 43,8 % liegt, gibt es kaum Frauen in Führungspositionen; Frauen und Mädchen sind insgesamt betrachtet, auch bedingt durch eine niedrigere Schulbildung, einem höheren Armutsrisiko ausgesetzt. Im Besonderen von wirtschaftlicher Marginalisierung sind dabei aber die schwarzen Frauen der Post-Apartheidsgesellschaft Südafrikas betroffen (vgl. Wittmann 2005: 179). In einem verhängnisvollen Konglomerat aus Männlichkeitsvorstellungen, laxen Waffengesetzen, wirtschaftlicher Marginalisierung, Folgen der Gesellschaftsordnung der Apartheid, patriarchalen Geschlechterverhältnissen in allen Ethnien und sozialen Schichten, offenbart Südafrika Geschlechterverhältnisse und Praxen des *Doing Gender*, die sich in Gewalt gegen Frauen und Mädchen in allen Räumen äußern.

2.3 Feministische Gegenöffentlichkeiten

Als feministische Gegenöffentlichkeiten, im Anschluss an die Definition Wimmers zur Gegenöffentlichkeit (vgl. Wimmer 2013), lassen sich alle Foren und Formen der Kommunikation von emanzipatorischen Frauenbewegungen beschreiben, die bisher in der öffentlichen Sphäre der Massenmedien nur marginale Verhandlung erfahren haben und hegemoniale Deutungsmuster der Gesellschaft in Frage stellen. Als politische Protestbewegungen ist es ihr Anliegen, ein Diskursfeld zu generieren, das auf die Ungleichheit der Geschlechter in allen Ausformungen aufmerksam macht. Zugleich vermögen sie eine uneingeschränkte gesellschaftpolitische Teilhabe von Frauen einzufordern, können subversiv wirken und sich systemkritisch positionieren. Wenngleich sich die Begrifflichkeit einer feministischen Gegenöffentlichkeit rekurrierend auf die *subalternen Gegenöffentlichkeiten* im Sinne Frasers (vgl. Fraser 1997; 2001) im Diskurs um kritische feministische Öffentlichkeiten eher weniger durchgesetzt zu haben scheint, thematisierten doch feministische Studien seit Jahrzehnten kritische Frauenöffentlichkeiten, beziehungsweise »Gegenöffentlichkeiten« (vgl. Jacobi/Wischermann 1989). Diese positionieren sich ihrem Selbstverständnis nach zu einer hegemonialen Öffentlichkeit, um politische Anliegen von Frauen deutlich zu machen und Diskurse um Gleichberechtigung und Gleichstellung zu initiieren. Lünenborg und Maier (2013) bezeichnen sie als »feministische Öffentlichkeiten« und denken eine Kritik an hegemonialen Gesellschaftsstrukturen gleich mit: »Als feministische Öffentlichkeit lassen sich dabei jene Ausdrucksformen und Medien bezeichnen, die als politische Foren gesellschaftliche Veränderungen durch emanzipatorische Teilhabe von Frauen einforderten und heute einfordern« (Ebd.: 65). Sie lehnen sich dabei begrifflich und programmatisch an die sich selbst als »Feministische Öffentlichkeit« bezeichnende, in den 90er Jahren gegründete Gruppe von Frauen des Institutes für Journalistik an der Universität Dortmund an. In der »Ouvertüre« ihrer programmatischen Schrift *Femina Publica. Frauen – Öffentlichkeit – Feminismus* (1992) formulieren sie eine theoretische Annäherung an den Begriff der Feministischen Öffentlichkeit: »Feministische Öffentlichkeit entsteht im Kontext der Frauenbewegung als ein Versuch der Frauen, sich eigenständige Artikulationsfor-

men zu schaffen. Vielfältigere und neue Ausdrucksmöglichgkeiten erweitern das Widerstandspotential von Frauen in patriarchalen Systemen« (Ebd.: 17). Aufbauend auf den klassischen Frauenöffentlichkeiten, breche sie aber als Gegenöffentlichkeit aus deren »selbstgenügsamer Enge«, indem sie sich bewusst zur »herrschenden, männlich geprägten Öffentlichkeit« positioniere (vgl. ebd.). Dabei nutzt die Gruppe »Feministische Öffentlichkeit« beide Begriffe synonym. Subsummierend macht sie deutlich, dass eine feministische Gegenöffentlichkeit nicht nur Aufmerksamkeit für politische Anliegen von Frauen schaffe, sondern zugleich auch gesellschaftsveränderndes Protential in sich trage: »Als Gegenentwurf zur herrschenden Öffentlichkeit verletzt feministische Öffentlichkeit bewusst die Nomen der patriarchalen Gesellschaft und wirkt normverändernd. Darüber hinaus beinhaltet sie utopische Elemente, die auf die eigenständige Verwirklichung weiblicher Lebensformen abzielen« (Ebd.: 19). Das impliziert im Besonderen Aktionsformen, die subversiv Normen in Frage stellen und zugleich im Moment ihrer Durchführung performativ normverändert wirken, beziehungsweise auf den öffentlichen Raum einwirken. Das generiert in der Untersuchung des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« die entscheidende Frage, ob Tanz, getanzter Protest im öffentlichen Raum im Moment seiner Aufführung als Durchführung normverändernd ist, beziehungsweise so im Diskursfeld wahrgenommen wird. Zugleich muss reflektiert werden, welche »utopischen Elemente« dabei enthalten sind. Grundsätzlich wird im Folgenden in dieser Arbeit die Begrifflichkeit der »feministischen Gegenöffentlichkeit« verwendet, nicht um sich abzugrenzen oder die Termini der »subalternen Öffentlichkeit« oder »feministischen Öffentlichkeit« an sich in Frage zu stellen, sondern mehr um den ihr innewohnenden normativen und performativen Anspruch sprachlich deutlicher herausstellen zu können.

2.4 Geschlechterverhältnisse und Neue Öffentlichkeiten

Mit der Verbreitung und Etablierung des Internets waren aus demokratietheoretischer Perspektive viele Hoffnungen verbunden. Obwohl auch Stimmen eine grundsätzliche Partizipationsmöglichkeit aller und die damit verbundene Chancengleichheit in Zweifel zogen, wurde jedoch von anderer Seite eben grade die Möglichkeit direkter politischer Teilhabe euphorisch begrüßt (vgl. Drüeke/Winker 2005: 31ff.; Carstensen 2013: 112ff). Die Frauen- und Geschlechterforschung folgte wohl nie einer euphorischen Feier des Internets, deutlich wurde bereits zu Beginn der Debatte um das demokratische Potential des Internets, dass das World Wide Web in seinen Kommunikationsstilen und -inhalten bestehende Geschlechterungleichheiten und Machtverhältnisse reproduziert (vgl. Drüeke/Winker 2005: 33). Auch 20 Jahren nach den wissenschaftlichen Kontroversen im deutschsprachigen Raum zeichnet sich durchaus ein sehr widersprüchliches Bild vom virtuellen Raum ab, das deutlich zu Tage hebt, dass das Web 2.0 »keineswegs geschlechtsneutral« zu betrachten ist, sondern sich zahlreiche Praktiken eines »(Un-)Doing Gender« (vgl. Cartensen 2013: 122) und auch eines »(Un-)Doing Feminism« zeigen. Die Diversität dieser Praktiken der Mediennutzung und Gestaltung im Internet changiert zwischen der Implementierung biologistischer Deutungsmuster, subtil wirkender Sexismen, bis zur Dekonstruktionen geschlechtsnormativer Positionen, der Diskussion

um Intersektionalitäten, aber auch bis zur Produktion popkultureller Deutungen (vgl. ebd.). Bezogen auf Frauenemanzipationsbewegungen und feministische Perspektiven hat sich mit dem Web 2.0., im Besonderen über Twitter, Blogs und über die sozialen Netwerke, die den Austausch, die Debattenkultur und insbesondere die Vernetzung von Frauen fördern können, eine lebendige feministische Netzkultur abgezeichnet, die in sich aber nicht geschlossen erscheint (vgl. ebd.: 19). Hatten die Frauenbewegungen über mehr als ein Jahrhundert hinweg politische Frauennetze mühsam über eigene Zeitschriften, Flugblätter, Treffen vor Ort und Demonstrationen organisieren müssen, vereinfachen die Kommunikationsräume im Internet den Austausch, die Organisation und die Schnelligkeit der Konstituierung feministischer Gegenöffentlichkeiten. Wie die #Mee-Too-Debatte paradigmatisch gezeigt hat, können feministische Aktionen in kürzester Zeit politisch erfolgreich hegemoniale Öffentlichkeiten erreichen. Zur Validierung und Untersuchung frauenpolitischer Internet-Auftritte im Rahmen »Neuer Öffentlichkeiten« schlagen Drüeke und Winker (vgl. Drüeke/Winker 2005) eine Orientierung an Frasers Konzept *subalterner Gegenöffentlichkeiten* vor (vgl. ebd.: 31ff.). Frasers theoretische Perspektive auf feministische Öffentlichkeiten negiere nicht die Kategorie Geschlecht und gehe im Gegensatz zu einer bürgerlichen Vorstellung von Öffentlichkeit, wie durch Habermas vertreten, von einer Pluralität subalterner Öffentlichkeiten aus (vgl. ebd.: 39). Zudem zeichnet Fraser die Zusammenhänge zwischen dem jeweiligen politischen Potential frauenpolitischer Netzwerke und der Beeinflussung von Diskursen und normativen Vorstellungen auf: »Letztendlich ist neben dem Aufgreifen gesellschaftlicher Problemlagen und der Verständigung darüber im kleinen Kreise eine nach außen gerichtete Interessensvertretung das Ziel frauenpolitischer Netzwerke. Fraser beschreibt dies mit dem emanzipatorischen Potential, das frauenpolitische Netzwerke in sich trügen, da sie gesellschaftliche Realität »durch Einflussnahme auf Diskurse und Normen in größeren Öffentlichkeiten verändern können« (Ebd.: 45). So wie die Thematisierung häuslicher Gewalt, die Demonstrationen im Zuge der zweiten Welle der Frauenbewegung in Deutschland ein öffentliches Bewusstsein für die Problemlage der Frauen geschaffen habe, Frauenhäuser eröffnet wurden und Gesetzesänderungen erfolgten, müssten feministische Netzwerke im Internet stets auch dahingehend betrachtet werden (vgl. ebd.).

2.5 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Deutschland

Frauenbewegungen oder Frauenbewegungsöffentlichkeiten bezeichnen soziale Bewegungen, deren Anliegen es ist, eine Gleichstellung von Frauen in allen Lebensbereichen und Räumen zu erwirken und die geltenden demokratischen Prinzipien der Freiheit, Gleichheit und der Menschenwürde (vgl. Gerhard 2012: 6ff.) in der Rechtsrealität einzulösen. Die Genese der deutschen Frauenbewegung lässt sich parallel zur 1848er Revolution festmachen. Frauenpolitische Interessen mussten angesichts der gescheiterten Revolution und der politischen Phase der Restaurierung, die von Pressezensur und Verboten geprägt war, verdeckt formuliert werden. Es blieb den Frauen nur die Tarnung ihrer Gruppen beispielsweise als Lesegesellschaften oder Liederkränze (vgl. ebd.), jener sozialer Figurationen, mit denen sie sich schon in der Zeit der Vormärzbewegung

Zugang zur Opposition verschafft hatten. Auch bei Protesten proletarischer Gegenöffentlichkeiten waren sie vertreten. Mit der Herausgabe einer ersten Frauenzeitung 1849, avancierte die Witwe Louise Otto aus bildungsbürgerlichem Haus zur »Wortführerin« oder auch »Mutter« der ersten Frauenbewegung in Deutschland. Auch die Bildung von Frauenvereinen verfolgte das Ziel der politischen Mobilisierung für Fraueninteressen. Dabei ging die Phase der Genese und Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft mit der »Verweigerung des Stimmrechts und aller weiteren Bürgerrechte wie der Presse-, Versammlungs- und Koalitionsfreiheit« einher (vgl. ebd.: 45). Mit der Gründung des *Allgemeinen Deutschen Frauenvereins* (1865) war der Anfang organisierter deutscher Frauenbewegung besiegelt. Mit dem Erstarken der deutschen Frauenbewegung um 1890 wurden Themen rund um Frauenrechte, Bildung und Arbeit in den gesellschaftspolitischen Diskurs eingebracht. Mit der Einführung des Frauenwahlrechtes 1919, das auf eine lange Geschichte der deutschen Frauenbewegung zurückgeht, wurde den deutschen Frauen erstmalig in der Geschichte, zeitgleich mit der Einfühung einer parlamentarischen Demokratie, gleiche Staatsbügerrechte zugestanden. Die Teilnahme an Wahlen bedeutete aber noch lange keine Gleichstellung mit dem Mann. Privatrechtlich gesehen hatten die Frauen in der Ehe keinerlei Entscheidungsrecht. Erst mit der Konstituierung des Grundgesetzes von 1947 wurde, dank der nachdrücklichen Initiative der Juristin Elisabeth Selbert, die als eine der »vier Mütter des Grundgesetzes« (vgl. ebd: 106) gilt, nach einem langen Ringen der Gleichberechtigungsartikel als ein als »Handlungsaufruf« an den Gesetzgeber zu verstehenden Imperativ aufgenommen (vgl. Ebd.: 106). Die Gleichstellung in der Ehe ließ allerdings noch bis 1977 auf sich warten. Mit dem Einsetzen der Studentenbewegung Ende der 60er Jahre formierte sich eine neue Frauenbewegung als Teil einer Bürgerrechts- und Protestbewegung (vgl. ebd. 110). Im Besonderen wurde eine feministische Gegenöffentlichkeit hergestellt, die die Geschlechterrolle der Frau thematisierte und auf die daraus resultierenden Benachteiligungen aufmerksam machte. Im Zuge dessen wurde der Slogan *Das Private ist politisch* zu einer Handlungsmaxime und rahmte die Diskurse dieser neuen Frauenbewegung. Bestimmendes Merkmal westdeutscher Frauenbewegung, so Gerhard (vgl. ebd.: 114ff.), sei eine Projektarbeit gewesen, in der sich Frauensolidarität im Besonderen gezeigt habe. Grade die Einrichtung von Frauenhäusern habe auch auf die Gewalt gegen Frauen aufmerksam gemacht, eines der Hauptanliegen westdeutscher Frauenbewegung der beginnenden 70er Jahre (vgl. ebd.: 115). 1997 wurde dann auch die Vergewaltigung in der Ehe als Straftat anerkannt. Im Gegensatz zu den historischen deutschen Frauenbewegungen verstand sich diese ausdrücklich als »Basisbewegung« (vgl. ebd.: 116). Die Themen heutiger Frauenbewegung gliedern sich in vielerlei auf – bestimmend sind sicherlich die Debatten um die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, Frauen in Führungspositionen, gleicher Lohn für gleiche Arbeit und die Verteilung der Erwerbs- und Haushaltsarbeit. Als Ergebnisse der Erfolge der Frauenbewegungen ist auch eine Etablierung und Professionalisierung von Beratungsstrukturen (vgl. Sanyal 2008) zu verzeichnen, die ihrerseits aber den Nachteil hat, dass weniger Zeit für die »Vernetzung« und den Aufbau von politischem Druck zur Verfügung stünde (vgl. ebd.). Zudem fehle es Frauenprojekten zunehmend an finanziellen Mitteln. Sanyal (vgl. ebd.) stellt deshalb in diesem Zusammenhang die Frage nach der Wichtigkeit einer Repolitisierung aktueller Frauenbewegung. Aufgrund der

Strukturen und der Vielfalt heutiger feministischer Themen sei zudem eine klar einzuordnende Bewegung schwierig zu bestimmen (vgl. ebd.).

2.6 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Indien

In Bezug auf den indischen Raum, aufgrund seiner politischen Genese und der unterschiedlichen Ethnien und Religionen, wäre es sicherlich verkürzt betrachtet, von der einen indischen Frauenbewegung zu sprechen. Auch ein eurozentrischer Blickwinkel oder ein Ver- oder Abgleich mit der deutschen Frauenbewegung scheint nicht zulässig, zu unterschiedlich sind und waren die historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Ausformungen indischer Frauenbewegung sind historisch betrachtet immer auch von den Prozessen des »Übergangs zur Unabhängigkeit und des Aufbaus einer neuen Nation« bestimmt (vgl. Ray 2001: 26). Dabei lag der Schwerpunkt der beginnenden indischen Frauenbewegung vor allem im Kampf gegen die Unabhängigkeit von Großbritannien. In den 20er Jahren des letzten Jahhundert gründeten sich verschiedene Frauenorganisationen wie beispielsweise die NGO *AIWC*, der »All-Indians Women's Conference«, die Gesetzesentwürfe einbrachte und maßgeblich daran beteiligt war, die Kindesheirat abzuschaffen, sich zudem für bessere Bildungschancen von Frauen einsetzte, eine Erweiterung des Frauenwahlrechtes vorantrieb und sich für weitere Frauenrechtsbelange stark machte (vgl. Weißenseel 2020). Dabei war die Frauenbewegung vor der Unabhängigkeit allerdings auch »Vehikel« für koloniale Interesssen. So vermochte Großbritannien über die Erweiterung gesellschaftlicher und politisch-partizipativer Rechte für die indische Frauen zugleich eine Form kultureller Überlegenheit demonstrieren (vg. ebd.). Urvashi Butulia, feministische indische Verlegerin und Schriftstellerin, spricht von einer sehr lebendigen indischen Frauenbewegung, die aber aufgrund ihrer Heterogenität, Genese, Entwicklung und ihres Selbstverständnisses schwerlich in einer Gesamtheit zu fassen sei. Viele der aktiven Frauen würden sich beispielsweise gar nicht als Feministinnen bezeichnen, da sie den Feminismus als ein westliches Konzept ansähen, das nicht ihrer Realität entspräche (vgl. Butulia 2020). Die Wurzeln des Feminismus in Indien, so wie er sich heute zeigen würde, lägen in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts. Frauenbewegungen starteten eine nationale Kampagne gegen Gewalt an Frauen und erwirkten Gesetzesänderungen. Die 70er und 80er Jahre waren dabei vor allem geprägt von Themen des Ehe- und Scheidungsrechtes, der Landrechte und des Erbschaftsrechtes. Zeitgleich starteten auch, ausgehend von Forschungszentren und Akademikerinnen, Diskurse über feministische Fragestellungen (vgl ebd.). In den folgenden Jahren differenzierte sich die Bewegung zunehmend aus; auch Parteien implementierten frauenpolitische Flügel, die allerdings in ihrer Programmatik weit voneinander differierten (vgl. ebd.). Auch gebe es ein Vielzahl indischer NGOs, die sich intensiv mit der Einlösung von Frauenrechten in der Rechtsrealität auseinandersetzten (vgl. ebd.). Butalia betont ausdrücklich, dass die indische Frauenbewegung immer erhebliche Unterschiede zur westlichen aufgewiesen habe: »Anders als ihr Pendant in vielen westlichen Ländern war die indische Frauenbewegung seit ihren Anfängen inklusiv und intersektional: Auch wenn der Hauptfokus zunächst auf Gewalt lag, bezog die Bewegung andere Themen wie Armut, Gesundheit, Religion mit ein, die nicht ty-

pischerweise als ›Frauenthemen‹ betrachtet wurden« (Ebd.). Im Gegensatz zu vielen anderen Ländern könne sich Indien nicht über das Fehlen einer aktiven, zu Teilen sehr kreativen und jungen Frauenbewegung beklagen. Insbesondere neue Foren im Internet böten auch dafür Räume (vgl. ebd.). Unter dem Hashtag #IWillGoOut formierten sich beispielsweise feministische Initiativen; Indische Frauen demonstrierten wie nach der Silvesternacht im Bangalore 2016, in der mehrere Männergruppen Frauen angegriffen und sexuell belästigt hatten, gegen sexuelle Gewalt. Sie wollten die Diskriminierungen nicht meht hinnehmen und ihrem Ausdruck Öffentlichkeit verleihen. Auch die #MeeToo-Debatte wird in Indien geführt (vgl. Höflinger 2018), 2018 losgetreten von einen Tweet einer eher unbekannten jungen indischen Komikerin, die ihren Kollegen, den populären Comedien Utsav Chakraborty, der sexuellen Belästigung bezichtigte. Es folgte ein Ausbruch der Debatte auf Twitter (vgl. Eul 2018). Bei allem Erfolg der Frauenbewegung in Indien, dem auch das 2006 verabschiedete Gesetz gegen häusliche Gewalt mit zu verdanken ist, müssen aber gravierende Veränderungen im Bewusstsein und dem Handeln der indischen Gesellschaft eintreten: »Wirklichen Wandel wird es allerdings nur dann geben, wenn sich das Land dem schwierigen Prozess stellt, Denkweise und Sozialverhalten der Gesellschaft zu verändern. Indien will im 21. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielen. Doch der Eintritt in die moderne und globalisierte Welt muss von der Verpflichtung begleitet sein, für die weibliche Hälfte der Bevölkerung nicht nur auf dem Papier Gleichberechtigung zu schaffen, sondern sich auch im Alltag die notwenige Substanz zu verleihen« (Butalia: 2007).

2.7 Frauenbewegungsöffentlichkeiten in Südafrika

Südafrikas Geschichte der Frauenrechtsorganisationen ist immer auch mit der Bekämpfung des Staates zur Zeit der Apartheid verbunden: »Während der Apartheid haben zahlreiche Frauenorganisationen den Staat bekämpft und mit vielfältigen Strategien – von zivilem Ungehorsam bis zur Großdemonstrationen – und versucht, ihrer rechtlichen Benachteiligung gegenzusteuern. Sie gingen vorrangig gegen die allgemeinen politischen Formen der Diskriminierung an und ordneten die gemeinsamen Probleme von Frauen in einer von Männern dominierten Welt dem Ziel der nationalen Befreiung unter« (Schäfer: 2005: 247). Dabei beschränkte sich die Diskriminierung von Frauen in der Apartheid nicht nur auf die schwarzen Frauen, sondern auch die weißen Frauen der herrschenden Klasse waren in ihrer Ehe unmündig. Die südafrikanischen Frauenrechtsorganisationen kämpften vor allen Dingen gegen diskriminierende Gesetze. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stritt die *Women's Enfranchisement Association of the Union* (WEAU), eine Frauenvereinigung der weißen, englischsprachigen Mittelschicht, motiviert durch die englischen Suffragetten, für das Frauenwahlrecht (vgl. Schäfer 2005: 248). Geprägt von rassistischen Vorstellungen galt der Kampf aber nicht den schwarzen Frauen. Diese protestierten wiederum gegen die geplante Einführung von Pässen, die ihre wirtschaftliche Eigenständigkeit beschneiden sollte (vgl. ebd.: 249). Erst die Regionalgruppen der Frauenligen des ANC der Großstädte bildeten die Basis der Bildung der *Federation of South African Women* (FSAW) im Jahr 1954, der ethnienübergreifenden Vereinigung südafrikanischer Frauen, die auch an der Mitwirkung von

nationalen Protesten beteiligt war (ebd.: 251). »Die *FSAW* vertrat den Anspruch, Frauen unterschiedlicher Herkunft für den Kampf gegen die Apartheid zu einen. Trotz der rechtlichen Diskriminierung und der rassistischen Differenzierung zwischen Frauen durch die Apartheidgesetzgebung verstand sich die *FSAW* als Interessenvertretung aller Südafrikanerinnen und strebte eine demokratische Gesellschaft an. Als erster landesweiter Dachverband mit zahlreichen Mitgliedern […] ist sie für die Geschichte der südafrikanischen Frauenorganisationen von zentraler Bedeutung« (Ebd.: 251). Auch ihre *Womens's Charta* enthielt frauenrechtliche Forderungen in Bezug auf das Wahlrecht, den Zugang zu Bildung und zu den Märkten. Allerdings gehörten dem Dachverband aufgrund rassistischer Vorurteile und fehlender Identifikation mit der Lebenswelt der schwarzen Frauen nur eine Minderheit weißer Frauen an (vgl. ebd.: 255). In den 70er formierte sich eine Bewegung schwarzer Frauen, die *Black Women's Federation*, die sich vor allem gegen die Diskriminierung schwarzer Frauen und die Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse einsetzte. Insbesondere in den 90er Jahren war die Arbeit südafrikanischer Frauenorganisationen eng mit dem Streben der Verwirklichung einer neuen Verfassung verknüpft (vgl. ebd.: 264). Problematisch aus der Sicht Wittmanns hat sich aber die Situation der Frauenrechtsbewegungen und NGOs im Zuge ihrer institutionellen Mitarbeit mit den politischen Entscheidungträgern und Verwaltungen erwiesen. Auch das Angewiesensein auf Fördergelder lasse sie mehr in Richtung der Regierung rücken, weniger eine distanzierte Beobachterrolle einnehmen lassen können und die Akzeptanz der Bevölkerung erhalten (vgl. ebd.: 269). Ein weiteres Strukturproblem sei auch, dass viele der feministischen Organisationen bis heute von weißen, liberalen südafrikanischen Frauen geleitet würden, die fortbestehende Strukturen der Apartheid nicht reflektierten (vgl. ebd.: 326). Problematisch habe sich zudem ein weibliches Selbstverständnis erwiesen, das die Frauenproteste vornehmlich auf den politischen Kampf gegen die Apartheid fokussierte, der auch in der Rolle von Ehefrauen und Müttern geführt worden war, die Mutterschaft und Familie verklärten (vgl. ebd.: 272). Heutzutage konzentrierten sich Frauenrechtsorganisationen auf die Rechtsberatung. Gleichzeitig fehle es aber an umfassender Bildungsarbeit an Schulen, um der Vergewaltigung von Schülerinnen Einhalt zu gebieten (vgl. ebd.: 275). Wenngleich auch die südafrikanischen Frauenrechtsorganisationen maßgeblich auf das Problem der Gewalt gegen Frauen aufmerksam gemacht haben und die Verabschiedung des »*Prevention of Domestic Violence Act*«, von 1998 ein Erfolg sei, müsse Kritik an den »neo-patrimonialen Tendenzen« der Regierung geübt werden (vgl. ebd.: 277). Wittmann (2005) kritisiert, dass die europäische Medienlandschaft ein negatives Bild Südafrikas zeichne, einer von patriarchaler Gewalt durchzogenen Nation, in der Frauenbewegungen nur eine marginale Rolle spielten (vgl. Wittmann 2005: 192). Dabei seien die Ausgangsbedingungen für die südafrikanische Frauenbewegungen keineswegs mit denen des Globalen Nordens zu vergleichen. Zum einen unterscheide sich die Diskriminierung von Frauen je nach Zugehörigkeit zur Ethnie und abhängig vom wirtschaftlichen Status, so dass man nicht von einem »homogenen patriarchalen Gesellschaftssystem« (Ebd.) sprechen könne, zum anderen trage auch das Dilemma dazu bei, dass südafrikanische Widerstandskämpferinnen zwar die politische Bühne betreten hätten, politisch machtvolle und relevante Positionen in der neu gegründeten Demokratie aber von Männern besetzt worden seien (vgl. ebd.: 193). Trotz dieser schwierigen Grundbedingungen sei es den südafrika-

nischen Frauen aber gelungen, »[…] größere Schritte in einer kürzeren Zeit bei ihrer Arbeit der Etablierung einer gender-sensitiven Gesellschaft erreichen zu können« (Ebd.). Zudem existiere in Südafrika kein übergeordneter feministischer Dachverband; allerdings gebe es eine Vernetzung von Graswurzelbewegungen und NGOs, die sich gegen die Problematik der Gewalt gegen Frauen einsetzen. Ein Struktur- und Machtgefälle sei in diesem Zusammenhang nicht unproblematisch; im Gegensatz zu den Graswurzelorganisationen bekämen die NGOs finanzielle Zuwendungen aus den USA und Europa (vgl. ebd.).

2.8 Internationale Politik und transnationale feministische Anliegen

Die Vierte Weltfrauenkonferenz von Peking[2] legte einen Meilenstein globaler Gleichberechtigungsbestrebungen. Die beschlossene Aktionsplattform der Vertreterinnen der UN Women setze sich zum Ziel, Gleichberechtigung von Mann und Frau zu forcieren und allen Formen der Diskriminierung von Frauen entgegenzuwirken. Dabei betonte das Bündnis insbesondere die Rolle nicht-staatlicher Akteur*innen und Nicht-Regierungsorganisationen im Zusammenhang der Katalyse des gesellschaftlichen Wandels (vgl. BMFSFJ 1996: 25). Definierte Ziele waren unter anderem die »Beseitigung aller Hindernisse, die einer aktiven Teilhabe von Frauen und Mädchen in allen Bereichen und auf allen Ebenen des öffentlichen und privaten Lebens entgegenstehen« und die »Gleichberechtigung als Menschenrecht« (vgl. ebd.). Dabei bestand eines der großen Ziele der beschlossenen Agenda in der Bekämpfung der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Die Forderungen bestanden im Wesentlichen in nationalen Vorschriften beim Schutz der Frauen vor Gewalt; Aufstellung von Aktionsplänen und Sicherung durch Wahrnehmung dieser Rechte. Eine besonderer Fokus lag auch auf der Situation von Frauen in Kriegssituationen. Eine ihrer Forderungen, die Verurteilung von Vergewaltigungen im Krieg als Kriegsverbrechen und Stafverfolgung der Täter, wurde im November 2020 vom UN-Sicherheitsrat als Resolution verabscheidet. Sexualisierte Gewalt in bewaffneten Konflikten bezieht sich auf systematische Vergewaltigungen von Frauen, eingesetzt zur Zerstörung der Zivilgesellschaft und Demoralisierung des Gegners. Dabei wir diese weitverbreitete Form der Gewalt gegen Frauen häufig in den betroffenen Ländern tabuisiert – und ist der Weltöffentlichkeit, so Kritikerinnen, demzufolge wenig präsent (vgl. Anzlinger 2019). Tausende Teilnehmerinnen und Aktivistinnen kamen 1995 zu Vierten Weltfrauenkonferenz in Peking zusammen. Nie zuvor wurden die Frauenrechte als Menschenrechte so umfassend in ihren Forderungen, Maßnahmen und Zielen definiert. 25 Jahre später fällt die Bilanz, wie auch in Bezug auf das Milleniumsziel der Stärkung der Rolle der Frau, dazu nicht in allen Punkten positiv aus. Das wesentliche politische Ziel, die umfassende Gleichstellung vom Frauen und Mädchen, scheint in keinem Land der Erde erreicht zu sein. Insbesondere das Thema der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen ist dabei, angesichts der klaffenden Lücke zwischen den Rechtsnormen und den Rechtsrealitäten, nach wie vor virulent und

2 Anmerkung: https://www.unwomen.de/informieren/internationale-vereinbarungen/pekinger-erklaerung-und-aktionsplattform.html, letzter Zugriff am 21.06.2020.

lässt auch die Frage stellen, welchen Einfluss transnationale feministische NGOs im Diskursfeld ausüben können.

2.9 Feministische NGOs und transnationale Zivilgesellschaft

Zunehmende Prozesse der Globalisierung und Transnationalisierung verstärken auch die Genese und Weiterentwicklung globaler feministischer NGOs. Möglichkeiten einer transnationalen Zivilgesellschaft, die Ansätze einer Weltöffentlichkeit schafft, rücken dabei in den Vordergrund. Nicht-Regierungsorganisationen sind dabei kein neues Phänomen, aber ihre Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit den Vereinten Nationen, wie im Falle von V-Day und ihrer Kampagne »One Billion Rising«, der transnationalen Vernetzung und Verbreitung der Botschaften via Internet, hat eine Erweiterung ihrer Handlungsmöglichkeiten und ihrer Reichweite erfahren. Die Aktivist*innen erscheinen dabei als Akteur*innen eines transnationalen zivilgesellschaftlichen Handelns. Trotz aller Kritik an den einstigen »Hoffnungsträgern« weltweiter Demokratisierungsprozesse, zeichneten sich grade feministische NGOs, so die Frankfurter Politologin Ruppert (Ruppert 2005: 214), durch ein sehr positives Bild bezüglich der Partizipationsmöglichkeiten aus. Sie würden insgesamt auch mit sehr positiven Attibuten hinsichtlich ihrer Ausrichtung und demokratischen Arbeitsweisen belegt werden. »Meine These dazu lautet, dass die Politik transnationaler Frauen-NGOs hauptsächlich deshalb ›anders‹, d.h. zum Teil radikaler, demokratischer und in ihren Forderungen weiterreichend ist, weil sich bestimmte Handlungsbedingungen von Frauen-NGOs deutlich von denen anderer NGOs in spezifischen Themenfeldern unterscheiden« (Ebd.). Die Gründe lägen dabei in der Geschichte der Frauenbewegung, der Bedeutung des Konzeptes der ›FrauenMenschenrechte‹ und der »flüssigeren Grenzen« verschiedener unabhängiger Bewegungen und formalisierter NGOs im Feld »transnationaler Frauen(bewegungs)politik« (vgl. ebd.: 215). Transnationale Frauenbewegungen und Frauenpolitiken haben stets einen engen Bezug zu Menschen- und Völkerrechtsideen. In ihrer Genese eng verknüpft mit »Demokratiedefiziten« (vgl. ebd.: 218) in Bezug auf die Rechte der Frauen, haben Frauenbewegungen »[…] einen Mechanismus transnationaler Zivilgesellschaftspolitik hervorgebracht, der als eine Art Vermittlung zwischen den Basisorganisationen und den Lobbyistinnen in den offiziellen Verhandlungen zu verstehen ist« (218). Ruppert bezieht sich dabei insbesondere auch auf die Zusammenarbeit in UN-Kontexten. Die Praxis transnationaler feministischer NGOs besteht also von jeher in der Vernetzung und Zusammenarbeit mit Frauenbewegungen und Organisationen auf lokaler, regionaler, nationaler und auch internationaler Ebene. Frauenbewegungen und feministischen NGOs sei es zu verdanken, dass auf der Menschenrechtskonferenz der Vereinten Nationen 1993 in Wien nach »jahrzehntelangem Ringen« endlich Gewalt gegen Frauen im internationalen Rahmen als Menschenrechtsverletzung definiert worden sei und die Resolution über die »Beseitigung der Gewalt gegen Frauen« verabschiedet worden sei (vgl. ebd.: 219). Damit sei das Private von da an auch auf einer internationalen Ebene politisch geworden (vgl. ebd.). Seit Wien sei die Fokussierung feministischer NGOs und frauenpolitischer Organisationen auf die Einlösung der Frauenrechte als Menschenrechte als zentral zu verzeichnen. Der Kampf gegen Gewalt gegen Frauen sei dabei ein

»gänzlich unumstrittenes Anliegen« nationaler und international operierender Frauenbewegungen (vgl. ebd.: 223). Das gemeinsame Ziel, die Öffentlichkeitsgenerierung, das Agenda-Setting und die Umsetzung von Frauenrechten als Menschenrechte, impliziert auch das Handeln transnationaler feministischer NGOs, das sich durch breite Basisbezüge und lokale Vernetzung auszeichne. Zusammenfassend stellt Ruppert fest, dass die feministischen NGOs nicht per se die ›bessere‹ Hälfte der Zivilgesellschaft seien, da sie auch zu Teilen Nord-Süd-Dominanzverhältnisse reproduzierten, aber mit Sicherheit die ›bewegtere‹ (vgl. ebd.:232), da ihr Handeln definitiv durch mehr »Bewegungsnähe«, eine »engeren Bewegungsbezug« und ein »stärkeres Bewegungsbewusstsein« gekennzeichnet sei (vgl. ebd.: 237).

2.10 Fazit

Die Frage, ob Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit zu generieren vermag, ist nicht nur eine Frage der Verhandlung von Öffentlichkeit, sondern eben auch eng mit den Prozessen der Herstellung und Verhandlung von Geschlecht, dem *Doing Gender*, verbunden. Dabei sind diese Prozesse im Rahmen der feministischen Kampagne »One Billion Rising« aus verschiedenen Perspektiven heraus zu betrachten. Feministische (Gegen-)Öffentlichkeiten können ein *Doing Gender* mehrfach herausfordern: Über eine Performativität von Geschlecht via tanzend demonstrierender weiblicher Körper im öffentlichen Raum, als Form »zivilen Ungehorsams«, lösen die Frauen bereits über ihren gesellschaftlich und politisch margnalisierten weiblichen Körper im Moment der Aufführung als Durchführung einen Teil ihrer politischen Forderungen ein: die Unversehrtheit des weiblichen Körpers im öffentlichen Raum. Sie »besetzen« performativ einen Raum, der durchzogen von hegemonialen Geschlechterverhältnissen ist. Immer verbunden mit dem normativen Anspruch des Einlösens von Frauenrechten als Menschenrechte, ist der weibliche Körper dabei auch symbolisch zu betrachten; so wie Karen Fromm es formuliert »als Repräsentant für allgemeine Werte wie Freiheit, Gleichheit oder Gerechtigkeit« (vgl. Schlüter: 2017). Er ist Handelnder und Verhandelter zugleich. Ob eine feministische Kampagne schließlich als erfolgreich zu bezeichnen ist, hängt dabei immer auch mit der massenmedialen Verhandlung von Geschlecht (*Doing Gender*) zusammen (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Rezeption).

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 des 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 rekurriere, 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 Heraustreten 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 Diskurfeld 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 Ordnens 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 »graphein« (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 Aufführung 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-Bewegungen in ihnen ausschlössen 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: Worldmaking 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 autopoetic systems with their own rules, norms and values, but, in keeping with the words of philosopher Jaques Ranciére, 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-Ineinanderfügens 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 Standartchoreographie, 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 getanzter 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 machtvolles 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 Abtreibungsparagraphen, 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 Paarkonfigurationen, 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 Formensprache 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 Geschichte[4] 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 (Devadsis) 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 Devadsis, die sogenannten »Dienerinnen Gottes« (vgl. Blümel 2010) wurden zunehmend in die Prostitution gedrängt. Trotz des 1988 erlassenen offiziellen Verbotes des Devadsis-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« ettikettiert 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 unerfüller 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 ratjasthanischer Folkloreelemente 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 rekurrieren. 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 auf[6]. 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 Gesellschaftstruktur »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 enthnischer 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 Balletschulen 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 richteteten Minengesellschaften Arenen ein, in denen die Tänzer allerdings zum »Anschauungsobjekt« (vgl. ebd.) degradiert wurden, was die »soziale Sprengkaft« (vgl. ebd.) ihrer Tänzen 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 Widerstandbewegung gegen die koloniale Ausbeutung südafrikanischer Minenarbeiter in Johannesburg enstanden 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 entwickeltete 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 Protesttanzes 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 Apartheit getanzt haben soll, bleibt ein politischer Protesttanz 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 CHAIN[8] 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 standartisierter 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 standartisierte 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 ist 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 adaptions 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 länder- und kulturspezifischen 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 standartisierte 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 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 CHAIN[11] in Sequenzen eingearbeitet worden ist, sondern auch beschrieben und aufgeführt in einem eigens produzierten Tanz-Tutorial HOW TO: »BREAK THE CHAIN« CHOREOGRAPY[12] ist, um eine standartisierte 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 Bewegungkombinationen 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 rekurrieren 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-Tanztstils. 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 körpernormierend. 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, stablisiert 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 CHAIN[14] 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 Interdenpendenzgfüge 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-Kontextualierungen 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 GIRLS[15] oder die Videoproduktion V-GIRLS SOUTH AFRICA BREAK THE CHAIN[16] erzählen die Geschichte von Tanz, Protest und Empowerment tatsächlich über unterschiedliche Tanzchoreographien, die in ihren Bewegungen keine blosen 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 standartisierten 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 (»gobale und erfolgreiche feministische Bewegung«) herrvorrufen 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 getanzten 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 zivilgesellschafliche Akteur*innen via Tanz ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Die Tanzdemonstrationen lassen sich dem performativen Politikverständnisses 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 Contitutional 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 wirderständiges 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 Akeur*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 standartsierte 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 standartisierte 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 Produktplazierung 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, mitzutanzen. 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.

4. Strike. Dance. Rise! Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?

Im Anschluss an die theoretischen Perspektiven und die Konzeption der Architektur in Bezug auf Untersuchungsfrage, geht es im Folgenden darum, Zugänge zur Analyse des Datenmaterials zu schaffen. Dabei folgt auf die grundlegenden methodologischen Überlegungen zur Auseinandersetzung mit dem Diskursfeld zu »One Billion Rising« die Fokussierung auf die Sprecher*innen, die zirkulierenden Narrative und die diskursiven Strategien. An die grundlegenden Überlegungen zur Dramaturgie und Theatralität des Kampagnenmaterials in Bild und Text schließt sich auch eine Reflexion des eigenen Blickwinkels und der Haltung an. Die Auseinandersetzung mit den einzelnen Forschungsmethoden und -ansätzen mündet schließlich in der Konzeption eines wissenssoziologisch und erkenntnisorientierten Zuganges zum Material, dem Datenkorpus zum Diskursfeld von »One Billion Rising«.

4.1 Einführung in den empirischen Teil

Um sich empirisch dem Untersuchungsgegenstand, dem Diskursfeld zu »One Billion Rising« nähern zu können, müssen vorab sowohl theoretische, methodologische Vorüberlegungen als auch empirische Entscheidungen bezüglich der Materialauswahl getätigt werden. Dabei handelt es sich bei der Forschungsfrage dieser Arbeit, die im Rahmen einer wissenssoziologisch ausgerichteten Sozialforschung von der Grundannahme der »gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit« (vgl. Berger/Luckmann 1980) ausgeht, um ein Forschungsanliegen, das auf der Hypothese basiert, dass eine getanzte (Gegen-)Öffentlichkeit in performativen Prozessen hergestellt wird und in diskursiven und nicht diskursiven Praktiken der Diskursproduktion (vgl. Keller 2001: 66) medial verhandelt und als Wissen beglaubigt werden muss. Damit geht unmittelbar einher, dass eine Analyse eines gesellschaftspolitischen Phänomens (hier: politischer Protest über Tanz im öffentlichen Raum) aus einer wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Perspektive heraus zugleich eine Analyse des Diskurses mit sich ziehen muss. Wenn Tanz als globaler feministischer Protest in Form der Generierung einer (Ge-

gen-)Öffentlichkeit Macht auszuüben vermag, dann lässt sich diese Macht zwangläufig als eine diskursive ausmachen, die über symbolische Praktiken, den Protesttanz und seine Gesten vermittelt und gesellschaftlich verhandelt wird. Bei den Prozessen der Beglaubigungen geht es nicht um reine »Wahrheiten«, sondern um die Generierung und Stabilisierung von sozialem Wissen und der gesellschaftlichen Zuweisung von Bedeutung. Das Diskursfeld wird dabei sozusagen zum Spielfeld um eine Deutungsmacht. Ob Tanz im öffentlichen Raum als eine valide Form feministischen Protests wahrgenommen wird, zeigt sich auf dem interdependenten »Spielfeld« performativer und medialer Verhandlung. Innerhalb des Diskursfeldes ist wiederum zwischen den verschiedenen Ebenen einer globalen, nationalen und lokalen Öffentlichkeit zu entscheiden. Die getanzten Proteste der Bürger*innen Neu-Delhis werden möglichweise von der indischen Berichterstattung anders verhandelt als die Demonstrationen in Deutschland. Bedingt durch eine immer noch vorherrschende traditionelle Rollenverteilung in der indischen Gesellschaft, einer diskursiven Zuordnung der Frau zur häuslichen Sphäre, der Tatsache, dass Formen des indischen Tanzes nicht dem öffentlichen Raum zuzuordnen sind und dem Faktum, dass in der indischen Gesellschaft eine große Kluft zwischen der Rechtsnorm und der Rechtsrealität in Form von alltäglicher Gewalt gegen Frauen und Mädchen herrscht, entsteht vermutlich über die Tanzdemonstrationen eine Form subversiver Öffentlichkeit, die hegemonialen Herrschaftsnormen deutlicher zuwiderläuft als es ein getanzter Flashmob vor dem Brandenburger Tor auszulösen vermag. So verfügt der am 14. Februar 2013 im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising« getanzte Flashmob in einer indischen Metropole mit Sicherheit über ein anderes »diskursives Potential« als der auf- und durchgeführte Protesttanz in einer deutschen Großstadt zu selben Zeit. Im Folgenden wird nun das Diskursfeld zu »One Billion Rising« beleuchtet, Prozesse der Produktion und Reflexion mit einbezogen, um ein methodisches Vorgehen zu entwickeln, das Zugänge zu der Diskursproduktion der Narrative und ihrer Verhandlung schafft und zugleich der Unterschiedlichkeit der Materialien in Bild- und Textform gerecht werden kann.

4.2 Zum Diskursfeld von »One Billion Rising«

Der Begriff des Diskurses ist in diesem Untersuchungszusammenhang daher nicht in seiner sprachlichen Verwendung als »Erörterung« oder »Diskussion«[1] zu verstehen, sondern als sozialwissenschaftliche Perspektive auf die gesellschaftliche Generierung von Wissen und Macht. Michel Foucault, der den Begriff des Diskurses in seiner Antrittsvorlesung »Die Ordnung des Diskurses« am Collège de France 1970 für die Sozialwissenschaften fruchtbar gemacht (vgl. Foucault 2012) und den Weg für Diskursanalysen geebnet hat, versteht unter einem Diskurs ein Ensemble von Praktiken und Materialitäten gesellschaftlicher Sinn- und Wirklichkeitsproduktion. Dabei erfolgt die Sinnproduktion nicht zufällig oder frei von Macht, sondern er geht davon aus, »[…] dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird […]«. (ebd.: 10-11). Auch unterliegt jede Diskursproduktion

1 Vgl.: https://www.duden.de/rechtschreibung/Diskurs, letzter Zugriff am 18.09.18.

einer spezifischen Ordnung und Mechanismen der Einschränkung, beziehungsweise des Zuganges zum jeweiligen Diskurs. Zum einen nennt Foucault das Phänomen der »Prozeduren der Ausschließung« (11) bezüglich bestimmter Umstände, die ein Verbot auferlegten oder bestimmte Themen beträfen. Darüber hinaus macht Foucault ein spezifisches Gefälle zwischen verschiedenen Diskursen aus. Während viele Diskurse des Alltages im Akt des Ausgesprochenwerdens quasi vergingen, überdauerten literarische, religiöse, »große Erzählungen« oder auch juristische und wissenschaftliche Texte; sie stünden am »Ursprung anderer Sprechakte«, würden »wiederaufgenommen«, »transformiert« oder »besprochen« (vgl.: 18). Schließlich kontrolliere noch ein drittes Phänomen, Foucault bezeichnet sie als die »dritte Gruppe von Prozeduren« (25), den jeweiligen Diskurs hinsichtlich des Zuganges und der Sprecherpositionen: »Es geht darum, die Bedingungen ihres Einsatzes zu bestimmen, den sprechenden Individuen gewisse Regeln aufzuerlegen und so zu verhindern, dass jedermann Zugang zu den Diskursen hat: Verknappung diesmal der sprechenden Subjekte. Niemand kann in die Ordnung des Diskurses eintreten, wenn er nicht gewissen Erfordernissen genügt, wenn er nicht von vornherein dazu qualifiziert ist« (26). So definiert Foucault schlussfolgernd »[…] nicht alle Regionen des Diskurses […] in gleicher Weise offen und zugänglich« (Ebd.). In Bezug auf »One Billion Rising« bedeutet es nicht nur den Diskurs offen zu legen, sondern auch die Bedingungen der jeweiligen Zugänge zum Diskursfeld aufzuzeigen. So verlangt die Konzeption und Produktion der die globale Kampagne initiierenden Videos eine besondere Professionalität, ein besonderes Expert*innenwissen und bleibt demzufolge bewusst beschränkt und exklusiv, um den Diskurs zu steuern, wohingegen der Tanz auf der Straße oder die Blogs im Netz inklusiv angelegt sind, um die performative Umsetzung der getanzten (Gegen-)Öffentlichkeit herzustellen. Wenngleich des Begriff des Diskurses im Werk Foucaults dabei einem Wandel unterworfen ist, nicht-diskursive Praktiken im Verlauf der Schriften augenscheinlich in den Hintergrund treten und in Überwachen und Strafen (1994) schließlich diskursive mit nicht-diskursiven Praktiken und Materialitäten zu einem Dispositiv werden (vgl. Ruoff 2007: 95), bestimmt doch die These vom Diskurs, der sich nicht auf sprachliche Zeichen reduzieren lässt und der als eine »Macht-Wissen-Konfiguration« (vgl. Keller 2001) anzusehen ist, innerhalb derer verschiedene soziale Akteure auf einem Spielfeld um die Deutungsmacht und die Durchsetzung von Wissen kämpfen (vgl. ebd.), den theoretischen Zugang. Diskurse finden dabei immer in einem Feld des Ringens um Deutungsmacht statt: »Diskurse üben Macht aus, da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Bewusstsein speist. Diese zustande kommende Wissen ist die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit« [Herv. i. O.] (Jäger 2001: 87). Sprecher*innen der Kampagne speisen also die Narrative in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« ein. Die Narrative der diskursiven Praktiken in Form von Pressemitteilungen, Selbstbeschreibungen oder Ansprachen und Botschaften in textlicher oder audiovisueller Form, treffen dabei zusammen mit den Materialitäten der Diskursproduktion, den Kampagnenvideos, ihren länderspezifischen Umsetzungen und den getanzten Flashmobs auf länderspezifische Rezeptionen massenmedialer und virtueller Öffentlichkeiten in Text und Bild. Die »große Gegennarration« »One Billion Rising« und ihre Narrative werden beglaubigt oder in Zweifel gezogen. Dabei kann die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, nicht unabhängig der

Zuschreibungen und Verhandlung innerhalb des Diskursfeldes beantwortet werden. Im Weiteren gilt es einen wissenssoziologischen Zugang zum Diskursfeld anzulegen, der es ermöglicht, die Sprecher*innenpositionen im Diskursfeld zu bestimmen, die Narrative und diskursiven Strategien offenzulegen und das empirische Material in Bild- und Textform zu analysieren.

4.3 Bestimmung der Sprecher*innen im Diskursfeld

Das Diskursfeld zu »One Billion Rising« besteht aus einem transnationalen Geflecht aus verschiedensten Sprechenden und Rezipierenden. Dieses Netz, das rhizomartig verzweigt ist, spannt sich durch alle Ebenen von Öffentlichkeit und Raum. Vor dem Hintergrund der Untersuchungsfrage, die unmittelbar mit der Frage von Deutungsmacht und Legitimation der jeweiligen Sprecher*innenposition zusammenhängt, wird sich im Zuge der Bestimmung der Machtpositionen im Diskursfeld auf machtvolle, legitimierte, transnational und national agierende Akteure beschränkt (5.5 Machtpositionen im Diskursfeld I: Sprecher*innenpositionen der Kampagne, 6.3 Machtpositionen im Diskursfeld II: Sprecher*innen medialer Berichterstattung). Dazu gehören neben den legitimierten Sprecher*innen der Kampagne machtvolle Stimmen nationaler Presseberichterstattung, TV-Reportagen und Kritiken etablierter Sprecherinnen feministischer Netzwerke, um länderspezifische Ähnlichkeiten und Differenzen in der Diskursproduktion auszuweisen zu können. Insgesamt geht es dabei stets um die Frage, wer spricht, worüber gesprochen wird und welche Position dazu eingenommen wird.

4.4 Diskursive Strategien und Narrative

Basierend auf der Annahme, dass sich im Diskursfeld zu »One Billion Rising« die Narrative nicht ohne signifikante diskursive, wissens- und bedeutungsgenerierende Strategien einspeisen lassen, werden die sich aus der Analyse der Kampagnenproduktionen in Bild und Textformat herauskristallisierenden Strategien offengelegt (5.8 Diskursive Strategien der Narration zu »One Billion Rising«). Im Besonderen liegt die Annahme zu Grunde, dass alle signifikanten Narrative, die der Beantwortung der Untersuchungsfrage dienen, zugleich die Verhandlung von Raum (Öffentlichkeit), Geschlecht (weiblicher Körper) und sozialer Choreographie (Tanz) einschließen und im Zusammenspiel dieser Prozesse funktionieren. Dabei muss über die Kampagnenmaterialien eine transnational funktionierende feministische (Gegen-)Narration entstehen, die die Notwendigkeit eines zivilgesellschaftlichen Handelns in Form von weltweiten Demonstrationen gegen Gewalt an Frauen deutlich macht und performatives Protesthandeln über Tanz legitimiert. Die diskursiven Strategien, die einer bestimmten Funktionslogik unterliegen müssen, durchziehen vermutlich alle Kampagnenmaterialien in paradigmatischer und syntagmatischer Form und sind auf einer transversalen Ebene zugleich dem gesamten Materialkorpus zu Eigen.

4.5 Dramaturgie und Theatralität des Kampagnenmaterials

Einer Kampagne, die von einer Künstlerin, der US-amerikanischen Aktivistin, Autorin und Dramaturgin Eve Ensler, initiiert worden ist, könnte man per se schon eine Dramaturgie und eine Theatralität der Zeichen unterstellen. Dabei handelt es sich bei den Überlegungen zur Dramaturgie und Theatralität des Kampagnenmaterials allerdings um Thesen, die unmittelbar mit einer Orchestrierung einer transnationalen Aufführung als Durchführung zusammenhängen, die der nach Narration nach in ihrer Appellhaftigkeit und ihrem Versprechen darin besteht, dass eine Milliarde Menschen sich am 14. Februar 2013 »tanzend erheben«[2] werden, um gegen die weltweite Gewalt gegen Frauen und Mädchen zu demonstrieren. In der Diskursproduktion zu »One Billion Rising« ist zu vermuten, dass die Publikation des Kampagnenmaterials einer dramaturgischen Abfolge unterliegt, die in einer Art Exposition auf die Problematik und den zivilgesellschaftlichen Handlungsbedarf aufmerksam macht, der in einer Phase der Peripetie und Spannungssteigerung über soziale Netzwerke kommuniziert wird, länderspezifische Ausgestaltungen aufweist und einer massenmedialen Öffentlichkeit in Form von Pressemitteilungen im Zuge der Verhandlung zur Legitimierung der Narrative bereitgestellt wird. In der Phase des Höhepunktes, kurz vor den getanzten Protesten im urbanen Raum, katalysieren die Kampagnenprodukte idealerweise die positive Verhandlung der Tanzdemonstrationen, die in der Phase der Retardierung und Nachverhandlung bestätigt werden und von legitimierten Sprecher*innen einer massenmedialen Öffentlichkeit beglaubigt werden müssen. Die letzte Phase dient schließlich dem Übergang, dem Aufruf zu denen sich im Folgejahr wiederholen sollenden Demonstrationen im Rahmen von »One Billion Rising«. Bezüglich des Kampagnenmaterials ist zu vermuten, dass in ihnen selbst schon ein dramaturgischer Spannungsaufbau angelegt ist, der sich am Valentinstag 2013 über die weltweiten Tanzdemonstrationen entladen soll. Insbesondere werden die Kampagnenvideos dazu dienen, die Zuschauenden über einer Emotionalisierung zu politisieren, die nicht ohne eine Theatralität des Materials denkbar ist. Daher gilt es im Besonderen ein Augenmerk auf die theatrale Ebene der vielschichtigen Videos zu legen und die Bedeutung der Gesten und Mimik der Akteur*innen, des Einsatzes von Text, Musik, Kostümen und Licht bezüglich der Narrative und damit der diskursiven Wissensproduktion zu entschlüsseln.

4.6 Reflexion des eigenen Blickwinkels

Nicht nur in einer wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen ausgerichteten Forschungsrichtung, sondern in der qualitativen Sozialforschung im Allgemeinen kommt man nicht umhin, den eigenen Standpunkt zu reflektieren. Das hat vor allen Dingen etwas damit zu tun, dass ein hermeneutisches Verständnis einer Interpretation der Kampagnenmaterialien, im Besonderen der Kampagnenvideos, die eine wichtige Grundlage für die Erforschung der Narrative und der Produktion von sozialem Wissen

2 Anmerkung: siehe: http://action.vday.org/site/PageServer?pagename=OneBillionRisingShare, letzter Zugriff am 11.06.2020.

bereitstellen, immer erst den »Gegenstand schafft«, »den es benennt« (vgl. Hiß 1993: 13). Der Blick einer weiblichen, weißen, in einem europäischen Kulturkreis sozialisierten Forscherin auf die Kampagnenmaterialien und länderspezifischen Verhandlungen und Ausgestaltungen zu »One Billion Rising« mag ein anderer sein als der eines Mannes oder der einer Forscherin aus dem indischen oder südafrikanischen Kulturraum. Auch die jeweiligen Erfahrungen mit Gewalt gegen den weiblichen Körper in verschiedenen Räumen, der Verhandlung von Geschlecht und Tanz werden subtil mitbestimmend sein. Eine grundsätzliche Distanz zum Forschungsgegenstand ist aber immer wieder geboten und erforderlich, um nicht mögliche eigene, stereotype Vorstellungen und sozial-diskursive Deutungsmuster auf Tanz, Gesellschaften, Öffentlichkeiten und Räume zu übertragen. Insofern mag aber der theoretische Zugang zur Untersuchungsfrage, die Annäherung aus einer politologischen, soziologischen und tanzwissenschaftlichen Perspektive und die Entwicklung eines wissenssoziologisch und erkenntnistheoretischen methodischen Zuganges und der Zusammenstellung eines Datenkorpus, der ein Vergleich auf Länderebene zulässt, im Weitesten davor schützen, den Blickwinkel unzulässig zu verengen. Dennoch wird es, wie auch die Analysen der Rezeptionen im Vorfeld der Proteste und die Verhandlungen im Nachgang vermutlich zeigen werden, nicht eine Lesart der Narration existieren sowie es vermutlich auch nicht eine allgemeingültige Beglaubigung von Tanz als Ausdruck feministischer Gegenöffentlichkeit geben wird.

4.7 Methodologische Überlegungen

Die Diversität der Materialien des Datenkorpus (5.1 Zur Auswahl des Kampagnenmaterials ; 6.2 Zur Zusammenstellung des Datenkorpus) macht eine Methodentriangulation unumgänglich. Für die Untersuchung der Kampagnenmaterialien, des Herauskristallisierens der Narrative, der Bestimmung der Diskurspositionen im Feld und deren Einordnung eignen sich dabei andere Methodenkombinationen als auf der Ebene der Analyse der Rezeption und Verhandlung der Narrative. Dabei erfordern wiederum Bild- und Textmaterialien jeweils spezifische Zugänge zur Dekodierung ihres Dokumentensinns.

4.8 Methodenauswahl und –triangulation

In der Zusammenschau der unterschiedlichen Materialtypen und der Forschungsfrage, die unmittelbar mit der Einspeisung der Narrative in das Diskursfeld und deren Verhandlungen zusammenhängt, ist ein methodisches Vorgehen entstanden, das eben diesen Prozessen und Materialeigenschaften versucht gerecht zu werden, um die Untersuchungsfrage, ob Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, beantworten zu können. Während die Zugänge zum kampagneneignen Textmaterial mittels eines inhaltsanalytischen Verfahren gelegt werden können, das die Codierung und Verhandlungen von Raum (*Doing Public*), Akteur*innen (*Doing Gender*) und sozialen Figurationen (*Doing Choreography*) entschlüsseln kann, schafft ein

diskursanalytischer Ansatz die Bestimmung der Sprecherinnenpositionen im Diskursfeld und die Sichtbarmachung der Strategien der sozialen Wissensproduktion offenzulegen. Die Kampagnenvideos bedürfen aufgrund ihrer Verdichtung, der verschiedenen Ebenen der Narration, der Medialität und der Theatralität und der Analyse der Narrative materialbedingt nicht nur eines inhalts- und diskursanalytischen Zuganges, sondern auch eines wissenssoziologisch ausgerichteten videohermeneutischen Verfahrens, einer Dokumentarischen Methode, die zugleich auch eine Videosequenzanalyse mit einschließt. Zudem vermag die Kombination mit ausgewählten Aspekten der Aufführungsanalyse paradigmatische und syntagmatische Strukturen offenzulegen und so eine Verbindung zwischen einem strukturalistischen und hermeneutischen Verfahren zu schaffen. Letztendlich müssen im Sinne einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit Partituren, ähnlich einem Notationsverfahren in der Tanzwissenschaft (vgl. Klein et al. 2018), entwickelt werden, die den Forschungsvorgang und die Synthese bezüglich der Analyse der Kampagnenmaterialien wiederspiegeln. Die Materialien der Rezeption zu »One Billion Rising«, die Reportagen, Berichterstattungen und Kritiken erfordern Methoden, die eine Verhandlung der Narrative transparent machen, um die Untersuchungsfrage beantworten zu können. Dabei wird ein inhaltsanalytisches Verfahren helfen, die Verhandlung der Narrative herauszuarbeiten. Die TV-Berichterstattungen hingegen bedürfen aufgrund ihrer spezifischen Materialität eines videohermeneutischen Verfahrens, das die Dokumentarische Methode mit Aspekten der Aufführungsanalyse ergänzt. In Kombination mit einem inhaltsanalytischen Zugang soll dann die Offenlegung des Zusammenspiels der Ebenen und die Verhandlung der Narrative erfolgen. Die Materialien der Rezeption mögen dabei die Kampagnennarrative in Frage stellen oder beglaubigen.

Aufführungsanalyse

Die Aufführungsanalyse als theaterwissenschaftliche Methode ist ein Verfahren, das die Seite der Rezipierenden in den Vordergrund stellt. Sie eignet sich deshalb hervorragend, um die Kampagnenvideos in ihrer Darstellung und der Wirkung der Narrative zu untersuchen und zu beschreiben. Dabei wird der Begriff der Aufführung durchaus unterschiedlich verstanden. Während Balme (vgl. Balme 2008: 87) die Aufführung als einmaliges, transitorisches Ereignis fasst und die Inszenierung als ein »theatrales Kunstwerk« bezeichnet, verwendet Hiß (vgl. Hiß 2008) beide Begriffe ohne eine spezifische Unterscheidung. Hiß (vgl. ebd.) begreift dabei die Aufführungsanalyse stets als eine Form der Interpretation einer theatralen Aufführung. Dabei könne niemals das Original abgebildet werden; über die Deutung, die versuche die »Sinnessenz« zu beschreiben, entstünde dabei etwas »Neues« (ebd.: 13). Auch eine audiovisuelle Aufzeichnung einer Aufführung sei lediglich eine Übersetzung (vgl. ebd.) in ein anderes Medium. In der Verbindung strukturtheoretischer mit hermeneutischen Ansätzen versucht Hiß das besondere Wesen der Aufführungsanalyse zu fassen. Im Verfahren der strukturalistischen Analyse einer Aufführung führte die Untersuchung von Einheiten, in die man die Aufführung zerlege, zur Analyse des »Paradigma« (13), dem verbindenden Ordnungsprinzip, und zum Aufspürens des »Syntagma« (13), da jedes theatrale Zeichen nicht nur vertikal, sondern auch horizontal wirke. Zusammen bildeten sie das sogenannte

»Simulacrum«[3] (13). Insofern könne die Form der Interpretation einer Rekonstruktion gleichen, die versuche, die Regeln offenzulegen (vgl. ebd.: 14). Nicht umsonst sei seine Rekurrierung auf Brechts Begriff der »Zuschaukunst« (15) angebracht, um das Produkt der Aufführungsanalyse zu beschreiben, die sowohl als eine wissenschaftliche als auch als eine künstlerische zu bezeichnen sei (vgl. ebd.: 14). Insofern müssen man das »Simulacrum« nicht in seiner originären Bedeutung als Ergebnis einer rein strukturalistischen Herangehensweise begreifen, sondern zugleich auch als eine hermeneutische, aktive Verstehens- (vgl. ebd.) und Erkenntnisleitung. Entgegen einer verkürzten theatersemiotischen Lesart, müsse eine Aufführungsanalyse auch in der Offenlegung der Wechselwirkungen zwischen den Ebenen bestehen. In der Übertragung auf das Filmmaterial zu »One Billion Rising« bedeutet es folgerichtig auch, das Zusammenspiel von narrativer, theatraler und medialer Ebene zu deuten. Im Zusammenhang multimedialer Produkte macht Hiß deutlich, dass es aufgrund ihrer Komplexität auf der Hand läge, dass sich unterschiedliche Zeichen gegenseitig ergänzen, kommentieren und interpretieren würden (vgl. ebd.: 70). In diesem Zusammenhang der Vielschichtigkeit und Fülle der Zeichen spricht Hiß auch von einem »hohen Konventionalisierungsgrad« (70). Aufgabe der Aufführungsanalyse sei es nach Hiß zusammenfassend betrachtet als »Annäherung an die theatralische Bedeutung« (vgl. ebd.: 5) Korrespondenzen und Kompositionen nachzugehen, die »In-Beziehung-Setzung« der Ausdruckselemente nachzuvollziehen, auch Wirkungszusammenhänge der Zeichen zu interpretieren (vgl. ebd.: 58). Im Zusammenhang der Aufführungsanalyse erscheint auch die Berücksichtigung von Wirkungstheorien interessant. Wenn die Kampagnenvideos für das Thema der weltweiten Gewalt gegen Frauen aisthetisch sensibilisieren sollen, ein politisches Bewusstsein herstellen sollen, emotionalisieren und politische Handlungsfähigkeit in Form getanzten Widerstandes generieren sollen, dann muss folgerichtig eine Katharsis in ihnen (vgl. Balme 2008: 53) angelegt sein. Darüber hinaus beruht der in Rahmen der Aufführungsanalyse verwendete Begriff der Theatralität wie auch der der Performance auch auf einem erweiterten Verständnis von Theater und Inszenierungsprozessen, das (vgl. ebd.: 72) »kulturellen Energien« der Aisthesis, Kinesis und Semiosis vereint (vgl. ebd.: 73). Die Auseinandersetzung mit Theatralität impliziert das Erforschen des Zusammenspiels von Wahrnehmung, Bewegung und Sprache, das auch für die Analyse der Videos, der Konstituierung und Beglaubigung ihrer Narrative, von Bedeutung ist. Balme plädiert im Zusammenhang der Analyse eines theatralen Produktes für ein Notationsverfahren als »Gedächtnisstütze« (vgl. ebd.: 89). Er verweist auch auf den von Patrice Pavis entwickelten Fragenkatalog als »Notationshilfe« (vgl. ebd.: 93). Zusammenfassend betrachtet gilt es hinsichtlich der Generierung von Erkenntnis in Bezug auf die Analyse der Videos im Rahmen von »One Billion Rising«, der Kampagnenfilme und der TV-Reportagen, darum, deren Sprecher*innen, beziehungsweise Produzent*innen als machtvolle Akteure im Diskursfeld zu begreifen. Wissen über Tanz als Protestform wird von ihnen produziert, beglaubigt oder in Zweifel gezogen. Dabei erscheint ein aufführungsanalytischer Ansatz aus einer Kombination aus strukturalistischer Analyse und hermeneutischen Interpretationsverfahren der Untersuchung der Videos dien-

3 Anmerkung: Hiß verweist in diesem Zusammenhang auf seine Bezugnahme auf Roland Barthes Überlegungen zu strukturalistischen Tätigkeiten.

lich. Es muss ein System der Notation entwickelt werden, das narrative, theatrale und mediale Ebene der Videomaterialien abbildet und intersubjektive Nachvollziehbarkeit schafft. Ausgewählte Fragen aus dem Katalog von Patrice Pavis (vgl. Balme 2008: 94), wie die zum globalen Diskurs der Inszenierung, der Bedeutung von Raum, Licht, Musik, Rhythmus der Aufführung, die Auslegung der Geschichte und die Fokussierung auf die Zuschauer, bzw. die Rezipienten, tragen zur Entwicklung eines spezifischen, auf die Videos ausgerichteten Notationsverfahren bei.

Dokumentarische Methode und Wissenssoziologische Videohermeneutik

Der Frage wie man aus einer wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Perspektive heraus dem Medium des bewegten Bildes wie den Kampagnenvideos zu »One Billion Rising«, professionellen Medienprodukten, deren Narrationen und politische Implikationen sich weniger über Text als vornehmlich über Praktiken Körper formulieren, begegnen kann, erfordert eine Auseinandersetzung mit einem Verfahren wie Dokumentarischen Methode, die versucht, eben diesem »Dokumentensinn« (Bohnsack 2007: 70) gerecht zu werden. Die Dokumentarische Methode versteht ein Video als ein selbstreferentielles System (vgl. Bohnsack 2011:), dem eine Eigenlogik unterliegt, dessen Performanz es zu erschließen gilt. Bezogen auf die Untersuchung der Kampagnenvideos geht es allerdings weniger um die abbildenden Bildproduzent*innen, sondern um die Analyse der narrativen, theatralen und medialen Ebene, die eine sequentielle Untersuchung erlaubt und das verkörperte und dargestellte soziale Wissen über Tanz entlang der Prozesse des *Doing (Counter-)Public*, *Doing Gender* und *Doing Choreography* herauskristallisieren kann. Dabei spielen Erkenntnisse über die Performativität der tanzenden Körper, die Verhandlung von Raum, Geschlecht und Choreographie im Zusammenspiel mit einem dramaturgischen Spannungsaufbau, medialen Schnitttechniken und Kameraperspektiven eine Rolle. Im Grundsatz geht es darum, das Diskursfeld der Narrative, die zugleich ein (neues) feministisch ausgerichtetes soziales Wissen zu konstituieren suchen, bestimmen zu können. Dabei kommt diese Form »politischer Narration« weitestgehend ohne sprachliche Zeichen aus.

Angedacht im Rahmen der empirischen Untersuchung des Materials ist die Orientierung an der Dokumentarischen Methode nach Bohnsack. Im Hinblick auf die Bild- und Videointerpretation bietet sie den Vorteil, dass sie eine Wissensgenerierung über körperliche Praxen mit einschließt (vgl. Bohnsack 2011: 16-17; vgl. Knobloch/Tuma 2017: 409ff./vgl. Meuser 2007: 209ff). Die Methode bietet den Vorteil, dass sie präzise zwischen einer denotativen, beschreibenden und konnotativen, interpretierenden Ebene des Bildmaterials trennt. In der Tradition der kunstwissenschaftlichen Denkrichtung Panofskys (vgl. Panofsky 1932: 115) und der wissenssoziologischen »dokumentarischen Methode der Interpretation« Karl Mannheims (Mannheim 1964) hat Bohnsack ausgefeilte Analyseschritte in Bezug auf eine Bild- und Photointerpretation entwickelt. Dabei geht es stets um die Trennung der Ebenen, genauer gesagt um den Wechsel vom »Was zum Wie« (Bohnsack 2007: 69), was bedeutet, der Frage nachzugehen, was hergestellt wird und wie diese Darstellung genau generiert wird, so dass der »modus operandi« deutlich gemacht werden kann (vgl. ebd.: 70). Dabei unterscheidet Bohnsack drei sinnlogische Schritte, welche er am Beispiel der korporierten Praktik des Meldens im Un-

terricht verdeutlicht. Auf der »vor-ikonographischen Ebene« lässt sich die »operative Handlung« als »Umzu-Motiv«, als »Aufzeigen«, Strecken des Armes und des Fingers erkennen, auf der ikonographischen Ebene zeigt sich diese korporale Praktik als »institutionalisierte Handlung« als ein Sich-Melden im Schulunterricht, bei der es darum geht, auf sich aufmerksam zu machen. Auf der ikonologischen Ebene geht es darum, den »modus operandi«, den Habitus, den »Orientierungsrahmen« zu entschlüsseln. Im diesem Fallbeispiel könnte das Melden beispielsweise als Geste der Konkurrenz, aber auch des Ehrgeizes gedeutet werden (vgl. Bohnsack 2017: 430). Übertragen auf die Kampagnenvideos impliziert das, auf der vor-ikonographischen, denotativen Ebene eine präzise Beschreibung der Gebärden, Gesten, Mimiken, Haltungen und Abfolge von Bewegungen zu leisten, die dann auf der ikonographischen Ebene in narrative, sinngebende Handlungssequenzen unterteilt werden, die die Narration konstruieren. Die ikonographischen Typisierungen und Konstruktionen korrespondieren dabei mit dem »common sense«, der theoretischen Konstruktion der Alltagswelt (vgl. Bohnsack 2011: 143). Auf der Ebene der dokumentarischen oder ikonologischen Interpretation geht es darüber hinaus nicht darum, simultan zu den ikonographischen Einheiten zu interpretieren, sondern es können beispielsweise auch über »[…] Bruchstücke homologe Muster im Sinne eines modus operandi, einer performativen Struktur identifiziert werden […]« (ebd.: 144). Betrachtet man also die (Tanz-)-Bewegungen, als Elemente von Handlungen der abgebildeten Bildproduzentinnen der Kampagnenvideos, geht es zunächst darum, die Kineme (Elemente von Gebärden), Gebärden (Gestik und Mimik), also die operativen Handlungen zu beschreiben. Diese Elemente sind aber nicht singulär zu betrachten, sondern müssen im Kontext der räumlichen »Positionierung der Körper zueinander«, als »szenische Choreographie« beschrieben werden (ebd. 166). Das bedeutet für die Analyse der Videos folgerichtig nicht nur die getanzten Choreographien als vorgegebene Bewegungsmuster und Einschreibungen in den Raum zu betrachten, sondern alle Formen der (Handlungs-)Bewegungen einzuschließen. Auf der ikonographischen Ebene schließlich wird die Summe der sinngebenden Bewegungen als institutionalisierte Handlungen (Rollen) gefasst, um die Motive der Handlungen zu konstruieren. Auf der ikonologischen Ebene wird sich, abgrenzend vom »common sense« reiner semiotischer Theater- und Aufführungstheorien, mit den Fragen auseinandersetzt, wie in den (Tanz)-Bewegungen und Handlungen der abgebildeten Bildproduzent*innen Geschlecht hergestellt wird, Vorstellungen über weibliche und männliche Rollen, Körper, Verhaltensweisen, Denkrichtungen (vgl. Bourdieu 1998) verkörpert sind. Parallel zur Frage des *Doing Gender* geht auch die Prozesse des *Doing Choreography* und *Doing Public* damit einher, die eng mit dem Phänomen der Raumerzeugung verbunden sind. Dabei ist das *Doing Choreography* nicht auf die getanzten Bewegungen beschränkt, sondern muss als gesamte »soziale Choreographie« verstanden werden (vgl. Klein 2017; 2019; 2020), die sich in den medialisierten sozialen Figurationen der Medienprodukte spiegelt. Bezüglich der Einteilung in Sequenzen geht Bohnsack von »inhaltlich zusammenhängenden Einstellungen« (vgl. Bohnsack 2011: 160) aus. Eine Vielzahl von verschiedenen Einstellungen kann dabei an der Bildung des formalen und inhaltlichen Kontextes (Sequenz) beteiligt sein. Eine Szene, als Einheit der handelnden Protagonist*innen und entlang der Einstellung und Montage der Bilder gedacht, konstituiert nach Bohnsack eine Sequenz

(161). Entlang dieser Definition sollen die zu untersuchende Videos in Sequenzen[4] unterteilt werden. Bezüglich der Performanz der abbildenden Akteur*innen nennt Bohnsack zusätzlich die zu untersuchende »formale Komposition des Fotogramms«, also die planimetrische Komposition, Perspektivität und Einstellungsgröße in ihrer Simultanität als auch die Kamerabewegungen, den Wechsel der Einstellung und der Einstellungsgröße, Schnitt, Montage und Mischung in ihrer sequentiellen Performanz, die in direkter Beziehung zur Narration der Videos stehen. Bohnsack schlägt hinsichtlich der dokumentarischen Analyse und Interpretation vor, sich auf die Untersuchung relevanter Sequenzen zu beschränken, sogenannte »Fokussierungen« fänden ihren Ausdruck in »dramaturgischen Höhepunkten«, im Bereich »kompositorischer und interaktiver Dichte« (197). Erkennbar seien diese zum einen an der Steigerung des Zooms, aber auch in der zunehmenden Dynamisierung der Bewegungen der darstellenden Akteur*innen. Im Fall der Kampagnenvideos kommen zur Fokussierung noch musikalische Steigerungen und Verdichtungen hinzu. Zum anderen bildeten sich solche Fokussierungen aber auch durch Diskontinuitäten und Brüche in den Bewegungen ab oder über plötzliche Detailaufnahmen oder ein Zooming der Kamera. Bedingt durch ihre dynamische Form, ihre Schnelligkeit, der Verdichtung von Bild und Text und Simultanität von Bild und Ton fordern die zu untersuchenden Bildmaterialien zu »One Billion Rising« methodisch heraus und bedürfen einer »verstärkten Reflexion« (vgl. Raab/Stanisavljevic 2018: 57ff.). Dabei sind die TV-Reportagen als besondere Form »gesellschaftlicher Konstruktion von Wirklichkeit« (vgl. Berger/Luckmann 2004 [1969]) zu verstehen, die dem getanzten Protest einen spezifischen »sozialen Sinn« beimessen. Im Zusammenspiel von Videotechniken, Bilderauswahl und Sprache entsteht ein professionelles Medienprodukt, das nach »ästhetischen« und »rhetorischen Kriterien« (vgl. Knobloch/Tuma 2017: 408) und Strategien gesellschaftspolitische Ereignisse wie getanzte (Gegen-)Öffentlichkeiten und deren Narrative verhandelt, umdeutet oder beglaubigt.

Im Zuge weiterer methodologischer Überlegungen zur interpretativen Videoanalyse (vgl. Knobloch/Tuma 2017: 412ff.) bieten sich vor dem Hintergrund der Untersuchungsfrage und der damit zusammenhängenden Deutung des Materials eher Hermeneutische Verfahren der Bildauslegung an, die im Vergleich zur Dokumentarischen Methode, weniger den Habitus der abbildenden und abgebildeten Bildproduzent*innen in den Blick nehmen (vgl. Bohnsack 2007, 2011), denn stärker versuchen, die »eingearbeiteten Dimensionen ästhetisierter Sinnformationen« (ebd.) zu deuten. Knobloch und Tuma präferieren das Vorgehen, in kontrollierter Form einzelne Bild- oder Videosequenzen untersuchen, um eine schrittweise ablaufende Annäherung an ein grundsätzlich »vieldeutiges« (vgl. Knoblauch/Tuma 2017: 413) Material gewährleisten zu können. Im Besonderen eignet sich dafür das methodische Verfahren der Wissenssoziologischen Videohermeneutik nach Raab und Stanisavljevic (2018; 57ff.). Dabei wird der Analyseprozess gleichzeitig als »Prozessanalyse« (60) begriffen, die streng dem Handlungsverlauf und dem Darstellungsgeschehen des zu analysierenden Videos folgt. Um

4 Anmerkung: Bohnsack (2011:162) unterschiedet im Folgenden noch präziser nach »Hauptsequenzen, (HS)«, »Untersequenzen, (US)« als Varianten der Einstellung innerhalb einer Hauptsequenz und »eingelagerte Sequenzen, (ES)«, durch die andere Sequenzen temporär unterbrochen werden, bevor jene zu Ende erzählt werden.

dazu der Temporalität und Simultanität des Materials und zugleich einem prozessoptimierten und forschungsökonomischen Umgang mit der Länge und Dichte des Materials Rechnung zu tragen, setzen die Forscher*innen auf eine Partitur ausgewählter Videosequenzen. Diese Übersicht bildet nicht nur die Gleichzeitigkeit von Handlungselementen ab, sondern auch die Interdependenzen zwischen den verschiedenen Sinneseindrücken. Für die Analyse der Berichterstattung zu »One Billion Rising« und dem getanzten Protest bedeutet das, Schnittart, Kameraperspektive, Gestik und Mimik der Akteur*innen, soziale Choreographie (Tanz) des Protests, Tonspuren, Kommentare mit Sprechtakten und Intonation des Gesagten (Prosodie), ggf. auch eingeblendete Textspuren, bzw. Fließtexte in den Blick zu nehmen. Zugleich ermöglicht eine Partitur auch einen dramaturgischen Aufbau nachzuzeichnen. Letztlich zwingt eine Partitur, so vertreten es auch Raab et al. (2018: 66), eben zu einem »genauen Hinsehen«, einer akribischen Teilchenarbeit und Zerlegung, die schließlich den konstituierenden Sinn des Ganzen, die rhetorische und ästhetische Komposition eines Videos, analytisch-hermeneutisch erschließen und interpretieren lässt. Über Schritte der Kontrastierung und der Vergleichsbildung folgt schließlich eine »idealtypische Beschreibung und Generalisierung« (69), im Fall der Berichterstattung zu »One Billion Rising« eine empirische fundierte Aussage darüber, ob Tanz als Gegenöffentlichkeit beglaubigt wird oder lediglich als eine Form von Öffentlichkeit wahrgenommen wird. In der Frage der spezifischen Darstellung des Verhandelten wird nun zusammenfassend betrachtet, das Verfahren der Wissenssoziologischen Videohermeneutik mit Aspekten der Dokumentarischen Methode nach Bohnsack (2007a, 2007b, 2011) ergänzt unter Bezugnahme auf die ikonische Analyse der Videotechnik, der planimetrischen Gesamtkomposition und der Analyse spezifischer Verkörperungsformen, wie dem Habitus der abgebildeten Bildproduzent*innen (vgl. auch Michel 2017: 73ff.).

Um das Material in narrative Sequenzen einteilen zu können, Samples zu bilden und die Verhandlung von Akteur*innen, Öffentlichkeit und Tanz im Hinblick auf die Untersuchungsfrage untersuchen zu können, wird die Partitur um eine qualitative Inhaltsanalytik im Sinne Mayrings ergänzt, die darauf abzielt über Generalisierungen und Reduktion von Aussagen das verhandelte Sprachlich-Diskursive zu interpretieren und letztlich in Zusammenhang mit den bewegten Bildern zu setzen. Zugleich leistet ein inhaltsanalytisch ausgerichtetes Kodierverfahren, die Narrative und deren Verhandlung aufzuschlüsseln. Fragen der Darstellung des Verhandelten werden, wie zuvor beschreiben, über die Kombination der Verfahren der Wissenssoziologischen Videohermeneutik in Kombination mit Aspekten der Dokumentarischen Methode nach Bohnsack (2007; 2011), die darauf abzielen, den impliziten Sinngehalt zu erfassen (vgl. Michel 2017: 73), ergänzt.

Qualitative Inhaltsanalyse

Die Qualitative Inhaltsanalyse in ihrer wohl prominentesten Vertretung durch Mayring (vgl. Mayring 2010) gehört mittlerweile zu einem etablierten methodischen »Inventar« der Sozialforschung. Als ein »offenes Erhebungsverfahren« (vgl. ebd. 9) ist ihr auch zu eigen, dass sie konkrete Techniken der Interpretation sprachlichen Materials entwickelt habe, die »systematisch«, »intersubjektiv überprüfbar« seien und der »Komplexität,

der Bedeutungsfülle« des Materials gerecht werden würden (vgl. ebd.: 10). Insgesamt ist die Methode der Qualitativen Inhaltsanalyse als einer »kategoriengeleiteten Textanalyse« (13) im Besonderen relevant für die wissenssoziologische Untersuchung der Textmaterialien des Datenkorpus zu »One Billion Rising«. Dabei erscheint die Schrittfolge, beziehungsweise die Techniken der Inhaltsanalyse (vgl. ebd.: 48ff.), bestehend aus der Hypothesenbildung, der Auswahl des Materials, der Entwicklung von Kategorien bezüglich der Untersuchungsfrage, der Transkription und der damit zusammenhängende Nachvollziehbarkeit für andere entscheidendes methodisches Werkzeug zu sein. Im Vorgang der Interpretation spielen dabei die aufeinanderfolgenden Schritte der Paraphrasierung, Generalisierung und der Reduktion eine große Rolle (vgl. 72ff.), die zuvor in einem Prozess der induktiven Kategorienbildung stattgefunden haben. In Bezug auf das Textmaterial zu »One Billion Rising« geht es in der Untersuchung der Pressemitteilungen vor allem um die Analyse der Verhandlung von Raum und Öffentlichkeit, Akteur*innen und sozialen Choreographien; in den rezipierenden Texten der massenmedialen Öffentlichkeit um die Verhandlung eben dieses Interaktionsgefüges. Während ein Kodierverfahren schließlich die Narrative der Pressemitteilungen V-Days herausstellt, müssen die länderspezifischen Rezeptionen dahingehend untersucht werden, ob die Narrative verhandelt und beglaubigt werden. Um letztendlich die Narrative des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« herauszukristallisieren, wird das Verfahren der Kodierung von besonderer Relevanz sein. Dabei handelt es sich um ein Verfahren der Interpretation, das auch von der Grounded Theory (vgl. Strübing 2004: 18ff.) und Vertretern der wissenssoziologischen Diskursanalyse (Keller 2001) vorgeschlagen wird, um die zu untersuchenden Bild- und Textmaterialien, die dem Betrachtenden zunächst als »geschlossene Oberflächen« (vgl. Strübing 2004: 19) begegnen -wenngleich auch der politische Sinn im Fall von »One Billion Rising« evident erscheint – hinsichtlich ihrer sozial-diskursiven Deutungsmuster, den Narrativen zu entschlüsseln. Im Zuge dessen erfolgt zu Beginn des Untersuchungsprozess zunächst ein »offenes Kodieren« (19), um zu vorherrschenden Konzepten und der eigenen Subjektposition auf Distanz zu gehen, welches dann in ein »axiales Kodieren« übergeht, das phänomenbezogene Zusammenhänge offenlegt, Ähnlichkeiten, zugleich aber auch Differenzen hinsichtlich einer länderspezifischen Ausgestaltung und Verhandlung aufzuzeigen vermag. Dem Kodierverfahren vorausgehen muss allerdings die Sichtung und Auswahl der Bild- und Textmaterialien unter dem Gesichtspunkt der »Sättigung« und dem Treffen von »Relevanzentscheidungen« (vgl. ebd. 21). In der Hypothese, dass das Kampagnenvideo One Billion Rising (2012) als eine Form der Leiterzählung und »großen Gegennarration« die Narrative kumuliert transportieren muss und das Tanzvideo Break the Chain (2012) Aufschlüsse über den Tanz geben muss, werden aufgrund dieser theoretischer Vorannahmen eben auch Relevanzentscheidungen getroffen. Die sich schließlich aus dem Verfahren des Kodierens ergebenden Hypothesen, in Besonderen bezüglich der Vermutung einer länderspezifischen Verhandlung der Narrative, werden schließlich in einer Form des »selektiven Kodierens« (vgl. Strübing 2004: 21) validiert.

Wissenssoziologische Diskursanalyse

Im Rahmen des Forschungsvorhabens und der Frage nach der Möglichkeit der Herstellung einer politischen Gegenöffentlichkeit über Tanz dient der Materialkorpus als empirische Grundlage der Untersuchung des Diskursfeldes der Narrative. Dabei folgen Untersuchungsfrage und methodischer Zugang zum empirischen Material einem wissenssoziologischen und diskurstheoretischen Verständnis von Gesellschaft, der (Re-)Produktion von Wissen und Macht. Der Leitfrage *Kann Tanz eine feministische (Gegen-)Öffentlichkeit herstellen?* – Kann man über tanzende Körper eine Gegenöffentlichkeit herstellen oder braucht es dazu Sprache und Text? – soll über die Analyse des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« nachgegangen werden. Diskursanalytische Verfahren gründen auf der Diskurstheorie Michel Foucault: »Foucaults Diskursbegriff zeichnet sich durch den Versuch aus, Inhalte (Wissen) und Praktiken (Handlungsweisen) systematisch miteinander zu verkoppeln« (Keller 2001: 123). Diskursanalytische Verfahren zielen stets darauf ab, das gesellschaftliches produziertes Wissen eines bestimmten Diskursfeldes, als Grundlage für Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit, zu erforschen, Machtzusammenhänge zu beschreiben und jene Diskurse auch einer Kritik zu unterziehen zu können: »Dabei üben Diskurse Macht aus, da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Wissen speist. Dieses zu Stande kommende Wissen ist die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit« (Jäger 2001: 87; Herv. i. O.). In Bezug auf »One Billion Rising« ergibt sich dabei ein Feld aus der Einspeisung von diskursivem Wissen, den Narrativen und der Praktik des Demonstrierens über Tanz, diskursiven Strategien, länderspezifischen Verhandlungen und diskursiven Praktiken der Beglaubigung der Narrative oder der Kritik. Dabei wird von den Vertretern einer diskursanalytischen Verfahrensweise wie Jäger (vgl. Jäger 2001) in Anlehnung an den von Foucault entwickelten Begriffs des »Dispositivs« grundsätzlich zwischen »diskursiven Praxen (=Sprechen und Denken auf der Grundlage von Wissen)«, »nichtdiskursiver Praxen (=Handeln auf der Grundlage von Wissen)« und »Sichtbarkeiten« beziehungsweise‹ »Vergegenständlichungen« (von Wissen durch Handeln/Tätigkeiten) (vgl. ebd: 82) differenziert. Bezogen auf den Diskursfeld zu »One Billion Rising« wird demensprechend deutlich, dass nicht nur die diskursiven Praxen, sichtbar in den Texten, das Feld bestimmen, sondern grade auch die körperliche, nicht-diskursive Praxis des Tanzens als Protesthandeln zu Tage tritt, die auch in den Artefakten, den Videos sichtbar ist. Darüber hinaus muss ein Analyseverfahren auch in der Lage sein, die materialisierten, körperlichen Handlungen des Protests und deren Verhandlungen diskursanalytisch abbilden zu können. Eine diskursanalytische Vorgehensweise beinhaltet dabei die Untersuchung eines transnationalen Diskursfeldes zu »One Billion Rising«. Die jeweiligen Sprecher*innenpositionen im Feld werden bestimmt (Wer spricht wo, wann, wie, worüber?), um Aussagen darüber treffen zu können, welche soziokulturellen Deutungsmuster, welche Narrative, welches soziale Wissen im Feld zirkuliert und wie es gegebenenfalls länderspezifisch in den Kampagnenvideos verhandelt wird, um Ähnlichkeiten und Differenzen Rechnung tragen zu können. Der Datenkorpus des Kampagnenmaterials gliedert sich, wie bereits beschrieben, in Text- und Bildmaterial auf. Dieses Mediensample aus Pressemitteilungen, Selbstbeschreibungen und Kampagnenvideos bildet aus diskurstheoretischer Perspektive einen

wichtigen empirischen Zugang zum Diskursfeld der Narrative, weil es über den Sprachgebrauch als diskursive Praxis »[…] die Gegenstände, von denen er handelt, als Wissen konstituiert« (vgl. Keller 2007) und Aufschluss darüber gibt, wie der Tanz als transnationale feministische Protestform sich als soziales Wissen im Feld konstituieren soll. In der methodischen Umsetzung der Untersuchung der Materialien wird schließlich die Wissenssoziologische Diskursanalyse nach Keller (vgl. Keller: 2003; 2007; 2011) mit der Narrativen Diskursanalyse Viehövers (vgl. Viehöver 2003) und Erkenntnissen der im Rahmen einer politischen Diskursanalyse, hier in der Form der strategieorientierten Diskursanalyse nach Turowski und Mikfeld (vgl. Turowski/Mikfeld 2013), miteinander verbunden, da es vor allem um die Analyse strategisch eingesetzter politischer Narrative geht.

4.9 Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Bild- und Textmaterial zu »One Billion Rising«/Fragenkatalog

Zusammenfassend geht es nun also darum, das Diskursfeld der Narrative zu bestimmen. Dabei erfordern die verschiedenen Materialien in Bild- und Textform unterschiedliche methodische Zugänge und Methodentriangulationen. Zum einen muss die Diskursproduktion der Narrative, der großen Gegenerzählung »One Billion Rising«, das diskursive Wissen und die diskursiven Strategien (5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Produktion) offengelegt werden, zum anderen die Rezeption, die Verhandlung der Narrative (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Rezeption) untersucht werden, um die Forschungsfrage beantworten zu können. Folgende Übersicht stellt noch einmal die verschiedenen Methodentriangulationen zur Untersuchung des Datenkorpus dar. Dabei sind immer zugleich alle Materialien als Teil des Diskurses zu »One Billion Rising« zu verstehen und insofern stets diskursanalytisch zu betrachten.

Tabelle 1: Übersicht: Methodentriangulation in der Analyse des Datenkorpus zu »One Billion Rising«

Textmaterial	**Videomaterial**
A) Selbstpraxen (Pressemitteilungen, Ansprachen) · Qualitative Inhaltsanalyse · Dramaturgie · Wissenssoziologische Diskursanalyse	**B) Kampagnenvideos (Leitnarrationen, länderspezifische Produktionen)** · Wissenssoziologische Videohermeneutik · Videosequenzanalyse · Aufführungsanalyse · Dokumentarische Methode · Wissenssoziologische Diskursanalyse
C) Rezeptionen (Presseberichte, Reportagen, Kritiken) · Qualitative Inhaltsanalyse	**D) TV-Reportagen** · Wissenssoziologische Videohermeneutik · Videosequenzanalyse · Aufführungsanalyse · Qualitative Inhaltsanalyse

Im Weiteren wird der jeweilige wissenssoziologische und erkenntnistheoretische Zugang zu den spezifischen Materialtypen des Datenkorpus in einer Art Fragenkatalog dargelegt. Dieser kann dabei auch als möglicher Leitfaden und Orientierung für die Untersuchung weiterer sozialer Bewegungen, ihrer Diskursfelder und Narrative, hinsichtlich der Untersuchung von Bild- und Textmaterialien der Ebenen der Produktion und Rezeption dienen. Für die intersubjektive Nachvollziehbarkeit sind zuvor, wie bereits erwähnt, für alle Materialien Partituren entwickelt worden. Diese differenzieren auf der Ebene der Produktion von »One Billion Rising« zwischen dem Aufbau des zu untersuchenden Textes oder Videos, der Verhandlung von Raum, Öffentlichkeit, Geschlecht, sozialer Figuration und Choreographie und der Codierung der Narration. Auf der Ebene der Rezeption wird in der Schwerpunktsetzung wiederum zwischen der Verhandlung des Interaktionsgefüges von Raum/Öffentlichkeit, Geschlecht, Choreographie/Tanz und der spezifischen Verhandlung der Narrative der Kampagne unterschieden. Der nun folgende Fragenkatalog bildet in der Untersuchung des Diskursfeldes der Narrative zu »One Billion Rising« den jeweiligen wissens- und erkenntnissoziologischen Zugang zu den vier verschiedenen Materialtypen des Datenkorpus ab. Es wird dabei zwischen den Textmaterialien der Selbstpraxen (A), den Kampagnenvideos (B), den Rezeptionen im Textformat (C) und den TV-Reportagen (D) unterschieden.

Fragenkatalog

zu A) Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Textmaterial der Kampagne

1. Wer spricht? Worüber wird gesprochen? Welche Sprecher*innenposition wird eingenommen?
   - Inhalt/ Erfassung der Narration und ihrer Argumentationsmuster
   - dramaturgischer Aufbau der Narration
   - Einordnung in das Diskursfeld

2. Welche Narrative, welche sozial-diskursiven Deutungsmuster enthält das Material?
   - o vorab: Erstellung einer Partitur
   - Interpretation kodierter Wissensbestände/ Kodierung

3. Welche phänomenbezogenen Zusammenhänge gibt es?
   - Vergleich/ axiale und selektive Kodierung:

4. Welchen diskursiven Strategien und welcher performativen Handlungslogik unterliegt das Textmaterial der Kampagne?
   - Zusammenschau diskursiver Strategien und performativer Handlungslogik

5. Wie werden die Narrative auf der Ebene nationaler (massen-)medialer Öffentlichkeiten verhandelt?
   - Rezeption: (erst im Abschluss der Empirie zu beantwortende Frage)

zu B) Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Bildmaterial der Kampagne

1. Was wird dargestellt? (Narration, Handlung)
   - o vorab: Einordnung in den Gesamtzusammenhang, Einteilung in Sequenzen anhand narrativer Sinn- und Handlungsstrukturen + Erstellung einer Partitur
   - Bestimmung des narrativen Hauptthemas, inhaltliche Zusammenfassung der Narration
   - Bestimmung der narrativen Struktur anhand der filmischen Dramaturgie; Einteilung in Akte
   - Bestimmung und Beschreibung der narrativen Handlungssequenzen unter Berücksichtigung des dramaturgischen Aufbaus
   - Bildung von Samples und Auswahl narrativer Schlüsselsequenzen in Bezug auf die Untersuchungsfrage

2. Wie wird es dargestellt? (Theatralität)
   - Formulierende ikonographische und ikonologische Interpretation der Samples
   - Kontrastierung der Sequenzstellen

3. Wie wird die Darstellung hergestellt? (Performativität)
   - Ikonische Analyse der Videotechnik (szenische Choreographie, Perspektiven, Schnitttechniken, planimetrische Gesamtkomposition)
   - Verkörperungsformen (Performativität der Körper: Gesten, Mimik, Körperhaltung, Kleidung, Tanz, Choreographie und Figuration)
   - Rezeption (Wirkung auf die Zuschauer*innen)

4. Welche Ähnlichkeiten und Differenzen weisen die länderspezifischen Videos der Kampagne auf?
   - Vergleich der nationalen Kampagnenvideos mit den audiovisuellen Leitnarrationen/Referenzrahmen

5. Welchen diskursiven Strategien und welcher performativen Handlungslogik unterliegt das Bildmaterial der Kampagne?
   - Zusammenschau: diskursive Strategien und performative Handlungslogik

6. Wie sind die Kampagnenvideos in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« einzuordnen?
   - Narrative
   - Handlungs-Policy
   - Wirkungsmächtigkeit

7. Wie werden die Narrative auf der Ebene nationaler (massen-)medialer Öffentlichkeiten verhandelt?
   - Frage der Rezeption

zu C) Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Textmaterial der Rezeption

1. Wer spricht? Welche Machtposition im Diskursfeld wird eingenommen?
   - Einordnung in das Diskursfeld
   - Bestimmung der Legitimation der Sprecher*innen

2. Wie wird das Interaktionsgefüge aus Raum/Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie/Tanz verhandelt?
   - vorab: Erstellung einer Partitur
   - Länder- und kulturspezifische Ähnlichkeiten und Differenzen

3. Wie werden die Narrative verhandelt?
   - Beglaubigungen/Nichtverhandlung/Kritik

4. Synthese: Reflektierende wissenssoziologische Gesamtinterpretation
   - Zusammenfassung der Ergebnisse (Generalisierung) für die nationalen und kuturellen Räume (Deutschland, Indien, Südafrika)
   - Vergleich nationaler Presseberichterstattungen und Kritiken
   - Kritische und vergleichende Gesamtreflexion im Zusammenhang der Untersuchungsfrage (Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?)

zu D) Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Bildmaterial der Rezeption

1. Was wird verhandelt? (Thema, Inhalt, Narrative)
   - Zwischenschritt: Erstellung einer Partitur: Rekonstruktion der Schlüsselszenen (Samples)
   - Bestimmung des narrativen Hauptthemas, inhaltliche Zusammenfassung der Verhandlung (Berichterstattung)
   - Bestimmung der narrativen (und dramaturgischen) Struktur anhand der Einteilung in inhaltliche Sequenzen
   - Auswahl von narrativen Schlüsselsequenzen (Bildung von Samples) hinsichtlich der Fokussierung auf die Untersuchungsfrage

2. Wie wird das Verhandelte dargestellt? (Inszenierung)
   - Formulierende ikonographische und ikonologische Interpretation der Samples (Dramaturgie, Ästhetik, Theatralität)
   - Kontrastierung der Sequenzstellen

3. Wie wird die Darstellung hergestellt? (Performativität)
   - Ikonische Analyse der Videotechnik (szenische Choreographie, Perspektive, planimetrische Gesamtkomposition)
   - Verkörperungsformen (Performativität der Körper: Gesten der Akteure, Mimik, Körperhaltung, Kleidung, Tanz, Choreographie und Figuration)

4. Synthese: Reflektierende, wissenssoziologische Gesamtinterpretation
   - Zusammenfassung der Ergebnisse (Generalisierung)
   - Kontrastierung mit den anderen länderspezifischen Verhandlungen (TV-Reportagen)
   - Kritische und vergleichende Gesamtreflexion im Zusammenhang der Untersuchungsfrage (Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?)

»One Billion Rising« in der Produktion

»One Billion Rising For Justice/ V-Day Gathering In Los Angeles«, photographiert von Jason Kempin via Getty Images.

5. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Produktion

Auf der Basis des exemplarisch ausgewählten Bild- und Textmaterial der Kampagnenproduktion wird im empirischen Teil dieser Arbeit das Diskursfeld zu »One Billion Rising« in der Fokussierung auf die Produktion der »großen feministischen Gegenerzählung« ausgeleuchtet. Dem Gedanken Keller im Anschluss an die Überlegungen Gamsons (vgl. Gamson 1988; Gamson et al. 1992) folgend, dass Medien und ihre Produktionen eine »zentrale Arena gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion« (Keller 2005: 39) sind, bilden die nach dem Muster einer dramaturgischen Ordnung und der Herstellung von Wissen und Performativität exemplarisch ausgewählten zwei Pressemitteilungen der NGO V-Day und die Botschaft Eve Enslers zusammen mit den Kampagnenvideos und ihren länderspezifischen Ausdifferenzierungen das empirische Fundament der folgenden wissenssoziologisch und erkenntnistheoretischen Analyse.

5.1 Zur Auswahl des Kampagnenmaterials (Datenkorpus)

Das ausgewählte empirische Kampagnenmaterial zu »One Billion Rising« lässt sich, wie zuvor erwähnt, in Bild- und Textmaterial aufgliedern. Das mit der populären Suchmaschine GOOGLE[1] gefundene und abrufbare Material bietet allein für den zu untersuchenden Zeitraum von öffentlichen sichtbaren Vorbereitungen der Kampagne

1 Anmerkung: Die Materialrecherche zu dieser Untersuchung erfolgte ausschließlich via GOOGLE, vor dem Hintergrund dessen, dass die Nutzung der amerikanischen Suchmaschine sowohl in Deutschland, als auch in Indien und Südafrika nach Angaben von Medienagenturen wie *statista*, dominant ist, (vgl.: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/222849/umfrage/marktanteile-der-suchmaschinen-weltweit/, letzter Zugriff am 07.06.19) oder *lunapark* (vgl.: https://www.luna-park.de/blog/9907-suchmaschinen-marktanteile-weltweit-2014/, https://www.luna-park.de/blog/9907-suchmaschinen-marktanteile-weltweit-2014/, letzter Zugriff am 07.06.2019) in der Mehrheit deutlich über 90 % liegt, wobei sich die statistischen Angaben auf den Mai 2019, bzw. auf das Jahr 2017 beziehen. Alles in allem erscheint GOOGLE somit als international populärste und etablierteste Suchmaschine, die auch einen groben Aufschluss über das Rezeptionsverhalten und die weltweite Zirkulierung des Kampagnenmaterials und der Berichterstattung geben kann.

(2012), über die Durchführung des getanzten Protests (2013) bis hin zur Beglaubigung der Narrative der Kampagne und des Protests (2013-2014) ein auf den ersten Blick schier unendlich erscheinendes und ausuferndes Untersuchungsfeld. Pressemeldungen, Veröffentlichungen von Jahresberichten, Kooperationen mit Zeitungen wie dem GUARDIAN, Homepages, Blogs, Facebook-Accounts, Twitter-Meldungen, Photographien, Kampagnenvideos, Soldidaritätsbekundungen und Aufrufe Prominenter (WHY I'M RISING), Tausende im Netz zirkulierende semi-professionelle Videos der Flashmobs vom 14.02.2013, Tanzvideos in Vorbereitung auf den Protest, Livestreams bis hin zu Flugblättern, Plakaten, Logos und Stickern generieren zusammen eine immense Datenfülle in Text und Bild. Um das Untersuchungsfeld überschaubar zu gestalten und im Rahmen einer wissenschaftlichen Untersuchbarkeit erfassen zu können, dient die erkenntnisleitende Untersuchungfrage *Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?* als Leitlinie in Bezug auf die Zusammenstellung des Datenkorpus. Dabei spielt auch die Fokussierung auf die drei kontrastiv ausgewählten nationalen und kulturellen Räume (Deutschland, Indien und Südafrika) eine entscheidende Rolle. Zusätzlich ist die Auswahl der Bild- und Textmaterialen bezüglich der Produktion zu »One Billion Rising« eng an die Auswahl machtvoller Sprecher*innenpositionen im Diskursfeld geknüpft, da sie über die Materialien jene Kampagnen-Narrative, zu denen auch das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit (»STRIKE DANCE RISE!«) gehört, in das Diskursfeld einspeisen, die später von einer hegemonialen massenmedialen Öffentlichkeit beglaubigt werden müssen. Mit einer machtvollen Sprecher*innenposition geht auch eine machtvolle Ebene von Öffentlichkeit einher. Damit fallen Produktionen wie die die Kampagne unterstützenden Hompages, Videos oder Blogs privater Akteur*innen weg, da sie die (Re-)Produktion der Kampagnennarrative und/lokale oder persönliche Aushandlungen der großen, machtvollen (Gegen-)Erzählung »One Billion Rising« darstellen und auch im Weiteren nicht die für die Untersuchungsfrage relevante hegemoniale Ebene öffentlicher Verhandlung berühren. Das von der NGO V-Day produzierte, veröffentlichte und in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeiste Text- und Bildmaterial unterliegt, unter Berücksichtigung der zeitlichen Abfolge der Publikationen, einer Produktions- und Beglaubigungslogik, die eine spezifische dramaturgische Ordnung (Aufruf zum globalen Protest, Solidaritätsbekundungen, länderspezifische Aushandlungen der Narrative auf der Ebene der Produktion und die folgende Beglaubigung im Anschluss an den getanzten Protest) aufweist. Dabei erscheint nicht nur das Kampagnematerial einer »choreographieren, dramaturgischen Veröffentlichung« zu unterliegen, sondern insbesondere ein signifikanter Teil des Bildmaterial selbst. Die Kampagnenvideos weisen noch einmal in sich das Muster einer klassischen Dramaturgie auf: der Exposition, der Darstellung des Problems, der Peripetie, der Ausführung des Konfliktes, des Höhe- und Wendepunktes zugleich, des »Erwachens der Frauen«, der Ausführung und Retardierung, der Lösung über den Tanz und den Aufruf zum getanzten Protest, der in performativen Umsetzung im urbanen Raum münden soll. Diese dramaturgische Abfolge in der zeitlichen Veröffentlichung als auch der dramaturgische Aufbau der Materialien selbst, erleichtet die Auswahl der wissenssoziologisch und exemplarisch zu untersuchenden Bild- und Textdokumente und der Materialien, die vergleichend hinzugezogen werden. Unter der Prämisse der erkenntnisleitenden Untersuchungsfrage, der zu untersuchenden Räu-

me, der Machtposition der Sprecher*innen der Kampagne und der dramaturgischen Phänomenstruktur, kristallisieren sich auf der Ebene der Textdokumente zentrale Kampagnentexte heraus. Die Selbstpraxen, die Texte der Homepage wie »About«, die auf die Fragestellung eingehen, was »One Billion Rising« sei (V-Day 2020) und welche Rolle dem Tanz als politische und ästhetische Ausdrucks- und Erfahrungsform zukäme (Ebd.), geben Aufschluss über das Selbstverständnis der NGO und ihrer Kampagne. Des Weiteren ist der Jahresbericht V-Days (*V-Day Annual Report 2013*) zentral für die Analyse des Kampagnenmaterials Text und die Erfassung der kampagneneigenen Narrative. Von besonderer Relevanz in Bezug auf die Entwicklung des Tanz-Narrativs im Interdependenzgefüge von Öffentlichkeit/Raum, Choreographie und Gender ist dabei Eve Enslers Grußwort »MESSAGE FROM EVE« (Ensler 2013) einzuordnen, das im Weiteren dediziert analysiert wird. Ein wichtiges Fundament der Analyse der kampagneneigenen Narrative bilden die Pressetexte aus dem Zeitraum 2012 – 2013. Beginnend mit dem symbolträchtigen Aufruf zur Unterstützung der Kampagne am 14.02.2012 »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of the Violence Against Women« (Hirsch/Swan 2012a), über die Ankündigung vom 24.09.2012 »V-Day Announces the Escalation of Global One Billion Rising Campaign« (Hirsch/Swan 2012b) dieser, über das performative Versprechen »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013« (Karumanchi/Swan 2013a) am Vortag der global getanzten Proteste und der abschließenden Beglaubigung »V-Day's ONE BILLION RISING is Biggest Global Action Ever To End Violence Against Women and Girls« (Karumanchi/Swan 2013b), folgt auch die Publikation die Pressemitteilung in einer Gesamtschau dramaturgischen Prinzipien. Für eine dezidierte Analyse sind im Folgenden die drei Pressemitteilungen ausgewählt worden, die exemplarisch die Phase der Exposition, des Höhepunktes, beziehungsweise der Karthasis und der Lösung dienen. Vor dem Hintergrund der Annahme des einer dramaturgischen Ordung folgenden Ablaufes der Produktion und Veröffentlichung der Kampagnenvideos in Interdependenz zu ihrer jeweiligen Narration und Einspeisung in das Diskursfeld, haben sich folgende große »Gegenerzählungen« herauskristallisiert: One Billion Rising (2012), verstanden als große, narrative Rahmung der Kampagne, Break the Chain (2012) als spezifische Tanzerzählung und schließlich One Billion Rising (2014) als Beglaubigung der Narrative und einer transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit via Tanz. Der Übersichtlichkeit halber sind die drei zu untersuchenden, rahmenden Narrationen der Chronologie der Publikation nach in die Narrationen I, II, und III eingeteilt. Die wissenssoziologische Analyse des Bildmaterials beginnt demnach mit der »großen narrativen Rahmung«, der »Schöpfungsgeschichte« zu »One Billion Rising«, dem Kampagnenvideo One Billion Rising (2012), produziert in 2012 und veröffentlich am 20. September desselben Jahres im Vorfeld der getanzten Proteste. Aufgrund seiner narrativen und kunstvoll gestalteten Rahmung der Kampagne, der Erzählung zu »One Billion Rising« und seiner appellativen Botschaft, sich am global getanzten Protest zu beteiligen, steht es im Zentrum und markiert Beginn der Bildanalyse. Im Sinne der Untersuchungsfrage und der Fokussierung auf die drei nationale Produktions- und Verhandlungsräume Deutschland, Indien und Südafrika sind jeweils die beiden länderspezifischen künstlerischen Produktionen aufgrund ihrer Vergleichbarkeit ›One Billion‹ by Berlin hip-hop artist sookee (2013) und

die lokale Verhandlung der Aktivistinnengruppe *1BillionRisingCT* One Billion Rising Cape Town (2013) von weiterem wissenssoziologischen Untersuchungsinteresse. Vor dem Hintergrund der spezifischen Analyse des Aufbaus, der Stabilisierung und der Beglaubigung der Tanz-Narration rückt auch das von Eve Ensler in Zusammenarbeit mit dem südafrikanischen Regisseur Tony Stroebel produzierte Kampagnen-Tanzvideo Break the Chain (2012), das zwei Monate später, im Anschluss an die Veröffentlichung des Kampagnenfilms One Billion Rising (2012) in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeist worden ist, als Narration II in den analytischen Fokus. Im Rahmen der Veröffentlichung der »Hymne« *Break the Chain* und der spezifischen Tanzchoreographie sind weitere länderspezifische Erzählungen und Übersetzungen entstanden, die vergleichend vor dem Hintergrund von Ähnlichkeit und Differenz hinzugezogen werden[2]. Dabei stellt sich die Frage, wie das Zusammenspiel von Öffentlichkeit und Raum, Geschlecht und Tanz als besondere choreographische Demonstrationsform, die das Kampagnenvideo als Leit- und Gegenerzählung rahmt, länderspezifisch übersetzt worden ist. Die Analyse beginnt mit der deutschen Produktion One Billion Rising (Spreng die Ketten) (2013), darauf folgt die indische Version India – One Billion Rising – Break the Chains (Hindi) (2013), veröffentlicht von der indischen Menschenrechtsanwältin, Aktivistin und Beraterin Kamayani Bali Mahabal, beziehungsweise deren englischsprachige Version One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013), publiziert am 05.02.2013 von To Be Continued und mündet in der Untersuchung des südafrikanischen, von V-Day am 31.01.2013 veröffentlichtem, Tanzvideos V-Girls South Africa Break the Chain! (2013). Schließlich geht es bei der Analyse der Narration III, dem Kampagnenvideo One Billion Rising (2014) als große, dokumentarische Rahmung, im Anschluss an die global getanzten Proteste am 14.02.2013 darum, diskursive und performative Strategien der Beglaubigung der Narrative offenzulegen. Jenes Kampagnenvideo, das V-Day selbst als »offizielle Kurz-Dokumentation«[3] tituliert, dient wiederum als Referenzrahmen für den Vergleich der länderspezifischen Übersetzungen. Dabei wird die länderspezifische Verhandlung India Rising (2013) und die auf den südafrikanischen Raum ausgerichtete Medienproduktion South Africa Rising (2013) vergleichend zum Referenzrahmen untersucht. Alle Bild- und Textdokumente der Sprecher*innen der Kampagne zu »One Billion Rising« sind vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Untersuchungsfrage ausgewählt. Dieser spezifische Materialkorpus soll dazu dienen, die politischen Narrative der Gegenerzählung »One Billion Rising« herauszukristallisieren und diskursive Strategien sichtbar zu machen. Immer der Annahme folgend, dass alle Narrationen Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie in einem

2 Anmerkung: Im Rahmen der Produktion und länderspezifischen Übersetzung zu *Break the Chain* ist das deutsche Medienprodukt One Billion Rising »Spreng die Ketten« der deutschen Sängerinnen Nicole Bornkessel und Monika Stengl einzuordnen. Das Video ist allerdings erst im Anschluss an den getanzten Protest entstanden und am 14.04.2013 von der Gruppe *ONEBILLIONRISING.de* veröffentlicht worden. Insofern ist es nicht pauschal vergleichbar mit den länderspezifischen Produktion aus dem indischen und dem südafrikanischen Raum, wenngleich es auch hinsichtlich der Verarbeitung des Tanznarrativs diskutiert werden soll: https://www.youtube.com/watch?v=hUDvLbSFPUM, letzter Zugriff am 03.06.2019.

3 Siehe: https://www.youtube.com/watch?v=C3WrT8HG4wY, letzter Zugriff am 30.06.2019.

Interdependenzgefüge herstellen und in narrativen Nachverhandlungen zu bestätigen suchen.

5.2 Exemplarische Analyse des Kampagnenmaterials (Text)

Teil des dramaturgischen Auftaktes, der Exposition, der Ankündigung der Kampagne »One Billion Rising« und des Aufrufes zur Beteiligung bildet die Pressemitteilung der NGO V-Day »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worlwide Acceptance of Violation Against Women« (Hirsch/Swan 2012a). Veröffentlicht am 14.02.2012, exakt ein Jahr vor dem transnationalen stattfindenden getanzten Protest, legt sie einen wichtigen Grundstein für das Gelingen transnationaler Öffentlichkeits-und PR-Arbeit im Rahmen der Kampagne. Lanciert im Vorfeld des transnationalen feministischen Protests als ein narratives Bindeglied zwischen der Ebene der Produktion kampagneneigener Narrative im Rahmen der großen feministischen Gegennarration »One Billion Rising« und deren Verhandlung, nimmt sie eine Schlüsselposition in der Verbreitung der politischen Botschaft ein. Unter Beachtung der fundamentalen im journalistischen Diskurs zirkulierenden »W-Fragen« (Wer? Was? Wo? Wann? Wie? Warum? Woher?)[4] ist es das Ziel jeder Pressemitteilung, als Vorlage für die journalistische Berichterstattung zu dienen. Dabei erscheint es wichtig, politische Anliegen kurz, aber präzise zu kommunizieren, ohne sie als plakative Werbeprodukte erscheinen zu lassen, aber auch gleichzeitig Performativität und Teilnahme erzeugen zu lassen. Auch müssen die Narrative eingebunden und stark gemacht werden, damit sie eine Performativität entfalten können, die in einem transnationalen Protest münden soll. Zugleich handelt es sich um eine transnationale Botschaft, die durch digitale und mediale Räume zirkulieren soll und gleichzeitig kompatibel mit den gesellschaftlich-politischen und kulturellen Gegebenheiten der verschiedenen Nationen sein muss. Vor dem Hintergrund der Spielregeln medialer und digitaler Räume kommt der ersten Pressemitteilung eine fundamental wichtige und expositive dramaturgische Bedeutung zu. Der Pressetext »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013« (Kurumanchi/Swan 2013a), publiziert am Vorabend des weltweiten Protests, markiert die Kumulation aller diskursiver Praktiken des Sprechens und Schreiben, der Produktion der Gegennarration und aller weiteren sozialen Handlungspraktiken im Rahmen transnationaler Kampagnenarbeit auf allen Ebenen und in und durch alle Räume hindurch. Sie dient explizit der Katalyse des getanzten Protests und der medialen Verhandlung. Die Botschaft und Beglaubigung »MESSAGE FROM EVE« (Ensler 2013) der legitimierten Sprecherin der Kampagne und Gründerin der NGO, Eve Ensler, schließlich, schließt zunächst den Kreis in der »Dramaturgie der Veröffentlichung«. Die Aufgabe der politischen Botschaft Enslers ist dabei die Stabilisierung und Beglaubigung eines Tanz- und Körpernarrativs

4 Anmerkung: siehe: Eric Kubitz: »Die 7 journalistischen »W-Fragen«, 18.04.2017: https://www.contentman.de/redaktionelles-arbeiten/die-7-journalistischen-ws/, letzter Zugriff am 01.09.2019; Für Gründer: 4 Punkte, wie Sie eine gute Pressemitteilung schreiben: https://www.fuer-gruender.de/wissen/unternehmen-fuehren/marketing/pr/pressemitteilung-schreiben/, letzter Zugriff am 02.01.2020.

im Rahmen der feministischen Gegenarration »One Billion Rising«, das die Grundlage eines sich jährlich wiederholenden transnationalen Protests bilden soll.

Im Rahmen der wissenssoziologischen Analyse des Datenkorpus geht es in einem ersten Schritt zunächst darum, Sprecher*innenpositionen und Inhalte der drei exemplarisch ausgewählten Kampagnentexte zu bestimmen. Im Weiteren werden in einem inhaltsanalytisch ausgerichteten Codierverfahren über die Zusammenschau der Verhandlung des Interdependenzgefüges von Raum *(Doing Public)*, Akteur*innen *(Doing Gender)* und sozialen Figurationen *(Doing Choreography)* unter Bezugnahme auf die Generalisierungen der Aussagen, die kampagneneigenen Narrative herauszukristallisiert, um im Folgenden die diskursive Ebene beleuchten zu können. Im Besonderen ist dabei zu untersuchen, wie Tanz als valide feministische Protestform im öffentlichen Raum in der Erzähllogik der Pressetexte dargestellt wird und auf welche Art und Weise die Presstexte möglicherweise schon selbst Performativität erzeugen. Anschließend sollen mittels einer axialen und selektiven Kodierung phänomenbezogene Zusammenhänge herausgearbeitet werden. Abschließend erfolgt eine Zusammenschau diskursiver und performativer Strategien, die dem Textmaterial zu Grunde liegen. Dabei folgt das Vorgehen (4.9 Wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Bild- und Textmaterial zu »One Billion Rising«) dem entwickelten wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Zugang zum Textmaterial der Kampagne.

Narration I: »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of Violation Against Women«

Im Folgenden wird die Pressemitteilung »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worlwide Acceptance of Violation Against Women« (Hirsch/Swan 2012a), veröffentlicht am 14.02.2012, die in der Systematisierung des Datenkorpus als »Narration I« bezeichnet wird, nach dem zuvor erläuterten wissenschaftlichen Zugang zum Textmaterial untersucht.

Narration und Einordnung in das Diskursfeld

Im Titel dieses Pressetextes (Hirsch/Swan 2012a) erscheint die transnationale feministische NGO und weltweite Bewegungsöffentlichkeit V-Day, 1998 gegründet von der amerikanischen Künstlerin und politischen Aktivistin Eve Ensler, mit dem Ziel, ein öffentliches Bewusstsein für das weltweite Problematik der Gewalt gegen Frauen und Mädchen zu schaffen[5], vordergründig als Sprecherin des Textes. Damit setzt sich die Sprecher*innenposition nicht aus einer einzelnen Stimme, sondern aus einem Chor von Aktivist*innen, einer transnationalen Gesamtfiguration zusammen, die auf der lokalen, regionalen, nationalen und transnationalen Ebene agiert. Der Vorstand der NGO, als mächtiges und wichtiges Führungsgremium, ist darüber hinaus mit gesellschaftlich einflussreichen und populären US-amerkanischen Frauen wie Carole Black oder der feministisch orientierten Produzentin und preisgekrönten Medienmanagerin Jennifer Buffet, die zusammen mit ihrem Mann die No-Vo-Stiftung leitet, die explizit Organisationen und Programme im Rahmen weltweiter Bekämpfung von Gewalt

5 Vgl.: »About V-Day« (2020): https://www.vday.org/about.html, letzter Zugriff am 03.02.2020.

gegen Frauen und Mädchen unterstützt, besetzt. Darüber hinaus gehört dem Board von V-Day die amerikanische Juraprofessorin Kimberle Crenshaw, deren Lehr- und Forschungsgebiet feministische Rechtstheorie umfasst, die Schauspielerin und feministische Aktivistin Jane Fonda und die Künstlerin und Aktivistin Eve Ensler selbst an. Die Liste des Vorstandes liest sich wie das Who's Who einer zivilgesellschaftlichen feministischen US-amerkanischen Elite aus den Feldern Wissenschaft, Kunst, Medien und zivilem Engagement. Die Kontaktpersonen und Verantwortlichen der Pressemeldung sind die PR-Spezialistinnen Jen Hirsch, Marketing- und Kommunikatonsexpertin für große Unternehmen und Suan Celia Swan, zugleich Geschäftsführerin von V-Day. Dabei fungiert die Pressemitteilung, bereits im Titel erkennbar, sowohl als Information über die Kampagne (»V-DAY LAUNCHES ONE BILION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of Violence Against Women«) als auch als Aufforderung (»A Global Call«) sich zu engagieren. Zugleich verbinden sich bereits im Titel informierende Aspekte mit appellativen und expressiven Elementen. Das metaphorisch gebrauchte Verb »Shatter« beinhaltet dabei die bildliche Vorstellung dessen, dass der globale Aufruf, am Protest teilzunehmen, bereits als solcher die Menschheit aus einem Dornröschenschlaf erwecke, so dass sie zu Bewusstsein bezüglich des globalen Problems der Gewalt gegen Frauen käme. Dabei wird bereits im Untertitel deutlich, dass es sich bei dem Aufruf zum Protest um einen globalen handelt – die Herstellung einer transnationalen (Gegen-)Öffentlichkeit über Tanz, sich ausdrückend über die Trias »[…] STRIKE, DANCE, AND RISE« (vgl. ebd.). In der Einleitung wird darüber informiert, dass die Gründerin V-Days, Eve Ensler, als preisgekrönte Künstlerin und legitimierte Sprecherin, die globale Kampagne eröffnet, in deren Rahmen bereits ein großer Teil globaler, bzw. lokaler Kampagnenarbeit auf dem »Grassroots-Level« stattgefunden hat. Im Feld der Allianz zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen ist bereits das zivilgesellschaftliche Versprechen angelegt, dass die Kampagne ihren Höhepunkt am 14.02.2013 erlebe (»[…] will culminate on February 14, 2013 […]«) (Ebd.), indem sich die Protestierenden, die Frauen, Aktivist*innen als engagierte Akteurinnen einer Zivilgesellschaft, Versammlungen im öffentlichen Raum bildeten und ihr politisches Anliegen über ein gemeinsames Tanzen kommunizierten (»to express their outrage, demand change, strike, and dance in defiance of injustices they have suffererd« (Ebd.). Mit dem heutigen Tag (24.09.2012) beginne auch die Bildungsarbeit, die Zusammenarbeit mit 5.800 (Hoch-)schulen und Gemeinden, um die politische »Botschaft« weltweit zu verbreiten (»spread the message of One Billion Rising«) (Ebd.) und zu verkünden. Die Nichtverhandelbarkeit des Anliegens fußt auf den Zahlen der UN-Studie zur Gewalt gegen Frauen, die besagt, dass eine von drei Frauen mindestens einmal in ihrem Leben Gewalt erfahren habe. Bei einer Weltbevölkerung von 7 Milliarden Menschen seien, so V-Day, mindestens eine Milliarde Frauen davon betroffen, daher kann man den appellativen Aufruf und das narrative Versprechen »One Billion Rising« auch als eine Metapher des »Erhebens« der weiblichen Opfer lesen. V-Day beruft sich in ihrer Pressemitteilung vom 24.09.2012 auf die Basis langjähriger und erfolgreicher Kampagnen- und Aktivist*innenarbeit auf einem Grassroots-Level in über 140 Nationen, die dazu geführt habe, dass sich ein weltweites Bewusstsein für die Problematik der Gewalt gegen Frauen entwickelt habe. Zudem habe die Arbeit der NGO zu Gesetzesänderungen beigetragen, Frauenhäuser seien enstanden und Bildungsprogramme implementiert,

finanziert über Fundraising in der Höhe von 85 Millionen US-Dollar. »One Billion Rising« sei ein »Kriegsschrei« (»battle cry«) (Ebd.), ein weltweiter Aufruf, zu handeln. Die Arbeit der Aktivist*innen im Rahmen der Kampagnenarbeit und der Herstellung eines öffentlichen und medialen Bewusstseins sei zugleich auch lokal ausgerichtet und setze sich mit den örtlichen, beziehungsweise länderspezifischen und kulturellen Problematiken auseinander. Der Monolog Enslers »OVER IT« solle den kommunalen Organisator*innen und Aktivist*innen helfen, im Rahmen ihrer Netzwerkarbeit, zivilgesellschaftliche Akteur*innen dazu zu bewegen, solidarisch am 14.02.2013 zu protestieren. Zeitgleich mit dem Kick-Start der Veröffentlichung dieser Kampagne beginne die transnationale Kampagnen- und Crowdfundingarbeit, an der über 1.850 Colleges und Gruppen beteiligt seien. Bei den Veranstaltungen würden unter anderem das populäre Theaterstück Enslers *Vagina Monologues* aufgeführt und weiteres Text- und Filmaterial von V-Day präsentiert. Der dramaturgisch aufgebaute Schlussteil des Pressetextes kündigt am Schluss ein performatives Versprechen an: »On February 14, 2013, together V-Day activists will move the earth, activating women AND MEN to dance across every country. The celebration of One Billion Rising will be a worlwide happening« (Ebd.). Hierin liegt zugleich eine Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen. Tanz wird als Protestform für ein feministisches Anliegen herausgestellt und implizit über die Teilnahme und den Aufruf männlicher Akteure legitimiert. Das Tanzen als gemeinsame Ausdrucksform des zivilgesellschaftlichen Protests wird als freudiges Ereignis, als Feier bezeichnet, das metaphorisch die Erde »in Bewegung bringt«; eine positiv besetzte (Gegen-)Öffentlichkeit herstellt, die weltweites Bewusstsein für die Problematik genderspezifischer Gewalt herzustellen vermag. Der abschließende Appell, der Kampagne auch im virtuellen Raum zu folgen, markiert den dramatischen Abschluss der Meldung. Der Epilog »About V-Day« (Ebd.) bildet das in allen Pressemitteilung wiederkehrende Textelement, das in einer Art Selbstbeschreibung V-Day als globale Bewegung charakterisiert, deren Anliegen die Beendigung der Gewalt gegen Mädchen und Frauen ist. Darüber hinaus weist er auf das erfolgreiche Fundraising hin und lobt die Bildungs- und Medienkampagnen und die Zusammen- und Aufklärungsarbeit mittels lokaler Anti-Gewalt-Kampagnen. Daran anschließend wird insbesondere das Engamenent der NGOs des Globalen Südens hervorgehoben. Abschließend wird betont, dass V-Day verschiedenen Ehrungen im Bereich Wohltätigkeit und Philantrophie zu Teil geworden sei (vgl. ebd.).

Interpretation codierter Wissensbestände

Im Folgenden werden die Argumentationsmuster, beziehungsweise die argumentativen Generalisierungen des Pressetextes als sozial-diskursive Deutungsmuster dekodiert und zu Narrativen zusammengefasst. Dabei verhilft die Partitur, die generalisierenden Aussagen herauszufiltern, die Verhandlungen des öffentlichen Raumes, der Akteur*innen und der sozialen Figurationen – im Besonderen der des Tanzes -sichtbar zu machen, um die Narrative herauszukristallisieren zu können. Bereits in der Überschrift »A Global Call To Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of Violence Against Women« (Ebd.) und der Konkretisierung im Untertitel »ONE BILLION PEOPLE TO STRIKE, DANCE AND RISE« (Ebd.) wird das Narrativ einer transnationalen Zivilge-

sellschaft generiert, die sich zu einer performativen, getanzten (Gegen-)Öffentlichkeit im Jahr 2013 zusammenfinden soll. Dabei findet eine gleichzeitige Verhandlung des öffentlichen Raumes in Form des Aufrufes einer transnationalen (Gegen-)Öffentlichkeit, des Geschlechtes bezüglich der Nennung genderspezifischer Gewalt und des Tanzes als valider, transnationaler feministischer Protestform in der Trias des »Streikens, Tanzes und Sich-Erhebens« statt. Die Narration »One Billion Rising« entfaltet sich in der Exposition der Pressemeldung bereits gleich Arendts performativem Politikverständnis als ein »acting in concert«, in dem Tanz als eine politische Handlung im öffentlichen Raum verhandelt wird. Das selektive Kodieren macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft im Form einer feministisch ausgerichteten Gegenöffentlichkeit sich durch alle Ebenen der Argumentationsmuster zieht: durch die sprachlich-diskursive Verhandlung des Raumes (*Doing Public*), des Geschlechtes der Protagonistinnen (*Doing Gender*) und der sozialen Figurationen des Protests (*Doing Choreography*). Der Appell und das performative Versprechen, dass sich eine Milliarde Menschen tanzend demonstrierend »erheben« werden, zeugt von der Durchdringung des Narrativs durch alle Ebenen der Erzählung. In der sich anschließenden Einleitung wird die große Gegennarration »One Billion Rising« hinsichtlich des Narrativs der transnationalen Zivilgesellschaft um ein spezifisches Körper- und Tanznarrativ ergänzt. Wie bereits exemplarisch anhand des Titels und der Unterüberschrift erläutert, stehen auch in der Ausdifferenzierung und Entfaltung des Tanz- und Körpernarrativs die Verhandlung von Raum, beziehungsweise Öffentlichkeit, Geschlecht und (sozialer) Choreographie in einem argumentativen und narrativen Interdependenzgefüge: »V-Day's most ambitious yet, will culminate on February 14, 2013 […] when women, acitivists and concerned citizens across the world will organize community gatherings to express their outrage, demand change, strike and dance in defiance of the injustices they have suffered« (Ebd.). Über die Ankündigung des Höhepunktes transnationaler performativer Gegenöffentlichkeit via Tanz entfaltet sich das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit zu einem feministischen Anliegen, das Tanz zugleich auch als Form einer politischen Ermächtigung von Frauen beschreibt. Dass dabei der Raum des Politischen eine Allianz mit dem Ästhetischen eingeht, wird nicht zuletzt durch die Verhandlung der Kampagne und ihrer machtvollen Sprecherin Eve Ensler, als preisgekrönter Künstlerin (»[…] founded by Tony Award-winning playright and activist, Eve Ensler […]«) (Ebd.), deutlich gemacht. Die Überleitung des Pressetextes zum Hauptteil dient vor allem der weiteren Stabilisierung des Narrativs der transnationalen Zivilgesellschaft, die sich über die lokale Zusammenarbeit mit Kommunen und Bildungseinrichtungen im Rahmen der Kampagnenarbeit formieren wird. Eben dieses Narrativ wird im Hauptteil gestützt und in seiner politisch-zivilgesellschaftlichen Notwendigkeit über die Generalisierung der Ergebnisse der UN-Studie zum Ausmaß der Gewalt an Frauen bekräftigt: »More than 1 out of every 3 women on this planet will experience violence during her lifetime. With 7 billion people on the planet, that's one billion women« (Ebd.). Das Narrativ der transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit (»One Billion Rising is a global strike, a call to refuse to participate until rape and rape culture ends«) (Ebd.) steht dabei argumentativ in seiner Verhandlung von Öffentlichkeit(en) und Gender in enger Verbindung mit der Aktivist*innenarbeit auf der Graswurzelebene. Es verhandelt die Kampagnenarbeit im Vorfeld des getanzten Protests unter Bezugnahme auf

lokale Anliegen und Rahmenbedingungen für Mädchen und Frauen unter Berücksichtigung aller gesellschaftlichen Räume und Sphären von Öffentlichkeiten, die durch die Problematik der Gewalt an Frauen und Mädchen bestimmt sind: »One Billion Rising activists are encouraged to focus on local issues affecting women and girls including work places, home life, laws and legislators, media that supports violence against women and girls, and governments or religious institutions that have not done enough to stop it« (Ebd.). Mit Hilfe der Verhandlung der Kampagnenarbeit durch verschiedenste Teilöffentlichkeiten (»[…] over 1.850 colleges an communities […], teach-ins and house parties« (Ebd.)[6] verstärkt sich das Narrativ einer transnational aktiven Zivilgesellschaft und einer sich performativ formierenden Gegenöffentlichkeit, die der Narration folgend in allen Räumen und durch alle Räume hindurch wirkt. Am Ende des Hauptteils folgt eine Wiederaufnahme und Verstärkung des Tanznarrativs: Tanz wird als valide transnationale politische Protestform verhandelt, zugleich als »worldwide happening« (Ebd.) in der Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen. Die Generalisierung »On February 14, 2013 together V-Day activists will move the earth, activating women AND MEN to dance across the country« (Ebd.) stabilisiert und legitimiert das Narrativ der getanzten Gegenöffentlichkeit unter expliziter Bezugnahme auf männliche Akteure und schreibt dem Tanz als eine politische Handlung im öffentlichen Raum per se transformatives Potential zu. Der abschließende Appell, sich digital zu vernetzen und der Kampagne im virtuellen Raum zu folgen, verdeutlicht das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft, die sich in allen Räumen formiert und durch alle Räume hindurch wirkt. Der obligatorische und allen Pressemitteilungen folgende Anhang, der Textbaustein »About V-Day« (Ebd.), stabilisiert die Erzählung, das Selbstverständnis V-Days von einer globalen Bewegungsöffentlichkeit, die weltweit erfolgreich in allen gesellschaftlichen Räumen und Öffentlichkeiten operiert, eine transnationale Zivilgesellschaft aufbaut und formiert.

Narration II: »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013«

Die Pressemitteilung »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013« (Karumanchi/Swan 2013a), publiziert am Vorabend der weltweit getanzten Proteste, wird in der Systematik des Datenkorpus des Textmaterials als »Narration II« beschrieben.

Narration und Einordnung in das Diskursfeld

Dieser Kampagnentext ist der Autorinnenschaft von Susan Celia Swan (V-Day) und der PR-Spezialistin Sriya Karumanchi, der New Yorker Marketingagentur SJR zugehörig, zuzurechnen. SJR wirbt explizit damit, mit Hilfe von Expert*innen aus den Feldern der Kunst und der Geisteswissenschaft PR-Produktionen zu schaffen, die ein globales Publikum erreichen sollen[7]. Die Pressemitteilung, einen Tag vor dem weltweit getanzten Protest publiziert, markiert in der Dramaturgie der Veröffentlichungen und der Einspeisung der Narrative in das Diskursfeld einen Höhepunkt: die Ankündigung und Vorverhandlung der Katalyse: einer transnational getanzten Gegenöffentlichkeit

6 Anmerkung: vgl. ebd.

7 Anmerkung: siehe: https://www.groupsjr.com/about/, letzter Zugriff am 30.01.2020.

am 14. Februar 2013. Bereits der Untertitel verweist, graphisch hervorgehoben, auf das Versprechen, dass es sich bei den Protesten um die größte feministisch ausgerichtete Protestaktion in der Geschichte der Menschheit handeln werde (»Largest Day of mass Action Ever to Stop Violence Against Women and Girls With »Risings« Planned in 203 Countries«) (Ebd.). Zusätzlich wird betont, dass sich am Protest vielfältige soziale Gruppen beteiligen werden. Dazu zählen auch Aktivist*innen, Schriftsteller*innen, Intellektuelle, Arbeiter*innen, Prominente und politische Repräsentant*innen. Interessanterweise erfolgt die Trias und Steigerung der Akteur*innen von verschiedenen sozialen Klassen der Zivilgesellschaft über politische Amtsträger*innen bis hin zur unspezifischen Nennung von Männern und Frauen. Die abschließend angeführte Beteiligung des Headquarters der Vereinten Nationen und die Beschreibung ihrer Rolle als »Beobachterin« verdeutlichen die Wichtigkeit und die globale zivilgesellschaftliche und politische Bedeutung der Proteste. In der Überleitung wird die morgige »Eskalation« der einjährigen Kampagnenarbeit angekündigt. In der sich anschließenden Argumentation wird der Tag des transnational getanzten Protestes, der 14. Februar, von Eve Ensler als »magischer Tag, der die Welt verändert« (»February 14, 2013 will change the world…«) (Ebd.) angekündigt. Allein die Vorbereitungen hätten eine energetische Kraft formiert (»[…] has already created an energetic wind or wave […]«) (Ebd.), die an sich schon eine politisch verändernde Kraft im Kampf gegen Gewalt an Frauen generiert habe. Über das gemeinsame Anliegen hätten sich neue und gewöhnliche Allianzen gebildet, Gruppen zusammengeschlossen und Männern das Bewusstsein »geöffnet«. Im gemeinsamen Tanzen nun, so Ensler, galvanisiere sich der gemeinsame Weg und die politische Kraft, die Welt zu verändern: »[…] in our connectedness, in our stomping feet and uncontrollable hips that the path and energy will be created to bring a new world. We will galvanize the will and the passion of everyone rising around the world to create change« (Ebd.). Die Kampagne wird darüber hinaus wiederholt mit der Generalaussage der UN-Studie zur Gewalt gegen Frauen begründet und ihre global umspannende Reichweite der Arbeit der Aktivist*innen auf der Ebene von akademischen Einrichtungen und Gemeinden zugeschrieben. Zugleich wird die katalysierenden Kraft von Social Media betont: »[…] and utilizing the power of social media or catalyze action on a global scale« (Ebd.). In diesem Zusammenhang werden die Kampagnenvideos explizit hervorgehoben, insbesondere auch die Leitnarration One Billion Rising (2012) und das Tanzvideo Break the Chain (2012). Im Hauptteil wird unter der Absatzüberschrift »MEDIA RISING« [Herv. i. O.] (Ebd.) die Reichweite der Kampagne im medialen Raum thematisiert. Prominente US-amerikanische Sprecher*innen wie Anne Hathaway oder die V-Day Vorstandsvorsitzende Jane Fonda erscheinen in nationalen und internationalen Fernsehshows, um die Kampagne zu promoten und am Vorabend des getanzten Proteste Werbung zu machen (vgl. ebd.). Dabei würden lokale One-Billion-Rising-Events aus verschiedensten Metropolen der Welt, die über den Zeitraum von 48 Stunden stattfänden, per Live-Stream auf der Kampagnen-Website übertragen, wobei Eve Ensler in der *City of Joy*, DRC, zugegen sei. Dabei werde ihre Ansprache von der BBC live übertragen, zudem veröffentliche der Guardian Live-Blogs von den Events in Großbritannien. Die mediale Rezeption finde zudem auch über nationale Berichterstattungen in den Ländern statt. In einer Art Selbstversprechen und Appell an die Rezipient*innen unter dem Absatztitel »THE PLEDGE« [Herv. i. O.] (Ebd.) wird die Kampagne »One

Billion Rising« als »Eskalation« im Kampf gegen die weltweite Gewalt an Frauen beschrieben und dient zugleich einer Art zivilgesellschaftlichen Selbstverpflichtung der Teilnehmenden: »[…] so V-Day is asking those who are rising around the globe to take a simple pledge this Thursday, [Herv. i. O. des Folgenden] to do one thing in the next year to end violence against women« (Ebd.). Im Zuge der Verhandlung des digitalen Raumes wird auch unter dem Schlagwort »THE APP« [Herv. i. O.] (Ebd.) explizit dazu angefordert über die App die Aktivitäten im digitalen Raum, das Teilen von Photos und Nachrichten und das Rezipieren von Kampagnenvideos zu »One Billion Rising« auch in diesem Raum zu unterstützen. Der Absatztitel »WHY DANCING?« [Herv. i. O.] (Ebd.) begründet die spezifische Wahl der Protestform und stellt den Tanz in das Zentrum. Das verwendete Zitat Eve Enslers generalisiert dahingehend, dass Tanz im politischen Sinne raumeinnehmend sei und die Regeln (des öffentlichen Raumes; Anmerkung der Verfasserin) breche. Zudem weist sie dem Tanz, dem sie partizipatives Potential zuschreibt, mannigfaltige Attribute zu (vgl. ebd). Damit verhandelt sie das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum als genuin politische Handlung. Ganz bewusst als »Zentrum« der performativen Gegenöffentlichkeit gewählt, ermächtige der Tanz zur Möglichkeit des Besetzung und Einnahme des öffentlichen Raumes und damit auch der öffentlichen Wahrnehmung; zugleich wirke er aber auch nach innen zurück und treibe das politische Empowerment der Ausführenden nach vorne. Die zunächst antithetisch wirkenden Generalisierungen (»dangerous« vs. »joyous«, »sexual« vs. »holy«) verleihen dem Tanz eine Ambiguität, die in ihrer Neu-Komposition positiv konnotiert wirkt. Der darauffolgende Absatz »ARTICLE SERIES« [Herv. i. O.] (Ebd.) thematisiert den Diskurs zur Thematik genderspezifischer Gewalt und hebt besonders Sprecher*innen und textliche, medial kommunizierte Produktionen im Diskursfeld hervor. Unter der Absatzüberschrift »#1Billion Rising: STRIKING, DANCING, RISING, TRENDING!« [Herv. i. O.] (Ebd.) wird der digitale Raum und die digitalen Öffentlichkeiten in Form von Social Media hinsichtlich ihrer Relevanz im Prozess der Verbreitung der politischen Botschaft von »One Billion Rising« explizit hervorgehoben. Hierbei geht es insbesondere auch um den Aufruf über den Hashtag einen Trend zu setzen und die politische Botschaft der Kampagne zu verbreiten und zu etablieren (»[…] spread the campaign and message of One Billion Rising far and wide […]«) (Ebd.) Im folgenden Absatz »REACH ACROSS MULITI-SECTORS« [Herv. i. O.] (Ebd.) wird die wichtige Rolle der lokalen Koordinator*innen betont und die Arbeit auf der Graswurzelebene als Fundament der globalen, sich am 14. Februar 2013 performativ konstituierenden (Gegen-)Öffentlichkeit beschrieben. Exemplarisch wird die Kampagnenarbeit in Indien und Südafrika hervorgehoben, im Rahmen derer sich ungewöhnliche Allianzen unterschiedlichster sozialer Gruppen gebildet hätten, wie beispielweise in der Zusammenarbeit von Künstler*innen und Minister*innen, Bischöfen und Sexarbeiter*innen sichtbar. Summa summarum beteiligten sich Aktivist*innen aus 203 Nationen und über 13.000 Organisationen, unter anderem auch (machtvolle) Global Player wie Amnesty International oder mediale Größen wie MTV. Schließlich wird der »HIGH PROFILE SUPPORT« [Herv. i. O.] (Ebd.) verhandelt. Populäre machtvolle US-amerikanische Sprecher*innen aus dem Bereich der Darstellenden Kunst unterstützten aktiv über Netzwerkarbeit die Kampagne, aber auch einzelne hochrangige politische Repräsentant*innen wie die Vizepräsidentin des Europäischen Parlaments, die Premierministerin Australiens oder der spiritueller Füh-

rer der Tibeter, der Dalai Lama (»His Holiness the Dalai Lama«) [Herv. i. O.] (Ebd.). In der Überleitung »EXAMPLES OF RISING« [Herv. i. O] (Ebd.) werden die konkreten Beispiele der Demonstrationen unter der Nominalisierung »RISING« verhandelt und aufgelistet. Während über die Ankündigung als »highlights« (Ebd.) symbolträchtige US-amerikanische Metropolen direkt genannt werden, findet die Verhandlung weiterer nationaler Räume weitestgehend über eine Generalisierung der Länder als zivilgesellschaftliche Akteure selbst statt. Dabei wird im Zusammenhang der stattfindenden Proteste Washington als Regierungszentrum der USA erwähnt und auf der anderen Seite New York, San Francisco und Los Angeles als urbane, personifizierte Akteure verhandelt, die im Besonderen politische Liberalität und künstlerische Innovationskraft symbolisieren. Im Zuge dessen wird auch explizit der geplante Flashmob am Brandenburger Tor angekündigt, bezüglich des nationalen indischen Raumes auf eine quantitativ hohe Beteiligung (»thousands of events«) (Ebd.), im Besonderen auf das öffentliche Tanzen von Männern und Frauen, hingewiesen. In Bezug auf Südafrika wird die zivilgesellschaftliche Beteiligung im Besonderen an symbolträchtige Auf- und Durchführungsorte wie der Nelson-Mandela-Bridge, dem Tafelberg oder dem Constitution Hill geknüpft. Im abschließenden Appell »HOW YOU CAN RISE« [Herv. i. O.] (Ebd.) werden konkrete Maßnahmen an die Rezipienten*innen der Pressemeldung herangetragen. Dabei wird auf die Kommunikation und die Veröffentlichung geplanter Versammlungen und Proteste (»Events«) (Ebd.) auf der Homepage verwiesen, die Rezeption von Eve Enslers Monolog »Rising« (Ebd.) empfohlen und dazu aufgerufen, am Tag der Proteste aus Solidarität mit den Opfern und den Aktivist*innen Kleidung in den Kampagnenfarben Schwarz und Rot zu tragen. Der folgende Link unter dem Absatz führt direkt zu der Auflistung der Events auf der Homepage, so dass die Verbindung des digitalen mit dem öffentlichen Raum offensichtlich wird. Zudem ruft die Pressemeldung explizit dazu auf, um 14.14 Ortszeit für einen Moment inne zu halten, alle Arbeit ruhen zu lassen und im Kreise von Familienmitglieder, Arbeitskolleg*innen oder anderen sozialen Gruppen gemeinsam die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste auszuführen als Zeichen transnationaler Solidarität (vgl. ebd.). Der obligatorische letzte Absatz formuliert das Selbstverständnis V-Days und untermauert die Selbstbestätigung erfolgreicher, transnationaler Kampagnenarbeit auf allen Ebenen und in und durch alle Räume hindurch.

Interpretation codierter Wissensbestände

Die Überschrift der Pressemitteilung vom 13.02.2013 »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013« (Ebd.) impliziert bereits das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft und des performativen Protests. Zugleich wird über den Titel die große Gegennarration »One Billion Rising« als solche bestätigt. Sie enthält das Versprechen, dass sich eine Milliarde Menschen am folgenden Tag, dem 14.02.2013, »erheben« werden. Die folgenden Untertitel, die in dick gedruckten Schlagzeilen erfolgen, untermauern über ihre Generalisierungen zusätzlich die Narration. Die Vorausdeutung, dass die anstehenden Proteste am folgenden Tag die größte Bewegung gegen Gewalt an Frauen und Mädchen in der Geschichte der Menschheit sei (»Largest Day of Mass Action Evert o Stop Violence Against Women and Girls […]«) (Ebd.) verhandelt unter dem Narrativ transnationaler Gegenöffentlichkeit und transnationaler Zivilgesellschaft den öffentli-

chen Raum in Verbindung mit dem Protestanliegen. Im Zuge des Narrativs transnationaler Zivilgesellschaft wird die Erzählung von einer solidarischen, partizipativen, klassen- und raumübergreifenden Gegenöffentlichkeit generiert (vgl. ebd.). Dabei demonstrieren und »erheben sich« der Narration des Pressetextes folgend Frauen und Männer (»[…] Women and Men Will RISE on 14 February 2013«) (Ebd.). Die sozialen Akteur*innen werden hier explizit unter Benennung beider Geschlechter verhandelt; der feministische Protest für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte wird als gesamtgesellschaftliche Aufgabe betrachtet und über die Teilnahme männlicher Akteure bestätigt. Die Vereinten Nationen, das UN-Hauptquartier in New York, wird im Zuge des Narrativs einer legitimierten Gegenöffentlichkeit als »Schutzpatronin« und als nichtverhandelbares politisches Organ einer Weltöffentlichkeit positioniert, die quasi als Hüterin einer transnationalen Demokratie über die sich formierende performative Gegenöffentlichkeit wacht: »United Nations to Observe One Billion Rising at UN Headquarters in New York City« (Ebd.). In der Einleitung konkretisiert sich die Beschreibung des anstehenden getanzten Protests. In dem Zusammenhang wird die sich als performativ zeigende getanzte Gegenöffentlichkeit am 14. Februar wiederholend als »final escalation« (Ebd.) angekündigt, als dramaturgischer Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte des Kampfes und der Protestbewegungen gegen Gewalt an Frauen und Mädchen. Das spezifische Tanznarrativ des Kampagnenmaterials, die sprachlich-diskursive Etablierung und Verhandlung von Tanz als valider feministischer Protestform wird über die Trias »strike, dance and RISE« (Ebd.) hergestellt. Über den Prozess des selektiven Kodierens wird deutlich, dass sich das Narrativ transnationaler getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit, das über die Teilnahme von Männern sprachlich-diskursiv und performativ verhandelt wird, durch alle Ebenen der Narration zieht: durch die des Raumes (*Doing Public*), der sozialen Akteur*innen (*Doing Gender*) und der sozialen Figurationen des Protests (*Doing Choreography*). In der Überleitung konstituiert sich das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft nochmals unter der Betonung der performativen und diskursiven Beteiligung von Männern (»It has brought together coalitions of groups and individuals that have never worked together before […] and masses of men who are not aware of the issue but are now working on it«) (Ebd.). Die Kampagne wird somit über eine hohe Anzahl sich engagierender Männer in ihrem Anliegen und ihrer Legitimation bestärkt. Im Besonderen erfährt aber das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit seine Entfaltung. Über die selektive Decodierung der folgenden Generalisierung Enslers lässt sich paradigmatisch ableiten, wie das Tanznarrativ sich durch alle Ebenen der Verhandlung durchzieht: »On February 14, we are rising together because it is in our connectedness, in our stomping feet and uncontrollable hips that the path and energy will be created to bring a new world. We will galvanize the will and the passion of everyone rising around the world to create change« (Ebd.). Tanzende (weibliche) Körper haben der Narration folgend im transnationalen öffentlichen Raum eine politische und auch subversive Kraft der gesellschaftlichen Veränderung. Sie unterliegen keiner Macht regulativer Kontrolle. Tanz verbindet als große transnationale Figuration, Tanz politisiert und Tanz ist per se politisch im öffentlichen Raum. Dabei wird Tanz als Form des politischen Ausdrucks und Empowerments mystifizierend verhandelt und als die transnationale politische Kraft stilisiert, die die gesellschaftlichen Verhältnisse verändern könne. Im Zuge der sich konstituierenden feministischen Gegenöffentlich-

keit über Tanz wird die Bedeutung teilöffentlicher Räume wie der Bildungseinrichtungen und insbesondere die Rolle des digitalen Raumes verhandelt: »The campaign is leveraging the strength of V-Day's 15-year activist network in colleges and communities worldwide and utilizing the power of social media to catalyze action on a global scale. Though a series of videos, including the One Billion Rising (short film) […] a music video called ›Break the Chain‹, the accompanying how-to dance videos […] V-Day has invited a global audience to rise together against violence and show the world what one billion looks like« (Ebd.). Die digitalen Räume – YouTube als Videoplattform und diverse soziale Netzwerke – erscheinen in Verbreitung der filmischen Kampagnenprodukte als Katalysatoren und Multiplikatoren des Bewegungshandelns der sich formierenden Proteste im öffentlichen Raum. Dabei hülfen auch die virtuell zirkulierenden Tanztutorials und das Musikvideo Break the Chain (vgl. Ebd.). Die Kampagne »One Billion Rising« habe es sich zur Aufgabe gemacht, über den digitalen Raum ein globales Publikum zu erreichen. Das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit zieht sich dabei in seiner Verhandlung durch alle Räume. Die transnationale Zivilgesellschaft mit einem feministischen Anliegen, der Beendigung der Gewalt gegen Frauen und Mädchen, gründet dabei auf der Verhandlung des öffentlichen und des digitalen Raumes. Das Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit durchzieht insgesamt betrachtet auch alle Ebenen der Verhandlung: »On 14 February, 2013, people across the world will come together to express their outrage, strike, dance and RISE in defiance of the injustices women suffer, demanding an end at last to violence against women« (Ebd.). Über den Tanz im öffentlichen Raum wird der Protest gegen die Gewalt an Frauen transnational kommuniziert. Der Auftakt des Hauptteiles »RISING IN THE MEDIA« [Herv. i. O.] (Ebd.) bestärkt zugleich die Relevanz des medialen Raumes zur Verbreitung der politischen Botschaft und des Appells. Im Zuge dessen werden machtvolle US- amerikanische Sprecher*innen aus dem Feld der (Film-)Kunst wie Jane Fonda, Anne Hathaway oder Eve Ensler als Ikonen der Kampagne und deren Rezeption via nationaler und internationaler Berichterstattung verhandelt. Die angekündigten transnationalen Proteste bilden in der Selbstbeschreibung der Pressemeldung den Höhepunkt in Form eines 48-stündigen »cycle of 14 February across the globe« (Ebd.). Die Kreismetaphorik unter Bezugnahme auf Metropolen wie Neu-Delhi, Johannesburg oder Los Angeles wirkt wie eine geschlossene globale Gesamtchoreographie. Den Auftakt der Proteste bestimmt dabei der getanzte Protest in der City of Joy/Bukavu, Demokratische Republik Kongo unter der Leitung von Eve Ensler und der vorausgeplanten medialen Verhandlung der Ereignisse. Unter dem Absatz »THE APP« [Herv. i. O.] (Ebd.) bestätigt sich das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft inklusive der Vernetzung der Akteur*innen in digitalen Räumen über die kampagneneigene App. Unter der Frage »WHY DANCING?« [Herv. i. O.] (Ebd.) wird das Tanznarrativ ausgeführt und Tanzen im öffentlichen Raum als politische Handlung bestimmt, die als choreographische Form des Protests über subversives Potential verfügt und damit auch die Politik des öffentlichen Raumes unterläuft. Tanz erscheint in der Narration als vollends partizipative und inklusive Form des politischen Empowerments und Protests von Frauen, die von Ensler über das generalisierende »wir« zugleich appellativ und solidarisierend angesprochen werden: »Dancing insists, we take up space, and though it has not set direction, we go there together« (Ebd.). Damit erscheint das politische Herzstück der Kampagne und des Protests innerhalb der »großen Gegennar-

ration« »One Billion Rising« herausgestellt und als Tanznarrativ ausgeführt. Über das Verfahren der selektiven Kodierung zeigt sich, dass das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit wiederholt mit allen Ebenen der Verhandlung verbunden ist; mit der des Raumes, der Akteur*innen und der sozialen (Tanz-)Choreographie. Über den Abschnitt »ARTICLE SERIES« [Herv. i. O.] (Ebd.) wird deutlich, dass V-Day ein Lancieren der Thematik der Gewalt gegen Frauen in die Medienöffentlichkeit forciert und über Artikel mit der Kampagne assoziierter Intellektueller wie der indischen Wissenschaftlerin Vandana Shiva oder dem US-amerikanischen Journalisten und Schriftsteller Adam Hochschild, die über die Zusammenhänge von Gewalt gegen Frauen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Folgen von Kolonialismus oder Maskulinismus referieren, eine mediale Gegenöffentlichkeit zu generieren sucht, die Diskurse anstoßen soll. Die Beteiligung namenhafter Intellektueller auf der Ebene medialer Öffentlichkeit[8] unterstützt das Narrativ einer transnationalen feministischen Zivilgesellschaft, die in erfolgreicher Zusammenarbeit mit legitimierten Sprecher*innen einhergeht. Die Absatzüberschrift »#1BillionRising: STRIKING; DANCING; TRENDING!« [Herv. i. O.] (Ebd.) verdeutlicht im Besonderen das Zusammenspiel der Räume in der Generierung einer feministischen Gegenöffentlichkeit im Rahmen von »One Billion Rising«: »Activists are using the #1BillionRising hashtag widely and will be posting photos, videos, songs and stories [Herv. i. O.] from their events to spread the campaign and message of One Billion Rising far and wide« (Ebd.). Soziale Medien nähmen eine fundamentale Rolle in der Viralisierung, Multiplizierung und Trendsetzung der politischen Botschaft ein, so dass sich »One Billion Rising« zu einer populären Strömung und Bewegungswelle entwickelt habe. Die Botschaft der Kampagne wird durch alle Öffentlichkeiten und Räume transportiert.

Tanzen dient der Narration folgend als probates Mittel der Herstellung einer transnationalen Gegenöffentlichkeit und reiht sich in die Trias der Narration des politischen Empowerments von Frauen ein. Im Besonderen wird das im Abschnitt »REACH ACROSS MULTI-SECTORS« [Herv. i. O.] (Ebd.) im Zuge der Stabilisierung des Narrativs transnationaler Zivilgesellschaft wird die Rolle Indiens und Südafrikas bezüglich ungewöhnlicher Gruppen- und Allianzenbildung auf der Ebene des »grassroots-level« betont: »In places as far ranging as India and South Africa, people, groups who have never worked together – artists and ministers, bishops and sex workers, Zumba dancers and city council members – are converging around a common goal – to eradicate violence against women and girls from the planet« (Ebd.). Dabei wird das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft über die Nennung der Beteiligung machtvoller, legitimierter US-amerikanischer Sprecher*innen und hochrangiger politischer Akteur*innen unter der Generalisierung »HIGH PROFILE SUPPORT« [Herv. i. O] (Ebd.) verhandelt. Der sich anschließende Absatz der Überleitung »EXAMPLES OF RISING« [Herv. i. O.] (Ebd.) untermauert das Narrativ einer transnationalen getanzten Gegenöffentlichkeit, die sich durch alle Räume hindurch und in allen Räumen konstituiert. Ob nun der stattfindende Flashmob am Brandenburger Tor genannt wird, die »Live-Performance« zu »Break the Chain« in dem für V-Day symbolisch bedeutsamen *Hammerstein Ballroom* in New York oder die Tausenden Veranstaltungen in Indien: Tanz wird durchgehend als positiv besetzte und maximal inklusive Form des politischen Ausdrucks und politischen

8 Anmerkung: vgl. ebd.

Bewusstwerdung sozialer Akteur*innen, Männer wie Frauen, beschrieben (vgl. ebd.). Bezüglich des nationalen indischen Raumes wird die Beteiligung über die quantitative Generalisierung »thousands of events plannend in India« (Ebd.) hervorgehoben und getanzter Protest explizit über die Nennung von Männern und Tanz als valide Protestform verhandelt: »20.000 women and men in Ahmedabad [Herv. i. O.] will hold a public dance« (Ebd.). Zudem wird auch auf die Zusammenarbeit mit akademischen Einrichtungen, Schulen und Colleges verwiesen. Damit nähren insbesondere die Ausführungen zu Indien das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft und getanzter Gegenöffentlichkeit. Über die Dekodierung der Beispiele der teilnehmenden Nationen oder Metropolen fällt ein besonderer Umgang mit dem Tanznarrativ im Interaktions- und Verhandlungsgefüge von Raum, Akteur*innen und sozialer (Tanz-)Figuration ins Auge: Am Beispiel Südafrika wird darüber hinaus das Tanznarrativ länderspezifisch verhandelt: »In Cape Town there will be a dawn ceremony on Table Mountain, including a ›Break the Chain‹ dance. Johannesburg activists from Soweto and students will gather on the rooftop overlooking the iconic Nelson Mandela Bridge to dance, strike and rise« (Ebd.). Der Narration folgend geht der Tanz im öffentlichen Raum als Zeichen des politischen Ausdrucks eine Verbindung mit symbolisch aufgeladenen Räumen und Wahrzeichen südafrikanischer Demokratiegeschichte ein. Tanz als künstlerische Form des politischen Ausdrucks verkörpert der länderspezifischen Ausdifferenzierung des Tanznarrativs folgend im südafrikanischen öffentlichen urbanen Raum eine »lebendige« Demokratie. Demokratie wird in diesem Zusammenhang in Performativität gedacht; Tanz erscheint als zutiefst politische und demokratiefähige Protestform für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte. Ein expliziter Verweis auf die Unterstützung von Aktivist*innen aus der Kunstszene, die Teilnahme von Student*innen, V-Girls, die in den Schulen als Multiplikatorinnen und Tanz-Instruktorinnen für den Flashmob funktionieren, wird getätigt. In Bezug auf Indien werden explizit auch Männer als Ausführende des Tanzes im öffentlichen Raum verhandelt: »20.000 women and men […] will hold a public dance« (Ebd.). Bezogen auf den nationalen deutschen Raum wird das Tanznarrativ über die Quantität der Teilnahme (»[…] more than hundreds events are planned around the country including a flash mob at the Brandenburg Gate«) (Ebd.) länderspezifisch stabilisiert. Bei der Verhandlung aller personifizierten Nationen oder urbanen Metropolen wird im Besonderen das Tanznarrativ stabilisiert und ausgestaltet. Tanz erscheint als valide Form des Protests für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte; als politisch-ästhetische Ausdrucksform und Formensprache, die maximal inklusiv und partizipativ angelegt ist, auch gesellschaftlichen Minoritäten der Möglichkeit politischer Teilhabe bietet und Raum für eine Gegenöffentlichkeit generiert. Der abschließende Appell »HOW YOU CAN RISE« [Herv. i. O.] (Ebd.) untermauert das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft und politischer Ermächtigung via Tanz. Dabei findet eine Verhandlung des lokalen und digitalen Raumes im Rahmen des Vorhabens der Konstituierung einer globalen Gegenöffentlichkeit und ihrer performativen Aufführung als Durchführung am 14. Februar 2013 statt. Die Generalisierung »[…] STRIKE, DANCE and RISE with us« (Ebd.) komprimiert das Narrativ einer getanzten, transnationalen Gegenöffentlichkeit, die politische Teilhabe und politisches Handeln in eben diesem Moment der Durchführung des Tanzes aller möglich macht. Schließlich erfährt das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft über den

Aspekt der Solidarität (»A Moment of Solidarity«) [Herv. i. O.] (Ebd.) und der zu vollziehenden »One-Billion-Rising«-Zeigegeste um 2.14 Uhr am 14. Februar, seine Ausgestaltung. Hier wird eine soziale Choreographie gleich einer transnationalen Figuration als solidarische Performance aus Millionen möglicher Ausführender verhandelt. Der abschließende obligatorische Anhang »About V-Day« [Herv. i. O] (Ebd.) verhandelt die NGO als globale feministisch ausgerichtete Bewegungsöffentlichkeit, die über eine erfolgreiche Kampagnenarbeit, transnationales Bewusstsein für die Problematik weltweiter Gewalt gegen Frauen und Mädchen schaffen möchte. Zudem wird das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft auf lokaler, regionaler, nationaler und transnationaler Ebene bestärkt und die erfolgreiche Kampagnen- und Crowdfunding-Arbeit in den Vordergrund gestellt.

Narration III: »MESSAGE FROM EVE«

Die Botschaft Eve Enslers »MESSAGE FROM EVE« (Ensler 2013) bildet die abschließend zu untersuchende Narration in der Reihe der Kampagnenmaterialien im Textformat und wird in diesem Untersuchungszusammenhang als »Narration III« systematisiert. Sie ist dem Jahresbericht 2013 der NGO V-Day entnommen, dem Jahr der erstmalig stattfindenden transnational getanzten Proteste im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising«.

Narration und Einordnung in das Diskursfeld

Der Text stellt eine Verhandlung der Genese der Kampagne, der Protestform Tanz und der Erfolgsgeschichte der Bewegung dar und schließt auch somit den Kreis der Untersuchung der Kampagnentexte und ihren Narrative. Der Jahresbericht an sich liefert dabei eine Rückschau auf die Aktionen, erzählt von der langjährige Arbeit V-Days, hebt die mediale Verhandlung der (getanzten) Proteste hervor, verhandelt die Kampagnenarbeit im Bereich der Schulen und Gemeinden, berichtet über den finanziellen Status und ruft nicht zuletzt zur Weiterführung aller Aktionen und zum getanzten Protest am Valentinstag des Folgejahres auf. Eve Ensler, legitimierte und machtvolle Sprecherin und Gründerin der NGO und populäre feministische US-amerikanische Künstlerin, richtet ihre Botschaft an kein explizit ausgewiesenes Publikum, dennoch ist zu vermuten, dass die Leser*innenschaft des Jahresberichtes vornehmlich aus Aktivist*innen, Koordinator*innen und weiteren Unterstützenden besteht. Wie auch die Pressemitteilungen verfügt der Text über eine klare Struktur, einen dramaturgischen Aufbau, eingeteilt in fünf Akte. In der Einleitung, der Exposition, erzählt die Sprecherin Eve Ensler von der Ursprungsidee, den Tanz als Form politischer Handlungsmacht und politischen Ausdrucks zu verwenden. Der Beginn ihrer Botschaft »It was the women of Congo who taught me the power of dance« (Ebd.) erinnert dabei mehr an einen Romananfang oder eine mystische Erzählung von der Kraft des Tanzes, denn an das Grußwort eines Jahresberichtes. In die Geschichte hineinkatapultiert, erfährt der Lesende zunächst von der langjährigen Zusammenarbeit der Protagonistin mit kongolesischen Aktivistinnen in der Betreuung und Begleitung der im Zuge des Bürgerkrieges systematisch vergewaltigten Frauen in der Demokratischen Republik Kongo. Dabei verhandelt Ensler die kongolesischen Aktivistinnen als »Schwestern« (»I have the privilige of working side

by side with my sisters in DRC«) (Ebd.) und würdigt die von ihr gemachten Erfahrungen in der Zusammenarbeit als Geschenk und Privileg. Der sozialen Choreographie des Leids und des Terrors, in denen die Körper der weiblichen Überlebenden als »Schlachtfelder« (»A war that has not only been responsible for the death of eight million, but has been fought on the bodies of hundreds and thousands of women […]«) (Ebd.) im Zusammenhang des langjährigen Bürgerkrieges missbraucht wurden, setzt die Erzählerin narrativ die freudvolle Choreographie des Tanzens der Frauen entgegen. Das kulturell verwurzelte gemeinsame Tanzen der kongolesischen Frauen beschreibt Ensler als einen selbstermächtigenden Akt, der es den Opfern ermöglicht habe, weiterzuleben: »[…] but continue to live with a huge power, energy, grace and vision they have« (Ebd.). In der Überleitung verhandelt die Autorin ihre Praxiserfahrung des gemeinsamen Tanzens im teilöffentlichen Raum inmitten einer Gruppe von 200 überlebenden kongolesischen Frauen als eine Art spirituelles Erweckungserlebnis, das sie prophetisch beschreibt: » […] when I suddenly got the power of dance to transform, to be dangerous and celebratory and disruptive and sexual and joyful« (Ebd.). Über diese körperliche Erfahrung und die positive Konnotierung des gemeinsamen Tanzens entwickelt die Protagonistin ihre Gedankengänge hinsichtlich des gesellschafts-politischen transformierenden Potentials von Tanz. Im Zuge dessen werden die weiblichen Körper in der Choreographie des gemeinsamen Tanzens zu politischen Körpern umgedeutet. Tanz verfüge über das Potential gemeinsame (politische) Handlungskraft auszubauen: »[…] it creates a collective energy and freedom that liberates ideas and the conviction and courage to make those ideas happen« (Ebd.) und hebe jegliche sozialen Begrenzungen (»[…] dance can melt the walls of our divisions, dissolve class and race, and create solidaritiy«) (Ebd.) auf. Tanz ermögliche gemeinsames, solidarisches und politisches Handeln. Im Hauptteil ihrer Botschaft erzählt Eve Ensler von einem »globalen Erfahrungsraum«. Ihre Reisen in über 70 Länder der Welt und Gesprächen mit vielen Frauen, hätten sie gelehrt, dass die Erfahrung und das Erleiden von Gewalt gegen Frauen alle Kulturen und alle Räume durchzöge. Gewalt gegen Frauen sei wie eine »weltweite Epidemie« (vgl. ebd.), ein globales Phänomen, das sich auf patriarchale Gesellschaftsstrukturen stütze; dabei differierten die Formen der Gewalterfahrung je nach kulturellen Räumen: »It may manifest itself differently from culture to culture, female genital mutilation in on place, internet bullying in another, gang rape here, acid burning there […]« (Ebd.). Alles in allem definiert die Sprecherin das Phänomen weltweiter Gewalt gegen Frauen als ursächliches (»mother issue«) (Ebd.) aller Formen von Ausbeutung: »After all, if you can seize a woman's body and take what you want without consequences or reciprocity, you can do the same to the Earth, to countries, peoples workers« (Ebd.). Der NGO V-Day sei es angesichts der langjährigen transnationalen Bemühungen im Kampf gegen Gewalt an Frauen ein Anliegen gewesen, eine »Eskalation« der Bemühungen herbeizuführen. Ensler verhandelt in dem Zusammenhang implizit schon die Notwendigkeit der Herstellung transnationaler feministischer Gegenöffentlichkeit (»push it to the next level«) (Ebd.). Der Narration folgend habe das Erlebnis des Tanzens inmitten der Gemeinschaft kongolesischer Frauen als einer höheren Eingebung, die politische Lösung geboren, die Idee des global getanzten, feministischen Protests: »It was there, dancing in Congo, when we realized what was that next step was. When we imagined what would happen if One Billion Rising women and men who loved them danced together on one

day and released the energy and power that comes through our bodies when we move together. And so we put out the call to rise up and DANCE. The result was the biggest mass action to end violence against women in the history of the world« (Ebd.). In dieser Aussage, die in ihrem narrativen Aufbau an eine Schöpfungsgeschichte erinnert, findet dabei eine Verhandlung aller zu untersuchenden Ebenen statt. Der öffentliche Raum wird als politischer ausgewiesen, über die explizite Nennung von Frauen und Männern wird auf das Geschlecht der Akteur*innen verwiesen und die soziale Choreographie des gemeinsamen Tanzens wird der Choreographie genderspezifischer Gewalt gegen Frauen gegenübergestellt. Ensler verwebt hier narrativ ihre »Genesis« der politischen Protestform »Tanz« mit der Erfolgsgeschichte V-Days, der Generierung der »größten transnationalen feministischen Proteste der Menschheit«. In der Reflexion, dem dramaturgisch retardierenden Teil der Überleitung, reflektiert Ensler die Erfolgsgeschichte der Kampagne »One Billion Rising« und ihrer performativen Umsetzung via Tanz. Der Tanz habe den Frauen die Chance der »Rückeroberung« des eigenen Körpers eröffnet und das gemeinsame Tanzen verbunden mit einer friedlichen [Anmerkung der Verfasserin] Inbesitznahme des öffentlichen Raumes, politisches Handeln ermöglicht. Der Tanz habe nach Selbstaussagen das Vertrauen der Gewalt erlitten habenden, überlebenden Frauen in den eigenen Körper und in die Bürgerrechte quasi performativ gestärkt. Im Moment des gemeinsamen, solidarischen Tanzens im öffentlichen Raum läge der Argumentation der Sprecherin folgend das politische Potential: »Many women survivors have written to say they reclaimed their bodies, their trust, and the rights to fully inhabit public space by the protection and inspiration of dancing in solidarity« (Ebd.). In einem Prozess des *Doing Gender* in der Sprache verhandelt Ensler die Akteurinnen explizit nicht als »Opfer«. Sie erfahren eine machtvolle Umdeutung als »survivor«, die schon eine Art Zwischenschritt einer mit (politischer) Handlungsmacht ausgestatteten Akteurin impliziert. Tanz im Rahmen von »One Billon Rising« habe schließlich auch erfolgreich dazu beigetragen, Auswirkungen auf der Ebene politischer Gesetzgebung anzustoßen: »Dancing and rising inspired new laws in quite few places and gave many courage and legitimacy to bring cases forward. And there have been victories« (Ebd). Die getanzten Choreographien werden metaphorisch als »Risings« bezeichnet. Dabei mutet die bildliche und Performativität transportierende Begrifflichkeit des Sich-Erhebens, die eine starke Reminiszenz an die biblische und sakrale Sprache des Christentums weckt, wie eine uralte Prophezeiung alttestamentarischer Weissagung an, sich gegen die Unterdrücker zu erheben. Im Abgleich dessen erscheint die feministische Gegennarration Eve Enslers nicht wie eine Befreiung des Volkes Israel aus der ägyptischen Sklaverei, sondern wie eine Gegenerzählung einer (post)-modernen feministischen Prophetin, die weltweit die Frauen dazu auffordern möchte, sich aus den Fesseln »patriarchaler Knechtschaft« zu befreien, indem sie an den getanzten Protesten zu »One Billion Rising« teilnehmen. Im Schlussteil ihrer Botschaft richtet Eve Ensler, explizit als Vorstandvorsitzende ausgewiesen, den Appell an die Leser*innenschaft sich an den Protesten am 14. Februar 2014, die unter dem Motto »One Billion Rising for Justice« (Ebd.) stattfinden werden, zu beteiligen. Zuvor verhandelt sie das 2014 folgende Kampagnenmotto als wiederholten Aufruf dazu, via Tanz als transnationale und politische Protestform, eine feministische Gegenöffentlichkeit zu schaffen (»Keeping dance on the forefront while addressing the most visceral and practical need for jus-

tice. It is about creating the venues and platforms for revealing truth«) (Ebd.). Diese neu entstandenen Räume und kulturellen Praktiken [Anmerkung der Verfasserin] im Rahmen der feministischen Gegenöffentlichkeit sollen Frauen die Möglichkeit bieten, ihre Erlebnisse verarbeiten zu können, ohne im Zuge dessen gesellschaftliche Stigmatisierungen zu erfahren oder das Gefühl der Schuld erleben zu müssen. Ensler beendet ihre Botschaft mit einem performativen Versprechen und einem apellativen Aufruf zugleich: »On February 2014, one billion and more of us will shake free this legacy, these shakles, this violence, these wounds, and a new energy will rise« (Ebd.).

Interpretation codierter Wissensbestände

Die prophetisch anmutende Narration Eve Enslers »MESSAGE FROM EVE« erzählt die Genesis, die Schöpfungsgeschichte zu »One Billion Rising«. Die kongolesischen Opfer, die brutale und systematische Vergewaltigungen erlitten habenden Frauen, werden in der Narration zu Heldinnen, die der Übersetzerin und »Prophetin« Eve Ensler die politische und spirituelle Kraft des Tanzes, in seiner Performativität begründet, gelehrt haben. Sogleich wird in der Einleitung ein Tanz- und Körpernarrativ erzählerisch aufgebaut und gefestigt (»It was the women of Congo who taught me the power of dance«) (Ebd.), das vom Tanz als der Möglichkeit feministischen Empowerment berichtet und globale Frauensolidarität impliziert. In der Verbindung der Narration der »Kraft des Tanzes« und dem (Überlebens-)Mut der Heldinnen, der kongolesischen Frauen, ihrer Stand- und Wehrhaftigkeit (»They are rising up and fighting back«) (Ebd.) und ihrer mentalen Überlebensstärke (»They continue to live with the huge power, energy and grace and vision they have«) (Ebd.) entfaltet sich die erzählerische Transformation der weiblichen Opfer zu Heldinnen. Tanz wird dabei zur allumfassenden Handlung und Haltung: »[…] women of Congo dance. And when they dance, they dance with everything« (Ebd.). Das Tanznarrativ erzählt von der »Erlösung« über Tanz. In der Überleitung gelingt es der Sprecherin, das Tanzen stärker diskursiv zu politisieren. Sie entfaltet dabei das Tanznarrativ und dehnt es zugleich aus. Sie überträgt ihre performative Tanzerfahrung (»when I suddenly got the power of dance to transform, to be dangerous an celebratory and disruptive and sexual and joyful«) (Ebd.) auf eine politisch-philosophische Ebene und schreibt dem Tanz innovatives gesellschaftspolitisches Potential zu; Tanz ermögliche ein globales politisches Empowerment der Frauen und schaffe, jenseits von ethnischen oder sozialen Schranken eine transnationale Solidarität unten ihnen herzustellen: »I understood that dance can melt the walls of our divisions, dissolve class, and race, and create solidarity« (Ebd.). Tanz setze darüber hinaus eine kollektive Energie frei und schaffe quasi einen Raum (« […] it creates a collective energy and freedom that liberates ideas and the conviction and courage to make those ideas happen«) (Ebd.) für politische Entwicklungen. Die weltweit global grassierende Gewalt gegen Frauen (»What it has taught me is that violence against women is a worldwide epidemic, it is the methodology which sustain patriarchy and it is everywhere«) (Ebd.), beschreibt sie als »Lehre von den Methoden« der Unterdrückung in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Die gewaltsame Inbesitznahme des weiblichen Körpers gelte für sie als Paradigma der Ausbeutung von »Mutter Erde« und aller Menschen: »After all, if you can seize a woman's body and take what you want without consequences or

reciprocity, you can do the same to the Earth, you can do the same to countries, peoples, workers. You can do the same to anyone« (Ebd.). Implizit wird damit zugleich auch der der Mythos des Matriarchats als Ur-(Lebens-)Form der Menschheit, als Gegenentwurf eines friedlichen und gewaltlosen Zusammenlebens, erzählt. Im Zuge ihrer Narration, ihrer Botschaft, sieht sie es im Aufgabengebiet der von ihr gegründeten NGO V-Day, ein Ende der weltweiten Gewalt gegen Frauen zu bewirken: »We had to ask how we as a global movement could take everything we have done to push it to the next level« (Ebd.). Damit bedient sie das Narrativ einer transnationalen feministisch ausgerichteten Zivilgesellschaft, in derer das Narrativ einer transnationalen Gegenöffentlichkeit bereits angelegt ist. Entlang der Genesis, der Schöpfungsgeschichte zu »One Billion Rising«, erzählt sie von der Geburtsstunde der Eingebung des gemeinsamen Tanzens als Form politischen Empowerments der Frauen und Ausdruck feministisch- politischen Protests: »And so we put on a call to rise up and DANCE« (Ebd.). Im Zuge der Verhandlung der transnational getanzten Proteste am 14. Februar 2013 bestärkt die Sprecherin Ensler das kampagneneigene Tanznarrativ, einhergehend mit dem Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit, durch alle Räume hindurch: »The result was the biggest mass action to end violence against women in the history oft the world« (Ebd.). Das Narrativ erfolgreicher transnationaler getanzter Gegenöffentlichkeit zieht sich dabei durch alle Ebenen der Verhandlung; durch die verschiedenen Räume, über die Akteur*innen bis zur Choreographie. Der öffentliche Raum wird im Zuge der Verhandlung der performativen Proteste als transnationaler, politischer Tanz-Raum verhandelt. In der sich anschließenden Reflexion und Überleitung zum Schlussteil ihrer Botschaft hin entfaltet Ensler das kampagneneigene Körper- und Tanznarrativ noch bildhafter. In einer positiven und handlungsimmanenten Umdeutung weiblicher Opfer zu »Überlebenden«, diskursiv handelnder Personen im Rahmen der Erfahrung getanzter Gegenöffentlichkeit, könnten die Akteur*innen über das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum sowohl eine Wiederinbesitznahme des eigenen Körpers aktivieren als auch in der Besetzung des öffentlichen Raumes politisch handeln: »Many women survivors have written to say they reclaimed their bodies, their trust, and the rights to fully inhabit public space by protection and inspiration of dancing in solidarity« (Ebd.). Gemeinsames Tanzen im öffentlichen Raum wirkt der Narration nach im doppelten Sinne politisch: In der Wiedererlangung der eigenen Handlungsmacht über den vergesellschafteten und Gewalt erlitten habenden weiblichen Körper und einer Neuerlangung politischer Handlungsmacht im Schutz eines Tanz-Raumes. Dabei erzählt das Tanznarrativ nicht nur von einer maximalen politischen Reichweite der Protest- und »Ermächtigungsform« Tanz, sondern auch von ihrem politischen Handlungspotential: »Dancing and rising inspired new laws in quite a few places and gave many courage and legitimacy to bring cases forward« (Ebd.). »One Billion Rising«, so die Bestätigung der großen Gegenarration durch die Sprecherin Eve Ensler, habe eine politische Öffentlichkeit geschaffen, die Frauen ermächtige, ihre Erlebnisse der Gewalt an die Öffentlichkeit zu bringen: »One Billion Rising brought women forward in a unprecedented numbers to tell their stories and created a global wind that scattered seeds, fertilized ideas, and blew open boundaries« (Ebd.). Der Schlussteil ihrer Botschaft verhandelt die Kampagne und Bewegungsöffentlichkeit »One Billion Rising«, ihre Anschlussfähigkeit der Ausgestaltung in 2014 und das Versprechen, das Tanzen dabei in den Vordergrund des politischen

Handelns zu stellen. Bestärkt wird schlussendlich das kampagneneigene Körper- und Tanznarrativ: »One Billion Rising for Justice is taking the campaign further, deeper, keeping dance at the forefront while addressing the most visceral and practical need for justice. It's about creating the venues and platforms for revealing truth« (Ebd.). Die getanzte Gegenöffentlichkeit erscheint zugleich wie ein geschützter Möglichkeits- und Handlungsspielraum, ein *gegenkultureller* Raum für die weiblichen Akteur*innen: »It's about creating just and safe cultures where women are encouraged to come forward with their stories rather than being blamed or attacked or made feel responsible for what has been done to them« (Ebd.) Das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum beinhaltet eine demokratische Teilhabe der Frauen und eine »Befreiung« über Tanz. Das politische Versprechen Eve Enslers (»On February 2014, one billion and more of us will shake free this legacy, these shakles, this violence, these wounds, and a new energy will rise. And we will know justice«) (Ebd.) und ihr Appell an die Leser*innen, sich tanzend zu erheben (»Come rise with us«) (Ebd.), stabilisiert schlussendlich die große Gegennarration »One Billion Rising« und sucht die Narrative erfolgreicher transnationaler feministischer Zivilgesellschaft, politisch wirkungsmächtiger getanzter Gegenöffentlichkeit und politischer Ermächtigung von Frauen über Tanz sowohl retrospektiv als auch prospektiv zu beglaubigen.

Phänomenbezogene Zusammenhänge

Zusammenfassend betrachtet unterliegt sowohl die Veröffentlichung als auch der Aufbau aller ausgewählten und exemplarisch untersuchten Pressemitteilungen des Untersuchungszeitraumes 2012 – 2014 einer dramaturgischen Ordnung. Während der passgenau ein Jahr vor den getanzten Protesten veröffentlichete Text »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of Violence Against Women« (Hirsch/Swan 2012a) die Kampagne und die transnational getanzten Protest am 14. Februar des folgenden Jahres in einer Art Exposition ankündigt, steigert die ein halbes Jahr später publizierte Pressemitteilung »V-Day Announces the Escalation of Global One Billion Rising Campaign« (Hirsch/Swan 2012b) die dramaturgische Spannung bezüglich der bevorstehenden »Eskalation«, des Erreichen des performativen Höhepunktes, der weltweit getanzten Proteste. Die einen Tag vor den erstmalig stattfindenen Tazdemonstrationen im Rahmen von »One Billion Rising« veröffentlichte Pressemitteilung »V-Day's One Billion Rising« (Karumanchi/Swan 2013a) erzählt vom unmittelbar bevorstehenden performativen und politischen Höhepunkt der Bewegung. Die eine Woche nach den transnational getanzten Protesten publizierte Meldung »V-Day's ONE BILLION RISING is Biggest Global Action Ever To End Violence Against Women and Girls« (Karumanchi/Swan 2013b) verhandelt die Kampagne, die getanzten Proteste und deren Auswirkungen retardierend und ausführlich, wohingegen die Botschaft Eve Enslers »MESSAGE FROM EVE« (Ensler 2013) aus dem V-Day Jahresbericht von 2013, der traditionell den Abschluss eines jeden Geschäftjahres der NGO bildet, sich wie eine Selbstbeglaubigung der Wahl der politischen Ausdrucks- und Protestform Tanz liest- als eine prophetische Erlösungsgeschichte, die von der Genesis des Tanzes als feministischer Protest- und Selbstermächtigungsform erzählt und die Befreiung und Auszug aller Frauen aus der »gewaltsamen Knechtschaft des Patriachats« in

die politische Handlungskraft verkündet. Dabei schließt die Botschaft Eve Enslers zum einen den Zeitraum der dramatischen Handlung, der Ankündigung über die Auf- und Durchführung der getanzten Demonstrationen und deren Verhandlung, zum anderen knüpft sie über die explizite Ankündigung der Proteste und Aktionen die im Rahmen der Kampagne, die 2014 unter dem Motto »One Billion Rising for Justice« (Ebd.) laufen wird, an den dramatischen und wiederkehrenden Kreislauf der politischen Handlungen an. Die exemplarisch untersuchten Kampagnentexte unterliegen dabei nicht nur einer dramaturgischen Ordnung hinsichtlich ihrer Botschaften und dem Zeitpunkt der Einspeisung in das Diskusfeld, sondern weisen auch innerhalb ihres eigenen Aufbaus ein und dieselbe Struktur auf. Während jeweils in den Einleitungen auf die Problematik der weltweiten Gewalt gegen Frauen aufmerksam gemacht wird, die im Zusammenhang mit der UN-Studie die Notwendigkeit eines weltweiten zivilgesellschaftlichen Handelns verdeutlicht, wird in den Überleitungen auf die Erfolge der bisherigen globalen Kampagnenarbeit und deren prominenter Unterstützer*innen aus den gesellschaftlichen Feldern der Kunst und der Politik verwiesen. Im Hauptteil der Pressemitteilungen geht es in der Hauptsache um die ausführlichen raum, -organisations- und länderspezifischen Ausführungen zur Kampagnenarbeit und den getanzten Protesten. Auch die Wahl der politischen Ausdruck- und Protestform Tanz wird in diesem Zusammenhang verhandelt. Das Weiteren wird auf die Bedeutung medialer Rezeption hingewiesen. Während der retardierende Teil noch einmal auf die spezifischen Aktivitäten und Erfolge im Rahmen länderspezifischer und lokaler Kampagnenarbeit aufmerksam macht, beinhaltet jeder der untersuchten Texte den abschließenden politischen Appell, über die sozialen Netzwerke die Kampagne zu unterstützen und am getanzten Protest teilzunehmen. Mögliche Anhänge verhandeln die NGO V-Day im Allgemeinen und die Kampagne »One Billion Rising« im Speziellen.

Axiale und selektive Codierung

Entlang der Sichtung der Ergebnisse der selektiven Codierung der drei exemplarisch untersuchten und in einen dramaturgischen Gesamtzusammenhang eingeordneten Kampagnentexte wird deutlich, dass »One Billion Rising« in der Produktion drei übergeordnete Narrative generiert, die sich sprachlich-diskursiv in allen Texten aufbauen und verhandelt werden. Dabei stabilisiert und trägt die Trias der drei übergeordneten Narrative, das einer **transnationalen Zivilgesellschaft**, einer **getanzten transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit** und eines spezifischen **Körper- und Tanznarrativs**, die feministische Gegennarration »One Billion Rising«. Im Zuge dessen kristallisieren sich weitere untergeordnete Narrative heraus wie beispielsweise das einer erfolgreichen Kampagnenarbeit und weltweiter medialer Rezeption und Verhandlung, die wiederum die großen drei ergänzen und argumentativ stützen. Dabei durchziehen die drei großen Narrative, die allesamt miteinander verwoben sind, jeden der exemplarisch untersuchten Texte, wobei die Entfaltung des spezifischen Körper- und Tanznarrativs im Besonderen in Ensler Botschaft »MESSAGE FROM EVE« vollzogen wird. Von besonderem Interesse im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit ist dabei die Fokussierung auf die Verhandlung des Narrativs getanzter Gegenöffentlichkeit (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion

Rising« in der Produktion). Wie bereits in der Interpretation codierter Wissensbestände der ausgewählten Kampagnentexte deutlich geworden ist, erzählt das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft von einer weltumspannenden Solidargemeinschaft, die für die Einlösung der Rechtsrealität eines nicht verhandelbaren Frauenrechtes als Menschenrechtes, dem Ende der weltweiten Gewalt gegen Frauen, eintritt. Das feministische Anliegen der Herstellung einer transnationalen Gegenöffentlichen zu diesem Phänomen, das Agenda-Setting in dieser Angelegenheit, wird begleitet durch die explizite Nennung unterstützender prominenter Sympathieträger*innen und Organisationen aus (inter-)nationalen Feldern der Politik, der Kunst und der Gesellschaft. Zur Beglaubigung der Legitimation, Validität und Wirkungsmächtigkeit einer aktiven transnationalen Zivilgesellschaft zu »One Billion Rising« wird nicht nur wiederholt auf die UN-Statistik zur weltweiten Gewalt gegen Frauen Bezug genommen, sondern auch auf namenhafte Personen der Öffentlichkeit wie dem Dalai Lama, Robert Redford, Jane Fonda, Fatou Bensouda, Dr. Denis Mukwege oder Amnesty International und den Vereinten Nationen verwiesen. Aber auch unterstützende Organisationen der mittleren Ebene von Öffentlichkeit wie nationale oder lokale Hilfsorganisationen in aller Welt, Gewerkschaften, Schulen, Colleges und Universitäten in Zusammenarbeit mit den Länderkoordinatorinnen und den V-Girls werden namentlich erwähnt. Dabei wird auch ein besonderer Fokus auf die Produktivität des digitalen Raumes gelegt. Die Homepage zu »One Billion Rising«, die Videobotschaften Prominenter und die Möglichkeit passiver und aktiver Teilnahme in den sozialen Netzwerken erzählen von einer transnationalen feministischen Zivilgesellschaft, die sich der Unterstützung von Männern sicher ist und in allen Räumen und durch alle Räume hindurch funktioniert. Dabei besteht das Netz aus einer weltumspannenden Solidargemeingemeinschaft, die bar jeder sozialen, religiösen und ethnischen Schranken für jeden offen erscheint, der das politische Anliegen unterstützen möchte. Die transnationale Zivilgesellschaft ergibt sich aus der Summe aller Teile, von der Teilnahme von Akteur*innen auf der Graswurzelebene, der mittleren Ebene von Öffentlichkeit bis hin zur machtvollen Ebene, der massenmedialen eingeschlossen, die mit unterstützender Berichterstattung ihren Teil zum Gelingen beiträgt. Das Narrativ der getanzten transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit erzählt darüber hinaus vom erfolgreichen Höhepunkt der Kampagnenarbeit. Das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte hat der Erzählung nach ein öffentliches Bewusstsein für ein Anliegen generiert, das in den hegemonialen Diskursen bisher zu wenig Aufmerksamkeit erhalten hat. Auch löse der Tanz als performativer Ausdruck politischen Protests bereits das ein, was er fordere: die zivile Besetzung des öffentlichen Raumes durch Frauen als Bürgerinnen, politische Teilhabe von Frauen innerhalb eines geschützten und machtvollen öffentlichen (Tanz-)Raumes. Das Narrativ der getanzten Gegenöffentlichkeit gründet auf einem performativen Politikverständnis, ähnlich wie Arendt es bereits in ihrer *Vita Activa* (vgl. Arendt 2013 [1967]) entworfen hat (1.3 Öffentlichkeit und Privatheit im Spannungsfeld demokratischer Gesellschaften). In der »choreographischen Besetzung« des öffentlichen Raumes ist dabei auch das Zusammenspiel mit geschichtsträchtigen Artefakten einer globalen Geschichte der Demokratie angelegt. Die Logik einer theatralen und sprachlich-diskursiven Verknüpfung von getanztem Protest in einem symbolisch aufgeladenen Raum erinnert oftmals

an demokratische Versprechen und deren Einlösung: Ob die indischen Akteur*innen vor dem Parlament in Delhi tanzen, die deutschen Protagonist*innen vor dem Brandenburger Tor oder die südafrikanischen Tanzenden auf dem Constitutional Hill – stets wird die Allianz von Politischem mit dem Performativ-Ästhetischen als Basis des Narrativs getanzter Gegenöffentlichkeit offensichtlich. Im Besonderen verwoben mit dem Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit erzählt das spezifische Körper- und Tanznarrativ von einer umfassenden Teilhabe und Partizipationsmöglichkeit via Tanz. Das gemeinsame Tanzen als politische und choreographische Ausdruckssprache eines transnationalen Anliegens wird nicht nur als maximal partizipativ, sondern auch inklusiv und basisdemokratisch dargestellt. Es vereine Frauen und Männer unabhängig sozialer Distinktionen, kultureller oder nationaler Gegebenheiten; verhelfe darüber hinaus weiblichen Opfern von Gewalt zur Selbstermächtigung und zur psychisch-politischen Transformation. Sie seien über die körperliche Erfahrung des gemeinsamen Tanzens in der Lage, in die Öffentlichkeit zu gehen, über das Tanzen nicht nur politische Handlungsmacht zu erleben, sondern auch selbst zu generieren. Tanzen, so das Narrativ, heile nicht nur die psychischen Verletzungen der betroffenen Frauen, sondern ermächtige alle Akteur*innen über das performative Tun des politischen Handelns.

Diskursive Strategien und performative Handlungslogik

Welcher diskursiven und performativen Handlungslogik unterliegt dabei das Textmaterial der Kampagne? Wie funktionieren nun aus diskursanalytischer Perspektive die Narrative? Insbesondere die grundlegenden Erkenntnisse aus der Analyse der axialen Kodierung lassen spezifische diskursive Muster erkennen, die in der Zusammenschau der Ergebnisse der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials (5.8 Diskursive Strategien der Narrationen zur Kampagne »One Billion Rising«) dezidiert erläutern werden. Ein wichtiges Zwischenfazit nach der Analyse der Kampagnentexte besteht darin, dass alle drei großen Narrative im Zusammenspiel der sprachlich-diskursiven Verhandlung des Raumes, des Geschlechts der Akteur*innen und der sozialen Choreographien funktionieren. Über den Prozess der Verhandlung des Raumes und der unterschiedlichen Sphären von Öffentlichkeiten (*Doing Public*), der expliziten Nennung von Männern und Frauen (*Doing Gender*) und der Gegenüberstellung der sozialen Choreographien der Gewalt mit der des friedlichen, ermächtigenden, gemeinsamen Tanzens im öffentlichen Raum (*Doing Choreography*) werden alle drei Narrative implementiert und stabilisiert. Es entsteht das »erzählte Bild« einer transnationalen Zivilgesellschaft, die sich für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte durch alle Räume und Ebenen von Öffentlichkeiten erstreckt, von Männern und Frauen getragen wird und über Tanz ihren politischen Ausdruck findet. Eine von Männern und Frauen getanzte transnationale Gegenöffentlichkeit ist dabei erzählerisch betrachtet die logische und performative Konsequenz, um eine Gegenöffentlichkeit globaler Reichweite herzustellen, die anschließend medial bestätigt und verhandelt wird. Das Körper- und Tanznarrativ wird über die dieselben diskursiven Prozesse gestützt. Das gemeinsame Tanzen erfolgt quasi in allen Räumen und durch alle Räum hindurch, dabei anzumerken seien auch die im digitalen Raum zirkulierenden Tanzvideos. Das Tanzen ermächtige

dabei alle Frauen, die Männer hingegen sensibilisiere es für die politischen Belange, der Wichtigkeit der Beschäftigung mit dem Thema weltweiter Gewalt gegen Frauen. Im Tanzen selber läge das politische Empowerment als auch die politische Handlungsfähigkeit als solche begründet. In der Figuration des Tanzes gehe auch die friedliche Besetzung des öffentlichen, eines mit Macht durchzogenem Raum einher. Tanz wird abschließend betrachtet, der Erzähllogik der Kampagnentexte nach als valide feministische Protestform im öffentlichen Raum verhandelt. Dabei ist in den Texten über die Appelle und das politische Versprechen (»STRIKE. DANCE. RISE.«) und die Narrative selbst schon Performativität angelegt.

5.3 Exemplarische Analyse des Kampagnenmaterials (Bild)

Das Bildmaterial, die Kampagnenvideos, bilden einen besonderen Schwerpunkt in der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials. Wie auch dem Textmaterial ist ihnen, so die Forschungshypothese, zu Eigen, dass sie die kampagneneigenen Narrative transportieren und kommunizieren. Im Gegensatz zu den Pressemitteilungen, die explizit darauf ausgelegt sind, als Vorlage für die massenmediale Berichterstattung und der Beglaubigung der Narrative zu dienen, richten sich die Videos an einen erweiterten, einen größeren Adressant*innenkreis verschiedener Ebenen von Öffentlichkeit. Unter der bereits in den Pressemitteilungen kommunizierten Aufforderung, die Videos zu teilen und maximal zu verbreiten, eine »Viralisierung« zu forcieren, adressieren sie nicht nur an die massemmedialen Expert*innen des Journalismus und der TV-Berichterstattung zwecks Aufmerksamkeitsgenerierung und Verhandlung, sondern dienen zuallererst der Handlungsaufforderung an die Zivilgesellschaft, Performativität herzustellen, sich an den (weltweit) getanzten Protesten im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising« zu beteiligen. Darüber hinaus mögen die Videos auch dazu dienen, die Kampagne, die getanzten Proteste und deren Auswirkungen auf die massemediale Rezeption zu beglaubigen. Letztendlich kann eine solche narrative audiovisuelle Verhandlung auch das eigene Selbstverständnis als Aktivist*in oder Gruppe stärken. Wie bereits bezüglich der Kampagnentexte beschrieben, folgen auch die audiovisuellen Produktionen und deren Veröffentlichungen einer klassischen Dramaturgie. Dabei bildet das Kampagnenvideo One Billion Rising (2012) nicht nur das rahmende Leitvideo zur großen Gegennarration »One Billion Rising«, sondern auch die Exposition. Veröffentlicht am 20.09.2012 und fast ein halbes Jahr vor den getanzten Protesten in das Diskurfeld eingespeist, markiert es den Auftakt und zugleich die audiovisuelle Narration zur Kampagne. Im Rahmen der wissenssoziologischen Analyse bildet das Video somit den Referenzrahmen I für die vergleichende Untersuchung der länderspezifischen Videoproduktionen und Verhandlungen. Das anschließend im November 2012 publizierte Kampagnenvideo Break the Chain (2012) erzählt in der Phase der Peripetie, der Vorbereitung auf den Höhepunkt, den 14.02.2013 von der Wirkungsmächtigkeit der ästhetischen Protestform Tanz. Die audiovisuelle Narration One Billion Rising (2014), die im Januar 2014 publizierte und von V-Day als »offizielle Dokumentation 2013« (vgl. ebd.) titulierte Videoproduktion, bildet den Abschluss der zu untersuchenden Videos und verhandelt die getanzten Proteste. Dramaturgisch betrachtet erfüllt es die Phase

der »Lösung«; zudem soll es den Kreis schließen und zur performativen Umsetzung der Kampagne für das folgende Jahr 2014 motivieren. Zu einer Analyse und Bestimmung möglicher Ähnlichkeiten und Differenzen werden länderspezifische Videoproduktionen im Rahmen der Kampagne ihrem jeweiligen Referenzrahmen zugeordnet und vergleichend analysiert.

In einem wissenssoziologischen Verfahren, das Ansätze der Aufführungsanalyse mit Methoden der Hermeneutischen Videoanalyse und diskursanalytischen Zugängen ergänzt, geht es darum, unter Beachtung des Interdependenzgefüges der narrativen, medialen und theatralen Ebene, dezidiert aufzuschlüsseln, welche Narrative das zentrale Kampagnenvideo transportiert, im Besonderen wie Tanz in der Erzähllogik als eine valide feministische Protestform im öffentlichen Raum darstellt wird und auf welche Art und Weise Performativität erzeugt wird. Dabei wird in einem ersten Schritt das jeweilige Kampagnenvideo der **Narration** folgend inhaltlich analysiert, die narrative Struktur dramatischen Akten zugeordnet und in Sequenzen eingeteilt. Die anschließende Bildung ausgewählter und auf die Untersuchungsfrage hin ausgesuchten Samples sind vorab in einer dazu entwickelten Partitur analysiert worden. In einem zweiten grundlegenden Untersuchungsschritt, der sich der Ebene der **Theatralität** widmet, erfolgt die formulierende ikonographische und ikonologische Untersuchung der ausgewählten Samples und die Kontrastierung der Sequenzstellen. Die abschließende Analyse der Ebene der **Performativität** erstreckt sich auf die ikonische Analyse der Videotechnik, beschäftigt sich mit den Formen der Verkörperung und thematisiert die Wirkung auf den Zuschauenden. Abschließend erfolgt die Subsummierung der länderspezifsischen und kulturellen Vergleiche und die Rückbindung an die Analyse der Narrative. Die abschließende Bestimmung diskursiver Strategien (5.8 Diskursive Strategien der Narrationen zu »One Billion Rising«) erfolgt auf der Basis und Zusammenschau der empirischen Analyse der Kampagnenmaterialien Bild und Text.

Narration I: One Billion Rising (short film) (2012)

Das Herzstsück und die narrative Rahmung der politischen Kampagne zu »One Billion Rising« bildet das Kampagnenvideo One Billion Rising (short film) (2012). In seiner Wesenhaftigkeit als performatives Versprechen und der Handlungs-Policy »STRIKE. DANCE. RISE!« zugleich, die in eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit via Tanz münden soll, bildet das von Eve Ensler in Kooperation mit dem südafrikanischen Filmregisseur Tony Strobel produzierte dreiminütige Video, das im Vorfeld des getanzten Protest am 20.09.2012 auf der Videoplattform YouTube veröffentlicht wurde, das Fundament der Untersuchung des audiovisuellen Kampagnenmaterials dieser Arbeit. In einer wissenssoziologisch ausgerichteten Analyse des Interdependenzgefüges zwischen der narrativen, medialen und theatralen Ebene geht es darum, dezidiert aufzuschlüsseln, welche Narrative das zentrale Kampagnenvideo transportiert. Der besondere Fokus liegt dabei in der Aufdeckung dessen, wie Tanz in der Erzähllogik eine valide feministische Protestform im öffentlichen Raum darstellt und auf welche Art und Weise möglicherweise schon Performativität selbst erzeugt wird. Dabei geht es im Besonderen darum, das Interaktionsgefüge von Raum, Akteur*innen und Choreographie zu beleuchten. Lanciert im Vorfeld der getanzten Proteste, war das populäre

Video nach eigenen Angaben von V-Day bereits im November 2012 170.000 geteilt und angeschaut worden und am 20. Februar 2013, sechs Tage nach dem weltweit getanzten Protest, bereits über eine Millionen mal via YouTube aufgerufen worden. In ihrer Pressemitteilung »V-Day Announces the Escalation of Global One Billion Rising Campaign« (Hirsch/Swan 2012b) vom 24.09.2012 erscheint das Video, mit der Aufforderung »View the short film vday.org/shortfilm [Link fett gedruckt], share it« versehen, eingebettet in eine politische Kampagne, die sich auf die Unterstützung einer internationalen Elite legitimierter Sprecher*innen aus dem Bereich der Darstellenden Künste wie Jessica Alba, Jane Fonda oder Robert Redford, prominenten Menschenrechtler*innen wie der Chefanklägerin des Internationalen Gerichtshofes in Den Haag, Fatou Bensouda, Dr. Denis Mukwege oder MP Stella Creasy berufen kann (vgl. ebd.). Auf der Ebene der kampagneneigenen Produktion erfährt das Kampagnenvideo darüber hinaus bereits im Vorfeld des weltweit getanzten Protests am 14.02.2013 verschiedene künstlerische, länderspezifische Verhandlungen. Anzuführen sei das Musikvideo ›One Billion‹ by Berlin hip hop artist sookee (2012), der Videoaufruf One Billion Rising – South Africa! – (2013), veröffentlicht von mediaforjustice oder die lokale Verhandlung der Gruppe 1BillionRisingCT One Billion Rising Cape Town (2013). Im Folgenden sollen sie auch mit dem Leitvideo One Billing Rising (2012) verglichen werden, um Aussagen darüber treffen zu können, inwiefern eine bestimmte länderspezifische (Gegen-)Narration über das Zusammenspiel von öffentlichem Raum, Geschlecht und Tanz in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeist wird, Gleichheit oder Differenz thematisiert und herstellt. Das Leitvideo der Kampagne ist des Weiteren auch aus anderen Gründen interessant. Neben der in verschiedenen Netzwerken diskutierten Frage, ob Tanz eine valide feministische Protestform sein kann (6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung), hat das Kampagnenvideo nicht nur auf der medialen Ebene von YouTube selbst eine Debatte, wie in den Kommentaren abzulesen ist[9], über das Video an sich und die Thematik genderspezifischer Gewalt angestoßen, sondern ist im Besonderen aus feministischer Perspektive heraus durchaus kontrovers verhandelt worden. Wenngleich die deutsche EMMA vom 24.01.2013, die den Aufruf zum weltweit getanzten Protest über den Prolog ihres Artikels, der die Narration des Videos nachzeichnet, in den Fokus stellt (vgl. EMMA 2012), die internationale Ausgabe des britischen GUARDIAN, der in seinem Artikel »One Billion Rising. Together we can end violence against women« (The Guardian 2013) direkt die Verknüpfung mit dem Kampagnenvideo herstellt und über die Buttons zu Facebook, Twitter und Pinterest das Teilen der HTML Adresse für die Nutzer*innen erleichtert, oder die linksliberale US-amerikanische Wochenzeitschrift THE NATION, die das Video perspektivisch als ein Einblick, beziehungsweise als eine Vorausdeutung dessen, was sich die Organisator*innen im Zuge des weltweit gestanzten Protests erhoffen, verhandelt, wird das mediale Kampagnenprodukt hingegen in verschiedenen feministischen deutschen Blogs deutlich kritisch betrachtet (6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung). Die Argumentation bezieht sich dabei im Grundsatz auf den Vorwurf

9 Anmerkung: Es sind an die 1000 Kommentare zu verzeichnen, die vor mindestens sechs Jahren (2013) dazu gepostet worden sind: https://www.youtube.com/watch?v=gl2AO-7Vlzk, letzter Zugriff am 20.05.19.

der Inszenierung sexueller Gewalt und der Zementierung rassistischer und kulturalistischer Stereotype, wie sie in der Stellungnahme des Berliner Vereins Gladt e.V., der sich mit den Themen der Mehrfachdiskriminierung und Intersektionalitäten auseinandersetzt, publiziert am 08.02.2013 auf der Homepage des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterstudien an der Humboldt-Universität zu Berlin, zum Ausdruck kommt: »Auf der Startseite der Kampagne ist ein Video von der Initiatorin Eve Ensler zu sehen, welches auf die Problematik aufmerksam machen soll. Jedoch werden dabei sämtliche rassistische Stereotype reproduziert: Schwarze Frauen und Women of Color sind ausschließlich diejenigen, die sexualisierte Gewalt erfahren und Schwarze Männer/Men of Color ausschließlich diejenigen, die sie ausüben. So wird zum Beispiel eine Schwarze Frau gezeigt, die von einem Schwarzen Mann vergewaltigt wird. Damit werden rassistische Stereotype festgeschrieben, die eine lange Tradition haben, wie das des ›sexuell triebhaften‹ Schwarzen Mannes« (Gladt eV. 2013). Darüber hinaus befinde sich die einzige muslimische Frau in der Wüste, mit Säure übergossen, was in der Gesamtgestalt des settings »[…] bereits bestehende Bilder einer vermeintlichen Unterentwicklung, die Menschen muslimischen Glaubens seit Beginn der Kolonialisierung zugeschrieben« (Ebd.) werde, unterstütze. Das Fallbeispiel des einzig weißen Opfers, der Frau im Großraumbüro, sei in seinem Ausmaß keineswegs mit den anderen Exempeln sexualisierter Gewalt an Frauen zu vergleichen, die in den anderen Szenen gezeigt werden würden. Problematisch an dieser Szene sei zudem, dass sie »[…] die vermeintlichen Klassenzugehörigkeiten und Berufsfelder stereotyp reproduziert: Weiße Frauen sitzen ordentlich gekleidet im Großraum-Büro, während Schwarze Frauen Wasser holen und Women of Color ohne jegliche Tätigkeit in der Wüste laufen« (Ebd.). Abschließend betrachtet sei sexualisierte Gewalt ein Phänomen, das nicht nur heterosexuelle Frauen erführen, sondern auch Realität von »[…] lesbischen, bisexuellen, queeren Frauen* und Trans*personen« (Ebd.) sei, die im Video aber nicht vorkämen. Gleiches gelte für Frauen mit Behinderungen. Gladt e.V. gibt zu bedenken, dass man Sexismus nicht mit Rassismus entgegentreten könne und hält die Vorstellung, dass jährlich zum Valentinstag über das Kampagnenvideo »[…] rassistische Stereotype reproduziert und somit auch geschürt werden« (Ebd.), für nicht tragbar. Zudem entstünde der Eindruck, dass Gewalt an Frauen ein Problem des Globalen Südens sei, weniger des Globalen Nordens, was zu einer Stereotypisierung und Verzerrung der Problematik führe (vgl. ebd.). Insofern ist die Analyse des Videos auch als diskurstheoretischer Perspektive wichtig, um dieser Kritik Rechnung zu tragen.

Narration

Bestimmung des narrativen Hauptthemas, inhaltliche Zusammenfassung der Narration

Das Kampagnenvideo thematisiert die weltweite Gewalterfahrung von Frauen und Mädchen. Die Narration lässt sich als eine sakrale Erlösungsgeschichte über Tanz verstehen. Das Video erzählt anhand von Fallbeispielen die Geschichte der Gewalt gegen Frauen und Mädchen. Mit Ausnahme der Expositionsszene, die den Ursprung genderspezifischer Gewalt in der Narration des Videos bildet, entstammen sowohl

die weiblichen Opfer als auch die männlichen Täter[10] verschiedener Ethnien, wobei die Mehrheit dem Globalen Süden zuzurechnen ist. Gezeigt werden verschiedene Formen personaler und struktureller Gewalt, wobei der Schwerpunkt die physische Form personaler Gewalt bildet. Gewalt, in Form von physischer Gewalt, haben Frauen durch absichtliche Verletzungen wie Säureangriffe, Beschneidung des Genitals in der Kindheit, sexuellen Missbrauch, Vergewaltigungen und Verletzungen durch Schläge, aber auch durch alle Formen psychischer Gewalt wie Beschimpfungen oder sexuell anmachender Gebärden erfahren. Darüber hinaus wird auch die strukturelle Gewalt als Folge gesellschaftlicher Bedingungen thematisiert, im Besonderen über die Fallbeispiele der Frauen, die in Folge mangelnder Chancen in keinem Lohnverhältnis stehen, beispielsweise das Holz für die Familie tragen müssen oder unter schlechten Arbeitsbedingungen in dunklen Fabriken arbeiten, in denen weiße Barbiepuppen hergestellt werden, die die Überschneidung verschiedener Diskriminierungsformen versinnbildlichen. Wenngleich in den Fallbeispielen unterschiedliche Narrationsstränge von verschiedenen Gewalterfahrungen erzählen, liegt doch ein Schwerpunkt der politischen Erzählung auf dem Globalen Süden. Besonders schwere Formen körperlicher Gewalt erleben hier Schwarze Frauen und muslimische Frauen, in der Auftaktszene auch eine Kombination dieser Spezifika. Schwarze Männer üben im Besonderen physische Gewalt aus. Die Gewalt findet insgesamt betrachtet in allen Räumen statt: in privaten, teilöffentlichen und öffentlichen Räumen. Im Kampagnenvideo One Billion Rising (2012) wird aber nicht nur auf die Historie und die Ausformungen bestehender genderspezifischer Gewalt verwiesen, sondern die Lösung der Befreiung, das »Empowerment« von Frauen und Mädchen entwickelt sich parallel zu einer Geschichte des Tanzes als Form des Protests und feministischer Erlösung und Befreiung zugleich. Narrativ erfolgt eine Sakralisierung des Weiblichen mit einer Heiligsprechung und Politisierung des Tanzes, mit dem Ziel, eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit am 14. Februar 2013 herzustellen. Der Ausgang weiblicher Gewalterfahrung liegt dabei der Erzähllogik des Videos folgend, historisch betrachtet im Vorgang des Beschneidens, der Verstümmelung[11] des weiblichen Genitals, jener Erfahrung, die Frauen in verschiedenen Ländern aufgrund von fragwürdigen traditionellen und religiösen Praktiken schon als Mädchen erleiden müssen. Wie ein Sündenfall erscheint die Geschichte weiblicher Genitalverstümmelung als Ursprung weltweiter Gewalterfahrung von Frauen und Mädchen, die in verschiedenen Ausprägungen in den Fallbeispielen

10 Anmerkung: Die südafrikanische junge Frau in Schulkleidung erscheint auch im Kontext der Demonstrationsszene mit ihrer Peergroup eher in der Adoleszenz zu sein, als dem Kindesalter zuzurechnen.

11 Anmerkung: Der Terminus der »weiblichen Beschneidung« steht im Diskurs um diese kulturelle und rituelle Praktik in der Kritik. Insbesondere Frauenverbände verweisen auf die Begrifflichkeit der »Female Genital Mutilation« (FGM), der weiblichen Genitalverstümmelung mit dem Hinweis, dass der Terminus der »Beschneidung« das Phänomen bagatellisiere, vgl.: Franziska Gruber/Katrin Kulik/Ute Binder, TERRE DE FEMMES (TERRE DE FEMMES 2019a): »Studie zu weiblicher Genitalverstümmelung (FGM = Female Genital Mutilation)«: https://www.frauenrechte.de/images/downloads/fgm/EU-Studie-FGM.pdf, letzter Zugriff am 04.06.2019. Auch die WHO spricht im Zusammenhang dieser Praktik von »Female Genital Mutilation«: https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation, letzter Zugriff am 04.06.2019.

auftaucht, praktiziert am eigenen Geschlecht. Die dargestellten Frauen durchleben ihre Gewalterfahrungen im privaten oder öffentlichen Raum, bis ein weiblicher Messias, in Form einer verschleierten, durch einen Säureangriff im Gesicht entstellten Frau, »Mutter Erde« zum Beben bringt. Während zeitgleich global eine Milliarde Frauen (»One Billion«) Gewalt erleben oder erlebt haben, schreitet eine hellhäutige Muslima langsam und getragen in Form einer Gegenbewegung durch die Wüste. Sie schließt ihre Augen, konzentriert sich, die Erde beginnt zu beben. Die Auswirkungen ihrer »sakralen Kraft« sind in allen Teilen der Erde zu spüren; während die Fabrikhalle der asiatischen Arbeiterinnen wackelt oder das Bett im Schlafzimmer des Vergewaltigers bebt – überall werden die gesellschaftlichen Verhältnisse zum »Wanken« gebracht. Währenddessen konzentrieren sich Frauen weltweit in verschiedenen urbanen Räumen mit noch geschlossenen Augen auf den kurz bevorstehenden katalytischen Moment: den Beginn des Tanzens; im Fokus eine Gruppe traditionell gekleideter indischer Tänzerinnen im Tempel. Der weibliche Messias öffnet die Augen, ihr Blick ist klar, fokussiert und direkt ins Kameraauge gerichtet. Die Augen der Opfer öffnen sich. Sie alle halten wie die Tänzerinnen inne, blicken fokussiert, als würden sie jemanden erblicken, der ihnen den Ausweg weisen kann und zugleich auch hilft, ihre Situation bewusst zu realisieren. Sich anschließend an die indischen Tänzerinnen, öffnen die asiatischen Arbeiterinnen der Barbiefabrik ihre Augen, erheben sich von ihren Plätzen, blicken in die Kamera und vollziehen die kampagnentypische Zeigegeste: der rechte Arm wird nach oben gehoben, der Zeigefinger gen Himmel gestreckt. Die von ihrem Ursprung her als deiktische Geste funktionierende nicht-sprachliche Mitteilung, die dazu gedacht ist, auf einen Gegenstand hinzuweisen, eine Aufforderung auszudrücken und einen Hinweis über einen geteilten Erfahrungshorizont zu vermitteln (vgl. Tomasello 2011: 68ff), funktioniert im Zusammenhang der Narration des Videos auch als ikonisch anmutende Geste: Als Bild und als Aufforderung des »Sich-Erhebens«, als transnationales Symbol gemeinsamen und solidarischen Handelns und als eine Art mystischer Verweis auf das »Weibliche als Göttliches«. Die unterschiedlichen weiblichen Opfer können sich nun selbst aus ihren Situationen befreien. Sie entledigen sich des schweren Tagesackes mit Brennholz, werfen ihrem Vorgesetzten die Unterlagen vor die Füße oder fliehen aus dem Haus des Peinigers. Erleuchtet und aufgerufen vom gestischen Imperativ des weiblichen Säureopfers in der Wüste, vollziehen sie und weitere Frauen solidarisch im öffentlichen Raum die Zeigegeste, während es zeitgleich weiteren Opfern genderspezifischer Gewalt wie dem Mädchen aus der Beschneidungsszene oder der jungen Frau aus der Vergewaltigungsszene wie von Wunder und aus eigener Kraft gelingt, sich aus den Umklammerungen der Täter*innen zu befreien. Während in den unterschiedlichsten Teilen der Welt Frauen die Zeigegeste vollführen, beginnen die indischen Tänzerinnen den Tanz als Teil der Erlösung und der Ermächtigung der Mädchen und Frauen. Schwarze Frauen tanzen nun auf einem staubigen Dorfweg, Aktivistinnen auf der Straße, einzelne Frauen aus dem globalen Norden auf öffentlichen Plätzen europäischer Metropolen, andere Frauen vollziehen die Zeigegeste. In verschiedenen teilöffentlichen und öffentlichen Räumen tanzen Frauen, andere erheben den Arm zur Zeigegeste, dabei ins Kameraauge blickend. Die Choreographie des Vollzuges der Geste beginnt mit der Gruppe der Aktivistinnen, wird weitergeführt von den indischen Tänzerinnen, von Frauen unterschiedlicher

Ethnien aus dem globalen Süden, geht in ihrem Vollzug über zu den afrikanischen Frauen auf der staubigen Dorfstraße bis zum Schriftzug und dem Imperativ »SRIKE. DANCE. RISE!« (vgl. ebd.). Das Schlussbild, die abschließende Handlungssequenz, führt schlussendlich die weibliche Erlöserin aus. Der Vollzug der spezifischen Geste der Kampagne wird somit kameratechnisch und choreographisch in sich ergänzende Teile zerlegt, so dass die verschiedenen Phasen der Vollzüge der verschiedenen Frauen ein Ganzes, ergeben – ein symbolisches Bild, kumuliert und zusammengeführt in der Figur der Erlöserin, die dem Zuschauenden gradewegs ins Auge schaut, bevor das graphische Abschlussbild mit dem schriftlichen Aufruf an der globalen getanzten Protestaktion am 14. Februar 2013 teilzunehmen und zusätzlich der Kampagne in den sozialen Netzwerken zu folgen, eingeblendet wird.

Bestimmung der narrativen Struktur anhand der filmischen Dramaturgie

Die narrative Struktur, in der Trias von Gewalt – Sich-Erheben – Tanzen, beziehungsweise entlang der Logik des kampagneneigenen Aufrufes »STRIKE. DANCE. RISE!«, gliedert sich gleich einem klassischen Drama in fünf Akte, in denen es darum geht, die feministische (Gegen-)Narration als Aufruf zum getanzten Protest gegen Gewalt gegen Frauen und Mädchen in den Diskurs um die politische Ermächtigung einzuspeisen. Die narrative Struktur des Kampagnenvideos orientiert sich an einer aristotelischen Dramaturgie, die auf einen pyramidalen Dramenaufbau verweist. Im ersten Akt der Exposition wird der Zuschauende in die Grundproblematik, die weltweite Gewalt gegen Frauen und Mädchen, eingeführt. Eine Heldin, ein sich wehrendes Mädchen, soll aufgrund eines fragwürdigen kulturellen Ritus beschnitten werden. Die rituelle Praktik des Beschneidens erzählt vom »Ursprung« weiblicher Gewalterfahrung und der Beschneidung weiblicher (Sexual-)Kraft. Zugleich führt die Szene des ersten Aktes in die politisch-räumlichen Verhältnisse ein, das Private wird hier also politisch. Der zweite Akt, die Peripetie, führt zur Beschleunigung des Geschehens. In ihr verknüpfen sich verschiedene Handlungsstränge, die allesamt von personalen oder strukturellen Gewalterfahrungen erzählen. Weitere Heldinnen aus verschiedenen kulturellen Kontexten werden in ihren von Gewalt bestimmten Lebenszusammenhängen gezeigt, einer Erfahrung, die alle von ihnen teilen. Im dritten Akt erfährt die Handlung ihren Höhepunkt, der zugleich auch den Wendepunkt in der Narration markiert. Eine Frau, die Opfer eines Säureattentates geworden ist, der »das Gesicht genommen wurde«, erscheint wie eine Erlöserin, ein weiblicher Messias, die Erde zum Beben bringend. Das Beben der Erde bringt auch die gesellschaftlichen Verhältnisse zum »Beben« und zum Umsturz. Während sich schon die indische Tänzerinnen im Tempel auf das Tanzen, quasi als Vorreiterinnen des Wiedererwachen weiblicher Kraft und Selbstbestimmung in meditativer Konzentration vorbereiten und es ihnen weitere Frauen und Aktivistinnen an unterschiedlichen Plätzen der Erde gleichtun, erkennen alle Heldinnen ihre Situation, ein »Erwachen« in allen Räumen findet statt. Wie der weibliche Messias vollziehen nun verschiedene Frauen in unterschiedlichen urbanen Räumen die Zeigegeste. Im vierten Akt der Retardierung und dem Halten der Spannung dienend, ist bereits die politische Lösung des Konfliktes angelegt. Als Wegbereiterinnen und Botschafterinnen eines gewaltlosen Widerstandes (»STRIKE. DANCE. RISE!«) beginnen die indischen Tänzerin-

nen ihren traditionellen Tanz im Raum des hinduistischen Tempels. Ein Teil der Heldinnen beginnt zu tanzen, überall auf der Welt tun Frauen es ihnen gleich. Eine Verkettung der Narration (»Strike – Dance – Rise«) wird vollzogen. Der Tanz als verbindende und politisch-ästhetische Protestform eines gewaltlosen Widerstandes, gliedert sich in den verschiedenen Szenen in verschiedene Tanzstile auf, die auf kulturelle Diversität der Protagonistinnen verweisen, aber gleichsam deutlich machen sollen, dass der Tanz als kulturelles und soziales Phänomen Form eines universellen Empowerments und des politischen Protests aller Frauen sein kann. Als Vorbereitung auf den fünften Akt, die performative Umsetzung im öffentlichen Raum einleitend, erscheint als Schrift der Imperativ, sich tanzend zu erheben (vgl. ebd.). Während die Erlösung der Heldinnen noch im Verlauf der Narration des Videos stattfindet, hat der fünfte Akt, der im dramaturgischen Aufbau nur angekündigt ist, die Funktion, die Rezipient*innen dazu aufzurufen, eine globale getanzte Gegenöffentlichkeit am 14. Februar 2013 herzustellen, öffentlich und über Tanz als Protestform gegen die weltweite Gewalt an Frauen und Mädchen zu demonstrieren, für eine Einlösung der Rechtsnorm in die Rechtsrealität.

Bestimmung und Beschreibung der narrativen Handlungssequenzen unter Berücksichtigung des dramaturgischen Aufbaus

Die Exposition [0.00.00-0.00.09] zeigt Ausschnitte der Choreographie einer gewaltvollen Beschneidungszeremonie des weiblichen Genitals. Der Ort des Geschehens ist ein Vorplatz vor traditionellen Bienenkorbhütten im afrikanischen Busch. Der runde Platz ist eingerahmt von dicken, knorrigen Baumstämmen, die in die Erde gesteckt einen Kreis bilden. Der Eingang zu diesem Raum ist von zwei Blas- und Jagdhörnern flankiert, die eine Privatheit und Abgeschlossenheit des Raumes markieren. Ein junges afrikanisches Mädchen liegt auf dem Rücken und wird, sich wehrend, von vier Helferinnen zu Boden gedrückt. Sie hat die Augen geschlossen und schreit offensichtlich aus Leibeskräften. Die Beschneiderin selbst kniet zwischen den gewaltsam gespreizten Beinen des Opfers. Die Frauen drücken mit der Kraft ihrer Oberkörper das Mädchen zu Boden, während die Frau das Messer am weiblichen Genital angesetzt zu haben scheint. Das junge Mädchen gibt den Widerstand auf, noch wird sie an Armen und Beinen festgehalten. Die Peripetie [0.00.10-0.00.45], beginnt mit einer Szene asiatischer Arbeiterinnen in einer schal beleuchteten Barbie-Fabrik, die der verbalen Gewalt ihres Vorarbeiters ausgeliefert sind [0.00.10-0.00.15], geht die Handlung über zu einer kongolesischen Frau, die auf einer staubigen Straße von einem Mann absichtlich angerempelt wird, so dass ihr großer Sack an gesammeltem Brennholz zu Boden fällt [0.00.16-0.00.21]. Im Weiteren wird eine südeuropäisch aussehende Frau gezeigt, die ihre kleine Tochter schützen möchte, gewaltsam von ihrem Ehemann an den Haaren über den Boden geschleift und mutmaßlich mit seinem Gürtel geschlagen [0.00.22-0.00.29] wird. Danach tritt der »weibliche Messias«, die schwarz verschleierte Frau mit Kopftuch auf, deren Gesicht durch ein Säureattentat entstellt ist. Sie schreitet langsam durch eine Wüstenlandschaft [0.00.30-0.00.33], stigmatisiert durch ihren Gesichtsverlust durch eine unwirtliche Umgebung, sinnbildlich für das ihr Erfahrene. Anschließend folgt ein Szenenausschnitt aus der versuchten Vergewaltigung eines südafrikanischen Schulmädchens [0.00.34-0.00.39]. Die Handlung findet im privaten Raum statt; Der

Täter drückt das Mädchen rücklings auf das Bett und schaltet das Radio ein, so dass mögliche Schreie nicht zu hören sein können. Danach wird eine hellhäutige junge Angestellte in einem Großraumbüro, einem teilöffentlichen Raum gezeigt. Sie sitzt an ihrem Schreibtisch, während der ihr offenbar vorgesetzte Mann sich ihr ungefragt nähert und sie sexuell belästigt, indem er ihr über Wange und Haar streichelt [0.00.40-0.00.41]. Schließlich ist abermals das weibliche Opfer aus der traditionellen Beschneidungsszene zu sehen; sie scheint aus Leibeskräften zu schreien, während sie von denen sie umgebenden Frauen gewaltsam festgehalten wird [0.00.42-0.00.45]. Die ersten 45 Sekunden des Kampagnenfilmes bereiten den Höhepunkt der Narration vor, der zugleich auch Wendepunkt ist. Die durch die Wüste schreitende Muslima hält inne, ihre Augen sind geschlossen und sie scheint sich auf etwas zu fokussieren. Die Erde beginnt zu beben [0.00.46-0.00.52], woraufhin die asiatischen Arbeiterinnen in der Werkhalle die Barbies, hier möglicherweise als vorausgedeutetes Sinnbild überkommener stereotyper Weiblichkeit, noch festzuhalten versuchen. Die schwarz verschleierte Frau ist zum weiblichen Messias, zur Erlöserin der weiblichen Opfer geworden, die ihren »(Auf-)ruf« im Folgenden zu vernehmen scheinen. Die nun aus dem Höhepunkt, dem Beben der »Mutter Erde« folgende narrative Wende, lässt die Frauen sich rückbesinnen und fokussieren auf die (politische) Performativität weiblicher »Tanz-Kraft« [0.00.56-0.00.58]. Die sich nun anschließenden Szenenausschnitte deuten schon die Folgen des Bebens der Erde gleich der gesellschaftlichen Verhältnisse an: Das Beben der Erde erfasst den privaten Raum der häuslichen Sphäre. Die Erschütterungen gehen auch durch die Körper des Mannes und des Schulmädchens, eine Vergewaltigung scheint bar der Kräfte der sie umgebenden Naturgewalt nicht mehr möglich zu sein [0.00.59-0.00.01]. Das kleine Mädchen, deren Mutter sie vor der Gewalt des Vaters schützen wollte, verharrt zusammengekauert, bis das Beben vorbei ist [0.01.02-0.01.03]. Die sie umgebende Welt scheint nur noch vor dem inneren Auge der jungen asiatischen Frau, die im öffentlichen Raum einer Stadt steht, vorüberzuziehen, während sie selbst ruhig und abwartend stehen bleibt [0.01.03-0.01.04]. Die hellhäutige, blonde Büroangestellte [0.01.05-0.01.07] wendet ihren Kopf seitlich ab, während das Beben noch ihre Arbeitsgegenstände auf dem Schreibtisch durchrüttelt. Gefühlt zeitgleich steht eine Gruppe traditionell gekleideter und geschmückter indischer Tänzerinnen in einem hinduistischen Tempel konzentriert und mit geschlossen Augen in einer Formation da [0.01.07-0.01.09]. Ebenso wartet eine junge, dunkelhäutige, modern gekleidete Frau mit geschlossenen Augen vor einer Straßenkreuzung in der Londoner Innenstadt [0.01.09-0.01.10]. Ihre Haltungen wirken allesamt ruhig, aber zugleich entschlossen. Dann schlägt das Säureopfer, der weibliche Messias, ihre Augen auf und scheint den Zuschauenden direkt anzublicken [0.01.10-0.01.12], ihr Blick dabei ist klar und zielgerichtet. Auch die Blicke der asiatischen Arbeiterinnen [0.01.13-0.01.15], der Blick des dunkelhäutigen jungen Schulmädchens [0.01.16-0.01.17], die Augen der blonden Büroangestellten [0.01.18-0.01.20] und die der von ihrem Ehemann mit dem Gürtel geschlagene Frau [0.01.21-0.01.22] beginnen sich scheinbar auf etwas in der mittleren Distanz oder auf etwas in der Erinnerung zu fokussieren. Insbesondere der Blick des weiblichen Beschneidungsopfers [0.01.23-0.01.27] lässt darauf schließen, dass sie quasi eine »erleuchtende«, erhellende Vision erlebt. Ob diese im Äußeren oder Inneren erlebt wird, bleibt offen. Mit dem Augenöffnen einer der indischen Tempeltänzerinnen [0.01.28-0.01.29] beginnt das

»performative Erwachen« der Frauen, die von Opfern zu Heldinnen werden. Die erste der asiatischen Fabrikarbeiterinnen erhebt sich zum Vollzug der »One-Billion-Rising«-Geste, den horizontal gesteckten rechten Arm nach oben gehoben, bei gleichzeitigen gestrecktem Zeigefinger gen Himmel, den Blick aber nach vorn gerichtet. Die anderen vier Arbeiterinnen tun es ihr gleich [0.01.30-0.01.29]. Die Handlungsmacht der Frauen scheint erwacht, ein Erheben über die »passiven Frauenrolle« und mit ihr das Verwerfen machtleerer und stereotyper Weiblichkeitsbilder, das Aufbrechen weiblicher Ohnmacht erscheint möglich. Das Aufstehen, das »Sich-Erheben« der Heldinnen hat begonnen. Im Akt der Befreiung entledigt sich die kongolesische Frau des schweren Sacks mit Brennholz, den sie zu Boden fallen lässt [0.01.40-0.01.43], die Büroangestellte wirft ihre Unterlagen in Richtung des Kollegen und verlässt ihren Schreibtisch [0.01.44-0.01.46], die südeuropäische Frau verlässt zusammen mit ihrer kleinen Tochter das Haus des prügelnden Ehemannes [0.01.47-0.01.52], das südafrikanische Schulmädchen kann sich aus den Umklammerungen des Täters befreien [0.01.53-0.01.54]. Der Vollzug der »Geste der Ermächtigung«, die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste des weiblichen Messias [0.01.55-0.01.56] löst einen transnationalen, zeitgleich für den Zuschauenden erscheinenden Vollzug der Zeigegeste aus. Eine südeuropäische Frau auf einem Wochenmarkt macht es ihr nach [0.01.56-0.01.57], die kongolesische Frau richtet sich, noch schwankend, auf und vollzieht auf der staubigen Straße die Zeigegeste, andere Frauen folgen ihr [00.1-57 – 0.01.58]. Unter einer Autobahnbrücke steht die südafrikanische Hip-Hopperin und V-Girl-Aktivistin Karobe und hebt den Arm zur Geste [0.01.59-0.02.00]. Eine europäische Frau vor einem Blumenstand vollzieht die Geste [0.02.01], ihr folgt eine ältere Frau vor ihrer Haustür [0.02.02], eine junge Frau auf einem Jahrmarkt in Paris [0.02.02], zwei ältere asiatische Frauen [0.02.03] vor einem Chinarestaurant in Chinatown, London und eine junge hellhäutige Frau im Schatten der Lichter einer europäischen Großstadt [0.02.03] schließen sich an. Das afrikanische Mädchen aus der Beschneidungsszene kann sich nun aus der Umklammerung der Frauen befreien [0.02.03-0.02.06]. Eine junge hellhäutige tätowierte Frau am Counter einer Striptease-Bar hebt den Arm zum Vollzug der Geste [0.02.06], drei Chinesinnen vor einem Geschäft ebenfalls [0.02.07-0.02.08]. Das südafrikanische Schulmädchen kann sich von ihrem Peiniger befreien und flieht [0.02.09]. Vier jugendliche Mädchen unterschiedlicher Ethnien vollziehen auf der Einkaufsstraße einer europäischen Metropole die Geste [0.02.09], schließlich eine ältere muslimische Frau in einer engen Gasse [0.02.10]. Die indischen Tempeltänzerinnen leiten schließlich zum 4. Akt über, der vom Tanzen als Protestform friedlichen Widerstandes und Mittel der Selbstermächtigung von Frauen erzählt. In diesem Akt wird der Tanz im öffentlichen Raum mit der Zeigegeste verbunden. Die Eröffnung dieses Aktes geschieht narrativ durch eine der indischen Tempeltänzerinnen. Sie steht ruhig und fokussiert, die Finger zu einem Gyan Mudra[12] in Brusthöhe geformt [0.02.11-0.02.14]. Mit einem Trommelschlag

12 Anmerkung: Traditionelle Fingergesten in der asiatischen Choreographie und Tanzkunst haben oft spirituelle Bedeutungen. Nach Aussage des Yoga-Blogs *Spirit Voyage* handelt es sich beim Gyan Mudra um eine kraftvolle Fingergeste, die vor der Brust gehalten und ausgeführt als »Abhay Gyan Mudra« im Besonderen »Furchtlosigkeit« generieren solle: http://spiritvoyage.de/blog/index.php/2013/01/handhaltung-im-yoga-gyan-mudra/, letzter Zugriff am 23.05.19.

beginnt ihr synchroner Tanz zusammen mit einer weiteren Tänzerin. Dieser Szenenausschnitt leitet über zum Tanzen der Frauen in teilöffentlichen und öffentlichen Räumen, das als zeitgleich wahrgenommen wird. Die Gruppe der kongolesischen Frauen tanzt kraftvoll, die Arme, die Hand zur Zeigegeste geformt, nach oben streckend, im Pulk [0.02.15]. Karobe tanzt Hip-Hop-Moves auf der Straße, die Zunge herausgestreckt [0.02.15], die afrikanische Holzträgerin vollzieht kreisende Tanzbewegungen, im Halbkreis eingerahmt von weiteren afrikanischen Frauen, die während des Tanzens die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste ausführen [0.02.16], eine afrikanische Frau tanzt fröhlich vor einer Steinmauer, im Hintergrund traditionelle Hütten zu sehen [0.02.17]. Die Gruppe der Aktivistinnen tanzt ausgelassen auf einem römischen Platz [0.02.17], Kleider, Hosen und Oberteile in den Kampagnenfarben Weiß, Signalrot und Magenta tragend. Währenddessen tanzt die Gruppe der indischen Frauen im Tempel in Formation [0.02.17], eine junge hellhäutige Frau an der Uferpromenade der Themse [0.02.18], die lateinamerikanische Tänzerin ein Solo [0.02.19], zwei der indischen Tänzerinnen fassen sich schließlich an den Händen [0.02.19]. Auf einer Anhöhe vor den ägyptischen Pyramiden hebt eine muslimische Frau mit blutrotem Kopftuch ihren Arm zur Zeigegeste [0.02.20], die Gruppe der kongolesischen Frauen tanzt im Halbkreis auf der staubigen Straße [0.02.21], die rechte Hand zur Zeigegeste erhoben, die Gruppe der Aktivistinnen tanzt mittlerweile durch eine Gasse der römischen Altstadt [0.02.22], eine dunkelhäutige Frau tanzt inmitten einer Frauengruppe im öffentlichen Raum einer europäischen Großstadt [0.02.23], zwei lächelnde ältere Nonnen formen derweil vor den Mauern des Vatikans die Zeigegeste [0.02.24], vor dem Eiffelturm vollführt eine dunkelhäutige Frau eine Tanzdrehung [0.02.24], die indischen Tempeltänzerinnen tanzen fröhlich in Formation [0.02.25], eine junge Frau steht am Genfer See [0.02.26], die Zeigegeste solidarisch vollziehend. Wiederholt wird der weibliche Messias eingeblendet. Sie steht in der Wüste, den Kopf zum Himmel erhoben, die Arme weit zu den Seiten hin ausgestreckt, die Handflächen geöffnet, als würde sie Kraft und göttliche Fügung erhalten [0.02.27]. Eine südamerikanische ältere Frau vollzieht nun die Zeigegeste im Hintergrund einer Großstadt [0.02.27], eine italienische Aktivistin trommelt fröhlich am Straßenrand [0.02.28], die hellhäutige Jazz-Dance-Tänzerin vollführt einen hohen und weiten Sprung vor der Skyline Kapstadts [0.02.28], die lateinamerikanische Tänzerin dreht sich auf der Bühne [0.02.29], ein ältere Frau der Ndebele (Südafrika) steht auf der Straße und hebt den Arm zur Geste [0.02.30], die Gruppe der kongolesischen Frauen tanzt kraftvoll auf der Straße [0.02.30], zwei jüngere Frauen zeigen auf einer Einkaufsstraße Londons die typische Geste [0.02.31]. Die kongolesischen Frauen ballen nun während des freien Tanzens auf der Straße ihre Hände zu Fäusten [0.02.32]. Die Frau eines südeuropäisches, ärmlich gekleidetes Paares hebt den rechten Arm zu Geste [0.02.33], die Gruppe der Massai-Frauen ebenfalls [0.02.33-0.02.34], die Aktivistinnen tanzen ausgelassen in Rom [0.02.34], eine Kongolesin trommelt, im Hintergrund tanzen Frauen [0.02.35], die Gruppe der Aktivistinnen unterschiedlicher Ethnien tanzt ausgelassen im öffentlichen Raum einer Großstadt des Globalen Nordens [0.02.35]. Im weiteren Szenenverlauf verdichteten sich die Bilder der Zeigegeste, die in derselben Choreographie hintereinander gezeigt wird, eine gleichzeitige Aufwärtsbewegung, die von einem simultanen transnationalen Sich-Erheben erzählt. Drei junge italienische Frauen heben den Arm zur Geste auf einer Rolltreppe der römischen Me-

tro [0.02.36], die Massai-Frauen ebenfalls [0.02.36], die südafrikanische Frau vor der Steinmauer [0.02.38] auch. Dazwischen ist die lateinamerikanische Bühnentänzerin, die eine wellenförmige Bewegung des Oberkörpers vollzieht, zu sehen, dem Szenenausschnitt folgt eine Gruppe europäischer Frauen in einem Büro, die Zeigegeste ausführend [0.02.39], zwei afrikanische Frauen folgen, eine trommelt, die andere tanzt lachend vor einer Hütte [0.02.39], die Frauengruppe der Aktivistinnen unterschiedlicher Ethnien tanzt fröhlich im öffentlichen Raum Londons [0.02.41], zwei junge afrikanische Tänzerinnen in knapper Kleidung, der Stoff mit traditionellen Motiven aus Swaziland bedruckt, vollführen eine traditionelle Choreographie [0.02.41], zwei junge asiatische Frauen beginnen die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste vor einem Brunnen, der Petersdom in Hintergrund, auszuführen [0.02.43]. Eine ältere Italienerin hebt den Arm zur Geste vor einer römischen Treppe [0.02.44], eine asiatische Frau auf dem Rand eines Wasserbeckens im Jardins du Trocadèro stehend, der Eifelturm sichtbar im Hintergrund [0.02.44], ebenfalls. In der folgenden Szene tanzen afrikanische Frauen kraftvoll und selbstbewusst auf einer Straße, einige scheinen zu rufen und ballen ihre Hände zu Fäusten [0.02.45]. Derweil führt die Gruppe der Massai-Frauen auf einer Anhöhe vor einem Dorf die Zeigegeste aus [0.02.46], während die Gruppe der Aktivistinnen unterschiedlicher Ethnien fröhlich lachend sich im Kreise drehen [0.02.47]. Die Gruppe der kongolesischen Frauen tanzt [0.02.47], eine Frau zeigt dabei das Victory-Zeichen, woraufhin die Gruppe der Aktivistinnen erneut eingeblendet wird [0.02.48]. Eine große Gruppe südafrikanischer schwarzer Schulmädchen vollzieht, sich im Block formierend, die Zeigegeste. In ihrer Mitte steht in der ersten Reihe jenes Mädchen, dass sich aus den Umklammerungen des Vergewaltigers befreien konnte [0.02.49]. Der letzte Teil der Narration lässt sich als ein globales Sich-Erheben im öffentlichen Raum deuten. Er beginnt erzählerisch mit der dunkelhäutigen jungen Frau, in den Kampagnenfarben gekleidet, die an einen Fußgängerübergang an einer Londoner Straßenkreuzung in eine Jazzpose springt [0.02.49], die Beine weit auseinander und fest auf dem Boden, die Arme seitlich ausgestreckt, ein freudiges, selbstbewusstes Lächeln auf dem Gesicht. Dann leitet die Gruppe der europäischen Aktivistinnen auf einem Platz in Rom stehend [0.02.50] mit entschlossenem Gesichtsausdruck und aufrechter Körperhaltung die Ausführung der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste ein, die in ihrer Ausführung über die Ebene der medialen Techniken als eine weltweit umspannende Choreographie an allen Orten der Welt sowohl zeitgleich als auch gemeinsam zu erfolgen scheint. Die Bewegung der Aktivist*innen wirkt, als würde sie in der Folge von den indischen Tempeltänzerinnen aufgenommen werden [0.02.51] und weitergegeben an die Gruppe der Aktivistinnen in der Londoner Innenstadt [0.02.52]. Schließlich hebt die junge Frau an der Londoner Straßenkreuzung ihren Arm zum Vollzug der Zeigegeste [0.02.53], ihr Blick mahnend und entschlossen. In der frontalen Begegnung des Zuschauenden mit den Frauen scheint ein Weggucken oder Nicht-Handeln unmöglich zu werden. Insbesondere die junge, dunkelhäutige Frau erweckt den Eindruck einer Wächterin über den Eintritt in eine neue Phase, eines neuen (zivilgesellschaftlichen) Übergangs, symbolisch in der Form des Fußgängerüberganges verdeutlicht. Ihr Blick, der zwischen eigener Entschlossenheit und Aufforderung changiert, scheint kein Nicht-Handeln mehr zuzulassen. Die kongolesischen Frauen tanzen auf der Straße und ballen ihre Hände zu Fäusten [0.02.54], der Schriftzug und die Handlungsaufforderung »STRIKE« erscheint

dabei am oberen linken Bildrand, die europäischen Aktivistinnen in Rom tanzen und erheben ihre Hände [0.02.55], eine Frau hält dabei ihren roten Pumps in die Höhe, der Schriftzug »DANCE« wird dazu eingeblendet, abschließend erscheint der »weibliche Messias«. Sie hält den rechten Arm in die Höhe und blickt mahnend und entschlossen in das Kameraauge [0.02.56], die Trias, der sprachliche performative Appell wird zum Ende des 4. Aktes um die Forderung »RISE!« ergänzt [0.02.56]. Dann folgt der Aufruf zum 5. Akt [0.02.57-0.03.00], die Einlösung der Narration des Videos, der Handlungsaufforderung des globale Protest einer transnationalen Zivilgesellschaft. Der Aufforderung via Schriftzug sich der feministischen Bewegung anzuschließen (»JOIN AT ONEBILLIONRISING.ORG«) (vgl. ebd.) wird mit dem Verweis auf die sozialen Netzwerke wie Facebook und Twitter verbunden. Die Ankündigung und das Versprechen (»1 BILLION RISING«) (vgl. ebd.) geht einher mit der Verkündung der Policy »STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.). Das angekündigte Datum (»14 February 2013«) (vgl. ebd.) weist schließlich auf den transnational auf- bzw. durchgeführten getanzten Protest hin. Dabei wird im letzten Teil des Kampagnenvideos, dem fünften Akt der feministischen Gegenerzählung und Heldinnengeschichte, die zivilgesellschaftliche »Lösung« über den getanzten Protest im öffentlichen Raum dramaturgisch angelegt.

Bildung von Samples und Auswahl der narrativen Schlüsselsequenzen hinsichtlich der Untersuchungsfrage

Die zur empirischen Fokussierung und Strukturierung gebildeten Samples generieren sich aus der Erzählstruktur des Kampagnenvideos unter Berücksichtigung der Herausarbeitung des dramaturgischen Aufbaus. Dabei müssen die jeweiligen Videosequenzen eines zu untersuchenden Samples, das im Besonderen die Erzähllogik des Tanznarrativs – Tanz als valide Form des politischen Protests, als Versprechen der Ermächtigung und als Ausdruck weiblicher Stärke und Sakralität – einer feingliedrigen Analyse unterzogen werden. Im Besonderen sind es jene Sequenzen, die das Tanznarrativ einleiten, aufbauen und stützen und Aufschluss über das Interdependenzgefüge von Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie geben. Das erste Sample, das den Aufbau und somit auch die Entfaltung des Tanznarrativs einleitet, ist die Exposition [0.00.00-0.00.09] Als Ausgang der geschlechtsspezifischen Gewalterfahrung im privaten Raum erscheint die drohende Genitalverstümmelung der Heldin als eine choreographierte, ritualisierte Praktik, als Sündenfall in der Beschneidung weiblicher Kraft und Stärke. Das folgende zu untersuchende Sample markiert den Wendepunkt der Narration und die Einleitung des Tanznarrativs, die Rückbesinnung der Frauen und die Fokussierung der Gruppe der indischen Tänzerinnen auf eine weibliche (Tanz-)Kraft [0.00.56-0.01.10]. Sie besinnen sich im teilöffentlichen Raum eines hinduistischen Tempels in einer Formation verharrend auf die sakralen Wurzeln des Tanzes, der in dieser Sequenz als Paradigma für die Narration und die Verbindung von Weiblichkeit, Kraft und Sakralität funktioniert. Das im Anschluss an die Bewusstwerdung aller Frauen aus der Erzählung stattfindende »performative Erwachen«, ausgehend von den Tempeltänzerinnen [0.01.28-0.01.30] bildet ein weiteres wichtiges Sample hinsichtlich der Analyse des Tanznarrativs. Auch lösen diese Protagonistinnen der Narration folgend durch ihren Tanz eine globale Welle des Tanzens der Frauen im öffentlichen Raum aus [0.02.11-0.02.25]. Tanz wird zur

politischen Ausdrucksform friedlichen Widerstandes und Mittel der Selbstermächtigung von Frauen. Teil der narrativen Entfaltung des Tanznarrativs ist das Sample des »globalen Sich-Erhebens« über Tanz im öffentlichen Raum [0.02.49-0.02.55]. Über die gemeinsame Zeigegeste demonstrieren die Protagonistinnen einen globalen Protest, politisch-narrativ verstärkt und sakralisiert über die Geste des weiblichen Säureopfers, des weiblichen Messias. Der abschließende Handlungsaufruf »STRIKE DANCE RISE« (vgl. ebd.) [0.02.56-0.03.00] bildet den Abschluss des Tanznarrativs und das letzte noch zu untersuchende Sample. Es geht um die direkte Handlungsaufforderung an die (weibliche) Zivilgesellschaft, eine getanzte Gegenöffentlichkeit herzustellen. Auf der symbolischen Ebene unterstützt der stilisierte Frauenkörper mit dem »V« für die Vagina und V-Day den feministischen Impetus. Anschließend besteht der nächste Analyseschritt in einer präzisen Rekonstruktion und Untersuchung der Videosequenzen und Samples in Bezug auf die Ebenen der Narration, der Theatralität und der Medialität, um abschließend zu einer validen wissenssoziologischen Gesamtinterpretation kommen zu können. Dabei beinhaltet die Partitur eine dezidierte Aufschlüsselung hinsichtlich des Interaktionsgefüges von Raum, Geschlecht und Choreographie, medialer Schnitttechniken, Kameraeinstellungen und –perspektiven und der theatralen Zeichen wie Mimik, Gestik, Geräusche, Musik, Maske/Kostüm und Text. So kann die Simultanität und das Zusammenspiel aller Aspekte der Ebenen analysierbar und nachvollziehbar gemacht werden.

Theatralität

Formulierende ikonographische und ikonologische Interpretation der Samples

Die Analyse der Ebene der Theatralität, die Untersuchung theatraler Zeichen wie Mimik und Gestik der Protagonist*innen, Kostüme und Maske, Musik, Geräusche, Licht und Text entlang der Sequenzen der ausgewählten Samples, eröffnet Einblick in die ästhetische Komposition des Kampagnenproduktes und lässt eine formulierende ikonographische und Interpretation vor dem Hintergrund der Untersuchung der Narrative des Videos zu. Das erste Sample, die Exposition, stellt, wie in der Analyse der vor-ikonographischen Ebene, der Narration und der Erfassung der Dramaturgie bereits erwähnt, die Ausgangssituation, den Ursprung der Gewalt gegen Frauen und Mädchen bei gleichzeitiger Ohnmacht des weiblichen Opfers dar. Die gewaltvolle Beschneidungszeremonie, die Verstümmelung des weiblichen Genitals, erscheint durch die Sepiafarbgebung gezeichnet als historischer Sündenfall. Unterstützt auch durch leichte slow motion der Kameraführung und die mythisch anmutenden sphärischen Klänge, der Vokalisierung über Laute einer weiblichen Stimme und des Rasselns heller Glocken [0.00.00-0.00.05] in Kombination mit der einfachen traditionellen Kleidung der Protagonistinnen, erscheint der rituelle Akt der Beschneidungspraxis als brutales und unhinterfragtes Relikt einer längst vergangenen Zeit, jenseits der Aufklärung und Existenz von Frauenrechten als Menschenrechte. Die Mimik und Gestik des Mädchens, das Sich-Wehren aus Leibeskräften, unterstreicht ihre Opferrolle, während die sie gewaltvoll festhaltenden Frauen zu Mittäterinnen werden [0.00.00-0.00.08]. Die Beschneiderin hingegen bleibt in der Gestik und Mimik ruhig, fast starr, wodurch die Unausweichlichkeit der Situation und ihre spezifische Machtposition theatral unterstrichen werden [0.00.07-0.00.08]. Inter-

essanterweise verstummt die weibliche Gesangsstimme in dem Moment, als das Opfer zu schreien beginnt [0.00.06]. Auch ihre Schreie sind nur über die Mimik zu erraten, so als wäre den Frauen paradigmatisch ihre Stimme genommen [0.00.06-0.00.08]. Die darauffolgende Sequenz [00.00.09] verstärkt diesen Eindruck. Das Mädchen wehrt sich nicht mehr körperlich, aber scheint noch zu schreien. Der Zuschauende erfährt eine Emotionalisierung über das Zusammenspiel der theatralen Elemente. Das Sample des ersten Aktes ermöglicht die Schaffung eines politischen Bewusstseins für die Situation ohnmächtiger Mädchen und Frauen und fordert implizit dazu heraus, Solidarität mit den Opfern zu zeigen. Die bewusste Auswahl von weiblichen (Mit-)Täterinnen in der Exposition erscheint als narrativ geschickte und theatral eindrucksvoll gestaltete Auswahl, um Bewusstsein herzustellen und unumwundene weibliche Solidarität zu generieren. Ein Verschließen vor der Narration der Frauen als Täterinnen an ihrem eigenen Geschlecht erscheint nicht möglich und die Politisierung gegen die Gewalterfahrung und Ohnmacht zugleich unumgänglich. Wie alle Mädchen und Frauen des Kampagnenvideos erscheinen die anderen Frauen und die Beschneiderin dabei nicht unsympathisch, sondern wie ausführende und unwissende Gehilfinnen eines unhinterfragten blutigen Rituals. Bevor der Wendepunkt, die Fokussierung und Rückbesinnung der Frauen (Tänzerinnen) auf die Performativität weiblicher (Tanz-)Kraft, theatral ausgestaltet wird [0.00.56-0.01.10], bringt die Frau in der Wüste, Opfer eines Säureangriffes, »Mutter Erde« zum Beben. Die dazu gehörenden Videosequenzen [0.00.46-0.00.55] leiten implizit zur Entwicklung und Entfaltung des Tanznarrativ über. Gleich der biblischen Narration der Evangelisten Markus, Matthäus und Lukas[13] zu Jesus Fastenzeit in der Wüste, im Anschluss an seine christliche Taufe erfolgend, die nicht nur als Versuchung des Teufels interpretiert wird, sondern in neuerer Exegese auch als Möglichkeit über Einsamkeit und Ödnis der Umgebung in den Dialog mit Gott treten zu können interpretiert wird, befindet sich der weibliche Messias in der Wüste. Möglichweise hat auch sie Weisungen erhalten oder eine Vision, die sie als »Erlöserin« verkünden kann[14]. Auch sie könnte in den stillen Dialog mit »Mutter Erde« getreten sein. Sie hat die Augen geschlossen und bringt die Erde zum Beben [0.00.46-0.00.51]. Gleich, ob sie eine Botschaft erhalten hat oder den Gedanken an die Frauen »übermittelt«, sie wird vom Opfer zur Aktivistin und Erlöserin aller Frauen. Die sakrale Rahmung des Tanznarrativs ist insofern von Bedeutung, als dass sie den politisierten Tanz auf eine spirituelle Ebene hebt, eine von »Mutter Erde« gewollte Ausdrucksform, die auch auf dieser Ebene nicht verhandelbar ist. Das vierte Sample beginnt mit der Fokussierung der Frauen auf das weibliche Selbst und den Tanz. Ein dunkler, leicht anschwellender, harfenartiger Ton markiert auf der theatralen Ebene eine Zäsur: die innere Ausrichtung und Besinnung der Akteur*innen auf den Tanz. Die Frauen, gekleidet in den Kampagnenfarben Rot, Schwarz und Weiß, halten die Augen geschlossen, als konzentrierten sie sich darauf, etwas im

13 Anmerkung: siehe: Bibel (nach der Übersetzung von Martin Luther), Neues Testament: Markus 1, 12, 13, Matthäus 4 1-11, Lukas 3.4.

14 Anmerkung: Jesus hat der Narration der Evangelisten nach, eine göttliche Weisung in der Wüste erhalten, siehe kathnews: »Der Geist trieb Jesus in die Wüste«, Homilie zum 1. Fastensonntag B. L1: Gen 9,8-15; L2: 1 Petr 3,18-22; Ev: Mk 1,12-15, veröffentlicht am 17.02.2018: www.kathnews.de/der-geist-trieb-jesus-in-die-wueste, letzter Zugriff am 06.06.2019.

Inneren zu hören [0.00.56-0.00.58]. Das eher trübe Tageslicht verstärkt den Anschein der Ausrichtung nach innen. Während der harfenartige Ton langsam aushallt [0.00.59-0.01.03], scheint das Beben der Erde ein Ende der Gewalt einzuläuten und zugleich den weiblichen Opfern die Nachricht des Innehaltens zu übermitteln. Das leise Nachhallen der Töne geht schließlich in ein regelmäßiges Pochen über [0.01.05-0.01.06], wie ein rhythmisch ausklingendes Erdbeben; drei wiederkehrende Schläge folgen, die schon den sich organisch ergebenden Rhythmus und die performative Handlungsaufforderung des Protests »Dance. Strike. Rise!« (vgl. ebd.) einleiten. Die körperliche und performative Verdeutlichung des Tanznarrativs wird im Besonderen in der sich anschließenden Videosequenz [0.01.07-0.01.09] deutlich. Während aus der Ferne noch das sich wiederholende dreimalige Pochen zu hören ist, bereiten sich die indischen Tempeltänzerinnen auf den Beginn des Tanzens vor. Der Tempel ist dabei in warmes, leicht rötliches Licht getaucht, welches eine positive und schützende Atmosphäre evoziert. Ihre bunten Saris mit goldfarbenen Rändern besetzt weisen als theatrale Ausdrucksmittel zusammen mit dem traditionellen, reich verzierten Kopfschmuck in Kombination mit den goldenen Ohrringen, den Ketten und dem tropfenförmigen Bindi, den purpurfarben geschminkten Augenlidern und dem blutroten Lippenstift auf ein bevorstehendes festliches und würdevolles Ereignis hin, das dem weiblichen Tanz eine Sakralität und Lebensfreude zugleich beimisst, die sich auch auf die im öffentlichen Raum tanzen werdenden Frauen übertragen soll. Symbolisch steht dafür die dunkelhäutige, junge, modern gekleidete Frau an der Straßenkreuzung Londons [0.01.09-0.01.10]. Sie hält ihre Augen geschlossen, ist ruhig und fokussiert auf das Kommende, im offenbar vollkommenem Urvertrauen, dass sie geschützt ist und ihr im öffentlichen Raum nichts (mehr) passieren kann. Der Tanz der Frauen im öffentlichen Raum, so das Versprechen der indischen Tempeltänzerinnen, wird geführt und beschützt sein. Im Sample 6 erfährt das Tanznarrativ im »Erwachen« der indischen Tänzerin seinen performativen Anfang [0.01.28-0.01.30]. Zeitgleich mit den plötzlich einsetzenden hohen, schnellen Trommelschlägen, die die Performativität musikalisch ankündigen, öffnet die Tempeltänzerin ihre Augen. Ihr Blick deutet darauf hin, dass sie etwas Wichtiges und Weitreichendes erkannt hat, er ist dabei in die Ferne gerichtet. Ihr gelb-grünlich leuchtender Sari symbolisiert Aufbruch und etwas neu Entstehendes, etwas Aufkeimendes und Erblühendes. Das rötliche, warme Licht verleiht der Szenerie einen schützenden Rahmen, in dem ein Wachsen und Erwachen aller Frauen möglich scheint. Im dem über 30-sekündigen neunten Sample geht es um die weitere Ausgestaltung des Tanznarrativs. Frauen tanzen global in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Der Beginn geht von zwei indischen Tänzerinnen im hinduistischen Tempel aus. Zu den sechs, sich rhythmisch wiederholenden dunklen Paukenschlägen, die von hohen Schellen begleitet werden, sind die Füße zweier Tänzerinnen zu sehen [0.01.13-0.01.14], die mit blutroter Farbe bemalt und mit kleinen Fußgelenkschellen geschmückt, zum Takt der schwellenden und eindringlichen Musik, aus drei sich wiederholenden, eindringlichen Paukenschlägen bestehend, rhythmisch mit den Hacken aufstampfen, gleich der implizit mitschwingenden Aufforderung und Vorankündigung »STRIKE. DANCE. RISE!«. Die kunstvoll geschminkten Tänzerinnen tragen zur theatral ausgestalteten und rituellen »Feier der Weiblichkeit und des Tanzes« reich verzierte bunte, glänzende Saris, Kopfschmuck, Ketten und zahlreiche Armreifen [0.01.14-0.01.15]. Auf der theatralen

Ebene wird der Tanz der Frauen, in den Leitfiguren der indischen Tempeltänzerinnen [0.02.14] mit Sakralität, (Lebens-)freude (blutrote Fußbemalung, bunte, strahlende Farben) und kraftvollem Auftritt (donnernde Paukenschläge) verbunden dargestellt. Gleich einer Ausdrucksform göttlich legitimierter, positiv konnotierter politisch-ästhetischer Handlungsmacht, die ihren Weg in den öffentlichen Raum findet. Rhythmisch wird der Tanz von fünf sich wiederholenden Paukenschlägen mit einem aussetzenden Schlag begleitet. Daraus entwickelt sich ein Tanz aller Frauen, eine transnationale politische Choreographie, die simultan auf dem gesamten Erdball in Erscheinung zu treten scheint. Beginnend mit der Gruppe der kongolesischen Frauen, einige von ihnen traditionelle bunte Kopftücher tragend, die beim rhythmischen Tanzen im Pulk mit ernsten, fordernden Blicken etwas zu rufen oder zu skandieren scheinen [0.02.15], geht das Tanzen im öffentlichen Raum über auf die Hip-Hopperin und südafrikanisches V-Girl Karabo Tshikube[15]. Sie tanzt, urbane Erfahrung einer südafrikanischen Metropole verkörpernd, unter einer Autobahnbrücke ihre Moves. Dabei symbolisiert ihr »Kostüm«, der graue Hoodie, die khakifarbene Hose, die schwarze Basecap und die Turnschuhe ein anderes Bild von Weiblichkeit [0.02.15]. Sie streckt frech die Zunge heraus; kombiniert mit dem Tageslicht und den Sonnenstrahlen, die sich den Weg durch die baulichen Lücken in der Unterführung bahnen, erscheint ein positiver Aufbruch, ein Aufbegehren gegen überkommene Strukturen über den Tanz möglich. Zeitgleich scheint sich eine Gruppe um die afrikanische Feuerholträgerin tanzend zu »erheben« [0.02.16]. Die Frauen tragen bunte Kittel, einige von ihnen traditionelle afrikanische Kopftücher; das T-Shirt der Frau in der Mitte des Kreises, den sie gebildet haben, zeigt die die stilisierte Graphik einer der Ikonen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 70er Jahre, Angela Davis. Alle Protagonistinnen stecken die Hände nach oben; diejenigen Frauen, die die Formation des Kreises bilden, führen die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste aus. In der nächsten Videosequenz lässt das Sonnenlicht die Gruppe der in den Kampagnenfarben gekleideten europäischen Aktivistinnen, die lächeln und während des Tanzens die Arme gen Himmel strecken, erstrahlen, so als freuten sie sich über den »tanzenden Aufbruch« der Frauen weltweit [0.02.17]. Der Tanz der indischen Frauen wird eingeblendet, das Zusammenspiel der drehenden Kreisbewegungen, der bunten und prachtvollen Saris und das Eintauchen der Szenerie in warmes, rötliches Licht, erinnert abermals an den »sakralen Ursprung« des Vorhabens der getanzten transnationalen (Gegen-)Öffentlichkeit und des Schutzes aller in der Öffentlichkeit tanzend protestierender Frauen [0.02.17]. Die folgenden Videosequenzen, die den Tanz aller Frauen durch alle Räume zeigen und eine Verbindung zur kampagnentypischen Zeigegeste aufbauen, gestalten auf der theatralen Ebene über bunte Kleidung, helles Tages –oder Sonnenlicht, stolze, entschlossene, freudige Mimik und kraftvolle Gestik den Höhe- und Wendepunkt der Narration: Das politische In-Erscheinung-Treten der Frauen über Tanz, die Narration des getanzten »Aufbruchs« aller Frauen. Eine muslimische, im schwarzen Mantel, mit blutrotem Kopftuch gekleidete Frau, als Zeichen und Signal der Lebenskraft und

15 Anmerkung: siehe: Karabo Tshikube: »I SURVIDED ABUSE – AND LET ME TO START AN UPRISING.«: https://www.onebillionrising.org/16538/survived-abuse-led-start-uprising-karabo-tshikube/, letzter Zugriff am 09.06.19.

des Protests, leitet auf einer Anhöhe vor den ägyptischen Pyramiden die transnationale Choreographie zum Vollzug der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste ein [0.02.20]. Die Gruppe der afrikanischen Dorffrauen folgt ihrem Beispiel [0.02.21]. Viele der Frauen scheinen etwas zu singen oder zu skandieren, die Gruppe der Aktivistinnen in der Altstadt Roms hebt lächelnd die Arme nach oben [0.02.22-0.02.23], einige von ihnen klatschen freudig in die Hände. Der Vollzug der Geste wird wechselnd abgelöst durch einzelne Tanzsequenzen. Die tanzenden Beine der lateinamerikanischen Bühnentänzerin sind zu sehen [0.02.23], auf sie folgt eine dunkelhäutige Frau, die in einem rot-weißen Kleid gekleidet in einer Gruppe von Frauen tanzt [0.02.23], zwei ältere Nonnen in Ordenstracht leiten daraufhin zur Zeigegeste über [0.02.24], verstärken auf der theatralen Ebene das sakrale und politische Tanznarrativ. Die Geste wird von einer dunkelhäutigen, jungen Frau im Abendlicht vor dem Eiffelturm ausgeführt [0.02.24], so dass der Eindruck entsteht, der Aufbruch der Frauen im öffentlichen Raum vollzieht sich nicht nur transnational und simultan, sondern auch noch in der Dämmerung, in der Hoffnung auf einen neuen Tag. Durch die vielfach eingeblendeten indischen Tänzerinnen wird auf der theatralen Ebene das Bild einer Zeitlosigkeit des Tanzens [0.02.24-0.02.25] generiert. Die immerwährenden Drehungen forcieren zudem eine Unendlichkeit des Tanzens. Der Ursprung des Tanzens aller Frauen liegt im »heiligen Raum« des hinduistischen Tempels, der in leicht rötlich Licht getaucht, den Anschein einer Gebärmutter evoziert – eines »Lebens-Raums«, der zugleich auch Schutz ausstrahlt. Solidarisch hebt eine junge Frau am Genfer See ihren Arm im Sonnenlicht zur Zeigegeste [0.02.26], der weibliche Messias erscheint wieder. Sie breitet ihre Arme aus, ihren Kopf angehoben zum Himmel blickend, als bedanke sie sich für die »Unterstützung« der Erde [0.02.27]. Eine südamerikanische Frau hebt mit ernstem und entschlossenem Blick ihren Arm [0.02.27], eine italienische Aktivistin, gekleidet in den Kampagnenfarben, lächelt und strahlt über das ganze Gesicht, während sie am Straßenrand trommelt und den Rhythmus zur Handlungsaufforderung (»DANCE. STRIKE. RISE!«) aufrecht erhält [0.02.28], die blonde Jazztänzerin, im körperbetonten schwarzen Top, mit hellen Leggings und lilafarbenem Tüllrock, springt in erhabener Haltung, mit gehobenem Kopf und Armen vor der Skyline Kapstadt, so als springe sie über den halben Erdball [0.02.28]; wieder ist daraufhin die lateinamerikanische Tänzerin in gestreckter, dynamischer Haltung zu sehen [0.02.29]. Im Verweben der Narration von Tanzen und Demonstrieren, hebt die Gruppe der südafrikanischen Ndebele-Frauen, in farbige Umhänge gehüllt, mit metallenen Halsringen und Stirnbändern aus bunten Perlen-Ornamenten geschmückt, ihre Arme zum Vollzug der Geste [0.02.30], die kongolesischen Frauen strecken kraftvoll ihre geballten Fäuste gen Himmel, einige von ihnen formen ihre rechte Hand zur Zeigegeste [0.02.30], sie rufen und skandieren und verleihen dem getanzten Protest den Ausdruck einer geballten feministischen Kraft [0.02.30]. Zwei junge europäische Frauen zeigen in einer Einkaufsstraße Londons solidarisch die Geste [0.02.31], während die kongolesischen Frauen tanzend mit geballten Fäusten wiederholt in den Blick rücken und auf der theatralen Ebene eine nicht enden wollende kraftvolle Demonstration symbolisieren [0.02.32]. Die Gruppe der Massai-Frauen vollführen sie mit erhobenem Kopf, wissend lächelnd um die »Richtigkeit« ihres Handelns [0.02.33]; wieder werden die tanzenden europäischen Aktivistinnen in Rom eingeblendet, sie lächeln unermüdlich ob des getanzten Aufbruchs [0.02.34]. Mahnend an die Wichtigkeit dieses transnationalen

feministischen Anliegens erscheinen abermals die kongolesischen Frauen [0.02.34]. Sie bleiben im Kontrast dazu ernst, rufen und singen und verdeutlichen die Dringlichkeit politischen Handelns hinsichtlich der Gewalt gegen Frauen. Solidarisch dazu tanzen die europäischen Aktivistinnen als Aufruf, sich an der weltweiten Demonstration zu beteiligen [0.02.35]. Anschließend zeigen drei junge Frauen die typische Zeigegeste auf einer Rolltreppe der römischen Metro [0.02.36], daran erinnernd, dass auch Mädchen und junge europäische Frauen für das Thema der Gewalt sensibilisiert werden sollten. Wieder werden die lächelnden Massai-Frauen eingeblendet [0.02.36], gefolgt von einer fröhlichen südafrikanischen Frau [0.02.37] und der stolz im Ausdruck sich tänzerisch bewegenden lateinamerikanischen Bühnentänzerin [0.02.38]. Über die theatralen Mittel wird ein friedlicher und freudvoller Widerstand gegen die Geschlechterverhältnisse zum Ausdruck gebracht. Auf diese Sequenzen folgt eine Vielzahl performativer, solidarischer Bekundungen, alle begleitet durch den anschwellenden Rhythmus der sich wiederholenden fünf Paukenschläge, die das Bild eines performativen Aufbruches musikalisch unterstützen. Eine Gruppe Frauen aus dem Globalen Norden hebt mit ernstem und überzeugtem Gesichtsausdruck ihren rechten Arm zur Ausführung der Zeigegeste [0.02.39], gefolgt von einer Tanzsequenz, einem freien Solo [0.02.39] einer traditionell gekleideten afrikanischen Frau, begleitet von einer Trommlerin. Die Mimik und Gestik der Frauen, die bunte Kleidung und das Sonnenlicht evozieren ein hoffnungsvolles Bild, das unterstützt wird durch weitere »audiovisuelle Splitter«; kleine Videosequenzen, die die Narration der getanzten feministischen (Gegen-)Öffentlichkeit, die Kombination von Tanz und Zeigegeste im öffentlichen Raum auch auf dieser theatralen Ebene des Kampagnenvideos verbinden. Eine Gruppe europäischer Aktivistinnen tanzt in weißen Kleidern, die das Friedliche der Demonstration unterstreichen sollen [0.02.40], nicht nur sie lachen beim Tanzen, sondern scheinbar simultan auch die Aktivistinnen in London [0.02.41], die Gruppe der tanzenden jungen Frauen aus Swaziland [0.02.41-0.02.42], die zwei asiatischen Frauen, die vor dem Petersdom in Rom stehen [0.02.43], die ältere Frau im weißen Oberteil [0.02.44] und die junge Frau, die die Geste vor dem Eiffelturm zeigt [0.02.44]. Die theatrale Ebene unterstreicht durch die Kleidungsfarben, das Sonnenlicht, die Mimik und Gestik und den aufstrebenden Trommelrhythmus die Ankündigung eines global getanzten friedlichen Protests. Die Massai-Frauen verleihen dem Ganzen durch ihre erhabene Körperhaltung, die von ihnen ausgeführte Zeigegeste und den Gesichtsausdruck [0.02.46], eine eindringliche Ernsthaftigkeit. Sie erinnern zwischen den Sequenzen freudig tanzender Frauen im öffentlichen Raum an die Wichtigkeit des politischen Anliegens. Währenddessen tanzt die Gruppe der Aktivistinnen in London, in den Kampagnenfarben gekleidet, ausgelassen und lächelnd; die Frauen strecken die Arme gleich einer Befreiung nach oben [0.02.49]. Sample 10 und 11 bilden schließlich den Abschluss der Narration, den vorletzten Akt eines transnationalen »Sich-Erhebens« im öffentlichen Raum und die Ankündigung des fünften und abschließenden Aktes, der Aufruf zur Umsetzung des Vorhabens des weltweit getanzten Protests am 14.02.2013 als persönliche Katharsis und politische Lösung der Frauen. Der Rhythmus geht nun über zu einzelnen, dynamischen und schnellen Schlägen, von Schellen untermalt, die die Dynamik der dargestellten Performativität und die Wichtigkeit und Schnelligkeit des politischen Handelns unterstützen. Die schwarze, junge Frau vor dem Fußgängerüberweg an einer Geschäftsstraße Londons springt

auf den Trommelschlag genau selbstbewusst und freudig lächelnd in eine Jazz-Pose [0.02.49], markiert somit den Beginn, die Ankündigung des weltweiten feministischen Protests. Die nächst folgenden Videosequenzen zeigen die immer gleiche Ausführung der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste, unterstützt durch eine ernste und selbstbewusste Mimik der Frauen, die auf der theatralen Ebene das Bild einer weltweit simultan stattfindenden (politischen) Haltung und Geste hervorruft. Auf den ersten Paukenschlag, der durch Schellen begleitet wird, vollzieht die Gruppe der Aktivistinnen in Rom die Geste mit fest entschlossenem Blick [0.02.50]. Es folgen die indischen Tempeltänzerinnen [0.02.51], die Gruppe der Aktivistinnen unterschiedlicher Ethnien in London [0.02.52] und die schwarze, junge Frau am Straßenübergang [0.02.53]. Die indischen Tänzerinnen, eingetaucht in warmen, rötliches Licht, symbolisieren über die Kostüme, ihre glänzenden Saris, ihren kostbaren Schmuck und ihre kunstvolles Make-up, die Würde und die Sakralität des politischen, getanzten Protest. Zeitgleich zum lauten Schellenschlag, der von einem Trommelschlag begleitet wird, ballen die kongolesischen Frauen während des Tanzens die Hände zu Fäusten [0.02.54], der Schriftzug »STRIKE« (Ebd.) erscheint am oberen Bildrand links in weißer, hoffnungsvoller und friedlich besetzter Farbe, ergänzt durch den rhythmisch begleiteten Schriftzug »DANCE« (Ebd.), der zeitgleich zu den entschlossen tanzenden und rufenden römischen Aktivistinnen gezeigt wird [0.02.55]. Schließlich wird die Videosequenz komplettiert durch das Einblenden des weiblichen Messias in der Wüste [0.02.56]. Sie hat ihren rechten Arm und rechten Zeigefinger zur Geste erhoben und blickt entschlossen und mahnend in die Kamera. Zeitgleich erscheint der abschließende Schriftzug »RISE!« (Ebd.), der zusammen mit einem dritten Schellenschlag eingeblendet wird, der die Trias der Handlungsaufforderung an die Zuschauenden auf der Textebene noch einmal verdeutlicht. Das abschließende Bild, der Schriftzug »JOIN AT ONEBILLIONRISING.ORG« (Ebd.), die Verweise auf die sozialen Netzwerke wie Facebook und Twitter, der Kampagnenschriftzug »1 BILLION RISING« (Ebd.), das performative Versprechen, beziehungsweise die Policy »STRIKE DANCE RISE!« (Ebd.) und der abschließende Verweis auf das Datum, »14 FEBRUARY 2013« (Ebd.), verkünden unübersehbar in Großbuchstaben und in den Kampagnenfarben Rot, Schwarz und Fuchisa auf schwarzem Untergrund gehalten, das anstehende weltweite Ereignis [0.02.57-0.03.00]. Das Abschlussbild, das von drei schnellen Schlägen begleitet wird, die auch den Rhythmus der sprachlichen Trias widerspiegeln, lässt über das Zusammenspiel der theatralen Elemente Text, Farbe und Rhythmus keine Umkehr mehr zu. Der sich transnational formierende getanzte Protest im öffentlichen Raum ist beschlossene Sache und nicht mehr aufzuhalten.

Kontrastierung der Sequenzstellen

Alle Protagonistinnen wirken auf der theatralen Ebene als Sympathieträgerinnen, keine von ihnen als unsympathische oder negative Figur. Selbst die Beschneiderin aus dem Sample 1 und deren Gehilfinnen erscheinen zwar als Täterinnen, aber eben auch als unwissende Erfüllungsgehilfinnen einer zutiefst unhinterfragten, archaischen, rituellen Praktik, jenseits der Reflexion der Frauenrechte als Menschenrechte. Die überwiegend bunte Kleidung unterstützt zusätzlich die positive Wirkung der Protagonistinnen und verleiht ihnen zudem auch den Ausdruck von Lebenskraft- und Lebensfreude, die so-

zusagen in der Kombination mit dem getanzten Protest wiedererweckt wird. Zudem symbolisieren die bunten Farben Hoffnung. Die besondere farbliche Kostümierung der Aktivistinnen steht dabei im Zusammenhang mit ihrer Führungsrolle innerhalb der Narration des Kampagnenvideos, während die prachtvollen Saris der indischen Tänzerinnen sich noch einmal von der Alltagskleidung aller sonst dargestellten Frauen abheben. Sie symbolisieren deren Sonderstellung als Hüterinnen und Initiatorinnen eines »heiligen« weiblichen Tanzes an der Schnittstelle von Sakral-Ästhetischem und Politischem. Die Heldinnen werden zu einem überwiegenden Teil von Frauen dargestellt. Eine Ausnahme bildet die Exposition, die Szene der drohenden Genitalverstümmelung, jener Szene, in der die Gewalterfahrung ihren Ursprung nimmt. Im Falle der versuchten Vergewaltigung des südafrikanischen Schulmädchens (Sample 2), wird die Gewalterfahrung mit der Mobilisierung einer großen Gruppe demonstrierender südafrikanischer Mädchen [0.02.49] verknüpft. Insgesamt ist festzuhalten, dass sowohl in der Exposition als auch in der Peripetie des Kampagnenvideos körperliche Gewalt im Besonderen mit der Geschichte zweier Mädchen aus dem Globalen Süden verknüpft ist. Die ihnen widerfahrende körperliche Gewalt wird in ihren Handlungsvollzügen gezeigt, wodurch die Emotionalisierung der Zuschauenden intensiviert wird. Demgegenüber erscheint die Lebenssituation der Frauen, die im zweiten Akt des Videos eingeblendet werden, wie die des weiblichen Messias oder die der Arbeiterinnen in der Barbiefabrik auch als Folge der Gewalterfahrungen, jenen Erlebnissen, die die Frauen prägen und auch in Rückblenden immer wieder erleben müssen. In ihren Gewalterfahrungen zeigen sich immer Verbindungen zur strukturellen Gewalt, die Verflechtung von körperlicher, seelischer und struktureller Gewalt. Die kongolesische Feuerholzträgerin beispielsweise, die von einem fremden Mann angerempelt wird, symbolisiert auf der theatralen Ebene verminderte Bildungs- und Entwicklungschancen, ein Gefangensein in verkrusteten Rollenbilder, die sie dazu zwingen, den schweren Sack symbolisch auch als Bürde im Rahmen gesellschaftlicher Geschlechterverhältnisse und Machtungleichheiten zu tragen. Die Gewalthandlungen jedweder Form, unter denen die Heldinnen leiden und die sie über den Tanz und durch den Tanz in die Öffentlichkeit tragen können, gehen dabei im Vergleich zur Exposition ausschließlich von Männern aus. Die Anfangsszene wiederum, der »Sündenfall« weiblicher Gewalterfahrung, lässt die Zuschauenden hoffen, dass ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen über Aufklärung und öffentliches Bewusstsein möglich ist, wenn man die Wurzel und den Ausgangspunkt reflektiert. Im analysierten Sample 4, dem Wendepunkt, der Fokussierung und Rückbesinnung der Frauen auf die Performativität weiblicher (Tanz-)Kraft, zeigt sich abermals das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft, das im Besonderen über die theatralen Elemente der Mimik und Gestik, der Musik und Geräusche, der Kostüme und der Schminke und des spezifischen Lichteinsatzes erzählt wird. Viele der Protagonistinnen sind in den Kampagnenfarben gekleidet und geschminkt. Allen Heldinnen, der weiblichen Büroangestellten aus dem Globalen Norden, der Gruppe der Aktivistinnen oder der Gruppe der Initiatorinnen und Wegweiserinnen, den indischen Tempeltänzerinnen, ist gemeinsam, dass sie über Kostüm, Maske, spezifische Mimik und Gestik einer Fokussierung auf die »innere Stimme« und die (Tanz-)kraft eine Zusammengehörigkeit kommunizieren. Das Tanznarrativ wird dabei auch in besonderer Weise mit der Musik, den Geräuschen und dem Licht verknüpft. Während zu Beginn

[0.00.56ff.] ein dunkler, leicht anschwellender harfenartiger Ton eine Zäsur markiert, das Innehalten der Frauen und die Konzentration auf den Weg des Tanzens, sind die Sequenzen des Abwartens noch in eher dunkles und trübes Licht getaucht. Die Sequenz der Fokussierung der indischen Tempeltänzerinnen steht dabei im Kontrast [0.01.07-0.01.09] zu den anderen Samples: Das warme, rötliche Licht symbolisiert den Schutz der sich tanzend erheben werdenden Frauen und Mädchen. In diesem Zuge zeigt sich auch der Lichteinsatz im Sample 6, in dessen Sequenz das »performative Erwachen« der indischen Tänzerinnen stattfindet. Im Gegensatz zu der Fokussierung der Protagonistinnen im Sample 4, öffnet nun eine der Tänzerin initiativ die Augen und blickt in die Ferne; die schnellen Trommelschläge, die im Gegensatz zum Pochen stehen, kündigen Performativität an. Gleich einem Herzschlag, dessen Frequenz sich erhöht, symbolisieren sie im Einklang mit der Mimik der Tänzerin die Einleitung des Tanzes als Form des Ausdruckes weiblicher politischer Handlungskraft. Im Sample 9 entfaltet sich das Tanznarrativ in voller Ausgestaltung: die indischen Tänzerinnen im hinduistischen Tempel machen den Anfang. Dabei ist allen Videosequenzen dieses Samples gemein, dass sie im Anschluss an die Anfangssequenz, den tänzerischen Auftakt, der durch einen einzelnen Schlag und das schnelle Rasseln in Folge ausgelöst wird, wiederholend durch sechs dynamische Paukenschläge, die mit Schellen begleitet werden, rhythmisch-dynamisch strukturiert sind. Dabei wird deutlich, dass im Gegensatz zu den vorangegangenen Samples, in denen die theatralen Elemente wie Musik, Kleidung, Gestik, Mimik und Licht stärker parataktisch zusammenwirken, die Musik, die Trommelschläge nunmehr eine hypotaktische Stellung einnehmen. Sie unterstützen das Bild unmittelbarer Performativität der handelnden Akteurinnen über Tanz und das Ausführen der »One-Billion-Rising«-Geste. Zugleich fordert es die Zuschauenden implizit dazu auf, selber Performativität über getanzten Protest im öffentlichen Raum zu generieren. Die Videosequenzen des Sample 9 zeichnen sich auf der theatralen Ebene gegenüber anderen Samples im Wesentlichen durch die starke Dynamisierung des Rhythmus aus und zugleich auch durch den Einsatz von hellem Licht, das der Handlungsaufforderung, der Policy »STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.) eine zusätzliche positive Konnotierung verleiht. Wie in allen anderen Sequenzen auch sind die Tänzerinnen, die Aktivistinnen und die Heldinnen in den Kampagnenfarben gekleidet. Auf der Ausdrucksebene der Mimik und Gestik changiert das Spektrum zwischen lächelnden Akteurinnen und denen, die ernster auftreten, entschlossen ihre Gesten oder den Tanz ausführen. Alle Protagonistinnen strahlen dabei jeweils eine hohe körperliche Präsenz aus, ihre Gestik erscheint kraftvoll und überzeugend. Die letzten beiden Samples, 10 und 11, zeigen im Gegensatz zu den vorherigen Videosequenzen eine Steigerung hinsichtlich Mimik, Gestik und Musik. Der einzelne, laute Paukenschlag, der mit Schellen untermalt wird, unterstreicht nicht nur die absolute Entschlossenheit der Protagonistinnen, sondern markiert auch den bevorstehenden transnationalen Protest. In Abgrenzung zu den sechsmaligen Paukenschlägen (Sample 9), die das Bild einer sich formierender Figuration im öffentlichen Raum hervorrufen, symbolisiert der einzelne Schlag eher den Protest, jede Aktion, die in der Erzählung quasi gleichzeitig und lokal im transnationalen Raum stattfinden soll. Während des Einblendens des Schriftzuges, der Trias »STRIKE DANCE RISE!« verändert sich der Rhythmus dementsprechend zu einem dreimaligen Trommelschlag, der den Text musikalisiert und als Handlungsaufforderung an die Zuschauenden richtet.

Im dem Sinne zeigen die Protagonistinnen im Sample 10 keine lächelnden Gesichter mehr, sondern entschlossene Mienen. Sie ballen zu Teilen während des Tanzens die Hände zu Fäusten, rufen und skandieren etwas. Es erscheint auf der theatralen Ebene keine Umkehr und kein Nicht-Engagement der Zuschauenden mehr möglich: Der fünfte und letzte Akt, die Umsetzung der getanzten globalen (Gegen-)Öffentlichkeit am Valentinstag 2013, wird von den Zuschauenden selbst ausgeführt werden. Die letzte Sequenz dient somit dem schlussendlichen Aufruf und der Ankündigung derer.

Performativität

Ikonische Analyse der Videotechnik (szenische Choreographie, Perspektive, Schnitttechnik, planimetrische Gesamtkomposition)

Auf der Ebene der Darstellung lässt sich ein spezifisches Wechselspiel des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit beobachten, das unmittelbar über die Schnitttechnik der slow motion hergestellt wird und für die diskursiven Strategien wie der Beglaubigung der Narrative oder der Herstellung von Performativität unabdingbar ist. Sowohl die Exposition, die Eingangsszene [0.00.00-0.00.09] als auch das Sample 2, die Darstellung der verschiedenen Fallbeispiele genderspezifischer Gewalt, werden in leichter slow motion gezeigt. Das hat für den Zuschauenden zur Auswirkung, dass die Szenen als besonders intensiv wahrgenommen werden, was mit dem Effekt der Zeitdehnung zusammenhängt. In diesen Videosequenzen, die eindringlich in der Kürze des Kampagnenvideos von drei Minuten die Problematik der Gewalt gegen Frauen und Mädchen darstellen sollen, übersteigt die Erzählzeit die erzählte Zeit deutlich, so dass ein höhere Involvierung der Zuschauenden über performativ-diskursive Strategien der Emotionalisierung, Dramatisierung und Solidarisierung erreicht werden kann. Gezeigte Handlungen hingegen, die in der Kürze gebündelt werden, schaffen eine stärkere Distanz zum Gezeigten. Innerhalb der kurzen Zeitspanne von 55 Sekunden wird trotz der Zeitdehnung der erzählten Zeit eine Verdichtung der Narration auf der medialen Ebene erreicht. Die Vielzahl der Videosequenzen des Samples 2 [0.00.10-0.00.45] schafft ein gebündeltes, konzentriertes Bild der Problematik. Dabei helfen die eher weichen Übergange der Schnitttechnik der einzelnen Sequenzen in Sample 1 und 2 die Verdichtung der thematisch zusammenhängenden Fallbeispiele deutlich zu machen. Alle Ausprägungen genderspezifischer Gewalt, körperliche, psychische und strukturelle Ausformungen, erscheinen parataktisch nebeneinander, wobei die Exposition eine Sonderstellung in der Narration einnimmt, als Ausgang und Sinnbild der Geschichte der gewalterfahrenden Mädchen und Frauen im globalen Raum. Im Prozess der »Erkennens« der Gewalt ist auch die Kameraperspektive zu beachten. Zu Beginn der Exposition geht die frontale und langsame Kameraführung von einer leichten Vogelperspektive über zur Normalsicht, dabei von der Totalen in die Halbtotale. Dabei blickt der Zuschauende schlussendlich aus der Perspektive der Beschneiderin auf das Opfer. Innerhalb dieser fünf Sekunden [0.00.00-0.00.05] schafft es die Kameraführung auf der medialen Ebene in Kombination mit der narrativen und der theatralen Ebene eine Solidarisierung mit den weiblichen Opfern herbeizuführen. Gewalt an Frauen und Mädchen scheint nicht mehr weit weg oder unsichtbar zu ein, sondern der Betrachtende befindet sich schließlich und über die Kameraführung ermöglicht, direkt in der

Szenerie des Geschehens, im Rücken der Beschneiderin; eine beobachtende Rolle, die aber in eine politisch handelnde münden sollte. Die Kamera zeigt daraufhin von oben in Großaufnahme das Gesicht das Opfers [0.00.06], ein Bild aus Eindringlichkeit und Wehrlosigkeit, dessen sich der Zuschauende nicht erwehren kann. Die anschließende Kamerafahrt in die Halbtotale nach links oben [0.00.07-0.00.09] fordert zur Reflexion und auch implizit schon zum Handeln hinsichtlich des Dargestellten auf. Im Sample 4 [0.00.6-0.01.10], dem Wendepunkt der Narration, der Rückbesinnung aller Frauen auf ihre (Tanz-)kraft, lässt sich wieder ein spezifischer Umgang mit der Produktion des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit erkennen. Sowohl das Aushallen der Gewalt, das musikalisch untermalt wird als auch die parallel stattfindende transnationale Fokussierung der Protagonistinnen auf die Performativität weiblicher (Tanz-)kraft wird abermals über die Darstellungstechnik der slow motion dargestellt. Dabei ist die Kameraeinstellung der Nahen die dominierende Perspektive. Ob die Fokussierung der Gruppe der Aktivistinnen aus dem Globalen Norden [0.00.56-0.00.58], das In-Sich-Gehen der jungen asiatischen Frau [0.01.13-0.01.14] oder das Innehalten der blonden Büroangestellten [0.01.06-0.01.07]: immer ist das Kameraauge aus der Nahen auf die Gesichter konzentriert, der Zuschauende nimmt die Zentrierung der Protagonistinnen wie unmittelbar wahr, zudem rückt die Wichtigkeit dessen als Vorbereitung auf das politische Handeln in den Vordergrund. Der Wechsel der Kameraperspektive von Nah zu Halbnah [0.01.07], beziehungsweise zur Halbtotalen, [0.01.09] leitet in der Narration über die mediale Ebene auf das nächst folgende Sample über, die Bewusstwerdung aller Frauen. Die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen des Sample 4 erscheinen dabei eher weich, schaffen damit das Bild einer dichten und intensiven Verbindung zwischen den Frauen und bauen dabei das Narrativ der transnationalen feministischen Zivilgesellschaft auf. Im relativ kurzen Sample 6, in dem sich über die indischen Tänzerinnen im Tempel das Tanznarrativ entfaltet, findet ein signifikanter Wechsel des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit statt. In Echtzeit öffnet die indische Tänzerin ihre Augen, wobei die Kamera langsam aus der Nahen von rechts nach links fährt, ihr Gesicht fokussierend. Das Erwachen erscheint im Hier und Jetzt zu passieren, es wird deutlich, auch unterstützt durch die theatrale Ebene, den Beginn eines schnellen Trommelrhythmus, dass etwas passieren wird, eine Handlung, die im Anschluss an das »Erwachen« stattfinden wird. Durch das ganze Sample 9 [0.02.11-0.02.49] schließlich, in dem Tanz als Mittel des friedlichen Widerstandes narrativ etabliert wird, ziehen sich im Gegensatz zu den vorausgegangenen Sequenzen harte Kameraschnitte. Alle Szenen des Tanzens und der Ausführung der »One-Billion-Rising«-Geste wirken in ihren Übergängen dynamisch; die Technik der Bildbearbeitung stellt hinsichtlich der Darstellung der Geschehnisse unmittelbar Performativität her. Transnational scheint zeitgleich ein Ruck durch die Welt zu gehen, überall »erheben« sich Frauen und Mädchen via Tanz und bilden eine performative Gegen-Öffentlichkeit. Die harte Schnitttechnik geht dabei im Besonderen auf der narrativen Ebene mit dem Tanz und auf der theatralen Ebene mit dem vorantreibenden Rhythmus eine Allianz ein. Während die indischen Tänzerinnen den Auftakt machen und den Tanz beginnen [0.02.13-0.02.15], erscheint schon die folgende Sequenz der tanzenden schwarzafrikanischen Frauen [0.02.15], wie auch die folgenden des gesamten Samples, in leichter slow motion. Diese Schnitttechnik sorgt auf der medialen Ebene dafür, dass im Zusammenspiel mit der hohen Dynami-

sierung der performativen Szenen über die Rhythmisierung auf der theatralen Ebene der Eindruck beim Zuschauenden entsteht, dass der friedliche Widerstand transnational, simultan und in einer eindrucksvollen Intensität und Durchschlagskraft stattfindet. Die Kameraperspektive changiert dabei im Sample 9 zwischen der Halbnahen und der Halbtotalen, der Normalsicht und der Aufsicht, wobei tendenziell zum Abschluss des Samples die Vogelperspektive dominiert. Dabei verhilft die mediale Ebene in ihrer Umsetzung der Kameraperspektive der Normalsicht und im Besonderen aus der Einstellung der Halbnahen dem Zuschauenden, den Protagonistinnen auf Augenhöhe zu begegnen und eine Nähe und Sympathie zu den tanzenden Akteurinnen herzustellen. Während die indischen Tempeltänzerinnen über die dynamische Kamerafahrt von links nach rechts dabei noch gespannt und ehrfürchtig in ihrer »Führungsrolle« und spiritueller Erhabenheit wie sie über die Handhaltung Gyan Mudras[16] sich ausdrückend, abwarten [0.02.11-0.02.13], werden sie dann über die Fokussierung auf die tanzenden Füße [0.02.13-0-02.14] Teil eines Ganzen, Part der sich formierenden transnationalen feministischen Zivilgesellschaft über Tanz. Werden die folgenden zwei Szenen noch aus leichter, distanzierter Vogelperspektive dargestellt, ändert sich in den folgenden Sequenzen die Kameraeinstellung. Über die Einstellung der Normalsicht, die psychologische Nähe und Sympathie schafft, begegnen dem Zuschauenden zunächst die Gruppe der tanzenden schwarzafrikanischen Feuerholzträgerinnen [0.02.16], dann die beiden traditionell geschmückten und bekleideten und vor einer Steinmauer tanzenden afrikanischen Frauen [0.02.16], die Gruppe der europäischen Aktivistinnen [0.02.17] und abschließend die indischen Tänzerinnen [0.02.17]. Der Tanz scheint dabei, unterstützt durch die harte Kameraschnitte zwischen den Sequenzen, kraftvoll und dynamisch zu sein zudem auch gleichzeitig stattzufinden. Mit dem Verweben der Ausführung der Geste [ab 0.02.20] mit den Tanzszenen, ändert sich im Zuge der Bedeutung der Zeigegeste als Symbol und performativer Aufruf an alle Frauen und Mädchen weltweit, die Kameraeinstellung und –perspektive. Als erste der Protagonistinnen, die die Zeigegeste ausführt und aus der Aufsicht gefilmt ist, erscheint eine muslimisch gekleidete Frau vor den ägyptischen Pyramiden, Insignien einer der ältesten Zivilisationen der Menschheit [0.02.20]. Dann folgt eine Gruppe tanzender afrikanischer Frauen [0.02.21], gefolgt von der Gruppe der europäischen Aktivistinnen in der Altstadt Roms [0.02.22]. Der Wechsel in die Nahperspektive und die Fokussierung des Kameraauges auf die Hände [0.02.23], die Füße [0.02.23] und das Gesicht [0.02.23], trägt in Verbindung mit den harten Schnitten ebenfalls dazu bei, dass der Eindruck der Simultanität der Handlungen entsteht und eine Nähe und eine mögliche Identifikation für die Zuschauenden entstehen kann. Zugleich wirkt die Körpersprache des Tanzes wie eine universelle Ausdruckssprache aller Frauen. Die nächst folgenden Sequenzen zeigen

16 Anmerkung: Der Blick der Tänzerin ist in dieser Sequenz fokussiert und konzentriert. Sie hält ihre Finger in einer besonderen traditionellen Haltung gespreizt, dem sogenannten Gyan Mudra. Als eine »kraftvolle Hand- und Fingerhaltung« beschrieben, die den Praktizierenden »inneren Frieden, Ruhe« schenken solle und zudem das »spirituelle Wachstum« unterstütze, hat sie eine besondere Aussagekraft und unterstützt die »Führungsrolle« der Protagonistinnen innerhalb der Narration, vgl.: Spirit Voyage (Blog): Handhaltung im Yoga: http://spiritvoyage.de/blog/index.php/2013/01/handhaltung-im-yoga-gyan-mudra/, letzter Zugriff am 23.05.19.

wieder ein Wechselspiel zwischen der Halbnahen bei leichter Aufsicht auf die Protagonistinnen [0.02.24], der Fokussierung auf tanzende Füße der indischen Tempeltänzerinnen [0.02.24], der Halbnahen [0.02.25; 0.02.26; 0.02.27] aus der Normalsicht über in den Wechsel der Kameraeinstellung zwischen Nah, Halbnah, über die Halbtotale bis zur Totalen, jeweils bei leichter Aufsicht [0.02.27-0.02.36]. Die Aufsicht unterstützt das sich entfaltende Tanznarrativ: Tanz als weltweite Form des Empowerments von Frauen, bar jeder ethnischen oder kulturellen Schranken. Die Sequenzen aus der Normalsicht schaffen auf der medialen Ebene im Anschluss an die Szenen aus der Aufsicht wieder ein Begegnen mit den Protagonistinnen auf Augenhöhe [0.02.39; 0.02.40]. Der Wechsel der Blickrichtung aus der leichten Untersicht [0.02.44] über die Aufsicht [0.02.46] bis zur Normalsicht [0.02.47] bildet die intendierten Reaktion bei den Zuschauer*innen ab: von der Bewunderung des Mutes der Protagonistinnen, über den Eindruck des »Sich-Erhebens« aller Frauen und Mädchen bis zur Identifikation mit ihnen. Insofern schafft die mediale Ebene des Kampagnenvideos eine unabdingbare Voraussetzung für die Produktion des Tanznarrativs, aber auch dessen der transnationalen Zivilgesellschaft. Die drei letzten Sequenzen des Sample 9, der kraftvolle Tanz der kongolesischen Frauen [0.02.47], der Gruppe der tanzenden Aktivistinnen in Londons Innenstadt [0.02.48] und die Gruppe der mittels der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste demonstrierenden südafrikanischen Schulmädchen, machen über den Wechsel der Kameraeinstellung von Nah, Halbnah zur Halbtotalen bei konstanter Aufsicht in der Narration deutlich, dass die Frauen sich weltweit tanzend erhoben haben, als Weg der persönlichen Ermächtigung und als Mittel des politischen Ausdrucks der Demonstration gegen die Gewalt. Wie auch schon in Sample 9 sichtbar, wird auch im Sample 10 mit harten, dynamischen Kameraschnitten gearbeitet, die unmittelbar Performativität herstellen. Dabei sind die ersten Sequenzen aus leichter Aufsicht gefilmt und suggerieren dem Betrachtenden die absolute Entschlossenheit der Protagonistinnen. Zudem erweckt der harte Schnitt und die jeweils einsekündige Sequenz den Eindruck einer allumspannenden Zeigegeste, die überall auf der Welt von Frauen ausgeführt wird. Ob die Gruppe der Aktivistinnen in Rom [0.02.50], die indischen Tänzerinnen im Tempel [0.02.51], die Gruppe der Aktivistinnen in London oder die dunkelhäutige junge Frau an der Straßenkreuzung Londons [0.02.53]: Sie alle demonstrieren synchron Entschlossenheit und Solidarität mit der gleichen Zeigegeste und führen zum letzten Sample über, der Lösung und Katharsis, dem Aufruf zum weltweit getanzten Protest am 14.02.2013. Zur Entstehung dieses performativen Bildes und zur Entfaltung des Tanznarrativs trägt auch die mediale Ebene wieder im entscheidenden Maße bei. Die harten, schnellen Kameraschnitte der 4-sekündigen letzten Videosequenz stellen unmittelbar Performativität her. Das geschieht auf der medialen Ebene über die Dynamik der tanzenden, ihre Fäuste ballenden kongolesischen Frauen [0.02.54], über die schnelle Folge zu den europäischen Aktivistinnen, die dem Zuschauenden über die Normalsicht vertraut erscheinen, und deren Aktionen mit dem visuellen Ermutigung »DANCE« [0.02.55] versehen werden, bis zur Begegnung mit dem weiblichen Säureopfer, dem Messias auf Augenhöhe, die mit der Mahnung und dem dringenden Aufruf »RISE!« verbunden ist [0.02.56]. Die von der Kameraeinstellung, der Perspektive und der Schnitttechnik ausgehende Konsequenz in der Darstellung des Aufrufes lässt keine Umkehr mehr zu. Die Zuschauenden sind unmittelbar aufgefordert zu handeln.

Verkörperungsformen (Performativität der Körper: Gesten der Akteure, Mimik, Körperhaltung, Kleidung, Tanz, Choreographie und Figuration)

Wie bereits in der ikonischen Analyse der Videotechnik deutlich geworden ist, geht die mediale Ebene mit den Verkörperungsformen des feministischen Protests eine Allianz ein. Schon während des Betrachtens des Videos stellt sich beim Zuschauenden der Eindruck ein, dass der Protest über Tanz quasi grade eben passiert, und dass unmittelbares Handeln unumgänglich ist. So produziert die mediale Ebene, in Verbindung mit der Narration und der sie unterstützenden theatralen Ebene, eine doppelte Performativität: Die Einstellungen, Perspektiven, die Rhythmisierung die Kameraschnitte in Verbindung mit Zeigegesten und dem Tanz stellen Performativität her. Der Tanz, der Tanzraum scheint unmittelbar wahrnehmbar. Zugleich fordert das Kampagnenvideo explizit dazu auf, sich an der Umsetzung des fünften Aktes, der Einlösung des weltweit getanzten Protests zu beteiligen, sozusagen selber Performativität im öffentlichen Raum herzustellen. Zur Verdeutlichung der Rahmung und Steuerung von Performativität sei exemplarisch noch einmal ein Fokus auf die Tanzsamples des Kampagnenvideos zu legen. Insbesondere im Sample 9 [0.02.11-0.02.49] unterstützt die harte Schnitttechnik die Darstellung von Performativität, sie stellt sie geradezu über die schnellen Wechsel der Einstellungen zwischen der Halbtotalen, der Halbnahen und der Nahen in Kombination mit den Perspektiven her. Die kraftvollen Tanzbewegungen der Protagonistinnen wirken dadurch fast fühlbar und die Entschlossenheit in den Gesichtern in der Darstellung überzeugend [vgl. z.B. 0.02.15]. Zuzüglich dessen erhält der Zuschauende den Eindruck, dass der demonstrierende Tanz der Frauen, der zwischen Freude und Entschlossenheit changiert, insbesondere im Sample 9 über die dynamische Schnitttechnik und den schnellen Wechsel der Sequenzen und der Wiederholung der auftretenden Protagonistinnen, quasi simultan und transnational gleichzeitig stattfindet. Die Darstellung der Ausführung der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste in Sample 10 [0.02.50-0.02.53] ergibt als gesamtes Bild den Eindruck, als würde die Geste über die Protagonistinnen weltweit ausgeführt ein Ganzes ergebe. Tanz und Gestik wirkt in ihrem Zusammenspiel über die Herstellung der Darstellung als universelle, verbindende und valide Ausdruckssprache feministischen Protests. Alle Narrative erfahren auch auf der medialen Ebene ihre Verhandlung und Ausgestaltung.

Rezeption (Wirkung der Darstellung auf die Zuschauer*innen)

Tanz erscheint in der Darstellung des Kampagnenvideos als inspirierende, freud- und kraftvolle, selbstermächtigende, solidarische und erfolgsversprechende Ausdrucksform feministischen Protests. Dabei wirkt der Tanz auf die Zuschauer*innen wie eine universelle (Körper-)Sprache der Verständigung und des politischen Ausdrucks durch alle Räume hindurch. Tanz erscheint in seiner Darstellung als Katalysator einer weltweiten Entwicklung hin zu einer transnationalen feministischen Zivilgesellschaft. Über die Darstellung des Tanzes als durchschlagskräftige politisch-ästhetische Ausdrucksform scheint mit ihrer Hilfe gar ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen möglich. Der Tanz fordert über die Policy »STRIKE DANCE RISE!« unmissverständlich dazu auf, sich an der globalen getanzten Demonstration zu beteiligen. Die durchweg sympathisch dargestellten Protagonistinnen des Kampagnenvideos und ihre Geschichten er-

zählen den Zuschauer*innen über die Logik der Narration und die Darstellung mittels der medialen Ebene, dass über die Solidarisierung der Frauen via Tanz eine weltweite Veränderung möglich sei. Den Protagonistinnen kommt dabei in der Darstellung des Kampagnenvideos in ihren verschiedenen Rollen, die für die Zuschauerinnen Vorlage für persönliche Identifikation oder Basis der Sympathie bilden können, als Opfer, die zu Heldinnen werden, eine fundamentale Bedeutung zu: Als Vor-Bilder, für die sich am globalen Protest beteiligenden Frauen und Mädchen, strahlen sie eine Handlungsmacht aus, die kraft- und würdevoll zugleich ist. Ob die jungen Frauen aus dem Globalen Norden, die sich über die Zeigegeste solidarisch mit der Kampagne zeigen, über die kraftvoll tanzend demonstrierenden kongolesischen Frauen bis hin zur Erlöserin, der muslimisch gekleideten Frau, Opfer eines Säureanschlages, die in der Wüste in Zwiesprache mit dem »Göttlichen« die Erde zum Beben bringt und damit politisches Bewusstsein bei den Frauen herstellt: Getanzter Protest im öffentlichen Raum wird als politische Handlungsmacht dargestellt, die es den Frauen und Mädchen weltweit ermöglicht, eine Selbstermächtigung zu erfahren und eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen. Die kraftvolle Rhythmisierung des Kampagnenvideos, im Besonderen durch das Zusammenspiel von theatraler und medialer Ebene evoziert, stellt Performativität dar und in der logischen Folge der Beteiligung am politischen Protest zugleich auch her. Der sich performativ konstituierende Tanzraum erscheint als ein *gegenkultureller* Raum. Das Kampagnenvideo One Billion Rising (short film) (2012) stellt eine machtvolle Gegennarration her, eine Heldinnenerzählung transnationaler Solidarität von Frauen und Mädchen, denen es via Tanz gelingt, persönliches Empowerment und politische Handlungskraft herzustellen; eine Gegenerzählung, die in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« einspeist worden wird. Die Kampagnennarrative entfalten sich dabei über das gelungene Zusammenspiel aller Ebenen.

Ähnlichkeit und Differenz

Vergleich mit den länderspezifischen Kampagnenvideos

Im Folgenden geht es darum, in einer vergleichenden wissenssoziologischen Analyse Gemeinsamkeiten und mögliche länderspezifische[17] Unterschiede, beziehungsweise Abweichungen von den großen Gegenerzählungen, den populären Kampagnenvideos zu »One Billion Rising«, deutlich zu machen. Diese vergleichende Analyse wiederum lässt spezifische Rückschlüsse zum Umgang mit den kampagneneigenen Narrativen, die in das Diskursfeld eingespeist worden sind, zu. Insbesondere die Ebene der Narration, der Umgang und die Verhandlung des Interaktionsgefüges von Raum und Öffentlichkeit (*Doing Public*), Geschlecht (*Doing Gender*) und Tanz (*Doing Choreography*) ist hierbei von besonderer Bedeutung. Aus ihr lassen sich Rückschlüsse auf die Besetzung von Räumen, die Produktion von Geschlechterbildern und den Stellenwert von Tanz in den kulturspezifischen Gesellschaften ziehen. Immer geht es auch um die Frage von Ähnlichkeit und Differenz bezüglich der länderspezifischen Produktionen. Im Folgenden findet die vergleichende Analyse mit den länderspezifischen Kampagnenvideos aus

17 Anmerkung: Länderspezifisch bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den nationalen Raum, beziehungsweise die nationale und kulturelle Rahmung eines Kampagnenvideos, ohne lokale Bezüge aus dem Blick zu verlieren.

den drei zu untersuchenden nationalen und kulturellen Räumen Deutschland, Indien und Südafrika statt. Dabei dienen im Besonderen die Leitvideos der Kampagne One Billion Rising (2012) beziehungsweise das Tanzvideo Break the Chain (2012), beide im Vorfeld des getanzten Protests in das Diskursfeld eingespeist und die kampagneneigene Nachverhandlung und Beglaubigung des weltweit getanzten Protests am 14.02.2013 One Billion Rising (2014) als Referenzrahmen.

›One Billion‹ by Berlin hip-hop artist Sookee (2013)

Das im Rahmen der länderspezifischen Kampagnenarbeit von V-Day produzierte Video ›One Billion‹ by Berlin hip-hop artist sookee (2013) ist eine Produktion der Berliner Hip-Hop-Künstlerin und Gender-Aktivistin Sookee, die in Zusammenarbeit mit der Regisseurin Luci Westphal, der One-Billion-Rising-Länderkoordinatorin für Deutschland, Karin Heiseke, der Berliner Tänzerin und Tanzlehrerin Stella Caric und ihren Tänzer*innen, Sookees Freundeskreis (vgl. Hillauer 2013) und der Skatehalle Berlin entstanden ist. Sookee, die sich selbst als »Quing of Berlin«[18] bezeichnet und von der Presse als »queer-feministische Aktivistin« (vgl. Hillauer 2013) eingeordnet wird, kommuniziert über das Video im Rahmen der Kampagne ihre Solidarität und ihren persönlichen Aufruf dazu, sich am getanzten Protest zu beteiligen. Ihr Video ist auf der Homepage www.onebillionrising.org unter der Rubrik »ONE BILLION RISING GLOBAL VIDEOS« ausgestellt und mit YouTube verlinkt[19] und weist Sookee somit explizit eine machtvolle und legitimierte Sprecherinnenposition zu. Das Videos Sookees ist dabei auch das einzige Bildmaterial, das in professioneller Zusammenarbeit mit der NGO V-Day im deutschen Raum im Vorfeld des getanzten Protests am 14.02.2013 produziert wurde und in das Diskursfeld eingespeist worden ist. Das 4-minütige Hip-Hop-Musikvideo erzählt die Geschichte der Hip-Hopperin Sookee, die solidarisch die Kampagne unterstützt und in der Gemeinschaft ihres tanzenden, Skateboard- und BMX-fahrenden jugendkulturellen Freundeskreis im Besonderen über ihre Lyrics zur Teilnahme am getanzten Protest am 14.02.2013 auffordert. Die Videoproduktion lässt sich dabei in Zusammenhang mit ihrer dramaturgischen Struktur in fünf Samples unterteilen. Die Exposition [0.00.00-0.00.09] legt den Fokus auf die Künstlerin und ihre Aktivitäten selbst, die in der Peripetie auf ihren Freundeskreis trifft [0.00.10-0.00.18], mit dem sie gemeinsam als politisch rappende Protagonistin in der Skatehalle Berlin zusammenkommt. Während ihres sprachlich-musikalischen Monologes [0.00.19-0.03.08], ihrer politischen Ansprache, die auch die Phase des Höhepunktes markiert, tanzen die anderen Protagonistinnen auf den Rampen, einige fahren Skateboard oder BMX. Während der letzten aushallenden musikalischen Rhythmen, der Phase der Retardierung [0.03.09-0.03.27] liegt der Fokus auf der tanzenden Hauptakteurin und weiteren Protagonist*innen. Der Schluss des Videos appelliert obligatorisch an die Zivilgesellschaft und die Teilnahme am weltweit getanzten Protest [0.03.28-0.03.31]. Der Abspann [0.03.32-0.04.00] führt

18 Anmerkung: siehe: »Sookee Quing of Berlin EXCLUSIV Interview«, veröffentlicht am 14.08.2012 von ALEX Berlin: https://www.youtube.com/watch?v=h_7Pow5S9hE, letzter Zugriff am 24.06.2019.

19 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/global-media/, letzter Zugriff am 24.06.2019.

namentlich alle an der Produktion Beteiligten auf und bedankt sich bei der Skatehalle Berlin.

Auf der **narrativen Ebene** begegnet dem Zuschauenden zunächst die Feministin und prominente Künstlerin selbst, die im öffentlichen Raum an einem Betonpfeiler in der Choreographie eines subversiven Aktes die politische Botschaft und den Kampagnenaufruf »ONE BILLION RISING« (vgl. ebd.) sprüht. Im Sample 2 trifft sie auf ihre Freunde und Freundinnen, ihre peer-group, die sich habituell auch einer queeren subkulturellen Skater- und BMX-Szene zuordnen lassen. Im teilöffentlichen Raum der Skatehalle Berlins findet dann die Performance des Kollektives statt. Die Protagonist*innen, insbesondere die Tanzenden spielen dabei mit verschiedenen Geschlechterbilder und deren Stereotypen. Männlichkeit und Weiblichkeit als heteronormativer Habitus ist dabei nicht immer eindeutig zu identifizieren. Die Hip-Hop-Moves einiger Frauen wirken sehr maskulin und kraftvoll, während einige Tänzer auch weiblich wirkende Bewegungen ausführen. So ensteht in der Herstellung von Geschlecht ein Spiel mit verschiedenen Versatzstücken und mehrfachen Brüchen in der Eindeutigkeit. Im Sample 4 sieht man die tanzende Protagonistin Sookee und im besonderen Frauen. Das Videosample endet mit einer rhythmisch getanzten »One-Billion-Rising«-Zeigeste der Akteur*innen, die im Besonderen Solidarität mit der politischen Kampagene der NGO V-Day deutlich macht.

Auf der **theatralen Ebene** zeugt die Mimik und Gestik der Protagonist*innen von Freude im Kombination mit Coolness und Überzeugung für das Anliegen. Dabei korrespondiert der Rhythmus des Hip-Hop, die dumpfen Bässe und die schwingende Melodie mit dem getanzten Habitus der Akteur*innen. Die Jeans, die lockeren Jogginghosen, die Hoodies und die Turnschuhe unterstützten dabei das Wirkungsbild. Dabei entziehen sich auch die Kostümierung und die Maske eindeutiger Geschlechtszuschreibungen. Die drei Tänzerinnen [0.00.25] entledigen sich dabei über das Zusammenspiel von langen Haaren, maskulin wirkender Kleidung mit Mütze oder Basecap ebenso einer Heteronormativität wie der geschminkte Mann [0.00.45] in Frauenkleidern, der zusammen mit den beiden kurzhaarigen Frauen tanzt, von denen die eine mit Hosenträgern bekleidet ist und die andere eine bunte, stoppelige Punk-Frisur trägt. Nicht zuletzt Sookee selbst, die über ihre maskulin wirkende Mimik und Gestik, ihr feminines Make-up und ihre Frisur als Kombination aus langem Pferdeschwanz und abrasierter Seite, verkörpert das Sinnbild eines Spiel, einer Collage aus unterschiedlichen Geschlechterbildern. Das besondere queer-feministische Anliegen und die politische Position Sookees spiegelt sich auch auf der Ebene des Textes wieder. Das Plakat, das von zwei Protagonistinnen in die Kamera gehalten wird [0.001.19] trägt die Aufschrift: »STOP VIOLENCE AGAINST DYKES TRANS* BUTCHES GRRRLS WOMEN* CIS SEX WORKERS QUEERS INTER* BISEXUALS Femmes GAYS POLY« (vgl. ebd.) und markiert die Solidarität mit allen von der Heteronormativität abweichenden Geschlechteridentitäten und den besonderen Fokus auf den Schutz und die Achtung gesellschaftlicher Minoritäten. Alles in allem verbindet im besondere Maße die Choreographie des gemeinsamen Tanzens die Akteur*innen. Während die Skateboardfahrten wie auch die BMX-Moves als sich ausprobierende und sich ihrer Selbst vergewissernder Handlungen erscheinen, wirkt der Tanz im hohen Maße gemeinschaftsstiftend und solidarisch. In der Kleidung der Akteur*innen finden sich deutlich die Kampagnenfarben Weiß, Schwarz und in

diesem Fall eher Lila als Pupur wieder. Das Licht wiederum ist eher kalt, schwächt die Farben ab und hebt eher den subkulturellen Faktor und die urbane Fabrikatmosphäre der Skatehalle in den Vordergrund. Im besonderen Maße kommuniziert der Text Sookees auf der theatralen Ebene das Anliegen. Aufgrund der hohen Textlastigkeit sind die linguistischen Zeichen stärker als hypotaktisch im Vergleich zu den anderen theatralen Mitteln einzuordnen. Die Protagonistin stellt dabei ihre Sprecherinnenposition, die performative Macht ihrer Worte und ihre Solidarität mit der Kampagne explizit in den Vordergrund: »[…] Ich wähle das Wort und sieh an es bewegt dich//Ich bin eine der milliarde sookee erhebt sich« (vgl. Sookee 2012). Sie verortet das Problem genderspezifischer Gewalt in patriarchalen Strukturen, die in unmittelbarer Verbindung zum politischen Konzept der Nation und der Wirtschaftsordnung des Kapitalismus stünden (»Patriachat geht einher mit kapital und nationen«) (vgl. ebd.). Insofern sollte das Publikum, das von Sookee inklusiv mit »wir« (vgl. ebd) angesprochen wird, sich der politisch-gesellschaftlichen Situtation bewusst werden: »[…] Dennoch ham wir diesem zustand nie zugestimmt//Ist uns doch klar dass unterdrückung einem tabu entspringt« (vgl. ebd.) und stellt fest, dass der Feminismus noch seine politische Berechtigung hat, beziehungsweise gesellschaftpolitisch notwendig ist: »[…] Wir kennen die kämpfe kennen sie zu genüge//Doch wir werden des kämpfens nicht müde« (vgl. ebd.). Dabei hebt sie explizit das Narrativ der Solidarität hervor: (»Solidarität ist wie unser rücken//Um uns zu Stärken und stützen und in liebe beschützen« (vgl. ebd.). Diese Solidarität generiert für sie eine transnationale feministische Zivilgesellschaft (»es geht um alle 7 milliarden auf diesem globus«) (vgl. ebd.). Dabei macht sie als Sprecherin der Kampagne deutlich, dass der Schlüssel für sie dazu im lokalen Handeln liege: »[…] im kleinen üben wir fürs ganze//»(vgl. ebd.), das Tanzen dabei bildet für sie einen subversiven Akt: »[…] wir stehen nicht zur Verfügung lass uns tanzen« (vgl. ebd.). Im englischsprachigen Refrain erfolgt eine Erklärung, was »One Billion Rising« für sie bedeutet. Sie verbindet es mit »Power«, Kraft, die beansprucht wird »Strength«, Stärke, die gezeigt wird, »Voices«, Stimmen, die erhoben werden, »Bodies«, Körper, die keinen Besitzverhältnissen unterliegen und »Confidence«, Selbstvertrauen, das erlernt werden muss (vgl. ebd.). Damit steht das Sprachlich-Diskursive gleichwertig neben dem Performativen der Körper.

Über die **mediale Ebene** schließlich wird die Begegnung mit Sookee, der Sprecherin dieses Kampagnenvideos, hergestellt. Der Zuschauende begegnet ihr häufig in Nahaufnahme [z.B. 0.00.04; 0.00.21-0.00.23; oder 0.01.45] oder aus der Halbnahen und aus der Normalsicht, was einen Eindruck von Augenhöhe und direktem Angesprochenwerden durch die Protagonistin vermittelt. Tanzende Frauen werden zu Beginn des Videos in leichter Aufsicht gezeigt [0.00.24-0.00.29], im folgenden Wechsel in die Normalperspektive übergehend [z.B. 0.00.43 oder 0.01.02-0.01.04], die den Eindruck vermittelt, man sei Teil der tanzenden und performenden Gemeinschaft. Szenen, wie Skateboardsprünge [0.01.32] werden auch aus der leichten Untersicht gezeigt und symbolisieren die Dynamik der Bewegung. Sequenzen, die eine leichte Untersicht einnehmen [z.B. 0.01.25; 0.01.28-0.01.29], stellen Nähe zu den Protagonistinnen her und lassen sie sympathisch erscheinen. Sie werden hier nicht beim Tanzen gezeigt, sondern beim Ausprobieren von Skateboard-Moves oder beim freundschaftlichen Herzen des Gegenüber. Bedingt durch die Architektur der Skatboardhalle und die Perspektive auf die rappende Sookee aus der Normalsicht erscheinen viele der Tanzenden [vgl. z.B. 0.01.30] einen

leicht erhöhten Standpunkt innerhalb der Gesamtszenerie einzunehmen. Die Tänzerinnen können sich aber auch auf die »normale Ebene« zurückbewegen, wie der gemeinsame Sprung der drei, zunächst auf höherer Ebene tanzenden Protagonistinnen zeigt [0.02.42-0.02.43], die die Ebene der Plattform wechseln. Die leichte Untersicht auf die Gruppe der Tanzenden, die gleichzeitig die Zeigegeste ausführen [0.03.27-0.03.28], beglaubigt das Tanznarrativ der solidarischen feministischen Gemeinschaft für den Zuschauenden auf der medialen Ebene. In der Gesamtheit betrachtet lassen die überwiegend harte Kameraschnitte in der Kombination mit den Bewegungschoreographien, dem rhythmischen Sprechgesang und den Beats Dynamik und Performativität herstellen. Mit Ausnahme einer der Anfangssequenzen im fast-forward Modus, in der Sookee den »One-Billion-Rising«-Schriftzug an den Betonpfeiler sprüht [0.00.08-0.00.09] werden viele der Sequenzen leicht verlangsamt gezeigt [0.00.59-0.01.09], der Fokus auf die Bedeutung des Tanzens und der »raumerobernden« Handlungen des Skateboard – oder BMX-Fahrens gerichtet. Im Zusammenspiel aller Ebenen entsteht der Eindruck eines politischen unterstützenden Videos einer spezifischen subkulturellen Gruppe, deren legitimierte Sprecherinnenposition die Berliner Künstlerin und Gender-Aktivistin Sookee einnimmt. Über ihre Bewegungen, das gemeinsame Tanzen, vermitteln sie beim Zuschauenden Verbundenheit innerhalb ihrer Gruppe und Solidarität nach außen mit der Kampagne. Dabei wird das politische Anliegen im Besonderen auf der theatralen Ebene über die Kostümierung und in der Fokussierung auf das Sprachlich-Diskursive beglaubigt. Wenngleich die raumgreifenden Bewegungen des Skatboard- und BMX-Fahrens auch eine Eroberung eines eher männlich besetzten Raumes suggerieren und die Architektur ein symbolisches Spiel mit den Handlungsebenen ermöglicht, verbleiben sie dennoch auf der narrativen Ebene im teilöffentlichen Raum der Skatehalle verortet, unabhängig davon, dass das Video als Medienöffentlichkeit im virtuellen Raum zirkuliert.

Fazit

Setzt man die Videoproduktion Sookees in Beziehung zum Referenzrahmen, dem Leitvideo One Billion Rising (2012), wirkt es auf der Basis einer vergleichenden wissenssoziologischen Analyse weniger als machtvolle Gegennarration, sondern eher als lokale Verhandlung; als Ausdruck einer jugendkulturellen Subkultur, die sich kritisch mit Geschlechternormen und damit verbundenen Intersektionalitäten auseinandersetzt. Die Akteur*innen repräsentieren dabei im Besonderen ihre peer-group, was sich auch mit den Aussagen der Künstlerin deckt, ihren Freundeskreis rekrutiert zu haben (vgl. Hillauer 2013). So erscheint das Video in der Kombination mit den Akteur*innen und der Skatehalle Berlins als politisches Statement einer in der Urbane Berlins verorteten Gruppe, weniger als eine nationale Antwort aus dem deutschen Raum. Das Narrativ der transnationalen feministischen Zivilgesellschaft, welches das Leitvideo aufgreift, kann insofern nur sprachlich-diskursiv von der Sprecherin Sookee beglaubigt werden. In jedem Fall drückt der Tanz eine gemeinsame Bewegungssprache einer Gruppe aus, die sich aber weniger über das Tanzen selbst als genuin politische Handlung im öffentlichen Raum konstituiert, als mehr über die Gemeinsamkeit eines spezifischen Habitus einer kritischen Subkultur. Auch über die mediale Ebene erscheint die Gruppe der

Protagonist*innen solidarisch mit der Kampagne, fordert aber im Gegensatz zum Leitvideo nicht in einer absoluten Konsequenz und Unabdingbarkeit zur Performativität politischen Handelns, zur Teilnahme am getanzten Protest auf. Die Protagonist*innen wirken abschließend betrachtet wie auch im Leitvideo sympathisch, bieten aber weniger Identifikationsfläche für die Zuschauenden als andere Kampagnenvideos im Rahmen von »One Billion Rising«. Zudem verkörpern sie auf der narrativen Ebene nicht die Rolle der Aktivistinnen oder Heldinnen, sondern eher die einer die Kampagne unterstützende, solidarische Gruppe. Durch die fehlende Kopplung des Tanzes an den politischen Raum der öffentlichen Sphäre, bleibt die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit im deutschen nationalen Raum herstellen kann, von der Seite der Produzent*innen her hier zunächst unbeantwortet.

One Billion Rising Cape Town (2013)

Eine weitere künstlerische Verhandlung im Rahmen der Kampagnenarbeit stellt die Videoproduktion One Billion Rising Cape Town (2013) dar, veröffentlich von der lokalen Aktivistinnengruppe 1BillionRisingCT. Diese südafrikanische Produktion wird zwar nicht über die Homepage von One Billion Rising kommuniziert, findet aber später ihre Bezugnahme im Kampagnenvideo South Africa Rising (2013), veröffentlicht im Anschluss an den weltweit getanzten Protest. Wie auch das Musikvideo der Berliner Künstlerin und Aktivistin Sookee generiert sich diese professionelle Produktion aus der Initiative einer lokalen Gruppe südafrikanischer Aktivistinnen aus der südafrikanischen Metropole Kapstadt heraus, *1BillionRisingCT*. Auf der Homepage der südafrikanischen Filmproduktionsfirma *Silver Bullet Film*, für die die Regisseurin Diana Keam arbeitet, trägt das Kampagnenvideo den Titel An Invitation – One Billion Rising – Shortfilm[20]. Deutlicher als der Titel von Sookees Produktion versteht sich das Video seinem Namen nach nicht nur als Form solidarischer Bekundung zur Kampagne, sondern explizit als Handlungsaufforderung, als positiv formulierte »Einladung«, teilzunehmen. Für diese künstlerische, länderspezifische Verhandlung der Narration »One Billion Rising« hat die südafrikanische Choreographin Louise Coetzer, die sich via Tanz mit gesellschaftskritischen Phänomenen[21] auseinandersetzt, die Tanzchoreographie entworfen. In der Selbstbeschreibung des Videos aus Sicht der südafrikanischen Aktivist*innengruppe wird auf die politische Bedeutung der globalen Kampagne hingewiesen und der weltweit stattfindende Tanz als Akt der gemeinsamen Stärke beschrieben[22]. Zudem wird darauf hingewiesen, dass ein offizielles V-Day Event in Kapstadt organisiert worden sei, an dem lokale Bands wie *Touch Wood*, die auch die Musik für das Kampagnenvideo produziert haben, teilgenommen hätten. Ergebnis dieser Veranstaltung sei auch die Produktion eines weiteren Kampagnenvideos aus

20 Anmerkung: siehe: www.silverbullet.co.za/diana-keam/, letzter Zugriff am 26.06.2019.

21 Anmerkung: siehe: https://www.facebook.com/events/19-ajax-way-cape-town-7405-south-africa/open-classes-with-louise-coetzerdarkroom-contemporary/716036445237983/ und https://theaudienceawards.com/filmmakers/louise.coetzer.175592/about, und https://twitter.com/freespaceevents/status/1091700779596029952, letzter Zugriff am 26.06.2019.

22 Anmerkung: siehe.: https://www.youtube.com/watch?v=Kw40H_-g31U, letzter Zugriff am 26.06.2019.

dem lokalen Raum Kapstadts, gefilmt an der *Tafelberg Highschool for Girls*[23]. Entstanden ist daraus ein Video[24], dass als »[…] short narrative echoes the call to action of One Billion Rising« beschrieben wird, als Erzählung und Handlungsaufforderung an Männer und Frauen »[…] to rise up against abuse, to unite in dance, and stand up against this ugly statistic«[25]. Das 2.54-minütige südafrikanische Kampagnenvideo One Billion Rising Cape Town (2013) erzählt parallel die Geschichte zweier südafrikanischer Frauen, die Gewalt erleben, beziehungsweise erlebt haben und über den gemeinsamen Tanz in Schutz der Gruppe solidarischer Personen in der freien Natur ihre »Befreiung« feiern. Während dabei die Geschichte der Gewalt bei der hellhäutigen, blonden Frau, die Mutter eines kleinen Mädchens ist, in ihrem Ergebnis erzählt wird, transportiert eine künstlerische, tänzerische Choreographie narrativ das Erfahren genderspezifischer Gewalt der jungen, dunkelhäutigen Frau. Das Kampagnenvideo ist dabei Bewusstmachung und Handlungsforderung an die Zuschauenden zugleich. Gewalt gegen Frauen und Mädchen erscheint in der südafrikanischen Videoproduktion unabhängig von *class* oder *race* stattzufinden; der gemeinsame Tanz zeigt sich als Möglichkeit und Ausdruck der persönlichen Ermächtigung, der über die obligatorische Handlungsaufforderung »STRIKE/DANCE/RISE!« (vgl. ebd.) mit dem länderspezifischen und lokalen Hinweis »CAPE TOWN 14 FEBRUARY 2013« (vgl. ebd.) versehen ist. Dramaturgisch betrachtet beginnt das Medienprodukt mit einer 21-sekündigen Exposition, die auf die Problematik der grassierenden Gewalt gegen Frauen aufmerksam macht. Das Sample 1 [0.00.00-0.00.21] erzählt von der Flucht einer jungen Frau vor den Übergriffen eines männlichen Protagonisten. Im Sample 2 [0.00.22-0.01.52], der Steigerung, wird das Thema über zwei parallel laufende Erzähllinien verfolgt. Die junge dunkelhäutige Frau wird von zwei Männern gewaltvoll attackiert, während eine hellhäutige Frau, vermutlich nach einer Vergewaltigung am Boden liegend, sich ein Tuch von den Augen zieht und ihre kleine Tochter in den Arm nimmt. Während sie ihr kleines Kind anzieht, befindet sich die dunkelhäutige Frau in einem schlauchartigen roten Netz gefangen, das die Männer halten. Der Wendepunkt [0.01.53-0.02.04] wird über eine Gruppe Frauen eingeleitet, aufgrund deren Erscheinen sich die dunkelhäutige junge Frau befreien kann. Tanzend verlassen die Frauen in Sample 4 [0.02.05-0.02.48] das Haus und treffen, wie auch die blonde Mutter mit dem Kind, auf viele Frauen und einige Männer, die fröhlich in der Natur, im Schatten riesiger Bäumen tanzen. Das letzte Sample [0.02.49-0.02.55] besteht aus der obligatorischen Aufforderung »STRIKE/DANCE/RISE!« (vgl. ebd.) mit dem Verweis auf Kapstadt und das Datum des getanzten Protests, dem 14.02.2013.

Auf der **narrativen Ebene** wird von der Flucht einer jungen, dunkelhäutigen Frau erzählt, die vor einem Mann flieht. Sie trägt ein leichtes, kurzes, am Oberkörper eng anliegendes Blümchenkleid. Sie befinden sich in großen, verlassenen Haus, das an eine

23 Anmerkung: vgl. ebd.

24 Anmerkung: Ohne explizit den Namen des Videos zu nennen, ist davon auszugehen, dass es sich um das Kampagnenvideo V-Girls South Africa Break the Chain! handelt: https://www.youtube.com/watch?v=ZK8ZAdblqPw, letzter Zugriff am 04.06.2019, das in Bezug auf den Referenzrahmen II im Folgenden untersucht wird.

25 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Kw40H_-g31U, letzter Zugriff am 16.06.2019.

ehemalige Schule erinnert. Sie flüchtet über eine hölzerne Wendeltreppe in einen großen, hallenartigen Raum, in dem sie zu ihrem Schrecken zwei weiteren jungen dunkelhäutigen Männer begegnet. Als die männlichen Protagonisten sie bemerken, bedrängt sie einer der Männer tänzerisch. Sie versucht zu fliehen, wird aber im Türrahmen von einem Dritten aufgehalten. Damit bleibt ihr der Fluchtweg verschlossen. Einer der beiden sich im Raum befindenden Männer greift sie daraufhin und vollzieht mit ihr gegen ihren Willen tänzerische, kreisende Bewegungen. Er drückt ihren Kopf nach hinten und versucht sie zu küssen. Sie kann sich für eine kurze Zeit befreien, bis der zweite junge Mann sie greift und über seine Schulter wirft. Abermals kann sie sich wehren, wird aber daraufhin von einem der Männer an ihrem rechten Bein über den Boden geschleift. Die Männer lassen sie über den Boden rollen und treten nach ihr. Die Protagonistin bleibt mit dem Rücken auf dem nackten Boden der verlassenen Halle liegen. Über einen Szenewechsel begegnet dem Zuschauenden ein kleines, blondes Mädchen mit einer Unterhose bekleidet, das sich aufstellt. Die hellhäutige Frau, offenbar ihre Mutter, trägt einen roten Schal um die Augen gebunden. Das kleine Mädchen zieht einen roten Schal von einer Kleiderstange nahe eines Waschbeckens. Die Mutter liegt in einem schwarzen Kleid und hohen Pumps bäuchlings auf dem Boden, während das kleine Mädchen mit dem Schal spielt. In der nächsten Sequenz ist wieder die Frau zu sehen, die im verlassenen Treppenhaus mit verbundenen Augen verängstigt steht. Sie nimmt den Schal ab, ihre Augen sind verweint und das Gesicht von schwarz verlaufender Mascara gezeichnet. In der nächsten Sequenz steht sie, zunächst noch am Boden liegend, auf, als würde sie nach einem gewaltsamen Akt ausharrend wieder zu Bewusstsein kommen. Sie sieht das Mädchen mit dem Schal spielen. Auf der verlassenen Zugangstreppe zum Haus sitzen zwei dunkelhäutige Frauen dicht beieinander; eine von ihnen hat ihren Kopf gesenkt. Ein rotes, langes Tuch hängt über dem Treppengeländer. Im Folgenden steckt die dunkelhäutige junge Frau in einem roten schlauchartigen Tuch fest und wird von den drei männlichen Protagonisten auf dem Boden sitzend im Kreis wie ein gefangenes Tier gedreht. In der weiteren Szene ist wieder die hellhäutige Mutter zu sehen, die ihrer kleinen Tochter ein Kleid überzieht, sie vom Boden aufhebt und in den Arm nimmt. Währenddessen versucht sich die junge dunkelhäutige Frau mit leichten, tänzerischen Bewegungen aus dem roten Netz zu befreien. Das Eintreffen vierer Frauen im Eingang der verlassenen Halle markiert daraufhin den Wendepunkt. Die männlichen Protagonisten lassen vom Festhalten des Netzes ab, die junge Frau kann sich befreien, zieht an den Enden des roten Netzes, das die Männer noch festhalten. Sie verlässt durch die Gasse, die die vier Frauen im Eingang bilden, mit ruhigen Schritten das Haus, während die Protagonistinnen in einer choreographischen Aufstellung mit ihren Körper eine quasi undurchlässige Wand bilden, somit den Ausgang verschließen. Draußen vollführen die beiden Frauen, die noch auf der Treppe gesessen haben, tänzerische Sprünge. Die junge Mutter dreht sich mit ihrem kleinen Mädchen im Kreis. Im Tanzsample wirft eine traditionell gekleidete südafrikanische Frau lachend einen roten Schal beiseite, eine andere junge, dunkelhäutige Frau ebenfalls, während eine Gruppe junger Frauen unterschiedlicher Ethnien fröhlich lachend in den dicken Ästen eines altes Laubbaumes sitzt. Man sieht das kleine, blonde Mädchen auch im Baum sitzen und Seifenbasen pusten. Daraufhin läuft lachend die junge dunkelhäutige Protagonistin zu der Wiese mit den großen, alten Bäumen, auf der sich die anderen Frauen aufhalten. Ihr Blümchen-

kleid flattert im Wind. Die blonde Mutter hebt ihr Mädchen aus den Ästen. Alle Frauen und ein hellhäutiger Mann kommen im Kreis auf der Wiese zwischen den Bäumen zusammen und tanzen fröhlich und ausgelassen. Zum Schluss erscheint der obligatorische Hinweis, der Textverweis auf den getanzten Protest am 14.02.2019, in diesem Fall mit dem lokalen Bezug auf Kapstadt. Interessanterweise erfährt die südafrikanische Erzählung innerhalb der großen Rahmung und Gegenerzählung »One Billion Rising« eine Ausformung über die Bewegungsprache des Tanzes. Nicht nur der Akt der Selbstermächtigung und der Befreiung wird über tänzerische Bewegungen erzählt, sondern auch die Choreographie der genderspezifischen Gewalt mittels einer künstlerisch anmutenden Tanzchoreographie erzählt. Das Tanznarrativ wird hier künstlerisch und bewegungsgsprachlich auf der narrativen Ebene erweitert: Tanz als universelle, körperliche Ausdruckssprache gesellschaftlicher Phänomene und politischer Relevanzen. Wie im Leitvideo auch wirken dabei alle Protagonistinnen sympathisch. Interessanter Weise trifft das aber im Fall der südafrikanischen Verhandlung des Kampagnenvideos One Billion Rising (2012) auch auf die männliche Täter zu. Möglicherweise ist das in ihrer Tanzrolle und der Choreographie begründet, die performativ-ästhetisch von der genderspezifischen Gewalt gegen Frauen erzählt. In diesem Fall mutet die Narration im Gegensatz zum globalen Kampagnenvideo weniger authentisch an, denn die getanzte Choreographie der Gewalterfahrung wirkt mehr wie eine Aufführung, ein theatrales Spiel zur Verdeutlichung der Problematik, als eine real wirkende Darstellung.

Auf der **theatralen Ebene** dominieren in den beiden Anfangssamples Furcht, Angst und Trauer der beiden weiblichen Protagonistinnen. Unterstützt durch die rhythmischen Schläge, einem Herzschlag gleichenden Beat [0.00.00-0.00.10], wird der Eindruck der Angst der Protagonistin dargestellt und fühlbar nachvollziehbar für den Zuschauenden vermittelt. Das lautstarke Geräusch eines Menschen, der hektisch schnell ein- und ausatmet [0.00.08-0.00.11] verdeutlicht die furchteinflößende Atmosphäre in eindringlicher Weise. Über die Reduktion der Geräusche wird sie im Besonderen deutlich, da keine weiteren Töne zu hören sind. Die Tonspur besteht in diesen Sequenzen nur aus den überdimensional, lautstark wirkenden Atemgeräuschen. Zu den Atemgeräuschen gesellt sich ein eindringlicher Harfenton [ab 0.00.23] ab dem Moment, als die zwei weiteren Männer die junge Frau in der leeren Halle erblicken. In der nächsten Seqzuenz [ab 0.00.40] sind die ersten Akkorde des Liedes *Rising Up* von Touchwood zu hören, wie eine innere und äußere Stimme, die dazu aufruft, sich gegen die Gewalt zu »erheben«. Der beginnende Gesang und die Textzeile »[…] in dark hours we find or strength to overcome our fears and find the power« (vgl. ebd.) [0.01.26-0.01.36] überlagert das Bild der Gewalt erfahrenden Frauen und weckt in der Darstellung die Hoffnung, dass die Frauen einen Ausweg finden. Die Textzeile »We're standing strong/we waited long/this is our time to rise« (vgl. ebd.) [0.01.48-0.01.54] nimmt auf der theatralen Ebene der sprachlichen Zeichen den glücklichen Ausgang der Narration vorweg: Die junge Frau kann im Schutz der anderen Frauen die Halle aufrechten Ganges verlassen. Zur Handlungsaufforderung »Rising up« (vgl. ebd.) tanzen alle Frauen fröhlich und ausgelassen in Freiheit und in der Natur. Dabei unterstützt das fahle Licht der ersten drei Samples und die Sepiafarbgebung mit hohen schwarz-weiß Anteilen das Betrübliche der Situation, wohingegen das Tanzsample in Tageslicht und Farbe getaucht ist. Die Kleidung der Protagonistinnen ist in vielen hellen Farben gehalten, wobei auch Rot-

anteile zu sehen sind; viele der Frauen, wie auch die beiden weiblichen Opfer, tragen Kleider, die in der Darstellung ihre Weiblichkeit unterstützen sollen. Interessanterweise trägt dabei die dunkelhäutige junge Frau ein helles Blümchenkleid, wohingegen die blonde Frau ein langes, scharzes Kleid anhat. Auf der symbolischen Ebene der Darstellung stehen die Farben jeweils im Kontrast zur Hautfarbe bei gleichzeitiger Allianz zum weiblichen Gegenüber. Die Gemeinsamkeit des Erleidens der Gewalt macht deutlich, dass diese Erfahrung eine geschlechtsspezifische ist, die unabhängig von *class* und/oder *race* zu betrachten ist. Das Phänomen genderspezifischer Gewalt in Südafrika ist – der Darstellung und Narration des Videos folgend – kein Spezifikum sozialer Notlagen oder schwarzer marginalisierter Gruppen, sondern eine Realität, die sich durch alle gesellschaftliche Gruppen und Ethnien zieht. In der Unterstützung des Tanznarrativs nimmt die musikalische Liedbegleitung auf der theatralen Ebene eine besondere Stellung ein. Sie steht parataktisch neben den sozialen Choreographien und dem Tanz im Besonderen und unterstützt über das Sprachlich-Diskursive die performative Aussage des gemeinsamen Tanzens, auch in der politischen Handlungsaufforderung am 14.02.2013 in Kapstadt tanzend zu demonstrieren.

Über die **mediale Ebene** wird über weite Teile der Videosequenzen der Eindruck einer Bühnenperspektive performativ hergestellt. Nicht die Kameraführung produziert die Performativität, sondern die Reihenfolge der Schnitte, beziehungsweise der Wechsel der Kameraeinstellungen. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf die Abfolge der Videossequenzen verwiesen, die die getanzte Befreiung der Protagonistin im Schutz der dazukommenden Frauengruppe darstellen [0.01.52-0.02.03]. Der Wechsel aus der Halbtotalen in die Halbnahe und schließlich in die Totale dokumentiert den Handlungsablauf und schließt ihn narrativ mittels der medialen Technik ab. Die Schnitte wirken dabei relativ weich und lassen den Handlungsverlauf, hier die innere und äußere Befreiung der Heldin, fließend, auf der theatralen Ebene getragen durch die vokalische Musik, organisch und wie selbstverständlich wirken. Interessanter Weise tauchen im Video keinerlei Kamerabewegungen auf. Dabei unterstützt die überwiegend zentrale, beziehungsweise frontal auf das Geschehen fokussierte Kameraperspektive, mit Beginn der »Bühnenhandlung« in der großen Halle [0.00.23-0.02.04], den Eindruck eines Bühnengeschehens aus der klassischen Guckkastenperspektive. Der Zuschauende wird nicht Teilnehmender, sondern soll offenbar bewusst aus einer distanzierten und reflektierten Position auf die getanzten Geschlechterkonfigurationen blicken. Der Übergang zum Tanzsample [ab 0.02.09] erscheint signifikant deutlich über den Wechsel der Farbgebung. Die in Sepia in der Vermischung mit schwarz-weiß Tönen gehaltenen vorausgegangenen Samples stehen im Kontrast zu den farbenfrohen Tanzsamples. Die mediale Technik der slow motion wird wie auch im globalen Kampagnenvideo in der Exposition, die Flucht der jungen Frau vor dem sie verfolgenden Mann, eingesetzt, um ihre Angst und die Eindringlichkeit der Problematik der Gewalt zu verdeutlichen. Mit dem Beginn der Gewalthandlung der beiden Männer an der Frau, die Szenen der getanzten Gewalt-Choreographie [ab 0.00.41], wechselt die Zeitdehnung in die Echtzeit, des Angleichens der Erzählzeit an die erzählte Zeit, um dann wieder in die leichte slow motion zu überzugehen. Damit erscheint der Akt, die Frau gegen ihren Willen zu küssen, als solcher dem Zuschauenden durchaus real. Das folgende Zu-Boden-Werfen der Frau [0.0.53] wirkt wiederum in der leichten Zeitdehnung besonders brutal und

intensiv. Das Erwachen der blonden Frau [ab 00.01.23] dokumentiert ebenfalls auch in Echtzeit die statistische Realität geschlechtsspezifischer Gewalterfahrung. Der getanzte Akt der Befreiung der dunkelhäutigen Protagonistin [ab 0.01.42] wirkt noch in leichter Zeitlupe, wohingegen ihr Verlassen der Halle im Schutz der Frauen [ab 0.02.01] in Echtzeit dargestellt wird. Das befreiende gemeinsame Tanzen der Frauen in der Natur [0.02.10-0.02.55] verstärkt dabei den Eindruck der Intensität des Gefühls der Ermächtigung der Frauen beim Zuschauenden. Das Tanznarrativ erfährt seine länderspezifische und lokale Beglaubigung.

Fazit

Im Vergleich der südafrikanischen Produktion One Billion Rising Cape Town (2013) mit dem Leitvideo erscheint dieses Bildmaterial als eine stark national und kulturell ausgerichte kampagneneigene Produktion und Verhandlung. Die Protagonistinnen spiegeln auf der narrativen Ebene zunächst einmal das Bild der »Rainbow-Nation«. Dabei erfährt die Verhandlung der Gewalt gegen Frauen, wenn auch der Akt der Gewalt von den dunkelhäutigen Männern vertanzt wird, eine nationale Verhandlung unabhängig von *class* und *race.* Die der südafrikanischen Gesellschaft zugeschriebene Patriachalität und der damit einhergehenden Gewalt gegen Frauen und Mädchen (vgl. Becker 2010), wird in der Erzählung des Videos beglaubigt. In diesem Rahmen erscheint insbesondere über die Symbolik des verlassenen Hauses als »Bühneraum« das Problem häuslicher Gewalt thematisiert zu werden. Dabei kommt dem Ausdrucksmedium des Tanzes eine zweifache Rolle zu: Zum einen wird nicht nur das Körper- und Tanznarrativ verstärkt, sondern auch die Bewegungssprache und die Choreographie des Tanzes selbst fungiert in dieser künstlerischen Produktion als Ausdruck weiblicher Gewalterfahrung. Damit wirkt die Handlung des Videos stärker im Theatralen einer Film – und Bühnenkunst verortet. Infolgedessen wirkt das Video eher wie ein Produkt der Bewusstseinsbildung und Sensibilisierung für das Problem genderspezifischer Gewalt, denn als Handlungsaufforderung. Das Tanzen der Frauen in der Natur erscheint als realitätsferne Utopie, als Flucht vor der Realität, denn als Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Realitäten. Tanz stellt hier eine Form von künstlerischer Auseinandersetzung und Öffentlichkeit dar, die deutlicher als heterotopische Imagination denn als feministische Gegenöffentlichkeit erscheint. Wie auch das Kampagnenvideo aus dem deutschen Raum wirkt die südafrikanische Produktion weniger als machtvolle Gegennarration, denn als erträumte Utopie gleich einem Werbefilm für feministische Solidarität und für eine friedvolle Welt ohne Gewalt. Es bildet zwar stärker eine nationale Verhandlung und eine mögliche Identifikationsfläche für Zuschauerinnen ab, aber der Tanz erscheint nicht als politische Antwort auf die Missstände, wenn auch das Sample 5 obligatorisch zur Teilnahme am getanzten Protest (hier: Kapstadt) auffordert. Das Video erzählt via Tanz zwar die Geschichte der Gewalterfahrung und der Befreiung und thematisiert feministische Solidarität, aber er bleibt lediglich Mittel der Narration und wird nicht als politische Protestform herausgestellt. Über die mediale Techniken erlebt sich der Zuschauende stärker in der Rolle eines Zusammenhänge erfassenden und Distanz bewahrenden Beobachters als eine involvierte Person. Diese dem Leitvideo One Billion Rising (2012) innewohnende

doppelte Performativität, die über das Zusammenspiel der narrativen, theatralen und medialen Ebene zur unumwundenen Teilnahme am getanzten Protest führen wird und führen soll, zeigt sich in dieser Deutlichkeit und Handlungskonsequenz in der länderspezifischen Verhandlung, dem südafrikanischen Kampagnenvideo, nicht. Eher bleibt es eine Erzählung, die eben auch politisches Bewusstsein schärfen kann, aber nicht unbedingt zur Teilnahme am getanzten Protest im öffentlichen Raum animiert.

Narration II: Break the Chain (2012)

Innerhalb der großen Rahmung und Gegennarration »One Billion Rising« ist auch das von V-Day am 18.11.2012 veröffentlichte Tanz- und Kampagnenvideo Break the Chain (2012) einzuordnen. Wie auch der Kampagnenfilm One Billion Rising (2012) ist das Video in Zusammenarbeit von V-Day mit dem südafrikanischen Regisseur Tony Stroebel entstanden. Aufgenommen in New York, tanzchoreographisch geleitet von der US-amerikanischen Tänzerin, Schauspielerin und Produzentin Debbie Allen[26], bekannt aus der US-amerikanschen Tanzserie *Fame*, stellt das Video ein professionelles Medien- und Kampagnenprodukt dar, zu dem Tena Clark das Lied *Break the Chain* komponiert hat. Clark gilt als eine der renomiertesten Musikproduzentinnen in den USA[27], wird auf ihrer Homepage auch als Feministin und Menschenrechtsaktivistin beschrieben[28]. In der Presseerklärung von V-Day »V-Day's One Billion Rising Campaign Unveils New Song and Music Video: ›Break the Chain‹ « (Hirsch/Swan 2012c) wird das Kampagnenvideo weniger als Tanzvideo, denn als Musikdideo kategorisiert, das politisches Bewusstsein herstelle solle: »[…] »Break the Chain« aimes to raise awareness around the world about V-Day's fastest escalating global campaign to date, ONE BILLION RISING« (Ebd.). Im Zuge der »Hymne« zu »One Billion Rising«, die auch in den nächst folgenden Jahren weltweit im Rahmen des global getanzten Protets gespielt werden wird, ist zudem ein spezielles Tanz-Tutorial[29] enstanden, dass den Zuschauenden die Tanzchoreographie zu *Break the Chain* sukzessiv erklärt. Auf den ersten Blick geht das Performative, der gemeinsame Tanz der Protagonistinnen, eine starke Kooperation mit dem Sprachlich-Diskursiven, dem Text zu *Break the Chain*[30] (»Zerbrich die Ketten«) ein. Hierin unterschiedet sich dieses Kampagnenvideo fundamental von der großen, transnationalen narrativen Rahmung der Kampagne, der Gegenerzählung One Billion Rising (2012). Wie auch zuvor in der wissenssoziologischen Analyse des letzteren durchgeführt, geht es unter der Annahme der Absicht, eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit über Tanz herzustellen, im Weiteren darum, das Interdependenzgefüge von narra-

26 Anmerkung: siehe: www.debbieallendanceacademy.com/, letzter Zugriff am 02.07.19.

27 Anmerkung: siehe: Sasha Gailbright (2012): Tena Clark: The Female CEO Who Could Sell Fire to the Devil Takes Charge in the Music Industry; Forbes, 08.08.2012: https://www.forbes.com/sites/sashagalbraith/2012/08/08/tena-clark-the-female-ceo-who-could-sell-fire-to-the-devil-takes-charge-in-the-music-industry/, letzter Zugriff am 02.07.2019.

28 Anmerkung: siehe: https://www.tenaclark.com/author, letzter Zugriff am 02.07.2019.

29 Anmerkung: siehe: How to: »Break the Chain« Choreography, V-Day, 01.01.2013: https://www.youtube.com/watch?v=mRU1xmBwUeA, letzter Zugriff am 02.07.2019.

30 Anmerkung: siehe: Songtext zu *Break the Chain*, Anmerkungen zum YouTube Video: https://www.youtube.com/watch?v=fL5N8rSy4CU, letzter Zugriff am 02.07.2019.

tiver, theatraler und medialer Ebene aufzuschlüsseln. Dabei bildet es, so die Hypothese, einen zweiten wichtigen Referenzrahmen über die Implementierung einer transnational funktionierenden Choreographie, einer gemeinsamen Bewegungssprache im Sinne eines politisch-ästhetischen Ausdrucks in der Kombination mit der sprachlichen Ausgestaltung des Tanznarrativs. In der millionenfachen Rezeption auf YouTube und den länderspezifischen Verhandlungen wie dem indischen Video One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013), der Version auf Hindi India – One Billion Rising – Break the Chains (Hindi) (2013) oder der südafrikanischen Produktion V-Girls South Africa Break the Chain! (2013) zeigt sich eine wichtige Bedeutung in der Stärkung des Tanznarrativs, lanciert im Vorfeld der transnationalen Demonstrationen via Tanz.

Narration

Bestimmung des narrativen Hauptthemas, inhaltliche Zusammenfassung der Narration

Das Kampagnenvideo Break the Chain inszeniert die Vision einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit über eine sprachliche und eine performative Ebene von Narration. So erzählt das Video von zwei Entwicklungen, einer persönlichen und einer sozialen, die als die beiden Erzählstränge im Video zusammengeführt werden. Der von Tena Clark komponierte Liedtext *Break the Chain* (2012) (»Zerbrich die Ketten«) (vgl. ebd.) erzählt dabei von einem persönlichen und politischen Aufbruch einer Heldin, des lyrischen Ichs, die über, mit und durch den Tanz die »Ketten« einer patriarchalen Gesellschaftsordnung durchbricht. Mit dem bewussten und metaphorischen Übertreten der Türschwelle »[…] I will walk through that door« (vgl. ebd.), wird die Heldin, die keine Angst mehr hat, sich aus den Verhältnissen zu lösen, sich über Tanz ermächtigen: »[…] Walk, dance, rise« (vgl. ebd.) und den Weg aus dem Privaten in den öffentlichen Raum finden. Sie erträumt dabei einen gegenkulturellen Raum, in dem Vergewaltigung, Inzest und Missbrauch der Vergangenheit angehören (vgl. ebd.). Dabei nutzt sie den Tanz als politischen und ästhetischen Ausdruck, den eigenen bitteren Erlebnissen ein positives (»Dance to stop the pain«) (vgl. ebd.) und erhebendes Körpergefühl (»my body's holy«) (vgl. ebd.) entgegenzusetzen und über die Brechung sozialer und choreographischer Regeln des öffentlichen Raumes (»[…] Dance to break the rules«) (vgl. ebd.) politisches Bewusstsein herzustellen. Dazu ruft sie zur Unterstützung des performativen Vorhabens eine weibliche und solidarische Zivilgesellschaft auf: »[…] Sister won't you help me, sister won't you rise« (vgl. ebd.). Die von Debbie Allen konzipierte Tanzchoreographie zeigt sich dabei als einheitliche Raumschrift verschiedener Gruppen von jungen Frauen, die sie im teilöffentlichen und geschützten Raums des Tanzstudios üben, um dann ihrem politischen Anliegen in Form des Flashmobs im urbanen Raum Ausdruck verleihen zu können. Dabei verbindet das gemeinsame Tanzen als Klammer immer auch den begleitende Liedtext oder das Einblenden der Sängerinnen, die teilweise singend und tanzend im öffentlichen Raum erscheinen, so wie die V-Girls, die ebenfalls die Hymne im öffentlichen Raum mitsingen. Das Kampagnenvideo erscheint als eine Erzählung der Befreiung und Politisierung der Mädchen und Frauen über das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum. Der obligatorische und jedem Kampagnenvideo folgende

Handlungsaufruf, am getanzten Protest am 14.02.2013 teilzunehmen, schließt das Video narrativ ab.

Bestimmung der narrativen Struktur anhand der filmischen Dramaturgie

Die narrative Struktur des Kampagnenvideos, in der Trias »walk – dance – rise«[31], gliedert sich wie auch das Leitvideo One Billion Rising (2012) in der Grundstruktur in fünf Akte auf. Diese folgen allerdings, bedingt durch den Aufbau, die Dramaturgie des Songtextes und den Chorus als jeweiligen Höhepunkt, nicht ausschließlich einem stringenten pyramidalen Gesetz, sondern lassen sich in der Feinstruktur eher leicht wellenförmig bestimmen. Im Besonderen geht es in der Narrationslogik des Kampagnenvideo darum, die sprachliche Hymne mit der Performativität der Flashmobs im öffentlichen Raum zu verknüpfen. Über den Liedtext, den Monolog des lyrischen Ichs, wird die leicht wellenförmige Struktur narrativ generiert, im Bildlichen hingegen an den klassischen Dramenaufbau angeglichen. Insofern dient die Entschlüsselung des dramaturgischen Aufbaus und die dann folgende Bestimmung der narrativen Sequenzen, beziehungsweise Samples, der Erfassung beider Erzählstränge, die sich im audiovisuellen Zusammenspiel zum klassischen Aufbau verdichten und in der Feinanalyse zugleich die Produktion und die Stabilisierung des Tanznarrativs erkennen lassen. Insofern bietet das Video eine interessante Verbindung zwischen der Identifikation der Zuschauerin mit dem lyrischen Ich und zugleich der Darstellung einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit im urbanen Raum. Der erste Akt, die Exposition, deutet den Aufbruch der Heldin an. Sie wird die Schwelle vom privaten oder dem teilöffentlichen Raum zum öffentlichen Raum übertreten. Wie im zweiten Akt dargestellt, der mit den Worten, der diskursiven und im Chor gesungenen Handlungsaufforderung »Walk – dance –rise« (vgl. ebd.) beginnt, bereiten sich die Protagonistinnen, die alle die Stimme des lyrischen Ichs verkörpern, im teilöffentlichen Raum des Tanzstudios auf den getanzten Protest vor. Zum Refrain tanzen verschiedene Gruppen junger Frauen unterschiedlicher Ethnien solidarisch die Choreographie zum Flashmob zu *Break the Chain*. Im vierten Akt wird das Tanzen im öffentlichen Raum mit der kampagnentypischen Zeigegeste verbunden. Der fünfte Akt schließlich wird, wie auch im Vergleich zu großen narrativen Gegenerzählung One Billion Rising (2012), nur angekündigt; eine »transnationale Einlösung durch die Heldinnen« muss am 14. Februar 2014 folgen.

Bestimmung und Beschreibung der narrativen Handlungssequenzen unter Berücksichtigung des dramaturgischen Aufbaus

Wie bereits zuvor thematisiert lassen sich die narrativen Handlungssequenzen nur im Zusammenspiel von Bild und Songtext erfassen, da die Hymne, das Lied *Break the Chain* eine Handlungsrichtung vorgibt, die durch die Bilder performativ untermalt wird. Die Exposition [0.00.00-0.00.23] zeigt zwei Sängerinnen im Musikstudio. Sie verleihen dem lyrischen Ich, das keine Angst mehr zeigt (»I'm not afraid anymore«) (vgl. ebd.) und sich auf seinen Weg begibt und somit eine innere und äußere Schwelle übertritt (»I will walk through that door«) (vgl. ebd.), den Weg in die Öffentlichkeit nimmt, ihre

31 Anmerkung: vgl. ebd.

Stimme. Mit dem sprachlich-diskursiv vorweggenommen Schritt folgt in der Peripetie I [0.00.34-0.01.13] die Vorbereitung auf die Umsetzung. Eine große Gruppe Frauen übt unter der Führung des weiblichen Tanz-Coach Debbie Allen [ab 0.00.24] die ersten Schritte der Choreographie zu *Break the Chain* vor dem Spiegel eines Tanzraumes. Begleitet von der Liedzeile »Dance, rise, walk« (vgl. ebd.) marschieren nicht nur die Protagonistinnen im Tanzraum, sondern scheinbar simultan dazu auch zwei andere Gruppen junger Frauen im öffentlichen Raum New Yorks. Durchzogen sind die Tanzszenen durch kleine Sequenzen, in denen man Kleingruppen von Frauen durch die Straßen laufen sieht, so als würden sie schnellstmöglich versuchen, zu den tanzenden Gruppen dazu zustoßen. Derweil erträumt sich das lyrische Ich in der Fokussierung auf eine der Studiosängerinnen [0.00.43-0.00.45] eine Welt, die frei von genderspezifischer Gewalt ist (»I can see a world where we all live […]«) (vgl. ebd.), eine positive Gegenerzählung, die von einem afroamerikanischen jungen V-Girl in den öffentlichen Raum transportiert wird. Sie steht auf einem öffentlichen Basketballplatz, der geschlechtsspezifisch von männlichen Streetballspielern und Skateboardfahrern besetzt ist, hat ihre EarPods im Ohr und singt die Liedzeile [0.00.46-0.00.48] »Safe and free from all oppressions« (vgl. ebd.) mit. Ihr Tanz und Gesang wird quasi visuell begleitet von der Gruppe unter der Führung von Debbie Allen, die mittlerweile auf einer Grünfläche in Manhattan im Vordergrund der Skyline tanzt [0.00.49-0.00.50], Symbol einer durch Kapital und Herrschaftsstrukturen geprägten gesellschaftlichen Ordnung. Eine der Sängerinnen leitet die Textzeile »No more rape or incest, or abuse« (vgl. ebd.) ein, die ersten Worte zunächst noch im Musikstudio, die letzten erklingen dann schon auf einer der Straßen New Yorks. Eine weitere Sängerin, die alleine auf einer breiten Straße läuft, ergänzt die Handlungsaufforderung mit der Mahnung »women are not a posession« (vgl. ebd.) [0.00.56-0.00.57] und klagt damit nicht nur eine patriarchale Vorstellung, sondern auch eine kapitalistische Wirtschaftsordnung an, in der Frauen im weiteren Sinne auch als »Ware« gehandelt werden. Eine vierte, blonde junge Sängerin erscheint zunächst im teilöffentlichen Raum des Musikstudios und singt selbstbewusst »You've never owned me« (vgl. ebd.), bevor sie zusammen mit einer Gruppe junger Frauen auf einer Plattform am Fluss vor der Skyline New Yorks gemeinsam die Choreographie zu *Break the Chain* tanzt [0.01.02]. Eine Sängerin leitet im Studio über zu den Liedzeilen »I'm not invisible/I'm simply wonderful« (vgl. ebd.), die das V-Girls auf dem Basketballplatz weiterführt: »I feel my heart for the first time racing« (vgl. ebd.). Ergänzt wird das Bild des Lebendigseins über einen Ausschnitt der im Tanzstudio tanzenden Frauen (»I feel alive«) (vgl. ebd.) und abgeschlossen durch die Liedzeile der blonden Sängerin: »I feel so amazing« (vgl. ebd.). Der einsetzende Chor [ab 0.01.14] mit der Textzeile »I dance cause I love« (vgl. ebd.) wird visuell begleitet von der tanzenden Frauengruppe im öffentlichen Raum der Stadt. Der einleitende Imperativ »Dance« (vgl. ebd.) wird dabei immer wieder im Chor gesungen, als gemeinsame Handlungsaufforderung, den »Bewegungschor«, den getanzten Flashmob im öffentlichen Raum zu tanzen. Die dunkelhaarige Sängerin mahnt auf der Straße gehend schließlich eindringlich: »It's time to break the chain« (vgl. ebd.) [0.01.27-0.01.28]. Begleitet von verschiedenen Tanzszenen erzählt der im Chor gesungene Imperativ »Dance, rise« vom Zusammenhang des Tanzens mit dem politischen Erwachen und der Selbstermächtigung der Frauen. In der Peripetie II [0.01.41-0.02.12] wird das Narrativ einer transnationalen Solidarität einge-

führt: »Take your sisters & your brothers by the hand//Reach out every woman & girl« (vgl. ebd.). Zudem werden Szenen politischer Aussagen, wie die der dunkelhäutigen jungen Aktivistin, die mit ihren EarPods in der Bahn steht und mitsingt, [0.01.58] mit den Flashmob-Szenen im öffentlichen Raum verknüpft [0.01.58-0.02.00]. Die Liedzeilen »This is my body//my body's holy« (vgl. ebd.) markieren die Unantastbarkeit des weiblichen Körpers, das Unterlassen der Inbesitznahme gegen den Willen der Frau. Der zweite Höhepunkt [0.02.13-0.02.35] wird durch den Refrain begleitet, dessen Liedzeile, der einleitende Imperativ »Dance« (vgl. ebd.), im Chor gesungen wird und von den Ausschnitten der tanzenden Frauengruppen in allen Räumen untermalt wird. In der Phase der ersten Retardierung [0.02.36-0.03.07], die sprachlich begleitet durch die chorische, rhetorische Frage »Sister won't you help me, sister won't you rise« (vgl. ebd.) wird und durch die gemeinsame Aufforderung »Dance« (vgl. ebd.), tanzen die Protagonistinnen im öffentlichen Raum im Schutz ihrer Frauengruppe ihren eigenen Teil der in der Choreographie vorgesehenen Improvisation. Die tanzenden Füße [0.03.01] symbolisieren dabei die freudvolle und performative Eroberung des öffentlichen Raumes in der Figuration der tanzenden Gruppe. Die sprachliche Erinnerung und Mahnung »This is my body, my body's holy« (vgl. ebd.), die die Phase der dritten Peripetie [0.03.08-0.03.23], der Wiederholung und Verstärkung der Dringlichkeit des Handelns des performativen Protests einleitet, wird von verschiedenen, repetitiv wirkenden Bildern der getanzten Choreographie begleitet. Im Tanzstudio tanzt auch Eve Ensler [0.03.11-0.03.12], legitimierte Sprecherin der Kampagne, mit, gleich darauf folgt in der nächsten Sequenz die Einblendung von Debbie Allen [0.03.11-0.03.13] und ihrer Gruppe, den Flashmob auf der Grünfläche vor der Skyline New Yorks ausführend. Im Sample 8 [0.03.24-0.04.12], dem dritten Höhepunkt, verdichtet sich zum Refrain wieder der chorische Aufruf »Dance« (vgl. ebd.), es folgen dann Videosequenzen der kraftvoll und fröhlich im Tanzstudio übenden oder in Form eines Flashmobs im öffentlichen Raum tanzenden jungen Frauen. Unter ihnen befinden sich auch die Sängerinnen. Unter den tanzenden Frauen scheinen auch immer mehr den Liedtext mitzusingen, im Besonderen Debbie Allen [0.04.09-0.04.10], die nicht nur performativ, sondern auch sprachlich der Handlungsaufforderung und Motivation »Break the Chain« (vgl. ebd.) Ausdruck verleiht. Die folgende zehnsekündige abschließende Phase der Retardierung [0.04.13-0.04.23] verbindet die symbolträchtige »One-Billion-Rising«-Zeigegeste mit allen dreien, im Kampagnenvideo Break the Chain (2012) im urbanen Raum der Metropole New York auftretenden Frauengruppen. Sie alle vollziehen scheinbar gleichzeitig die Geste als Zeichen weiblicher Solidarität und politisch-feministischen Widerstands. Die letzte Videosequenz [0.04.24-0.04.29] kündigt wie auch die Narration One Billion Rising (2012) den 5. Akt, die Einlösung des performativen Versprechens via Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen, nur an. Es erfolgt die Handlungsaufforderung an die Zuschauenden, sich der feministischen Bewegung anzuschließen (»JOIN AT ONEBILLIONRISING.ORG«) (vgl. ebd.), der Verweis auf Facebook und Twitter und die Ankündigung und das Versprechen (»1 BILLION RISING«) (vgl. ebd.), die Policy »STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.) und das angekündigte Datum (»14 February 2013«) (vgl. ebd.) des transnational getanzten Protests. Die Heldinnen haben es vorgemacht: Sie haben die »Ketten durchbrochen«. Begleitet und geleitet von

der Hymne *Break the Chain* haben sie ihr politisches Anliegen via Tanz performativ in die Öffentlichkeit getragen.

Bildung von Samples und Auswahl der narrativen Schlüsselsequenzen hinsichtlich der Untersuchungsfrage

Die zur empirischen Fokussierung und Strukturierung gebildeten Samples generieren sich zum einen aus der Erzählstruktur des Kampagnenvideos Break the Chain (2012), unter Berücksichtigung der Herausarbeitung des dramaturgischen Aufbaus, und zum anderen aus der Führung durch den Liedtext. Dabei müssen die jeweiligen Videosequenzen eines zu untersuchenden Samples, das im Besonderen die Erzähllogik des Tanznarrativs – Tanz als Form der persönlichen Ermächtigung des eigenen weiblichen Körpers und Ausdruck weiblicher Solidarität und politischen Protests – verfolgt, einer dezidierten Analyse unterzogen werden. Von besonderem Forschungsinteresse sind dabei jene Sequenzen, die das Tanznarrativ einleiten, aufbauen und stützen und Aufschluss über das Interdependenzgefüge, die Verhandlung von Raum und Öffentlichkeit (*Doing Public*), Geschlecht (*Doing Gender*) und Tanz (*Doing Choreography*) geben. Das erste Sample, das den Aufbau und somit auch die Erzählung des Tanznarrativs einleitet, ist die Exposition [0.00.00-0.00.33]. Das lyrische Ich in der Gestalt einer jungen Sängerin besingt ihre eigene Selbstermächtigung und kündigt den Aufbruch aus dem privaten Raum und inneren Raum, beziehungsweise dem teilöffentlichen des Musikstudios an. Das nächst folgende Sample 2 [0.00.34-0.01.13] ist von Untersuchungsinteresse, da es als erste Peripetie die Verknüpfung von Handlungssträngen darstellt: Frauen bereiten sich in teilöffentlichen oder öffentlichen Räumen auf das Tanzen vor. Das dritte Sample [0.01.14-0.01.40] markiert dabei den ersten wichtigen Höhepunkt, der dezidiert analysiert wird. In dem Zusammenspiel von Liedtext und Darstellung der getanzten Flashmobs im öffentlichen urbanen Raum New Yorks, Sitz der UNO und narratives Sinnbild eines friedlichen Schmelztiegel verschiedener Ethnien, entfaltet sich das Tanznarrativ performativ. Das Sample 4 [0.01.41-0.02.12] markiert die zweite Peripetie, die Bewusstwerdung der Dringlichkeit des Anliegens. Der zweite Höhepunkt, das Sample 5 [0.02.13-0.02.35] verstärkt das Tanznarrativ über die Wiederholung der Tanzszenen. Das Sample 6 [0.02.36-0.03.07] ist für die wissenssoziologische Feinanalyse von Bedeutung, weil es über die Phase einer ersten Retardierung das Narrativ weiblicher Solidarität (»sister won't you rise«) (vgl. ebd.) in Verbindung mit dem freien, freudvollen Tanzens im Schutz der Gruppe aufbaut und etabliert. Das Sample 7 [0.03.08-0.03.23] wiederum verfestigt in Form einer dritten Peripetie die Dringlichkeit performativen Handelns über Tanz als Form politischen Ausdrucks. Das nächst folgende Sample 8 [0.03.34-0.04. 12] konstituiert den dritten Höhepunkt, das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum, das in die nächste analytisch wichtige Sequenz 9 [0.04.13-0.04.23] mündet, die Verknüpfung des Flashmobs mit der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste, Symbol feministischer Solidarität und Aufruf zum performativen Handeln via Tanz. Das letzte zu untersuchende Sample 10 [0.04.24-0.04.29] bildet die Vorausdeutung und Ankündigung einer transnationalen »Katharsis«, der getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit über den abschließenden Handlungsaufruf »STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.) und den Verweis auf die sozialen Netzwerke.

Theatralität

Formulierende ikonographische und ikonologische Interpretation der Samples

Die Analyse der Ebene der Theatralität, die Untersuchung theatraler Elemente wie der Mimik und Gestik der Protagonist*innen, Kostüme und Maske, Musik, Geräusche, Licht und Text entlang der Sequenzen der ausgewählten Samples, eröffnet Einblick in die ästhetische Komposition des Kampagnenproduktes und lässt eine formulierende ikonographische und ikonologische Interpretation vor dem Hintergrund der Untersuchung der Narrative des Videos zu. Das zweite Sample, die Peripetie I [0.00.34-0.01.13], stellt, wie in der Analyse der vor-ikonographischen Ebene der Narration bereits beschrieben, die Vorbereitung der Gruppen der Protagonistinnen auf den getanzten Flashmob und das Üben und Ausführen dessen im öffentlichen Raum dar. Dabei wird die Zukunftsvision des lyrischen Ichs aus der Exposition »I will walk through that door« (vgl. ebd.) gemeinsame performative Realität der Gruppen der Protagonistinnen in unterschiedlichen Räumen. Die Lichtgebung, der Wechsel von schwarz-weißer Einfärbung, über helles Studiolicht bis zum Tageslicht unterstützt dabei die Heldinnenreise vom fast privat anmutenden und abgeriegeltem Raum des Musikstudios [z.B. 0.00.43-0.00.45], über den teilöffentlichen Raum des Tanz- oder Fitnessstudios [z.B. 0.00.33-0.00.34] in den öffentlichen urbanen Raum der pulsierenden Metropole New Yorks [z.B. 0.00.37-0.00.38]. Die textliche Ebene erscheint dabei auf der theatralen Ebene eine hervorgehobene, leitende, hypotaktische Stellung einzunehmen, die visuellen Bilder eine Umsetzung dessen zu sein. Sie verdeutlicht zu Beginn des Samples 2 über den chorischen Aufruf »Walk« (vgl. ebd.) den Eintritt des lyrischen Ichs und aller Heldinnen zugleich, die alle dieselbe Geschichte erlebt und dieselbe Vision haben, in den sich performativ konstituierenden gegenkulturellen »Tanzraum«. In dem Zusammenhang steht auch die sprachlich-diskursive und sich wiederholende Trias »Walk, dance, rise« (vgl. ebd.) die in Abwandlung der Policy »STRIKE. DANCE. RISE!« (vgl. ebd.) des leitenden Kampagnenvideos One Billion Rising (2012) chorisch den Weg des lyrischen Ichs und der sich damit identifizierenden Zuschauerin vom Privaten in die Öffentlichkeit weist. Dabei begleitet der Liedtext auf der sprachlichen Ebene auch die Beschreibung und visionäre Ausgestaltung der Räume. Während sich die Sängerin im Musikstudio, ihrem »Innenraum« eine friedliche, neue Welt erträumt »I can see a world where we all live« (vgl. ebd.), die anders ist, als das, was sie bisher als Frau erlebt hat, führt die junge, afroamerikanische Frau (V-Girl) auf einem öffentlichen, männlich besetzten Basketballplatz New Yorks mimisch, gestisch und choreographisch aus, was es bedeutet, sich sicher und frei in der Öffentlichkeit zu fühlen (»[…] safe and free from all oppression«) (vgl. ebd.). Die Mimik und Gestik aller Protagonistinnen ist darüber hinaus durch Freude, Lebendigkeit und kraftvolle Entschlossenheit gekennzeichnet. Die Protagonistinnen symbolisieren durch alle Samples hindurch über ihre kampagnenspezifische Kleidung die Zugehörigkeit und Teilnahme am transnational getanzten Protest. Dabei tragen die Sängerinnen und die Aktivistinnen schwarze Kampagnen-T-Shirts mit der stilisierten rot-purpurfarbenen weiblichen Figur, die ihre Hände zum Symbol der Vagina formt und dem textlichen Aufdruck in roten Lettern »ONE BILLION RISING// STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.) und dem Verweis auf das Datum des transnationalen getanzten Protests, den 14. Februar 2013, versehen sind. Die tanzenden Frauen tragen

auffallend körperbetonte Kleidung, Jeans, kurze Röcke, Tank-Tops oder T-Shirts. Bezüglich der Farbwahl dominieren fuchsia- und purpurfarbene Farbtöne der Oberteile in Kombination mit blauen oder schwarzen Unterteilen die Szenerie [vgl. z.B. 0.00.49-0.00.50]. Der erste Höhepunkt des Kampagnenvideos [0.01.14-0.01.40] kündigt sich über den anschwellenden Rhythmus und die in die höheren Töne gehende Musikalisierung des Liedes *Break the Chain* an. Wieder bestärkt der Chor der Sängerinnen über die sich wiederholende Handlungsaufforderung »Dance« den Weg des lyrischen Ichs, der Identifikationsfigur für die Zuschauerinnen. Der Tanz wird für sie, unterstützt durch das theatrale Zeichen des Textes, zum Ausdrucksmittel von Lebensfreude und Verarbeitung der gewaltvollen Erlebnisses (»I dance cause I love, dance cause I dream, dance cause I've had enough. Dance to stop the screams«) (vgl. ebd.) und einer Politisierung über den gewaltlosen Übertritt, die Störung der sozialen Choreographie und der sozialen Ordnung des öffentlichen Raumes durch den getanzten feministischen Protest: »Dance to break the rules«. (vgl. ebd.) Dabei unterstützt die theatrale Ebene über die Kostümierung enganliegender, feminin wirkender Kleidung, bewegungsfreundlicher Turnschuhe oder flacher Stiefel und das sich wiederholende Muster der Lichtverhältnisse (vgl. Sample 2) abermals die Konstituierung und Ausgestaltung des Tanznarrativs auf der theatralen Ebene. Insbesondere das Sample 6 [0.02.36-0.02.07], die Phase der ersten Retardierung, der Ausführung des Narrativs weiblicher Solidarität in Verknüpfung mit dem gemeinsamen freien und freudvollen Tanzen im Schutz der Gruppe wird auf der theatralen Ebene über die durchgängige Mimik der ausstrahlenden (Lebens-)Freude der Protagonistinnen in Kombination mit der Textebene, der repetitiv im Chor gesungenen rhetorischen Frage und Aufforderung »sister won't you rise« (vgl. ebd.), aufgebaut und verfestigt. In Sample 9 schließlich kommt es zur funktional und symbolisch wichtigen Verknüpfung von Tanz und politischer Gestik. Die Gruppe der vom weiblichen Tanz-Coach Debbie Allen angeführten Frauen leitet auf der Grünfläche die Zeigegeste ein [0.04.13-0.04.14]. Alle Protagonistinnen strahlen dabei eine hohe körperliche Präsenz aus, ihre Gestik erscheint kraftvoll, überzeugend und fest entschlossen für den Zuschauenden. Sie schauen beim Ausführen der Zeigegeste gen Himmel [vgl. 0.04.13-0.04.17; 0.04.20], so als hätten sie den performativ-politischen Durchbruch erreicht. Nur die eingeschobene Sequenz [0.04.18-0.04.19] der Gruppe der jungen Frauen, die während der Geste direkt in das Kameraauge blicken und die imaginäre Zuschauerin angucken, mahnt an die Teilnahme am transnationalen Protest am 14.02.2013 im öffentlichen Raum. Der Kampagnenname, beziehungsweise das performative Versprechen »One Billion Rising« wird auf der theatralen Ebene des (gesungenen) Textes verstärkt: eingeleitet durch die von Debbie angeführte Tanzgruppe, über die Gruppe der jungen Frauen, die vor dem Fluss mit Blick auf die Skyline getanzt hat (»Billion«) (vgl. ebd.), über die kleine Gruppe der Frauen auf der Straße (»ri….«)/vgl. ebd.) bis wieder zurück zu den Frauen der vorherigen Sequenz (»iiisi«) (vgl. ebd.) mündend bei der Tanzgruppe (»….ng«) (vgl. ebd.) beim Ausklingen der Endung der zweiten und letzten Silbe. Zugleich unterstützt das Erlöschen des Lichtes [0.04.23] den Eindruck einer »Aufführung im öffentlichen Raum« auf der theatralen Ebene und leitet in Sample 10 zur Aufführung als Durchführung über (»JOIN AT ONE BILLION RINSING«) (vgl. ebd.), über die Einladung sich mit der Kampagne zu assoziieren und dem politischen Imperativ »STRIKE DANCE RISE!« (vgl. ebd.) tanzend demonstrierend zu folgen, hin.

Kontrastierung der Sequenzstellen

Wie schon im Rahmen der wissenssoziologischen Analyse des Leitvideos, der narrativen Rahmung und Gegenerzählung One Billion Rising (2012) erarbeitet, wirken auch in diesem Kampagnenvideo, das verstärkt auf die Ausgestaltung des Tanznarrativs und des Narrativs getanzter Gegenöffentlichkeit setzt, alle Protagonistinnen sympathisch. Sie stellen mit Ausnahme der älteren weiblichen prominenten Leitfiguren wie Debbie Andrews (Tanz-Coach), Eve Ensler (Initiatorin der Kampagne) und Tena Clark (Komponistin der Hymne) hauptsächlich junge Frauen verschiedener Ethnien dar. Während Tena Clark erst in Sample 3, der Phase des ersten Höhepunktes, als Zuschauerin im Tanzstudio auftaucht [0.02.16] und Eve Ensler als mittanzende Akteurin in der Phase der Peripetie III im Studio gezeigt wird [0.03.13+0.03.24], begleitet Debbie Allen die Gruppe der jungen Frauen von ihrem Start im geschützten Raum [ab 0.00.34] bis zur ihrer Aufführung des Flashmobs und dem Vollzug der Zeigegeste im urbanen Raum [bis 0.04.23]. Das Zusammenspiel der entschlossenen und freudigen Mimik, der kraftvollen Gestik mit der feminin und zugleich alltäglich wirkenden Kleidung der Protagonistinnen durch alle untersuchten Samples hindurch, symbolisiert einen hoffnungsvollen politischen Aufbruch im Schutz und getragen durch die Solidarität der Gruppe der Frauen. Die Kleidung eint die Protagonistinnen in einer gemeinsamen Ausrichtung, unabhängig ihrer Herkunft. Dennoch wirkt sie nicht uniform, sondern in der Variation der kombinierbaren Möglichkeiten. Das Interaktionsgefüge von Tanz als Gruppenchoreographie im Zusammenspiel mit der theatralen Ebene sendet über alle Sequenzen, die den Tanz visuell verarbeiten, den Eindruck einer stimmigen und validen feministischen Protestform an der Schnittstelle zwischen Ästhetischem und Politischem. Die letzten Videosequenzen [00.04.13-0.04.23, Sample 9] unterscheiden sich dabei im Vergleich von den anderen untersuchten davon, dass auf der theatralen Ebene deutlich zwischen Gestik und gesungenem Text unterschieden wird. Während die Protagonistinnen im öffentlichen Raum die Zeigegeste ausführen, sind die letzten Liedzeilen der Sängerin zu hören (»One Billion Rising«) (vgl. Break the Chain 2012). Dabei wirkt der ausklingende nicht mehr rhythmisch begleitete Gesang des lyrisches Ich, bei dem keine der Sängerinnen mehr zu sehen ist, wie eine innere Stimme aller Protagonistinnen, inklusive der Zuschauenden selbst, die das politische Handeln aller leiten soll. Sie schauen dabei beim Ausführen der Zeigegeste gen Himmel [vgl. 0.04.13-0.04.17; 0.04.20], so als hätten sie den politisch-performativen Durchbruch erreicht. Nur die eingeschobene Sequenz [0.04.18-0.04.19] der Gruppe der jungen Frauen, die während der Geste direkt in das Kameraauge blicken und die mögliche Zuschauerin angucken, mahnt an die Teilnahme am transnationalen Protest am 14.02.2013 im öffentlichen Raum. Durch alle Sequenzen hindurch wirken die Protagonistinnen dabei als sympathische weibliche Vor-Bilder, als junge Frauen, in deren Gruppe man auch mittanzen wollen würde. Insbesondere wird dieser Eindruck, auch bedingt durch die choreographische Führung des Tanz-Coaches Debbie Allen, die all ihre Leidenschaft und Energie in den Tanz-Raum zu geben scheint, noch verstärkt.

Performativität

Ikonische Analyse der Videotechnik (szenische Choreographie, Perspektive, Schnitttechnik, planimetrische Gesamtkomposition)

Im Folgenden wird der Fokus auf die Ebene der Medialität gelegt, die Analyse der Schnitttechnik und der Kameraführung- und perspektive getätigt, um offenzulegen, wie die Darstellung der Narration und ihre Wirkung auf den Zuschauenden performativ über das Zusammenspiel mit den medialen Techniken erzeugt wird. Auf der Ebene der Medialität lässt sich wie auch bereits anhand der »großen Gegennarration« diskutiert, wieder ein spezifisches Wechselspiel des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit beobachten. Unmittelbar damit verknüpft ist die Schnitttechnik der slow motion. Diese sorgt dafür, dass die Handlung in ihrer Darstellung hervorgehoben wird, über eine Eindringlichkeit den Zuschauenden emotionalisieren kann und seine Aufmerksamkeit auf einem hohen Level hält. Zudem verstärkt sie auch den Eindruck der Wahrhaftigkeit der Erzählung und ihrer Narrative. Dabei lässt sich ein Darstellungsmuster herausfiltern, das sich durch alle untersuchten Samples zieht. Während die Exposition, die Stimme des lyrischen Ichs in der Verkörperung der Sängerin im Musikstudio, noch in sehr leichter slow motion gezeigt wird, wechselt die Erzählzeit mit Beginn des Sample 2, der Start der Choreographie zu *Break the Chain*, der Peripetie I in die Echtzeit [0.00.34-0.00.35] über. Dieser Wechsel im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit korrespondiert auch mit der spezifischen Ausgestaltung der Schnitte. Während die Exposition durch weiche Szenenübergänge gestaltet ist, markiert ein harter und dynamischer Schnitt den Übergang von einem hermetisch abgeriegelten Innenraum des Musikstudios in den teilöffentlichen Tanzraum, in dem die dynamische Choreographie zu *Break the Chain* in Echtzeit unter der Führung von Debbie Andrews [ab 0.00.34] geübt wird. Diese und die folgenden Tanzszenen [0.00.34-0.00.43] des 3. Samples werden überwiegend aus der Halbtotalen gezeigt, das Kameraauge direkt und frontal auf die Protagonistinnen gerichtet. Dabei dominiert die Untersicht, die die Darstellung der jungen Frauen als mutige und überzeugte Aktivistinnen und Heldinnen medial unterstützt. Dabei sind die eingeschobenen Szenen im Musikstudio [z.B. 0.00.43-0.00.45], die auch das Erträumen des lyrischen Ich verkörpern, wieder in einer leichten Zeitdehnung gehalten, die zusammen mit der Kameraperspektive der Nahen den Fokus auf die Aussagen legt und der Zuschauerin somit auch eine Nähe zur und eine Identifikationsmöglichkeit mit der Protagonistin bietet. Während die Gruppen-Tanzszenen im Tanzstudio und die Aufführung der Flashmob-Szenen im öffentlichen Raum aller untersuchten Samples in Echtzeit dargestellt sind, zeigen die Szenen im Musikstudio und jene, welche die junge afroamerikanische Protagonistin mit der Stimme des lyrischen Ichs auf dem Basketballplatz zeigt, eine leichte Dehnung der Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit. Während das Tanzen in Echtzeit eine hohe Dynamik aufweist und über schnelle, harte Kameraschnitte medial die dargestellte Geschwindigkeit unterstützt, verdeutlichen alle jene Sequenzen, die eine leichte Zeitdehnung aufweisen, eine starke Fokussierung auf den Prozess der persönlichen und politischen Entwicklung des lyrischen Ichs. Insbesondere am Ende des Sample 2, der Peripetie I fällt dabei auf, dass viele der Videosequenzen sich zwischen leichter Untersicht und der Normalsicht abwechseln [vgl. ab 0.00.53-0.01.13], so als solle der Eindruck

zwischen Bewunderung und gleichzeitigen Gefühl, den Protagonistinnen auf Augenhöhe begegnen zu können und selbst am getanzten Protest teilnehmen zu können, bei der Betrachtenden explizit erweckt werden. Im Sample 3 [0.01.13-0.01.40], dem Höhepunkt I, ändert sich das Muster der medialen Umsetzung der narrativen Ebene. Szenen in Gruppen tanzender Frauen werden in den Sequenzen im Tanzstudio in Echtzeit abgebildet, während die Sequenzen der in der Öffentlichkeit zusammenkommenden und den Flashmob tanzenden Frauen in leichter, fast nicht bemerkbarer Zeitdehnung [vgl. z.B. 0.01.19; 0.01.20-0.01.21; 0.01.23-0.01.24] wiedergegeben werden. Diese intensiviert und mythisiert fast unbemerkt das gemeinsame Tanzen der Frauen. Die Zeitdehnung auf der medialen Ebene gestaltet das Tanznarrativ ästhetisch und politisch aus. Sie erweckt den Eindruck einer ästhetischen Handlung, die – im Gegensatz zum Ausführen der Choreographie im teilöffentlichen Raum des Tanzstudios – sich in den politischen, den urbanen Raum – einschreibt. Diese Allianz verstärkt den Eindruck der Validität des tänzerischen Flashmobs als feministischer Protestform über mediale Techniken der Bildbearbeitung. So wird der Tanz im Schutz der Gruppe nicht nur als Erlebnis der persönlichen Ermächtigung wahrgenommen, sondern als machtvoller und intensiver Akt der friedlichen »Eroberung« des öffentlichen Raumes. Dabei dient auf der narrativen Ebene die Stadt New York nicht nur als Projektionsfläche für persönliche Träume, sondern wird zur »Geburtsstätte transnationaler, feministischer Anliegen« und feministischer Solidarität über die Raumschrift des gemeinsamen Tanzens auserkoren. Dabei bestätigt der aufkommende Wechsel von der Untersicht in die Normalsicht bis zur leichten Aufsicht [vgl. z.B. 0.01.30- 0.01.31; 0.01.32] die performative Handlung im öffentlichen Raum. In der Videosequenzen der Retardierung I, dem Sample 6, in dem es darum geht, auf der medialen Ebene das Tanznarrativ hinsichtlich weiblicher Solidarität im und über das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum auszubauen und zu stützen, findet über die Schnitttechnik einer kaum bemerkbaren slow motion durch alle Videosequenzen hindurch eine Verdeutlichung des Narrativs weiblicher Solidarität in Verknüpfung mit dem gemeinsamen Tanzen statt. Dabei lässt die Choreographie zu *Break the Chain* den Protagonistinnen Spielraum der tänzerischen Improvisation. Insbesondere die Kameraausrichtung und Fokussierung auf die zum Rhythmus tanzend am Platz marschierenden Füße der Akteurinnen [vgl. 0.02.40; 00.02.44; 0.02.45] aus der Perspektive der Halbnahen verstärken das Bild weiblichen Einklanges und gemeinsamen Handelns via Tanz. Der Tanz scheint das politische Handeln erst möglich zu machen, ihm eine Form des transnationalen Ausdrucks und der Einschreibung in den öffentlichen Raum zu geben. Auch die wiederkehrende Perspektive der Untersicht [vgl. z.B. 0.02.41; 0.02.42; 0.02.43; 0.02.48] unterstützt medial die politische Geschichte weiblicher Solidarität. Getanzte Szenen aus der leichten Aufsicht zum Ende des Samples hin [0.03.03; 0.03.05] und der anschließenden Normalsicht [0.03.05-0.03.07] auf die auf der öffentlichen Grünfläche den Flashmob tanzenden Protagonistinnen, stellen wieder eine Verbindung zum getanzten Protest am 14.02.2013 her – zum einen über die antizipierte »Beglaubigung« über die Perspektive der leichten Distanz von oben, zum anderen über die Begegnung mit den tanzenden Frauen auf Augenhöhe. Im Konkreten bereitet das Ende des Samples 6 über die Kameraperspektive der Normalen auch den Übergang zur Phase der letzten Peripetie vor, der narrativen Verstärkung der Dringlichkeit des Protests. Dabei arbeitet das Sample 9, die Phase der Retardierung durch

alle Sequenzen hindurch mit der medialen Schnitttechnik der slow motion [0.04.13-0.04.23], wodurch die ausgeführte »One-Billion-Rising«-Zeigegeste aller dargestellten Protagonistinnen im Zusammenspiel mit der Einstellung der Halbtotalen [ab 0.04.14] bei deutlicher Aufsicht macht– und eindrucksvoll erscheint. Ein transnationaler feministischer Protest via Tanz erscheint möglich und durchführbar. Das letzte Sample [0.04.24-0.04.29] kündigt nur noch die stattfinden werdende Aufführung als Durchführung im öffentlichen Raum an. Dazu verstärkt die fortgesetzte Zeitdehnung auf der medialen Ebene den Eindruck, dass der getanzte Protest auf keinen Widerstand mehr treffen könne. Über das erste und einzige Zooming des Kameraauges werden die Zuschauenden dazu ermutigt, geradezu aufgerufen, sich performativ zu beteiligen.

Verkörperungsformen (Performativität der Körper: Gesten der Akteure, Mimik, Körperhaltung, Kleidung, Tanz, Choreographie und Figuration)

Wie bereits in der ikonischen Analyse der Videotechnik deutlich geworden ist, geht die mediale Ebene auch mit den Verkörperungsformen des feministischen Protests, dem Tanzen und der Zeigegestik eine produktive Verbindung ein. Tanz erscheint als eine freudvolle, friedliche, ausdrucksstarke und legitime Form des politischen Protests. Über den Einsatz der medialen Techniken nimmt die Zuschauende an der persönlichen und politischen Entwicklung des lyrischen Ichs teil. Dabei verhilft die Kameraeinstellung der Nahen und das Einfärben in schwarz-weißes Licht der Sequenzen der jeweiligen Sängerin im Musikstudio, Nähe und Intimität zum lyrischen Ich herzustellen, die Stimme als die eigene aus dem privaten »Innenraum« zu empfinden, die jetzt danach drängt, an das Tageslicht, in die Öffentlichkeit zu streben. Zuvor kann die Zuschauerin aus unterschiedlichen Perspektiven, die der Gruppe Stabilität, Sicherheit und Aufbruch vermittelnde, einzustudierende Choreographie des Flashmobs im Tanzstudio beobachten und aus der Nähe über die Kameraschnitte mitverfolgen. Die Mimik und Gestik der Vortänzerin Debbie Andrews, die frontale Ausrichtung der Kameraauges auf sie, wirkt dabei in allen Phasen des Tanzens, des Übens, des Vollziehens im öffentlichen Raum und des politischen Aufrufes [vgl. 0.00.34; 0.02.28; 0.04.13] so überzeugend, dass eine Teilnahme im Kreis und Schutz einer weiblichen Gruppe am Tag des Protests möglich erscheint. Dazu bedarf es allerdings des Übens der Choreographie, des Einübens des politischen, choreographischen »Raumhandelns« im geschützten Raum. Die Körperhaltung der Protagonistinnen beim Tanzen und Vollziehen der Geste erscheint dabei in allen Szenen voller Selbstbewusstsein und politischer Überzeugung, bei gleichzeitiger sympathischer Ausstrahlung. Dafür hilft die mediale Bearbeitung der Sequenzen über das Wechselspiel zwischen den Einstellungen Nah, Halbnah und der Halbtotalen und des relativ schnellen Perspektivwechsels zwischen der Normalsicht und leichter Unter- und Aufsicht. Immer erscheint das Tanzen, die Gruppe der tanzenden jungen Frauen in der Nähe der Zuschauer zu sein, performativ nah bei ihnen. Über die Rahmung der gemeinsamen Choreographie und der tänzerischen Gestik wirkt das Vorhaben der getanzten Gegenöffentlichkeit in der Verbindung der narrativen mit der theatralen und der medialen Ebene durchführbar und valide. Das affirmative Videoclip-Dancing wirkt im Interdependenzgefüge der Akteurinnen mit dem urbanen Raum New Yorks, in Verbindung mit der Kleidung, der Körperhaltung und der ausdrucksstarken Mimik und

Gestik der Protagonistinnen und über die Verstärkung durch die medialen Techniken dennoch politisch überzeugend.

Rezeption (Wirkung der Darstellung auf die Zuschauer*innen)

Auf der Ebene der Darstellung und der Erzähllogik des Kampagnenvideo Break the Chain (2012) im Zusammenspiel mit den medialen Techniken erscheint das standarisierte Videoclip-Dancing dennoch politisch, als eine Gegenerzählung der friedlichen Eroberung des öffentlichen Raumes durch Frauen, in der Tanz eine valide politische Ausdrucksform bildet. Dabei ist allerdings interessant zu beobachten, dass wie im Kampagnenvideo One Billion Rising (2012) auch, das gemeinsame Tanzen noch nicht in der Form des Flashmobs vermittelt wird. Im Gegensatz zum scheinbar »blitzartigen«, spontanen Zusammenschluss von Akteur*innen im öffentlichen Raum, fehlt dazu in der audiovisuellen Darstellung noch das Publikum. Zunächst einmal scheint es darum zu gehen, Tanz als Raumschrift in die öffentliche Sphäre in einer kampagnenspezifischen Narrationslogik zu etablieren. Tanzen wird nicht nur in seiner freien, improvisierten oder seinen spezifischen kulturtypischen Ausformungen als valide feministische Ausdrucks- und mögliche Protestform dargestellt, sondern in seiner reglementierten, strengen und einheitlichen choreographierten Form zur Hymne *Break the Chain* als freud- und machtvolle politisch-ästhetische Raumschrift. Dabei erscheint der weibliche Tanzkörper, die Figuration vieler weiblicher tanzender Körper, als ein politisch ermächtigter und handelnder (Kollektiv-)Körper. Noch stärker als im Rahmen der »großen Gegenerzählung«, in der Tanz als universeller, transnationaler politischer Ausdruck einer feministischen Zivilgesellschaft im Kampf gegen Gewalt gegen Frauen und Mädchen vermittelt wird, ist das Video Break the Chain (2012) explizit darauf ausgelegt, dem Zuschauenden Tanz als valide persönliche Ermächtigungsform und politische Protestform näher zu bringen. Dabei wirkt die Narration des »Zerbrechens der Ketten« über Tanz weniger wie eine Heldinnen-Narration (vgl. One Billion Rising 2012), sondern als Narration der persönlichen Ermächtigung im Hier und Jetzt. Sie erscheint über Tanz möglich. Dafür bildet der gesungene Monolog des lyrischen Ichs, der Liedtext zu *Break the Chain*, zusammen mit der performativen Einlösung der Tanz-Choreographie im öffentlichen Raum das Versprechen unmittelbar ab. Die jungen, sympathisch wirkenden Protagonistinnen bieten insbesondere jungen Frauen eine Identifikationsfläche; sie suggerieren aber auch ein hoffnungsvolles transnationales, frühes politisches »Erwachen« aller Frauen und Mädchen, choreographisch angeleitet und angeführt von einer machtvollen älteren Frau und Führungspersönlichkeit, Debbie Andrews. Das Auftreten der zwei älteren legitimierten Sprecherinnen der Kampagne, Tena Clark und Eve Ensler, ist dabei kein Zufall. Sie unterstützten das hier dargestellte Narrativ solidarischer Weiblichkeit: Ältere, machtvolle Frauen begleiten junge Mädchen und Frauen auf dem Weg persönlicher und politischer Ermächtigung. Dabei wirkt das Interaktionsgefüge aus jungen, tanzenden Protagonistinnen in der Führung durch weiblicher Vorbilder im Zusammenspiel mit dem urbanen Raum New Yorks, als Sinnbild kultureller und möglicher politischer Evolution, als eine feministische Gegen-Erzählung: die gemeinsame und solidarische Befreiung der Frauen und Mädchen im, durch und über den Tanz. Das Kampagnenvideo Break the Chain (2012) stellt alles in allem trotz oder

grade wegen seines Formates als Tanz- und Musikvideos eine populäre, machtvolle, das Tanznarrativ stabilisierende Erzählung im Rahmen der großen Gegennarration One Billion Rising (2012) dar. Es erzählt von der weiblichen Stimme des lyrischen Ichs, das transnational für die Frauen spricht, die sich wie Heldinnen über das Zusammenfinden und die choreographische Figuration im teilöffentlichen Raum des Tanzstudio auf die gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum vorbereiten. Dabei generiert der Tanz die Figuration und Raumschrift einer transnationalen, solidarischen Öffentlichkeit. Interessanterweise zeigt aber das Kampagnenvideo nur eine Vorausdeutung einer feministischen Gegenöffentlichkeit über Tanz an. So wie ein politischer Flashmob davon lebt, dass Publikum anwesend ist und die Choreographie des öffentlichen Raumes stört, tanzen die jungen Frauen quasi in einem öffentlichen Raum ohne Öffentlichkeit. Das bedeutet, dass das performative Wissen über den Tanz als Protestform zugleich nur angelegt ist und noch nicht dargestellt wird. Im Aufruf zum getanzten Protest, dem Imperativ »STRIKE. DANCE. RISE!« (vgl. ebd.) liegt das diskursive Versprechen und die Aufforderung, den getanzten Protest am 14.02.2013 performativ umzusetzen. Zunächst besteht nur das sprachlich-diskursive Versprechen, die »Ketten« zu durchbrechen und kündigt den kontrollierten Regelbruch (»Dance to break the rules«) (vgl. ebd.) für die nahe Zukunft an (»In the middle of this madness, we will stand I know there is a better world«) (vgl. ebd.) gleich einer gegenkulturellen Vorstellung. Ob Tanz diesen widerständigen Raum auch generieren kann und letztendlich das Potential haben wird, eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen, bleibt in der Narration noch offen.

Ähnlichkeiten und Differenzen

Vergleich mit den länderspezifischen Kampagnenvideos

Im Folgenden werden in einer vergleichenden wissenssoziologischen Analyse Gemeinsamkeiten und mögliche länderspezifische Abweichungen in Bezug auf das Leitvideo Break the Chain (2012) aufgezeigt. Diese vergleichende Analyse wiederum lässt spezifische Rückschlüsse zum Umgang mit den kampagneneignen Narrativen, deren länderspezifischen Beglaubigung und Verhandlung zu. Die Ebene der Narration ist dabei von besonderem Forschungsinteresse: Vor dem Hintergrund der Konstituierung von Wissen über performative und diskursive Praktiken, geben Prozesse der Umganges und der Verhandlung von Räumen, Geschlechterkonfigurationen und Choreographie Aufschlüsse über einen länderspezifischen oder möglicherweise auch lokalen Umgang mit den Narrativen des Leitvideos Break the Chain (2012). Es gilt kulturelle Ähnlichkeiten und Differenzen in den Videoproduktionen zu erforschen um auch erste Vermutung darüber treffen zu können, ob Tanz eine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann. Im Folgenden findet die vergleichende Analyse mit den länderspezifischen Kampagnenvideos aus den drei zu untersuchenden nationalen und kulturellen Räumen Deutschland, Indien und Südafrika statt. Dabei dient das Tanzvideo Break the Chain (2012), im Vorfeld des getanzten Protests in das Diskursfeld eingespeist, als Referenzrahmen.

One Billion Rising: »Spreng die Ketten« (2013)

Das im Rahmen von länderspezifischer Kampagnenarbeit von ONEBILLIONRISING.de veröffentlichte Musik- und Tanzvideo der deutschen Sängerin Nicole Bornkessel, die zusammen mit Monika Stengl die deutsche Initiative unterstützt hat, ist im Gegensatz zu anderen länderspezifischen Verhandlungen erst im Anschluss an den transnational getanzten Protest, am 14.04.2013, auf YouTube veröffentlicht worden. Das Lied wird unter den Erläuterungen zum Video als »die deutsche Version der One-Billion-Rising-Hymne ›Break The Chain‹ « (One Billion Rising »Spreng die Ketten«, 2012) verhandelt. Die Videoproduktion ist dabei in Zusammenarbeit von *One Billion Rising Deutschland* unter der Führung der Aktivistin Sabine M. Mairiedel zusammen mit dem Stuttgarter Gesangsinstitut *powervoice* und der Hamburger Tanzschule *LoCura* entstanden. Das 5.56-minütige Video Spreng die Ketten (2013) erzählt vom Aufruf der Sängerinnen, sich angesichts der auch in Deutschland klaffenden Lücke zwischen der Rechtsnorm und der Rechtsrealität von Frauen und Mädchen, die im Besonderem im privaten Raum, aber auch im öffentlichen, sexueller Gewalt oder Belästigungen ausgesetzt sind (vgl. Gensing 2018), am Protest zu beteiligen. Die Videoproduktion lässt sich wie ihr mediales Vorbild auch in einen klassischen dramaturgischen Aufbau unterteilen. Abweichend vom Leitvideo aber weist diese Produktion einen Prolog [0.00.00-0.00.51] auf, der auf die politisches Relevanz der Kampagne hinweist, basierend auf den Statistiken zur Gewalt an Frauen in Deutschland. Im Gegensatz zum obligtorischen Kampagnenaufruf weist das Video im Abspann, einer Art Epilog [0.05.20-0.05.56], neben den beteiligten Akteur*innen und den Dankansagungen an alle an der Produktion Beteiligten auch auf die Notwendigkeit der finanziellen Unterstützung von Frauenhäusern in Deuschland hin und markiert die Telephonummer des nationalen Frauennotrufes. Bedingt durch den Zeitpunkt der Veröffentlichung im Anschluss an den getanzten Protest vom 14.02.2013 erfolgt im Epilog noch eine Selbstbeglaubigung des politischen Erfolges des transnationalen Protests.

Auf der **narrativen Ebene** begegnen dem Zuschauenden zunächst der Prolog in Textform. Gleich einer Schreibmaschine, die einen Tatvorgang verschriftlicht, fügen sich die Buchstaben zu Wörtern, die Wörter zu Sätzen und die Sätze zu einer politischen Aussage zusammen. Mit dem Titel auf den »TATORT DEUTSCHLAND« (vgl. ebd.) [0.00.00-0.00.04] folgt eine Aufzählung der Anzahl der Frauen, die in Deutschland Opfer genderspezifischer Gewalt werden. Dabei genüge es bei aktueller Gesetzeslage nicht, wenn die Frau zu ihrem Peiniger »Nein« sage. Im Anschluss daran erfolgt die sprachliche Verhandlung der Kampagne »One Billon Rising«, die als »weltgrößte Aktion in der Geschichte der Menschheit« (vgl. ebd.) betitelt wird. Zugleich wird daran appelliert, dass es in Deutschland und weltweit Zeit zur Veränderung der gesellschaftlichen Umstände sei [0.00.30-0.00.51]. Anschließend treten die beiden Sängerinnen auf. Sie beginnen wie auch im Leitvideo Break the Chain (2012) den gesanglichen Auftakt in einem Musikstudio. Im weiteren Verlauf der Peripetie singen beide den Liedtext *Spreng die Ketten* zur Melodie von *Break the Chain*, während sie zusammen mit einer Gruppe Frauen unterschiedlichen Alters in einem Tanzstudio die von Debbie Andrews vorgegebene Choreographie tanzen. Immer wieder wechseln sich Szenen ab, in denen beide Protagonistinnen tanzen oder vor der tanzenden Gruppe stehen und ausschließlich sin-

gen [z.B. 0.01.31-0.01.32]. Zwischendurch werden kleine Sequenzen eingeblendet, die vom Prozess der technischen Produktion erzählen [0.02.22-0.02.23], private Tätigkeiten wie das Tippen auf dem Handy in den Arbeitspausen zeigen [0.02.40-0.02.41] oder politische Botschaften männlicher, an der Video- und Musikproduktion beteiligter Akteure, einblenden [0.03.46]. Die Narration endet mit dem Vollziehen der Zeigegeste. Im Abspann findet die lokale, beziehungsweise nationale Verhandlung statt und die Bestätigung des transnationalen Protests. Alle Sequenzen erzählen dabei von der Vorbereitung der gesanglichen und performativen Unterstützung der Kampagne im teilöffentlichen Raum. Ob im Musik- oder im Tanzstudio, die narrative Ebene wird nicht mit Szenen getanzer Flashmobs unterfüttert; die nationale Verhandlung des Kampagnenvideos Break the Chain (2012) fokussiert stark auf die beiden Sängerinnen, die begleitet werden von der Gruppe der die Choreographie zu *Break the Chain* tanzenden Frauen. Der Abspann verstärkt dabei die Fokussierung und Unterstützung der globalen Kampagne.

Auf der **theatralen Ebene** zeugt die Mimik und Gestik der Protagonistinnen zu Beginn des Videos noch von leichter Verhaltenheit und voller Konzentration auf die Tanz-Choreographie. Erst zu Beginn des Refrains strahlen einige der Frauen Selbstbewusstsein und Freude aus. Im Gegensatz dazu wirkt insbesondere die Mimik der Sängerin Nicole Bornkessel stark und überzeugend. Die Kostüme der Frauen bestehen überwiegend aus Tanz- und Fitnesskleidung, schwarzen, enganliegenden Leggings oder Sporthosen, Tops, Kleidern oder dehnbaren Röcken, aber auch weiter geschnittenen schwarzen oder weißen T-Shirts. Bis auf ein Mädchen sind alle Akteurinnen in den Kampagnenfarben gekleidet. Die Sängerin Nicole Bornkessel hat ein weißes Kampagnen-T-Shirt an, eine weitere Frau trägt ein rotes. Einige jüngere Frauen tragen ihre Haare offen. Dabei sind alle Protagonistinnen kaum oder nur sehr unauffällig geschminkt, sie wirken natürlich und unkapriziös. Die Wirkung der Protagonistinnen wird durch die Einblendung privat anmutender Szenenausschnitte verstärkt, die die einzelnen Frauen zwischen den Tanzübungen und der Choreographie zeigen; leicht schüchterne Zeugnisse [0.02.29; 0.03.16; 0.03.20] der Überwindung und der gleichzeitigen Freude zu handeln; ein Bild fast positiven Überraschtseins von sich selbst. Der einzige Mann, der innerhalb des Tanzraumes kurz auftritt, ist der Tanz-Coach [0.03.21]; er trägt Jeans und T-Shirt. Insgesamt betrachtet führt Nicole Bornkessel vor allem mimisch und auch stimmlich die Gruppe der Frauen an. Sie verkörpert politische Überzeugung, Kraft und Entschlossenheit. Die Musik, die Melodie zu *Break the Chain*, unterstützt dabei die Performativität, beziehungsweise die Choreographie und verleiht dem Ausdruck der tanzenden Frauen eine deutliche Verstärkung. Die Musik zieht sich in voller Länge und in Anlehnung an das Original durch das Video. Der Prolog allerdings besteht aus einer gekürzten Version der Melodie des Kampganenvideos One Billion Rising (2012). Während der Text auf der schwarzen Bildoberfläche erscheint, wird er von den Anfangsrhythmen [0.00.00-0.00.14] begleitet, die aus der Exposition des Leitvideos stammen. Die letzten Klänge [0.00.30-0.00.51] sind dabei dem Ende der Peripetie entlehnt, kurz bevor der weibliche Messias die Mutter Erde zum Beben bringt. Einen großen Raum auf der theatralen Ebene nimmt der geschriebene Text des Prologes und der gesungene zur Musik ein. Zu Beginn wird das Bild einer journalistischen Aufdeckung evoziert. Auf der schwarzen Bildoberfläche erscheint Buchstabe für Buchstabe: »TATORT: DEUTSCH-

LAND. Jede 4. Frau ist in Deutschland täglich Opfer von (häuslicher) Gewalt. Ihr eigenes Zuhause ist der gefährlichste Ort für diese Frauen! Jährlich fliehen in Deutschland rund 40.000 Frauen mit ihren Kindern in Frauenhäuser. Jede 3. Frau ist in Deutschland sexueller Belästigung sowie Nötigung am Arbeitsplatz ausgesetzt. In Deutschland werden TÄGLICH 128 Frauen Opfer von sexuellen Übergriffen und sexuellem Missbrauch. In Deutschland genügt es nach der AKTUELLEN Gesetzeslage nicht, wenn eine Frau oder ein Mädchen »NEIN!« zu ihrem Peiniger sagt. Unglaublich?« (vgl. ebd.). Der dramatisch inszenierte Text und die weiblichen Opferzahlen[32] betonen die Dringlichkeit des politischen Handelns. Zugleich wird die One-Billion-Rising-Kampagne und der getanzte Protest heroisierend aufgewertet als »weltgrößte Aktion, die je in der Geschichte der Menschheit stattgefunden hat«[33], als »Beginn einer neuen Zeitrechnung« (vgl. ebd.). Die »[…] die Eskalation des Kampfes« (vgl. ebd.) wird betont, da jetzt in Deutschland und weltweit die Zeit für die eine Veränderung gekommen sei. Über den deutschen Titel *Spreng die Ketten* wird zusammen mit dem Liedtext der kämpferische Impetus und die Motivation der Zuschauenden auf der theatralen Ebene sprachlich-diskursiv unterstützt. Dabei finden sich in der Übersetzung, Umdeutung und Verhandlung des englischsprachigen Originaltextes Charakteristika in der Semantik, die weniger stark vom Aufbruch des lyrischen (weiblichen) Ichs erzählen, sondern mehr in Verbindung mit der kraftvollen und rauen Stimme Nicole Bornkessels an die Motivation der Zuschauenden appellieren. Während das lyrische Ich keine Angst mehr zeigt (»I'm not afraid anymore«) (vgl. ebd.), spürt es in der deutschen Version schon kämpferisch und heroisch »den großen Mut in mir« (vgl. ebd.). Die chorisch gesungene Liedzeile (»Dance, rise, walk«) (vgl. ebd.) wird weniger zum persönlichen und politischen Versprechen, sondern zum auffordernden, fast strengen »Geh, tanz, steh auf« (vgl. ebd.). Die dringliche Mahnung und Forderung »It's time to break the Chain« (vgl. ebd.) wird zum kampfeslustigen Motivationsaufruf »Komm, los, wir sprengen die Ketten […]« (vgl. ebd.). Das Video zeichnet sich im Besonderen über die sprachliche und textliche Ausgestaltung der theatralen Ebene aus, bei dem weniger der Tanz, beziehungsweise das Interaktionsgefüge von Raum, Geschlecht und Choreographie eine hypotaktische Stellung einnimmt, sondern eher das Sprachlich-Diskursive.

Über die **mediale Ebene** schließlich wird die relative nahe Begegnung mit der Sängerin Nicole Bornkessel hergestellt, die über ihre Stimme und ihre Mimik eine machtvollere und ausdrucksstärkere Rolle im Vergleich zur anderen Sängerin einimmt. Über die sich wiederholenden Nahaufnahmen ihres Gesichtes [z.B. 0.01.05-0.01.07; 0.01.20-0.01.23] wird ihre besondere Stellung deutlich und zugleich Nähe für den Zuschauenden hergestellt. Dabei stehen die beiden Sängerinnen auch im Fokus der Kameraeinstellung [0.01.32], während die anderen Frauen im Hintergrund und durch das Zooming auf die beiden Protagonistinnen leicht verschwommen dargestellt werden.

32 Anmerkung: Nicht ganz eindeutig ist, aus welcher Quelle die Zahlen stammen. Die Aussage, dass jede vierte Frau in Deutschland täglich Opfer von häuslicher Gewalt werde, deckt sich in jedem Fall nicht mit der Dunkelfeldstudie des BMFSFJ (2004), die davon spricht, dass jede 4. Frau im Laufe ihres Lebens davon betroffen sei.

33 Vgl.: https://www.youtube.com/watch?v=hUDvLbSFPUM, letzter Zugriff am 02.06.2019.

Die Gruppe der tanzenden Frauen, die zu Teilen durch die beiden Sängerinnen ergänzt wird, wird häufig im Wechsel von der Nähe erzeugenden Normalsicht dargestellt, die sich mit der leichten Aufsicht, der visuellen Beglaubigung der tanzenden Frauen, abwechselt. Die Sequenzen, die aus leichter Untersicht gezeigt werden [z.B. 0.01.26-0.01.28], fokussieren die am Platz tänzerisch marschierenden Füße der Frauen und vermitteln den Eindruck einer eher konventionellen Choreographie. Dabei werden die Gesangszenen eher in Echtzeit wiedergegeben und die Bewegunsgszenen in leichter, kaum merkbarer slow motion zur Verdeutlichung der Ausdruckskraft des Tanzens. Im Zusammenspiel aller Ebenen ensteht beim Zuschauenden vielmehr der Eindruck eines politisch orientierten Musikvideos, denn eines Tanzvideos. Die tanzenden Protagonistinnen erscheinen in Anbetracht der Stimm- und Wortgewaltigkeit der Sängerin Nicole Bornkessel eher als sekundär. Sie erweckt den Eindruck einer legimtimierten Sprecherin und Unterstützerin im bundesdeutschen Raum. Dabei wird das politische Anliegen im Besonderen auf der theatralen Ebene über die Fokussierung auf das Sprachlich-Diskursive beglaubigt. Das Video wirkt wie eine theatrale Inszenierung des politischen Gesangstextes, weniger wie eine Beglaubigung der Validität des Tanzes als einer (möglichen) feministischen Protestform.

Fazit

Vergleicht man die Videoproduktion Nicole Bornkessels und Monika Stengls mit dem Referenzrahmen II, dem Leitvideos Break the Chain (2012), wirkt es auf der Basis einer vergleichenden wissenssoziologischen Analyse weniger als machtvolle performative Gegennarration sondern eher wie eine sprachlich-diskursive nationale Verhandlung, die insbesondere auf die Problematik der Gewalt gegen Frauen in Deutschland aufmerksam macht; gleich einem politischen Aufruf einer Künstlerin, die nicht mehr bereit ist, die bestehende Lücke zwischen Rechtsnorm und Rechtsrealität hinzunehmen. Dabei wird sie von einer Gruppe weiblicher Akteurinnen unterstützt, die aber eher als Backgroundtänzerinnen – und performerinnen fungieren. Ihre Choreographie bleibt dem teilöffentlichen Raum verhaftet. In jedem Fall bieten die tanzenden Protagonistinnen eine Indentifikationsfläche für alle Zuschauerinnen – sie wirken weder wie professionelle Tänzerinnen, noch verkörpern sie ausschließlich junge oder in einem besondere Maße attraktive Tänzerinnen wie zu Teilen im Referenzvideo dargestellt. Die Kampagne und das politische Anliegen wird in dieser nationalen Übersetzung unterstützt, allerdings zeigt sich der Tanz nicht als politische Raumschrift. In jedem Fall unterstützt diese Produktion nicht umfassend das Tanznarrativ der Kampagne, geschweige denn das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit – Tanz gerät zur visuellen Backgroundunterstützung eines feministischen Aufrufes einer legitimierten Sprecherin im Diskursfeld zu »One Billion Rising«.

One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013)

Die im Rahmen der länderspezifischen Ausgestaltung des Videos Break the Chain (2012) entstandene indische Videoproduktion One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013), einer am 05.02.2013 von dem Pseudonym To Be Continued auf YouTube veröffentlichten Version, ist in Zusammenarbeit von Ur-

mi Basu, Gründerin und Direktorin der in Kolkata verorteten und im Rotlichtbezirk tätigen NGO *New Light*, der Kamerafrau Mrinmoy Mondal und den indischen Filmregisseur*innen Rajdeep Paul und Sarmistha Maiti entstanden[34]. Die von Urmi Basu geführte NGO *New Light* hat es sich zur Aufgabe gemacht, indische Mädchen vor sexueller Ausbeutung zu schützen und das Leben der stigmatisierten Kinder der Sexarbeiterinnen in den Bereichen Bildung, Ernährung und Gesundheit zu untersützen[35]. Die getanzte Choreographie dazu haben die Mädchen, die von der Graswurzelorganisation betreut werden, selbst erarbeitet und aufgeführt. Damit stellt diese länderspezifische Verhandlung im Rahmen der Kampagne eine Selbstpraxis dar, die auf der Homepage www.onebillion.org unter der Rubrik »ARTISTIC ONE BILLION RISING WORKS« geführt und gewürdigt wird, mit dem entsprechenden YouTube-Link versehen und in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeist worden ist. Das 4.26-minütige Tanz- und Musikvideo stellt die choreographische Interpretation der Kampagnenhymne *Break the Chain* durch die Gruppe der indischen Mädchen dar. Ihre gemeinsame Performance im öffentlichen Raum steht im Vordergrund der Erzählung. Der Start dabei erfolgt noch im privaten Raum, einer leicht schäbigen Dachterrasse, die in den öffentlichen Raum hineinragt. Dabei folgt das Video weniger einem klassischen dramaturgischen Aufbau, sondern es werden in einer Art Collage Szenen der tanzenden Mädchen ohne und vor Publikum im öffentlichen Raum aneinandergereiht. Dabei beteiligt sich ein Teil des Publikums, Frauen schließen sich den tanzenden Mädchen in einer Gasse an [z.B. 0.02.47-0.02.56] und applaudieren zum Ende der tänzerischen Aufführung des Flashmobs den Mädchen [0.04.13-0.04.21]. Der urbane Raum, in dem die Szenen aufgeführt und gedreht wurden, erscheint aufgrund seiner Architektur und Artefakten als sozial eher schwächer einzuschätzen; möglicherweise bildet er eines der ärmeren Viertel der indischen Metropole Kolkata ab. Im Hintergrund erscheint des Öfteren ein größeres Bauwerk, möglicherweise ein hinduistischer Tempel, der in der Narration ein Verweis auf die Sakralität des Tanzes und der Verbindung zum Tanznarrativ der Kampagne sein könnte. Am Ende führt das Video die Namen der neun tanzenden Mädchen auf, verweist auf den Song und die an der Videoproduktion Beteiligten und bedankt sich bei den Freiwilligen.

Auf der **narrativen Ebene** erzählt die choreographische Interpretation der Kampagnenhymne durch die Mädchen von deren getanzter Aufführung, beziehungsweise Durchführung der Choreographie als Flashmob vor Publikum im öffentlichen Raum. Bilder der persönlichen und sozialen tänzerischen Interpretation [z.B. 0.00.05-0.00.10] wechseln sich in kontinuierlicher Abfolge mit Bildern des Flashmobs [0.00.11-0.00.20] ab. Dabei steigert sich stetig die Beteiligung weiblicher Zivilistinnen aus dem Publikum. Während zunächst nur einige Wenige zum Takt der Musik klatschen [0.00.47-0.00.54], intensiviert sich die rhythmische Verstärkung [0.01.13-0.01.14] in Teilen, bis sie übergeht in die getanzte Beteiligung von Frauen aus dem Publikum [0.02.36], die im weiteren Verlauf der Narration mit den Mädchen, den *New Light Girls* [ab 0.02.50],

34 Anmerkungen zum Video: siehe: https://www.youtube.com/watch?v=KYS3NinY4Cc, letzter Zugriff am 02.06.2019.

35 Anmerkung: siehe: Homepage der NGO *NEW LIGHT*: https://www.newlightindia.org/the-founder.php, letzter Zugriff am 10.07.2019.

tanzend durch die Gassen ziehen. Auffällig ist dabei, dass sich ausschließlich Frauen beteiligen, Männer eher als teilnehmende Beobachter [z.B. 0.02.22-0.02.24] in Erscheinung treten. Alle Sequenzen erzählen dabei von der Aufführung und Durchführung der eigens entwickelten Choreographie zu *Break the Chain* im öffentlichen Raum der indischen Metropole. Dabei sind im Gegensatz zum Leitvideo Mädchen die initiierenden Akteurinnen, von denen die »Bewegung« im ästhetischen als auch im politischen Sinne ausgeht. Zudem entsteht auf der narrativen Ebene im Zusammenspiel von Akteurinnen und weiblichem Publikum ein großer Flashmob. Am Ende der Narration erzählt der Applaus von der Würdigung der choreographischen und politischen Leistung der Mädchen, dem Erscheinen und Auftreten im öffentlichen Raum. Die Geschichte eines erfolgreichen feministischen Flashmobs im öffentlichen Raum Kolkatas, möglicherweise im Rotlichtbezirk Kalighat, ist erzählt.

Auf der **theatralen Ebene** zeugt die Mimik und Gestik der neun Hauptakteurinnen von Selbstbewusssein und Freude. Insbesondere die sich beteiligenden Frauen aus dem Publikum strahlen große Begeisterung, Lebens- und »Tanzfreude« aus. Der Flashmob erscheint wie eine Feier mitten auf der Straße. Die Kostümierung der Mädchen, die schwarzen Leggings, der schwarze, enganliegende, langärmelige Body und die blutrote Schärpe, die um die Hüfte gebunden ist, symbolisiert auf der theatralen Ebene die Unterstützung der Kampagne und die Zugehörigkeit zu ihrer (Tanz-)gruppe. Im Zusammenspiel mit den Haarfrisuren wirkt der Auftritt der Protagonistinnen unkapriziös, aber zugleich auch festlich und würdevoll. Die Kleidung, der sich aus der Rolle des Publikums heraus tanzend beteiligenden Frauen, ist überwiegend in den Kampagnefarben Blutrot und Schwarz gehalten, so dass sich ein organisches und solidarisches Bild mit den Mädchen ergibt. Die Musik zu *Break the Chain* und die Textzeilen stehen dabei parataktisch neben der Choreographie, der Gestik und Mimik der Akteur*innen. Unterstützt wird das Gefüge durch das Klatschen der Zuschauerinnen [z.B. 0.02.09-0.02.12], in das sich auch Gesänge der Beteiligten [ab 0.03.18] mischen.

Auf der **medialen Ebene** lässt sich eine stetige Fokussierung auf die Gruppe der Mädchen als Ganzes erkennen. Über die häufige Kameraeinstellung der Halbtotalen wird die Figuration der tanzenden Gruppe hergestellt, bei der nicht eine einzelne Protagonistin im Vordergrund steht, sondern die Gruppe der darstellenden Akteurinnen [z.B. 0.00.05; 0.00.12-0.00.15; 0.02.42-0.02.43]. Dieses Muster der Kameraeinstellung zieht sich durch alle Sample bis zum Ende durch. Dabei unterstützt die Einstellung der Halbtotalen das Kampagnennarrativ der Solidarität und des gemeinsamen politischen Ausdrucks. Die mediale Bearbeitung untermalt auch durch den Perspektivwechsel das Tanznarrativ. Während die Sequenzen, in denen die Mädchen im privaten Raum auf der Dachterasse oder scheinbar ohne Publikum alleine in Formation auf der Gasse tanzen, teilweise aus der Normalsicht [z.B. 0.00.27-0.00.34] und häufig auch aus leicher Untersicht [0.00.04-0.00.11] dargestellt werden, überwiegt die Perspektive der Aufsicht in den Sequenzen des dargestellten Flashmobs [z.B. 0.00.48-0.00.53], über den die Mädchen der Narration folgend viele Frauen dazu bewegen, im öffentlichen Raum mitzutanzen [0.03.08-0.03.11]. Während die Perspektive leichter Untersicht dem »Mut« und dem »Erheben« der Mädchen Recht zu geben scheint, erzählt die starke Aufsicht von einem gelungenen, feministischen Flashmob, an dem sich Frauen aus dem Publikum beteiligen und zusammen mit den Mädchen tanzend durch die Gassen ziehen. Der öf-

fentlichen Raum wird quasi von den Frauen und Mädchen erorbert, so wie es auch die ursprüngliche Choreographie als politische Raumschrift in der Konzeption von Debbie Andrews zu *Break the Chain* vorsieht. Während dabei überwiegend die Sequenzen in Echtzeit abgebildet werden, sorgt eine langsame Kameraführung für die Endringlichkeit der Bilder [z.B. 0.00.40-0.00.46]. Sie erzählt vom mühelosen Wechsel der Räume: von dem privaten in den öffentlichen Raum.

Fazit

Im Zusammenspiel aller Ebenen ensteht der Eindruck von Tanz als einer »feministischen Raumschrift« in den öffentlichen Raum. Das Tanznarrativ erfährt in der lokalen, beziehungsweise nationalen Verhandlung One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013) seine Beglaubigung, das Narrativ getanzter (Gegen-)Öffentlichkeit ist zugleich offensichtlich. Über die Choreographie finden die gesellschaftlich stigmatisierten und mehrfach marginalisierten Mädchen, die Kinder indischer Prostituierter in Kolkata, die Möglichkeit eines selbstbewussten, körperlichen Ausdrucks im öffentlichen Raum. Über den Tanz gelingt scheinbar mühelos der Übertritt von dem privaten Raum in die Öffentlichkeit als Form einer persönlichen Ermächtigung und eines politischen Ausdrucks zugleich. Die *New Light Girls* symbolisieren dabei die Führungsposition und »ermutigen« die umstehenden Frauen dazu, mitzutanzen, den Flashmob als politisch-ästhetische Einladung anzunehmen und das Anliegen solidarisch zu unterstützen. Sie »stören« damit den choreographischen Bewegungsfluss der Stadt auf eine friedliche aber machtvolle Art und Weise, dem nichts entgegenzusetzen ist. Vergleicht man die Videoproduktion mit dem Referenzrahmen, der Narration II, dem Leitvideos Break the Chain (2012), wirkt es auf der Basis der vergleichenden wissenssoziologischen Analyse als machtvolle nationale Gegennarration innerhalb der Rahmung des Leitvideos. Dabei steht im Vergleich dazu der Tanz in einer hypotaktischen Position über dem Zusammenspiel aller Ebenen. Die Musik und der Liedtext begleiten die politische Praxis. Im Besonderen wird die Bewegungspraxis des choregraphischen »Einschreibens« in den öffentlichen, politischen Raum hervorgehoben. Es geht darum, ihn erfolgreich zu besetzen und »in Bewegung« zu bringen. Die Vielzahl der dargestellten Protagonistinnen bietet dabei eine mögliche Identifikationsfläche in Bezug auf die Frauen und Mädchen im nationalen Raum Indiens. Dabei trägt insbesondere eine zweite Version, die Selbstpraxis, die zwei Tage später veröffentlichte, länderspezifsche Verhandlung des Videos in Hindi auch dazu bei, eine kulturelle Nähe zu schaffen und die beiden Produktionen in einer länderspezifischen Ausrichtung und Rezeption der Kampagne wahrzunehmen. In der Selbstbeschreibung, den Anmerkungen auf der YouTube-Seite, wird die indische Übersetzung des Liedtextes gar als »INDIAN ANTHEM OF ONE BILLION RISING« (vgl. ebd.) kommuniziert und als »Hindi adaption« (vgl. ebd.) beschrieben. Die Kampagne erfährt dabei im Besonderen über die tänzerische Selbstpraxis der *New Light Girls* ihre Bestätigung und geht über das Interaktionsgefüge von Akteur*innen, Geschlecht und Raum über das Leitvideo hinaus. Es zeigt Tanz nicht nur als Form und Möglichkeit persönlichen Ausdrucks und weiblicher Solidarität, sondern auch als Praxis der Konstituierung eines *kulturellen Gegenraumes* im öffentlichen, urbanen Raum. Innerhalb des entstehenden Tanz-Raumes in der öffentli-

chen Sphäre entsteht die politische Erzählung einer Gruppe mehrfach marginalisierter und diskriminierter Mädchen, die über Tanz und für den Moment der getanzten Gegenöffentlichkeit, die Verhältnisse tanzend durchbrechen.

V-Girls South Africa Break the Chain! (2013)

Die im Rahmen der südafrikanischen Verhandlung des Leitvideos Break the Chain entstandene Produktion V-Girls South Africa Break the Chain! (2013) wurde von V-Day am 31.01.2013 via YouTube veröffentlicht. Beschrieben als »One Billion Rising music video by the V-Girls in South Africa!« (vgl. ebd.) wurde das Video in Soweto in Zusammenarbeit der südafrikanischen V-Girls mit Schülerinnen und Schülern der weiterführenden Schulen *Rand High, Alexandra High* und der *Kelokitso Secondary School* produziert. Im Fokus der 4.32-minütigen länderspezifischen Erzählung stehen verschiedener Schulklassen schwarzer Jungen und Mädchen in Soweto, die unterstützt durch die V-Girls in den Räumen der Schulen oder auf den Schulhöfen oder Rasenflächen, die zum Schulgelände gehören, die Choreographie zu *Break the Chain* üben und durchführen. Verknüpft und verwoben werden diese Sequenzen mit denjenigen, die die Mädchen und Jungen beim freien, improvisierten Tanz in der Gruppe oder im Kreis der Gruppe zeigen. Das Video endet mit dem gemeinsamen Vollzug der Zeigegeste.

Auf der **narrativen Ebene** wird in einer Exposition das gemeinsame Tanzen im teilöffentlichen Raum des Schulgeländes im freien, tänzerischen, improvisierten Ausdruck einer Gruppe Schülerinnen zu den Anfangsklängen und den Eingangsstrophen der Musik [0.00.00-0.00.19] gezeigt. Die nachfolgenden Sequenzen lassen vermuten, dass die Protagonistinnen Teil einer großen Schulklasse schwarzer Jungen und Mächen sind, die im Halbkreis auf einer Rasenfläche stehend, angeleitet von einem V-Girl, die Tanzchoreographie erarbeiten [0.00.20-0.00.34]. Mit Beginn des ersten Beats des Liedes werden verschiedene Tanzszenen, die auf dem Gelände entstanden sind, eingeblendet. Sie wechseln zwischen Szenen, in denen Protagonist*innen im Kreis der Klasse tanzen [0.00.35-0.00.38], tanzenden Gruppen, die überwiegend aus Schuljungen bestehen [0.00.41-0.00.42] oder Gruppen von Schulmädchen, die Choreographie [0.00.43-0.00.48] unter der Anleitung eines V-Girls üben. Zwischendurch werden die Sequenzen des Übens im Innenraum [0.01.24-0.01.34] oder auf dem Außengelände der Schulen [0.01.50-0.01.53] immer wieder verflochten mit Szenen, in denen die Mädchen und Jungen frei improvisierend zu *Break the Chain* tanzen. Somit erscheint der Tanz der südafrikanischen Schülerinnen und Schülern als eine Form der persönlichen Interpretation, bei der es nicht wichtig erscheint, eine spezifische gemeinsame Choreographie in einer Gruppe genau eingehalten, sondern eher die Möglichkeit wahrzunehmen, frei zu tanzen. In der Phase der Retardierung wird die südafrikanische V-Day Aktivistin und V-Girl Karabo eingeblendet, die im Kreise begeisterter Schulmädchen tanzt [0.03.46-0.03.39]. Die Schulmädchen und –jungen haben während des gemeinsamen Tanzes viel Spaß [0.03.50-0.03.58], das Video endet schließlich mit dem gemeinsamen Vollzug der obligatorischen »One-Billion-Rising«-Geste [0.04.14-0.04.22] und anschließendem Ausblick gen Himmel, ohne dass die obligatorische Ankündigung zum getanzten Protest erfolgt. Das Video ist zusammenfassend betrachtet als eine länderspezifische Narration der Verkörperung des Tanzes als Ausdruck von Lebensfreude

und Selbstbestimmung zu werten. Zugleich möglicherweise auch eine implizite »Vorbereitung« im Sinne einer Bildungsarbeit auf den getanzten Protest im öffentlichen Raum. In der Wahl des Drehortes Soweto, als einem Sinnbild des historischen Aufstandes von schwarzen Schülerinnen und Schülern gegen die Bildungspolitik der Apartheid, erscheint das Kampagnenvideo als Narration eines hoffnungsvollen, möglichen Aufbruchs einer jungen, das Erbe der Apartheid noch tragenden Gruppe, von der im Rahmen von Bildungsarbeit feministisch angelegter Protest ausgehen könnte.

Auf der **theatralen Ebene** zeigt die Mimik und Gestik aller Akteur*innen Konzentration beim Üben der Choreographie und ausgelassene Lebensfreude beim Tanzen. Die Mimik und Gestik der V-Girls hebt insbesondere Ernsthaftigkeit im Einsatz für die Sache hervor [z.B. 0.00.59-0.01.00; 0.03.20]. Freudig und erhobenen Hauptes führt die Gruppe der Schülerinnen im Schlusssample [0.04.14-0.04.21] die Zeigegeste aus, als vorausdeutendes Zeichen ihrer eigenen, möglichen »Ermächtigung«. Die Schulkleidung unterstützt dabei auf der theatralen Ebene eine länderspezifische Verhandlung der Bildungsstätten in wichtiger Kooperation mit der Kampagne in Südafrika. Zusammen mit den Schuljungen ergibt sich ein solidarisches Gesamtbild einer jungen, schwarzen Generation, die in der Lage seien könnte, die »Ketten« der gesellschaftlichen Missstände über Tanz zu durchbrechen. Dabei werden die schwarzen (Schul-)Mädchen der Townships, die in Südafrika überproportional Opfer genderspezifischer Gewalt werden (vgl. Schellpeper 2001; Svoch 2010), als Akteur*innen und mögliche Multiplikatorinnen im »Bildungsraum« verhandelt. Die Musik und der Text zu *Break the Chain* stehen in einer eher untergeordneten, die Narration begleitende Position. Im Gegensatz zum Leitvideo Break the Chain (2012) erfolgt die getanzte Raumschrift als Einschreibung in den Raum der Schulen. Die freien Improvisationsszenen bieten den Jungen und Mädchen Raum für persönlichen Ausdruck. Die Musik untermalt eher die getanzten Sequenzen. Die Narration gibt aber eine Vision vor, eine Hoffnung, die die Protagonist*innen im öffentlichen Raum performativ umsetzen könnten. Der Blick der Akteurinnen in den Himmel [0.04.14-0.04.21] symbolisiert eine nationale Hoffung, die auf der jungen Generation in der Vorbereitung durch Bildung und Aufklärung im Feld der Schule ruht. Die Schule selbst wird zu einem *kulturellen Gegenraum*, in dem die Mädchen und Jungen nicht der möglichen Gefahr des Missbrauchs und der Gewalt ausgesetzt sind (2.2 Geschlechterdifferenzen und soziale Ungleichheiten). Sie wird zum eigentlichen »Bildungsraum«.

Die Analyse der **medialen Ebene** offenbart das Zusammenspiel medialer Bildbearbeitungstechniken mit der Narration. Das erste Sample, die Exposition [0.00.00-0.00.34], fokussiert aus der Nahen einzelne Protagonistinnen in ihrem getanzten »Erwachen«. Über die deutliche slow motion in Verbindung mit der Kamerafahrt wird eine starke Ausdruckskraft des Tanzes hergestellt bei gleichzeitiger Dynamisierung der Bewegungen. Über die schwarz-weiße Farbgebung erscheint die Exposition als epischer, gar historischer Aufbruch der Schülerinnen. Im Besonderen werden die getanzten Soli einzelner Mädchen oder Jungen aus der Halbnahen oder der Nahen gefilmt [z.B. 0.00.36-0.00.39; 0.02.54-0.03.00], so als sei der Beobachtende nah am Geschehen dran – Zeuge eines getanzten Aufbruches. Dabei changieren die Nahaufnahmen häufig zwischen den Perspektiven der Normalsicht und der leichten Untersicht, die das tanzende Mädchen oder den tanzenden Jungen im Moment der Praxis größer und

machtvoller erscheinen lassen. Besonders auffallend ist die wiederholte, sequentielle Abbildung tanzender Füße aus der Nahen, bei deutlicher Untersicht, die stark an das Original erinnert [z.B. 0.03.41-0.03.44] und die mögliche politische »Macht« getanzter Solidarität innerhalb der Gruppe im öffentlichen Raum vorwegnimmt. Sequenzen, welche die tanzende Gruppe aus der Halbtotalen und auf dem Außenschulgelände darstellen, sind dabei häufig aus der Aufsicht gefilmt und suchen die getanzte Figuration [z.B. 0.02.13-0.02.15] zu beglaubigen. Alle Videoabschnitte, in denen die Akteur*innen die Zeigegeste ausführen (vgl. im Besonderen die Exposition und das Schlusssample), beginnen aus der Untersicht; wobei die Kamerafahrt Richtung Himmel gerichtet ist, als symbolische Hoffnung einer Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse über die Kampagne und den Tanz.

Fazit

Im Zusammenspiel aller Ebenen ensteht der Eindruck, dass das Video V-Girls South Africa Break the Chain! (2012) eine Hoffnung transportiert, einen symbolischen Ausdruck über Tanz generiert. Ob die *V-Girls* aber ihr Versprechen oder den mit einem Ausrufezeichen versehenden Aufruf im Titel des Videos im öffentlichen Raum dann umsetzen können, bleibt in der Erzählung offen. Tanz wird innerhalb der Rahmung des kampagneneignen Tanznarratives als freudvolle, verbindende, solidarische Ausdrucksform in einem teilöffentlichen Raum der Schule, einem »Bildungsraum« dargestellt. Die Schuljungen und –mädchen können als performative Beispiele einer politischen Hoffnung fungieren, die es aber einzulösen gilt. Tanz stellt dabei in keiner Sequenz eine valide feministische Protestform im öffentlichen Raum dar, das Video nährt nur eine vage Vision und zeigt erstmal einen Weg der V-Girls, Mädchen und Jungen für die Choreographie zu begeistern und ihnen das politische Anliegen näherzubringen. Dabei ermöglicht die Figuration des Gruppentanzes sogleich auch die Freiheit des individuellen Ausdrucks und Spaß am Tanzen. Vergleicht man die Videoproduktion mit der Narration II, dem Leitvideos Break the Chain (2012), erscheint die südafrikanische Umsetzung stärker als Auseinandersetzung mit dem performativen Akt des Tanzens zu wirken denn als Beitrag zu einem politischen Diskurs. Politisch erscheint im Zusammenhang der länderspezifischen Verhandlung weniger der Tanz als Ausdrucksform und Raumschrift, sondern vor allem die Arbeit der V-Girls mit den Schulmädchen und -jungen der Townships. Ihnen über den Tanz einen Raum für den Ausdruck zu geben, sie für ein politisches Anliegen zu sensibilisieren, Bewusstsein zu vermitteln, das auch mit einer politischen Hoffnung verbunden ist, erscheint in dieser Verhandlung als vorrangiges Ziel: V-Girls South Africa Break the Chain! (2013).

Narration III: One Billion Rising (2014)

Die dritte große Erzählung innerhalb des Untersuchungszeitraumes (2012-2014) wird im Folgenden einer abschließenden, zusammenfassenden wissenssoziologischen Analyse[36] unterzogen. Sie schließt zunächst den Kreis der Produktion, der mit der Ankün-

36 Anmerkung: Die Analyse des Kampagnenvideos ist im Rahmen dieser Arbeit aus forschungsökonomischen und inhaltlichen Gründen nur verkürzt dargestellt. Vor dem Hintergrund der wissen-

digung des globalen Protests, der großen narrativen Rahmung One Billion Rising (Short Film) (2012) begonnen hatte und in der Ausgestaltung des Tanznarrativs in der Erzählung Break the Chain (2012) seine Fortsetzung erfahren hatte. Als eine Praxis der Selbstbeglaubigung erzählt das Kampagnenvideo, am 08.02.2014 auf YouTube publiziert, von einem erfolgreichen getanzten Protest – in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. One Billion Rising (2014) wird als »the official One Billion Rising 2013 documentary short« angekündigt und erhebt damit der Textgattung einer Dokumentation folgend quasi einen Anspruch auf eine »Zusammenstellung und Nutzbarmachung von Dokumenten, Belegen und Materialien jeder Art«[37], die man gemeinhin mit einer alltagsweltlichen Vorstellung von »Vollständigkeit«, »Strukturiertheit«, »Authentizität« und »Objektivität« beschreiben würde. Dabei ist das 9.10-minütige Kampagnenvideo, das im Rahmen des *Sundance Film Festival* am 19.01.2014 gezeigt wurde, weniger eine Dokumentation, sondern mehr eine Hommage an den transnationalen Protest im Rahmen von »One Billion Rising«. Über das Zusammenspiel aller Ebenen, des Interaktionsgefüges aus Räumen, Akteur*innen, getanzten Choreographien in Verbindung mit der theatralen Ebene und medialen Ebene ist ein dichtes politisches Kunstprodukt entstanden. Im Weiteren wird das Kampagnenvideo, das eine wichtige Schlüsselfunktion, eine Scharnierfunktion zwischen der Narration des Vergangenen und des Zukünftigen, den folgenden Protesten am 14.02.2014, bildet, zusammenfassend analysiert. Unterstützend und gerahmt durch die Melodie *Full Steam Ahead* des russisch-kanadischen Filmmusikkomponisten Alex Kahskin, beschrieben als »INSTRUMENTAL INSPIRATION. MUSIC FOR MOTIVATION EMPOWERMENT AND PRESENTATIONS«[38], steckt in der Etikettierung des Musiktitels schon die Vorausdeutung dessen, was das Kampagnenvideo nach erster Ansicht und formulierender Hypothese bietet: eine inszenierte Präsentation einer Narration einer erfolgreich generierten transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit via Tanz. Demnach gilt es aufzuschlüsseln, über welches Zusammenspiel der Ebenen der Narration, der Medialität und der Theatralität der Film die kampagneneigenen Narrative verhandelt, möglicherweise re-produziert, bestätigt und darüber hinaus wiederholt Performativität erzeugt, um den Bogen zum nächstfolgenden Protest am 14.02.2014 spannen zu können. Im Hinblick auf die Untersuchungsfrage und der damit in Interdependenz stehenden Frage nach dem Phänomen der Ähnlichkeit und Differenz der audiovisuellen Kampagnenprodukte werden im Zuge derer auch

schaftlichen Fragestellung, ob Tanz eine valide Form des feministischen transnationalen Protests sein kann, gibt vor allem die mediale Rezeption darüber Aufschluss und die Analyse der Prozesse, bzw. des jeweiligen nationalen Interaktionsgefüges aus Raum, Geschlecht und Choreographie. Die zusammenfassende Analyse des Videos ist aber dennoch wichtig, weil sie den Kreis der großen Narrationen schließt, zugleich auch fortführt und das Tanznarrativ in spezifischer Art und Weise selbst zu beglaubigen sucht und legitimiert. Als Referenzrahmen gibt es zugleich Aufschluss über die länderspezifischen Verhandlungen im Anschluss an den getanzten Protest. Im Zuge dessen gilt es grundsätzliche Aussagen über das Zusammenspiel der Ebenen der Narration, der Theatralität und der Medialität treffen zu können und im Vergleich grundlegende Merkmale der Ähnlichkeit und einer möglichen länderspezifischen Differenz aufzuzeigen.

37 Vgl.: https://www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentation, letzter Zugriff am 14.07.2019.

38 Anmerkung: siehe: »Full Steam Ahead«: https://www.youtube.com/watch?v=pyfE8iFApQg, letzter Aufruf am 14.07.2019.

länderspezifische Verhandlungen im Rahmen der Leitnarration III, der Erzählung One Billion Rising (documentary short) (2014), erörtert. Im Besonderen liegt dabei der Fokus auf der Produktion India Rising (2013), einer filmischen Collage des südafrikanischen Regisseurs Tony Stroebel, der in diesem Medienprodukt Ausschnitte aus der Tour Eve Enslers durch Indien, 2012, mit Szenen des getanzten Protests im nationalen Raum Indiens vom 14.02.2013 kombiniert. Zum weiteren länderspezifischen Vergleich wird das Kampagnenprodukt South Africa Rising (2013), das ebenfalls von Tony Stroebel für V-Day produziert worden ist, herangezogen, das nach eigenen Angaben mit Filmmaterial arbeitet, das im Rahmen der Proteste zu »One Billion Rising« in Südafrika entstanden ist. Für den nationalen deutschen Raum fehlt eine solches. *One Billion Rising Germany/Deutschland* hat auf ihrer Homepage das Video OBR Treffen mit Eve Ensler in Berlin, 13. November 2013 (2013) verlinkt, eine Hommage an die Kampagne, den Dank an die deutschen Organisatorinnen und den Aufruf, sich an der Kampagne für 2014, »One Billion Rising for Justice« zu beteiligen. Zudem existiert eine Vielzahl lokaler Verhandlungen über die getanzten Flashmobs in vielen deutschen Städten, aber keine Bündelung derer in Form eines spezifischen Kampagnenvideos. Interessant im Zusammenhang der Veröffentlichung der länderspezifischen Videos ist die Tatsache, dass sowohl die Kampagnenvideos India Rising (2013) als auch South Africa Rising (2013) zwei Monate vor der großen Erzählung über die Kampagne und den transnationalen Protest von V-Day publiziert worden sind und davon auszugehen ist, dass sie entgegen der anderen länderspezifischen Verhandlungen zu den beiden Kampagnenvideos One Billion Rising (2012) und Break the Chain (2012) schon vorab produziert worden sind. Dennoch bildet das Video One Billion Rising (short documentary) (2014) im Rahmen dieser Arbeit den Referenzrahmen, weil es für sich beansprucht, die globalen Ereignisse abzubilden. Zudem lassen sich über den wissenssoziologischen Vergleich Fragen nach der Ähnlichkeit und Differenz beantworten.

Das Kampagnenvideo One Billion Rising (2014) bestätigt auf der **narrativen Ebene** den Erfolg der Kampagne und des weltweit getanzten Protests. Es vermittelt den Eindruck, als dass sich nicht nur zivilgesellschaftliche Akteur*innen in 207 Ländern an den politischen Aktionen und Flashmobs beteiligt hätten, sondern dass quasi die ganze weibliche Weltbevölkerung, mit Unterstützung einiger männlicher Akteuren, am 14.02.2013 getanzt habe. Dabei ziehen sich die Vorbereitungen und performativen Ausführungen des globalen Protests narrativ durch alle Räume, Ethnien, Religionen und Weltanschauungen, sozialen Strukturen und Altersstufen als transnationale Bewegung – im politischen wie im performativen Sinne – hindurch. Der Prolog und der Epilog konstituieren dabei die Rahmung der selbstbewussten Erzählung, versprechen, dass das weltweite Engagement in 207 Nationen sich im Video visuell manifestiere, das Produkt keine Übersetzung sei, sondern eine direkte Übertragung aus der gewesenen »Realität« (»THIS IS WHAT IT LOOKED LIKE.«) (vgl. One Billion Rising 2014) [0.00.09-0.00.12]. Das Versprechen, das zivilgesellschaftliche politische Engagement weiterzuführen, mündet im Epilog in der Aufforderung am 14.02.2014 wieder mitzumachen [0.09.03-0.09.05]. Innerhalb der Rahmung zwischen Prolog und Epilog entfaltet sich eine politische, feministische Tanznarration, die ihren Ursprung in spirituell-animistischen Ritualen sucht. Ob der animistische Tanz am Meer, die Heiligsprechung des Vorhabens durch die buddhistischen Nonnen, das Gebet der

älteren Inderin am Meer oder die Yogapraktiken einzelner weiblicher Akteurinnen: Das feministische Vorhaben scheint von »Mutter Erde« gewollt und sakralisiert durch verschiedenste spirituelle Praktiken [0.00.12-0.00.46]. Mit dem wie ein »Geburtsschrei« wirkendem Ausruf »Amandla«, als Umdeutung des politischen Streikrufes zur Zeit der Apartheid, ausgeführt von einer schwarzen Frau auf einer Anhöhe vor dem Tafelberg, scheint die Bewegung zum Leben erweckt [0.00.47-0.00.49]. Eine gesamte weibliche globale Zivilgesellschaft bereitet sich der Erzählung nach in einer ersten Phase der Peripetie [0.00.51-0.01.10] auf den weltweiten Protest vor. So als hätte die Welt eben diesen Ruf erhört, werden im Folgenden mediale Splitter aus verschiedensten nationalen Berichterstattungen in englischer Sprache eingespielt, die begleitet werden von unterschiedlichsten Szenen des getanzten Protests in öffentlichen Raum. Dabei sind auch die choreographischen Formen des Marschierens zu sehen und Sprechchöre zu hören. Sit-Ins und Interviewsplitter begleiten das weitere Geschehen, die eingeblendete Reporter*innen klären über das politische Anliegen der Kampagne auf. Demonstrierende Frauen unterschiedlichster Ethnien und Nationen durchqueren mit Plakaten und in Sprech- und Bewegungschören die öffentlichen Räume. Dabei werden auch Ausschnitte der Ansprachen verschiedener Aktivistinnen eingeblendet, insbesondere auch Szenenausschnitte weltweiter Vorbereitungen auf den (getanzten) Protest: das Malen von Plakaten, das Bedrucken von Kampagnen-T-Shirts, der Flashmob im europäischen Parlament. Alle Ausschnitte zeugen von geschäftigem Treiben. Tanzend scheinen sich jetzt Frauen vorzubereiten. In dieser zweiten Phase der Peripetie [0.02.51-0.03.50] wird thematisch der Tanz mit persönlicher und politischer Selbstermächtigung verknüpft und das Tanznarrativ dementsprechend entfaltet und politisiert. Getanzt wird dabei in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Den Höhepunkt der Erzählung bildet die politische Rede [0.03.51-0.04.19] der indischen Feministin, Menschenrechtsaktivistin und indischen Länderkoordinatorin Kamla Bhasin[39] vor einer Gruppe indischer Frauen. Sie ruft ellipsenförmige politische Forderungen und politische Überzeugungen aus: »-From patriarchy!, -From all hierarchy!, -From exploitation!, -From sexploitation!, -From normal culture!, -From media vultures!, -For singing loudly!, -For dancing madly!, -For self expression!, – For celebration!, – We love it madly!, -We want it badly!, -Come say it loudly!« (vgl. ebd.), die von den Frauen in einer Art chorischen Bestätigung auf Hindi mit »Azadi« (»Freiheit«) beantwortet werden. Über die Legitimierung des Tanznarrativs gestaltet sich narrativ die erste Phase der Retardierung aus [0.04.20-0.05.14] und eröffnet den Zugang zur Narrativ transnational getanzter Gegenöffentlichkeit. Tanz wird in allen Räumen durchgeführt, in allen Figurationen mit unterschiedlichen Akteur*innen. In der zweiten Phase der dramatischen Ausführung [0.05.15-0.06.09] wird die getanzte feministische Gegenöffentlichkeit im Zuge dessen beglaubigt. Eine englischsprachige Sprecherinnenstimme [0.05.15-0.05.18] bestätigt das Narrativ: »It's a global movement today, so everybody is dancing all over the world« (vgl. ebd.) und vermittelt den Eindruck, dass die ganze Welt tanze. Die Stimme Kamla Bhasins aus dem Off [0.05.19-0.05.23]: »It's part of a global revolution« (vgl. ebd.) bestätigt den Anschein

39 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/249/kamla-bhasin-south-asia/, letzter Zugriff am 19.07.2019.

einer friedlichen aber widerständigen »globalen Revolution«. Über eine weitere Phase der Retardierung [0.06.10-0.06.28] findet eine Dynamisierung und Rhythmisierung der Tanzerzählung statt: trommelnde Frauen begleiten den weltweit getanzten Protest. In der folgenden vierten Phase wird die Verknüpfung des Tanzens als politische Handlung im öffentlichen Raum mit der Zeigegeste verbunden. Im vorletzten Sample schließlich findet gar eine Mythisierung des Tanzes statt, unbekannte Menschen fallen sich in die Arme, Tanz scheint als eine Art friedliche und völkerverbindende »Raumsprache« zu funktionieren [0.07.34-0.09.00]. Die Lösung, die angedeutete Katharsis [0.09.01-0.09.11], schließt den Kreis und eröffnet ihn zugleich neu: in der Aufforderung, am 14.02.2014 stattfindenden Protest »ONE BILLION RISING FOR JUSTICE« (vgl. ebd.) teilzunehmen. Tanz wird in der Narration des Kampagnenvideos One Billion Rising (2014) als erfolgreiche transnationale Protestform zur Herstellung feministischer Gegenöffentlichkeit in Szene gesetzt.

Auf der **theatralen Ebene** zeigt die Mimik vieler Protagonist*innen Ausgelassenheit, Selbtsbewusstsein und Freude, die Gestik zeugt von Ausdruckskraft und Überzeugung für das Anliegen und die Handlung. Insbesondere im Zusammenspiel mit der musikalischen Hymne *Full Steam Ahead*, deren Harmonien im Wechselspiel zwischen der Erhöhung der Tonhöhe und leichten, sich wiederholenden anfallenden Akkorden changieren, wirken die Protagonist*innen in ihren Handlungen und ihrer Gestik und Mimik euphorisch und euphorisierend auf den Zuschauenden zugleich. Insbesondere die verstärkenden Trommelschläge [ab 0.06.10] verleihen dem getanzten Protest in Kombination mit der Musik eine Dynamisierung und Rhythmisierung. Die ganze Welt scheint zu tanzen und niemand vermag sie mehr aufzuhalten. Die Kleidung und die Kostüme der Akteur*innen zeigen dabei verschiedenste Variationen und kulturspezifische Besonderheiten. Dabei tragen einige der Akteur*innen Alltagskleidung, manche Tanzgruppen traditionelle Gewänder, andere Kampagnen-T-Shirts. Die spezifische Farbsymbolik, die Kampagnenfarben Schwarz, Purpur und Magentarot spiegeln sich jedoch in einer Vielzahl der Kleidungstücke wieder. Seien es die pinken Kopftücher der muslimischen Frauen, die purpurfarbenen Stirnbänder der indischen Aktivist*innen oder die roten Gewänder der buddhistischen Nonnen – trotz ihrer Unterschiedlichkeit verweisen sie auf die gemeinsame Kampagne. Das Licht ist fast durchgängig Tageslicht, mit Ausnahme der getanzten Bühnenszenen und der Exposition des Kampagnenvideos. Das Anfangssample ist in Morgenlicht getaucht und markiert den Beginn der feministischen Gegennarration: einer Erzählung vom Tanz als Quelle und Ursprung sakraler, weiblicher Handlungskraft, die sich im Laufe des Tages entfaltet zu einer politischen, feministischen Handlung wird, deren zivilgesellschaftliche Botschaft es ist, für ein weltweites Ende der genderspezifischen Gewalt gegen Frauen und Mädchen zu demonstrieren. Einen großen Raum auf der theatralen Ebene nimmt der geschriebene Text des Prologes, die Plakate und Spruchbanner der Demonstrant*innen, ein. Die Behauptung »ON 14 FEBRUARY 2013, ONE BILLION PEOPLE DANCED AND ROSE IN 207 COUNTRIES« (vgl. ebd.), [0.00.00-0.00.05] wird dabei untermalt durch das Rauschen des Meeres, welches der politischen Handlung der getanzten Demonstration quasi ein »Naturrecht« bemisst. Die Begründung und das politische Anliegen »TO END VIOLENCE AGAINST WOMAN AND GIRLS« (vgl. ebd.), [0.00.06-0.00.09] wird auf der theatralen Ebene durch den beginnenden Trommelrhythmus verstärkt. »THIS IS

WHAT IT LOOKED LIKE« (vgl. ebd.), [0.00.10-0.00.13] negiert eine Inszenierung und suggeriert, dass es eine doppelte Realität der Bilder gebe – eine Realität per se und eine, die genau diese abzubilden vermag. Dabei unterstützt in der Zusammenarbeit mit medialen Technik, der langsamen Ein – und Ausblendung der Schriftzüge in Kooperation mit den Großbuchstaben und der roten Einfärbung der Signalwörter (»ONE BILLION; 207 COUNTRIES; TO END VIOLENCE« (vgl. ebd.) und das Überdimensionale »THIS«), die filmische Inszenierung des Bildes einer global getanzten Gegen-Öffentlichkeit. Zudem bestärkt das zu Beginn gesungene, indische Mantra das »heilige« Einschwören auf die getanzten Proteste. Dabei spiegelt sich das Sprachlich-Diskursive nicht nur in den eingeblendeten Titelzeilen internationaler Fernsehberichterstattung [0.00.52-0.00.53] wider, sondern findet sich auch in den Protestbannern der abgebildeten Sprech- und Bewegungschören der Demonstrant*innen: Ob Banner aus dem deutschen Raum »ONE BILLION RISING AUFSCHREI« (vgl. ebd.) oder aus dem südafrikanischen Johannesburg »ONE BILLION RISING 14 FEBRUARY 2013. FROM MARIKANA TO CONSTITUTION HILL« (vgl. ebd.), alle verweisen sie auf die Kampagne und soziale Bewegung »One Billion Rising« [0.00.53-0.00.58]. Wenngleich die Szenen der Demonstrationen aus einer Vielzahl unterschiedlicher nationaler und kultureller Räume entstammen, sind die eingespielten Stimmen medialer Berichterstattung überwiegend in englischer Sprache gehalten. In einer akustisch-visuellen Collage überlagern sich Bilder des performativen Protests aus den nationalen Räumen, Splitter der TV-Berichterstattung mit Sprechchören, verschiedensten Stimmen der Berichterstattung aus dem Off, in stetiger Begleitung der rahmenden Musik *Full Steam Ahead*. Dabei trägt die theatrale Ebene maßgeblich dazu bei, dass Gestik, Mimik, Text, Sprache und Musik in ihrer Parataxie [0.00.51-0.01.59] zueinander den Eindruck einer parallel und transnational sich formierender Welle feministischer Gegenöffentlichkeit vermitteln, die nicht mehr aufzuhalten ist. Gleich der Meereswellen zu Beginn des Prologes: einmal ausgelöst, scheint die »feministische, transnationale Welle«, die sich rhythmisch erneuert, nicht mehr zu stoppen zu sein. Die politische Ansprache Kamla Bhasins[40] verdeutlicht auf der theatralen Ebene eine sprachlich-diskursive Deutungsmacht. Die Sozialwissenschaftlerin, ehemalige UN-Mitarbeiterin und Sprecherin des südasiatischen feministischen Netzwerkes *SANGAT*, deutet mit ihrem Gedicht *Azadi*[41], das als politischer Imperativ auf die Geschichte der Unabhängigkeitsbestrebungen Indiens rekurriert, den Aufruf feministisch um. Der hohe Anteil des Sprachlichen zeigt sich zudem zu Beginn der zweiten Phase der Retardierung, in der die transnationale getanzte Gegen-Öffentlichkeit auf der theatralen Ebene sprachlich-diskursiv beglaubigt werden soll. Alle weiteren Samples, die dargestellten Tanzszenen und getanzten Proteste, sind bis zum Ende hin nur noch melodisch und rhythmisch begleitet, mit Ausnahme des letzten Samples, das in schriftlicher Form auf den folgenden Protest am 14.02.2014 hinweist und zur Teilnahme auffordert.

40 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/249/kamla-bhasin-south-asia/, letzter Zugriff am 18.07.2019.

41 Anmerkung: siehe: News 18 (2016): Watch: A poem about Àzadi by Kamla Bhasin that will inspire you, News 18, veröffentlicht am 16. 02.2016: https://www.news18.com/news/buzz/watch-a-poem-about-azadi-by-kamla-bhasin-that-will-inspire-you-1205865.html, letzter Zugriff am 18.07.2019.

Die **mediale Ebene** der Exposition ist gekennzeichnet durch eine aktive Kamerafahrt, die eine dynamische Fokussierung auf die Protagonist*innen ausführt und den Anschein erweckt, dass man als Zuschauer*in aktiv an den inneren und äußeren Handlungen der Akteur*innen teilnimmt. Zudem erscheint das Kommende, der Aufbruch der Bewegung in Verbindung mit der Musikalisierung und den Wellengeräuschen spür- und fühlbar. Somit entsteht ein auch Klang- und Handlungsraum. Die folgenden medialen Szenenausschnitte aus verschiedenen Ländern weisen oftmals die Kameraeinstellung der Halbtotalen auf, die einerseits die großen Gruppe der Demonstrierenden bestätigen soll, andererseits aber auch den Zuschauenden mit dem Protest konfrontieren soll. Der schnelle Wechsel der Szenenausschnitte [0.00.57-0.03.50] lässt eine Gleichzeitigkeit der medialen Ankündigungen, der Vorbereitung und des Demonstrierens mit Schildern und Bannern durch den öffentlichen Raum vermuten; die Darstellung vermittelt über die mediale Ebene die Vorstellung, dass die ganze Welt an diesen Prozessen simultan beteiligt sei. Bei denen für diese Videocollage verwendeten Tanzszenen der Phasen der ersten Retardierung [0.04.20-0.05.14] wechseln häufig die Kameraeinstellungen von Halbnah zu Nah und die Protagonist*innen werden in ihrer sympathischen Wirkung und euphorischen Stimmung den Zuschauenden nahe gebracht. Zudem entsteht wiederholt der Eindruck, man sei nah am (Tanz-)Geschehen. Zum Ende der Phase der Retardierung hin, die mit der Verschmelzung der im Flashmob tanzenden Gruppen der Demonstrant*innen mit dem Vollzug der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste einhergeht [ab 0.06.29], werden die Akteur*innen häufig aus der Halbtotalen dargestellt und erwecken somit in ihrer Gesamtheit den Eindruck einer machtvollen (Gegen-)Figuration im öffentlichen Raum.

Fazit

Das Kampagnenvideo One Billion Rising (2014) stabilisiert als Fortführung und Beglaubigung der großen Gegennarration One Billion Rising (short film) (2012) die feministische Erlösungsgeschichte über Tanz. Es unterstützt das Tanznarrativ retrospektiv im Anschluss an den getanzten Protest und dessen medialer Verhandlung und Rezeption. In einem gelungenen Zusammenspiel einer filmischen Komposition auf der narrativen Ebene, in Verbindung mit der motivierenden Begleitmusik und den eingeflochtenen Tonspuren, als Zeugnisse einer den Tanz bestärkenden positiven medialen Rezeption, ist die dritte große Narration entstanden: Die Selbstbeglaubigung einer transnationalen getanzten Gegenöffentlichkeit. Der getanzte Flashmob im öffentlichen Raum wirkt über seine Darstellung als politischer Möglichkeitsraum als maximal inklusiv: Akteur*innen aller Ethnien, Geschlechter, Altersgruppen, Religionszugehörigkeiten und sozialer Schichten können sich beteiligen; unzählige länderspezifische, lokale oder kulturelle Verhandlungen des Tanzes scheinen ebendieses zuzulassen. Tanz im öffentlichen Raum gilt als politische Handlung. Dabei wird der weibliche (Tanz-)Körper als ein politischer Körper dargestellt, der sich gleich einem »acting in concert« zusammen mit anderen in einer transnationalen Choreographie »erhebt«.

India Rising (2013)

Die im Rahmen einer länderspezifischen Verhandlung der getanzten Proteste inszenierte Videoproduktion India Rising (2013) wurde am 06.12.2013 von V-Day selbst veröffentlicht. Beschrieben als »A new short film by South African filmmaker Tony Stroebel and Eve Ensler[42]« sei der Film zusammengestellt aus Aufnahmen, die im Zusammenhang von Eve Enslers Indien-Tour 2012 und während der getanzten Proteste am 14.02.2013 entstanden seien. Das 4.16-minütige Kampagnenvideo ist eine Collage gleich einer künstlerischen Zusammenstellung verschiedener Filmsequenzen aus dem oben beschriebenen Zeitfenstern.

Auf der **narrativen Ebene** erzählt das Video entlang des klassischen dramaturgischen Spannungsaufbaus von der Bewusstwerdung und Politisierung der indischen Zivilgesellschaft, ausgelöst durch machtvolle und sympathische Sprecher*innen der akademischen Elite. Die Prozesse werden katalysiert über Medienöffentlichkeiten, die den Vorfall der grausamen Gruppenvergewaltigung der indischen Studentin in Delhi am Morgen des 14.02.2013 ins Bewusstsein rücken. Weitere legitimierte Sprecher*innen bestätigen die Wichtigkeit des politischen Anliegens der Kampagne »One Billion Rising«. Der Ausschnitt aus der Rezitation Kamla Bhasins des feministisch umgedeuteten Gedichtes *Azadi* stellt gleich der später veröffentlichten Rahmung den Höhepunkt der Erzählung dar. Ausgehend davon wird das kampagneneigene Tanznarrativ breiter ausgeführt, bis die Narration schließlich in den Aufruf müdet, an der im nächsten Jahr folgenden transnationalen Tanzdemonstration im Rahmen von »One Billion Rising« teilzunehmen. In der Exposition bezieht ein Sprecher des renommierten und im Jahr der Unabhängigkeit Indiens enstandenene *Jai Hind College* in Mumbai Stellung [0.00.03.–0.00.16] angesichts der klaffenden Lücke zwischen der Rechtsnorm und der bestehenden Rechtsrealität für Frauen und Mädchen in der indischen Gesellschaft. Er bezeichnet die Gewalt in ihren Ausformungen von der Vergewaltigung, der Abtreibung weiblicher Föten, der Ehrenmorde, der Kinderhochzeiten oder der weiblichen Genitalverstümmelung als eine Bedohung für die indische Gesellschaft im Ganzen. Während im Weiteren ein große Gruppe indischer Frauen sich versammelt hat und gemeinsam Mantras singt, kommentiert eine Sprecherinnenstimme aus dem Off den Ehestatus als »legitimierte Form lebenslanger Vergewaltigung« [0.00.17-0.00.28]. Die Phase der Steigerung des dramatischen Geschehens, die Peripetie [0.00.29-0.01.18], erstreckt sich in einem längeren Sample über Ausschnitte verschiedener Sprecher*innen zur Problematik genderspezifischer Gewalt an Frauen in Indien, zum Machtmissbrauch ausgeübt durch Staatbedienstete wie Polizisten und zur Bigotterie dessen, wie sich Frauen zu verhalten hätten. Im Gegensatz zur Exposition sind die Protagonist*innen in der Peripetie überwiegend weiblich und verschiedenen Alters. Der Diskurs findet im akademischen Raum statt. Den Abschluss bildet ein männlicher, älterer Sprecher, der auf einem Panel die zivigesellschaftlichen Missstände anprangert. Die Beginn der Phase des Höhepunktes bildet, wie im Späteren auch im Video One Billion Rising (2014), ein Ausschnitt aus der politischen Rede Kamla Bhasins vor der großen Gruppe der weiblichen

42 Anmerkung: vgl.: ebd.

Zuhörerschaft [0.01.19-0.01.26]. Narrativ ausgestaltet wird der dramaturgische Höhepunkt [0.01.19-0.02.11] durch Szenenausschnitte aus der Kampagnentour durch Indien, in der Eve Ensler als Sprecherin auftaucht und die Frauen politisch mobilisiert, ergänzt durch Aussagen einzelner Protagonistinnen zur Kampagne »One Billion Rising« und zur Protestform Tanz. Die lange Phase der Retardierung, in der auch das Tanznarrativ und das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit stabilisiert werden, beginnt mit Szenenausschnitten, in denen Abha Bhaiya, One Billion Rising-Länderkoordinatorin für Indien und Sprecherin des südasiatischen feministischen Netztwerkes *Sangat*[43], auf die Erstmaligkeit des transnational getanzten Protestes aufmerksam macht. Es folgen Szenen des performativen Protests [ab 0.02.20] in Indien- bekannte Ausschnitte aus der Choreographie in Neu Delhi zu dem eigens komponierten Lied *Jaago Dilli Jaago*, Protestmärsche durch die Stadt, Gruppen von Trommler*innen, die durch den öffentlichen Raum ziehen, hinter ihnen eine große Gruppe friedlich demonstriender Demonstrant*innen, Sit-ins, Sprechchöre, freies Tanzen inmitten von Gruppen, verschiedene Formen von friedlichen Sprech- und Bewegungschören werden gezeigt. Dabei stehen jeweils Tanzszenen im Mittelpunkt der Darstellung der Demonstrationen. Auch werden immer wieder Männer [z.B. 0.03.38] unter den Demonstrierenden gezeigt. Die Selbstbeglaubigung des Protests findet auf der narrativen Ebene immer auch über die Teilnahme von männlichen Protagonisten statt: in der Rolle eines Sprechers einer akademischen Gruppe, als Trommler oder als Tanzender. Zum Ende [0.03.49-0.04.00] werden die verschiedenen Szenen des getanzten Protetes mit Videosequenzen, in denen die Akteur*innen die typische Zeigegeste ausführen, verwoben, sodass der Tanz eine zusätzliche Politisierung und Spezifizierung hinsichtlich der feministischen Kampagne erfährt. Das letzte Sample [0.04.01-0.04.19] ruft zum sich am 14.02.2014 wiederholenden globalen Protest auf.

Auf der **theatralen Ebene** stellt die Mimik und Gestik aller Akteur*innen Überzeugung für die politische Angelegenheit dar. Alle Redner*innen wirken ernsthaft, teilweise erbost über die gesellschaftlichen Verhältnisse und entschlossen. Viele der Demonstrationsszenen changieren zwischen Wut, Entschlossenheit und Freude. Immer aber sind alle Beteiligten im Zustand eines absoluten Engagements, es wirkt wie ein »Brennen für die Sache«. Die Kleidung unterstützt dabei den performativen Protest zu »One Billion Rising«. Viele Saris der tanzenden Frauen sind in Rot oder Pink gehalten; oftmals tragen die Demonstrierenden auch das purpurfarbene Kampagnenstirnband, Frauen wie Männer [z.B. 0.02.44; 0.03.08], als Zeichen der politischen Überzeugung. Die Frauen der Trommelgruppe tragen traditionelle Saris in der Grundfarbe Weiß mit violetten Streifen [0.02.52]. Auch die Gruppe der demonstrierenden buddhistischen Nonnen trägt Kampagnen-Accessoires, purpurfarbene Armbänder als Zeichen der Solidarität und Unterstützung des zivilgesellschaftlichen Anliegens. Die Kleidungstil der Sprecher*innen des *Jai Hind College* ist dagegen eher westlich ausgerichtet; die Aktivistinnen und legitimierten Sprecherinnen der Kampagne, Eve Ensler, Kamla Bhasin und Abha Bhaiya, tragen allesamt Kleidung in den Kampagnenfarben Schwarz, Blutrot und Purpur. Auf der theatralen Ebene unterstützt die Instrumentalmusik den dramatischen

43 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/321/abha-bhaiya-sangat-india/, letzter Zugriff am 19.07.2019.

Spannungsaufbau der Erzählung. Während die Exposition durch leicht melancholische Klavierakkorde begleitet wird [0.00.00-0.00.29], bestimmt den Beginn der Peripetie [0.00.30-0.01.18] anschwellende und auf der Tonleiter höher gehende Harfentöne, die in zwei dunklere, sich wiederholende Töne münden, die von einem Bass begleitet werden [ab 0.01.33] und das Bild der Steigerung der Einschwörung auf die Kampagne im nationalen Raum Indiens verstärken. Mit der Überleitung der audiovisuellen Ausgestaltung des Tanznarrativs wechselt die leicht bedrohlich und disharmonisch wirkende Melodie [ab 0.02.15] in ein einen tanzbaren, traditionellen Rhythmus über, der mit vielen Schellen, hohen Trommelschlägen, einer im oberen Tonbereich spielenden Laute und einer hohen Flöte ausgestaltet wird. Dieser wird nur durch die Videosequenzen zum getanzten Protest in Neu-Delhi und dem lokalen Protestsong *Jaago Dilli Jaago* [0.02.28-0.02.45] unterbrochen. Der Epilog [0.04.01-0.04.16], der den fünften Akt nur andeutet, wird nicht musikalisch begleitet. Einen hohen parataktischen Anteil zum Performativen nimmt das Sprachlich-Diskursive ein, in Form geschriebener Texte und mündlicher Rede. Es begleitet nicht nur als Untertext die politischen Reden der Akteur*innen, sondern strukturiert auch das Video in seinen dramaturgischen Phasen und stellt Verbindung zur Transnationalität der Kampagne und den Beteiligten her. Der Text »ON 14 FEBRUARY 2013 IN 207 COUNTRIES, ONE BILLION WOMEN AND MEN SHOOK THE EARTH TROUGH DANCE TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN AND GIRLS« (vgl. ebd.) [0.01.00-0.01.03] offenbart die Beglaubigung des Tanznarrativs innerhalb der länderspezifischen Verhandlung. Tanz wird nicht nur als valide, transnationale Protestform für ein feministisches Anliegen verhandelt, sondern als politische »Handlungskraft« selbst, die die gesellschaftlichen Verhältnisse zum Wanken bringt. In dieser doppelten Verstärkung des Tanznarratives unterscheidet sich das Video von seinem Referenzrahmen noch einmal deutlich. Auch der abschließende Kampagnenaufruf [0.04.02 – 0.04.06] »THIS YEAR, ON FEBRUARY 14 2014, WE ARE CALLING ON WOMEN AND MEN EVERYWHERE TO HARNESS THEIR POWER AND IMAGINATION TO RISE FOR JUSTICE« (vgl. ebd.) unterstützt explitzit die Teilnahme von Männern am feministischen Protest. Tanz erscheint alles in allem als erfolgreiche und zugleich innovative Protestform, wie es eine Teilnehmerin an einer V-Day-Veranstaltung im Rahmen der Indien-Tour glückselig formuliert: »Dancing as a form of demonstration has never crossed my mind, even in my wildest imagination« (vgl. ebd.) [0.01.59-0.02.07]. Auch die theatrale Ebene stützt das Tanznarrativ, die Beglaubigung von Tanz als valider feministischer Protestform, im Besonderen in der Verhandlung des nationalen Raum Indiens. Insbesondere die Tonspuren – und zeugnisse, [z.B. 0.00.03.–0.00.11; 0.02.12-0.02.29] bestehend aus Sprecher*innenbeiträgen und medialen Stimmen nationaler Fernsehberichterstattung aus dem Off, verleihen dem Kampagnenvideo den Darstellungscharakter einer Berichterstattung, beziehungsweise einer Dokumentation; so als sei es frei von jeglicher Inszenierung.

Die Analyse der **medialen Ebene** offenbart das Zusammenspiel medialer Bildbearbeitungstechniken mit der Narration einer erfolgreichen feministischen Gegenöffentlichkeit im nationalen Raum Indiens. Dabei spielt das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit eine entscheidende Rolle. Während der Beginn der Exposition in leichter Zeitdehnung erzählt wird [0.00.00-0.00.11], um das Problem der Gewalt in Indien gegen Frauen und Mädchen explizit hervorzuheben, bilden die nächst folgenden Sequen-

zen der akademischen Sprecher*innen die Redeausschnitte in Echtzeit ab; so als richte sich auch die Ansprache an die Zuschauenden des Videos, just im Moment der Rezeption. Auch das Kamerazooming auf die Redner*innen und die leichte Untersicht verstärken den Eindruck einer legitimierten Sprecher*innenposition [z.B. 0.00.12-0.00.16]. Die langsame Kamerafahrt entlang einer versammelten Gruppe indischer Aktivistinnen [0.00.17-0.00.28] intensiviert die Vorstellung einer engagierten und großen zivilgesellschaftlichen Bewegung. Dabei wirken alle eingeblendeten Texte, die Aufschluss über die Politik der Kampagne geben, eindringlich, auch allein schon dadurch, dass sie langsam herangezoomt werden [z.B. 0.00.30-0.00.36]. Viele Szenen des getanzten Protestes werden in leichter slow motion wiedergegeben und unterstützen das Tanznarrativ in seiner Wirkungsmächtigkeit: Tanz wirkt als überzeugende, mächtige und freudvolle Form friedlichen Widerstandes.

Fazit

Im Zusammenspiel aller Ebenen der Narration entfaltet sich der Eindruck einer erfolgreichen zivilgesellschaftlichen Bewegung in Indien im Rahmen von »One Billion Rising«. Es wird eine Erfolgsgeschichte produziert, die in der Zusammenarbeit mit machtvollen nationalen Sprecher*innen und der performativen Umsetzung des getanzten Widerstandes durch eine breite Masse zivilgesellschaflicher Akteure, Frauen wie Männer, besteht. Die getanzte Gegen-Öffentlichkeit erfährt dabei offenbar eine starke und positive Verhandlung über die massenmediale Öffentlichkeit. Das Kampagnenvideo INDIA RISING (2013) stellt insbesondere über die theatrale und die mediale Ebene keine »Dokumentation« dar, sondern eine kunstvolle politisch-ästhetische Inszenierung und Beglaubigung der Narrative in einer Verhandlung für den nationalen Raum. Vergleicht man die Videoproduktion INDIA RISING mit dem Referenzrahmen III, der Narration ONE BILLION RISING (SHORT DOCUMENTARY) (2014), fällt grundsätzlich auf, dass sich eine Vielzahl des länderspezifischen Materials, beziehungsgsweise der Videoausschnitte aus dem nationalen indischen Raum, auch im globalen Kampagnenvideo wiederfinden lässt. Dabei wirkt die länderspezifische Verhandlung, das Video INDIA RISING (2013), im Grunde wie eine ausführliche Version des audiovisuellen Referenzrahmens. Die Narration vermittelt den Eindruck, als nehme ein Teil der indischen Zivilgesellschaft über die Einschwörung der politischen Sprecher*innen im nationalen Raum und über die leidenschaftlich erscheinende performative Umsetzung der Kampagne im öffentlichen Raum eine weltweite Führungsrolle und Vorbildfunktion hinsichtlich der Herstellung einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit ein. Die länderspezifische Videoproduktion etabliert und stabilisiert das Tanznarrativ in einer Form der Selbstbeglaubigung: Tanz erscheint als Herzstück des politischen Anliegens; über die Tanz-Kraft der indischen Akteur*innen verbindet sich offenbar erfolgreich Ästhetisches mit Politischem, in dessen Allianz das zivilgesellschaftliche Engagement im nationalen Raum Indiens einer Führungsrolle gleichkommt. So erscheint es für den Zuschauenden auch nicht überrraschend, dass der Ausschnitt aus der politischen Rede Kamla Bhasins auch in der großen Narration ONE BILLION RISING (2014) als Höhepunkt der Erzählung auftaucht. Über und durch den Tanz im öffentlichen Raum kann – der Narration des länderspezifischen Videos folgend- eine breite Masse der (indischen) Zi-

vilgesellschaft für den friedlichen Kampf gegen die genderpezifische Gewalt an Frauen und Mädchen mobilisiert werden. Ganz Indien scheint quasi tanzend demonstriert zu haben. Die Ausschnitte aus der medialen TV-Berichterstattung suchen diesen Eindruck zu bestätigen. Wie auch das Vor-Bild, sein Referenzrahmen, spielt die Musikalisierung des Videos eine wichtige Rolle. Sie überhöht und historisiert das Dargestellte in eindruckvoller Weise.

South Africa Rising (2013)

Die im Zusammenhang der südafrikanischen Verhandlung der getanzten Proteste generierte Videoproduktion South Africa Rising (2013) wurde am 09.12.2013 auch von V-Day selbst veröffentlicht und drei Tage nach der Publizierung des länderspezifischen Videos India Rising (2013) in das Diskursfeld eingespeist. Beschrieben als »A new short film by South African filmmaker Tony Stroebel and Eve Ensler«[44] sei der Film zusammengestellt aus Aufnahmen, die im Zusammenhang von Eve Enslers Indien-Tour 2012 und während der getanzten Proteste am 14.02.2013 entstanden seien[45]. Dabei enthält der nur 1.36-minütige Kurzfilm auch Filmmaterial aus denen im Vorfeld des getanzten Protests produzierten Kampagnenvideos. Es sind Ausschnitte aus der künstlerischen Produktion One Billion Rising Cape Town, [vgl. 0.00.50; 0.01.06; 0.01.08; 0.01.27-0.01.28], Videosequenzen aus den ebenfalls vorab veröffentlichten Kampagnenvideos V-Girls South Africa Break the Chain! (2013) [vgl.: 0.00.12-0.00.13; 0.00.44-0.00.45; 0.01.20; 0.01.22], und One Billion Rising – South Africa (2013) [0.01.11; 0.01.21-0.01.22] wiederzufinden. Zudem generieren sich einige der Anfangssequenzen des Kampagnenvideos [vgl. 0.00.20-0.00.35] aus bekannten südafrikanischen TV-Reportagen. Insofern ist davon auszugehen, dass ein signifikanter Teil von mindestens 30 Sekunden des Filmmaterials zu 25 % aus anderen Kampagnenvideos aus dem südafrikanischen Raum stammt. Auch finden mindestens drei Sequenzen nicht im öffentlichen Stadtraum statt, sondern in teilöffentlichen Räumen [vgl.: 0.01.14; 0.01.28; 0.01.24-0.01.25]. Zudem stammen die Videosequenzen, die auf den Fall Anene Booysen und anderer Vergewaltigungsopfer hinweisen [0.00.29-0.00.34], vermutlich von einem feministischen Protest am 11.02.2013 vor dem Parlament in Kapstadt (siehe narrative Ebene). Davon abzuziehen ist der 20-sekündige Prolog und der 7-sekündige Epilog, so dass wenigstens 70 Sekunden von den aufgezeichneten Protesten aus dem öffentlichen Raum kommen könnten. Es bleibt aber unklar, ob nicht noch weitere Sequenzen aus Aufnahmen, die im Vorfeld der Proteste im Rahmen der Kampagnenarbeit entstanden sein könnten, entlehnt sind. Fraglich bleibt, weshalb der Anteil möglicher Sequenzen performativen Protests im öffentlichen Raum Südafrikas so gering ist im Vergleich zur indischen Verhandlung. Die Anmerkungen zum Video, dass das Material Aufzeichnungen zu den Protesten entspringe, stimmt also in dieser Absolutheit nicht. Dunkel bleibt hier auch, ob es schlichtweg an geeignetem Material gefehlt hat, ob die feministischen Proteste im Vergleich zum nationalen deutschen oder indischen Raum in ihrer Beteiligung eher marginal ausfielen und es zudem möglicherweise auch einfach an medialer

44 Anmerkung: vgl.: ebd.

45 Anmerkung: vgl.: ebd.

Resonanz hinsichtlich südafrikanischer TV-Berichterstattung gemangelt haben mag. In jedem Fall bleibt aber auch die Frage auf der Akteursebene. Kritik an mangelndem zivilgesellschaftlichen Protest gab es schon im Zuge der medialen Verhandlung des Freispruchs von Zuma (vgl. Cassim/Collins/Davis 2017) oder angesichts marginaler zivilgesellschaftlicher Resonanz hinsichtlich der brutalen Gruppenvergewaltigung der südafrikanischen Schülerin Anene Booysen (vgl. Baranov 2013). Das Kampagnenvideo lässt auf Grund seiner Kürze und dem Anteil der Bilder vom getanzten Protests Fragen hinsichtlich der zivilgesellschaftlichen Beteiligung aufkommen. Das 1.36-minütige länderspezifische Kampagnenvideo ist demnach vermutlich auch eine Collage, eine inszenierte Zusammenstellung und Verhandlung verschiedener Filmsequenzen aus dem Vorfeld der getanzten Proteste in Südafrika, ergänzt durch Sequenzen aus den Kampagnenvideos, die bereits im Zuge der Kampagnenarbeit entstanden sind und Szenen der Demonstrationen selbst. Die Sequenzen sind dabei mit Tonspuren verschiedener Sprecher*innen unterlegt, die die Kampagne politisch-rhetorisch rahmen oder aus medialer Perspektive kommentieren, mit Schriftzügen und musikalischer Untermalung versehen.

Auf der **narrativen Ebene** erzählt das Kampagnenvideo von südafrikanischen Akteur*innen, die aufgrund der globalen Problematik der Gewalt gegen Frauen und der besonders hohen Quote der Vergewaltigungen im südafrikanischen Raum im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising« tanzend protestiert haben. Der Erzählung folgend, die mit einem Text-Prolog beginnt [0.00.00-0.00.18] und die wie alle anderen Kampagnenvideos auch über einen klassischen dramaturgischen Aufbau verfügt, funktioniert die Bewusstmachung über mediale Sprecher*innenpositionen. Zunächst erzählt die Stimme einer Frau in einer kurzen Exposition [0.00.19-0.00.23] von der Problematik und Allgegenwärtigkeit der Gefahr genderspezifischer Gewalt gegen Frauen in allen Räumen: »When you wear panty, you're not safe, walking on the street, in your house, wherever« (vgl ebd.) [0.00.19-0.00.23]. In der Phase der Peripetie wird eine dunkelhäutige junge TV-Sprecherin der südafrikanischen Frühstücksendung *espresso* eingeblendet, die über die Kampagne berichtet: »One Billion Rising is a movement that calls for an end to violence and gender inequality« [0.00.24-0.00.28]. Auf die Sprecherin folgt eine Stimme einer Aktivistin, die darauf drängt, dass zivilgesellschaftliches Handeln der Frauen von Nöten sei: »It's about time we all really rise. Rise against rape« (vgl. ebd.) [0.00.28-0.00.31]. Über die gleichzeitige Einblendung von Plakaten, die unter anderem die vergewaltigte Schülerin Anene Booysen zeigen und eine Formation aus Damen-Slips, die mit blutroter Farbe markiert sind, werden zunächst Formen einer (noch) stummen, feministischen Demonstration dargestellt[46]. Zugleich wird auf

46 Anmerkung: Die Videosequenzen stammen vermutlich vom Anti-Vergewaltigungsprotest am 11.02.2013 vor dem Parlament in Kapstadt angesichts der brutalen Vergewaltigung der Schülerin Aenene Boysen, an dem unter anderem auch die Premierministerin der Provinz Western Cape, Helen Zille, teilgenommen hat, vgl.: Nickolaus Bauer: »SA: A rape crises, but no funds or will to fight«, Mail & Guardian, 12.02.2013: https://mg.co.za/article/2013-02-12-f, letzter Zugriff am 24.07.2019; BBC News: »South Africa's Aenene Booysens gang-rape: Second man charged«, BBC News, 12.02.2013: https://www.bbc.com/news/world-africa-21428377, letzter Zugriff am 24.07.2019; Alana Baranov: *Tears for Anene Booysen*, The Sisterhood [Blog], 25.02.2013: https://forward.com/sisterhood/171542/tears-for-anene-booysen, letzter Zugriff am 24.07.2019; vgl. auch SABC Digital News

das allgegenwärtige Phänomen, die Problematik der weltweit höchsten Rate der Vergewaltigung von Frauen und Mädchen in Südafrika aufmerksam gemacht. Der politische Protest-Schrei »Amandla!« (vgl. ebd.) einer schwarzen Aktivistin versinnbildlicht den dramaturgischen Höhepunkt der Erzählung [0.00.34-0.00.36], der im Folgenden überleitet in die Phase der Retardierung und Ausführung des Tanznarrativs. Der Steikruf *Amandla!* stammt aus der Anti-Apartheid-Bewegung in Südafrika. In den südafrikanischen Sprachen Xhosa und Zulu bedeutet er »Power«, sinngemäß auch »alle Macht dem Volke«, auf den der politische Sprechchor mit *Awethu* antwortet, was soviel bedeutet wie »to us«. Im Zusammenhang der politischen Demonstrationen steht er auch in Verbindung mit dem politischen Tanz *Toyi-Toyi*, der auch heute noch in Südafrika als Mittel des Protests gesellschaftlich marginalisierter schwarzer Bevölkerungsteile eingesetzt wird (Nevitt 2005-2020). Auch Nelson Mandela verwendete wohl diesen Aufruf zusammen mit der Geste der geballten Faust als Zeichen des politischen Widerstandes[47]. Die recht ausführliche Phase der Retardierung, der Ausgestaltung der Narration tanzender Akteur*innen [0.00.37-0.01.28], erzählt collagenartig von demonstrierenden südafrikanischen Frauen; dabei werden auch Plakate jüngster Proteste in Bezug auf Aenene Booysen gezeigt. Im Weiteren folgen Ausschnitte tanzender Schulmädchen- und Jungen, Community-Gruppen, tanzend demonstrierende Gruppen von Frauen, von einigen Männer unterstützt, Ausschnitte indischer Tänzerinnen, traditionell gekleideter südafrikanischer Tänzerinnen im öffentlichen Raum, Szenen junger Mädchen, die auf der Straße tanzen, öffentlich tanzende Fitnessgruppen, tanzende Kinder auf den Straßen, sich in den Armen liegende Frauen, fröhlich demonstrierende Frauen, die die »One-Billion-Rising«-Zeigeste und – pose vollziehen, und Bewohnerinnen und Bewohner eines Altersheimes. Der obligatorische Schlussteil [0.01.29-0.01.36] appelliert über die Plakatform mittels des in den Kampagnenfarben gehaltenen Schriftzuges »1 BILLION RISING FOR JUSTICE. JOIN US!« (vgl. ebd.) auf schwarzem Untergrund an die Teilnahme an den getanzten Protesten am 14. Februar 2014. Der Verweise auf die sozialen Netzwerke beziehen sich dabei auch auf die länderspezifischen Seiten des nationalen Raumes Südafrikas.

Auf der **theatralen Ebene** stellt die Mimik und Gestik aller mit Plakaten demonstrierenden Akteur*innen eine große Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit dar. Sie wechseln sich ständig mit Tanzszenen engagiert und fröhlich tanzender Menschen ab. Das gemeinsame Tanzen scheint eine Einigkeit und Entschlossenheit zu schaffen, das zugleich mit großer Lebens- und Tanzfreude einhergeht. Die Kleidung unterstützt dabei die Botschaft der getanzten Proteste zu »One Billion Rising«. Insbesondere die Aktivist*innen tragen Kampagenkleidung. Während beispielsweise die südafrikanischen Schul- oder Collegemädchen beim Tanzen ihre Schuluniformen anhaben [0.00.44-0.00.45], trägt eine junge Frau, möglicherweise in ihrer Funktion als V-Girl, ein purpurfarbenes T-Shirt mit einem großen, schwarzen »V« auf der Brust. Auch die

Berichterstattung vom 11.02.2013 über die Proteste in Cape Town, Durban und Pretoria: https://www.youtube.com/watch?v=3y8Py_ABy_0, letzter Zugriff am 25.07.2019.

47 Anmerkung: siehe Filmausschnitte/Material aus dem gleichnamigen Film Amandla: Amandla! Awethu!, veröffentlicht am 18.05.2011 von djlightbolt: https://www.youtube.com/watch?v=VIxhrDf8Iv0, letzter Zugriff am 26.07.2019.

im öffentlichen Raum tanzend demonstrierende Gruppe südafrikanischer Akteur*innen ist überwiegend in den Kampagnenfarben gekleidet [0.00.56], zudem auch die gemeinsam tanzenden Mädchen auf der Straße [0.01.11-0.01.12]. Zugleich begleiteten Geräusche und die einsetzende Musik die Narration im Allgemeinen und den Text im Besonderen. Während zu Beginn des Prologs [0.00.00-0.00.18] ein herzschlagartiger Rhythmus pocht, der auf die dramatische Zahl weiblicher Vergewaltigungsopfer in Südafrika verweist (»RAPE IS ONE OF THE MOST UNDER-REPORTED CRIMES IN SOUTH AFRICA. 1 IN 25 WOMEN IN GAUTENG REPORT RAPE. THAT'S 3,600 WOMEN WHO COULD BE RAPED IN SOUTH AFRICA EVERY DAY«) (vgl. ebd.), beginnt mit den folgenden Schlagzeilen die Bestätigung der Teilnahme der südafrikanischen Zivilgesellschaft an den getanzten Demonstrationen (»ON FEBRUARY 14, 2013, SOUTH AFRICANS JOINED ONE BILLION WOMEN AND MEN IN 207 COUNTRIES WHO ROSE AND DANCED TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN AND GIRLS«) (vgl. ebd.) und dem Einsetzen der ersten Klänge des Musikstückes *Rising up*[48] zugleich die Phase der Steigerung. Im Zusammenspiel mit dem Geräusch eines hörbaren Aufatmens, das wie eine Erlösung klingt, unterstützt das Lied auf der theatralen Ebene die Vorstellung, dass in Südafrika ein »Sich-Erheben« stattgefunden habe, ein »Aufatmen« aller Frauen und Mädchen. Das Lied *Rising up* erzählt, begleitet von leichten Trommeln und Dur-Tönen einer Laute, über melodische Frauenstimmen in einer direkten Ansprache (»You«) (vgl. ebd.) davon, dass eine Gruppe lange, aber in Einigkeit darauf gewartet habe, sich zu »erheben«. Bis zum Verhallen der Schlussakkorde am Ende des Videos ertönt immer wieder der Refrain »Risin'up, rising'up« (vgl. ebd.), der einerseits von der politischen Selbstermächtigung der Frauen und Mädchen erzählt, gleichzeitig aber auch als Appell an die Zuschauenden verstanden werden kann. Fast zeitgleich zur der noch im Prolog eingeblendeten Versprechung [0.00.19-0.00.20] (»THIS IS WHAT SOUTH AFRICA LOOED LIKE«) (vgl. ebd.) hört man die Aussage einer Frau (»When your wear a panty, you're not safe walking on the street, in your house wherever«) (vgl. ebd.), dass das Tragen einer kurzen Shorts für Frauen gefährlich sei und quasi einer Offerte der sexuellen Übernahme durch Männer gleichkäme [0.00.20-0.00.23]. Daran anschließend reiht sich die Stimme und alsbald das Bild einer Moderatorin aus der südafrikanischen Frühstückssendung *expresso* ein, die emphatisch von der Bewegung (»One Billion Rising is a movement, which calls for an *end* to violence and gender inequality«) (Ebd.) und der Kampagne spricht [0.00.24-0.00.28]. Darauf folgt die Stimme einer nicht sichtbaren Aktivistin, die daran mahnt, dass es Zeit sei, dass die Frauen sich »erheben« gegen Vergewaltigungen [0.00.30-0.00.33]: »It's about time we all really rise–rise against rape« (vgl. ebd.). Der den Höhepunkt einleitende Schrei [0.00.34] der südafrikanischen Frau vor der Kulisse des Tafelberges (»Amandla!«) (vgl. ebd.) leitet die folgenden Sequenzen der musikalisch untermalten Tanzszenen und der getanzten Proteste ein.

Die Analyse **medialen Ebene** zeigt das Zusammenspiel medialer Bildbearbeitungstechniken mit der narrativen und theatralen Ebene, die in der Darstellung einer erfolgreichen feministischen Gegenöffentlichkeit im nationalen Raum Südfarikas mün-

48 Anmerkung: Dieses Musikstück hat schon One Billion Rising Cape Town (2013) musikalisch untermalt.

det. Dabei spielt das besondere Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit eine große Rolle. Zu Beginn der Narration und der Übermittlung des Textes, beziehungsweise der Schlagzeilen, die auf die weltweite Quote der Gewalt gegen Frauen und der spezifischen Vergewaltigungsrate in Südafrika und die darauf respondierende Kampagne »One Billion Rising« aufmerksam machen, erfolgt zunächst eine leichte Zeitdehnung in Kombination mit einem langsamen Heranzoomen der Textzeilen, welche die Wichtigkeit und Wirkungsmächtigkeit getanzter Demonstrationen verdeutlichen [vgl.: 0.00.01-0.00.17]. Die dann folgenden schnellen Wechsel der ausschnittartigen Videosequenzen verstärken den Eindruck, einer sich wie selbstverständlich ergebenden getanzten Gegenöffentlichkeit im nationalen Raum Südafrikas. Dabei begegnet die Kamera den gezeigten Protagonist*innen oftmals auf Augenhöhe. Das Schreiben der Plakate wird aus nächster Nähe begleitet, so auch das Tanzen der Mädchen auf der Straße [vgl.: 0.01.10-0.01.11] oder der Schulmädchen auf dem Schulhof [vgl.: 0.01.12-0.01.13]. Über die mediale Darstellung aus der Untersicht wird die politische Relevanz hervorgehoben. Zudem werden Szenen tanzender Gemeinschaften [vgl.: 0.01.14] aus der Vogelperpektive gezeigt, um auf die Größe der Gruppe aufmerksam zu machen und eine hohe Beteiligung zu suggerieren. Insgesamt betrachtet transportieren die Schnitte der Kamera und die schnellen Wechsel der Szenen den Eindruck einer national getanzten Gegenöffentlichkeit, in allen Räumen und durch alle Räume hindurch, die unter der Beteiligung von Akteur*innen aller Ethnien, von Kindern, Mädchen, Jungen und auch Männern stattfindet. Die »Rainbow-Nation«, so die audiovisuelle Erzählung, scheint im gemeinsamen Tanzen für das politische Ziel des Endes der Gewalt gegen Frauen und Mädchen vereint. Die mediale Ebene unterstützt dabei die südafrikanische Narration einer mit Engagement, Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit stattgefunden habenden Bewegung, in der Tanz als das politische Mittel der Wahl erscheint.

Fazit

Im Zusammenspiel aller Ebenen der Narration entsteht der Eindruck einer erfolgreichen zivilgesellschaftlichen Bewegung, die im nationalen Raum Südafrikas über das gemeinsame Tanzen die Frauen und Mädchen ermächtigt hat, politisch handlungsfähig hat werden lassen und eine erfolgreiche nationale Gegenöffentlichkeit im Rahmen einer transnationalen Kampagne hergestellt hat. Tanz wirkt wie eine politische Selbstverständlichkeit, als freudvolle, selbstverständliche Form der Ermächtigung und des politischen Protests. Das Kampagnenvideo South Africa Rising (2013) stellt wie auch das indische Produkt India Rising (2013) und der Referenzrahmen, die Narration III, keine Dokumentation dar, sondern ist ein kunstvolles Kampagnenprodukt, das über das Zusammenspiel aller Ebenen das Ästhetische mit dem Politischen verbindet. Dabei wird insbesondere das Narrativ getanzter Gegenöffentichkeit und das Körper- und Tanznarrativ bestärkt. Interessanterweise erfährt das Narrativ der Zivilgesellschaft einen starken nationalen Einschlag. Wenngleich auch zu Beginn des Prologs die Einbettung in eine transnationale Kampagne über den Text erfolgt, so erzählt doch die länderspezifsche Verhandlung im Grunde nur eine nationale Erzählung. Die auftauchenden indischen Tänzerinnen, die sich in Szenen des gemeinsamen Tanzens im öffentlichen Raum wiederfinden, mögen Teil der Diaspora sein oder Ausdruck der »Rainbow-Nation«, die

alle Ethnien Südafrikas tanzend gegen die Gewalt an Frauen und Mädchen zu vereinen mag. Vergleicht man die Videoproduktion South Africa Rising (2013) mit dem Referenzrahmen III, dem Leitvideo One Billion Rising (short documentary) (2014), fällt auf, dass sich offenbar ausnahmenslos länderspezifisches Material, beziehungsweise Videoausschnitte aus dem nationalen südafrikanischen Raum wiederfinden. Dabei wirkt das Video South Africa Rising (2013) wie eine nationale Ausführung der Narration, die Kampagnenarbeit auch eng mit einer Bildungsarbeit verknüpft. Tanz wirkt als mächtiges »Bildungsmittel« in der pädagogischen Arbeit mit Mädchen und Jungen, um den Kreis der Gewalt zu durchbrechen. Der immer wieder thematisierten Problematik der genderspezifischen Gewalt wird das Tanzen gegenübergestellt. Die Ausschnitte der medialen Berichterstattung aus dem Frühstücksfernsehen in Kombination mit den Bildern einer aufgehenden Sonne in der südafrikanischen Metropole Kapsdtadts lassen sich wie ein gemeinsames hoffnungsvolles Erwachen aus einem gesellschaftspolitischen Alptraum lesen. Die Frauen und Mädchen Südafrikas scheinen sich zu erheben, Männer begleiten sie tanzend oder auch nur musikalisch. Dabei lebt auch dieses Video von einer starken Musikalisierung. Sie verleiht der Handlung den Anschein von politischer Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit und reflektiert einen *gegenkulturellen Raum*.

5.4 Phänomenbezogene Zusammenhänge und Abweichungen

Im Anschluss an die wissenssoziologische Analyse der Bildmaterialien ist zusammenfassend festzustellen, das alle Kampagnenvideos sich in ihrem Aufbau an einem aristotelischen Spannungsaufbau orientieren, der die Handlung pyramidal entfalten lässt. Dabei folgt die Veröffentlichung der Kampagnenvideos selbst auch einer Dramaturgie. Während One Billion Rising (2012) im Vorfeld zu den getanzten Protesten in das Diskursfeld eingespeist worden ist, der Heldinnenepos und die Genesis zu »One Billion Rising«, stellt das Kampagnenvideo Break the chain (2012) in der Phase der Peripetie der Kampagne das Tanzen als Form der politischen Ermächtigung und der Handlungsfähigkeit von Frauen in den Vordergrund. Die abschließend untersuchte Narration One Billion Rising (documentary short) (2014) sucht den Erfolg der Kampagne und der weltweit getanzten Proteste gegen die Gewalt an Frauen zu beglaubigen. Alle drei audiovisuellen Narrationen funktionieren über die Verhandlung des Interdependenzgefüges von Raum *(Doing Public)*, Akteur*innen *(Doing Gender)* und Tanz *(Doing Choreography)*. Dabei werden diese Prozesse im Zusammenspiel aller Ebenen, der narrativen, theatralen und medialen unterstützt. In ihrer Gesamtheit stabilisieren sie die bereits in den Pressemitteilungen angelegten Narrative: Das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft, das Narrativ einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit und das kampagneneigne Körper- und Tanznarrativ. Die länderspezifischen Kampagnenvideos erzählen ihrerseits noch einmal eigene kulturelle nationale oder auch lokale Verhandlungen. So bewegen sich die länderspezifischen Kampagenvideos untereinander und in Bezug auf die großen Rahmungen stets zwischen Ähnlichkeit und Differenz. Auf die große Gegennarration, die Genese des Tanzens und die Transformation der weiblichen Opfer zu Heldinnen, die Erlösungsgeschichte One Billion Rising (2012), folgen

künstlerische, länderspezifische Verhandlungen, die besondere Abweichungen davon zeigen. Die Narration ›One Billion‹ by Berlin hip-hop artist sookee (2013) bietet einen solidarischen Hip-Hop-Beitrag zur Kampagne, zeigt dabei das Spiel mit den Geschlechterbildern und trägt kulturelle Spuren der Verortung in der Metropole Berlin. Die südafrikanische Verhandlung One Billion Rising Cape Town (2013) produziert über die getanzten Choreographien nicht nur einen solidarischen Beitrag, sondern erzählt auch über die verschiedenen Tanzchoreographien von Gewalt an Frauen, unabhängig von ihrer Hautfarbe, aber auch von Solidarität südafrikanischer Frauen, unabhängig von Ethnien und sozialer Zugehörigkeiten. Tanzen dient den Protagonistinnen als Ausdruck ihrer Solidarität, Mittel ihrer Befreiung aus der Gewalt und als Ausdruck von Lebensfreude und Empowerment. Die Tanznarration Break the Chain (2012), die zugleich auch die Hymne der Bewegung transportiert, erzählt von einer verbindenden Kraft des Tanzens, die Gruppen von Mädchen und Frauen konstituiert, die sich gemeinsam auf die Proteste vorbereiten. Der deutsche Videobeitrag Spreng die Ketten (2013) klärt zum einen über die Zahlen der Gewalt gegen Frauen in Deutschland auf und wirkt zuallerst wie ein politischer Aufruf zweier Künstlerinnen, sich den getanzten Protesten am 14. Februar 2013 anzuschließen. Die indische Verhandlung Break the Chain performed by New Light Girls (2013) hingegen erzählt von einer Würdigung, die die Mädchen indischer Sexarbeiterinnen entgegen aller gesellschaftlich herrschenden Stigmatisierungen über das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum über die Resonanz des Publikums erfahren haben. Der südafrikanische Beitrag V-Girls South Africa Break the Chain! (2013) stellt wie auch der indische eher Mädchen als Frauen in den Vordergrund der Narration. Im Besonderen im Feld der Bildung verortet, erzählt dieser Beitrag von der Aufklärungs- und Bildungsarbeit über Tanz. Tanz wird politisch, dadurch dass er gesellschaftlich wirkt und zur politischen Handlungsfähigkeit ermächtigt. Die abschließende Narration One Billion Rising (documentary short) (2014) stabilisiert die große Gegennarration »One Billion Rising«. Sie zeigt eine erfolgreiche transnationale Zivilgesellschaft, die tanzend demonstriert und deren Wirkungsmächtigkeit über das Einspeisen von Ausschnitten medialer Verhandlungen beglaubigt werden soll. Die südafrikanische lokale Verhandlung One Billion Rising Cape Town (2013) macht der Erzählung nach den Tanz noch einmal in seiner Funktion des Vereinens der südafrikanischen Frauen und Mädchen untereinander und als Mittel des politischen Empowerments stark. Tanz lässt das »Erheben« der südafrikanischen Frauen und Mädchen wie von selbst erscheinen. Männer zeigen sich dabei solidarisch und unterstützen durch Tanzen oder Musizieren den Protest. In der indischen Verhandlung India Rising (2013) steht vor allem ein akademischer Diskurs im Zentrum. Ausgehend von machtvollen Sprecher*innen einer akademischen Elite werden die Akteur*innen politisiert, was zur Folge hat, dass Männer und Frauen gemeinsam im öffentlichen Raum für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte tanzen. Dabei wird in der Logik der Beglaubigung einer erfolgreichen getanzten nationaler Gegenöffentlichkeit ein hohes Maß an Material medialer Rezeption eingespeist. Interessanterweise gibt es keinen vergleichbaren Beitrag aus dem deutschen Raum. Insgesamt betrachtet stabilisieren die länderspezifischen deutschen Verhandlungen der Narrationen im Besonderen das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft, wohingegen die südafrikanischen im Besonderen das Körper- und Tanznarrativ hervorheben, die indischen sehr deutlich

das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit stabilisieren. Das bedeutet kein Ausschließen der anderen Narrative – die Schwerpunktsetzung erscheint allerdings different im länderspezifischen Vergleich und in Bezug auf die große Rahmung und feministische Gegenerzählung »One Billion Rising«.

5.5 Machtpositionen im Diskursfeld I: Sprecher*innenpositionen der Kampagne

Hinter allen Sprecher*innen der Kampagne steht eine machtvolle und transnational agierende feministisch ausgerichtete Organisation, die NGO V-Day, die sich in ihrer Selbstbeschreibung »About V-Day« (V-Day 2020) als globale Bewegung definiert, mit dem politischen Ziel, öffentliches Bewusstsein für die weltweite Gewalt gegen Frauen und Mädchen herzustellen. 1998 gegründet blickt V-Day bereits auf ein transnationales, etabliertes und professionell agierendes Netzwerk aus internationalen Akteur*innen, nationalen Expert*innen und der Kooperation mit internationalen, nationalen und lokalen Organisationen zurück. Dabei ist es V-Day ebenfalls wichtig zu betonen, dass das Fundament erfolgreicher Arbeit insbesondere mit der Ebene der Graswurzelbewegung zusammenhänge (vgl. ebd.). Innerhalb ihres Engagements nutzt V-Day zu allererst kreative Formate, um öffentliches Bewusssein zu schaffen, Aufklärungsarbeit zu leisten und Fundraising zu generieren. Dabei stehen häufig künstlerische Performances im Zentrum der Zusammenarbeit mit freiwilligen lokalen Akteur*innen und Student*innen: »Through V-Day campaigns, local volunteers and college students produce annual benefit performances of ›The Vagina Monologues‹ and ›A Memory‹, ›A Monologue‹, ›A Rant and A Prayer‹ to raise awareness and funds for anti-violence groups within their own communities« (Ebd.). Zudem haben sich machtvolle Sprecher*innen aus den Feldern der Politik, Gesellschaft und Kunst mit der bisher vermutlich wohl erfolgreichsten feministischen Kampagne solidarisiert. Dabei besteht der Vorstand V-Days aus erfolgreichen, machtvollen und einflussreichen US-amerikanischen Frauen wie Jennifer Buffet, Carole Black, Kimberle Crenshaw und nicht zuletzt der Gründerin V-Days, der Aktivistin und Künstlerin Eve Ensler, selbst. Auch stehen hinter jeder Sprecherin der Kampagne, sei es Eve Ensler selbst, PR-Spezialistinnnen und Kommunikationsexpertinnen wie die Verantwortlichen der Pressemeldungen Jen Hirsch oder Susan Celia Swan, die zugleich auch Geschäftsführerin der NGO V-Day ist. So setzt sich jede Sprecher*innenposition weniger aus einer einzelnen Stimme zusammen, sondern ist eher in der Botschaft und im Standpunkt wie ein »Chor« wahrzunehmen. Die großen Kampagnenproduktionen wie die Leitvideos One Billion Rising (2012), Break the Chain (2012) oder One Billion Rising (short documentary) (2014) kommunizieren immer auch die politische Botschaft der NGO, wenngleich Eve Ensler als Produzentin und Tony Stroebel als Filmregisseur auftreten. Interessante Variationen der Sprecher*innenposition von V-Day lassen sich aber den verschiedenen länderspezifischen Kampagnenvideos zuordenen, die jeweils zwischen Ähnlichkeit und Differenz changieren. Während der Beitrag der Berliner Hip-Hop-Künstlerin und Genderaktivistin Sookee als eine Politisierung und ein Aufruf an eine nationale solidarische Zivilgesellschaft zu verstehen ist, in deren Rahmen auch das Musikvideo Spreng die Ketten

(2013) passt, weichen die indischen oder die südafrikanischen Länderproduktionen in ihrer Schwerpunktsetzung davon ab. Die indische Verhandlung zu Break the chain (2012) stellt vor allem Dingen das feministische Körper- und Tanznarrativ in den Vordergrund in Kombination mit dem Narrativ (lokal) getanzter Gegenöffentlichkeit. Tanz erscheint als ästhetische und politische Ausdrucksform, den stigmatisierten Mädchen eine Würde zu geben und sie dazu zu ermächtigen, gemeinsam im öffentlichen Raum zu tanzen. Dabei erfolgt die Stabilisierung des Narrativs getanzter Gegenöffentlichkeit, wie besonders am Beispiel India Rising (2013) analysiert, insbesondere auch über die Teilnahme von Männern. Auch unter den collagenartig eingblendeten Sprecher*innen befinden sich Männer – ob der Sprecher des *Jai Hind Colleges* oder der Reporter für den indischen Nachrichtensender NDTV. Die Gruppe der Sprecherinnen setzt sich aus legitimierten populären indischen Menschenrechtsaktivistinnen wie Kamla Bhasin oder Vandana Shiva, indischen Studentinnen, Gruppen von indischen Frauen und Eve Ensler zusammen. Die emphatischen Redeausschnitte aller Sprecher*innen werfen einen gesellschaftskritischen Blick auf die indischen Geschlechterverhältnisse, appellieren an die Teilnahme an den getanzten Protesten. Interessanterweise wird auch die politische Rede Kamla Bhasins, der Appell, die Geschlechterverhältnisse zu durchbrechen und der Aufruf zum getanzten Protest, als Herzstück des Videos in die Narration One Billion Rising (short documentary) (2014) eingeflochten, was die Macht- und Diskursposition der Sprecherin im Feld zusätzlich bestärkt. Die südafrikanischen länderspezifischen Produktionen wiederum sind in ihrer Botschaft als auch in ihrer Verortung stark auf den Bildungsbereich ausgerichtet. V-Girl South Africa – Break the Chain! (2013) vermittelt im Besonderen ein Körper- und Tanznarrativ, das politische Implikationen mit sich zieht. Die Kampagnen- und Tanzarbeit in den dargestellen Schulen und Colleges zeigt Mädchen und junge Frauen, die sich im Tanz ausdrücken; Jungen und junge Männer tanzen auch. In ihrer Summe bilden sie jeweils eine Gesamtkonfiguration. Tanz erscheint als Bildungsmittel. Auch die künstlerische Verhandlung One Billion Rising Cape Town (2013) nutzt den Tanz als Mittel um auf die Problematik der Gewalt gegen Frauen und Mädchen aufmerksam zu machen und Bewusstsein zuschaffen. Dabei wird der Tanz auch als Möglichkeitsraum für politisches Erwachen und Empowerment verhandelt, der insbesondere den Frauen einen Schutzraum bietet und eine solidarische Gemeinschaft innerhalb der »Rainbow-Nation« bilden kann. Männliche Sprecher treten im Zusammenhang der südafrikanischen Kampagnenvideos nicht auf – auch ist die Anzahl der Sprecherinnen begrenzter als in den indischen Verhandlungen, zudem sind ihre Sprechanteile im Vergleich zu den Videos aus dem deutschen Raum erheblich reduzierter und die Sprecherinnenpositionen weniger stark legitimiert. Während die südafrikanische dunkelhäutige Moderatorin des Frühstücksfernsehens eine weniger machtvolle Postion innerhalb des Feldes südafrikanischer Berichterstattung hat und nicht Teilnehmende von »One Billion Rising« ist, gehört die zweite Stimme einer unbekannten, südafrikanischen jungen Frau. So zeugen insbesondere die länderspezischen Kampagenvideos zwar doch von Ähnlichkeiten innerhalb der Rahmung zu »One Billion Rising«, aber auch von deutlicher Differenz in Bezug auf die Machtpositionen der Sprecher*innen im Diskursfeld.

5.6 Narrative der Kampagne »One Billion Rising«

Im Rahmen einer großen feministischen Gegennarration »One Billion Rising«, die sich aus Text und Bild zusammensetzt, haben sich, wie in der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials in Bild und Text zuvor ausführlich erläutert, drei wesentliche und alle Formate durchziehenden Narrative herausgebildet. Sie werden im Folgenden als codierte Wissensbestände interpretiert. Zum einen ein mythisch und politisch aufgeladenes **Körper- und Tanznarrativ**, im Weiteren das **Narrativ getanzter transnationaler feministischer Gegenöffentlichkeit** und schlussendlich das **Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft**. »One Billion Rising« erzählt dabei die feministische Heldinnengeschichte sakraler Erlösung über Tanz und Erweckung der politische Kräfte aller Mädchen und Frauen über das gemeinsame Tanzen – in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum wird in seiner Aufführung als Durchführung zu einem politischen Handlungsakt der Demonstration gegen Gewalt an Frauen und Mädchen, der erst über die »Erweckung einer Tanzkraft« möglich wird. Tanz wird als maximal inklusiv, partizipativ, basisdemokratisch, transnational und politisch ermächtigend verhandelt. Dabei können, so das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit, solidarisch auch Männer an den performativen Protesten teilnehmen. Die Choreographie zu *Break the Chain* dient dabei als choreographische Inspiration oder Rahmung, von der aus auch neue Tanzchoreographien entwickelt werden können. Das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum im Rahmen der Kampagne generiert, so die Erzählung, eine erfolgreiche transnationale und solidarische Gegenbewegung, die hegemoniale Gesellschaftsstrukturen, Denk- und Handlungsmuster in Frage stellt. Damit eröffnet implizit auch das Tanzen ein neues Diskursfeld. Zusammenfassend betrachtet entfalten sich dabei die Kampagnen-Narrative im Zusammenspiel der Verhandlung des Raumes (*Doing Public*), der Akteur*innen (*Doing Gender*) und des Tanzens (*Doing Choreography*).

5.7 Zwischen Ähnlichkeit und Differenz: länderspezifische Produktionen

Die Kampagnennarrative sind dabei nicht als Singularitäten zu betrachten, sondern durchziehen in einem Interdependenzgefüge jedes Material im Einzelnen und den Materialkorpus in seiner Gesamtheit, fügen sich ineinander und ergänzen sich gegenseitig. Dabei treten bezüglich der länderspezifischen Kampagnenproduktionen Ähnlichkeiten, aber eben auch nationale Differenzen auf. Zugleich weisen insbesondere die Leitvideos der Kampagne unterschiedliche Schwerpunktsetzungen aus. Während die Pressemitteilungen das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit in den Fokus stellen und Tanz als valide zivilgesellschaftliche Protestform verhandeln, wird aber auch deutlich, dass jenes Narrativ eng mit dem kampagneneigenen performativen Körper- und Tanznarrativ verknüpft ist. Das »Sich-Erheben«, impliziert nicht nur ein politisches Empowerment der Mädchen und Frauen, sondern setzt auch an dem Gedanken an, dass eine politische Handlungsfähigkeit über das Körperlich-Performative erst hergestellt werden kann. Dabei wird im Besonderen das Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit und das mit ihm verbundene Körper- und Tanznarrativ vom dem

transnationaler Zivilgesellschaft gerahmt. Hinter den tanzend demonstrierenden Frauen steht eine von V-Day im Rahmen langjähriger Kampagnenarbeit aufgebaute Gemeinschaft an Aktivist*innen und einflussreichen Prominenten aus den Feldern der Kultur und der Politik. Die Kampagnenvideos, insbesondere das Leitvideo One Billion Rising (2012), wiederum betten die Narrative in sakral aufgeladene Heldinnenerzählungen, »feministische Gegennarrationen«, ein. Der weibliche Messias in der Wüste bringt die Erde zum Beben und die Frauen zum Tanzen. Über eine »weibliche Tanzkraft«, heraufbeschworen und initiiert von den indischen Tempeltänzerinnen, erlösen sich die weibliche Opfer selbst und erschaffen über das gemeinsame Tanzen eine transnationale getanzte feministische Gegenöffentlichkeit und Zivilgesellschaft. Der Aufruf, zu tanzen, wird über das Kampagnenvideo Break the chain (2012) performativ verdeutlicht- hier sind es zuallerst junge Frauen, die, angeleitet durch die amerikanische Tanzikone Debbie Andrews, sich tanzend im öffentlichen Raum New Yorks konsituieren. Das Video One Billion Rising (short documentary, 2014) schließlich stärkt das Narrativ erfolgreicher transnationaler getanzter Gegenöffentlichkeit. Tanz als ästhetisch-politische Praxis funktioniert dieser Erzählung nach in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Videosplitter medialer Verhandlungen beglaubigen das Narrativ. Wie bereits zuvor diskutiert weisen die länderspezifischen Kampagnenvideos auch Differenzen, unterschiedliche Schwerpunkte hinsichtlich der Narrative und ihrer Ausgestaltung auf. Die deutschen Beiträge stärken das Narrativ tansnationaler Zivilgesellschaft, die südafrikanischen Kampagnenvideos gestalten das Körper- und Tanznarrativ über die Verknüpfung mit politischer Bildungsarbeit auch unter Bezugnahme auf Jungen und Mädchen aus, wohingegen die indischen Videos sehr stark das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit, auch unter Bezugnahme auf männliche Akteure, hervorheben. Insgesamt betrachtet weisen aber alle länderspezifischen Verhandlungen die Einarbeitung aller Narrative auf.

5.8 Diskursive Strategien in der Narration zu »One Billion Rising«

Welcher diskursiven und performativen Handlungslogik unterliegt dabei das Text- und Bildmaterial der Kampagne? Wie funktionieren nun diskursanalytisch betrachtet die Narrative? Insbesondere die grundlegenden Erkenntnisse aus der Analyse der axialen Kodierung der Kampagnentexte lassen diskursive Muster erkennen, die in der Zusammenschau der Ergebnisse der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials dezidiert erläutert werden können. Ein wichtiges Fazit nach der Analyse der Kampagnentexte ist die Erkenntnis, dass alle drei großen Narrative im Zusammenspiel der sprachlich-diskursiven Verhandlung des Raumes, des Geschlechts der Akteur*innen und der sozialen Choreographien funktionieren. Über den Prozess der Verhandlung des Raumes und der unterschiedlichen Sphären von Öffentlichkeiten (*Doing Public*), der expliziten Nennung von Männern und Frauen (*Doing Gender*) und der Gegenüberstellung der sozialen Choreographien der Gewalt mit der des friedlichen, ermächtigenden und gemeinsamen Tanzens im öffentlichen Raum (*Doing Choreography*) werden alle drei Narrative implementiert und stabilisiert. Die Analyse des Dispositivs, als Gesamtheit des Sprechens, Denkens, Handelns und möglichen Vergegenständlichungen auf

der Grundlage von sozialem Wissen (vgl. Jäger 2001: 82), zu »One Billion Rising« umfasst dabei nicht nur den sprachlichen Diskurs der Pressemitteilungen, sondern auch die visuelle und auditive Verhandlung sozialen Sinns. Insofern gehört auch das Handeln, beziehungsweise die Kampagnenvideos in ihrer Eigenschaft der Darstellung von Handlung und Performativität im Zusammenspiel der narrativen, theatralen und medialen Ebenen, dazu. Dabei sind die Kampagnenvideos quasi als Produkte diskursiver Praxis zu verstehen, die ihrerseits diskursive und nicht-diskursive Praktiken abbilden und auch wieder hervorbringen können, wie beispielsweise die Verhandlungen länderspezifischer Produkte, Rezeptionen und die getanzten Proteste gezeigt haben. Anhand der wissenssoziologischen Analyse der exemplarisch und nach dramaturgischen Gesichtspunkten ausgewählten Bildmaterialien wird deutlich, dass Sprache im Diskursfeld zu »One Billion Rising« nicht das dominierende Medium der Diskursproduktion ist, sondern die Performance. Dabei funktionieren die Narrative im Zusammenspiel aller Ebenen, der Narration, der Darstellung und der Herstellung von Performativität. Das Leitvideo One Billion Rising (2012) zeigt in sehr eindrücklichen Weise, wie die Produktion der kampagneneigenen Narrative, mit Ausnahme der Textbotschaft als theatrales Zeichen, fast gänzlich ohne sprachlich-diskursive Bedeutungszuschreibungen auskommt. Es entsteht eine audiovisuelle feministische Gegen-Narration, die ein weltweites »Erheben« der weiblichen Zivilgesellschaft entlang eines performativen Politiverständnisses verdeutlicht. Im Ergebnis erscheint Tanz als feministische, maximal inklusive, partizipative und machtvolle Protestform, die in allen Räumen und durch alle Räume hindurch politisch wirkt. In der Produktion des Diskurses zu »One Billion Rising« und ihrer Narrative lassen sich dabei verschiedene diskursive, bedeutungsherstellende Strategien herauskristallisieren, die im Folgenden erläutert werden.

Strategie: Aufwertung des weiblichen Körpers

Die Aufwertung des weiblichen Körpers ist als eine siginikante diskursive Strategie in der Bedeutungsherstellung und Wissenskonstruktion im Diskursfeld zu »One Billion Rising« auszumachen. Beginnend mit den expliziten Hinweisen auf die Aufführungen von Enslers »Vagina-Monologen« im Zusammenhang der Kampagnenarbeit, die dem weiblichen Geschlechtsorgan quasi eine legitimierte »Sprecherinnenposition« per se einräumt, über generalisierende positiv-mystifizierende Aussagen über weibliche Körper in den Pressemitteilungen, bis zur narrativen und diskursiven Verknüpfung der weiblichen Körper im öffentlichen Raum zu einem transnationalen politisch handelnden »Gesamtkörper«: Die grundlegende Strategie der Aufwertung des weiblichen Körpers wird sichtbar. Im Besonderen wird sie dabei in der Narration III (Message from Eve, 2013) deutlich. Die Sprecherin, Eve Ensler, politisiert den weiblichen Körper in der Verbindung mit der Teilnahme prominenter und machtvoller Frauen an den getanzten Protesten: »First Ladies, the Queen Mother of Bhutan, and religious leaders putting their bodies on the line, dancing and deepening their commitments to the issue« (Ebd.). Dabei erhöht der Einsatz des weiblichen Körpers als ein potentiell gefährdeter Körper, der im öffentlichen Raum »aufs Spiel« gesetzt wird, das politische Potential der Proteste. Ungeachtet dessen, dass die prominenten Regierungsvertreterinnen sicherlich mit einem Personenschutz ausgestattet sind, findet doch eine diskursive Gleichset-

zung aller weiblichen Körper, unabhängig von Status und Macht, statt: die Aufwertung und Bedeutsamkeit des weiblichen Körpers als einem politischen und handlungsfähigen Körper im öffentlichen Raum bei gleichzeitiger Stilisierung der demonstrierenden Frauen als Heldinnen. In seiner weltweit gefährdeten Position in allen Räumen und durch alle Räume hindurch, beginnend mit strukturellen Bedingungen, über Beschneidungen, Züchtigungen, Vergewaltigungen oder als Kriegswaffe, ist der weibliche Körper gesamtgesellschaftlich und global betrachtet, in einer potentiell stets vulnerablen Position. Zudem ist er in vielen Gesellschaften konstruierten Schönheitsidealen in Kombination mit einer »Halbwertszeit« unterworfen, sodass ein »körperliches Kapital«, in Anlehnung an die Begrifflichkeiten von Bourdieus Habitustheorie, mit dem Alter schwindet. Nicht von ungefähr erscheinen da Selbsteinschätzungen von Frauen[49], die ihren Körper stets als defizitär empfinden, den es gilt mit Kosmetik und Schönheitseingriffen auszugleichen. Hinzu kommen gesellschaftliche Rollen und kulturelle Zuschreibungen, die das (Nicht-)Besetzen von öffentlichen Räumen durch Frauen mitbestimmen. Zwischen Idealen, gesellschaftlichen Zuschreibungen, Zwängen und Gefährdungen des weiblichen Körpers in allen Räumen fehlen offenbar handlungsmächtige Gegennarrationen im Diskursfeld zum weiblichen Körper. Religiöse und sakrale Erzählungen verhandeln weibliche Figuren wie die christliche Maria durch das Narrativ der »unbefleckten Empfängnis« als asexuell, körperlos und unerreichbar für die Frau. Trotz der Vielzahl weiblicher Gottheiten im Hinduismus findet sich auch in diesem religiösen Konzept das Prinzip der Trinität wieder, der Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist, deren machtvolle Positionen Vishnu, Shiva und Brahman, der Schöpfergott und das Universum durchdringende Weltenseele zugleich, bilden. Das Spektrum der weiblichen Gottheiten ist zwar breit – es existieren nicht nur Göttinnen wie Lakshmi, die eher weibliche Schönheit, Anmut aber auch Wohlstand symbolisiert, sondern auch Durga, die Macht verkörpert. Dennoch konnten sich in der Historie der indischen Gesellschaft offenbar kaum Vorstellungen von machtvoller und positiv konnotierter Weiblichkeit durchsetzen, betrachtet man die traurige Rechtsrealität indischer Frauen und Mädchen. Hegemoniale Konzepte von Weiblichkeit, wie sie in den populären Bollywoodfilmen abgebildet werden, offenbaren ein »untertäniges Frauenbild« (vgl. Blume/Hein 2014: 46), das trotz oder grade wegen des immensen Wirtschaftswachstums der letzten Jahrzehnte nur wenig hinterfragt zu werden scheint, beziehungsweise nicht aktiv in gesellschaftlichen Diskursen kritisiert wird: »Im kollektiven Indientaumel verlor der Blick seine Schärfe – der Blick von innen, aber auch der von außen. Wer achtete schon darauf, dass sich das untertänige Frauenbild in Bollywood-Fimen über die vergangenen Jahre kaum veränderte? Und wehe dem, der das kritisierte. Er stieß in den

49 Anmerkung: Die Unzufriedenheit mit dem eigenen weiblichen Körper bestimmt dabei nicht nur kritische feministische Diskurse, sondern bildet auch Sprecherinnenpositionen der breiten massenmedialen Öffentlichkeit ab. Exemplarisch sei hier der Dokumentarfilm Embrace mit Nora Tschirner und Taryn Brumfitt angeführt, der die Geschichte der australischen Photographin und dreifachen Mutter Taryn Brumfitt verhandelt, die nach ihrem Post im Internet, der sie und ihren Körper vor und nach den Schwangerschaften zeigt, durch die Welt reist, um mit verschiedensten Frauen der Welt über ihre Körperwahrnehmungen und Formen der Körperbeschämung zu sprechen, vgl.: EMBRACE Trailer German (Deutsch) 2017: https://www.youtube.com/watch?v=Ooipv2ma0ZA, letzter Zugriff am 20.04.20.

Wirtschaftswunderjahren nur auf Unverständnis, ja auch aggressive Ablehnung. Denn der Wachstumserfolg schien das Land und seine Entwicklung zu bestätigen. Viele Inder stellen sich heute grade in Frauenfragen selbstbewusst Kritik entgegen. Sie sind stolz auf ihre Sitten: Nicht die Kindesheirat gilt als unmoralisch, sondern die Scheidung. Unmoralisch ist es für den Mann nicht, die eigene Frau im Haus einzuschließen, sondern sie nach Einbruch der Dunkelheit noch aus dem Haus zu lassen. Seit Mahatma Gandhi, der Vater der Nation, lehrte: ›Sie ist passiv, er ist aktiv. Sie ist im Wesentlichen Gebieterin des Hauses, er ist der Brotverdiener‹, hat sich im Bewusstsein so viel nicht verändert. […] Gandhis traditionelle Auffassung der Frauenrolle spiegelt sich bis heute in der geringen Zahl der Frauen wider, die außer Haus arbeiten: Je nach Umfrage sind es lediglich 13 bis 25 Prozent der erwerbsfähigen Inderinnen, die am Berufsleben teilnehmen. Auch fürchten sich 96 Prozent der Bürgerinnen Delhis, nach Einbruch der Dunkelheit aus dem Haus zu gehen« (vgl. ebd.: 46-47). Traditionelle indische Gesellschaftsnormen und Bilder von Weiblichkeit haben sicherlich auch einen großen Einfluss auf die Sichtbarkeit und Anwesenheit von Frauen im öffentlichen Raum. Trotz gesellschaftlich verankerter Grundrechte und einem weltweit eher hohen Anteil an weiblichen Politikerinnen, wird doch das Fehlen feministischer Stimmen kritisiert (vgl.: Kumar/Wadhawan 2019). Was aber möglicherweise fehlen könnte, wären populäre feministische Leitnarrationen im indischen Diskursfeld der Frauenrechte als Menschenrechte. Auch in Südafrika, einer noch jungen Demokratie mit weltweit vorbildlichen und in der Verfassung verankerten Vorgaben zur Geschlechtergerechtigkeit, zur Gleichstellung und Schutz von Frauen, (vgl. Gumede 2010: 36; Wilke-Launer 2010b: 186ff.) lässt sich offenbar keine Ende der Marginalisierung und Diskrimierung der weiblichen Bevölkerung absehen. Auch der hohe Frauenanteil im südafrikanischen Parlament, der 2012 bei 45 % lag (vgl. Nord 2012) und vergleichbar den bundesdeutschen von 37,3 % im Jahre 2013[50] noch mal deutlich übertrifft, hat offenbar wenig Einfluss auf die jährlich hohe Rate der Gewalttaten an Frauen. Allen Rechtsnormen zum Trotz führt Südafrika die weltweiten Statistiken bezüglich der Gewalt gegen Frauen mit an. Schätzungen zufolge wird in Südafrika alle 30 Sekunden eine Frau oder ein Mädchen vergewaltigt. Zudem hat in einer Studie jeder vierte Mann angegeben, schon einmal eine Frau vergewaltigt zu haben (vgl. Hans 2009). Im dem Zusammenhang scheint die progressive Verfassung im diametralen Widerspruch zur gelebter Rechtsrealität und gesellschaftlichen Bildern und Vorstellungen von Männlichkeit zu stehen. Exemplarisch sei auf das von der Frauenrechtsbewegung Südafrikas angestrengte Verfahren wegen Vergewaltigung gegen Jacob Zuma verwiesen. Der von 2009-2018 amtierende Präsident Südafrikas, der nach der Vergewaltigung einer Tochter eines Parteifreundes freigesprochen wurde und sich mit sexistischen Argumenten der Legitimierung des gewaltsamen Aktes der Öffentlichkeit dazu stellte (vgl. Wilke-Launer 2010b: 191), wurde, entgegen der Annahmen eines Popularitätsverlustes sowohl von vielen südafrikanischen Männer als Sympathieträger und männliche Identifikationsfigur, grade aufgrund seiner demonstrierten sexuellen Identität und Maskulinität wahrgenommen (vgl. ebd.: 191) als

50 Anmerkungen: siehe.: Deutscher Bundestag (2019): »Abgeordnete. Frauen und Männer«: https://www.bundestag.de/abgeordnete/biografien/mdb_zahlen_19/frauen_maenner-529508, letzter Zugriff am 24.04.2020.

auch von der *ANC Women's League* weiterhin unterstützt (vgl ebd.: 189). In einer Gesellschaft, in der eine patriachale, »toxische Männlichkeit« (vgl. ebd.: 186ff.) vorherrscht, in der sich Auswirkungen traditioneller Vorstellungen von Männlichkeit mit einem kolonialen Erbe und gesellschaftlichen Nachwirkungen der Apartheid mischen, in der zu Teilen die Vergewaltigung von Mädchen und Frauen in einen gesellschaftlich akzeptierten Rahmen fällt, ist auch nach der besonderen gesellschaftspolitischen Relevanz feministischer Narrative zu fragen. In einem Land, in dem geschlechtsspezifische Gewalt als gesellschaftlich akzeptierte und zu Teilen tolerierte Realität gilt, die bestehende Gender-Konzepte stärkt und bestätigt (vgl. Schäfer 2005: 115; 120), in dem patriachale, burische Auslegungen der Bibel, die Macht des Mannes und die Unterwürfigkeit der Frau als »gottegegebene Naturrealitäten« beglaubigen (vgl. ebd. 123), Vergewaltigungen die soziale Ordnung manifestieren (vgl. ebd.: 136), Gruppenvergewaltigungen in Townships pervertierte Initiationsriten der männlichen Jugendlichen darstellen (vgl. ebd.: 153), die Bildungsanstalten keine Schutzräume für Mädchen und junge Frauen bieten (vgl. ebd.: 172ff.), ist der weibliche Körper ein durch alle Räume hindurch gefährdeter Körper, »Zielscheibe der Negativzuschreibungen« (ebd.: 121) und dem Machtmissbrauch stetig ausgesetzt. Dadurch, dass Vergewaltigungen zur Lebensrealität südafrikanischer Mädchen und Frauen zählen, bestimmen diese auch über umgekehrte Schuldzuweisungen und Erfahrungen der Demütigung und des Ausgeliefertseins ein negatives weibliches Körper- und Selbstbild (vgl. ebd. 133; 153). Im Besonderen erfährt dabei der weibliche Körper in den visuell-auditiven Kampagnenmaterialien eine Aufwertung im Diskursfeld zu One Billion Rising. Die »große Gegennarration« One Billion Rising (2012) (vgl.: Narration I) erzählt dabei von einem Messias, einer Erlöserung der Welt in weiblicher Gestalt. Sie hat die Kraft, die Erde »zum Beben« zubringen. Die Körper der Aktivistinnen werden zum Raum der Kontemplation und mentalen Vorbereitung auf den transnationalen getanzten Protest (vgl. Narration I: One Billion Rising (Short Film); Narration III: One Billion Rising (official short documentary 2013). Dabei werden die weiblichen Körper zu politischen Handlungsträgern aufgewertet; das Sich-Erheben, der Vollzug der »One-Billion-Rising«-Zeigesgeste wird zur Bewegung des ganzen Körpers, in und durch alle Räume hindurch. Dabei unterschützt nicht nur die Musikalisierung auf der theatralen Ebene den Prozess der diskursiven Strategie, sondern auch die mediale Ebene der Kameraführung und der Schnitttechnik komplettieren das Bild. In ihrer Ausführung als Durchführung bilden die weiblichen Körper eine transnationale politische Figuration. Nicht nur der politische Widerstand wird über die weiblichen Körper im öffentlichen Raum erst möglich, auch das Narrativ transnationaler feministischer Solidarität wird über die sich weltweit »erhebenen« weiblichen Körper transportiert. Im Besonderen wird der weibliche Körper, der noch in der Leitnarration One Billion Rising (2012) dem Sündenfall der Beschneidung ausgesetzt war, zu einem »heiligen Körper«, der in der Verbindung mit »Mutter Erde«, in der Meditation und Heraufbeschwörung mythischer, heiliger natur-magischer Kräfte die Politisierung der Frauen hervorbringt und eine transnationale Gegenöffentlichkeit gmeinsam mit anderen performativ herstellt. Auch in den untersuchten länderspezifischen Narrationen, insbesondere in den Kampagnenvideos India rising (2013) und One Billion Rising–South Africa-(2013), dominiert das Motiv des macht- und friedvollen, ästhetisch-politischen Widerstand leistenden weiblichen Körpers als Teil einer

Gesamtfiguration im öffentlichen transnationalen Raum. Der weibliche Körper wird dabei in den kampagneneigenen Narrationen zum Ausdruck und Instrument einer gesellschaftspolitischen Revolution: der Inbesitznahme und Aneignung des öffentlichen Raumes durch eben diesen. Der weibliche Körper ist von einem potentiell gefährdeten zu einem machtvollen Agenten einer neuen Gesellschaftsordnung aufgewertet worden. Grundsätzlich ist festzustellen, dass alle Kampagnenmaterialien in Bild und Text zu »One Billion Rising« ein positiv konnotiertes, machtvolles Bild des weiblichen Körpers zeichnen.

Strategie: Umdeutung von Tanz

Die diskursive Aufwertung des weiblichen Körpers ist eng mit der Umdeutung von Tanz verbunden. Tanz erscheint als valide feministische transnationale Protestform in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Tanz ermöglicht, so die Gegennarration »One Billion Rising«, ein politisches Empowerment aller Frauen, die Generierung einer politischen Handlungskraft über und durch das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum. Tanz avanciert über die diskursive Umdeutung zu einer unverhandelbaren ästhetischen Ausdrucksform politisch-feministischer Gegenöffentlichkeit, die die gesellschaftlichen Verhältnisse »zum Tanzen bringt«. Dabei ist die Geschichte des Tanzens soziologisch betrachtet eng mit der Geschichte weiblicher Körper und ihrer Zuweisung zu bestimmten Räumen verbunden (vgl. Klein 1992: 11ff.). Bei den Naturvölkern noch Bestandteil sakraler Riten, Form gesellschaftlicher Kommunikation und Ausdruck bestimmter Hierachieverhältnisse (vgl. ebd.: 17ff.), dadurch dass das Tanzen häufig nur den Männern oblag, veränderte sich die Konnotierung des Tanzens bereits mit der Antike: »Schon in der Antike übernahmen die Bühnentänze von Frauen die Funktion, die Zuschauenden an das aus dem öffentlichen Leben verdrängte Naturhafte zu erinnern« (286). Infolgedessen kommt es zur dichotomen Trennung zwischen einem nunmehr als weiblich geltenden Bereiches der Tanzkunst und einer machtvollen männlich konnotierten »Alltagswelt« (vgl. ebd.). Eine Zuschreibung des Tanzes als weiblich ging somit auch mit dem Hinausdrängen des Tanzens aus dem öffentlichen Raum einher, was einen Verlust seiner gesellschaftspolitischen Funktionen bedeutete, zugleich auch eine Abwertung mit sich zog (vgl. ebd.: 286ff). Mit der Umbestimmung der Tanzkunst als einer weiblichen Ausdrucksform und des Zurückdrängens in einen Raum, in dem die Tänzerinnen als »Objekte männlicher Schaulust« (286) fungieren oder in der Disziplinierung und »Unterwerfung« des weiblichen Tanzkörpers unter spezifische ästhetische Ordnungsprinzipien, die im Ballett gipfelten, erfolgte zugleich auch die Abwertung des Tanzes bei gleichzeitiger Diskriminierung von Frauen, die auch den weiblichen Körper einschließt. Die Körperkultbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte zwar eine Lockerung der Körperdisziplin und -kontrolle mit sich, implizierte aber auch ein rückwärtsgewandtes Frauen- und Körperbild, das den weiblichen (Tanz-)Körper mit naturmythischen Motiven verband. Eine Kritik des Bürgertums an den Auswirkungen zvilisatorischer Prozesse der Urbanisierung und Industrialisierung verstärkte Aspekte der Romantisierung eines »natürlichen« weiblichen Körpers im Rahmen allgemeiner Zivilisationskritik – eine Entwicklung, die einer möglichen Politisierung weiblicher Körper zudem diametral entgegenstand. Die Lebensreform- und Körperkulturbewe-

gung beeinflusste auch moderne Vorstellungen vom Tanz, wie sie beispielsweise die amerikanische Tänzerin und Choreographin Isadora Duncan vertrat. Die Begründerin des Ausdruckstanzes vermittelte ein Tanzverständis, in dem der Tanz die Aufgabe hatte, »[…] die Freiheit, Harmonie und die Beseeltheit des weiblichen Körpers wieder ins Bewusstsein zu rücken« (141), das für sie selbst in keinem Widerspruch zur Emanzipationsbewegungen der Frauen stand (vgl. ebd.: 142), sondern einem Ideal der Lebensreformer glich, »[…] die ebenfalls die Befreiung der Frau bei gleichzeitigem Beharren auf die traditionelle Funktion und die soziale Bestimmung des weiblichen Körpers propagierten« (142). Auch der Ausdruckstanz Mary Wigmans der 20er Jahre stand im Zeichen eines seelischen »inneren Bewegtseins« (179) und dessen Ausdruck über tänzerische Choreographien. Dabei bewegte sich der Ausdruckstanz innerhalb eines bürgerlichen Deutungsrahmens: »In dem Beharren auf die Gleichsetzung von Weiblichkeit, Körper und Natur verblieben die Prinzipien des Ausdruckstanzes in dem lang existierenden Konzept, mit dem das Bürgertum einst den Weg zur Macht angetreten hatte« (208). Nach der politischen Instrumentalisierung des Gruppentanzes im Rahmen politischer Machtdemonstration und Erhöhung eines Körperideals durch die Nationalsozialisten, bereiteten die Studentenproteste und die 68er Generation das Fundament kritischer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen, die eine Politisierung der Tanzkunst mit sich zogen, die auch Geschlechterverhältnisse reflektierte (252ff.). Im Zuge zunehmender Ästhetisierung von Protestbewegungen, die in den 60er Jahren an Dynamik gewann und, bedingt durch urbane Transformationsprozesse der Stadt als einem theatralen und performativen Raum (vgl. Klein 2013: 148), an Fahrt aufgenommen hat, geraten verstärkt nunmehr künstlerische Formen von politischen Protesten in den Fokus. Dabei wird auch zunehmend die Stadt als Bühne genutzt, Allianzen von Kunst und politischem Aktionismus werden sichtbar. Neue Formate wie Flashmobs jedweder Form erobern seit geraumer Zeit den öffentlichen Raum, sodass in diesem Zusammenhang auch der Tanz als Performance, als »Echtzeit-Komposition« (Ebd.) und sichtbare Verbindung des Politischen mit dem Ästhetischen, den öffentlichen Raum erobert (vgl. ebd.) und die »choreographische Ordnung« (149) der Stadt unterlaufen kann. Insofern sind getanzte Flashmobs als ästhetisches Ausdrucksmittel einer politischen Botschaft nicht neu und Beispiele aus dem Bereich der Kunst sind dabei zahlreich; Die Performances der Punkband Pussy Riot oder das *Radioballett* des Künsterkollektivs LIGNA beispielsweise zeigen dieses Phänomen und weisen zugleich immer auch auf die Rolle des Künstlers oder der Künstlerin hin. Wenn nun aber zivilgesellschaftliche Akteure, wie die Gruppe spontan tanzender griechischer Bürger*innen 2015 angesichts der Sparmaßnahmen der EU oder demonstrierende arabische Studenten vor der Muslimbruderschaft in Kairo 2012 sich des Tanzes als Mittel politischen Protests bedienen, wird das »acting in concert« als ziviler Widerstand oder Ungehorsam wahrgenommen. In der Produktion zu »One Billion Rising« wird nun die Erzählung einer feministischen getanzten Gegenöffentlichkeit in das Diskursfeld gebracht. Hierbei handelt es sich auch um eine choreographische Intervention in den öffentlichen Raum, die auf die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte aufmerksam machen möchte und zugleich bereits ein Teil dessen performativ einlösen soll: die »Eroberung« des öffentlichen Raumes durch gemeinsam tanzende Frauen. Damit wird Tanz als eine valide Protestform für ein frauenrechtsbewegtes Anliegen umgedeutet. Die Gegen-Narration

»One Billion Rising« erzählt vom Tanz als einer Protestform für ein feministisches Anliegen, über den sich eine transnationale Gegenöffentlichkeit formieren kann. In den Pressemeldungen wird Tanz als valide Protestform verhandelt. Dabei zieht sich das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit durch alle Räume hindurch. Die Umdeutung von Tanz zur einer transnationalen feministischen Protestform und Möglichkeit der Generierung politischer Handlungsfähigkeit ist mit der Ausgestaltung des Narrativs einer maximalen gesellschaftspolitischen Teilhabe verbunden. Dabei wird der Tanz, sprachlich-diskursiv in den Textmaterialien sichtbar und in den Bildmaterialien dargestellt, zu einer weiblichen Protest- und globalen Solidaritätsform umgedeutet, die nicht nur politische Handlungsfähigkeit und -macht generiert, sondern auch den Frauen ein Selbstbewusstsein verleiht: Mittels der mystisch verhandelten performativen »Kraft des Tanzens« werden die weiblichen Opfer zu »Heldinnen«. Tanz generiert einen »Tanzraum«, der gesellschaftspolitische Transformationen mit sich zieht. Tanz, so der Narration folgend, katalysiert gesellschaftliche Transformationsprozesse, drängt auf die Einlösung dessen, was längst rechtlich verankerte Norm ist: ein Ende der Gewalt gegen Frauen. Insbesondere die Bildmaterialien zeigen länderspezifische Ausdifferenzierungen bezüglich der diskursiven Strategie der Umdeutung von Tanz. Während Tanz in den deutschen Kampagnenvideos in seinem politisch-solidarischen Ausdruck stark gemacht wird, erscheint das Tanzen in den indischen Videos als Übersetzung der politischen Botschaft und ermöglicht den Frauen und Mädchen die »Eroberung« des öffentlichen Raumes. In den untersuchten südafrikanischen Kampagnenvideos wirkt der Tanz dabei auch als Form politischer Ermächtigung von Frauen und Mädchen, insbesondere aber auch als mächtiges Bildungsmittel in der Erziehung von Jungen und Mädchen. Darüber hinaus schafft gemeinsames Tanzen im öffentlichen Raum eine Einlösung des politischen Konzepts der »Rainbow-Nation« in Bezug auf eine weibliche solidarische Zivilgesellschaft.

Tanz spiegelt in den Kampagnenmaterialien schlussendlich betrachtet weder bestehende Geschlechterverhältnisse wider, noch stabilisiert er jene. Das gemeinsame Tanzen als politisch-ästhetische Intervention im öffentlichen Raum wird umgedeutet als performativer Katalysator gesellschaftlicher Umwälzungsprozesse: Die tanzend demonstrierenden Frauen eignen sich auf eine friedvolle und positiv konnotierte Weise den öffentlichen Raum an – auch unter Einbeziehung männlicher Akteure. Die Geschichte des Tanzes wird in den Kampagnenmaterialien »weitergeschrieben«: als eine gegenkulturelle Erzählung der friedlichen Aneignung des öffentlichen, genuin politischen Raumes durch tanzende Frauen und Mädchen. In der diskursiven Umdeutung des Tanzes kristallisiert sich somit eine wesentliche Strategie heraus.

Strategie: Politisierung des weiblichen (Tanz-)Körpers

In der Verbindung der Aufwertung des weiblichen Körpers mit der Umdeutung von Tanz wird die Stategie der Politisierung des weiblichen (Tanz-)Körpers offensichtlich. Die weiblichen Körper erscheinen dabei sowohl in der Ankündigung der Kampagne und des weltweit getanzten Protests am 14.02.2013 als auch in der kampagneneigenen Nachverhandlung in Text und Bild als ein transnationaler, politisch handelnder Kollektivkörper. Sie bilden zusammen eine politische Figuration, eine globale feministische Gegen-

öffentlichkeit, die über die Performativität des gemeinsamen Tanzens im öffentlichen Raum funktioniert. Der Ausspruch und das Versprechen Kamla Bhasins »It's part of a gobal revolution« (vgl. One Billion Rising 2014) [0.05.18-0.05.22]) bestätigt zugleich die politische Kraft des tanzenden weiblichen Kollektivkörpers. Im Besonderen eignet sich das Bildmaterial für den Einsatz der diskursiven Strategie der Politisierung des weiblichen (Tanz-)Körpers. Ausgehend von der »großen Gegennarration« One Billion Rising (2012), in welcher der weibliche Messias die Erde zum Beben bringt, vollziehen die indischen Tempeltänzerinnen die »(Wieder)-Erweckung der weiblichen Tanzkraft«, die von den Frauen in allen Teilen der Welt über das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum in eine politische Handlungskraft transformiert wird. Die Politisierung des weiblichen (Tanz-)Körpers beinhaltet sowohl die Aufwertung des weiblichen Körpers als einem zuvor marginalisierten und potentiell gefährdeten und verwundbaren Körper im öffentlichen Raum als auch eine Umdeutung von Tanz als einer transnationalen politischen Protestform.

Strategie: Beglaubigung der Narrative

Eine fundamental wichtige diskursive Strategie im Diskursfeld zu »One Billion Rising« ist die immerwährende und sich durch alle Materialien ziehende Selbst-Beglaubigung und Verhandlung der eigenen Narrative. Wie sich in der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials herauskristallisiert hat, durchziehen die über die Pressemitteilung »V-Day Launches ONE BILLION RISING: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of Violence Against Women« (Hirsch/Swan 2013b) (vgl. NARRATION I, Pressemitteilungen) eingeführten, kampagneneigenen Narrative, das Körper und Tanznarrativ, das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft und das Narrativ der getanzten Gegenöffentlichkeit alle Kampagnenmaterialien in Bild und Text. Eine Beglaubigung erfolgt in allen weiteren Pressemitteilungen sprachlich-diskursiv, in den Videos in einer Mischung aus sprachlich-diskursiven und performativen, beziehungsweise über Performativität darstellende oder herstellende Handlungen, die in der Verbindung der Verhandlung von Raum, Geschlecht und Choreographie im Zusammenspiel aller Ebenen funktionieren. Während gemäß der Dramaturgie die Narrative in den Materialien der im Vorfeld publizierten Texte aufgebaut werden, bestätigt die Nachverhandlung, die Pressemitteilung »V-Day's ONE BILLION RISING is the Biggest Global Action Ever to End Violence Against Women« (Hirsch/Swan 2013b) vom 20.02.2013 alle jene Narrative. Das Narrativ transnational getanzter Gegenöffentlichkeit zieht sich dabei durch die Verhandlung des Raumes, der Akteur*innen und der (sozialen) Choreographien. Den Bildmaterialien kommt dabei eine besondere Funktion im Diskursfeld zu »One Billion Rising« zu: Sie beglaubigen vorab die transnational getanzte Gegenöffentlichkeit in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. Dabei wird die weibliche (Tanz-)kraft beschworen, die die diskursiven Strategien der Aufwertung des weiblichen Körpers und der Umdeutung von Tanz mit sich zieht. Tanz als Mittel der politischen Ermächtigung von Frauen und Mädchen, der Eroberung des öffentlichen-politischen Raumes und der damit einhergehenden politischen Handlungsmacht scheint nicht mehr aufzuhalten zu sein. Dabei spielt die diskursive Strategie der

Beglaubigung der Narrative und des Vollzuges (vgl. Klein/Göbel 2017: 27) eine fundamentale Rolle.

Strategie: Erzeugung von Performativität

Performativität im Zusammenhang der wissenssoziologischen Analyse des Kampagnenmaterials als diskursive Strategie in den Blick zu nehmen, bedeutet, die Prozesse der Herstellung von Performativität im Zusammenhang der Analyse des Kampagnenmaterials und die »Erzeugung von Sozialität und Kulturalität im Spannungsfeld von Durchführung und Aufführung« (Klein/Göbel 2017: 27), offenzulegen. Dabei rückt aus einer performativitätstheoretischen Perspektive heraus der wirklichkeitsverändernde Vollzug von Handlungen (vgl. Peiffer 2013/2012) in den Vordergrund, dessen Herstellung und Konstruktion. Das bedeutet, dass die Untersuchung der Bild- und Textmaterialien auf den »Modus des Vollzugs«, die »Akteur*innen des Vollzugs«, die »Elemente des Vollzugs« und die »Beglaubigung des Vollzugs« (Klein/Göbel 2017: 27) ausgerichtet ist. Dabei vollzieht sich die Performativität der Kampagnenmaterialien in verschiedenen Räumen und auf verschiedenen Ebenen. Zum einen unterliegt das Material selbst über Prozesse der Veröffentlichung und Zirkulierung im digitalen Raum einer Performativität, im Weiteren sind die sprachlichen Äußerungen und Aufrufe der Pressemitteilungen wie »STRIKE. DANCE. RISE!« als performativ zu bezeichnen. Des Weiteren verkörpern die darstellenden Akteur*innen der Kampagnenvideos auf der narrativen und theatralen Ebene in der Verhandlung des Interdependenzgefüges von Raum, sozialer Choreographie und der Darstellung über Mimik, Gestik und Bewegungen, Performativität. Schließlich stellen die Bildmaterialien über das Zusammenspiel von narrativer, theatraler und medialer Ebene selbst Performativität her. In der diskursiven Logik des Kampagnenmaterials werden die Rezipient*innen am 14.02.2013 selbst zu Akteur*innen des Vollzugs einer transnational getanzten Gegenöffentlichkeit zu einem feministischen Anliegen. Eben dieser Vollzug wird in den Materialien, die die getanzten Proteste verhandeln, beglaubigt (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Gender. »One Billion Rising« in der Rezeption). Unmittelbar verflochten mit der Erzeugung von Performativität sind dabei die Prozesse der sprachlichen Verhandlung des Raumes *(Doing Public)*, der Akteur*innen *(Doing Gender)* und der sozialen Figurationen, im Besonderen des gemeinsamen Tanzens im öffentlichen Raum *(Doing Choreography)*. Sie durchziehen alle Textmaterialien und finden in den Bildmaterialien ihre Ergänzung auf der Ebene der Narration, in Verbindung mit der theatralen und medialen Ebene. Dabei sind die kampagneneigenen Narrative in diesen Herstellungsprozess eingebunden, werden performativ erzeugt und zugleich beglaubigt.

Strategie: Dramatisierung

Die Dramatisierung als diskursive und performative Strategie sei im Folgenden sowohl auf die spezifische Verarbeitung der Gegennarration »One Billion Rising« in Form des künstlerischen Aktes der Verdichtung und Darstellung der Erzählung zusammenfassend zu erläutern als auch auf den Prozess der Veröffentlichung, beziehungsweise der

gezielten und terminierten Einspeisung der Kampagnenmaterialien in das Diskursfeld und ihrer möglichen (Aus-)Wirkung auf die Rezipient*innen, zu beziehen. Charakteristisch für alle untersuchten Kampagnenmaterialien in Bild und Text ist, dass sie jedes für sich einer pyramidalen, aristotelischen Struktur folgen. Dabei erzählt die Exposition, die Einleitung der Kampagnentexte, von der Kampagne selbst, ihrer Genese und dem politischen Ziel. Auf die Phase der Einleitung folgen Abschnitte der Ausgestaltung der transnational getanzten Proteste, in der im Besonderen die drei führenden Narrative miteinander verwoben werden. Auf der Basis dieses Interdependenzgeflechtes aus einem Körper- und Tanznarrativ, dem Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit und dem einer transnationalen Zivilgesellschaft zu einem feministischen Anliegen, wird im Hauptteil der Pressemitteilungen über die Ergebnisse transnationaler Kampagnenarbeit in allen Räumen und über die Erfolge der bevorstehenden getanzten Proteste gesprochen. Tanz wird dabei als erfolgreiche Protestform für ein feministisches Anliegen verhandelt. In einer folgenden Phase der Ausdifferenzierung werden länderspezifische Felder der Kampagnenarbeit und der getanzten Demonstrationen zu »One Billion Rising« beleuchtet. Der obligatorische Appell am Ende jeder Pressemitteilung, sich am weltweit getanzten Protest am 14.02.2013 im urbanen Raum zu beteiligen und der Kampagne im digitalen Raum zu folgen, symbolisiert die Lösung auf der dramatischen Handlungsebene, die Performativität herstellen und die Aufführung als Durchführung katalysieren soll. Über die diskursive Strategie der Dramatisierung wird nicht nur sozialer Sinn konstruiert, das diskursive Wissen über »One Billion Rising« in das Feld eingespeist, sondern auch über den appellativen Charakter zur performativen Umsetzung (»STRIKE. DANCE. RISE.«) aufgerufen – die Pressemitteilungen gleichen über den Akt der Dramatisierung gar einem perfomativen Versprechen. Ebenfalls folgen alle wissenssoziologisch untersuchten Bildmaterialien im Aufbau einer aristotelischen Dramaturgie. Die Kampagnenvideos wie One Billion Rising (2012), Break the Chain (2012) und One Billion Rising (2014) versinnbildlichen im Zusammenspiel der narrativen, theatralen und medialen Ebene die dramatische Steigerung der Handlung. Auf die Exposition folgt die Peripetie, die den Höhe- oder Wendepunkt vorbereitet, der dann in der sich anschließenden Phase der Retardierung ausgestaltet wird. Der letzte Akt wird stets im öffentlichen Raum verortet. Jedes Video endet im appellativen Aufruf »STRIKE. DANCE. RISE«, einer Aufforderung, die performativ von den Rezipient*innen umgesetzt werden soll. Je nach Zeitpunkt der Einspeisung des Materials in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« und seiner dramaturgischen Ordnung, begegnet der Zuschauende den Heldinnen der Geschichten in jeweils anderen Phasen der Entwicklung. Während in der audiovisuellen Erzählung One Billion Rising (2012) in der Exposition in die Grundproblematik der weltweiten Gewalterfahrung von Frauen und Mädchen eingeführt wird und die Fokussierung auf den vulnerablen weiblichen Körper erfolgt, erzählt der Kampagnenfilm Break the Chain zu Beginn vom inneren Aufbruch der »Heldin in jeder Frau«. Die als »offizielle Dokumentation« beglaubigte Verhandlung One Billion Rising (short documentary) (2014) schließlich entfaltet ein Körper- und Tanznarrativ, in dem die »Erweckung einer (Tanz-)Kraft« der Protagonistinnen dargestellt wird. In den peripetiven Phasen der Bildmaterialien erfolgt stets die Steigerung und Verknüpfung von Handlungssträngen; in der Ausgestaltung und Verbindung der Gewalterfahrungen, in dem Zusammenkommen von Mädchen und Frauen

im öffentlichen Raum und der Formierung und Durchführung der Tanzchoreographie zur Kampagnenhymne *Break the Chain*. Immer beinhaltet die Lösung des Konflikts das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum, die »Eroberung des öffentlichen Raumes« und die Produktion einen *gegenkulturellen Raumes*.

Zusammenfassend betrachtet weisen nicht nur die untersuchten Kampagnenmaterialien in Text und Bild einen pyramidalen Aufbau auf, sondern auch der Zeitpunkt der Veröffentlichungen unterliegt dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten. Die diskursive Strategie der Dramatisierung bezieht sich dabei auch auf die Ausgestaltung der Kampagnenvideos auf der theatralen Ebene der Darstellung. Über die Gestaltung der Mimik wirken die Protagonistinnen der Kampagnenvideos durchweg sympathisch und vertrauenserweckend, der Einsatz der Gesten, insbesondere der Ausführung der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste, demonstriert die transnationale Verbundenheit und Entschlossenheit aller weiblichen Akteurinnen. Die vulnerablen weiblichen Körper werden auch über die Verstärkung der Dramatisierung zu politischen Handlungsträgerinnen umgedeutet. Dabei unterstützt der dramatische Text die Narration, der gezielte Einsatz des theatralen Ausdrucksträgers Licht ebenfalls die Ausgestaltung, beziehungsweise die Dramatisierung des Erzählten. Ob die fahle Beleuchtung der Szene in der Barbiefabrik, das kalte Bürolicht, der glitzernde Sonnenaufgang am Meer oder das warme rötliche Licht im Tempel der indischen Tänzerinnen – die Dramatisierung der dargestellten Handlung über die gezielte Setzung des Lichts verstärkt die politische Botschaft und emotionalisiert die Zuschauenden. Im Besonderen aber ist im Zusammenhang der diskursiven Strategie der Dramatisierung der Einsatz der Musik und der Geräusche zu beachten. Sie bestimmen sowohl den Rhythmus der Handlung als auch deren Interpretation. Die Dramatisierung findet in Bezug auf die Bildmaterialien der Kampagne letztlich aber auf allen Ebenen statt.

Strategie: Solidarisierung

Die diskursive Strategie der Solidarisierung schließlich bildet einen fundamentalen Baustein der Produktion von »One Billion Rising«. Sie berührt im Wesentlichen die Frage wie eine Gemeinschaft hergestellt werden kann – digital über Prozesse der Vernetzung und analog über die Teilnahme am getanzten Protest. Dazu bedienen sich die Kampagnensprecherinnen des Textmaterials explizit sprachlicher Appelle. Ob Eve Ensler selbst in ihrer Textbotschaft »MESSAGE FROM EVE« (2013) zur solidarischen Teilnahme an den Tanzdemonstrationen aufruft (»Come rise with us«) (Ebd.), die Pressemitteilungen wie »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013« (Karumanchi/Swan 2013a) versteckte Appelle wie den Hashtag »#1BillionRising: STRIKING, DANCING, RISING, TRENDING!« (Ebd.) als Absatzüberschrift einsetzen und zur solidarischen Verbreitung der Kampagnenbotschaft aufrufen oder explizit auf den »Moment der Solidarität« hingewiesen wird: »(2/14 I 2:14 A Moment of Solidarity)« (Ebd.) – alle Appelle der Beteiligung weisen auf die diskursive Strategie der Solidarisierung hin. Darüber hinaus zeichnet das inkludierende Personalpronomen »we« eine imaginäre transnationale, getanzte und machtvolle Figuration, durch die sich die Rezipienten bereits als Teil einer solidarischen, weltumspannenden Gemeinschaft fühlen können: »On February 14, we are rising together because it is in our connectedness, in our stomping feet and

uncontrollable hips that the path and energy will be created to bring in a new world. We will galvanize the will and the passion of everyone rising around the world to create change« (Ebd.). Dass Männer in dem Prozess der Solidarisierung mitgedacht sind, machen explizit die Hinweise auf die Beteiligung prominenter Schauspieler oder politischer Handlungsträger deutlich.

Der Einsatz der diskursiven Strategie der Solidarisierung entfaltet sich in den Bildmaterialien im Besonderen im Zusammenspiel der narrativen, theatralen und medialen Ebenen. Die Leitnarration, die feministische Gegennarration One Billion Rising (2012), bildet hier das Paradigma. Die dargestellten Akteur*innen des Kampagnenfilms wirken als Sympathieträgerinnen via Mimik und Gestik; aus unterschiedliche Ethnien zusammengesetzt, eint sie der Narration nach die Erfahrung der Gewalt. Zugleich erscheinen sie aber auch vereint und gemeinsam stark in der Tanzkraft als einer Form politischer Handlungskraft. Nach dem performativen Erwachen der »Heldinnen«, mahnen eingeschobene Szenen die Betrachtenden offenbar direkt über entschlossen ins Auge blickende oder die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste vollziehende Darstellerinnen, sich solidarisch am performativen Protest zu beteiligen. Die direkte Blick lässt in der Logik der Narration und der Kameraeinstellung auf Augenhöhe keine andere Lösung mehr zu. Insbesondere die länderspezifischen Kampagnenvideos wie ›One Billion‹ by Berlin hip-hop-artist sookee (2013), das über den Gesangtext an sich schon die Solidarität verkündet, oder die indische Verhandlung India Rising (2013) zeigen auch eine performative Solidarität von Männern; entweder über die getanzte oder rhythmische Beteiligung oder gar wie im Falle des indischen Kampagenvideos im Form männlicher Sprecher. Das Video V-Girls South Africa – Break the Chain! (2013) verhandelt auch die solidarische Beteiligung männlicher Akteure, allerdings unter Bezugnahme auf Jungen. Nicht zuletzt der obligatorische Handlungsaufruf am Ende jeder untersuchten audiovisuellen Leitnarration, der Slogan »JOIN AT ONE BILLION RISING.ORG«, verdeutlicht die diskursive Strategie der Solidarisierung.

5.9 Ästhetische Strategien in den Bildmaterialien zu »One Billion Rising«

Die feministische NGO V-DAY hat eine hochprofessionalisierte Kampagnenarbeit geleistet, in die legitimierte populäre Sprecher*innen eingebunden worden sind und die auf ein transnationales Netzwerk zurückgreift. Ihr ist es gelungen, über die Narrative der Kampagnenmaterialien, die bestimmte diskursive Strategien aufweisen, eine gelungene feministische Gegenerzählung in das Diskursfeld einzuspeisen, die eine weltweite Performativität hergestellt hat: den am 14.02.2013 getanzten transnationalen Protest zu »One Billion Rising« 14.02.2013. Dieser ist lokal, national und global verhandelt worden (6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choroegraphy: »One Billion Rising« in der Rezeption). In der Kampagnenarbeit, der Kommunikation der Narrative und der Herstellung von Performativität, der Teilnahme am getanzten Protest, nehmen die Kampagnenvideos eine fundamentale Rolle ein, um die Zivilgesellschaft zu erreichen. Dabei folgen die Kampagnenvideos nicht nur diskursiven Strategien, sondern weisen auch medienbedingt eine Vielzahl ästhetischer Strategien auf, die an mediale Werbestrategien eines gelungenen Produktmanagements erinnern. Insbesondere die

audiovisuellen Materialien eignen sich im Besonderen dazu, nicht nur eine Marke (hier: V-DAY), sondern auch eine komplette Kampagne (»One Billion Rising«) und deren politische Botschaft (»STRIKE. DANCE. RISE!) zu positionieren. Über eine gelungene Visualisierung, aussagekräftige Bilder in Verbindung einer Musikalisierung und verschiedenen Schnitt- und Bildbearbeitungstechniken kann Performativität selbst hergestellt werden. Frauen und Mädchen sollen sich weltweit nicht nur angesprochen fühlen, sondern sich mit den Kampagnenvideos identifizieren und solidarisieren können, damit sie gemeinsam tanzend protestierend auf die Straße gehen. Der Prozess der Teilnahme muss über eine Emotionalisierung in eine Politisierung münden. Es muss also sehr klug und geschickt »Werbung« für eine politische Handlung gemacht werden (zivilgesellschaftlicher, weltweit getanzter Protest für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte), die Menschen jedweder Ethnie oder sozialen Schicht dazu bringt, mitzutanzen. Aus der Rezeption der audiovisuellen Kampagnenmaterialien muss eine politische Handlung folgen. In der Analyse der Kampagnenvideos sind dabei auch verschiedene ästhetische Strategien der Inszenierung zu Tage getreten, die im Folgenden kurz und generalisierend zusammengefasst werden sollen. Alle Kampagnenvideos arbeiten dabei mit den gleichen ästhetischen Strategien, die sich jedoch am eindrucksvollsten in der Analyse der Leitnarration One Billion Rising (2012) zeigen. Deutlich treten personalisierten Geschichten von weiblichen Protagonisten zu Tage, die allesamt dieselbe Erfahrung gemacht haben – die der Gewalt. Die politische Absicht des Videos ist es, die Zuschauer*innen in die Erzählung zu involvieren, zu emotionalisieren und zu motivieren gegen die Gewalt zu protestieren. Die ästhetische Strategie der Personalisierung würde nicht funktionieren, wenn die Rezipierenden die Frauen und Mädchen nicht als Sympathieträgerinnen wahrnehmen würden, die Opfer der gesellschaftlichen Machtverhältnisse sind, aber zugleich eine innere Stärke aufweisen, die im Laufe der Narration auch zu einer äußeren, politischen Handlungsmacht wird. Unterstützt wird die Personalisierung der Geschichten und die Emotionalisierung der Zuschauer*innen durch einer Visualisierung und Musikalisierung, die ineinander gehen. Die Ausdrucksstärke der Bilder, die keines sprachlichen Kommentars bedarf, sondern an eine »Kinoästhetik« (vgl. Kaul 2020) erinnert, wird stets von einer dramatischen Musik begleitet, die Kameraführung suggeriert Nähe zu den Protagonistinnen und unterstützt eine »Enthüllungsästhetik« (vgl. ebd.) darüber, dass das Kameraauge suggeriert, man würde heimlich und unbeobachtet Zeugin der Gewalttaten, so wie in der ersten Filmsequenz der gewaltsamen Beschneidung des afrikanischen Mädchens, werden. Die Suggestion der heimlichen Beobachtung, die in mehreren Filmsequenzen nachweisbar ist, erfüllt zugleich mit dem direkten Blick des »weiblichen Messias« und den Aktivistinnen die ästhetische Strategie der »Authentizitätsinszenierung« (vgl: ebd.). Die Narration und die Akteurinnen erscheinen glaubhaft, nicht inszeniert. Die ästhetische Strategie der Darstellung der Protagonisten*innen, der Wirkung, die sie auf die Zuschauenden ausüben, wird dabei zum großen Teil über die Kameraführung und die Schnitttechniken geleistet. Nahaufnahmen, Zooming und weiche Schnitte lassen Sympathie und Mitgefühl entstehen. Alle Szenen, in denen die Frauen und Mädchen Gewalt erfahren und diejenigen, in denen sie sich »erheben«, zeichnen sich durch Inszenierungs- und Darstellungstechniken aus, die eine Zeitdehnung der Erzählzeit produzieren und die Impressionen auf die Rezipierenden wirken lassen. So weisen sich die audiovisuellen Kam-

pagnenmaterialien im Besonderen durch eine Darstellungsästhetik, eine Enthüllungs- und eine Authentizitätsinszenierung aus, die der politischen Agenda folgt, eine getanzte Gegenöffentlichkeit herstellen zu lassen.

5.10 Fazit: »One Billion Rising« in der Produktion

Die feministische Gegennarration »One Billion Rising« erzählt die Heldinnengeschichte einer Milliarde Frauen, die sich tanzend gegen Gewalt erheben – in allen Räumen und durch alle Räume hindurch. In der Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen wird der Tanz mit dem politischen Empowerment und dem Erlangen politischer Handlungskraft von Mädchen und Frauen verwoben, die sich tanzend des öffentlichen Raums bemächtigen. Dabei kann die friedliche performative Besetzung des genuin politischen öffentlichen Raumes unter der Beteiliung von männlichen Akteuren erfolgen. Tanz als politische Form der Ermächtigung und des freudvollen Protests, der Aufführung als Durchführung, wird als maximal inklusiv, partizipativ und basisdemokratisch dargestellt. Dabei wird die Erfolgsgeschichte der Aufbruches der Heldinnen im Anschluss an die transnational getanzten Flashmobs mit der Geschichte erfolgreicher und positiver medialer Verhandlung verknüpft. Die in den Pressemitteilungen und Selbstbeschreibungen der Kampagne verhandelte Bedeutung des digitalen Raumes und seiner ihm immanenten sozialen Netzwerke erzählt darüber hinaus eine feministische Gegennarration, die sich über das Zusammenspiel aller Räume entfaltet und deren performative Vollendung in Form der am Valentinstag weltweit getanzten Flashmobs im virtuellen und medialen Raum verhandelt und beglaubigt wird.

Die wissenssoziologische und erkenntnisorientierte Analyse des Kampagnenmaterials hat offengelegt, dass im Diskursfeld zu »One Billion Rising« machtvolle Sprecher*innen die politische Botschaft verkünden und beglaubigen. Im Feld selbst zirkulieren die kampagneneigenen Narrative eines machtvollen weiblichen (Tanz-)Körpers, der über die Erweckung der (Tanz-)Kraft zur politischen Handlungskraft ermächtigt wird. Dabei entfalten sich die in das Diskursfeld eingespeisten Narrative stets in der Verhandlung des Raumes *(Doing Public)*, des Geschlechts der Akteur*innen *(Doing Gender)* und der Verhandlung der sozialen (Tanz-)Choreographien *(Doing Choreography)*. Das Kampagnenmaterial in Text und Bild offenbart spezifische diskursive und performative Handlungslogiken, welche die feministische Gegennarration »One Billion Rising« durchziehen und die Narrative stützen. Über die Aufwertung des weiblichen Körpers, der Umdeutung von Tanz, der Politisierung des weiblichen (Tanz-)Körpers, über die Beglaubigung der Narrative, bis zur Erzeugung von Performativität, Dramatisierung und Solidarität- die diskursiven Strategien durchziehen das Kampagnenmaterial. So zeigt die Analyse des Dispositivs zu »One Billion Rising«, ein diskursives und performatives Phänomen zugleich. »One Billion Rising« bedarf im nächsten Schritt der Analyse des Diskursfeldes der Untersuchung der Ebene der Rezeption, um die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, beantworten zu können. Dabei gilt es stets das Phänomen der länderspezifischen und kulturellen Ähnlichkeiten und Differenzen, die die Analyse von »One Billion Rising« in der Produktion ergeben hat, mit im Blick zu behalten.

»One Billion Rising« in der Rezeption

»Flash Mob Against Violence On Women«, photographiert von M. Zhazo/Hindustan Times via Getty Images.

6. Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Rezeption

Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen? »One Billion Rising« in der Rezeption befasst sich mit der wissenssoziologischen und erkenntnisorientierten Untersuchung der (massen-)medialen Rezeption. Sie wird Auschluss darüber geben, ob die Rezipierenden im Diskursfeld zu »One Billion Rising« die Narrative, im Besonderen das der getanzten transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit beglaubigen oder in Frage stellen.

6.1 Zur Rezeption und medialen Verhandlung von »One Billion Rising«

Zur wissenssoziologischen und erkenntnistheoretischen Untersuchung des Diskursfeldes zu »One Billion Rising« müssen schließlich die Materialien der Rezeption, bestehend aus ausgewählten Kritiken und Rezeptionen, TV-Reportagen, beziehungsweise Berichterstattungen herangezogen werden. Dabei spielt im Besonderen die Frage nach Ähnlichkeit und Differenz eine fundamentale Rolle. Im Fokus der Vergleichbarkeit nationaler und kultureller Räume bezüglich der Untersuchungsfrage dieser Arbeit setzt sich im Zuge dessen das empirische Datenmaterial der Presseverhandlungen aus Zeitungsberichten überregionaler, stark rezipierter deutscher, indischer und südafrikanischer Tages- oder Wochenzeitungen zusammen. Dabei bewegen sich die Sprecher*innenpositionen der Rezeption im Spektrum konservativer, liberaler und eher links orientierter Ausrichtung, um ein differenziertes Bild innerhalb des jeweiligen nationalen Raumes erhalten zu können. Alles in allem erscheint es hinsichlich der Aussagekraft nationaler Berichterstattung wichtig, Presseberichte möglichst populärer und auflagenstarker Zeitungen zu untersuchen. Wie auch bei der Zusammenstellung des Datenkorpus der Produktion erfolgte die Materialsuche über die international populäre Suchmaschine GOOGLE, die in allen drei zu untersuchenden Ländern eine hegemoniale Stellung einnimmt. Im Gegensatz zu den Zeitungsberichten, die der Ebene massenmedialer Öffentlichkeit zuzuordnen sind, generieren sich die Kritiken hingegen auch, aufgrund überwiegend positiver Verhandlungen nationaler Pressebericht-

erstattung, eher aus der Ebene einfacher Öffentlichkeiten wie persönlicher Blogs. Die Analyse der Rezeption und Verhandlung medialer Berichterstattung trägt dabei in einem entscheidenden Maße zur Beantwortung der Untersuchungsfrage bei. Ob Tanz eine feministische (Gegen-)Öffentlichkeit herstellen kann, lässt sich nicht per se beantworten, sondern bedarf aufgrund kulturell und national differierender Rechtsrealitäten bezüglich der Frage nach dem Ausmaß der Gewalt gegen Frauen, dem Stellenwert von Tanz in den jeweiligen Gesellschaften und der nationalen Geschichte von Öffentlichkeit und Demokratie einer länderspezifischen Analyse. Dabei geht es stets um die Frage, wie die in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeisten Narrative, ihre länderspezifischen Ausgestaltungen und Schwerpunktsetzungen auf der Ebene hegemonialer massenmedialer Öffentlichkeit verhandelt werden. Wie bereits im Kapitel zur Produktion von »One Billion Rising« (5 Doing Public. Doing Gender. Doing Choreography. »One Billion Rising« in der Produktion) umfassend erläutert, funktioniert die Produktion der kampagneneigenen Narrative der feministischen Gegennarration über die diskursive Herstellung und Verhandlung von (Gegen-)Öffentlichkeit, Geschlecht und (getanzter) Choregraphie. Dabei zeichnen sich die Kampagnenvideos durch ein komplexes Interdependenzgefüge und Zusammenspiel aus narrativer, theatraler und medialer Ebene aus. Über einen inhaltsanalytisch ausgerichten Zugang bezüglich der Presseberichterstattung und der Kritiken zu »One Billion Rising« wird dabei die Verhandlung des getanzten Protests unter Berücksichtigung des Interaktionsgefüges von Raum/Öffentlichkeit, Geschlecht Tanz untersucht, um valide Aussagen über die Verhandlung der Kampagne, der getanzten Proteste und der Narrative treffen zu können. Die TV-Reportagen hingegen bedürfen aufgrund ihrer besonderen Materialität, ihrer Vielschichtigkeit, eines methodischen Zuganges aus einer Kombination videohermeneutischer und sequenzanalytischer Verfahren, unter Bezugnahme auf Untersuchungsaspekte der Aufführungsanalyse und der qualitativen Inhaltsanalyse (4.9 wissenssoziologischer und erkenntnistheoretischer Zugang zum Text- und Bildmaterial). In der Zusammenschau nationaler Rezeptionen der Kampagne, der getanzten Proteste und der Verhandlung der Narrative in Text und Bild, lassen sich schließlich differenzierte Aussagen über die länderspezifischen Verhandlungen auf der Ebene der Rezeption treffen. Dabei ist im Besonderen hinsichtlich der Untersuchungsfrage der Fokus auf die Verhandlung der kampagneneignen Narrative zu richten: Inwiefern wird das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit im Diskursfeld zu »One Billion Rising« beglaubigt?

6.2 Zur Zusammenstellung des Datenkorpus

In der Zusammenschau nationaler Rezeption der Kampagne, der getanzten Proteste und der Verhandlung der Narrative in Text und Bild lassen sich schließlich differenzierte Aussagen über die länderspezifischen Verhandlungen auf der Ebene der Rezeption treffen. Dabei war es wichtig, empirisch zu untersuchendes Material der Rezeption auszuwählen, welches über den Zeitpunkt der Veröffentlichung die jeweiligen Verhandlungen der dramaturgischen Phasen der Kampagne reflektiert. So sollten angesichts der Materialien und der Narrative, die vor dem transnationalen Protest in das Diskursfeld

zu »One Billion Rising« eingespeist wurden, qualitative Ausagen bezüglich der Rezeption getroffen werden können und im Zuge der performativen Umsetzung der Kampagne am 14.02.2013, Berichte und Reportagen über die transnational getanzten Flashmobs untersucht werden, um ein erkenntnistheoretisch schlüssiges Bild zu erhalten. Im Zuge dessen wurden jeweils pro nationalem Raum fünf Presseberichte untersucht, wovon zwei vor den getanzten Protesten publiziert worden sind, drei von ihnen hingegen jeweils am Tag selbst oder im Anschluss an die Tanzdemonstrationen.

Bezüglich der Komplexität und Vielschichtigkeit audiovisueller Materialien in Form von TV-Reportagen und der damit zusammenhängenden zeitintensiven Untersuchungsmethodik wurde die TV-Berichterstattungen auf jeweils eine zu anlysierende pro nationalem Raum beschränkt. Dabei war es in Bezug auf alle Formate der Rezeption aufgrund der Übersetzbarkeit und Nachvollziehbarkeit notwendig, den Datenkorpus bezüglich des indischen und südafrikanischen Raumes auf ausschließlich englischsprachiges Material zu begrenzen. Das stellt zwar einen begrenzenden Faktor da, der sich möglichweise auf den in Teilen reduzierten Datenkorpus der länderspezifischen Kritiken ausgewirkt hat, andererseits ist aber die englische Sprache sowohl im massenmedialen Raum Indiens als auch Südafrikas eine hegemoniale Sprache, in der gesellschaftspolitische Diskurse auf der Ebene komplexer Medienöffentlichkeit verhandelt werden. Die Auswahl hat zudem für die Forschung den Vorteil, dass sie keiner zusätzlichen Übersetzung bedarf. Ein weiteres Kriterium in der Auswahl des Materials der Rezeption war das der überregionalen Reichweite, der Auflagenstärke und Popularität der jeweiligen Zeitungen und Zeitschriften, um zum einen machtvolle Sprecher*innenpositionen zu analysieren und zum anderen dem Ziel der Aussage über die Verhandlung in nationalen Räumen näherzukommen. Bezüglich der Kritiken wurde weitestgehend versucht, jeweils gesellschaftspolitisch legitimierte Sprecher*innenpositionen abzubilden, wenngleich es aufgrund der Schwierigkeiten der Materialrecherche, die auch darin begründet lag, ausschließlich englischsprachiges Material zusammenzustellen, nicht für alle nationale Räume umfassend gelungen ist, im Zeitpunkt der Verhandlung und Veröffentlichung eine exakte Vergleichbarkeit zu schaffen.

Beginnend mit der exemplarischen Analyse deutscher Berichterstattung und Verhandlung im Vorfeld der getanzten Proteste wird der Artikel »Gegen Gewalt antanzen« (EMMA 2013) aus der eher links-feministischen Zeitschrift EMMA und der Bericht »One Billion Rising«. Weltweiter Protesttanz am Valentinstag« (Christian Helten 2013), aus dem Redaktionsblog »jetzt«, Partner der als eher konservativ geltenden SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG, herangezogen. Im Weiteren wird der am Tag der getanzten Flashmobs publizierte Artikel »One Billion Rising Tausende demonstrieren gegen die Unterdrückung an Frauen« (Alexander Dembling 2013) aus der auflagenstarken, eher als liberal geltenden Wochenzeitschrift SPIEGEL, der am 15.02.2019 publizierte Pressetext »One Billion Rising. Tanzen für die Frauenrechte« (STERN 2013) aus dem eher linksliberalen, auflagenstarken STERN und schließlich der von der Deutschen Presseagentur verfasste und in der moderat linksliberalen Wochenzeitschrift Die ZEIT erschienende Bericht »One Billion Rising. Weltweiter Protest gegen Gewalt an Frauen« (ZEIT 2013) analysiert. Die Verhandlung von Kritiken femistischer Blogs erfolgt dabei im Anschluss. Die wissenssoziologische Analyse des Berichtes der TAGESSCHAU über »One Billion

Rising« am Abend des 14.02.2013 bildet den Abschluss der Untersuchung deutscher Rezeption bezüglich der Kampagne, der Tanzdemonstrationen und der Verhandlung der Narrative. Den Auftakt der wissenssoziologischen Untersuchung indischer Rezeption und Verhandlung bilden zwei vor den getanzten Protesten veröffentlichten Artikel der TIMES of INDIA, nach Angaben der internationalen Nachrichtenagentur AFP, Indiens auflagenstärkste[1] und mit über drei Millionen Exemplaren eine weltweit führende und eher konservativ ausgerichtete Tageszeitung. Der regional ausgerichtete Pressebericht »Violence against women: Kolkata set to answer One Billion Rising call, Kolkata News« (TIMES of INDIA 2013) wurde vier Tage vor den weltweit getanzten Protesten veröffentlicht, der Artikel »Indians among the One Billion Rising« (Nitisha Kashyap 2013) in der Nacht zum 14.02.2013. Die Presseverhandlungen »Dancing their way into the hearts and minds of people« (Zehra Kazmi/Abhijit Patnaik 2013), am Abend des 14.02.2013 von der HINDUSTANTIMES veröffentlicht, der zweitgrößten, 1924 im Zuge der indischen Unabhängigkeitsbewegung, von Mahatma Gandhi eingeweihten, als linksliberal geltende[2], englischsprachige Zeitung Indiens[3]; der Artikel »One Billion Rising: Women in Delhi come together« (TIMES of INIDIA 2013), erschienen am 16.02.2013 und der Bericht der als moderat konservativ[4] eingeschätzten Wirtschaftszeitung THE HINDU. Business Line »Putting down a billion voices« (Wriddhaayan Bhattacharyya 2013), publiziert am 21.02.2013, komplettieren das zu analysierende Material, das im Anschluss an die getanzten Proteste in Indien publiziert wurde. Nach der Bezugnahme auf einzelne Kritiken erfolgt die Zusammenfassung der Analyse der indischen TV-Reportage des, nach eigenen Angaben etablierten Nachrichtensenders und Pioniers auf dem Gebiet digitaler Medienberichterstattung[5], NDTV, »One Billion Rising: Flashmob dances to ›Jaago Dilli jaago‹ »(2013). Die beiden im Vorfeld der getanzten Proteste veröffentlichten Presseberichte, der am 06.02.2013 lancierte Artikel »One Billion Rising – South Africa-« (Gillian Schutte 2013), aus dem liberalen MAIL & GUARDIAN, verfasst von der damaligen südafrikanischen Länderkoordinatorin (One Billion Rising) für den Raum Kapstadt, Gillian Schutte und der Bericht »One Billion Rising on Valentine's Day«, der südafrikanischen Journalistin Hlengiwe Kweyama, bilden den Beginn der Untersuchung massenmedialer südafrikanischer Rezeption und Verhandlung. Der zuletzt genannte Text wurde am 13.02.2013, einen Tag vor den getanzten Protesten, auf der Webseite IOL (Independent Online) publiziert, einer webbasierten Nachrichtenseite, deren Inhalte sich aus zwanzig verschiedenen Zeitungen Südafrikas speisen[6]. Das untersuchte südafrikanische Pressematerial, das die getanzten Protests im Anschluss verhandelt,

1 Anmerkung: siehe AFP: The Times of India: https://www.afp.com/de/produkte/partners/times-india, letzter Zugriff am 10.05.2020.

2 Anmerkung: siehe https://mediabiasfactcheck.com/hindustan-times/, letzter Zugriff am 11.05.2020.

3 Anmerkung: siehe: https://de.linkedin.com/company/htmedia, letzter Zugriff am 10.05.2020.

4 Anmerkung: siehe: https://mediabiasfactcheck.com/the-hindu-business-line/, letzter Zugriff am 11.05.2020.

5 Anmerkung: siehe: https://www.ndtv.com/convergence/ndtv/corporatepage/index.aspx?pfrom=home-footer, letzter Zugriff am 11.05.2020.

6 Anmerkung: siehe.: https://www.iol.co.za/about-iol, letzter Zugriff am 11.05.2020.

setzt sich aus dem am 15.02.2013 erschienenen Artikel »Flashmobs for One Billion Rising« (Sisi Lwandle 2013) aus der als moderat-konservativ eingeschätzten CAPE ARGUS[7], veröffentlicht auf der IOL-Webseite, dem ebenfalls auf dieser Webseite publizierten Bericht »Women of the world join hands in protest« (Grace Dobell 2013), aus der südafrikanischen CAPE TIMES und schließlich aus einem kritischen Pressebericht der CITY PRESS, »One Billion Rising gets off the ground with much local buy-in« (CITY PRESS 2013), veröffentlicht am 17.02.2013 auf der Webseite News24[8], die als eher rechts und weniger faktenbasiert eingeschätzt wird, zusammen. Ergänzt wird die Analyse der südafrikanischen Rezeption von »One Billion Rising« durch Kritiken und der TV-Reportage »A group of protestors in Durban showed solidarity with women who are in abuse relationships« (SABC 2013) aus dem Frühstücksfernsehen[9] des südafrikanischen öffentlichen Nachrichtensenders SABC News vom 14.02.2013.

6.3 Machtpositionen im Diskursfeld II: Sprecher*innen medialer Berichterstattung

Viele der untersuchten Sprecher*innenpositionen medialer Berichtertstattung im Diskursfeld zu »One Billion Rising« sind Teil einer machtvollen Ebene massenmedialer Öffentlichkeit. Die Sprecherinnen oder Sprecher treten hier weniger singulär in Erscheinung, zu Teilen fehlt gar die explizite Ausweisung der Autor*innenschaft aufgrund des Kürzels von nationalen Presseagenturen, sondern verkörpern die Position etablierter, auflagenstarker Zeitungen mit nationaler Reichweite, beziehungsweise hoch freqentierter Medienwebseiten, die ein linksliberales bis leicht konservatives Spektrum abbilden. In jedem Fall gelten ihre Positionen als gesellschaftlich legitimiert und machtvoll auf der Ebene von hegemonialen und/oder aktuellen Diskursen. Insbesondere die Fernsehberichterstattung nimmt einen weitreichenden Raum in der Information und Meinungsbildung, beziehungsweise der Verhandlung der Narrative der Kampagne und der am 14.02.2013 weltweit getanzten Flashmobs im Rahmen der Kampagne zu »One Billion Rising« ein. Auf der Ebene komplexer Öffentlichkeit, dem Spielfeld machtvoller massenmedialer Kommunikation, können die Narrative zu »One Billion Rising«, das spezifische Körper- und Tanznarrativ, das Narrativ transnationaler feministischer Zivilgesellschaft und das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit beglaubigt, länderspezifisch modifiziert oder in Zweifel gezogen werden; dabei erscheint allerdings schon allein die Verhandlung des Phänomens ein Beweis der Generierung von Öffentlichkeit zu sein.

---

7 Anmerkung: siehe: https://mediabiasfactcheck.com/?s=Cape+Argus, letzter Zugriff am 11.05.2020.

8 Anmerkung: siehe: https://mediabiasfactcheck.com/?s=Cape+Argus, letzter Zugriff am 11.05.2020.

9 Anmerkung: Nach intensiver Internet-Recherche bezüglich südafrikanischer TV-Berichterstattung konnten ausschließlich Reportagen gefunden werden, die im Frühstücksfernsehen gesendet wurden. Möglicherweise kann dies ein Hinweis auf das, aufgrund der geringen Erwerbsquote von Frauen in Südafrika, antizipierte weibliche Publikum geben, zudem aber auch Fragen nach der Marginalisierung von Frauenrechtsthemen bezüglich massenmedialer Verhandlung aufwerfen.

Mit einer ermittelten Reichweite der ZEIT von 1,64 Millionen[10] Leser*innen für das Jahr 2013, den 1,88 Millionen Nutzer*innen von SPIEGEL online[11] oder gar die ca. 80.000 Leserinnen der EMMA[12] bilden diese Medien eine relevante Gruppe wirkungs-, beziehungsweise meinungsmächtiger und deutungsrelevanter deutscher bürgerlicher Öffentlichkeit ab. Die Kritiken entstammen jeweils verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit und bilden legitimierte und weniger legitimierte Sprecher*innenpositionen ab. Die Reichweite der TAGESSCHAU schließlich lag im Jahr 2013 bei 8,87 Millionen Zuschauenden täglich. Zudem wird die Nachrichtensendung auch über die regionalen Sender und als Livestream via tagesschau.de gesendet, so dass von einer großen und relevanten Gruppe eines Publikums auszugehen ist. Nach Angaben der Medienforschung der ARD selbst, gehöre für etwa die Hälfte der deutschen Bevölkerung Nachrichtensendungen zum festen Bestandteil eines medialen Informationsalltages dazu, ihnen werde ein großes Vertrauen entgegengebracht (Gscheidle/Geese 2017: 324). Auch die Quellen indischer Rezeption, die auflagenstärkste TIMES of INDIA, THE HINDU oder die HINDUSTANTIMES, beziehungsweise ihrer Journalist*innen können als legitimierte Sprecher*innen einer etablierten, moderaten und bürgerlichen massenmedialen Öffentlichkeit gelten. Auch die beiden untersuchten Kritiken zu »One Billion Rising« aus der FIRSTPOST, generieren sich aus der komplexen Ebene der Medienöffentlichkeit. Der private Nachrichtenkanal NDTV (New Delhi TV) sendet 24 Stunden, auch in Englisch, bezeichnet sich in seiner Selbstbeschreibung auf YouTube als führender Nachrichtendienst unabhängiger Berichterstattung[13]; zudem sendet NDTV auch in die Dispora wie beispielsweise in die USA, nach UK und Südafrika[14]. Zudem sei er 2016 auch als »India's Most trustes TV Media Brand« bewertet worden[15]. Alles in allem repräsentieren auch die exemplarisch und wissenssoziologisch untersuchten Presseberichte und Reportagen indischer Rezeption Sprecher*innenpositionen bürgerlicher Öffentlichkeit. Der südafrikanische MAIL & GUARDIAN sieht sich in seiner Selbstbeschreibung der Unterstützung und Förderung der demokratischen Grundwerte der Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit verpflichtet[16]. Trotz der Digitalisierung der Medienlandschaft, nehmen doch Printprodukte der Zeitungen noch einen großen Raum in Südafrika ein[17], so dass davon auszugehen ist, dass auch die Artikel, die auf der marktführenden südafrikanischen Medienplattform IOL zusätzlich digital veröffentlicht sind, eine breite

10 Anmerkung: siehe: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/513839/umfrage/reichweite-der-wochenzeitung-die-zeit/, letzter Zugriff am 11.05.2020.

11 Anmerkung: siehe: https://www.spiegelgruppe.de/news/pressemitteilungen/detail/agof-mobile-facts-2013-ii-die-spiegel-online-mobil-reichweite-steigt-auf-188-millionen-unique-user-in-der-durchschnittlichen-woche, letzter Zugriff am 11.05.2020.

12 Anmerkung: siehe: https://www.emma.de/sites/default/files/emma-mediadaten_2020_0.pdf, letzter Zugriff am 11.05.2020.

13 Anmerkung: siehe: https://www.youtube.com/user/ndtv/about, letzter Zugriff am 12.05.2020.

14 Anmerkung: siehe: https://www.ndtv.com/convergence/ndtv/corporatepage/index.aspx?pfrom=home-footer, letzter Zugriff am 12.05.2020.

15 Anmerkung: siehe ebd.

16 Anmerkung: siehe. https://mg.co.za/about-us/, letzter Zugriff am 12.05.2020.

17 Anmerkung: siehe.: https://www.gtai.de/gtai-de/trade/branchen/branchenbericht/suedafrika/suedafrikas-druckindustrie-leidet-unter-der-digitalisierung-der-17224, letzter Zugriff am 12.05.2020.

Rezeption erfahren haben. CITY PRESS ist eine etablierte südafrikanische Sonntagszeitung, deren Reichweite auch in die benachbarten Länder geht. Sie ist Teil eines großen südafrikanischen Medienkonzerns, Media24, der sich selbst als führend im Bereich digitaler Medien, Printmedien und weiterer Distributionen beschreibt[18]. Interessanterweise konnten im Bereich der Kritiken zu »One Billion Rising« in der Verhandlung des südafrikanischen Raumes auch zwei Texte etablierter und legitimierter Sprecher*innenpositionen auf der Ebene massenmedialer Öffentlichkeit gefunden und analyisert werden. In der Zusammenschau nationaler Rezeption der Kampagne, der getanzten Proteste und der Verhandlung der Narrative in Text und Bild werden im Folgenden die Ergebnisse der Untersuchung der länderspezifschen Verhandlungen zusammengefasst, untereinander verglichen und diskutiert. Wie verhandeln letztendlich machtvolle und legitimierte Sprecher*innen der hegemonialen, massenmedialen und nationalen Öffentlichkeit die getanzten (Gegen-)Öffentlichkeiten zu One Billion Rising?

6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung

Die Sichtung des Materials zur exemplarischen Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung verlief über die populäre Suchmaschine GOOGLE. Im Ganzen kann von einer Fülle von Pressematerial in digitaler Form gesprochen werden. Interessanterweise war es für die Zusammenstellung des Datenkorpus im Vergleich zu der Menge möglicher indischer Presseartikel eher schwierig, verschiedenes Textmaterial legitimierter und machtvoller Sprecher*innenpositionen bezüglich der Verhandlung von »One Billion Rising« im Vorfeld der Proteste zusammenzustellen. Im Gegensatz dazu lassen die zahlreichen Zeitungsberichte in digitaler Form auf eine breite Rezeption bundesdeutscher Medienlandschaft schließen. Allerdings ist vielfach auf die vorgefertigten Meldungen der DPA zurückgegriffen worden. Wirkliche Reportagen über die getanzten Proteste, die auf unmittelbare Anschauung zurückgehen und mit Kommentaren versehen sind, sind im deutschen Raum für den Untersuchungszeitraum 2012-2014 eher im Bereich der TV-Reportagen zu finden[19]. Insofern bietet gerade die Sendung der TAGESSCHAU vom 14.02.2013 aufgrund ihrer nationalen Reichweite und machtvollen Sprecherposition ein wichtiges audiovisuelles Dokument der wissenssoziologischen Analyse.

Deutsche Presseberichterstattung

»Gegen die Gewalt antanzen«

Die feministische Frauenzeitschrift EMMA verhandelt als eines der wenigen deutschen Printmedien die Kampagne im Vorfeld der getanzten Proteste. In ihrem Artikel vom 24.01.2013 »Gegen die Gewalt antanzen« (EMMA 2013), der bereits im Titel implizit die

18 Anmerkung: siehe: https://www.media24.com/about-us/, letzter Zugriff am 12.05.2020.

19 Anmerkung: siehe Ausschnitt aus der WDR-Sendung »Frau TV« vom 13.02.2014: https://www.youtube.com/watch?v=cvtB2xDCdDU, letzter Zugriff am 13.05.2020.

Gewalt personifiziert, wird der Tanz als probates Mittel und friedliche Form des politischen Protests gegen Gewalt dargestellt. Im Zuge dessen wird auf der Ebene der Verhandlung sozialer Choreographien Tanz als machtvolle Protestform der Gewalt gegenübergestellt. Die Photographie unter der Titelzeile entstammt einem Ausschnitt aus dem Kampagnenfilm One Billion Rising (2012) und zeigt die Gruppe der Akteurinnen unterschiedlicher Ethnien im öffentlichen Raum, die alle ihren rechten Arm zur »One-Billion-Rising«-Zeigegeste erhoben haben. Ihr unmissverständlicher Blick ist in das Kameraauge gerichtet und impliziert die direkte Begegnung mit den Zuschauenden. Über die Kameraperspektive, die Mimik und Gestik wird Performativität transportiert und zur Teilnahme am getanzten Protest appelliert (vgl. ebd.) In der Einleitung des Artikel erfolgt die direkte Bezugnahme auf das Leitvideo der Kampagne; in der zusammenfassenden Beschreibung und Interpretation der Exposition, der Peripetie und des Höhepunktes des Videos, das als »Videoaufruf zu Eve Enslers Mitmachkampagne« (Ebd.) beschrieben wird, wird mit der Verhandlung des performativen Aufrufs und der Aussicht, dass eine Milliarde sich am diesen Tag tanzend erheben werden (vgl. ebd.), auf die Narration des Videos Bezug genommen. Die Szenen, die zuvor beschrieben werden, beziehen sich auf die verschiedensten Ausformungen der Gewalt gegen Mädchen und Frauen. Eve Ensler wird im Weiteren als Leitfigur der Kampagne hervorgehoben, die Legitimation ihrer machtvollen Sprecher*innenposition bestätigt. Im Hauptteil des Artikels wird der 15. Jahrestag des V-Day's als »feministische Alternative zum Valentinstag« (Ebd.) bezeichnet, der »Aktionstag One Billion Rising« (Ebd.) wird als Gegenentwurf zum traditionellen Valentinstag, entgegen romantischer Verklärung hin zu einer Politisierung von Frauen verhandelt. Dabei wird der Tanz als soziale Choreographie des feministischen Protests nicht explizit angesprochen – »auf die Straße gehen« (Ebd.) wird zur allgemeinen Formulierung für die anstehenden Demonstrationen verwendet. Zwar gibt es Hinweise auf die Teilnahme an den »Flashmobs« (Ebd.), doch bleibt eine direkte Spezifizierung als getanzter Flashmob aus. Im Weiteren erfolgt eine wiederholte Bezugnahme auf Ensler, die als Ikone und Gründerin der Bewegung und explizit als feministische Expertin ausgewiesen wird. Der Ursprung der Kampagne wird dabei Eve Enslers Forderungen angesichts der Erlebnisse mit denen durch sexuelle Gewalt traumatisierten kongolesischen Frauen und ihrer daraus resultierenden Erkenntnisse zugeschrieben. Das aufgenommen Zitat Enslers (»Zu Ehren der Frauen im Kongo, die sich im Angesicht des Grauens erheben: V-Day ruft eine Milliarde Überlebende von Gewalt auf allen Kontinenten dazu auf, sich anzuschließen und aufzustehen«) (Ebd.) thematisiert dabei aber nicht den Tanz als Protestform. In Bezug auf die Vorverhandlung der anstehenden Demonstrationen im Rahmen von »One Billion Rising« verweist EMMA auf die Proteste angesichts der »Massenvergewaltigung einer jungen Frau« (Ebd.) und verdeutlicht über das Sprachliche drastisch die Gefahrensituation indischer Frauen und Mädchen. Im Anschluss an das aktuelle Fallbeispiel brutalster Gewalt gegen eine junge Frau zieht EMMA Bezüge zum Zitat Robert Refords, der die Gewalt gegen Frauen als »globale Krise« bezeichnet hat und verweist auf die UN-Studie, die in ihrer komprimierten Aussage von einer weltweiten Quote von 1:3 weiblicher Opfer männlicher Gewalt ausgeht[20]. Die Gewalt gegen Frauen wird dabei auf den nationalen

20 Anmerkung: vgl. ebd.

Raum Deutschlands bezogen und an der Aussage Kachelmanns verdeutlicht. Dessen Aussage »Opfer-Abo« (Ebd.) versinnbildliche, dass Frauen unter den Verdacht gestellt würden, Gewalt zu erfinden und im Grunde dadurch selbst die Täterinnen seien, obwohl nur 5-8 % der sexuelle Gewalt erlitten habenden Frauen diese in Deuschland zur Anzeige brächten. Abschließend wird die Chefanklägerin und legitimierte Sprecherin des Internationalen Gerichtshof in Den Haag, Fatou Besouda, aus ihrer Videobotschaft zu »One Billion Rising« zitiert: »Ich kämpfe mit der ganzen Wucht des Gesetzes dafür, dass die Täter bestraft und die Opfer von sexueller Gewalt endlich ernst genommen werden« (Ebd.). Im Titel des Artikels »Gegen die Gewalt antanzen« wird Tanz zwar einerseits als Mittel des Protests verhandelt, gleichwohl aber weder das Tanz- und Körpernarrativ verhandelt noch das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit bestärkt. Es erscheint eher als ein verzweifelter Kampf gegen die Gewalt, die um ein Vielfaches machtvoller erscheint. Das unter der Titelzeile positionierte Bild aus dem Kampagnenfilm zieht Bezüge zu Kampagne selbst, erinnert an den appellativen Charakter der Botschaft, sich solidarisch am Protest zu beteiligen. Dabei wird das Tanznarrativ nicht direkt verhandelt – die Zeigegeste und der Block der sich formierender Frauen symbolisiert Ge- und Entschlossenheit im politischen Protest. In der Bezugnahme auf die Beschreibung und Interpretation des Kampagnenvideos werden indirekt die Narrative beglaubigt, auch wird die Trias, die Handlungspolicy in deutscher Übersetzung zitiert. Interessanterweise wird kein Bezug auf den Tanz als politisch-ästhetische Ausdrucksform ansich genommen, sondern auf die anstehenden oder geplanten Flashmobs in 17 großen deutschen Städten verwiesen. Allerdings wird auf den anstehenden 15. Jahrestag von V-Day im Zusammenhang von »One Billion Rising« aufmerksam gemacht und augefordert, »auf die Straße« zu gehen (Ebd.), so dass ein stereotypes Bild politischen Protests hervorgerufen wird, dass nicht als Tanz als genuin politische Form ausweist. Im Zusammenhang des Narrativs transnationaler Zivilgesellschaft wird auf die Sprecherin Eve Ensler verwiesen und keine deutlichen Bezüge zum bundesdeutschen Raum hergestellt. Insbesondere die Proteste in Indien angesichts der brutalen Gruppenvergewaltigung der Studentin im Dezember 2012 werden als Beispiel einer Gegenöffentlichkeit verhandelt. Letztendlich wird in der Bezugnahme auf das abschließende Zitat Fatou Bensoudas die Bedeutung der Kampagne nur indirekt verhandelt, Ziele, geplante Aktionen und getanzte Flashmobs im deutschen Raum werden nicht näher erläutert. Was bleibt, scheint eine Beglaubigung der Wichtigkeit der Kampagne zu sein; eine Bestätigung der Narrative, insbesondere bezogen auf den deutschen Kulturraum, steht aber aus.

»One Billion Rising. Weltweiter Protest am Valentinstag«

Ein weiterer Beitrag deutscher Berichterstattung im Vorfeld der Tanzdemonstrationen stellt der am 13.02.2013, einen Tag vor den getanzten Protesten veröffentlichte Redaktionsblog »One Billion Rising. Weltweiter Protest am Valentinstag« (Christian Helten 2013) dar. Hier bietet der Autor Christian Helten dem jungen Lesepublikum, nachdem er in der Überschrift deutlich gemacht hat, dass es sich um weltweite Proteste und Aktionen gegen Gewalt an Frauen und Mädchen handle, so wie er es bezeichnet, »Zehn Fakten über die Proteste« (Ebd.) an. Er nimmt hinsichtlich der Namensgebung

der Kampagne ebenfalls Bezug auf die Zahlen der UN-Studie, auf die der Kampagnenname rekurriert. Im Zusammenhang zivilgesellschaftlicher Handlungen behauptet der Autor, dass es bei »One Billion Rising« um eine »einmalige Protestaktion« (Ebd.) ginge. Bezüglich der möglichen Protestformen im öffentlichen Raum zählt er verschiedene auf wie Flashmobs, Konzerte, Theaterstücke oder einen Protestmarsch, da es keine genauen Vorschriften dazu gebe (vgl. ebd.). Die kritische Absatzüberschrift »Fleckenteppich aus Protestaktionen« (Ebd.) suggeriert in ihrer Bildhaftigkeit einerseits eine bunte Mischung aus verschiedensten Beteiligungsformaten, anderseits ein unkoordiniertes, zusammengeschustertes und wenig zielführendes Ergebnis. Dem Tanz, als Form des politischen Ausdrucks, widmet er einen Absatz: »Wenn auf der ganzen Welt jeder sein eigenes Protest-Ding durchzieht, kann ein gewisser Wiedererkennungswert nicht schaden. One Billion Rising hat sich einen Tanz als gemeinsames Ausdrucksmittel ausgesucht. ›Break the Chain‹ heißt das offizielle Musikstück (über dessen musikalische Qualität man streiten kann), die dazugehörige Choreographie wird in Youtube-Videos vorgemacht. Kritische Geister können anmerken, dass das bei weitem nicht die innovativste Choreographie seit langem ist und man sich ein bisschen an Animateure der Sendung ›Popstars‹ erinnert fühlt. Aber wahrscheinlich ist das der Preis, den man zahlen muss, wenn man will, dass ein Tanz massenkompatibel ist« (Ebd.). Entgegen einer Lesart von maximaler Partizipationsmöglichkeit der Zivilgesellschaft kritisiert Helten an dieser Stelle aus einer elitären und bildungsbürgerlichen Position heraus die Tanzchoreographie und die Hymne und erklärt quasi, dass beide mit dem Geschmack, dem Habitus der »Masse« im Einklang stünden. Sie seien somit »massenkompatibel« und als gemeinsamer Nenner dem Ziel untergeordnet. Im Weiteren nimmt er auf die Initiatorin Eve Ensler Bezug, indem er weniger die Künstlerin in den Vordergrund stellt, denn die feministische Aktivistin (vgl. ebd.). Im Spezifischen solle dabei das Datum, der Valentinstag, auch der 15. Jahrestag V-Day's, »eine Art Geburtstagsgeschenk der Bewegung an sich selbst und andere Frauen« (Ebd.) darstellen. Über diese leicht ironische Distanzierung und damit verbundenen Abwertung, entsteht beim Lesenden der Eindruck, die Kampagne und die vorgesehenen Proteste erfüllten nur einen Selbstzweck; den der Selbstbeglaubigung der eigenen Wirkungsmächtigkeit. Auch werden andere Formen der Herstellung feministischer Gegenöffentlichkeit in der Kampagnenarbeit V-Day's nicht thematisiert. »One Billion Rising« erscheint in diesem Zusammenhang nicht als globale Kampagne, sondern wird als eine Art Feier des Selbst herabgestuft. In Verbindung mit der stereotypen Vorstellung, dass Frauen beschenkt werden möchten, um Aufmerksamkeit zu bekommen, entsteht nicht der Eindruck, dass »One Billion Rising« via Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit im urbanen Raum herzustellen vermag – gar wird fehlende mediale Resonanz angenommen, die über die »Selbstbeschenkung« kompensiert wird. An diesen Absatz anschließend zitiert der Autor einzelne kritische Stimmen deutscher Feministinnen, die den Tanz als valide politische Protestform für ein frauenrechtsbewegtes Anliegen anzweifeln oder grundlegende Kritik am Kampagnenfilm, dem Leitvideo One Billion Rising (2012), üben: »Bloggerin Nadia Shehadeh fragt sich, ob Tanz die richtige Protestform ist, wenn es um Gewalt geht. In einem Blogpost der Mädchenmannschaft wird die Frage aufgeworfen, ob es wirklich sein muss, dass Gewalt in einem Kampagnenvideos so explizit dargestellt werde […]. Darüber hinaus wird dem Kampagnenvideo vorgeworfen, dass es rassistische Stereo-

type reproduziere […]« (Ebd.). An dieser Stelle entsteht auch das Bild des Tanzes, der mitnichten eine valide politische Protestform darstellen kann; die Szenen der gezeigten Gewalt, die im Sinne sozialer Choreographie verhandelt werden, seien darüber hinaus gar kontraproduktiv in der Sache. In ausführlicher Zitation einzelner feministischer Kritik, die keinesfalls eine allgemeine feministische Stimmung aus dem deutschen Kulturraum widerzuspiegeln vermag, wird auch implzit die skeptische Haltung des Autor deutlich. Im den weiteren Ausführungen bezieht sich Helten auf den länderspezifischen Beitrag zur Kampagne, das Musikvideo der Berliner Rapperin und Genderaktivistin Sookee, die auch schon mit Alice Schwarzer in einer Diskussionsrunde gesessen habe (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang wird der Beitrag der Berliner Künstlerin nicht als Beitrag zu einer feministischen Gegenöffentlichkeit wahrgenommen, sondern als Teil eines etablierten Mediendiskurses. Dabei wird das zivilgesellschaftliche Anliegen zu »One Billion Rising« zum einen über die Sprecherin Sookee und ihren akademischen Hintergrund aufgewertet, zugleich aber über die Zuordnung gesellschaftlich marginalisierter »Randgebiete« universitärer Lehre und Forschung, den Gender Studies, abgewertet und so dargestellt, als sei die künstlerische Verhandlung Sookees auf die Schützendeckung der gesellschaftlich etablierten Feministin und Publizistin Alice Schwarzer angewiesen. Der folgende YouTube-Play-Button zum entsprechenden Tanz- und Musikvideo »One Billion« (vgl. ebd.) bestätigt die Existenz des Videos auf der mittlernen Ebene von Öffentlichkeit, stellt aber das Kunstprodukt selbst und die Künstlerin indirekt in den Fokus, verhandelt aber an keiner Stelle den deutschen Beitrag zum Diskursfeld von »One Billion Rising«. Über die anschließende allgemeine Fokussierung auf den virtuellen Raum, der als »größter Raum der Austragung« (vgl. ebd.) beschrieben wird, erfolgt ein impliziertes Anzweifeln einer sich konstituieren könnenden (trans-)nationalen feministischen Gegenöffentlichkeit über Tanz. Der Terminus »Austragungsort« (Ebd.) erinnert an einen internationalen Sportwettbewerb, nicht an eine politisch ernstzunehmende zivilgesellschaftliche Handlung. Der abschließende Verweis auf den internationalen Support durch bestimmte Sprecher*innenpositionen Prominenter wie der des US-amerikanischen Schauspielers Robert Redford oder der EU-Komissarin Viviane Reding lässt eine Beteiligung aus dem deutschen Kulturraum offen und gar vermuten, es gebe diese möglicherweise gar nicht. Bezüglich einer möglichen Beglaubigung der Kampagnennarrative kann von einem sehr kritischen journalistischen Beitrag gesprochen werden. Zugeschnitten auf ein bildungsbürgerliches junges Lesepublikum wird nicht das politische Anliegen an sich, aber die Umsetzung der Kampagne grundlegend in Zweifel gezogen. Das funktioniert in der grundsätzlichen Logik kritischer Distanzierung und fehlender Bezugnahme auf gesellschaftlich legitimierte und machtvolle Sprecher*positionen aus dem bundesdeutschen Raum. An keiner Stelle des Artikels wird die Möglichkeit der Herstellung einer transnationalen feministischen Gegenöffentlichkeit via Tanz in Erwägung gezogen, geschweige denn für den deutschen Raum gedacht. Im Zuge dessen werden einzelne kritische Stimmen verhandelt und suggeriert, es handle sich dabei um eine geschlossene feministische Position dem Phänomen »One Billion Rising« gegenüber. Zugleich wird auch die Leitnarration, das Kampagnenvideo One Billion Rising, (2012) grundsätzlich in seiner Darstellung und Aussage in Frage gestellt. Dabei wird Tanz in diesem Zusammenhang als Protestform nicht erwähnt. Die Narrative zu »One Billion Rising« bleiben weitgehend unverhandelt; das Narrativ ge-

tanzer Gegenöffentlichkeit wird nicht beglaubigt, die Choreographie weitestgehend in Zweifel gezogen. Die zitierte Reihenfolge »Die Teilnehmer sollen – das sagt schon der Name – aufstehen. Und dann tanzen und ein Ende der Gewalt fordern« (Ebd.) vermittelt weder über die sprachliche Auslassung weiblicher Akteurinnen noch über die formulierte Handlungsfolge, dass Tanz eine valide Protestform sein kann; er verschwindet in der Metapher des »Fleckenteppichs«. Die Protestformen scheinen dabei einer Beliebigkeit zu unterliegen – insbesondere das Narrativ getanzer Gegenöffentlichkeit wird nicht beglaubigt; Der Tanz und die Choreographie wird über den Terminus der »Massenkompatibilität« abgewertet, zugleich auch als Mittel zur Herstellung von Gegenöffentlichkeit, die per Definition hegemoniale Deutungsmuster kritisiert, fundamental in Frage gestellt. Im Zuge der Argumentation der Massentauglichkeit kann die Choreographie nicht mehr subversiv wirken. Insgesamt betrachtet erfolgt eine mehrfache Abwertung im Zuge der Verhandlung der Choreographie: eine Abwertung der Akteur*innen als »Masse«, deren Habitus auf einen Nenner mit der Kompatibilität der US-amerikanischen Popkultur zu bringen sei, im Prinzip global und durch alle Ethnien. Zudem muss die »Masse« auch noch erst über die Tutorials dazu motiviert werden, teilzunehmen. Letztlich kann der Argumentation des Autors folgend die Choreographie über ihre Zugehörigkeit zum Mainstream keine kritische Gegenöffentlichkeit herstellen; ein Gegenentwurf zu hegemonialen Deutungsmustern scheint per se nicht möglich. Auch die Verhandlung des künstlerischen Beitrages Sookees ist mehr auf die Lesart der länderspezifischen Verhandlung ausgerichtet als eine Bestätigung der Narrative zu werten. Darüber hinaus lässt sich schließen, dass letzlich die Aufwertung des digitalen Raumes in Bezug auf die Kampagne die gleichzeitige Abwertung des öffentlichen, urbanen Handlungsraumes mit einschließt. Insgesamt betrachtet wird keines der Narrative beglaubigt, das Körper- und Tanznarrativ gar nicht erst verhandelt.

»›One Billion Rising‹ Tausende demonstrieren gegen die Unterdrückung von Frauen«

Der noch am Abend der Proteste, am 14.02.2013, auf der SPIEGEL online Plattform publizierte Artikel » ›One Billion Rising‹ Tausende demonstrieren gegen die Unterdrückung von Frauen« (Alexander Dembling 2013) verhandelt die performative Umsetzung von »One Billion Rising«. Die Überschrift an sich enthält zunächst noch einmal keine spezifische raum- oder öffentlichkeitsbezogene Einschätzung der Wirkungsmacht; weder eine lokale, nationale oder transnationale Verhandlung findet statt. Allerdings verdeutlicht das Verb »demonstrieren«, dass es sich um einen politischen Protest handelt. Dabei wird die Choreographie des Protestes, beziehungsweise das choreographische Ausdrucksmittel Tanz nicht näher bestimmt. Das Nomen »Tausende« verhandelt dabei nicht das Geschlecht der Akteur*innen, sondern beglaubigt einen zivilgesellschaftlichen Protest für ein feministisches Anliegen. Allerdings thematisiert das Nomen »Unterdrückung« nicht ausdrücklich körperliche oder sexuelle Gewalt, sondern spielt eher auf subversive Mechanismen struktureller Gewalt an. Über die Subzeile »Jede dritte Frau wird in ihrem Leben Opfer von Gewalt. In der ganzen Welt protestieren Menschen gegen alltägliche Übergriffe. Mit Tänzen, Kunstaktionen – vielerorts unter den Augen der Soldaten« (Ebd.) wird das Thema der Gewalt gegen Frauen implizit als globales Phä-

nomen ausgewiesen und der transnationale zivilgesellschaftliche Protest beglaubigt. Allein der Verweis, dass an manchen Orten während der Demonstrationen das Militär zugegen gewesen sei, lässt schon mal auf Einschätzung länderspezifischer Brisanz der getanzten (Gegen-)Öffentlichkeiten schließen. Der Tanz als Form des zivilgesellschaftlichen Protests wird in einem Atemzug mit Kunstaktionen genannt, woraus zu schließen sein könnte, dass der Tanz nicht als Kunstaktion eingeschätzt wird, was in diskursiv betrachtet eher in die Nähe einer politischen, zivilgesellschaflichen Ausdrucksform rücken lässt, die offenbar in verschiedenen kulturellen und nationalen Räumen durchaus subversiv oder machtkritisch wirken kann. Das folgende Bild, eine Photographie indischer, junger, einen Flasmob tanzender Aktivist*innen, in den Kampagnenfarben gekleidet und mit Kampagnen-T-Shirts mit der Aufschrift »One Billion Rising New Delhi« und Bändern ausgestattet, zeigt eine organisierte und getanzte (Gegen-)Öffentlichkeit. Durch das erste und unmittelbar sichtbares Bild der Bilderstrecke, der Gruppe der indischen, tanzenden Aktivist*innen entsteht der Eindruck einer nationalen, beziehungsweise lokalen Verhandlung in Bezug auf die Protestform »Tanz«. Der Bildausschnitt zeigt alles in allem überwiegend junge, sympathisch aussehende indische Frauen, die über ein freudvolles *Doing Choreography*, eines Gruppentanzes in Formation für ein zivilgesellschaftliches Anliegen protestieren. Im ersten Abschnitt des Artikels nimmt der Autor, Johannes Dembling, Bezug auf ein Video, das auf der Internetseite des GUARDIAN veröffentlicht worden ist. Das zeigt offenbar eine Kunstaktion im nepalesischen Kathmandu, die als Szenerie recht ausführlich vom Autor beschrieben wird: »Mit ihren braunen Gewändern und der metallenen Schminke auf dem ganzen Körper sehen sie aus wie Bronzestatuen. Die Frauen im nepalesischen Kathmandu, die das Video auf der Internetseite des ›Guardian‹ zeigt, sitzen auf einem großen weißen Tuch – den Blick zu Boden gesenkt, bewegungslos. Das Transparent darüber macht klar, dass es sich nicht um eine eitle Kunstaktion handelt: ›Frauen oder Objekte?‹ steht da in großen blauen Lettern. Und selbst die Soldaten, die um die Demonstranten herumstehen, scheinen nicht so recht zu wissen, was sie tun sollen« (Ebd.). Dabei wird wiederholt im Besonderen deutlich, dass die Proteste stets in Bezugnahme auf spezifische nationale oder lokale urbane Räume beglaubigt werden. Tanz spielt in dem beschriebenen Beispiel allerdings keinerlei Rolle, es steht mehr eine ästhetische Performance im Vordergrund, die offenbar hochgradig irritierend für das lokale Militär zu sein scheint. Im Anschluss an die Beschreibung erläutert der Autor die prekäre Situation für die Frauen in Kathmandu, die er als »völlig wehrlos« (Ebd.) einstuft. Orientierend am genannten Beispiel schlägt in Verbindung zu den demonstrierenden Frauen in Bangladesh und Afghanistan den argumentativen Bogen zum Phänomen des weltweiten Protests im Rahmen von »One Billion Rising«, ohne sich ausdrücklich auf die Protestform des Tanz-Flashmobs zu beziehen, und beglaubigt über eine länderspezifische Verhandlung die feministischen Proteste. Allerdings werden nur lokale Beispiele des Globalen Südens angeführt. Der Globale Norden wird ausgeblendet, von Deutschland ist keine Rede. Der nächstfolgende Absatz trägt die dick gedruckte Absatzüberschrift: »2000 tragen in Neu-Delhi das Patriachat zu Grabe« (Ebd.). Damit erfolgt wiederholt eine stark lokale Verhandlung einer feministischen Gegenöffentlichkeit, die aber noch nicht über Tanz ausgewiesen wird. Die diskursive Schwerpunktsetzung im indischen Raum bestätigt auch die folgenden Ausführungen: »Schwerpunkt der Demonstrationen war Indien. Allein

am Parlament in Neu-Delhi tanzten 2000 Menschen zusammen eine Choreographie und trugen symbolisch das Patriachat zu Grabe. Im dem Land tobt seit zwei Monaten eine heftige Debatte über Gewalt gegen Frauen, seit Mitte Dezember eine 23-jährige Studentin von sechs Männern grausam vergewaltigt wurde und schließlich an ihren Verletzungen starb« (Ebd.). Die getanzten Demonstrationen werden explizit von der Situation in Indien gerahmt und das Thema der Gewalt gegen Frauen für den nationalen Raum Indiens beglaubigt. Dabei stellt sich die Frage, ob der Tanz als theatrale Handlung nur »symbolisch das Patriachat zu Grabe tragen« kann, oder ob er tatsächlich als eine valide politische Protestform vom Sprecher wahrgenommen wird. In jedem Fall bezeichnet er die Proteste in Indien als »Fanal« (Ebd.), als »Leuchtfeuer«, das die internationale Aufmerksamkeit erhöht habe. Daran anschließend verweist er auf de Genese der Kampagne und hebt Eve Ensler und das Theaterstück der »Vagina-Monologe« hervor und verortet somit die politische Bewegung auch im Kunstkontext. Das übersetzte und Ensler zugeschriebene Zitat, dass »One Billion Rising« »[…] die Vision von einer Welt, in der alle Frauen aller Kulturen und Klassen zusammen protestieren, reden, tanzen – ohne bedroht, eingeschüchtert oder belästigt zu werden« (Ebd.), klingt dabei eher wie eine Utopie, denn eine ernstzunehmende politische Äußerung. Es stärkt in jedem Fall nicht eine diskursive Bedeutungszuschreibung der zivilgesellschaftlichen Proteste. Auch steht der Tanz dem Zitat gemäß in einer Reihenfolge mit dem Reden und Protestieren; der Tanz wird nicht per se als politische Protestform verhandelt. Erst im letzten Absatz kommt Dembling auf den deutschen Raum zu sprechen: »Laut den Organisatoren kamen auch in 198 deutschen Städten ›One Billion Rising‹ – Demonstranten zu Flashmobs zusammen. Vielerorts tanzten sie zu Samba-Musik und protestierten mit Schildern wie ›Kein echter Mann schlägt Frauen‹ […]« (Ebd.) In Bezug auf den nationalen Raum Deutschlands wird der Tanz zwar erwähnt, keineswegs aber die Choreographie zu *Break the Chain*; auch wird der Protest diskursiv über die Schilder der Demonstranten verhandelt, nicht über das Tanzen selbst. Der Spiegel-Artikel beglaubigt zusammenfassend betrachtet in keinem Zusammenhang das Körper- und Tanznarrativ der Kampagne. Unklar bleibt, ob Tanz eine valide Protestform sein kann und eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag. Tanz erscheint nur lokal als herrschaftskritische, subversive Form des zivilgesellschaftlichen Protests. Das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft wird nicht explizit verhandelt; das solidarische Moment nicht thematisiert. Über die Nennung eines »weltweiten Protests« wird das Narrativ noch nicht umfassend beglaubigt; erst die Bilderstrecke stellt eine transnationale Verbindung her. Insgesamt kann davon gesprochen werden, dass die Narrative zu »One Billion Rising« in ihrer Gesamtheit nicht umfassend beglaubigt werden. Allerdings erfahren sie eine deutliche nationale, beziehungsweise lokale Verhandlung im Sinne einer kritischen, getanzten Gegenöffentlichkeit in Neu-Delhi. Tanz wird im Zusammenhang der Proteste zwar erwähnt, aber stärker im Theatralen und Ästehtischen denn im Politischen verhandelt. Insbsondere der nationale Raum Deutschlands nimmt eine eher marginale Rolle in der Bezugnahme ein. Zudem scheint der Verweis, dass viele zu »Samba-Musik« tanzten und mit Schildern protestierten, wenig Hinweise auf die getanzten Flashmobs in ihrer Choreographie und Wirkung zu geben. Das Subversive des Tanzes scheint offenbar nicht gegeben.

»›One Billion Rising‹. Tanzen für die Frauenrechte«

Der Bericht des STERNS » ›One Billion Rising‹. Tanzen für die Frauenrechte«, vom 15.02.2013, verhandelt ebenfalls zeitnah die Kampagne und die performativen Proteste. Eine dezidierte Autor*innenschaft wird nicht ausgewiesen; Kürzel wie AFP oder DPA lassen auf Presseagenturen schließen. Mit der Überschrift wird auf die Kampagne verwiesen, noch nicht explizit auf den getanzten Protest im öffentlichen Raum. Auch unklar bleibt an dieser Aussage, weshalb für die Frauenrechte getanzt werden muss, sind sie doch Bestandteil der von 189 Nationen ratifizierter Menschenrechte. Aus der Aussage an sich lässt sich noch keine Gegenöffentlichkeit per se ableiten. In jedem Fall wird aber Tanz als soziale Choreographie im Zusammenhang mit einem politischen Anliegen erwähnt. Die Unterzeile »Am Valentinstag haben auf der ganzen Welt Menschen gegen die Unterdrückung von Frauen protestiert. Im Rahmen der Kampagne ›One Billion Rising‹ schwangen auch in Berlin Hunderte das Tanzbein« (Ebd.) verdeutlicht, dass es sich um einen transnationalen, zivilgesellschaftlichen Protest handelt. In Bezug auf den nationalen deutschen Raum ist nur von Berlin die Rede; die lokale, beziehungsweise regionale Verhandlung lässt die anderen 125 deutschen Städte, die sich laut Tagesschau beteiligt haben, vollkommen unerwähnt. Die Demonstrierenden werden bezüglich ihres Geschlechtes nicht näher erwähnt; das Thema weltweiter Gewalt gegen Frauen unter dem Begriff »Unterdrückung« sprachlich-diskursiv abgeschwächt. Die in diesem Zusammenhang leicht despektierlich anmutende metaphorische Beschreibung »schwangen das Tanzbein« deutet eher auf eine Interpretation des Tanzes als Aufführung oder freudvolle Durchführung hin als auf einen ernstzunehmenden politischen Protest. Erst der nächstfolgende Absatz thematisiert die Gewalt im Zusammenhang der Kampagne und der Proteste, unter anderem auch die in Berlin: »Hunderte Menschen haben am Donnerstag an mehreren Plätzen in Berlin die weltweite Kampagne ›One Billion Rising‹ unterstützt. Die Frauenrechtler tanzten unter anderem vor dem Brandenburger Tor und am Alexanderplatz. Wie viele Menschen aber genau dabei waren, konnte die Polizei am Abend noch nicht sagen. Es sei aber friedlich geblieben. Weltweit, unter anderem auch in Delhi, wurde zum offiziellen Lied der Kampagne ›Break the chain‹ (Zerbrich die Ketten) getanzt« (Ebd.). Die Proteste in Berlin werden in Bezug auf den nationalen Raum Deutschlands lokal verhandelt – weniger als Gegenöffentlichkeiten, sondern mehr als »Unterstützung« der Kampagne. Auch wird das Geschlecht der Teilnehmenden nicht ausgewiesen; unklar bleibt, ob sich überwiegend weibliche Demonstranten beteiligt haben. Die Bezeichnung »Frauenrechtler« scheint auf die Teilnahme von Männern hinzudeuten, dennoch ist der Ausdruck wohl eher dem generischen Maskulinum geschuldet. Das Tanzen erscheint als friedliche Form einer sozialen Choreographie, die eine politische Kampagne »unterstützen« kann. Im nächsten Absatz erfolgt zunächst ein Verweis auf die Kampagne selbst und ihre Initiatorin Eve Ensler. Im Zusammenhang der weltweiten Demonstrationen wird von »Veranstaltungen« (Ebd.) gesprochen, die mehr einen Kunstcharakter und Publikum implizieren als politisches Handeln. Eve Ensler wird im Zuge dessen als prominente feministische US-amerikanische Künstlerin und Aktivistin in den Vordergrund gerückt, ihre legitimierte und machtvolle Sprecherinnenposition beglaubigt. Die Paraphrasierung der Aussagen der UN-Studie schafft dabei im Anliegen eine gewisse Distanz zur politischen Sache; auch die fehlende Thema-

tisierung der Proteste in den deutschen Städten trägt nicht zum Eindruck einer Gegenöffentlichkeit im nationalen Raums Deutschlands bei[21]. Im Besonderen im nächsten Absatz wird eine diskursive Schwerpunktsetzung in Bezug auf Indien vollzogen: »Zwei Monate nach der mörderischen Vergewaltigung einer 23-Jährigen in Indien versammelten sich tausende Frauen in dem Land zu Tanz-Demonstrationen. Allein am Parlament in der Hauptstadt Neu-Delhi tanzten 2000 Menschen zusammen eine Choreographie« (Ebd.). Interessanterweise werden die Demonstrierenden explizit als Frauen ausgewiesen, obwohl das audiovisuelle Material aus dem indischen Raum auch männliche Akteure zeigt; Tanz wird als valide politische Protestform im Zusammenhang mit Indien verhandelt. Die anschließenden Verweise auf Flashmobs in Australien und die Aktivistinnen, die in Singapur mit schwarzen Ballons durch eine Kaufhaus gelaufen seien (vgl. ebd.), lässt offen, ob es sich bei den Flashmobs um getanzte gehandelt hat; auch erscheint die Aktion in Singapur eher als eine künstlerische Aktion wahrgenommen zu werden, denn als eine politische Demonstration. Auch in diesem Artikel findet keine umfassende Beglaubigung der Kampagnennarrative statt. Das Körper- und Tanznarrativ bleibt unberührt und die getanzte feministische Gegenöffentlichkeit wird nur in Bezug auf den indischen Raum beglaubigt; keineswegs wird eine Transnationalität angenommen. Das Tanzen, das nur im Raum Berlins verortet wird, erscheint als quasi solidarischer Akt einer Tanzaufführung, weniger als eine politische Gegenöffentlichkeit. Eine umfassende Bezugnahme auf den nationalen deutschen Raum bleibt aus.

»One Billion Rising. Weltweiter Protest gegen Gewalt an Frauen«

Der abschließend untersuchte Zeitungsartikel »One Billion Rising. Weltweiter Protest gegen Gewalt an Frauen« (ZEIT 2013) geht auch, wie der Artikel aus dem STERN, auf Informationen der Presseagenturen AFP und DPA zurück. Dennoch ist eine Analyse interessant, weil dieser Artikel noch einmal Variationen in der Ausdeutung der Quellentexte aufweist. Zunächst einmal wird via Überschrift die Transnationalität der Demonstrationen erwähnt. Allerdings bleibt ein spezifisches Ausweisen des Geschlechts der zivilgesellschaftlichen Akteur*innen aus und die Begrifflichkeit des »Protests« lässt noch in keiner Weise auf die politische Ausdrucksform des Tanzes schließen. Die Unterzeile gibt dabei besonderen Aufschluss hinsichtlich der Verhandlung von Tanz: »Happenings und Kunstaktionen: In vielen Ländern haben Frauen gegen die Verachtung und Misshandlung demonstriert. Ein Schwerpunkt ist Indien. Viele äußern sich im Netz« (Ebd.). Obwohl die Titelzeile auf eine Transnationalität Bezug nimmt, liegt doch die Verhandlung auf dem indischen Raum und auf virtuellen Netzöffentlichkeiten. Tanz wird in dem Zusammenhang nicht explizit angesprochen; vielmehr offenbart die offensichtliche Subsummierung unter dem ästhetischen Label der »Happenings und Kunstaktionen« eine Fokussierung auf das Feld der Kunst, die primär eine ästhetische Auseinandersetzung einer exklusiven Gruppe mit der Thematik der Gewalt impliziert, nicht einen zivilgesellschaflichen Massenprotest. Das anschließende ikonische Bild, die Photographie indischer Aktivistinnen und eines Aktivisten aus der bereits bekannten Szenerie, bestätigt den zuvor genannten Schwerpunkt auf Indien. Die tanzenden und ihre

21 Anmerkung: vgl. ebd.

Hände gen Himmel hebenden Aktivistinnen symbolisieren eine kritische, lokal verortete, urbane Öffentlichkeit im Rahmen der Kampagne zu »One Billion Rising«, performativ agierend. Auch der weiterführende Absatz gibt noch keinen expliziten Hinweis auf den Tanz als politische Protestform: »Sie erheben sich in Flashmobs in Neu-Delhi, sie ziehen durch die Straßen von Hamburg, Hannover, Frankfurt oder Münster. Im Rahmen der Aktion One Billion Rising (Eine Milliarde erheben sich) haben Frauen in vielen Ländern für mehr Achtung ihres Geschlechts demonstriert« (Ebd.). Wie auch in den Artikeln der Rezeption zuvor findet keine Verhandlung von männlichen Demonstranten statt. Zudem erscheint im Sprachlich-Diskursiven eine Differenzierung bezüglich nationaler und kultureller Räume stattzufinden. Während sich die Frauen in Delhi »erheben«, »ziehen« deutsche Demonstrantinnen »durch die Straßen«. Diese Zuschreibung konterkariert jedwede Vorstellung von einer Protestform; »durch die Straßen ziehen« vielleicht Jugendliche, Fußballfans oder schlimmstenfalls randalierende Gruppen, nicht politisch ernstzunehmende Aktivist*innen. Darüber hinaus kann der Flashmob zwar den Tanz implizieren, aber muss ihn nicht zwangsläufig mitdenken, da die Bezeichnung zunächst einmal nur eine »blitzartige« und spontan erscheinende Performance im öffentlichen Raum ausdrückt, die nicht per se subversiv oder kritisch sein muss. In jeden Fall wird aber der Tanz und die Möglichkeit seiner choreographischen Intervention in die Ordnung der Stadt nicht thematisiert, sein mögliches politisches Potential wird nicht diskutiert. Zugleich impliziert das Verb »auf etwas aufmerksam machen« mehr die Vorstellung einer solidarischen Handlung als die einer feministischen Gegenöffentlichkeit im deutschen Raum. Das lässt zudem offen, wie die Situation in Bezug auf Gewalt gegen Frauen aussieht und verhandelt wird. Wie auch der voherige Artikel bereits verhandelt hat, wird auch in dem Artikel aus der ZEIT der Fokus auf die getanzten Proteste in Indien gelegt: »Viele große Aktionen gab es in Indien, weil dort vor wenigen Wochen eine Frau so brutal vergewaltigt worden war, dass sie starb. Die Tat hatte weltweit schockiert. Allein am Parlament der Hauptstadt Neu-Delhi tanzten 2000 Menschen zusammen eine Choreographie, Weitere Aktionen gab es etwa in Lucknow, Mumbai, Bhopal und Hyderabad« (Ebd.) Auch in dieser journalistischen Rezeption werden die offenbar erfolgreichen und international massenmedial verhandelten Proteste in Neu-Delhi in den Gesamtzusammenhang einer aktuellen gesellschaftlich-politischen Lage gestellt, die in das Ganze der Dynamik der bisherigen Proteste gegen Gewalt an Frauen eingeordnet wird. Auf das Thema der Gewalt gegen Frauen wird ebenfalls über die Rekurrierung auf das Beispiel Bezug genommen; unklar bleibt allerdings, ob Tanz in anderen Städten Indiens unter »Aktionen« subsummiert wird. Interessanterweise werden die Proteste in Neu-Delhi auch in dieser Rezeption explizit hervorgehoben. Unerwähnt bleibt, dass Schätzungen zufolge die Beteiligung am Brandenburger Tor[22] um ein Vielfaches höher war. Auch in diesem Artikel wird der Textbaustein »Zum Programm gehörte eine symbolische Beisetzung des Patriachats und der Frauenverachtung in einer Trabantenstadt von Neu Delhi, Gurgaon« (Ebd.) verwendet, den offenbar die Presseagenturen so formuliert haben. Dabei erinnert der sprachliche Terminus der »sym-

22 Anmerkung: siehe: Berliner Morgenpost (14.02.2013): »Tausende tanzen plötzlich am Brandenburger Tor«: https://www.morgenpost.de/berlin-aktuell/article113638204/Tausende-tanzen-ploetzlich-am-Brandenburger-Tor.html, letzter Zugriff am 13.02.2019.

bolischen Beisetzung« wiederholt an eine künstlerische, gesellschaftskritische Performance, oder eine theatrale Inszenierung, weniger an eine machtvolle Gegenöffentlichkeit. Auch weist der Artikel den schon bekannten Absatz über Eve Enslers Engagement nun in verkürzter Form aus und der Verweis auf eine prominente und machtvolle Unterstützerin, Nancy Pelosi, wird getätigt. Damit erfährt »One Billion Rising« über die Verhandlung der ZEIT einen stark national ausgerichteten Charakter: Auf der einen Seite wird das Performative, der Protest schwerpunktmäßig im indischen Raum verortet, auf der anderen Seite erscheint der Support machtvoller Fürsprecher*innen der Kampagne und ihrer Genese hauptsächlich in den USA zu liegen. Im deutschen Raum scheinen wirkliche Tanzdemonstrationen nicht stattgefunden zu haben: Während die Frauen sich in Indien »erheben«, ziehen deutsche Demonstrantinnen »durch die Straßen«. Auch in diesem Presseartikel fehlt eine umfassende Beglaubigung der Narrative zu »One Billion Rising«. Interessanterweise ist es aber ein Artikel, der zumindet im Ansatz das spezifische Körper- und Tanznarrativ verhandelt. Ein »Erheben« der Frauen in Indien evoziert schon das Bild von einem zivilgesellschaftlichen, politischen Empowerment von Frauen, die im Rahmen der Kampagne eine politische Handlungsfähigkeit aufbauen können. Dabei ist die transnationale Zivilgesellschaft implizit über die »weltweiten Proteste« ein Thema, allerdings werden männliche Akteure nicht verhandelt. Zudem erscheinen auch die verschiedenen Formate der Beteiligung nicht als ein Ganzes, ein Geschlossenes. Das Narativ getanzter Gegenöffentlichkeit wird in Bezug auf Neu-Delhi beglaubigt; im Besonderen auch über die Photographie, die die Handlungspolicy und das performative Versprechen der Kampagne »STRIKE. DANCE. RISE.« ikonisch und symbolisch verdeutlicht. Die Aktionen in anderen urbanen Räumen werden in einem Kunstkontext verhandelt oder verbleiben, wie auf den deutsche Raum bezogen, in einem unbestimmten »durch die Straßen ziehen«. Tanz wird in jedem Fall nicht als feministische transnationale Form des Protests ausgewiesen. Auch die geplanten Tanz-Demonstrationen als »Veranstaltungen« (Ebd.) zu beschreiben, verweist eher auf das Eventhafte als auf eine ernstzunehmende politische Demonstrationen für ein Ende der Gewalt gegen Frauen.

Deutsche Kritiken

Kritik aus dem deutschen Kulturraum an »One Billion Rising« ist im Besonderen in feministischen Foren und Blogs geäußert worden ist und betrifft vor allem die Frage nach der Validität von Tanz als Protestform für ein frauenrechtsbewegtes Anliegen. Feministische Stimmen kritisieren dabei keineswegs die Kampagne oder ziehen das Ziel der Herstellung einer kritischen Gegenöffentlichkeit zum Thema der Gewalt gegen Frauen in Zweifel, sondern reflektieren insbesondere das Kampagnenvideo und die gewählte Protestform, im Speziellen auch die Choreographie zu *Break the Chain*. Zum Verständnis der Kritik wird im Folgenden dezidiert auf zwei Sprecher*innenpositionen Bezug genommen, deren Argumentationen paradigmatisch für die der gesichteten Kritiken im Vorfeld der getanzten Proteste und für dejenigen der Nachverhandlung der Tanzdemonstrationen gelten können.

Shehadistan, hinter der sich die in Bielefeld lebende Soziologin Nadia Shehadeh verbirgt, informiert auf ihrer Homepage darüber, dass sie seit 2011 Redaktionsmitglied

des feministischen Blogkollektiv *mädchenmannschaft* ist und seit 2019 auch eine Kolumne für die MISSY schreibt. Darüber hinaus hat sie verschiedene Beiträge in Buchprojekten veröffentlicht. Sie gibt Lesungen, Workshops und nimmt an feministischen Gesprächsrunden teil. Ihre Themenschwerpunkte siedelt sie nach eigenen Angaben im Bereich »Feminismus«, »Rassismus« und »QPop-Kultur« an[23]. Sie wirft im Vorfeld der Proteste über ihren am 5. Februar auf ihrer Homepage publizierten Beitrag »Kritik: One Billion Rising, why dancing?« (shehadeh 2013) die Frage auf, ob Tanz überhaupt eine geeignete feministische Protestform sein könne. In ihrer Argumentation und in der Auseinandersetzung mit der Kampagne kritisiert sie zunächst das Kampagnenvideo, das sie aufgrund der Gewaltdarstellung für problematisch hält: »[Für das Video gilt. Triggerwarnung (Gewalt, sexualisierte Gewalt, rassistische/kulturalistische Stereotype)]« (Ebd.), wobei die Aussage einerseits in Klammern steht, andererseits dick gedruckt hervorgehoben wird, so als sei es quasi politisch nicht sagbar und gleichzeitig aber absolut wichtig bezüglich der Rezeption. Zugleich erinnert die Zuschreibung an die Bezeichnung gewaltverherrlichender Rapvideos. Sogleich stellt sie die grundlegende Frage, ob der Tanz der politischen Angelegenheit dienlich sei: »A-b-e-r: Ganz oft, eigentlich immer, begegnet einem der Slogan »ONE BILLION RISING STRIKE| DANCE| RISE«. *Dance. Tanzen* [hervorgehoben] Aha. Warum eigentlich? Weil das Tanzmotto auf allen Logos steht? Weil es im Urprogramm so beschlossen wurde?« (Ebd.). In der folgenden Argumentation führt die Autorin ihre Überlegungen anhand des lokalen Beispieles der Organisation und Lesart von »One Billion Rising« in Bielefeld aus: »Fangen wir also mit Bielefeld an, dem Ort, in dem ich One Billion Rising zwar nicht wirklich mitorganisiere, aber dennoch ziemlich nah dran bin an der Planung der Aktion. Den beiden Hauptorganistorinnen fiel direkt der klassistische und ableistische Charakter des Tanzmottos auf. Warum?« (Ebd.). Die Kritik bezieht sich hier offenbar auf einen Terminus der US-amerikanischen Disability Studies, die untersuchen, welche Mechanismen der Zuschreibung und Einteilung von Menschen nach Fähigkeiten auf die Marginalisierung und Abwertung von Menschen mit Behinderungen wirken. Auch die Begrifflichkeit des »Klassismus« bezieht sich auf Formen der Diskrimierung von Menschen aufgrund eines geringeren sozialen oder ökonomischen Kapitals. Dabei werden die sich aus Intersektionalitäten ergebenden Mehrfachdiskriminierungen mitgedacht, wie sie Gruppen innerhalb der Black-Movement-Bewegung oder der Frauenbewegung erfahren haben[24]. In der Übertragung dieser kritischen sozialtheoretischen Begrifflichkeiten auf die Teilnahme am Flashmob äußert sich eine fundamentale Kritik an der Anschlussfähigkeit demokratischer Partizipation. Dabei schwingt die Vorstellung mit, dass man über das »soziale Kapital« einer Tanzfähigkeit verfügen müsse, um die Barrieren der Teilnahme zu überwinden. Tanz impliziert für die Soziologin Nadia Shehadeh keine demokratische Teilhabe aller; der Tanz als Form des Protests gilt für sie gar als soziales Ausschlusskriterium. Im Folgenden spezifiziert sie ihre Argumentation gegen den Tanz hinsichtlich der Exklusivität der Choreographie, beziehungsweise deren Anschlussfähigkeit: »Ganz einfach: Die Choreo, bei der sich am Aktionstag

23 Anmerkung: siehe: https://shehadistan.com/about/, letzter Zugriff am 17.05.2020.

24 Anmerkung: siehe: https://www.diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/klassismus, letzter Zugriff am 19.05.2020.

orientiert werden kann, bietet nämlich so einige Barrieren. Zunächst einmal geht es um den Code, der das Tanzen nun mal bedeutet. Nicht alle potentiellen Teilnehmenden werden Zeit zum Üben haben, Zugang zur Choreographie haben, sich begeistern, geschweige denn irgendeine Art von Tanz-Moves einüben, Bock haben [Herv. i. O.]. Natürlich nicht. Wie auch? Die Hürde, bei so etwas überhaupt mit(zu)wirken (zu können, zu wollen), ist entsprechend hoch« (Ebd.). Im Weiteren nimmt sie Bezug auf die Aussagen von Nadine (medienelite), die als Journalistin für verschiedene feministische Blogs schreibt und die gewählte Protestform (»Demo oder Disco?«) (Ebd.) hinterfragt. Dabei geht es um die Frage, ob so viele Menschen überhaupt im öffentlichen Raum tanzen mögen und sie fragt sich auch, was denn dann mit dem »gaffenden Publikum« (Ebd.) sei. Sei darüber hinaus die Aktion überhaupt angemessen, wenn es doch eigentlich darum ginge, gegen Sexismus und Gewalt zu demonstrieren? Alles in allem scheint der Tanz aus Sicht der Autorin aufgrund fehlender Anschlüsse und ambivalenter Assoziationen zum weiblichen Körper keine valide feministische Protestform darstellen zu können. Im Zuge dessen unterstellt sie den Verantwortlichen von V-Day ein »elitäres Protestplanen« (Ebd.) und hofft: »Und vielleicht wird der Tanz-Stuff am Ende auch nur eine Randerscheinung des One Billion Rising bei uns, denn: As a Movement, we need the People, and not the fancy Dance-Moves« (Ebd.). Zusammenfassend betrachtet geht es der Sprecherin nicht um eine Infragestellung des Anliegens oder der Kampagne an sich; gleichwohl verkörpert Tanz für sie keine valide Protestform, weil er zum einen eine Zuschaustellung des weiblichen Körpers in der Öffentlichkeit mit sich zöge, die in einem diametralen Verhältnis zu Thematik der Kampagne stünde, zum anderen zweifelt sie grundsätzlich den Tanz aufgrund seiner spezifischen Choreographie zur Kampagnenhymne *Break the Chain* an. Aufgrund der Barriere sei eine Partizipation und Inklusion aller nicht denkbar. Damit wird sowohl das spezifische Körper- und Tanznarrativ als auch das Narrativ getanzer feministischer Gegenöffentlichkeit grundsätzlich in Zweifel gezogen. Unklar bleibt der Bezug zu einer transnationalen Zivilgesellschaft, die sicherlich aus Sicht der Autorin wünschenwert wäre, aber über den Tanz, folgt man ihrer Argumentation, sicher nicht gelingen kann. Die direkten Reaktionen, die Kommentare, die über die Option der Bezugnahme auf den Beitrag folgen, gehen interessanter Weise durchaus sehr weit auseinander, so dass die Position Shehadehs kontrovers diskutiert wird. Während eine Sprecherin namens Swantje (»ich gehe vollkommen konform mit deinen Bedenken«) (Ebd.) ihr beipflichtet oder eine weitere Sprecherin unter dem Pseudonym »Abseits« auch die Kritik in Richtung des Handelns der NGO V-Day und möglicher Werbestrategien und des Führungsstils in den Blick nimmt (»Nichts gegen Großevents – aber wenn gerade die Frauenorganisationen nur für ihre eigenen Events Werbung machen und nicht mit kleinen Gruppen reden, dann begegnen sie diesen nicht auf Augenhöhe und hindern sie daran, selbst als autonome Person zu handeln«) (Ebd.), gibt es auch gegenüber der Protestform des Tanzens, die die Sprecherin »salander« als »einengende Vorgabe der Frauenrolle« (Ebd.) beschreibt, gegenüber durchaus positive Argumente, beziehungsweise Stimmen dazu. So bestätigt beispielsweise »Mariel« das Körper- und Tanznarrativ: »Mein Güte, wieviele Worte um einen 4 Minuten Tanz – komme grade von einem Treffen, bei dem der Tanz einstudiert wurde – fühle mich stark, entspannt und bereichert – schon diese Erfahrung war es wert« (Ebd.). Darüber hinaus sieht »long_way_up« das Tanzen im öffentlichen

Raum als eine strategische Frage der Generierung von medialer Aufmerksamkeit und argumentiert implizit im Sinne diskursiver Strategien der Beglaubigung in der Frage der Narrative: »Es geht bei einer Demo nicht darum, wie sich die Leute auf der Demo fühlen. Und deshalb MUSS meines Erachtens getanzt werden: weil es der Weg ist, die mediale Öffentlichkeit zu erreichen, die der Veranstaltung einen SINN gibt. Der Sinn der Veranstaltung ist nicht über Sexismus zu sprechen – dafür gibt es wesentlich geeignetere Rahmenbedingungen als einen öffentlichen Dorfplatz. Demos im Allgemeinen und Flashmobs im Besonderen, ob getanzt oder nicht, haben ihren Sinn durch Aufmerksamkeit! Und ich will, dass dieses Thema mehr Aufmerksamkeit bekommt. Und deshalb wird getanzt. Weil es funktioniert: Für den Feminismus steht das größte Event der Dekade an« (Ebd.). »Birgit Bohm« sieht darüber hinaus implizit auch eine Chance in Konstituierung einer transnationalen Zivilgesellschaft über Tanz: »One Billion Rising« ist eine großartige Idee. Viele Menschen (Frauen und Männer!) aus vielen Nationen haben schon mitgetanzt, unterstützen die Aktion gegen Gewalt an Frauen. Manche befassen sich vielleicht erst seitdem mit dem riesigen Problem« (Ebd.). »nilifarginette« fasst abschließend zusammen, dass Tanz durchaus ein Mittel des Protests sein könne, kritisiert allerdings Deutschland als »tanzfeindliches Land« (Ebd.). Alles in allem findet sich ein breites Spektrum an kontroversen Stimmen innerhalb des Blogs.

Die feministische Bloggerin DaniSojasahne äußert auf ihrer Homepage »consume. be silent. die« Kritik an »One Billion Rising« und den getanzten Protesten. In ihrem Artikel vom 15. Februar 2013 »Ragen und/oder Dancen? One Billion Rising im Nachgang« (DaniSojasahne 2013), wird bereits im Titel offensichtlich, dass die Autorin das politisches Aufstreben, ein Empowerment von Frauen über und durch Tanz in Frage stellt. Dabei verhandelt sie ihren Protest ausdrücklich lokal am Beispiel von Köln. Grundsätzlich spricht sie sich für die Kampagne und die Proteste aus. Dabei seien erfreulicherweise feministische Kampagnen wie Sl*walks, #aufschrei oder One Billion Rising im Mainstream angekommen, so ihre These, allerdings gibt es für sie aber Ziele bezüglich derer: »Aber das muss besser werden. Inklusiver, barrierefreier, diskriminierungsfreier, sicherer. Gerne auch lauter und wütender. Konsequenter und radikaler« (Ebd.). In Bezug auf »One Billion Rising« führt sie zunächst die bereits von GLADT geäußerte Kritik an, einem Berliner Verein, der sich gegen die Mehrfachdiskrimierung gesellschaftlich marginalisierter Gruppen positioniert (GLADT [2013] 2020). Gladt hatte in einer Stellungnahme im Vorfeld zu »One Billion Rising« deutliche Kritik am Kampagnenvideo One Billion Rising (2012) geäußert. Das Video reproduziere rassistische Stereotype, verstärke antimuslimische Ressentiments und zeige sexualisierte Gewalt ausschließlich als Phänomen der Männer des Globalen Südens (vgl. ebd.). Des Weiteren habe die Veranstaltung in Köln sie stärker an eine Party erinnert denn an eine politische Veranstaltung (vgl. ebd.). Dazu habe die Vorbereitung in einem Fitnessstudio bei ihr den »schalen Beigeschmack von Körpernormierungen und Schönheitsidealen« (Ebd.) hinterlassen. Gegen das Tanzen als Form des Protests sei nichts einzuwenden, grundsätzlich könne Tanz ein »Gegenentwurf« (Ebd.) sein und auch die Möglichkeit bieten, den Körper selbstbestimmt einzusetzen, allerdings sei diese Form nicht per se keine valide feministische Protestform, vielmehr sei die normierende Choreographie problematisch; sie fühle sich Teil eines »künstlichen Vereinheitlichungsprozesses« (Ebd.), der zudem keine Solidarität ausdrücke. Zusammenfassend bezieht sich der Schwerpunkt der Kritik auf

die Verkörperung eines normierten Frauenbildes, das keine Widerständigkeit abbilde. Zudem müsse man versuchen, auch innerhalb einer transnationalen Bewegung, die unterschiedlichen Lebensrealitäten von Frauen zu berücksichtigen und zu thematisieren (vgl. ebd.) Außerdem wird die explizite Bezugnahme auf männliche Akteure kritisiert, müsse sie denn doch eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein: »Richtig negativ aufgestoßen ist mir diese immer wieder und wieder und wieder und wieder bekundete Dankbarkeit für die Handvoll anwesenden Männer […]. Es macht mir eher wütend, dass es keine Selbstverständlichkeit ist« (Ebd.). Zusammenfassend betrachtet lesen sich die direkten Reaktionen in den Kommentarspalten als Bestätigungen der Kritikpunkte der Autorin. Keines der Kampagnennarrative wird grundsätzlich bestätigt.

»Seriamel«, die sich als »Mutter, Cis, Schwarz« bschreibt (Ebd.), stellt bereits über die Ironie im Titel ihre Kritik voran. Ihre Nachverhandlung der Kampagne und der getanzten Proteste unterscheidet sich von vielen anderen Kritiken durch ihre Entscheidung, gar nicht erst teilzunehmen und/oder zu beobachten. Dem Kampagnenvideo könne sie sich nicht anschließen, insofern hätte sich die Teilnahme an den Protesten von vornherein nicht ergeben: »Der Vereinigung des unsäglichen Videos fühle ich mich nur stellvertretend zugehörig« (seriamel 2013). Tanz stellt für sie keine valide feministische Protestform dar, beziehungsweise konterkariert gar den Gedanken: »Die Gewalterfahrungen, der Sexismus, den ich erlebte und erlebe will ich nicht durch einen Tanz verharmlosen. Die Rollenzuschreibung, die Erwartungshaltung, die mir in der MainstreamGesellschaft sprich: im patriachalen System entgegenschlägt kann ich durch einen Tanz nicht brechen, nicht mal anprangern« (Ebd.). Den Tanz ordnet sie als Teil des gesellschaftlichen Mainstreams ein, der nicht hegemoniale Strukturen in Frage stellen könne, der zudem auch noch Gewalterfahrungen relativiere (»Es klingt wie eine Aufforderung, es nicht so eng zu sehen […]«) (Ebd.). Grundsätzlich sieht sie die Krux aber auch zwischen der Herstellung von »Mainstream-Öffentlichkeiten« und der gesellschaftlichen Abwertung von feministischen Gegenöffentlichkeiten; der Widerspruch scheint unauflösbar: »Es wäre kein Mainstreamevent geworden, wenn die Frauen die bestehenden Herrschaftsstrukturen in Frage gestellt hätten. Es wären mal wieder nur n paar Emanzen gewesen« (Ebd.). In der Bezugnahme auf diesen Beitrag, verweist eine Sprecherin »am Zaun« auf einer von ihr zusammengestellt Kritik verschiedener Stimmen zu »One Billion Rising«, auch werden Bezüge zu den zuvor besprochenen Beiträgen gezogen. Auch die *mädchenmannschaft* verweist zustimmend auf ihre Homepage und weitere kritische Beiträge zu »One Billion Rising«.

Alles in allem zeichnen die wissenssoziologisch untersuchten deutschen Rezeptionen zu »One Billion Rising«, die Analyse der Beiträge der massenmedialen Öffentlichkeit und der Kritiken feministischer Blogs, ein disparates Bild von der Kampagne und der Protestform Tanz. Keineswegs kann von einer annähernden Beglaubigung der Narrative gesprochen werden. Während die Kampagne als solche von allen zitierten Sprecher*innen ausdrücklich begrüßt wird, wird Tanz offensichtlich nicht als valide Ausdrucksform einer feministischen Gegenöffentlichkeit im deutschen Kulturraum wahrgenommen. In vielen Artikeln wird er stärker in die Nähe künstlerischer Ausdrucksformen einsortiert, die von den Sprecher*innen des deutschen Kulturraumes offenbar als weniger politisch wahrgenommen werden als gar etablierte Formate von Demonstrationen. Im Besonderen fällt auf, dass über eine klare nationale Schwerpunktsetzung

der Verhandlung von Indien deutlich wird, dass ein diskursives *Doing (Counter-)Public* im Zusammenhang mit spezifischen nationalen, lokalen Räumen sehr wohl erfolgen kann. Die zitierten feministischen Blogbeiträge werfen dem Tanz, im Spezifischen der Choreographie zu *Break the Chain*, nicht nur fehlende politische Wirkungsmächtigkeit vor, sondern beklagen gar deren Kontraproduktivität. Insbesondere der Kampagnenfilm wird von feministischen Sprecherinnen, mit Ausnahme der EMMA, stark kritisiert. Für sie verstärke er gar stereotype und kulturalistische Vorstellungen.

Deutsche TV-Reportage

Die Reportage zu »One Billion Rising« als Bestandteil der TAGESSCHAU vom 14.02.2013 verhandelt in einem 2.54 Minuten langen audiovisuellen Beitrag die weltweit getanzten Proteste gegen Gewalt an Frauen. Trotzdem die Reportage der 14.37-minütigen Tagesschau erst an neunter Stelle auf die Nachrichten gemäß der obligatorischen Reihenfolge aus Politik, Gesellschaft und Wirtschaft folgt, ist sie, im Vergleich zu den anderen Beiträgen, bezüglich der Länge als eher ausführlich einzustufen. Im Anschluss an die Thematisierung von »One Billion Rising« (2.54 min) wird, bevor der Wetterbericht und der Hinweis auf die anstehenden Tagesthemen folgt, noch die Nachricht des unter Mordverdacht an seiner Freundin stehenden südafrikanischen Leichtathleten Oskar Pistorius kommuniziert (27s). Die Bestimmung und Auswahl der Samples, beziehungsweise die Grobstrukturierung des Materials ergibt acht Sequenzen. Dabei erfolgt im Anschluss an die Einleitung des Tagesschausprechers der Fokus auf eine junge Hamburger Frau, die Aktivistin Debbie Andrews. Es folgt der Verweis auf Proteste in Albanien, Erläuterungen zu »One Billion Rising« und ein Ausschnitt aus der Videobotschaft Eve's Message (2013). Daraufhin wird der Fokus auf die Proteste in Indien im Rahmen der Kampagne gerichtet und ein Ausschnitt aus der Stellungnahme Katja Griegers vom Bundesverband der Frauenberatungsstellen und Notrufe gezeigt. Den Abschluss bildet ein exemplarisches Fazit zur Protagonistin Debbie Andrews.

Die Analyse der Ebene der Narration, des Interaktionsgefüges aus Akteur*innen, Raum und Choreographie, der Ebene der Medialität und der Ebene der Theatralität ergibt für die untersuchten Samples das Bild einer durchaus sehr positiven Verhandlung von Akteur*innen, Öffentlichkeit und Tanz. Dabei sind im Besonderen die Samples hinsichtlich der Untersuchungsfrage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, von Interesse, die die getanzten Proteste verhandeln. Der Beitrag startet mit den einleitenden Worten des Tagessschausprechers: »*Frauen*[25] auf der *ganzen Welt* waren heute aufgerufen *gegen* Gewalt, Misshandlung und Vergewaltigung zu demonstrieren. Der Aktionstag stand unter dem Motto *One Billion Rising*. Übersetzt etwa eine Milliarde erhebt sich, denn Schätzungen zufolge werden weltweit rund eine Milliarde Frauen mindestens einmal Opfer von Gewalt.« Im Hintergrund ist das ikonische Bild der getanzten Proteste in Neu-Delhi zu sehen, auf das auch die bereits diskutierten Zeitungen zurückgegriffen haben. Der transnationale Protest wird visuell lokal am Beispiel

25 Anmerkung: Die über die Intonation des Nachrichtensprechers hervorgehobenen Aussagen sind im Folgenden kursiv gedruckt.

Neu-Delhis beglaubigt. Im Zusammentreffen von Bild, Bildunterschift (»Aktionstag gegen Gewalt an Frauen. Neu-Delhi«) (Ebd.) und Text des Nachrichtensprechers entsteht die Vorstellung einer erfolgreichen Form feministischen Protests via Tanz am Beispiel Neu-Delhis, wenngleich auch der Sprecher davon berichtet, dass Frauen weltweit zur Teilnahme aufgerufen worden seien. Die länderspezifische Schwerpunktsetzung lässt zunächst offen, ob die getanzten Proteste auch im nationalen Raum Deutschlands stattgefunden haben. Auch bleibt zu fragen, ob eine Beglaubigung von »One Billion Rising« der Rahmung durch eine Photographie aus einem anderen Kulturbereich bedarf. Im Sample 2 erfolgt dann die Sequenz einer länderspezifischen Verhandlung am Beispiel einer jungen, weißen und attraktiven Frau, Debbie Andrews, die zusammen mit einer Gruppe von Frauen in der Hamburger Innenstadt die Choreographie zu *Break the Chain* gegen Gewalt an Frauen tanzt. Während die Protagonistin tanzt, dabei sympathisch lächelt und die »One-Billion-Rising«-Zeigegeste ausführt, findet auf der theatralen Ebene eine musikalische Untermalung durch die im Hintergrund hörbare Hymne *Break the Chain* statt. Der Kommentar »Auch *sie* war Opfer« (vgl. Ebd.), der zunächst einmal kognitive Dissonenz herstellt, entkräftet dabei eine stereotype Vorstellung, dass Gewalt gegen Frauen ein Phänomen der Kultur, Religion, der Hautfarbe oder des sozialen Status sei; ein deutliches Entgegenwirken, das sich aus dem Zusammenspiel aller Ebenen des Beitrages ergibt. Im Besonderen über die Kameraführung und die Perspektive wird ein starke Nähe zu Debbie Andrews hergestellt. Die Protagonistin steht exemplarisch im Fokus der Verhandlung einer Gruppe tanzend demonstrierender Frauen, bei denen es sich gemessen an der Kleidung nicht um professionell agierende Aktivistinnen handelt, sondern um Frauen aus der Mitte der Zivilgesellschaft, die über den Tanz gegen Gewalt an Frauen demonstrieren. Die Kamera fährt währenddessen mit der vollzogen werdenden Zeigegeste mit und beglaubigt die performative Ausführung als Durchführung und die politische Aussage. Die gesellschaftliche Relevanz des Themas der genderspezifischen Gewalt und die Unabhängigkeit derer von Ethnie und sozialer Klasse wird für den deutschen Raum über die junge Frau beglaubigt. Sie verkörpert eine attraktive, weiße, eloquente und sympathisch wirkende Frau der Mittelschicht, die nach eigenen Aussagen Gewalt erlebt hat und das Phänomen beglaubigt. Sie offenbart sich und geht damit in die Öffentlichkeit. Ihr Tanz in der überschaubaren Gruppe der Frauen wirkt wie der einer Frau, die vom Opfer zur lächelnden »Heldin« aufsteigt. Über den Tanz in der gemeinsamen Gruppe im öffentlichen Raum der Hamburger Innenstadt scheint ein politisches Empowerment möglich; dabei wird das Körper- und Tanznarrativ beglaubigt und das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit verkörpert. Die Bestätigung einer transnationalen Zivilgesellschaft bedarf allerdings der Untermauerung durch das Ausgangsbild des getanzten Protests aus Neu-Delhi. Diese im Reportagestil gehaltene »Heldinnengeschichte«, die über Tanz als politische Protestform funktioniert, wird auf der medialen Ebene versinnbildlicht über die Fokussierung auf die tanzenden Füße von Debbie Andrews. Die Protagonistin scheint jetzt tanzend durchs Leben zu gehen, dank der Performativität der Gruppenchoreographie zu *Break the Chain*. Tanz wirkt der Erzählung nach als Form des eigenen Empowerments und Ausdruck von Freude und Zuversicht; zugleich auch als Ausdruck zivilgesellschaftlichen Protests. Die Einkaufsstraße in Hamburg fungiert als öffentlicher Aufführungs- und Möglichkeitsraum für den friedlichen, politischen Protest der Frauen, wenngleich auf den ersten Blick die getanz-

te Choreographie nicht den Bewegungsfluss der Stadt zu »stören« vermag (vgl. Klein 2011; 2014). Die fehlende Diversität innerhalb der Gruppe der Frauen führt zur Wahrnehmung einer homogenen, etwas aufführenden Gruppe. Die Kameraführung bringt den Fokus immer wieder auf eine einzelne Frau, Debbie Andrews, die im Schutz der Gruppe im öffentlichen Raum tanzen kann; die Konstituierung einer feministischen Gegenöffentlichkeit scheint im Zusammenspiel aller Ebenen dabei aber möglich. Der Text, die sprachlich-diskursive Verhandlung des Gezeigten (« -gemeinsam in der Gruppe in Hamburgs Innenstadt. Sie wollen ein *Zeichen* setzen – *gegen* Gewalt«) (vgl. ebd.) auf der theatralen Ebene unterstreicht und betont in jedem Fall die Absicht, eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen. Während Debbie Andrews darüber erzählt, dass sie selbst Gewalt erfahren habe und anderen Frauen Mut machen wolle, fokussiert die Kamera auf der medialen Ebene das Gesicht der Sympathieträgerin, schafft Nähe für die Zuschauenden und legitimiert die Wichtigkeit der Thematisierung des zivilgesellschaftlichen Anliegens. Die feministische Gegenöffentlichkeit über Tanz erscheint weder diskursiv noch performativ als möglicherweise bei einem bürgerlichen Publikum als negativ besetzter, wahrgenommener »Krawall«, vielmehr als ästhetischer zivilgesellschaftlicher Protest mit Kunstcharakter, den die Akteurinnen tanzend und nachvollziehbar verkörpern. Ihre Aussage »Heute sind wir *gemeinsam* hier, weil wir *uns* und *anderen* Mut machen wollen« (vgl. ebd.) fordert implizit auch andere Frauen dazu auf, in die Öffentlichkeit zu gehen. Eine feministische Gegenöffentlichkeit erscheint in der TV-Reportage möglich, allerdings in der Allianz des Ästhetischen mit dem Politischen und in Verbindung mit der Heldinnengeschichte einer jungen, sympathisch wirkenden Frau. Von der hoch frequentierten Tanzdemonstration am Brandenburger Tor im Rahmen von »One Billion Rising« ist dabei keine Rede. Auch die Einordnung in die klassische dramaturgische Ordnung der Tagesschau, in der Reihenfolge an den Anschluss der Nachrichten aus Politik, Gesellschaft und Wirtschaft, verstärkt den Eindruck, dass in der nationalen Verhandlung der globalen Proteste eine stärkere Einordnung in den Kulturbereich als in den politischen Bereich erfolgt. Die nächste Videosequenz, das dritte Sample, legt den Fokus auf den getanzten Proteste in Albanien. Parallell zu denen im Block sich formierender die Choreographie tanzenden jungen, albanischen Frauen, denen via Kameraführung und -perspektive aus Zuschauersicht auf Augenhöhe begegnet wird, ist im Hintergrund auch die Kampagnenhymne zu vernehmen. Der Specher lässt verlauten: »Weltweit wie hier in Albanien demonstrieren Frauen *immer* mit dem gleichen Tanz« (vgl. ebd.). Im Gegensatz zu der gezeigten, überschaubaren Gruppe der tanzend demonstrierenden Frauen in der Innenstadt Hamburgs, erweckt die Kameraperspektive der Halbnahen, der direkte Blick auf die lang wirkenden Reihen der in Blockformation tanzenden albanischen Frauen, den Eindruck einer Massendemonstration. Die Figuration, die die Akteurinnen, die auch wie die Gruppe der deutschen Demonstrantinnen in den Kampagnenfarben gekleidet sind, bildet, stark erinnerend an einen politischen Aufzug oder an eine Machtdemonstration militärischer Paraden, eine überzeugend wirkende feministische Demonstration. Die Vogelperspektive unterstützt dabei zusätzlich die Wahrnehmung einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit. Auch die Ernsthaftigkeit der Mimik und Gestik der Akteurinnen trägt dazu bei. Im weiteren Verlauf nimmt die Kamera an Fahrt auf und schwenkt über die Masse der Tanzenden hinaus in die Höhe. Die dynamische Kameraführung stellt dabei

die Performativität des Protests dar und aus und unterstützt das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit. Im Besonderen erscheint die lokale Verhandlung Albaniens, am Beispiel der vielen tanzend demonstrierenden Frauen vor einem Regierungsgebäude, sozusagen im »Zentrum der Macht«, die soziale Choreographie der Stadt außer Kraft zu setzen. Das Sample 6 bildet die Fokussierung auf den indischen Raum im Rahmen der Rezeption und Verhandlung von »One Billion Rising«. Junge indische Aktivist*innen, Kampagen-T-Shirts tragend, tanzen sehr engagiert eine eigens entwickelte Choreographie zur lokalen Hymne *Jaago Dilli Jaago!* (»Rise Delhi Rise!«) auf einem öffentlichen Platz in Neu-Delhi. Zusammen mit der sprachlichen Verhandlung auf der theatralen Ebene (»Viel *Aufmerksamkeit* erfährt die Aktion in Indien«) (vgl. ebd.) ergeben die Bilder aus Indien auf der narrativen Ebene ein gelungenes und überzeugend wirkendes Interaktionsgefüge aus weiblichen und männlichen Akteuren, dem öffentlichen Raum und der lokal verhandelten Choreographie. Die Kameraausrichtung auf Augenhöhe mit den Tanzenden lässt das Bild einer machtvollen, getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit entstehen. Auch die theatralen Ausdrucksträger der Mimik, Gestik und der Kampagnenkleidung verstärken das politische Narrativ. Die abschließende Simultanität des Textes »Heute tanzten *Tausende* auf den Straßen. *Frauenorganisationen weltweit* sprechen von einem *wichtigen* Zeichen gegen Gewalt« unterstützt diesen Eindruck (vgl. ebd.). Mit dem sich vollziehenden Wechsel der Kameraeinstellung von Nah zur Halbtotalen entsteht der Eindruck von Performativität und beglaubigt zusammen mit den voherigen Sequenzen aus dem deutschen und dem albanischen Raum das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft via Tanz. Der Rückbezug auf die deutsche Akteurin Debbie Andrews schließt den Kreis der nationalen Verhandlung. Der Sprechertext »Frauen wie Debbie Andrews offenbaren heute ihr Gesicht. Sie wollen, dass nicht länger geschwiegen wird« (vgl. ebd.) begleitet auf der theatralen Ebene das Standbild der Akteurinnen, das Verharren in der »One-Billion-Rising«-Zeigegeste, während die Schlussakkorde zu *Break the Chain* hörbar werden und ein Klatschen zu vernehmen ist. Im Zusammenwirken der Ebenen, der Interviewausschnitte zu den Aussagen Debbie Andrews und der Fokusierung auf die Geste, wird »One Billion Rising« im deutschen Raum in seiner Darstellung auf der Ebene mediale Rezeption als eine feministische Gegenöffentlichkeit beglaubigt, die allerdings nicht allein über den Tanz wirkt, sondern der Erklärung und ästhetisierter Pose bedarf. Alles in allem ist der am Abend der weltweit getanzten Proteste ausgestrahlte Bericht der TAGESSCHAU, der viele Elemente der Reportage enthält und von daher den engagierten Akteur*innen viel Raum gibt, als eine sehr positive Verhandlung einzuschätzen. Im Diskursfeld zu »One Billion Rising« beglaubigt er das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft zu einem feministischen Anliegen. Auch das Körper- und Tanznarrativ wird über die exemplarische Verhandlung der Aktivistin, Debbie Andrews, legitimiert. In Bezug auf den deutschen Raum wird eine feministische Gegenöffentlichkeit alleinig über Tanz offenbar nicht unbedingt wahrgenommen – Erklärungen, Szenenausschnitte aus anderen nationalen Räumen und ikonische Gesten scheinen dazuzugehören. In jedem Fall wirken auf der Ebene massenmedialer Rezeption die Proteste in Albanien und Indien in ihrer Performativität und ihrer politischen Aussage um ein Vielfaches machtvoller.

6.5 Exemplarische Analyse indischer Rezeption und Verhandlung

Die Sichtung des Materials zur exemplarischen Analyse indischer Rezeption und Verhandlung verlief ebenfalls über GOOGLE. Gesucht und ausgewertet wurden ausschließlich englischsprachige Artikel überregionaler Tages- und Wochenzeitungen in digitaler Form. Auch in Bezug auf die länderspezifische indische Rezeption kann von einer großen Fülle an Material gesprochen werden. Interessanterweise lag die Autor*innenschaft im Vergleich zu Deutschland deutlich weniger bei den Presseagenturen, vielmehr konnten bei allen analysierten Textmaterialien Rückbezüge auf die Positionen einzelner Journalist*innen hergestellt werden, so dass spezifische Textbausteine als Teile sprachlich-diskursiver Verhandlung nicht wiederholt auftauchen, sondern weniger normierte Positionen im Feld machtvoller massenmedialer Rezeption sichtbar werden. Auch wird nach der Sichtung deutlich, dass die analysierten indischen Zeitungsartikel in einem viel höheren Maße Elemente der Reportage enthalten; Berichte oder einzelne Textabschnitte, die auf unmittelbarer Anschauung und Beobachtung der getanzten Demonstration vor Ort rekurrieren. Im Sinne der Vergleichbarkeit mit dem Ausschnitt aus der deutschen TAGESSCHAU ist eine Sequenz aus der indischen TV-Berichterstattung ausgewählt worden. One Billion Rising_Flash mob dances to ›Jaago Dilli Jaago‹ (2013), gesendet vom nationalen Sender NDTV, berichtet im Reportagestil emphatisch und fast ausschließlich vor Ort.

Indische Presseberichterstattung

»Violence against women: Kolkata set to answer One Billion Rising call«

Die TIMES of INDIA berichtet am 10.02.2013 im Regionalteil der Zeitung von der Anschlussfähigkeit der Kampagne für den Raum Kolkata. In ihrem Artikel »Violence against women: Kolkata set to answer One Billion Rising call« (TIMES of INDIA 2013) wird die Kampagne in der Bezugnahme auf den lokalen Raum, die indische Metropole Kolkata und deren Vorbereitung im Vorfeld der getanzten Proteste im Rahmen von »One Billion Rising«, rezipiert. Bereits mittels der Überschrift wird die Gegennarration »One Billion Rising« lokal beglaubigt und das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft mitgedacht. Dabei impliziert das Verb »to set answer« eine Art automatische und selbstverständliche Reaktion auf den Aufruf zur Kampagne, die zum transnational getanzten Protest im öffentlichen Raum am 14.02.2013 aufruft. Kolkata, hier als Personifikation gebraucht, so ist der Überschrift zu entnehmen, schließt sich diesem vorbehaltslos in der Durchführung der Tanzdemonstrationen an. Im ersten Absatz werden die Kampagne und die bevorstehenden Proteste euphorisch (»The global campaign on violence against women is set to touch a feverish pitch with a series of programmes lined up till V-Day when 1 billion women who have been raped oder beaten up in her lifetime walk out, rise up and demand an end to the violence«) (Ebd.) angekündigt. Dabei werden die bevorstehenden Proteste nicht per se als ein künstlerisch ausgerichtetes Event verhandelt und dabei die theatralen Wurzeln der Kampagne in den Vordergrund gestellt, sondern stärker der gesellschaftspolitische Nutzen, der Gedanke der Aufklärung im Sinne der Herstellung einer kritischen Öffentlichkeit herausgestellt: »This is the 15th V-Day anniversary, a global acitivst movement inspired

by Eve Ensler's celebrated play ›Vagina Monologues‹ that has educated millions about the reality of violence against women and girls« (Ebd.). Eve Enslers Theaterstück wird eine Macht der Aufkärung bezüglich der Gewalt gegen Frauen zugeschrieben. Die lokale Verhandlung der Kampagne, die spezifische Verortung der Aktionen, offenbart im Zuge dessen auch Aspekte länderspezifischer Verhandlung, die bereits in den Kampagnenvideos aus dem indischen Kulturraum sichtbar geworden sind. So findet der Start zu »One Billion Rising« in Kolkata an einem politisch und gesellschaftlich relevanten Ort statt, dem sogenannten *America Center Pavillion*, einer Institution, die sich als Teil der US-amerikanischen Botschaft als Einrichtung der Förderung der kulturellen Bildung der indischen Jugend versteht[26] und auch Austauschprogramme mit den USA unterstützt. Somit symbolisiert die Einrichtung nicht nur einen Raum kultureller Bildung, sondern auch einen transatlantischer Zusammenarbeit. In der Verhandlung von Geschlecht wird zudem deutlich, dass Gewalt gegen Frauen von der TIMES of INIDIA nicht als abstraktes Phänomen behandelt wird, sondern in der stärkeren Konkretisierung der Opfer hinsichtlich ihrer sozialen Rollen als »daughters, mothers, grandmothers, sisters, lovers and friends« (Ebd.) als Teil einer gesellschaftlichen Realität auf der personalen Ebene beschreiben wird, die in das Bewusstsein der Leserschaft rücken und die politische Dringlichkeit der Botschaft verstärken soll. Sehr explizit wird dabei deutlich gemacht, dass sich die Kampagne und deren Aufruf zum getanzten Protest ebenso an Frauen wie an Männer richtet: » […] the campaign has beed gaining momentum each year, aims to acitvate women and men to dance across every country as a collective strength and solidarity across border« (Ebd.). Tanz als soziale Choreographie von Protest wird dabei vorab beglaubigt und nicht als globale Form des Protests in Frage gestellt. In der Handlunglogik »erheben« sich am 14.02.2013 eine Milliarde tanzender Zivilist*innen, die ein Ende der Gewalt gegen Frauen und Mädchen einfordern. Im nächsten Abschnitt erfolgt eine ausführliche Bezugnahme auf die lokalen Aktivitäten am Tag des Protests. Die in Kolkata ansässige und auf Jugendentwicklungsarbeit spezialisierte NGO *Prantakatha*[27], die den Kick-off mit einer Musikperformance startet, wird in ihrem Tun als sehr positiv verhandelt. Ihr zivilgesellschaftliches Engagement wird dabei nicht als ein pe se feministisches ausgewiesen, sondern als gesamtgesellschaftliches Anliegen, wie es in der Zitation des Direktors des American Centers deutlich wird: »The aim is to unite one million peace builders across India« (Ebd.). Der Tanz wird in diesem Zusammenhang noch nicht explizit hervorgehoben; zunächst geht es um die Performances und ihr Ziel, die Kampagne lokal zu unterstützen. Im Weiteren werden auf die vom Luxushotel *The Park* organisierten Flashmobs, die im teilöffentlichen Räumen des Hotels, wie in den dazugehörigen Clubs *Someplace Else* und *Tantra* durchgeführt werden, beschrieben: »In the evening, a gathering of women from all walks of life, along with men who support the cause, will assemble at Someplace Else and dance. Span will perform

26 Anmerkung: siehe: American Center Kolkata/US. Embassy & Consulates in India: https://in.usembassy.gov/education-culture/american-spaces/american-center-kolkata/, letzter Zugriff am 19.02.19.

27 Anmerkung: siehe: Pranakatha INDIA – Youth Development – NGO/Linkedin: https://in.linkedin.com/in/prantakatha-india-7a3a12151, letzter Zugriff am 20.03.19.

Break the Chain, the official music of One Billion Rising live. A flash mob will perform on Break the Chain at Tantra« (Ebd.). Die Teilnehmenden werden explizit als Frauen und Männer ausgewiesen und Tanz in der Choreographie zu *Break the Chain* deutlich als Form des politischen Protests verhandelt. Die politischen Aktivitäten, die das Hotel durchführt wie das Angebot von Selbstverteidigungsworkshops, erweitern die Aktivitäten im Zusammenhang der lokalen Verhandlung von »One Billion Rising«. Organisatorisch im Bereich des Human Ressource des Hotels angesiedelt und die Mitarbeiter*innen inkludierend, positionieren sich am Beispiel Kolkata auch Wirtschafts-, beziehungsweise Dienstleistungsunternehmen. Innerhalb ihr Räumlichkeiten stellt das Hotel an diesem Tag einen heterotopen Raum her, in dem die Hymne *Break the Chain* in der Lobby gespielt wird und die Angestellten solidarisch in den Kampagnenfarben gekleidet sind und »One-Billion-Rising«-Armbänder an die Gäste verteilen. Im Zuge dessen und der Beglaubigung der Protestaktion wird auch der Hoteldirektor der Hotelkette zitiert: »The Park Hotels will rise, demanding an end to violence against women and girls around the world. Let's inspire others and rise together as one« (Ebd.). Deutlich wird auch die länderspezifische Verhandlung der Thematik in der expliziten Bezugnahme auf Mädchen. Verschiedene feministische indische NGOs werden einen Protestmarsch und Tanzdemonstrationen durchführen. Abschließend wird die Position der Sprecherin der lokalen feministischen NGO *New Light*, Urmi Basu, hervorgehoben: »They will all dance along the way. With almost no joy in their lives, it will be an afternoon when they can express themselves and live the moment« (Ebd.). Die Beteiligung von indischen Sexarbeiterinnen im Schutz der NGOs an den getanzten Protesten und Aktionen wird positiv hervorgehoben. Somit wird die Problematik der Gewalt gegen Frauen auch anhand einer gesellschaftlich stigmatisierten Gruppe indischer Frauen deutlich gemacht: an den Hunderten von indischen Sexarbeiterinnen, die tagtäglich mit Gewalt konfrontiert sind. Der Marsch als politische Form einer sozialen Choreographie beinhaltet Tanz als inkludierte Form. Tanz steht sprachlich-diskursiv in keinem (künstlerischen) Widerspruch zu etablierten Formen der Demonstration (»They will all dance along the way«) (Ebd.), sondern wird als kompatibel und politisch verhandelt. Die Narrative zu »One Billion Rising« werden grundsätzlich beglaubigt. Dabei wird das Körper- und Tanznarrativ, das zuweilen im Kampagnenmaterial eine spirituelle Ausdeutung erfahren hat, in dieser Reportage ausschließlich politisch verhandelt, indem der einen Milliarde Frauen, die in ihrem Leben Gewalt erfahren haben, zugeschrieben wird, an diesem Tag in die Öffentlichkeit zu gehen und sich via Tanz zu »erheben«, um ein Ende der Gewalt einzufordern. Die weiblichen Opfer werden in dieser eng an der Kampagne orientierten sprachlich-diskursiven Verhandlung zu politischen Akteurinnen, die über die gemeinsame Performativität der Körper im öffentlichen Raum politisch handeln. Dabei scheinen die Ziele der Kampagne, die Generierung eines öffentlichen Bewusstseins und einer transnationaler Gegenöffentlichkeit, an diesem Tag einlösbar. Tanz wird dabei unumwunden als valide feministische Protestform beglaubigt; es erfolgt keinerlei Einschränkung auf den nationalen Raum. Insbesondere die Beglaubigung des Narrativs transnationaler Zivilgesellschaft erfährt eine deutlich national ausgerichte, beziehungsweise lokale Ausgestaltung in der Beschreibung und Ausführung der Aktionen im Raum Kolkatas.

»Indians among the One Billion Rising«

Die TIMES of INDIA veröffentlicht in der Nacht zum 14.02.2013 den von der Reporterin Nitisha Kashyp verfassten Beitrag »Indians among the One Billion Rising« (Nitisha Kashyap 2013). Bereits über die Überschrift wird deutlich, dass der Beitrag eine nationale Verhandlung der transnationalen Kampagne abbildet. Das Geschlecht der Teilnehmenden wird dabei nicht herausgestellt; die nationale Rezeption durch die TIMES of INDIA subsumiert unter der Bezeichnung »Indians« Frauen und Männer der indischen Zivilgsellschaft. Unter der Titelzeile ist ein Bild eingefügt, das einen jüngeren, westlich gekleideten indischen Mann zeigt, der eine verspiegelte Pilotenbrille trägt und ein orangefarbenes T-Shirt. Er steht vor einem schmiedeeisernen Tor zu einem grünen, parkähnlichen Grundstück. Er lächelt keck über die linke Schulter; seine linke Hand ist auf dem rechten Unterarm aufgestützt. Er verkörpert eine Denkerpose und zugleich eine gestische Unterstützung dessen, was er sagen könnte. Der junge Mann ist der populäre indische Schauspieler Rahul Bose[28]. An dieser Stelle erfolgt eine explizit nationale Beglaubigung über einen äußert prominenten Mann und Sympathieträger. Der Tanz an sich wird noch nicht thematisiert. Allerdings verhandelt die Bildunterschrift (»Many events are being held in Delhi and the rest of NCR today in support of One Billion Rising, a global campaign that's asked people across the world to come out and dance on the streets to mark their opposition to violence against women. In fact, many Bollywood celebrities have also come forward to participate in some of them«) (Ebd.) Tanz als valide Protestform im öffentlichen Raum der indischen Metropolregion und bestätigt ihn transnational in Bezug auf das politische Anliegen. Die folgende Absatzüberschrift »Delhi rises too« [hervorgehoben] (Ebd.) fällt dabei auch graphisch ins Auge. Über die Personifikation wird eine ganze Stadt in der Rolle einer sich konstituierenden Gegenöffentlichkeit verhandelt. Die Stadt wird als eine geschlossene Zivilgesellschaft ausgewiesen; Geschlecht muss nicht mehr thematisiert werden. Der Tanz wird in dieser Überschrift nicht als Protestform in Fokus gestellt, vielmehr wird er in einer Art »phänomenologischer« Wirkung, als ein »Sich-Erheben«, als Metapher eines friedlichen Widerstandes und Empowerments verhandelt. Die sich darüber hinaus unter der sich formierenden Gegenöffentlichkeit subsumierenden Aktionen, die im Weiteren aufgeführt werden, zeugen von einer deutlichen lokalen Bezugnahme. Als urbaner Kumulationspunkt der Proteste in Delhi wird die Parliament Street genannt; die symbolträchtige Straße vor dem indischen Parlament. Somit wird der Bereich vor dem politisch mächtigsten Raum Indiens zum politisch machtvollen Raum einer aktiven Zivilgesellschaft erhoben. Das Geschlecht der Akteur*innen wird nicht thematisiert, vielmehr erscheint die kommende Demonstration als zivilgesellschaftlicher Akt ganz Neu-Delhis; so als stünde eine ganze Stadt zur Konstituierung einer Gegenöffentlichkeit auf: »Several places across the city will see activities as part of this campaign today and everyone taking part at the different venues will assemble at Parliament Street in the evening for a joint program. This movement will be held at National Law University, Gobindpuri, North

28 Anmerkung: Auf dem Bild ist der populäre indische Schauspieler Rahul Bose abgebildet; siehe ähnliche Photographie: www.dailyexcelsior.com/cause-celebre/rahul-bose/, letzter Zugriff am 23.02.19.

Delhi Campus and LSR, among others« (Ebd.) Eine Beglaubigung gesellschaftspolitischer Relevanz des Anliegens erfolgt über die wissenschaftlichen Fakultäten, insbesondere über die des Rechts und des Lady Shri Ram Colleges für Kunst- und Sozialwissenschaften. »One Billion Rising« wird auch in den weiteren Absätzen im Besonderen lokal, aber im Weiteren auch national und transnational beglaubigt über die Aussagen Kamla Bhasins, Sozialwissenschaftlerin, Aktivistin, etablierte Sprecherin des größten feministischen Netzwerkes Südasiens, *Sangat*, und Koordinatorin für One Billion Rising South Asia: »[…] This is not new for us because my organization (Sangat) has been associated with such campaigns for ages. The only new thing is the global movement. We will bury patriachy today« (Ebd.). Dabei werden patriachale Gesellschaftsstrukturen als Wurzel der Gewalt gegen Frauen beschrieben, auf die eine feministische »Kampfansage« folgt. Gleichzeitig wird die Kampagne unter Mitwirkung von Männern legitimiert (»Men are also an enthusiastic part of these events«) (Ebd.). Gewalt gegen Frauen wird nicht qua Geschlecht begründet, sondern als systemimmanent herausgestellt. In dem Zusammenhang werden auch männliche Sprecherpositionen wie die von Arvend Gaur[29], dem Direktor des *Asmita Theatre* in Neu-Delhi, herangezogen: »Many organisations in Delhi are organizing events for OBR at various places. We are just on of the many volunteers. This is the first time something like this is happening globally. My theatre group has been staging a nukkad naatak on violence against women since dezember. We'll assemble at Parliament Street in the evening today to show our support through collective strengh to dance, drama and song« (Ebd.) Der sozialkritische Theaterregisseur und Aktivist Aven Gaur thematisiert performativ-ästhetisch über Tanz, Theater und Musik das Problem der Gewalt gegen Frauen mittels der Form des Straßentheaters im lokalen Raum Delhis. Zugleich beglaubigt er, wie Kamla Bhasin auch, die Transnantionalität des Anliegens und der Proteste. Er legitimiert »One Billion Rising« als männlicher und lokal, beziehungsweise regional legitimierter Sprecher im Diskursfeld. Im letzten Abschnitt des Artikels geht es dann um die spezifische Rolle, die Tanz im Diskursfeld zu »One Billion Rising« inne hat und seiner länderspezifischen Ausgestaltung und Rezeption. Dazu wird abermals Kamla Bhasin zitiert: »In Gujarat, people will perform garba today, with anti-patriachy lyrics set to a garba tune, composed by Gujarat-based poets. In Mumbai, Farhan, Javed Akhtar and Rahul Bose will be taking part in one of these events, with Rahul reciting a poem there Shabana Azmi is going to Bhopal and there, the state's CM will join her in this campaign. We estimate that over 10-12,000 people are participating there« (Ebd.). Die anstehenden Proteste zu »One Billion Rising« werden lokal (Gujarat, Mumbai, Bhopal), aber auch national über die Nennung prominenter, männlicher indischer Drehbuchautoren oder Schauspieler wie Javed Aktar[30], Farhan[31] oder Rahul Bose[32] legitimiert. Zudem werden indische Künstlerinnen und Schauspielerinnen wie Shabana Azmi[33] erwähnt, die mit offiziellen Regierungsvertretern wie dem Chief Mi-

29 Anmerkung: siehe: https://sites.google.com/site/asmitatheatre/Home/about-director, letzter Zugriff am 22.02.19.

30 Anmerkung: siehe: http://javedakhtar.com, letzter Zugriff am 23.02.19.

31 Anmerkung: siehe https://www.imdb.com/name/nm1027719/, letzter Zugriff am 23.02.19.

32 Anmerkung: siehe: https://www.imdb.com/name/nm0097893/ letzter Zugriff am 23.02.19.

33 Anmerkung: siehe: https://www.imdb.com/name/nm0000818/, letzter Zugriff am 23.02.19.

nister[34] von Bhopal, Oberhaupt der Exekutive, politische Allianzen eingehen. Ein *Doing Gender* findet in den Aussagen Kamla Bhasin dabei auf mehreren Ebenen statt. Zum einen werden prominente Frauen und mehrheitlich Männer aus dem Sektor der Kunst erwähnt und über deren Teilnahme die anstehenden Proteste legitimiert. Zum anderen verweist die explizite Bezugnahme auf den traditionellen, in Gujarat verorteten »Fruchtbarkeitstanz«, den *Garba* (Aakriti 2006: 4), der auch von Männern getanzt werden kann, in diesem Fall aber dann als »Garbi« bezeichnet wird, auf eine choreographische Form hin, grundsätzlich performativ kompatibel mit den Akteuren beiderlei Geschlechts ist. Auch die Verwendung des geschlechtsneutralen Terminus »people« macht deutlich, dass der Protest von Frauen und Männern unterstützt werden soll. Tanz wird abschließend betrachtet im Zusammenhang eines *Doing Choreogaphy* explizit verhandelt; nicht in der vorgegebenen Choreographie zu *Break the Chain*, sondern über den regionalen »Garba«, den traditionellen Tanz Gujarats. Im Zusammenhang der Rezeption der Kampagnennarrative betrachtet, findet, wie über den Titel deutlich wird, zuallererst eine Bestätigung der Transnationalität der Kampagne und der Proteste statt. Im Weiteren ist aber eine stark nationale, regionale und auch lokale Verhandlung auszumachen. Allein die Photographie des indischen Schauspielstars Rahul Bose fokussiert auf eine nationale Zivilgesellschaft über die Teilnahme prominenter indischer Männer aus dem Feld der Populärkultur. Eingebettet in das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft (»Indians among the One Billion Rising«) (Nitisha Kashyap 2013) steht dieses als solches außer Frage. Auch das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit wird dabei mehrfach bestätigt und national beglaubigt, wenngleich auch andere künstlerische Formate wie das Straßentheater erwähnt werden. Dabei spielt die Choreographie zu *Break the Chain* offenbar keine Rolle; vielmehr geht es um den performativen Akt ansich als einen widerständigen und friedvollen zugleich: »[…] One Billion Rising, a global campaign that's asked people across the world to come out and dance on the streets to mark their opposition to violence against women« (Ebd.). Dass Tanz dabei eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag, steht vollkommen außer Frage. Auch das kampagnenspezifische Körper- und Tanznarrativ wird verhandelt, allerdings ohne eine Bezugnahme auf den weiblichen Körper. »Delhi rises too« (Ebd.) evoziert das Bild einer lokalen Zivilgesellschaft, getragen von prominenten Sympathieträger*innen, Regierungsmitgliedern und einer akademischen und künstlerischen Elite. Es entsteht das Bild eines »Sich-Erhebens« einer Metropole, die in ihrer Gesamtheit über das gemeinsame Tanzen politische Handlungsfähigkeit zeigt. Dabei erfährt die länderspezifische Rezeption von »One Billion Rising« über die zitierte diskurstheoretische Position Kamla Bhasins eine durchaus kämpferische Kriegserklärung an die Gewalt: »We will bury patriachy today« (Ebd.). Dabei ist die Inklusion der männlichen Zivilgesellschaft mitgedacht und ebenso die länderspezifische, beziehungsweise lokale oder regionale Verhandlung von Tanz als einer sozialen Choreographie offensichtlich.

Beide Artikel beglaubigen die Narrative der Kampagne, wenngleich auch die Ausgestaltung des Körper- und Tanznarrative differenziert betrachtet werden muss. Während im zuerst diskutierten Artikel der TIMES of INDIA explizit die marginalisierten und

34 Anmerkung: siehe https://www.india.gov.in/my-government/whos-who/chief-ministers letzter Zugriff am 23.02.19.

im hohen Maße gefährdeten Körper der Sexarbeiterinnen in Bezug auf die Möglichkeit einer politische Ermächtigung in den Vordergrund gestellt werden, vermittelt die Diskursposition der Journalistin Nitisha Kashyap eine Legitimierung der Proteste über die Teilnahme von Männern; Tanz erscheint in beiden Reportagen als eine valide Form des politischen Protests für ein feministisches, als gesamtgesellschaftliches Anliegen.

»Dancing their way into the hearts and minds of people«

Am Abend der getanzten Proteste veröffentlicht die HINDUSTANTIMES ihren Artikel »Dancing their way into the hearts and minds of people« (Kazmi/Patnaik 2013). Die Autoren Zehra Kazmi und Autor Abhijit Patnaik thematisieren die nationalen Proteste im Rahmen der Kampagne in Indien. In der Verhandlung von Raum, Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie (Tanz) erfolgt implizit eine länderspezifische Fokussierung auf die Demonstrationen. Tanz wird im Zuge desssen als eine soziale Choreographie herausgestellt, die eine bestimmte gesellschaftspolitische Aussage oder Lebenseinstellung transportiert. Zugleich erscheint Tanz als eine grundsätzlich positiv besetzte Demonstrationsform, über die es möglich erscheint, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen; ein öffentliches Bewusstsein für ein bestimmes Anliegen zu schaffen und das Publikum emotional zu erreichen. Im Zusammenhang mit dem Tanzen im öffentlichen Raum erfolgt keine Ausweisung von Geschlecht. Die Unterzeile verhandelt die Demonstrationen in Delhi als Gegenöffentlichkeit: »A stone's throw away from Janpath a crowd has decended on Delhi's Parliament Street. Asking for an end to violence against women. Zehra Kazmi and Abhijit Patnaik reports« (Ebd.). Das Verb »to decend«, das ein sehr saloppe Interpretation der Handlung wiedergibt, ergibt zusammen mit der Formulierung »the crowd« die Vorstellung eines durchaus subversiven und symbolisch machtvollen Aktes der Besetzung des öffentlichen Raumes. Der Protest vor dem indischen Parlament im Regierungsviertel Neu-Delhis evoziert beim Lesenden das Bild einer wirkungsmächtigen »Störung der sozialen Ordnung« (vgl. Klein 2009/10) auf der symbolträchtigen Parliament Street. Dabei wird das politische Anliegen erwähnt, die Akteur*innen stehen aber hinter der Formulierung der »Menschenmenge« zurück. Im folgenden Absatz wird die Demonstrationsform des Tanzens, durchgeführt von einer Gruppe junger Demonstrant*innen, beglaubigt und etablierten Formen gegenübergestellt; dabei wird auch auf die Medienpräsenz hingewiesen: »But unlike other protests, where slogans or speeches overwhelm, here a group of young people dancing, cheered on by a large crowd of onlookers and media person« (Ebd.). Darüber hinaus wird der Tanz über die Sprecherinnenposition der indischen Künstlerin Swapna Maini im Diskursfeld der Rezeption positiv besetzt, inklusiv (»Dance is a beautiful way of getting people together«) (Ebd.) interpretiert und als politisch pe se verhandelt: »Even one person dancing on the street is a big thing« (Ebd.). Zugleich wird von den Autor*innen der Reportage die Form des Flashmobs als populäre Form für Proteste ausgemacht, wodurch die getanzte Form noch deutlicher ihre Legitimierung erfährt. Zudem wird die Popularität der Flashmobs oder der Straßentänze als Erscheinung der »Generation Y« (»Gen Y«) (Ebd.) thematisiert, die Formen des politischen Ausdrucks wie des Straßentheaters oder des Fastens verdrängt hätten. Im Anschluss wird aber auch die Frage der Wirkungsmächtigkeit und Nachhaltigkeit gestellt: »But how far can such gathe-

rings which last a few minutes further a cause?« (Ebd.). Die Antwort darauf erscheint deutlich und thematisiert die Macht massenmedialer Rezeption: »The movement found resonance across the country« (Ebd.). »One Billion Rising« und die Tanzdemonstrationen in Indien haben ganz offensichtlich eine große mediale Resonanz erfahren. Im Weiteren erfolgt eine Zusammenstellung lokaler und regionaler Aktionen im Rahmen der Kampagne, die zu Teilen wohl auch mit einer Kombination des Tanzens mit unterschiedlichen Formaten wie Menschenketten gearbeitet haben. Die letzte Abschnittsüberschrift wirft die grundsätzliche Frage »Why flash mobs?« [Herv. i. O.] (Ebd.) auf. Diese lassen die beiden Autor*innen von einer legitimierten wissenschaftlichen Sprecherin, Kamalini Mukherjee[35], Sozialwissenschaftlerin mit dem Schwerpunkt Gender Studies von der *Jawaharlal Nehru University*, Neu-Delhi, beantworten. Sie unterstellt dem Flashmob eine performative und diskursive Wirkungsmacht: »For any protest to be effective, it must be eye-catching. Something out for the ordinary, otherwise it will not attract attention« (Ebd.). Dabei scheint der Rezeption gemäß das auffällige Format des Tanzens, ganz im Gegensatz zu den kritischen Positionen aus dem deutschen Raum, einem »Gewöhnlichen« gegenübergestellt Die Auseinandersetzung mit den Narrativen erfolgt über eine sehr länderspezifische Verhandlung. Im Besonderen wird das Subversive und Widerständige von Tanz im öffentlichen Raum der indischen Metropolen und die Aus- und Durchführung über die Form des Flashmobs hervorgehoben. Das Tanzen im öffentlichen Raum wird aus sich selbst heraus schon als politische Handlung betrachtet und auch als inklusiv angesehen. Die verschiedenen Beispiele der Proteste beglaubigen das Narrativ einer nationalen Zivilgesellschaft; »One Billion Rising« wird als Kampagne zwar erwähnt, erfährt seine Beglaubigung in dieser Reportage aber konzentriert auf den indischen Raum. Während das Körper- und Tanznarrativ nur hinsichtlich seiner politischen Wirkungsmächtigkeit des tanzenden Körper im öffentlichen Raum als einem politischen Körper bestätigt wird, erfolgt keine Spezifizierung auf den weiblichen Körper. Das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit für ein feministisches Anliegen wird unumwunden beglaubigt.

»One Billion Rising: Women in Delhi come together«

Am 16.02.2013 veröffentlicht Nitisha Kashyap noch einmal eine kurze Reportage in der TIMES of INDIA im Anschluss an die Tanz-Demonstrationen. Dabei konzentriert sie sich auf die Ereignisse in Delhi. In der Überschrift »One Billion Rising: Women in Delhi come together« (Kashyap 2013b) wird bereits deutlich, dass es sich um eine friedliche Konstituierung einer positiv besetzten Gegenöffentlichkeit in der Metropole Delhi handelt. Frauen werden explizit ausgewiesen; die generalisierende Aussage lässt auf eine Vielzahl Akteur*innen schließen. Tanz wird noch nicht thematisiert, allerdings wird über die Rahmung »One Billion Rising« deutlich, dass es sich um ein politisches und zivilgesellschaftliches Anliegen handelt. Die ikonische Photographie unter der Titelzeile, die sowohl in der deutschen Presseberichterstattung als auch in der Tagesschau verwendet worden ist, stellt einen Bildausschnitt aus der Tanzchoreographie der jungen indischen Aktivst*innen dar, die gekleidet in den weißen Kampagnen-T-Shirts mit der Aufschrift »New-Delhi« und mit fuchsiafarbenen Armbändern geschmückt, ihre Arme

35 Anmerkung: siehe: http://jnu.academia.edu/KamaliniMukherjee, letzter Zugriff am 27.02.19.

und Köpfe symbolisch gen Himmel strecken. Eine organisierte und getanzte Gegenöffentlichkeit wird hier national beglaubigt und lokal verortet. Der Bildausschnitt zeigt fast ausschließlich weibliche Akteurinnen. Das *Doing Choreography* erscheint friedlich und emphatisch. Die Bildunterschrift (»This year, Valentine's Day wasn't just about roses and teddy bears, but about one billion women coming together to celebrate all women, as well as to protest violence against them«) (Ebd.) setzt in diesem Zusammenhang den Valentinstag mit der Forderung der Einhaltung der Frauenrechte in Verbindung. Das diskursive Zusammenspiel ist insofern interessant, als dass der Valentinstag als solcher bereits subversives Potential birgt, da er in Indien auf kein traditionelles Brauchtum zurückgeht, sondern als westlicher Kulturimport, der bei der jungen Generation Indiens zunehmend populärer wird, im Besonderen in der Kritik streng und radikal gläubiger Muslime und Hindus steht, die zu Protesten und Sanktionen gegen den Tag aufrufen haben[36]. Dabei scheinen junge unverheiratete Paare an diesem Tag an sich schon unter einem besonderen Polizeischutz stehen zu müssen[37]. Insofern ist der Verweis der Journalistin nicht im Vergleich eines »romantisch« besetzten Tages zu verstehen, sondern das Subversive für den indischen Kulturraum mitgedacht und mit der Einhaltung der Frauenrechte mitverhandelt. Die Unterzeile »Standing up for our women« [Herv. i. O.] (Kashyap 2013b) transportiert einen kämpferischen und politisch entschlossen Imperativ zu einem zivilgesellschaftlichen, normativen und moralischen Anliegen. Die Verhandlung der Proteste in Delhi wird zugleich über die Teilnahme von Männern legitimiert: »The day saw not just women, but men too, participate in this global campaign […]« (Ebd.). Über das Erwähnen unterstützender Organisationen und Institutionen (»Women organizations, NGOs, colleges and many other people […]«) (Ebd.) wird deutlich, dass das politische Anliegen in seiner Dringlichkeit auf Zustimmung trifft, insbesondere auch von Seiten der Bildungseinrichtungen. Wiederholt wird auf die Diskursposition Kamla Bhasins fokussiert: »We will neither tolerate violence against women nor will we allow any violence to take place against women. We're celebrating strength; we have to remove patriachy from the society« (Ebd.). Sie beglaubigt nicht nur die feministische Gegenöffentlichkeit und die »Feier« weiblicher, demonstrierender Körper im öffentlichen Raum, sondern fordert zugleich das Aufbrechen einer patriachalen Gesellschaftsordnung im indischen Raum. Anschließend wird eine indische Studentin des renommierten *Lady Shri Ram Colleges* (Neu-Delhi) zitiert, die deutlich macht, dass der öffentliche Raum an sich ein gefährlicher für indische Mädchen und Frauen sei, und dass die Menge der tanzenden Demonstrierenden gar einen geschützen, niemals zuvor dagewesenen Raum bilde: »I am here for women. I am here for myself. We are celebrating being a girl, when a girl can't walk 300 meters alone, we are out at this hour with such a huge crowd, Everybody is standing up for us« (Ebd.). Darauf folgend wird eine

36 Anmerkung: siehe: www.bpb.de/internationales/asien/indien/189168/jugend-in-indien, www.spiegel.de/panorama/indien-radikale-valentinstags-gegner-drohen-verliebten-mit-zwangsheirat-a-1016927.html, letzter Zugriff am 28.02.19.

37 Anmerkung: siehe: https://indiaportal.eu/wie-wird-der-valentinstag-in-indien-gefeiert/, letzter Zugriff am 01.03.2019.

Schwedin, die extra aus Udaipur angereist sei, um den Protesten in Delhi beizuwohnen, zitiert. Durch die Perspektive einer jungen Frau, die in einem europäischen Land, das als Vorreiter in der Umsetzung der Geschlechtergerechtigkeit wahrgenommen wird (vgl. Reith 2018), sozialisiert worden ist, die den öffentlichen Raum in der indischen Metropole Udaipur als gegendert wahrnimmt und die Wichtigkeit und Transnationalität von »One Billion Rising« bestätigt, werden die Proteste zusätzlich legitimiert: »I have been living in Udaipur for the last two month. I don't feel free here. I can't wear certain types of clothes. I have come to Delhi especially for OBR. I wanted to be a part of this movement. I have friends participating in London and all over the world. It is a global movement« (Kashyap 2013b). Am abschließenden Beispiel der sozialkritischen *Asmita theatre group*[38], die das Theaterstück »Dastak«[39], das Gewalt gegen Frauen im öffentlichen thematisiert, aufgeführt hat, wird deutlich, dass Tanz als valide feministische Demonstrationsform verhandelt wird, die aber gleichwertig in ihrer politischen Aussage mit Theaterstücken oder Performances angesehen wird. Der Presseartikel beglaubigt auch wie der voherige die Narrative der Kampagne für den nationalen, beziehungsweise lokalen Raum Neu-Delhis. Die Proteste werden auch über die Teilnahme von Männern legitimiert. Dazu wird deutlich, dass weibliche Körper im öffentlichen Raum stets gefährdet sind, und dass die getanzte Gegenöffentlichkeit in Delhi einen *gegenkulturellen Raum* für die tanzenden Frauen und Mädchen im Moment des Tanzens, der Aufführung als Durchführung, bildet.

»Putting down a billion voices«

Im dem am 21.02.2013 in der Zeitung THE HINDU, BusinessLine, publizierten Artikel »Putting down a billion voices« (Bhattacharyya 2013) berichtet Wriddhaayan Bhattacharyya, Student der Journalistik am *Asian College of Journalism* in Chennai, von dem durch die Polizei unterdrückten Protest am dortigen Marina Beach. Die Demonstration im Rahmen von »One Billion Rising« wird bereits in der Überschrift als niedergeschlagene, unterdrückte Gegenöffentlichkeit verhandelt. Die Metapher der »Milliarde unterdrücker Stimmen«, evoziert das Bild einer ganzen Nation, die unterdrückt wird. Dabei wird die »Milliarde Stimmen« keinem Geschlecht zugeordnet. Zugleich lässt diese Metapher riesige Sprechchöre vermuten. Auf der Photographie, das aus leichter Vogelperspektive aufgenommen worden ist, sieht man aus der Kameraeinstellung der Halbnahen einen Ausschnitt einer größeren Gruppe von Zivilist*innen. Die zu sehende Anzahl der Frauen übersteigt den Anteil der männlichen Demonstranten deutlich. Auch scheinen die Männer, im Gegensatz zu meisten Frauen, eher einzeln zu stehen. Die Frauen tragen Saris, die Männer Stoffhosen und Hemden. Mit Ausnahme einer älteren Frau, die ihren rechten Arm erhoben hat und etwas zu skandieren scheint, erwecken die sozialen Akteur*innen den Anschein, als warteten sie auf etwas; als seien Stimmen »verstummt« oder Aktionen abgebrochen worden. Viele der Blicke scheinen in eine Richtung zu gehen, so als beobachteten sie etwas aus mittlerer Entfernung. Die ältere Frau wird kritisch von einem Polizisten aus dem Hintergrund beäugt. Sie selbst

38 Anmerkung: siehe: https://sites.google.com/site/asmitatheatre/, letzter Zugriff am 03.03.19.

39 Anmerkung: siehe: https://www.youtube.com/watch?v=XR-dCB-wSBQ, letzter Zugriff am 03.03.19.

scheint einen Gegenüber zu fixieren, denkbar wäre eine Person massenmedialer Berichterstattung. Das Bild lässt sich als eine zu Teilen unterdrückte Gegenöffentlichkeit interpretieren. Die Menschen scheinen von der Polizei zum Schweigen gebracht worden sein; nur die ältere Frau lässt sich scheinbar nicht abhalten. Im Anschluss an die Photographie erfolgt die Reportage des Verfassers: »Police disrupted the proceedings of a protest campaign, organised to call for an end to violence and injustice against women, at Marina Beach recently« (Ebd.). Hier wird publik, dass die Exekutive, die Staatsgewalt der Polizei einen sich konstituierenden Protest gegen Gewalt an Frauen am Marina Beach in Chennai unterdrückt hat. Im Zuge dessen wird »One Billion Rising« als Kampagne einer zivilgellschaftlichen Bewegungsöffentlichkeit kurz erläutert, wobei das Anliegen nicht als gesamtgesellschaftliches, sondern als frauenspezifisches (« […] issues related to women«) (Ebd.) eingeordnet wird. Im Folgenden wird eine weibliche Sprecherinnenposition zitiert: » ›Though this is primarily a woman's fight, we want support from all walks of life. Men are husbands, fathers and brothers to billions of women around the world‹, said Clare, a social worker and one of the organisers« (Ebd.). Deutlich wird, dass die Sprecherin die geplante Aktion als eine frauenrechtsbewegte verhandelt; dieser »Kampf« müsse durch Männer unterstützt werden. Auf die soziale Choreographie der geplanten Proteste nimmt sie keinen Bezug. Im Weiteren stellt sie die Polizei als blose Erfüllungsgehilfen der Regierung dar. Sie könne nicht begreifen, dass sie angesichts der Gruppenvergewaltigung, die das Land aufgerüttelt habe, die Initiative zu »One Billion Rising« nicht unterstützten: »We are surprised they are not supporting a movement to protect women ever after gruesome incidents that have recently shaken the country. We want democracy, a free society and zero tolerance to violence, she added« (Ebd.). Damit werden die Polizisten als demokratiefeindliche Akteure verhandelt, ein Bild, das auch der Wahrnehmung deutscher Politolog*innen und Reporter*innen (vgl. Betz 2018; vgl. Ventzky 2013; Fokus 2013) und internationaler Berichterstattung entspricht (vgl. dailyhunt 2018). Eine Rechtsanwältin wird im Anschluss daran zitiert, die klarstellt, dass die geplante Aktion doch keine Störung der öffentlichen Ordnung darstelle: »›We are not causing any disturbances to pedestrians not the offices around‹, shouted Ajitha, a lawyer and one of the speakers when the police were about to strangle the crusade« (Ebd.). Die sich performativ konstituierende feministische Gegenöffentlichkeit wird vom Reporter metaphorisch als »Kreuzzug« beschrieben, dem sich die Polizei entgegenstellt. Diese Metapher zeichnet ein sehr machtvolles Bild eines ernstzunehmenden Protests, der offenbar an der Gesellschaftsordnung rüttelt. In der Verhandlungen werden zwei sehr unterschiedliche Positionen deutlich. Zum einen die der Rechtsanwältin, die in den Protesten keinerlei Störungen der Ordnung sieht, zum anderen die des Journalisten, der das Verhalten der Polizei als eine »Unterdrückung« eines quasi »machtvollen Kreuzzuges« interpretiert, dessen Choreographie eher dem gewaltsamen Bereich der Kriegsführung zuzuordnen ist als einer getanzten Choreographie. Die anschließende rhetorische Frage der Rechtsanwältin (»›Jayalalithaa has Black Cats all around her, what about our security?‹ she added«) (Ebd.), spielt mit einem interessanten Bild aus der Bereich der Regierungsmacht. Der Schutz vor Gewalt im öffentlichen Raum wird am Beispiel der ehemaligen Regierungschefin des Bundesstaates Tamil Nadu verhandelt, die, bedingt durch Morddrohungen, bei jedem ihrer öffentlichen Auftritte von einer Eliteeinheit des Sicherheitsapparates, im Volkmund den

»Black Cats« (vgl. NDTV 2010; THE INDIAN EXPRESS 2010), geschützt worden ist. Zugleich wird somit herausgestellt, dass die weibliche Zivilbevölkerung im öffentlichen Raum Chennais schutzlos sei. Die Problematik der Gewalt gegen Frauen wird mit der Bezugnahme eines männlichen Sprechers der NGO *Actionaid*, der auf die Zahlen der UN-Studie verweist, bekräftigt (vgl. ebd.). Im Zusammenhang dessen wird auch der Tanz als Form des politischen Protests beglaubigt: »One Billion Rising believes in protesting through unconventional means – expressing in the form of music and dance even in times of extreme sorrow« (Ebd.). Der als sozial und wirtschaftlich rückständig geltende Bundestaat wird mittlerweile als sensibler bezüglich der Gewalt gegen Frauen angesichts des Tage zuvor passierten Säureattentates auf eine junge Frau (vgl. Sujatha, Raghunath 2013) beschrieben (vgl. ebd.). Es wird vom Verfasser deutlich gemacht, dass ein friedlicher »ziviler Ungehorsam« im Prinzip gewaltsam von der Polizei unterdrückt worden ist. Tanz wird in dem Zusammenhang als valide Form des feministischen Protests beglaubigt, unterstützt durch die Schläge der Trommeln gar wirkungsmächtig als »Meuterei« beschrieben (vgl. ebd.). Schließlich wird die gesellschaftspolitische Relevanz der sich formieren wollenden Gegenöffentlichkeit noch über die Anwesenheit der NGO *Ecowell* und verschiedener lokaler Organisationen beglaubigt (vgl. ebd.). Bereits über den Titel (»Putting down an billion voices«) wird das Narrativ einer transnationalen Zivilgesellschaft mitgedacht. Die Narrative der Kampagne werden über die Photographie in kritischer, antithetischer Form lokal verhandelt – als gewaltsam unterdrückter Protest für ein Frauenrecht als Menschenrecht, den nur eine einzige weibliche Stimme zu unterlaufen scheint – jene der älteren Frau. In der direkten Bezugnahme auf die Kampagne wird die Rahmung der geplanten Aktionen in Chennai in ihrem transnationalen Anliegen untermauert. Das Narrativ (getanzter) feministischer Gegenöffentlichkeit wird aufgriffen, die politische Macht der Aktionen deutlich gemacht, wenngleich auch die »Zerschlagung« der Proteste im allgemeinen Zusammenhang von einem Demokratieverständnis und der Beglaubigung der Normen wie Freiheitlichkeit und Gewaltlosigkeit thematisiert wird. Im Besonderen wird die Gewalt gegen Frauen auf der lokalen, beziehungsweise regionalen Ebene angesprochen, somit findet eine explizite Legitimierung der Proteste statt. Dabei wird der Tanz als soziale Choreographie nicht explizit verhandelt, vielmehr erscheint die Notwendigkeit des Schutzes von Frauen im öffentlichen Raum wie eine wünschenswerte Choreographie der *Black Cats*. Abschließend beglaubigt der Autor die Kampagnennarrative in Bezug auf die getanzte Gegenöffentlichkeit und den weiblichen Körper in ihrer Entstehung und ihrer Performativität: » ›Strike, Dance and Rise‹ – their style of mutiny with a band of drummers was in progress when the police intervened to put an end to the event« (Ebd.). Am Ende betrachtet er die Demonstrationen in Chennai als unterdrückte feministische Gegenöffentlichkeit, als Ausdruck friedlichen, »zivilen Ungehorsams«, niedergedrückt durch die Staatsgewalt der Exekutive.

Indische Kritiken

Englischsprachige Kritik aus den indischen Raum an »One Billion Rising«, die weniger zahlreich erscheint, ist, im Gegensatz zu deutschen Kritiken eher dem Teil eines großen, etablierten und machtvollen Medienkonglomerates zuzurechnen denn der Ebene

einfacher Öffentlichkeiten wie feministischer Blogs. Gesichtete Kritiken stellen (fehlende) Anteile der Kampagne selbst in Frage, zum anderen wird auch die Protestform des Tanzes kritisiert. Zum Verständnis der Sprecher*innenpositionen wird dazu ein ausgewählter Artikel, erschienen im Vorfeld der Proteste und einer in der Nachverhandlung derer, diskutiert.

Die FIRSTPOST publiziert am 16. Februar 2013 den Artikel »One Billion Rising: What about the ›unspeakable‹ rapes?« (FIRSTPOST 2013). Vorab stellt der Herausgeber, ohne dass Autor*innen genannt werden, in einem einleitenden und erklärend positionierenden Textabschnitt unterhalb der Titelzeile klar, dass es keinesfalls um die Imfragestellung der Wichtigkeit der Proteste oder um die Herstellung von Öffentlichkeit zum Thema sexueller Gewalt ginge; vielmehr sei es notwendig in der Reflexion der Kampagne, die in der Firstpost schon seit 18 Monaten geführt werde, signifikante Punkte der Kritik zusammenzufassend anzusprechen: »Editor's Note: On this Valentine's Day, people around the world will be on the streets protesting sexual violence against women as part of the One Billion Rising campaign. The aim: To break the silence. We at Firstpost have been tracking and speaking up against sexual violence in all its forms since our very inception. This piece pulls together some of the significant points made by our writers over the past 18 months, and which are worth emphaising on this occasion« (Ebd.). Demzufolge bezieht sich die Firstpost in ihrer länderspezifischen Verhandlung weniger auf alle Formen der Gewalt, sondern im Spezifischen auf die sexuelle Gewalt in all ihren Ausformungen. Bereits die Überschrift macht deutlich, dass die Proteste im Rahmen von »One Billion Rising« aus der Specherposition der Firstpost heraus nicht alle Ausformungen sexueller Gewalt in die Öffentlichkeit brächten, sondern dass offenbar ein gesellschaftliches Dunkelfeld bleibe. Zunächst einmal machen sie ein Schweigen, ein Nicht-Aussprechen-Können der Opfer von sexueller Gewalt aufgrund von Gefühlen wie Schuld, Scham oder dem sozial-kulturellen Konstukt der »Familienehre« als ein Teil des Problems aus (vgl. ebd.). Dabei thematisiere die massenmediale Öffentlichkeit zwar die Gruppenvergewaltigungen, die jedoch nur einen marginalen Teil sexueller Gewalt abbilden würden, andere Formen der Vergewaltigung in der privaten Sphäre, die einen großen Teil derer ausmachten, blieben jedoch im Dunkeln (vgl. ebd.). Im Rahmen der Proteste zu One Billion Rising müsse zwingend auch dazu eine Gegenöffentlichkeit geschaffen werden: »If we speak up on this V-Day, let us not forgot ro raise our voices against other kinds of rape that are still unspeakable« (Ebd.). Öffentliche Aussagen prominenter Personen wie im Falle der populären indischen Sitar-Spielerin Anoushkar Shankar[40], die als Kind von einem Freund der Familie jahrelang missbraucht wurde, hülfen, die eigenen Missbrauchserfahrungen auszusprechen (»Say the I-word«) (Ebd.). Zugleich zweifelt die Firstpost aber an, ob sie den Schritt, die Thematik in die Öffentlichkeit zu bringen, auch gewagt hätte, wenn ihr in Indien berühmter Vater noch am Leben gewesen sei (vgl. ebd.). Anouskar Shankar hatte im Zuge der Unterstützung der Kampagne »One Billion Rising« eine Videobotschaft aufgenommen, die sie der indischen Studentin Jyoti Singh, die im Dezember 2012 an den Verletzung der Gruppenvergewaltigung gestorben war, gewidmet

40 Anmerkung: Videobotschaft siehe: https://www.youtube.com/watch?v=uuqlA6rSrew&index=46669&list=UL8Evr4v3_mQs, letzter Aufruf am 30.06.2020.

hat (vgl. Dean Nelson: 2013). Phänomene sexueller Gewalt im privaten Raum wie der Inzest sei nach Angabe der Kinderrechtsaktivistin Shoma Chatterji die am wenigsten dokumentierte und veröffentlichte Form der Menschenrechtsverletzung in Indien (vgl. ebd.). Schuld daran seien patriarchale Familenstrukturen, im Besonderen die dominanten Rollen von Vätern und Onkeln innerhalb des Gefüges in Kombination mit der Gefügigkeit von Frauen. Zugleich stabilisiere das Gefühl der Scham oder gar der Schuld den Zustand des Schweigens (vgl. ebd.): »That desire to maintain decorum, extends far beyond the immediate family, to the society at large which too colludes in maintaining the silence« (Ebd.). Das Schweigen im Falle von Inzesterfahrungen läge immer im Gefühl des »Verrats« der Famile begründet (vgl. ebd.). Gesellschaftliche Normen und Rollenvorstellungen würden somit oftmals den Weg in die Öffentlichkeit unterbinden. Im Zuge der Proteste zu »One Billion Rising« müsse grade auch über Inzest gesprochen werden (vgl. ebd.). Die Absatzüberschrift »Schooled in horror« [graphisch hervorgehoben] (Ebd.), thematisiert über das Wortspiel ein weiteres Taboo-Thema im Zusammenhang sexueller Gewalt an Kindern, die sexuellen Übergriffe und Vergewaltigungen im teilöffentlichen Bereich der Schulen. Paradoxerweise gelte die Schule in Indien immer noch als Symbol elterlicher Aufstiegsphantasien und die Vorstellung herrsche vor, dass eine gute Ausbildung auch ein Garant für die Sicherheit der Kinder sei. Wenn sich der »Schultraum« aber in einen Alptraum für die Kinder entwickle, bestünde jedoch der erste Impuls der Eltern im Mechanismus der Verdrängung und des Wegschauens (vgl. ebd.). Die Angst vor gesellschaftlichen Stigmatisierungen, als offenbar tief verankertes Muster, schütze dabei Pädophile: »Most cases of sexual abuse in schools play out something like this: Everyone knows what's happening but keeps mum; parents don't want their children to go through the legal process or endure social stigma it brings: there is non-bailable offer under which the perpetrator can be booked; and schools prefer to protect their brand rather than their students. The result pedophiles enjoy lifelong immunity, free to abuse children over and over again« (Ebd.). Dabei stünde für die Institution der Schule ihr die Wahrung ihres Rufes im Vordergrund, mitnichten der Schutz der Kinder vor pädophilen Lehrkräften. Auch Regierungen hätten bisher keinerlei Interesse gezeigt, sich der Problematik anzunehmen. Die FIRSTPOST stellt im Zuge dessen die rhetorische Frage an jene Eltern: »What about the rest of us? All that matters is to keep them into a right school« (Ebd.). Nahezu zynisch erscheint das Faktum, dass indische Vorschulen angesichts der Gruppenvergewaltigung in Delhi Vorschulklassen für Kinder eingerichtet hätten, in denen ihnen der Unterschied zwischen angemessenen und unangemessenen Berührungen von Fremden erklärt werde und der Ruf der Eltern nach einem Selbstverteidungstraining für Mädchen lauter werde. Das seien wichtige Punkte, räumt die FIRTSTPOST ein, kritisiert aber die Lücke zwischen der Ermutigung der Kinder einerseits und dem fehlenden Mut aller andererseits, über die Gefährdung, denen sie im Raum der Schule ausgesetzt seien, zu sprechen und an die Öffentlichkeit zu gehen (vgl. ebd.). Darüber hinaus stellt sie in einem nächsten Abschnitt auch heraus, dass durchaus auch Jungen und Männer Opfer sexueller Gewalt sein können: »One Billon Rising may be all about women, but perhaps this is as good an occasion as any to acknowledge that unpalatable truth: Boys and men can and are indeed raped. Male-on-male violence remains the ultimate taboo« (Ebd.) Ein konspiratives Schweigen verhindere die Aufklärung. Die Vorstellung, dass auch Männer und Jungen Opfer sexu-

eller Gewalt sein können, sei aufgrund gesellschaftlich existierender Vorstellungen von Männlichkeit undenkbar (vgl. ebd.). Im Gegensatz zur öffentlichen Debatte über die minderjährigen weiblichen Sexsklavinnen gebe es keinerlei Öffentlichkeit über die gewaltsame Ausbeutung minderjähriger Straßenjungen. Auch werde die sexuelle Gewalt gegenüber Schuljungen verharmlost und heruntergespielt: »Call it ›ragging‹ not assault within confines of a college hostel or boarding school« (Ebd.). Insbesondere die pädophilen Gewalttaten gegenüber Jungen innerhalb der eigenen Familie werden hinter einer sprachlichen Verallgemeinerung (»children«) (vgl. ebd.), die das Geschlecht unsichtbar mache, verschleiert. Gesellschaftliche Vorstellung von Männlichkeit und der damit verbundenen »unverwundbaren Sexualität« (vgl. ebd.) schlössen einen öffentlichen Diskurs über männliche Opfer sexueller Gewalt somit aus (vgl. ebd.): »[…] men are, should be the aggressors, as victims become effemiate someone's ›bitch‹ » (Ebd.). Wo Mädchen an der Stelle der Vergewaltigung in einer Art sprachlichem Euphemismus lediglich ihre »Unschuld« verlören, käme ein Sprechen über Vergewaltigungen von Jungen, deren Verlust ihrer kompletten Identität als Männer gleich (vgl. ebd.). Die Disbalance zwischen der Thematisierung sexueller Gewalt gegen Mädchen, stünde in keinem Verhältnis zum fehlenden Diskurs über die zugleich existierende sexuelle Gewalt an Jungen. Anschließend, so fordert die FIRSTPOST emphatisch, müsse im Rahmen von »One Billion Rising« und den anstehenden Protesten auch aufgestanden werden im Kampf gegen die Gewalt gegen indische Jungen und Männer: »On Valentine's day may one billion rise for our sexually abused sons, brothers, fathers, friends and husbands« (Ebd.). Die indische Gesellschaft möge über alle Formen sexueller Gewalt sprechen, nicht nur am heutigen Tag des Protests, sondern in einem beständigen Diskurs. Über die Generalisierung, die Verhandlung des Interaktionsgefüges von Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie aus der Sicht der FIRSTPOST wird zum einen deutlich, dass sich die Kritik weniger mit dem kampagneneigenen Narrativen auseinandersetzt. Es geht vielmehr darum, die Kampagne an sich vor dem Hintergrund der Problematik kultur- und geschlechtsspezifischer Zuschreibungen von Jungen und Männern kritisch zu beleuchten, um auf ihre Leerstellen aufmerksam zu machen. Stigmatisierungen männlicher Opfer sexueller Gewalt verhinderten die Herstellung einer Öffentlichkeit; zugleich werde das Thema des Inzests im privaten Raum tabuisiert. Die Forderung der Sprecherposition besteht in der Aufforderung an die indische Zivilgesellschaft in der Herstellung einer kritischen Gegenöffentlichkeit, die Gewalt an Jungen und Männern mitdenkt.

Der im Zuge der medialer Rezeption der Proteste ebenfalls in der FIRSTPOST am 16.02.2013 veröffentlichte Kommentar der indischen Journalistin Piyasree Dasgupta »Violence against women: Is One Billion Rising really the answer?« (Dasgupata 2013) beschäftigt sich hingegen mit der Frage nach der Protestform »Tanz«. In einem längeren biographischen Rückblick berichtet sie von einem Gespräch über sexuellen Missbrauch, das sie mit einer College-Freundin geführt habe. Ihre Kommilitonin berichtete ihr über die sexuellen Übergriffe durch einen Freund ihres Vaters, die sie als Mädchen habe erleiden müssen (vgl. ebd.). Deutlich wird in den Ausführungen die gesellschaftliche Unterdrückung der Thematisierung pädophiler Gewalt. Selbst die Mutter der Studentin habe ihren Aussagen keinen Glauben schenken wollen (vgl. ebd.). Die Autorin selbst erinnert sich darüber hinaus an ihre eigene Kindheit und die Gefühle der Angst in Bezug auf einen ihrer als übergriffig erlebt habenden Onkel.

Ihre Mutter habe die Gefühle der Angst ernstgenommen, wenngleich der pädophile Missbrauch im privaten Raum nicht im gesellschaftlichem Bewusstsein präsent sei und verdrängt werde. So wie ihre Mutter von Harry-Potter-Trailern irritiert sei, blicke sie nun ebenso verwundert auf die TV-Werbe-Trailer der englischsprachigen Sender zur »One-Billion-Rising«-Kampagne, als sei diese quasi eine Kuriosität (vgl. ebd.). Für die Frauen ihrer eigenen Generation und sozialen Schicht, die ein Bewusstsein für das allgegenwärtige Phänomen der Gewalt gegen Frauen hätten, seien Flashmobs und Videos ein Teil eines spezifischen Habitus; andere Frauen könnten sich diesen Luxus des Nachdenken über Gewalt und des Tanzens zur »Feier des eigenen Geschlechts« (vgl. ebd.) schlichtweg nicht leisten. Tanz sei eine symbolische Form des Protests, deren Botschaft aber nicht alle erreiche: »So, while we get dizzy and charged up at the idea of a ›flash mob‹ that we hope will put a creep in his place, we spend our resources over drilling a message a lot of people might not get. Or don't have the luxury to think over« (Ebd.). Disgupata kritisiert vor allem die fehlende Inklusivität der Kampagne in allen Räumen im Allgemeinen und der Protestform im Besonderen: »While I am all for symbolic manifestations of protest, I can't deny the fact that such attempts are far from inklusive. Say für example the *Delhi Rising* video – it's thoughtful, stylishly shot, just the kind I want to go, like and share on Facebook« (Ebd.). Das Kampagnenvideo Delhi Rising (2013) spricht der Meinung der Autorin nach junge, gut ausgebildete Frauen der urbanen Mittelklasse an; solche, die sowieso eher über Strategien des Schutzes vor Gewalt verfügten (vgl. ebd.). Auch die Form des »Spektakels« im Rahmen von »One Billion Rising« sei der Sache nicht dienlich. Wenn populäre Künstler wie Farhan Akhtar oder Rahul Bose im Zusammenhang von »One Billion Rising« mit Darbietungen aufträten, läge nur die komplette Aufmerksamkeit auf den populären Stars, nicht auf dem gesellschaftspolitischem Anliegen selbst (vgl. ebd.). Auch habe die Kampagne nicht die Städte mit der höchsten Kriminalitätsrate wie beispielsweise Assanol in Bengalen erreicht (vgl. ebd.). Disguptas Antwort auf ihre rhetorische Frage, ob man die Proteste zu »One Billion Rising« stoppen sollte, die sich auf eine »elaborierte Weise« der Benutzung »populärer, kultureller Aspekte« (vgl. ebd.) bedienten, in dem Sinne auch des Tanzes, fällt klar aus: »No. But we also have to find a way to make it not look like carnival that not everyone has a taste for« (Ebd.). Das Tanzen und die Darbietungen erscheinen ihr zu spektakelhaft und nicht kompatibel mit dem Habitus aller.

Zusammenfassend betrachtet kritisieren die Sprecher*innen der FIRSTPOST zum einen die Kampagne »One Billion Rising« selbst aufgrund ihrer als unzureichend wahrgenommenen Spezifizierung des Themas der Gewalt auf die soziale Gruppe der Frauen. Für den indischen Raum plädieren sie für die Notwendigkeit der Konstituierung einer kritischen Gegenöffentlichkeit, die alle Ausformungen sexueller Gewalt in den Blick nimmt. Insbesondere pädophile Gewalt in der häuslichen Sphäre und in den teilöffentlichen Räumen der Schulen sowie die Gewalt gegen Jungen und Männer werde aufgrund von Stigmatisierungen verschwiegen; die Opfer hätten keine Stimme, vielmehr müssten sie noch fürchten, ausgestoßen zu werden; als Jungen und Männer nicht nur den Halt des familiären Systems zu verlieren, sondern auch ihre Geschlechtsidentität. Zum anderen wird auch die Form der Proteste an sich kritisiert. Wenig inklusiv und in einer Art Karneval und »Ausverkauf« gesellschaftlicher Ausdrucksformen, gerate »One Billion Rising« zum Spektakel, das nur mit dem Habitus Einiger, im Besonderen der jungen,

gebildeten, indischen Frauen der Metropolen wie Delhi kompatibel sei, mitnichten mit dem aller Frauen.

Indische TV-Reportage

Die indische 3.02-minütige Reportage One Billion Rising _Flash mob dances to ›Jaago Dilli Jaago‹ zu »One Billion Rising«, gesendet am 14.02.2013 vom indischen Nachrichtensender NDTV, verhandelt aus einer länderspezifischen Sicht die getanzten Proteste. Unklar bleibt leider, an welcher Stelle der Beitrag innerhalb der Nachrichtensendung gesendet wurde. Interessanterweise hat NDTV am Tag der Proteste verschiedene Reportagen ausgestrahlt. Die obige ist ausgewählt worden, weil sie aufgrund ihrer spezifischen Länge und ihres Aufbaus im Besonderen mit dem Bericht der Tagesschausendung vom 14.02.2013 vergleichbar ist. Die Bestimmung und Auswahl der Samples, beziehungsweise die Grobstrukturierung des Materials, ergibt dabei 7 Sequenzen. Dabei erfolgt im Anschluss an die Ankündigung ein 1-sekündiges Intro, eine kurze Reportage einer Reporterin vor Ort in Neu-Delhi, nach einer kurzen Überleitung folgen Erläuterungen zur Kampagne, anschließend ein Ausschnitt aus einem Interview mit einer lokalen Aktivistin, daran anschließend der Aufruf der Moderatorin und schließlich der Epilog. Die Analyse der Ebene der Narration, des Interaktionsgefüges aus Akteur*innen, Raum und Choreographie, der Ebene der Medialität und der Ebene der Theatralität ergibt für die untersuchten Samples eine überaus positive und emphatische länderspezifische Verhandlung von Akteur*innen, Öffentlichkeit und Tanz. Dabei sind im Besonderen die Samples hinsichtlich der Untersuchungsfrage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, von Interesse, die die getanzten Proteste verhandeln. Der Beitrag startet mit einem Bild des Kampagnenmaterials. Eingeblendet ist das offizielle Logo der Kampagne »One Billion Rising«, die stilisierte weibliche Figur in blutroter Farbe, deren weiße Hände vor ihrem Schoß ein »V« bilden. An beiden Seiten der Figur erscheinen jeweils zwei stilisierte, fuchsiafarbene Blütenblätter, in schwarzen Großbuchstaben ist »ONE BILLION RISING« (vgl. ebd.) unter der weiblichen Figur gedruckt, eine Zeile darunter erscheint die Handlungsaufforderung »STRIKE | DANCE | RISE!« (vgl. ebd.). Am oberen rechten Bildrand ist das Logo des indischen Fernsehsenders, die Buchstaben NDTV, eingeblendet. Der Protest wird zunächst global verhandelt und vorab beglaubigt, sichtbar anhand des eingeblendeten Logos mit einer deutlichen Unterstützung der Kampagne, dem bereits alle Narrative, das Körper- und Tanznarrativ, das Narrative getanzter Gegenöffentlichkeit und das Narrativ transnationaler feministischer Zivilgesellschaft über Graphik, Symbolik und Text inhärent sind. Das zweite Sample startet auf der narrativen Ebene direkt mit der Szene junger Aktivist*innen, in den Kampagnen-T-Shirts gekleidet und mit purpurfarbenen Kampagnenarmbändern und -stirnbändern geschmückt, die auf dem Dilli Haat, dem Platz des Wochenmarktes vor dem Parlamentsgebäude in Neu-Delhi, tanzend demonstrieren. Sie tanzen eine lokale und eigens entwickelte Choreographie[41] zum Protest-

41 Anmerkung: Die Choreographie war zuvor über den virtuellen Raum in Form eines Tanz-Tutorials kommuniziert worden; siehe: Dance-Tutorial zu *Jaago Dilli Jaago*: https://www.youtube.com/watch?v=hSSfBmzT6fs, letzter Zugriff am 11.04.19.

song *Jaago Dilli Jaago* (»Rise, Delhi, Rise«). Die Choreographie des Flashmobs weist eine Mischung aus traditionell wirkenden indischen Tanzelementen[42] auf in Kombination mit Streetdance-Moves. Auf der medialen Ebene ist eine dynamische Kameraführung auffällig; die Fokussierung aus der Halbnahen auf die tanzenden Frauen und Männer zusammen mit der Kamerafahrt zeichnen ein sehr dynamisches und lebendiges Bild der getanzten Demonstration. Zeitgleich mit einem Kamerazoom erscheint im unteren Bilddrittel der Schriftzug »CAMPAIGN TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN« (vgl. ebd.) und die Akteur*innen singen: »Anyaya Ke Virudh…(Rise Up against Injustice) Kamoshi Ke Virudh…. Jaago (Rise Up Against Silence)«. Dann ertönt der Refrain: »Jaago Re Jaago Dilli Jaago (Rise up Rise Up Delhi Rise Up) Jaago Re Jaago (etc.)« (vgl. ebd.). Simultan zum Refrain wird im unteren Bildrand der Schriftzug »PLEDGE TO BREAK THE CYCLE OF VIOLENCE« (vgl. ebd.) eingeblendet. Auf der theatralen Ebene lassen Mimik und Gestik auf einen engagierten Einsatz schließen. Der getanzte Protest wird im Zusammenspiel der Verhandlung von öffentlichem Raum, Akteur*innen und Choreographie des Protests als kritische, feministische Gegenöffentlichkeit verhandelt. Die Beglaubigung derer erfolgt in dieser Videosequenz zunächst lokal ausgerichtet, bevor dann im Weiteren eine sprachlich-diskursive Bestätigung der Narrative erfolgt. In der für einen TV-Beitrag als relativ lang wirkendende 35-sekündige Videosequenz, die zunächst unkommentiert bleibt, scheinen die Bilder der getanzten Demonstration im Rahmen der Kampagne »One Billion Rising« für sich zu sprechen. Erst die später erfolgende Einblendung der Texte macht deutlich, dass es sich um einen zivilgesellschaftlichen Protest gegen Gewalt an Frauen handelt und verdeutlicht auch die größere Rahmung der Performance. Symbolisch zum Markplatz, der *Agora*, dem Versammlungplatz aller Bürger im antiken Griechenlands, besetzen die Tanzenden den Dilli Haat vor dem Indischen Parlament. Im Zusammenspiel der narrativen, medialen und theatralen Ebene wird das Narrativ der getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit beglaubigt. Im Gegensatz zur der Reportage der Tagesschausendung, in der die Protagonistin Debbie Andrews im Vordergrund steht, legt die länderspezifische Verhandlung von NDTV einen klaren Fokus auf die Wirkungsmächtigkeit der Bilder des getanzten Flashmobs. Tanz als valide Form des zivilgesellschaftlichen Protests für ein feministisches Anliegen wird in diesem Sample beglaubigt. Die Tanzdemonstration in Neu-Delhi erscheint als Paradigma für den weltweit getanzten Protest, der über das theatrale Mittel der eingeblendeten Schriftzüge für die Einordnung in einen transnationalen Rahmen sorgt. Dabei erscheint der Narrativ (trans-)nationaler Zivilgesellschaft nicht nur über die Rahmung, sondern auch auch über die Teilnahme von Männern evident. Im Sample 5, das sich an die Erläuterungen zu »One Billion Rising« anschließt, verdichten sich narrative, mediale und theatrale Elemente noch einmal. Während die Aktivist*innen im Hintergrund weiter tanzend demonstrieren, hat sich parallel zu ihnen und in unmittelbarer Nähe eine Gesprächsfiguration aus der NDTV-Reporterin und einer Sprecherin der Aktivist*innen gebildet. Halbnah und seitlich auf Augenhöhe

42 Anmerkung: Möglicherweise rekurriert die Choreographie auf die Tanzform des *Punjabi Jaago*, einer Form traditionellen Tanzes der Frauen eines Dorfes vor dem Haus einer zukünftigen Braut; siehe: www.dance.anantagroup.com/jaago-dance/, letzter Zugriff am 11.04.19.

mit den Akteur*innen fährt die Kamera aus der Halbnahen in Richtung der Reporterin. Parallel zu dieser Szene wird auf der linken Bildseite ein Fenster eingeblendet, das einen scheinbar zeitlich simultan stattfindenen getanzten Protest auf einem großen Schulhof zeigt. Die Schülerinnen tanzen die Choreographie der *New Light Girls*, der länderspezifischen Verhandlung zu Break the Chain (2012). Während die Aktivist*innen zu *Jaago Dilli Jaago* singen und tanzen und die Gruppe der Schülerinnen, die von einem klatschenden Publikum begleitet werden, tanzt, ertönt die Stimme der Reporterin: »I like to ask *you*. What makes you a part of this?« (vgl. ebd.). Simultan als als bestätigende Antwort wird wiederholt der Schriftzug eingeblendet: »CAMPAIGN TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN« (vgl. ebd.). Sie führt weiter aus: »We have talked about *violence*, we have talked about *patriachy*, we have *seen* so many protest in Delhi over so many months« (vgl. ebd.). Einer neuer Schriftzug erscheint: »PLEDGE TO BREAK THE CYCLE OF VIOLENCE« (vgl. ebd.). Im Anschluss an die Anspielungen auf den bereits bestehenden Diskurs und die Proteste angesicht der brutalen Gruppenvergewaltigung der indischen Studentin im Dezember 2012 in Delhi und der sprachlich-diskursiven Ebene der eingeblendeten Textzeilen, stellt die Reportin eine weitere Frage, bevor die Aktivstin antworten kann: »But you know *today* is just *against* symbolic and is probably the beginning not surely: When did you do it?« Parallel erfolgt das Einblenden des Schriftzuges: »1 BILLION RISING: KASHMIR TO KANYAKUMARI« (vgl. ebd.). Das Sample 5 ist in seiner Verdichtung der Ebenen interessant, da es im Besonderen das Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit und das Körper- und Tanznarrativ für den nationalen Raum Indiens beglaubigt. Die zeitweise simultan gesendeten Videosequenzen von getanzten Protesten aus verschiedenen Räumen, in denen Schulmädchen, aber auch ältere Frauen tanzen, erscheinen in ihrer politischen Aussagekraft als gleichwertig mit den Bildern der tanzenden Demonstrant*innen in Delhi. Tanz als valide Form des feministischen Protests tritt dabei in allen Szenen als Flashmobs auf, dessen verschiedene Choreographien länder- oder lokalspezifische Verhandlungen aufweisen. Interessanterweise verhandelt die NDTV-Reporterin den Tanz im Gegensatz zu anderen Formen der Demonstration als »nicht symbolisch« und gesteht ihm somit eine politische Aussage- und Handlungskraft zu, die keine theatrale oder symbolische Öffentlichkeit generiert, sondern eine kritische femistische Gegenöffentlichkeit. Dabei steht in der TV-Verhandlung auch außer Frage, den getanzten Flashmob als etwas anderes zu sehen, als eine soziale Choreographie eines erfolgreichen politischen Protests. Während die Aktivst*innen über ihren Gesang »ihre Stimmen erheben«, »erheben« sich im öffentlichen Raum über Tanz die weiblichen Körper als genuin politische Körper. Insbesondere erfährt dabei die Beglaubigung der getanzten Gegenöffentlichkeit ihre Legitimation auch über die Teilnahme von Männern. Parallel zur Einblendung des Schriftzuges »GLOBAL CAMPAIGN FOR WOMEN's SAFETY« (vgl. ebd.) antwortet die Aktivistin auf die beiden Fragen der Reporterin mit kräftiger, eindringlicher Stimme und erhobenem Zeigefinger: »*We don't tolerate no violence against women*[43]. In fact. It's *not just for women, it's also men* who are taking part at events like this« (vgl. ebd.). Zum Ende des Samples macht die Reporterin abschließend deutlich, dass es sich bei

43 Anmerkung: Die besondere Intonation der Sprecherin ist durch die kursive Schrift hervorgehoben.

den Protesten um ein globales Phänomen handelt. Sie beglaubigt hier auch die Narrative einer transnationalen Zivilgesellschaft: »You're gonna see them happening not just across Delhi but across the *country* and across the *globe*. So from the *Queen* of Rio Carnival to the Queen *Mother of Bhutan, everyone* has actually supported this movement« (vgl. ebd.). Wenngleich auch die Bilder der getanzten Proteste aus dem nationalen Raum generiert worden sind und eine starke länderspezifische Verhandlung und Beglaubigung aufweisen, wird doch auch das Narrativ einer transnationalen feministischen Zivilgesellschaft genährt. Da Bilder der Tanz-Flashmobs aus dem öffentlichen Raum Delhis als Paradigma wirken, ist davon auszugehen, dass Tanz grundsätzlich in seiner Validität als transnationale feministische Protestform mitgedacht wird. Im vorletzten Sample der Reportage richtet die Reporterin, auf die die Kamera aus der Halbnahen frontal gerichtet ist, während man weiterhin die tanzenden Demonstrant*innen im Hintergrund sieht, den ungewöhnlich im Rahmen einer Nachrichtensendung wirkenden, direkten und eindringlichen Appell an das Fernsehpublikum, sich an den getanzten Protesten im Rahmen von »One Billion Rising« zu beteiligen: »And it's perhaps for you time also to *strike a chord, shake a leg, and be part of this One Billion Rising* group […]« (vgl. ebd.). Alles in allem enthält der Bericht von NDTV viele Elemente der Reportage. In seiner außergewöhnlichen Verdichtung auf der narrativen, medialen und theatralen Ebene und im Zusammenspiel dieser beglaubigt die länderspezifische TV-Verhandlung im Diskursfeld zu »One Billion Rising« alle drei Kampagnennarrative, im Besonderen das Narrativ der getanzten Gegenöffentlichkeit.

6.6 Exemplarische Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung

Die Sichtung des Materials zur exemplarischen Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung erfolgte wie auch in der Zusammenstellung des Datenkorpus für den deutschen und den indischen Raum via GOOGLE. Alles in allem gestaltete sich die Auswahl englischsprachiger Presseberichterstattung in digitaler Form im Vergleich zu den anderen beiden nationalen Räumen erheblich schwieriger. Das mag zum einen daran liegen, dass es in Südafrika im Vergleich zu Deutschland oder Indien offenbar weniger überregionale Tages- und auch Wochenzeitschriften gibt. Zudem steht Südafrika immer wieder in der Kritik bezüglich der Einschränkungen der Pressefreiheit (vgl. Putsch 2011; Spiegel 2011) trotz vorbildlichem Pressegesetz, so dass kontroverse Debatten über das Maß der Möglichkeit investigativer Berichterstattung geführt werden. Die südafrikanische Wochenzeitung MAIL & GUARDIAN scheint dabei eine Ausnahme unabhängiger und qualitativ hochwertiger Berichterstattung zu sein[44]. Darüber hinaus bleibt auch unklar, inwieweit alle Artikel der überregionalen Tages- und Wochenzeitungen in digitaler Form zu finden sind. Insofern bot die medienbasierte Webseite IOL eine Quelle südafrikanischer Berichterstattung im digitalen Bereich, da sie verschiedene überregionale Zeitungen wie THE STAR und THE TIMES vertritt, andererseits weist sie auch

44 Anmerkung: Das Institut für Medien- und Kommunikationspolitik beschreibt den Mail & Guardian als »einflussreichste Qualitätszeitung Südafrikas«, siehe: https://www.mediadb.eu/forum/zeitungsportraets/mail-guardian.html, letzter Zugriff am 29.05.2020.

ein großes Spektrum regionaler Berichterstattung etablierter Zeitungen wie der CAPE TIMES oder der CAPE ARGUS auf, die den Bereich des Westcap abbilden. Insofern ist in großen Teilen südafrikanischer Presseberichterstattung zu »One Billion Rising« eine stark regional ausgeprägte Verhandlung herauszulesen.

Südafrikanische Presseberichterstattung

»One Billion Rising – South Africa«

Die als kritisch und eher linksliberal geltende Wochenzeitung MAIL & GUARDIAN veröffentlicht im Vorfeld der getanzten Proteste im südafrikanischen Raum im Rahmen der transnationalen Kampagne »One Billion Rising« am 06. Februar einen ausführlichen Artikel der südafrikanischen Filmemacherin, Autorin und feministischen Aktivtin Gillian Schutte. Bereits über den Titel »One Billion Rising – South Africa« (Schutte 2013a) wird deutlich, dass es sich um eine länderspezifische Rezeption der Kampagne handelt. Es erfolgt eine nationale Beglaubigung der Kampagne, der »großen Gegennarration« »One Billion Rising« durch die Sprecherin Gillian Schutte, die zugleich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung auch die Rolle der Länderkoordinatorin für Südafrika inne hat. Das unter der Titelzeile verlinkte Video Wits Students give Testimony about Police attack on David webster Res. (vgl. ebd.) berichtet über die Sicht schwarzer Student*innen angesichts der polizeilichen Übergriffe in Bezug auf eine Protestaktion an der *Wits University*, die mehrfach Opfer forderte. Veröffentlicht von der Plattform *Media for Justice*, die auch Gillian Schutte vertritt, können Bezüge zur Gewalt gegen marginalisierte Bevölkerungsgruppen gezogen werden. Zudem impliziert die Textzeile unterhalb des Videos, die die Handlungsforderung »Scroll through to hear the voices of women as they call for an end to violence against the feminine« (Ebd.) enthält, die Verhandlung genderspezifischer Gewalt im Zusammenhang der Student*innenproteste. Zu Beginn ihres Kommentars hält Schutte ein Plädoyer für die Überwindung des »Cartesianischen Leib-Seele-Dualismus« (vgl. ebd.), das den Tanz als ganzheitliche Erlebnis- und Ausdrucksform beschreibt. Während sie eine destruktive patriarchale Kraft ausmacht (« – a destructive anti-celebratory phallocentric force that has been thrust upon the entire global community«) (Ebd.), die weltweit geherrscht habe und sich auch im Kapitalismus zeige (vgl. ebd.), erscheint der Tanz in einer metaphorischen Umschreibung (»[…] and bring back the pantheistic experience of the body with ist sexuality and intellect indivisibly united – […]«) (Ebd.) als Gegenentwurf hegemonialer Ordnung und Macht, als feministischer Antagonismus. Diese Worte habe sie im Zuge eines Interviews mit Eve Ensler 2011 formuliert, als es zur Anfrage gekommen sei, ob sie die Rolle der Länderkoordinatorin für ›One Billion Rising‹ Südafrika übernehmen könne. Das sei für sie keine Frage gewesen, allein schon deshalb nicht, weil nicht nur die weltweite Gewalt gegen Frauen, sondern auch die gegen Mädchen thematisiert werden sollte (vgl. ebd.). Die Gegennarration »One Billion Rising« wird im Folgenden beglaubigt und emphatisch verhandelt, wenngleich auch eine zahlenmäßige Angleichung stattfindet: »Now we are a week away from the single biggest campaign to end violence against women the world has ever seen as millions of women from all different walks of life have joined this revolution« (Ebd.). Dabei wird das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft genährt und deutlich gemacht, dass es sich um die größe feministische

Gegenöffentlichkeit aller Zeiten handle, die maximal inklusiv und partizipativ Frauen aller Schichten und Ethnien miteinander vereinen könne. Zugleich inkludiere die Kampagnenarbeit das Engagement auf der Graswurzelebene mit der Unterstützung machtvoller Prominenter. Schutte beruft sich bei der Legitimierung der Kampagne und der anstehenden Proteste auf die UN-Statistik (vgl. ebd.). In ihrer länderspezifischen Rezeption wird im Besonderen deutlich, dass es ihr wichtig ist, Bewusstein über personale Bezüge, beziehungsweise soziale Rollen herzustellen und Mädchen und Frauen aller Altersgruppen mitzudenken (»That's more than one billion mothers, daughters, sisters, partners and friends that are or will be violated«) (Ebd.) und auch den Fokus auf den privaten Raum zu legen. Die Absatzüberschrift »South Africa is the fourth most dangerous place in the world to be a woman« [Herv. i. O.] (Ebd.) beglaubigt im Besonderen die länderspezifische Relevanz der Kampagne. In diesem Abschnitt bezieht sich Schutte auf die statistischen Zahlen zur Gewalt gegen Kinder und Frauen für den südafrikanischen Raum: »In South Africa it is reported that a woman is raped every 26 seconds and that 30 % of the girls below the age of 15 are at high risk of being sexually violated« (Ebd.). Auch die Aussagen des südafrikanischen Vizepräsidenten Kgalema Molanthe, der auch die südafrikanische Kampagne »16 Days of Activism for No Violence against Women and Children« unterstützt, werden zur Verdeutlichung der Problematik der Gewalt herangezogen (vgl. ebd.). Auch sei angesichts der dramatischen Zahlen bezüglich der Gewalt gegen Frauen und Kinder von Seiten der Politik ein Nationaler Rat gegründet worden. Darüber hinaus hättten sich bereits »Tausende« der südafrikanischen Bevölkerung der Kampagne Eve Ensler, die Schutte als international anerkannte Künstlerin und politische Aktivistin herausgestellt, angeschlossen (vgl. ebd.). Die nationale Relevanz von »One Billion Rising« wird im Zuge dessen über die hohe zivilgesellschaftliche Beteiligung, von der Schutte spricht, bestätigt. Dabei kündigt sie die getanzte feministische Gegegenöffentlichkeit explizit an: »On February 14 2013 we are extending a global invitation to join women and those who love them to walk, dance, rise and demand an end to violence against women« (Ebd.). Männer werden nicht wie in den indischen Rezeptionen explizit herausgestellt; sie werden mehr als Akteure in unterstützender Funktion, deren Solidarität moralisch begründet wird, mitgedacht. Dabei wird das Narrativ der transnationalen Zivilgesellschaft ebenfalls beglaubigt: »Imagine the power of one billion people showing our collective strength, our solidarity across borders and our combined rejection of violence against women« (Ebd.). Dabei ist aber innerhalb der länderspezifischen Verhandlung klar, dass es sich bei den Demonstrierenden keinesfalls nur um weibliche Akteure handeln wird, Männer und Frauen aus dem ganzen Land würden sich an den Tanz-Demonstrationen beteiligen, so Schutte (vgl. ebd.). Auch auf eine Verzahnung des parlamentarischen Millenium-Programms der südafrikanischen Regierung in der Zusammenarbeit mit Zubeida Sheik, die zugleich auch die Rolle der »One-Billion-Rising«-Koordinatorin für Kapstadt übernommen hat, wird hingewiesen. (vgl. ebd.). Der anstehende Protest in Südafrika wird im Folgenden über lokale Beispiele beglaubigt. So finden in Johannesburg die Demonstrationen auf dem Constitutional Hill statt, dem symbolisch aufgeladenen Ort südafrikanischer Demokratiegeschichte, heute Sitz des südafrikanischen Verfassungsgerichtes, das zugleich das Museum des ehemaligen Frauengefängnisses beherbergt und auch das Gefängnis zeigt, in dem einst Nelson Mandela zu Zeiten der Apartheid inhaftiert war. So

scheint der sich konstituierende Protest zugleich in einer Rahmung von Menschenrechten und Demokratiebestrebungen eingebettet zu sein. Schutte führt auf, dass es neben den Tanzflashmobs auch eine Drum-Session in der Allianz mit *Amnesty International* gebe und weitere Musik- und Sprechbeiträge, die mit dem Tanz zusammen auf einer Ebene politischer Protestformen verhandelt werden (vgl. ebd.). Zudem wird Gegenöffentlichkeit vorab auch über die Teilnahme der südafrikanischen NGO *Gift of the Givers* beglaubigt, die in Marikana, dem Ort des blutig niedergeschlagenen Streikes südafrikanischer Minenarbeiter (vgl. Gelich 2018) (vgl. ebd.), auch Aktionen im Rahmen der Kampagne durchführt. Laut Schutte werde es »Risings« (Ebd.) im ganzen nationalen Raum Südafrikas geben, in Städten, Dörfern, Townships und informellen Siedlungen (vgl. ebd.). Damit wird auch das Körper- und Tanznarrativ auf der Ebene einer politisch aktiven Zivilgesellschaft für den nationalen Raum Südafrikas beglaubigt, ohne es auf die Frauen zu spezifizieren. Über den Aufruf, der Kampagne in den sozialen Netzwerken zu folgen (vgl. ebd.), wird deutlich, dass die Kampagne und die anstehenden Proteste durch die Sprecherin in allen Räumen beglaubigt wird. Der letzte, ausführlich gestaltete, Textabschnitt, wird der rhetorischen Frage nach der Validität der Protestform des Tanzes (»Why dance?«) [Herv. i. O.] gewidmet. Ihre Antwort, die das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit beglaubigt, fällt ausführlich aus und verhandelt den Tanz in der Kombination mit Gesang im öffentlichen Raum Südafrikas als eine Protestform, die von jeher für den Kampf für die Normativität der Menschenrechte, insbesondere auch von Frauen, zivilgesellschaftlich eingesetzt worden sei: »Dance is used in protest in many parts of the world. In South Africa especially, dance and song has always been intrinsic to protesting for human rights and often led by women. Dance denotes a freedom of body, mind and soul. It is both a celebratory and rebellious act in that speaks of a freedom of movement, a non-restricted relationship to the body and is the antithesis of an opressed, restrained and violated body. It is essentially non-patriachal and it rebels against patriachal control over the female body« (Ebd.). Sie verhandelt tanzende, weibliche Körper im öffentlichen Raum per se als Gegenöffentlichkeit, sie seien eine »Antithese« der Gewalt erlitten habenden und kontrollierten weiblichen Körper. Implizit bestätigt sie damit auch das Körper- und Tanznarrativ. Im Anschluss an ihre Ausführung zum Tanz und sein Verhältnis zum weiblichen Körper erhebt sie den Tanz, beziehungsweise das freudvolle Tanzen im öffentlichen Raum, quasi als Grundrecht von Männern und Frauen (vgl. ebd.). In einer Form der mythischen Überhöhung geht sie somit über das kampagneneigene Narrativ hinaus. Über das Tanzen bekämen sowohl Männer als auch Frauen die Möglichkeit, den durch die »patriachalen Gesellschaftsstrukturen entfremdeten Körper« für sich selbst wieder zurückzufordern (vgl. ebd.). Über die Narrative der Kampagne hinaus wird der Tanz im öffentlichen Raum von Schutte nicht nur als politische Gegenöffentlichkeit sondern zugleich auch als »Rückeroberung« des eigenen Körpers begriffen. Dem Versammeln der Menschen in Rahmen der »freudvollen Kampagne« sei das politische Potential inne, eine Art »kollektive Karthasis« (vgl. ebd.) auszulösen. Das Tanzen sei in dem Zusammenhang »revolutionär« (vgl. ebd.); Schutte bestätigt nicht nur das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit, sondern beschreibt den Tanz im Rahmen einer »kapitalistischer Ordnung« als freiheitlichen Akt per se (vgl. ebd.). Im Zuge ihrer Argumentation verbindet sie das Politische des Tanzes auch mit anthroposophischen Gedankengängen (vgl. ebd.). Tanz als soziale

Choreographie des Protests im öffentlichen Raum wird von Schutte als Ausdruck des politischen Empowerments und des Menschseins an sich verhandelt. Damit geht sie in ihrer länderspezifischen Verhandlung über die Rahmung und die Beglaubigung der Narrative hinaus. Der abschließende Aufruf (vgl. ebd.), der Kampagne in den sozialen Netzwerken zu folgen, beglaubigt das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft.

»One Billion Rising on Valentine's Day«

Der Artikel »One Billion Rising on Valentine's Day« der südafrikanischen Journalistin Hlengiwe Kweyama, publiziert am 13.02.2013 auf der Mediaplattform IOL, verhandelt die bevorstehenden Proteste und die Form des Tanzes ebenfalls sehr positiv. Die Beglaubigung der Kampagnennarrative erfolgt nicht nicht nur bereits in der Überschrift, sondern wird zugleich über das abgebildete Kampagnenplakat mit dem dem ergänzenden Schriftzug »WE GOT THE POWER« (vgl. ebd.) bestätigt. Die Unterzeile (»Durban's acclaimed Flatfoot Dance Company has invited the public to join them in a ›global strike‹ dance in Umlazi on Thursday as part of the One Billion Rising campaign to end violence against women and girls«) (Ebd.), die offenbar im Zusammenhang mit dem abgedruckten Plakat steht, macht explitzit die Bestätigung des Narrative getanzter Gegenöffentlichkeit zu einem feministischen Anliegen deutlich, begleitet und unterstützt durch lokale künstlerisch-politische Allianzen[45]. Über die zitierte Sprecherinnenposition der Eventkoordinatorin der *Flatfoot Dance Company*, Lliane Loots, wird deutlich, dass Männer und Frauen dazu aufgerufen werden, sich tanzend zu beteiligen (vgl. ebd.). Auch auf die in Durban ansässige Filmemacherin Karen Logan wird hingewiesen, deren Aufgabe es sein wird, einen Film über die getanzten Proteste in Durban zu drehen, der auf der Homepage von »One Billion Rising« hochgeladen werden soll (vgl. ebd.). Im Zuge dessen findet eine implizite Beglaubigung der Kampagnennarrative statt. Anschließend wird die Sprecherinnenposition Eve Ensler zitiert, die dem Tanz eine besondere Rolle als politisch-ästhetische Protestform zuschreibt: »Dancing insists we take up space. It has no set direction, but we go there together. It's dangerous, joyous, sexual, holy, disruptive. It breaks the rules. It can happen anywhere, at any time, with anyone. It's free« (Ebd.). Tanz wird über die Zitation Ensler als mächtige, globale und freudvolle Protestform verhandelt, die einer friedlichen Eroberung des öffentlichen Raumes gleichkommt. Sie »stört« die soziale Choreographie der Ordnung der Stadt (vgl. Klein 2011), bricht mit den Regeln des öffentlichen Raumes, das auch über ihr subversives Potential. Dabei wird dem Tanz kein Geschlecht zugewiesen, zugleich aber über das

45 Anmerkung: Dabei versteht sich die *Flatfoot Dance Company* als zeitgenössische Non-Profit-Organisation, die es denjenigen Tänzerinnen und Tänzern, denen als Folge und Auswirkung der Apartheid der Zugang zum professionellen Tanztraining verwehrt geblieben war, ermöglicht, Zugang zum zeitgenössischen Tanz, bei gleichzeitiger Förderung traditioneller südafrikanischer Tanzstile, zu erhalten. Zudem führen Tanzlehrer*innen der Kompagnie auch soziale Projekte (Tanzunterricht und Tanzentwicklungsarbeit) in ländlichen und städtischen Gebieten der Region Kwa-Zulu-Natal durch. Die *Flatfoot Dance Company* beschreibt ihre Arbeit und ihre künstlerischen Aufführungen als politisch und sozial aufgeladene Tanztheaterarbeit, vgl: https://flatfootdancecompany.webs.com, letzter Zugriff am 15.03.19.

inklusive »wir« deutlich gemacht, dass es sich um eine valide transnationale feministische Protestform handelt, die maximal partizipativ ist und ihr demokratische Potential voll ausschöpfen kann. Im Weiteren werden auf Flashmobs und Tanz-Performances in Kapstadt hingewiesen; dabei nimmt an der dortigen »dawn ceremony« (vgl. Ebd.) auch die Ministerin des Sozialministeriums teil. Abschließend werden noch Zubeida Sheik und Gillian Schutte zitiert, die beide die Wichtigkeit der Kampagne für den nationalen Raum Südafrikas und den globalen im Allgemeinen bestätigen. Im Besonderen wird die Sprecherinnenposition Schuttes aufgenommen, die an die Verantwortung der südafrikanischen Regierung appelliert: »The government has to step up the table and start looking after the women in this country« (Ebd.). Auch in der länderspezifischen Verhandlung der Kampagne im Vorfeld der getanzten Proteste werden die Kampagnennarrative beglaubigt und die Wichtigkeit des zivilgesellschaftlichen Anliegens für den nationalen Raum Südafrikas herausgestellt. Tanz wird dabei vorab als valide Protestform zur Herstellung einer feministischen Gegenöffentlichkeit beglaubigt.

»Flash mobs for One Billion Rising«

Am Tag nach den getanzten Protesten berichtet die Jounalistin Sisi Llwandle in der Cape Argus erneut von »One Billion Rising« in Südafrika, dieses Mal fokussiert sie sich auf die Ereignisse in Kapstadt. Die Artikelüberschrift »Flash mobs for One Billion Rising« (Llwandle 2013) stellt die soziale Choreographie und den Tanz in den Vordergrund. Hier findet bereits eine implizite Verhandlung des Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit und transnationaler Zivilgesellschaft statt. Auf der Photographie unterhalb der Titelzeile ist aus der Halbnahen eine Gruppe sich im Halbkreis formiert habender schwarzer Trommler zu sehen. Sie tragen traditionell anmutende Kleidung; eine rote Tunika mit weißer Schärpe und Stirnbändern mit erdfarbenen geometrischen Formen und Armbinden in derselben Musterung. Einer der Trommler scheint auch zu singen. Die Gruppe der männlichen Akteure befindet sich auf einer Straße oder einem asphaltierten Platz. Im Hintergrund stehen weiße Männer, die verdeutlichen, dass es sich bei der Szene um einen Ausschnitt einer Demonstration handelt. Sie halten Plakate mit der Aufschrift »#Stop Rape LEAD SA« (vgl. ebd.) in die Höhe. Die feministische Gegenöffentlichkeit zu »One Billion Rising« wird offenbar über die Gruppe der Trommler und der Demonstranten legitimiert. Die Bildunterschrift (»Cape town – 14022013 – An emphatic Umuvunga Ngoma Brurundi drummer smiles with enjoyment as he plays and sings. Members of LeadSA, Dance4Life, sonke Gender Justice Group, and Umvunga Ngoma Burundi Drummers converged on the Cape Town station at midday to protest against rape in South Africa. Prasa eventually kicked them off since they had no permit and the procession dissipated, some of them continuing up some streets«) (Ebd.) verhandelt bereits die länderspezifische Ausformung der Kampagne, beziehungsweise deren lokale Umsetzung in Kapstadt durch unterstützende Gruppen und Organisationen wie der *LeadSA*[46], einer alternativen Medienöffentlichkeit oder der internationalen NGO *Dance4Life*[47]. Über die Verhandlung der Unterstützung durch namenhafte NGOs

46 Anmerkung: siehe: www.leadsa.co.za, letzter Zugriff 17.03.19.

47 Anmerkung: siehe: https://dance4life.com, letzter Zugriff am 17.03.19.

und Organisationen erscheint der Protest, die Demonstration gegen Gewalt an Frauen und Kindern, als gesamtgesellschaftliches Anliegen, das auch über die Teilnahme von Männern legitimiert wird. Dabei entsteht aber auch der Eindruck, die Vorarbeit und Durchführung der Demonstrationen zu »One Billion Rising« sei vor allem über die professionelle Bildungsarbeit und die Soziale Arbeit organisiert worden. Auch andere künstlerische Formen des zivilgesellschaftlichen Protests wie das Trommeln oder Singen werden verhandelt. Darüber hinaus wird die Debatte über Kampagne anders als in der deutschen oder der indischen Rezeption auch bezüglich der Thematisierung der Gewalt gegen Kinder erweitert. Während sich die Umsetzung im deutschen Raum vornehmlich auf die Problematik der Gewalt gegen Frauen konzentriert hatte, verhandelt die südafrikanische Produktion und Rezeption insbesondere auch die Gewalt gegen Mädchen. Alles in allem hat der Protest und die »Störung der choreographischen Ordnung« (vgl Klein 2011) in Kapstadt offenbar die lokale Verkehrsgesellschaft auf den Plan gerufen, die die Demonstrierenden wohl aber nicht davon abhalten konnte, ihren Protest in anderen Straßenzügen fortzusetzen. Die Einleitung »Cape Town – Flash mobs across the country led by various organisations took to major cities to protest against rape and violence against women and children in the One Billion Rising campaign« (Ebd.) stellt heraus, dass sich eine getanzte Gegenöffentlichkeit im ganzen Land formiert habe, organisiert von verschiedenen zivilgesellschaftlichen Organisationen. Dabei wird die Notwendigkeit zivilgesellschaftlichen Handelns am Beispiel der brutalen und tödlich endenden Gruppenvergewaltigung der Schülerin Anene Booysen deutlich gemacht, die das Ausmaß genderspezifischer Gewalt in Südafrika exemplarisch vor Augen führen soll (vgl. ebd.). Im Weiteren wird hervorgehoben, dass einzelne, legitimierte Sprecher der Organisationen oder Sprechchöre die Proteste sprachlich-diskursiv unterstützen. Der Protest wird dabei im Sinne der Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte verhandelt (vgl. ebd.). Tanz erscheint neben den Sprechchören und Ansprachen als valide Protestform, wobei kein Gendering erfolgt, beziehungsweise keinerlei Bezugnahme oder explizite Ausweisung von männlichen Akteuren wie in der indischen Rezeption. Auch die Teilnahme namenhafter Universitäten wie der *Stellenbosch University* wird explizit hervorgehoben. Studierende hätten dort einen »Schweigeprotest« organisiert. Somit erfolgt eine Legitimierung der Proteste zu »One Billion Rising« auch über das explizite Ausweisen einer akademischen Beteiligung, im Besonderen über die zitierte Specherposition des Vize-Kanzler der Universität (vgl. ebd.). Auch die Beteiligung von Schule über verschiedene Formate symbolischer Formen wird thematisiert (vgl. ebd.). Schießlich wird noch auf die Beteiligung von *Cosatu*[48] verwiesen, dem gewerkschaftlichen Dachverband Südafrikas. Alles in allem werden in der länderspezifischen Verhandlung die Proteste im Rahmen von »One Billion Rising« über mächtige Sprecher*innenpositionen großer Verbände, NGOs und Bildungseinrichtungen legitimiert. Tanz erscheint im Artikel, der sich vor allem auf die Aktionen in Kapstadt fokussiert hat, als eine valide Form des Protests unter anderen künstlerischen Formen.

48 Anmerkung: siehe: www.cosatu.org.za, letzter Zugriff am 19.03.19.

»Women of the world join hands in protest«

Der Artikel »Women of the world join hands in protest« (Dobell 2013), am 15.02.2013 in der CAPE TIMES erschienen, rezipiert die Proteste im nationalen Raum Südafrikas im Rahmen der globalen Kampagne. Bereits mittels der Überschrift wird Narrativ einer transnationalen feministischen Zivilgesellschaft über das sprachliche Bild beglaubigt. Die Photographie zeigt aus der Vogelperspektive eine riesige Versammlung tanzend demonstrierender, junger asiatischer Frauen in Schuluniformen. Der Protest wird explizit über die Teilnahme von jungen Frauen, einer Bildungseinrichtung zugehörig, verhandelt. Die Bildunterschrift erklärt, dass es sich bei den fröhlich Demonstrierenden um philippinische Studentinnen des *St. Scholastica Colleges* in Manila handelt (vgl. ebd.). Damit wird das Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit unter Bezugnahme auf die Aktion in Manila beglaubigt und zu Beginn des Textes als transnational bestätigt: »Women around the globe joined together yesterday as part of the One Billion Rising campaign to stop violence against women and children, in the largest campagin of its kind« (Ebd.). Im Besondern wird im Rahmen der transnationalen Demonstrationen die Rolle Indiens herausgestellt: »India was at the forefront of the campaign, galvanised by the recent fatal gang rape shocked the country« (Ebd.). Anschließend wird Tanz im Zusammenhang mit der lokalen Verhandlung der »dawn ceremony« am Tafelberg, einem touristisch hoch frequentierten und symbolisch aufgeladenen »romantischen Hochzeitshotspots«[49] in Kapstadt, der politisch umgedeutet wird, (vgl. ebd.) als zivilgesellschaftliche Protestform bestätigt. Wie auch in den zuvor untersuchten Presseverhandlungen wird im Zuge der länderspezifischen Rezeption Bezug auf die UN-Statistik genommen und legitimierte Sprecherpositionen wie die der südafrikanischen Ministerin für Soziale Entwicklung, Bathabile Dlamini, hervorgehoben, um die Proteste zu legitimieren (vgl ebd.). Dabei werden auch in diesem Artikel legitimierte Sprecherinnenpositionen wie die Gillian Schuttes oder Zubeida Sheiks zu Beglaubigung der nationalen, zivilgesellschaftlichen Relevanz der Proteste herangezogen (vgl. ebd.). Auch auf die Beteiligung von Schulen in der Durchführung der Demonstrationen wird verwiesen (vgl. ebd.). Alles in allem wird das Körper- und Tanznarrativ der Kampagne nicht verhandelt. Zu allererst geht es um die gesellschaftspolitische Legitimierng der Demonstrationen im Rahmen der transnationalen Kampagne »One Billion Rising« über machtvolle Sprecher*innenpositionen. Tanz erscheint als politische Ausdrucksform in der Nachverhandlung der Demonstrationen, die nicht pe se in den Vordergrund gestellt wird.

»One Billion Rising gets off the ground with not much local buy-in«

Der am 17.02.2013 in der CITY PRESS publizierte Kommentar »One Billion Rising gets off the ground with not much local buy-in« (CITY PRESS 2013) verhandelt die als marginal eingestufte lokale Beteiligung der Zivilbevölkerung an den Protesten in Rahmen von One Billion Rising in Johannesburg deutlich kritisch. Auf der Photographie sieht

49 Anmerkung: siehe: https://www.tablemountain.net/blog/entry/table_mountain_nuptials_a_wedding_that_wows; https://www.tablemountain.net/blog/entry/table_mountain_weddings_cape_towns_best-kept_secret, letzter Zugriff am 19.03.19.

man aus der Perspektive der Halbtotalen einen Ausschnitt demonstrierender schwarzer Frauen. Sie halten Kunstplakate in die Höhe, auf denen Frauen oder Kinder als Opfer gezeichnet sind. Eine weibliche Figur steht bis auf den Slip ausgezogen zur Wand, sexuelle Gewalt wird angedeutet. Ein anderes Bild zeigt eine Kohlezeichnung trauriger, dunkler Kinderaugen, ein drittes eine Zeichnung, die Kindesmissbrauch andeutet über eine erwachsene Hand, die den Mund eines Kindes zuhält. Die Akteurinnen auf dem Bild verkörpern einen zivilgesellschaftlichen Protest gegen Gewalt an Frauen und Kindern. Die Form des Tanzens wird dabei nicht verhandelt. Die Problematik der Gewalt wird über das Bild aus länderspezifischer Perspektive heraus thematisiert. Zu Beginn des Artikels wird aus dieser Perpektive die offenbar bestehende Ambivalenz zwischen der gesellschaftlich vorherrschenden Prüderie und des auch damit zusammenhängenden Schweigens, bei gleichzeitiger hoher Rate sexueller Gewalt gegen Frauen angesprochen: »South Africans are weird – they won't say ›vagina‹ but four woman a minute in the country have theirs violated« (Ebd.). Die Gewalt gegen Frauen in Südafrika wird als gesellschaftliches Problem offenkundig, zugleich auch implizit deutlich, dass eine Form der Öffentlichkeit zu diesem Thema geschaffen werden muss. Ein Grund des Schweigens sei die Einordnung der Sexualität und auch der damit verbundenen Gewalt gegen Frauen in die private Sphäre (vgl. ebd.). Auch sei die Argumentation in sich widersinnig, da die Vagina der Frau, der weibliche Körper, angesichts weltweiter Gewalt gegen Frauen, mitnichten der Frau selbst gehöre (vgl. ebd.). Somit wird der weibliche Körper als ein gesamtgesellschaftlicher verhandelt, im Zuge dessen gewaltsamer Übernahme es darum gehe, das Private, hier die Gewalt gegen Frauen, als politisch zu begreifen und an die Öffentlichkeit zu bringen. Im Anschluss an die Argumentation wird auf das feministische Theaterstück, den »Handlungsaufruf« (vgl. ebd.) Eve Enslers, die *Vagina Monologe*, hingewiesen, die im Rahmen der nationalen Produktion der Kampagne und deren Auftaktveranstaltung in Johannesburg von namenhaften südafrikanischen Schauspielerinnen und Aktivistinnen wie Lebo Mashile[50], Fiona Ramsey[51], Vanessa Cooke[52], Louise Saint-Claire[53] und Karabo Tshikube[54] (Youth Coordinator South Africa) augeführt werden (vgl ebd.). Am Valentinstag, den die CITY PRESS auch mit der um die Welt zikulierenden Nachricht, des Erschießens der eigenen Freundin durch den Olympioniken Oskar Pistorius in Zusammenhang bringt, hätten nun weltweit Frauen und auch einige Männer »sich erhoben«, um gegen die Gewalt zu demonstrieren (vgl. ebd.). In der Bezugnahme auf die eigene soziale Welt reflektiert die anonyme Autorin des Kommentars, der Teile einer Reportage enthält, selbstkritisch ihr bisher fehlendes politisches Engagement im Kampf gegen Gewalt an Frauen in Südafrika: »Usually my middle class ass is too busy or exhausted to protest, but I know too many women who

50 Anmerkung: siehe: https://www.designindaba.com/profiles/lebo-mashile, letzter Zugriff am 19.03.19.

51 Anmerkung: siehe: https://www.tvsa.co.za/actors/viewactor.aspx?actorid=2026, letzter Zugriff am 19.03.19.

52 Anmerkung: siehe: http://esat.sun.ac.za/index.php/Vanessa_Cooke, letzter Zugriff am 19.03.19.

53 Anmerkung: https://www.tvsa.co.za/actors/viewactor.aspx?actorid=4631, letzter Zugriff am 19.03.19.

54 Anmerkung: siehe: https://www.onebillionrising.org/16538/survived-abuse-led-start-uprising-karabo-tshikube/, letzter Zugriff am 19.03.19.

have been violated and, as a mother of a female child, I have to make the world a less deadly place for her« (vgl. ebd.). Zusammen mit ihrer Mutter und deren Freundinnen beschließt sie, an den Protesten auf dem symbolträchtigen Constitutional Hill, den sie als »passenden« Ort im Zusammenhang mit dem zivilgesellschaftlichen Anliegen empfindet, teilzunehmen. Sie findet dort viele engagierte künstlerisch verortete Gruppen vor, allerdings kann sie das Narrativ (machtvoller) getanzter Gegenöffentlichkeit nicht umfassend beglaubigen: »What there were not enough of were ordinary South Africans. There were some families, some fathers with their daughters, but not enough« (vgl.: ebd.). Sie vermisst offenbar eine signifikante Beteilung der Zivilgesellschaft, um die Proteste in ihrer Wirkungsmächtigkeit und als zivilgesellschaftliches und politisches Anliegen beglaubigen zu können. Was sie wahrnimmt ist keine Gegenöffentlichkeit, sondern eine Darstellung der Problematik der Gewalt. Angesichts der Proteste in Indien, die sie als erfolgreiche Antwort und feministische Gegenöffentlichkeit vor dem Hintergrund der brutalen Vergewaltigung der indischen Studentin Jyoti Singh Pandey wertet, könne sie nur neidisch werden; die südafrikanische Anwort auf den Tod Anene Booysens habe nicht annähernd die Wut und Rage bei der Zivilbevölkerung generiert (vgl. ebd.). Während sie die Proteste in Indien als feministische Gegenöffentlichkeiten beglaubigt, bleibt Selbiges für den nationalen Raum Südafrikas aus. »Why arent't South Africans more angry? That's the question I came away from Constitutional Hill« (Ebd.), fragt die Autorin kritisch in ihrem abschließenden Resümee ihrer Beobachtungen am Tag der Proteste. Die Problematik der Gewalt gegen Frauen und Kinder wird von ihr insgesamt betrachtet als ein zu wenig im politischen Bewusstsein der Zivilgesellschaft wahrgenommes Problem bewertet. Die Proteste im Rahmen von »One Billion Rising« seien ihr eher als eine Art etablierter Versammlung der »üblichen Verdächtigen« vorgekommen als eine überbordende Welle der Protests: »I felt like a gathering of the usual suspects, not an upswelling of widespread rage against the bloodied and mutilated vaginas of our sisters, mothers, daughters and partners« (Ebd.). Die Autorin bestätigt die Kampagnennarrative nicht.

Die länderspezifische Rezeption der südafrikanischen Presse zeigt ein sehr disparates Bild bezüglich der Proteste im nationalen Raum Südafrikas. Im Vorfeld als sehr positiv und emphatisch verhandelt, werden die Proteste aber zu Teilen auch über Bilder oder Geschichten aus anderen nationalen, beziehungsweise lokalen Räumen wie Manila oder Neu-Delhi beglaubigt. Das offenbar hohe Engament prominenter Akteur*innen aus dem Bereich der Bildung, der Kunst oder der Politik kann offenbar auch nicht dabei helfen, ob eine Öffentlichkeit zum Thema der Gewalt gegen Frauen und Kinder als eine wirkliche feministische Gegenöffentlichkeit, die hegemoniale Deutungsmuster der Gesellschaft in Frage stellt, wahrgenommen wird. Zudem wird auch die Protestform Tanz in der Nachverhandlung der Aktionen nicht als solche vernommen, als friedvolle und eben auch subversive und machtvolle, wie sie Gillian Schutte in ihrem Essay im Vorfeld beschrieben hat. Keineswegs scheint der Tanz als kritische Störung der öffentlichen Ordnung, der hegemonialen sozialen Choreographien im öffentlichen Raum, als Durchführung des Politischen, erlebt worden sein.

Südafrikanische Kritiken

Englischsprachige Kritik aus dem südafrikanischen Raum kommt aus dem sozialwissenschaftlichen Bereich und interessanterweise auch aus dem Bereich des Aktivismus selbst, vor allem in der Sprecherinnenposition Gillian Schuttes, die in der Reflexion von »One Billion Rising« nun einige ihrer Beglaubigungen stark relativiert. Die gesichteten und untersuchten Kritiken diskutieren die Protestform des Tanzens im öffentlichen Raum und ihrer Eignung für ein feministisches Anliegen und wagen auch eine warenökonomische Betrachtung der Kampagne.

Talia Meer[55], Wissenschaftlerin und Doktorandin an der *University of Capetown* im Bereich der Genderstudies (Gender Health and Justice Research Unit), kritisiert in ihrem Artikel »From Slut Walt to One Billion Rising: Losing the protest plot« (Meer 2013), am Vortag der Proteste in der MAIL & GUARDIAN publiziert, die Kampagne und die Wahl der Protestform im Zusammenhang des Anliegens. Basis ihrer Argumentation besteht in der These des warenökonomischen Charakters von »One Billion Rising« als »Marke« (vgl. ebd.). Das Konzept zur Etablierung der Marke sei simpel: »Concept simple. Motivated by the consensus, that one woman in three worldwide – that is one billion – experiences from of violence in her lifetime. Ensler hopes to reclaim February 14, as V-Day. A day where women of every stripe and color, take to the streets and dance« (Ebd.). In der Vorstellung Enslers sollen an diesem Tag Menschen weltweit auf die Straße gehen und tanzend für ein Ende der Gewalt gegen Frauen demonstrieren (vgl. ebd.). Dies wertet die Autorin als eine seltsam anmutende Vorstellung (vgl. ebd.). Richtig sei aber, genderspezifische Gewalt in Südafrika zu bekämpfen. Zudem blickten Tanz und andere Formen des Protests auf eine lange Tradition in der Bürgerrechts- und Anti-Apartheid-Bewegung in Südafrika zurück. Sie spricht in diesem Zusammenhang auch »toyi-toying« an (vgl. ebd.). Frauenfeindlichkeit durchsetzte zudem alle Teile der südafrikanischen Gesellschaft und ihre kulturellen Artefakte. Dennoch fragt sie sich, ob sich der Tanz denn im Kampf gegen die tief verwurzelte Gewalt gegen Frauen überhaupt eigne: »Can we just dance it all away? Or dance it away just a litte? We certainly cannot ›dance until the violence stops‹!« (Ebd.). Damit stellt sie die Frage nach der Validität der Protestform Tanz. Ihr sei nicht klar, welche politischen Ziele denn nun genau das Tanzen im öffentliche Raum in Südafrika erreiche sollen. Auch sei ihr unklar, welche Menschen sich nun genau davon angesprochen fühlen sollen. Die Rechtsnormen in Südafrika seien vorbildlich; welche politische Ziele und Forderungen bezüglich der Legislative verkörpere denn nun der Tanz? Ihre Überlegungen führen sie zu der Vermutung, dass die Teilnahme an »One Billion Rising« weniger ein politischer Akt sei, sondern Teil eines Trends und Habitus: »Are we just dancing because – like many others the world over – we want to be a part of flash-mob, spectacle, global trend? Or are we dancing because it's a dare I say ›fun‹ response to an issue few of us really want to confront?« (Ebd.). Wie bereits schon exemplarisch am Phänomen der slutwalks zu beobachten gewesen sei, laufe »One Billion Rising« Gefahr, mehr Ausdruck eines Spektakels, denn eines politischen Anliegens zu sein. Tanz wird aus der länderspezifischen Sicht der Autorin nicht als eine Protestform für ein feministisches Anliegen verhandelt.

55 Anmerkung: siehe: https://za.linkedin.com/in/talia-meer-66bb3b82, letzter Zugriff am 30.05.2020.

Zudem kann Tanz für dieses auch keinen nachhaltigen Diskurs (»What happens afterwards?«) (Ebd.) generieren. Protestformen wie der slutwalk oder der Tanz zu »One Billion Rising« eröffneten nur priviligierten, an der westlichen Kultur orientierten Frauen aufgrund marginaler Anschlussfähigkeiten eine Möglicheit der Teilnahme: »NOT everyone has the same privilege to drop what they are doing and walk into the streets to dance. Many people on the wrong side of the race/class divide cannot leave their jobs in the middle of the day and not faces penalties, financial losses or even job loss. And what about persons with disabilities? To misuse Emma Goldman, can you still join the revolution if you cannot dance?« (Ebd.). Damit kritisiert sie auch den Handlungsaufruf Enslers, dem mitnichten alle folgen könnten. Im Zeitalter des Marketing und der Ökonomisierung von politischem Protest würden die Kampagnen nicht ausreichend reflektiert werden (vgl. ebd.). Auch sei die Nachhaltigkeit von Tanz nicht gegeben. Der performative Protest wirke nicht gesellschaftsverändernd. Die Kampagne an sich sei zu begrüßen, dennoch müsse gefragt werden, wie nachhaltiges Handeln der Zivilgesellschaft generiert werden könne: »In a society that bears down on women, tells them how to dress, how to act, where to go, with whom, at what time, such moments are extremly valuable for some, moments of visibility, freedom, of solidarity, of empowerment. But these cannot exist in isolation. So I am not asking you NOT to participate in events like One Billion Rising or Slut Walk, I am asking you to consider what you will do afterwards« (Ebd.). Talia Meer beglaubigt insgesamt gesehen die Kampagnennarrative nicht, wenngleich sie die Möglichkeit einräumt, dass einige Teilnehmende im Moment des Tuns durchaus das Gefühl der Solidarität und des Empowerment erlebten. Vielmehr plädiert sie für ein nachhaltiges gesellschaftliches Handeln. Zudem kritisiert sie die mangelnde Anschlussfähigkeit der Kampagne und die geringen Partizipationsmöglichkeiten. Dennoch bleibt fraglich, ob der kritisierte warenökonomische Charakter der Kampagne und ihrer Protestfrom im Widerspruch zum Ziel der Herstellung einer feministischen Gegenöffentlichkeit stehen muss (8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene performativ gewinnen?).

Gillian Schuttes Kritik, die Nachverhandlung der Kampagne und der getanzten Proteste vom 09.05.2013, »Why I stepped out of my One Billion Rising South Africa Coordinator role«, die noch bis 2019 textlicher Bestandteil ihrer Homepage war, überracht zunächst. Nachdem sie noch im Februar, im Vorfeld der anstehenden Demonstrationen, emphatisch die Kampagnennarrative und die Gegenerzählung beglaubigt hatte, äußert sie in dieser Kritik große »ideologische Differenzen«, die gar eine Abkehr von ihrer tragende Rolle und ein In-Zweifel-Ziehen des Tanzens in dem Zusammenhang von »One Billion Rising« mit sich ziehen: »I have ideological differences with the international office. While I support the ethos of dance and protest I cannot work within the organisational expectations and criticisms/invalidations of my personal politics« (Ebd.). Ihre sozialkritische, links orientierte Einstellung stünde dabei im Interessenkonflikt zum Kampagnenmanagement von V-Day, das im Prinzip eine bürgerliche Mittelklasse vetrete. »One Billion Rising« sollte länderspezifische Anpassungen vornehmen und die Ebene der Graswurzelbewegungen stärker einbeziehen und marginalisierte Gruppen in den Länder selbst stärker partizipieren lassen. Schutte ist mittlerweile der Ansicht, dass soziale Protestbewegungen und Funding in einem diametralen Gegensatz zueinander stünden: »I don't think ›protest movements‹ and corporate funding are great

bed partners. The suggestion that I was judgemental, radical and other negative adjectives because of my refusual to go that route, was again, telling« (Ebd.). Ihr möge nicht vorgeschrieben werden, sie solle die V-Girls in eine Führungsposition im Rahmen der Kampagnenarbeit bringen; den »Mittelklasse-Teenagern« fehle es schlichtweg an sozialem und feministischem Wissen und an Erfahrung (vgl. ebd.). Wenngleich sie darüber hinaus die »Wiedereroberung« des öffentlichen Raumes durch weibliche Körper gutheiße, könne doch ein feministischer Kampf, so wie er in Südafrika geführt werden müsse, nicht als »freudvolle Revolution« tituliert werden (vgl. ebd.). Damit wehrt sich Schutte gegen die kampagneneigenen diskursiven Zuschreibungen. In dem Zusammenhang kritisiert Schutte auch vehement die vom Management vorgenommene »Korrekturen« ihrer Pressemeldungen (vgl. ebd.). Ihre Kritik an der Kampagne richtet sich an die als undemokratisch empfundenen Praktiken der Führung. Zudem habe man auch fragwürdige Gruppen, deren Anliegen nicht mit dem Ziel der Kampagne vereinbar sei, aufnommen (vgl. ebd.). Auch der Einsatz prominenter Personen der Öffentlichkeit, die sonst eher zum Thema der Gewalt gegen Frauen geschwiegen hätten und durch »One Billion Rising« nun eine noch größere mediale Resonanz erhielten, sei fragwürdig (vgl. ebd.). Am meisten im Zusammenhang nationaler Umsetzung der Kampagne in Südafrika ärgere sie aber die Frage nach dem Tanz: »Mostly I will not be asked questions such as – ›There are 54 million people in South Africa – why were they not all dancing?‹ Are you fucking kidding me?!?« (Ebd.). Ihr politischer Anspruch sei es gewesen, Südafrika über ihre Netzwerkarbeit zu mobilisieren, nicht einen »nationalen Protesttanz« zu choreographieren, dem es an angesichts der ökonomischen Probleme massiver Teile der Bevölkerung an Zynismus nicht entbehre. Die »Choreographisierung« eines Tanzes steht für Schutte im Widerspruch zu den gesellschaftlichen Problemen und Realitäten in Südafrika. Zudem haben die Proteste in Marikana gezeigt, dass erfolgreicher zivilgesellschaftlicher Protest, der sich für die Rechte und die Solidarität von Frauen einsetze, sehr wohl ohne Tanz ausgekommen könne, der in diesem Zusammenhang auch unangemessen gewesen wäre. (vgl. ebd.). Tanz könne eine valide Protestform sein, wenn sie sich organisch ergebe, nicht als eine von oben aufoktroyierte Form (vgl. ebd.). »One Billion Rising« hätte zudem gezeigt, dass große Organisationen die Tendenz hätten, die Bedürfnisse der Graswurzelbewegungen zu negieren. Politischer, zivilgesellschaftlicher Aktivismus könne die Solidarität einer großen, globalen Kampagne gebrauchen, macht Schutte deutlich, nicht aber deren Vereinnahmung. (vgl. ebd.). Statt dessen wirft die Autorin dem Management von »One Billion Rising« vor, länderspezifische Anpassungen der Umsetzung und Anliegen marginalisierter Gruppen missachtet zu haben, auch die Ihrigen (vgl. ebd.). Sie fordert deshalb dazu auf, ein internationales Symposium im Rahmen der Reflexion und Strategieausrichtung von »One Billion Rising« abzuhalten, um somit basisdemokratische Prozesse innerhalb der Bewegung in Gang zu setzen (vgl. ebd.). Am Ende sei Eve Ensler trotz all ihrer politisch guten Absichten, Gefangene ihres eigenen bürgerlichen Habitus: »I think that Eve Ensler ist a heartful and loving person but is victim to her own invisible white privilege and V-Day's white organisational whiteness structures and was thus unable to envisage this revolt against (and from within) her well-intentiones movement« (Ebd.). Die Forderung Schuttes besteht deshalb vor allen Dingen darin, Partizipation und Diversität auf nationaler Ebene zuzulassen. (vgl. ebd). Eine gesellschaftliche Revolution ergebe sich organisch und aus der

Zivilbevölkerung heraus, nicht über eine Organisation in der Verkörperung des Unterdrückenden, der für die Unterdrückten spreche wolle. Wenngleich doch »One Billion Rising« beachtliche Erfolge in der Herstellung internationaler Öffentlichkeit errungen habe, seien doch zugleich strukturelle Probleme der Frauenrechtsbewegung offensichtlich geworden. Abschließend zieht sie folgendes Fazit hinsichtlich einer länderspezifischen Reflexion der Kampagne: »In places where it was owned by grassroots women's movements it worked well – the problematics showed up in Settler countries – postcolonial racially divided countries, where the issues are far more complex and open to a neocolonial interpretation of a movement that claims to be egalitarian« (Ebd.). Damit spricht sie auch die für sie als problematische empfundenen Prozesse in Südafrika im Zusammenhang der performativen Umsetzung der Kampagne an.

Zusammenfassend reflektieren die beiden Sprecherinnenpositionen südafrikanischer Kritik in einem hohen Maße die in Teilen als neoliberal und neokolonial empfundene Kampagne einer globalen NGO, die in den USA verortet ist. Während Meer vor allem den von ihr empfundenen warenökonomischen und marketingorientierten Charakter der Kampagne und die Wahl des Protestform des Tanzen zu einer vorgegebenen Choreographie in den Mittelpunkt ihrer Argumentation stellt, kritisiert Schutte ex post eine »neokoloniale« Umsetzung einer Kampagne, eines quasi »US-amerikanischen Diktats« einer weißen Mittelklasse, die auf Bedürfnisse der südafrikanischen feministischen Graswurzelbewegungen nicht Rücksicht genommen habe.

Südafrikanische TV-Reportage

Die südafrikanische 51-sekündige TV-Reportage A GROUP OF PROTESTORS IN DURBAN SHOWED SOLIDARITY WITH WOMEN WHO ARE IN ABUSE RELATIONSHIPS zu »One Billion Rising«, gesendet am 15.02.2013 vom Nachrichtensender SABC im Rahmen des Frühstücksfernsehens, verhandelt aus einer länderspezifischen Sicht die Kampagne und die Proteste. Offen bleibt an welcher Position der Nachrichtensendung *SABC Digital News/ MorningLive* der Beitrag einzuordnen ist. In jedem Fall fällt er deutlich kürzer als die Verhandlung der Demonstrationen in der TAGESSCHAU und erheblich kürzer als die längere Reportage des indischen Fernsehsender NDTV aus. Die Bestimmung und Auswahl der Samples, beziehungsweise die Grobstrukturierung des Materials, ergibt eine Einteilung in 8 Sequenzen. Auf die 15-sekündige Einleitung zur Thematik des Protests gegen häusliche Gewalt und sexuellen Missbrauch folgt ein Ausschnitt aus einem Interview mit einer Mutter, die sich an den Protesten in Durban beteiligt, weil deren 5-jährige Tochter Opfer sexueller Gewalt geworden ist. In einer kurzen Überleitung, die darauf aufmerksam macht, dass Südafrika das Land mit einer der höchsten Vergewaltigungsrate der Welt sei, werden Aussagen eines katholischen Bischofs eingespielt, der die Problematik bestätigt. Auf den anschließenden Kurzausschnitt aus einer Szene der Übergabe einer Petition der Organisatorinnen und Aktivistinnen von Durban an Vertreter von Polizei und Justiz folgen Aussagen der Organisatorin der Demonstration, Dr. Jenny Sprong. Schließlich erfolgt noch eine Einordnung der Reporterin des Protestes in Durban in die Rahmung von »One Billion Rising«.

Die Analyse der Ebene der Narration, des Interaktionsgefüges aus Akteur*innen, Raum und Choreographie, der Ebene der Medialität und der Ebene der Theatralität er-

gibt für die untersuchten Samples ein länderspezifische, aber eher lokal ausgerichtete Verhandlung von Akteur*innen, Öffentlichkeit und Tanz. Dabei sind im Besonderen die Samples hinsichtlich der Untersuchungsfrage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, von Interesse, so dass diese im Wesentlichen untersucht worden sind. Der Beitrag beginnt mit der Szenerie einer größeren Gruppe tanzend demonstrierender südafrikanischer weißer und schwarzer Frauen unterschiedlichen Alters. Auch ein männlicher Demonstrant ist zu sehen. Sie tanzen die Choreographie zu *Break the Chain* im Vordergund des Durban Magitrate's Court, dem Amtsgericht in Durban. Während die Kamera statisch aus der Halbnahen leicht von rechts auf die tanzenden Akteur*innen, die in den Kampagnenfarben gekleidet sind und sich zu Teilen mit rot-schwarzen, um die Hüften gebundenen, Tüchern geschmückt haben, gerichtet ist, erläutert die Kommentatorin aus dem Off, dass die Frauen über die Farbwahl ihrer Kleidung in Rot und Solidarität mit und Würdigung der Opfer häuslicher Gewalt und sexuellen Missbrauchs (vgl. ebd.) [0.00.00-0.00.05] zum Ausdruck brächten. Es erfolgt somit zunächst keine Beglaubigung des globalen Protestes und der Kampagne, sondern eine lokale Verhandlung des feministischen Anliegens, die sich auch in der Farbsymbolik der Kleidung der Aktivist*innen widerspiegelt. Im Zusammentreffen der Ebene der Narration der tanzend demonstrierenden Akteur*innen unterschiedlicher Ethnien vor dem umzäunten Gerichtsgebäude in Durban, als Ort der Rechtssprechung, und der Ebene der Theatralität in der Ausrichtung der Gruppe, der Auswahl der Kleidung und des gemeinsamen Tanzens, entsteht der Eindruck einer lokalen feministischen Gegenöffentlichkeit. Allerdings stellt die Kameraführung keine Nähe her, sondern filmt aus der Distanz, was in Kombination mit der nüchtern wirkenden Tonlage der Moderatorin im Vergleich zur deutschen und vor allem zur indischen TV-Bericherstattung wenig engagiert und emphatisch wirkt. Die anschließend von der Kamera fokussierten drei schwarzen Demonstrantinnen halten Plakate mit der Aufschrift »STOPS APS SEXISM, NO BAIL (for) REPEAT (Of)FENDERS, JZ-it's TIME 2 END WAR ON WOMEN« (vgl.: ebd.). Das Anliegen der feministischen Gegenöffentlichkeit vor dem Amtsgericht in Durban wird zudem über Plakate beglaubigt, die sprachlich-diskursiv auf den fragwürdigen Umgang der Judikative mit Vergewaltigern aufmerksam machen und dazu auffordern, den »Krieg«, dem die weiblichen Körper über Gewalt in Südafrika ausgesetzt seien, zu beenden. Auf der narrativen Ebene wird der Tanz als valide Protestform der weiblichen Akteure verhandelt, wobei jedoch das Anliegen über Plakate und Aussagen der Sprechenden zusätzlich beglaubigt wird. Problematisch erscheint allerdings die Verhandlung der Aussagen einer schwarzen Mutter, die erzählt, dass ihr kleines Mädchen vergewaltigt worden sei: »Among them a mother of a 5-year-old girl had taught who was alledgedly raped by a man now out on bail« (vgl. Ebd.) [0.00.11-0.00.14]. Fast simultan erfährt man über den eingeblendeten Schriftzug von der laxen Rechtssprechung und seiner Folgetat: »Well out on bail he was arrested for raping a 19-year-old girl but was given bail again« (vgl. ebd.) [0.00.15-0.00.20]. Die mediale Verhandlung dessen, dass der Täter wohl wiederholt auf Kaution freigekommen sei, bestätigt die gesellschaftspolitische Relevanz der Thematik. Das nächste Sample untermauert mit der Aussage der Sprecherin, dass Südafrika das Land mit einer der höchsten Vergewaltigungsrate sei, auf der theatralen Ebene selbige. Wiederholt werden Frauen mit einem Plakat eingeblendet. »WHERE WAS JUSTICE 4 UMBILO VICTIMS?« ist auf ihnen zu le-

sen (vgl. ebd.). Damit wird die genderspezifische Gewalt gegen Frauen und Mädchen in Südafrika auch als Teil einer sozialen Problematik verhandelt. Das Plakat rekurriert auf den fragwürdigen Umgang der südafrikanischen Justiz mit den Tätern im Zusammenhang der Gewalt im Armenviertel Umbilo, einem Vorort von Durban. Zugleich erscheint auf der narrativen Ebene der Ausdruck einer Wehrlosigkeit und möglicher Scham der weiblichen Opfer. Wie auch bereits in der Szene der Mutter zu vernehmen, in der die Kamera nicht ihr Gesicht, sondern nur ihren Oberkörper zeigt, versteckt auch diese Akteurin ihr Gesicht hinter dem Plakat. Somit erscheinen die Opfer dem Publikum als wehr- und gesichtslos und das in doppelter Hinsicht. Zum einen hat das weibliche Opfer Qualen erleiden müssen, zum anderen muss es jetzt sein Gesicht in der medialen Öffentlichkeit verstecken, offenbar aus Angst vor Repressionen. Während die mediale Verhandlung die offenbar betroffenden Frauen schützen will, erscheinen die Tanzenden eher als eine in sich geschlossene, solidarisierende Gruppe. Wenngleich Tanz eine Möglichkeit einer politischen Protestform ausdrückt, bleibt das spezifische Tanz- und Körpernarrativ der Kampagne unberührt. Die gesellschaftspolitische Relevanz der Thematik und die Notwendigkeit der Herstellung einer feministischen Gegenöffentlichkeit wird im Weiteren über verschiedene legitimierte Sprecher*innen aus dem Bereich der Kirchen aus dem Raum Durbans legitimiert. Im Besonderen wird die Protestaktion von den Aussagen der Organisatorin Dr. Jenny Sprong (*Social Justice Coordinator/Diakonia Council od Churches, Duran Area South Africa*) begleitet. In einen kurzen Ausschnitt kommuniziert sie ihre Forderungen an die Justiz für ein Mehr an Bewusstsein für das alltägliche Phänomen der Vergewaltigung und des Missbrauchs und spricht sich für eine konsequente Strafverfolgung der Vergewaltiger aus: »We want effective prosecution and more conviction of rape and abuse cases« (vgl. ebd.) [0.00.37-0.00.44]. Damit bezieht sie sich auf die Forderungen der Demonstrantinnen, Vergewaltiger nicht auf Kaution freizulassen, sondern sie der Anklage zu stellen. Erst in der letzten Sequenz wird der lokale Protest vor dem Gerichtgebäude in Durban in den größeren Gesamtzusammenhang von »One Billion Rising« gestellt. Wiederholt fokussiert die Kamera auf das Plakat einer Aktivistin (»-JZ- it's TIME 2 END WAR ON WOMEN«) (vgl. ebd.), das auf der theatralen Ebene wiederholt die Notwendigkeit eines Protests im Sinne des Aufrufens einer Zivilgesellschaft verdeutlicht. Parallel zu den Aussagen der Nachrichtensprecherin »The protest runs of many held worldwide themed ›Breaking the chains‹ One Billion Rising« (vgl. Ebd.) [0.00.45-0.00.51] und der Einordnung der lokalen Demonstration in den Gesamtzusammenhang verstärkt die Kampagnenhymne *Break the Chain*, zu der die Akteur*innen tanzen und die im Hintergrund zu hören ist, den Eindruck einer feministischen Gegenöffentlichkeit, die auch über Tanz ihren Ausdruck findet. In den Vordergrund stellt die mediale Verhandlung von SABC allerdings die Ambivalenz zwischen der länderspezifisch hohen Rate der Vergewaltigungen in Südafrika und des nicht nachvollziehbaren Umganges der Justiz mit dieser. Zusammenfassend betrachtet enthält auch der Beitrag des südafrikanischen TV-Sender SABC viele Elemente der Reportage, in denen auch Demonstrantinnen und Aktivist*innen zu Wort kommen. Allerdings wird das Tanznarrativ primär auf der narrativen Ebene, im Zusammenspiel von Akteur*innen, Raum und getanzter Choreographie beglaubigt. Tanz erscheint dabei als eine valide Form des Protests unter anderen, die aber der weiteren Legitimierung und Beglaubigung ihrer politischen Aussagekraft über die theatrale Ebene der Bericht-

erstattung bedarf. Das Körper- und Tanznarrativ wird dabei in keinem Zusammenhang explizit beglaubigt. Im Diskursfeld zu »One Billion Rising« bezieht die Sprecher*innenposition von SABC eine länderspezifische Stellung bezüglich einer offensichtlich klaffenden Lücke zwischen der Rechtsnorm und der Rechtsrealität in Verbindung mit einem Versagen von Justiz und Exekutive.

6.7 Länderspezifische Verhandlung der Narrative und des getanzten Protests

In der Zusammenschau nationaler Rezeptionen der Kampagne, der getanzten Proteste und der Verhandlung der Narrative in Text und Bild zeigen sich stets diskursive Strategien der Beglaubigung oder der Infragestellung der Narrative der Kampagne und der Reflexion des performativen Vollzuges der Proteste. In den Rezeptionen eingeschlossen ist dabei immer auch eine Verhandlung von Raum, beziehungsweise Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie (*Doing Public*, *Doing Gender*, *Doing Choreography*). Das bedeutet, dass jedwede Berichterstattung oder Reportage im Diskursfeld zu »One Billion Rising« nicht umhinkommt, das bestehende Interdependenzgefüge zu reflektieren. Dabei hängt die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag unmittelbar mit der diskursiven Strategie der Beglaubigung durch machtvolle Sprecher*innenpositionen massenmedialer Berichterstattung zusammen. Ob Tanz das eben kann, ist vor allem in Abhängigkeit von der Beglaubigung des Vollzuges und der Frage der länderspezifischen nationalen Verhandlungen zu betrachten, die, wie die wissenssoziologische und ländervergleichende Analyse der Rezeption in Bild und Text ergeben hat, zwischen Ähnlichkeit und Differenz changieren. Dabei ist über eine exemplarische Auswahl der nationalen Presseberichterstattung versucht worden, auch mögliche Abweichungen hinsichtlich der Beglaubigung oder Infragestellung der produzierten Narrative im Vorfeld der getanzten Proteste und in der Nachverhandlung dieser deutlich zu machen. Dass letztendlich auch die diskursive Strategie der Herstellung von Performativität in eigenen Rezeptionen herauszulesen war, ist dabei durchaus eine überraschende Erkenntnis.

6.8 Fazit: »One Billion Rising« in der Verhandlung

In der Zusammenschau nationaler Rezeption der Kampagne durch machtvolle Sprecher*innen der massenmediale Öffentlichkeit und Kritiken, der getanzten Proteste und der Verhandlung der Narrative in Text und Bild, zeigen sich Ähnlichkeiten und Differenzen in der Frage der Verhandlung und Beglaubigung der Narrative, insbesondere in der Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herzustellen vermag. Während die deutsche Presseberichterstattung zu Teilen das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft vor dem Hintergrund einer Solidargemeinschaft bestätigt, findet das Körper- und Tanznarrativ in der Hauptsache keine Beglaubigung. Tanz als Form des feministischen Protests wird im Großen und Ganzen mit Ausnahme der Sprecherinnenposition der EMMA nicht als feministische Gegenöffentlichkeit beglaubigt. Vielmehr

wird er als eine symbolisch-ästhetische Form eines politischen Ausdrucks begriffen, der mehr als eine Art Aufführung, denn als eine Durchführung von Protest verhandelt wird, allerdings keinerlei Legitimation durch männliche Akteure bedarf. Kritik aus dem Raum deutscher Verhandlung und Rezeption richtete sich bezüglich der Angemessenheit der Protestform des Tanzes in der Hauptsache in der Diskussion der Möglichkeiten demokratischer Teilhabe und stellte im Besonderen das Körper- und Tanznarrativ der Kampagne in Frage. Insbesondere aber die TAGESSCHAU verhandelte die globalen Proteste sehr positiv, wenngleich auch Elemente der Reportage, Erklärungen und eine Fokussierung auf der theatralen Ebene auf Text und Gesten den getanzten Protest erst als feministische Gegenöffentlichkeit lesen ließen.

Insbesondere die indische Rezeption der Kampagne und der Proteste zeichnet ein emphatisches Bild der Beglaubigung des Narrativs getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit. Auch das Narrativ transnationaler Zivilgesellschaft beglaubigend verhandelt die indische Presse bereits im Vorfeld der Proteste Tanz als valide Protestform, die aber über die Teilnahme von Männern erst vollumpfänglich legitimiert wird. Tanz als Protestform wird mehrfach auch im Zuge der Verhandlung von Straßentheater, das eine besondere Wichtigkeit des politischen Ausdrucks in Indien einnimmt, im Rahmen der Aktionen zu »One Billion Rising« genannt. Tanz im öffentlichen Raum wird mehrfach als subversiver und widerständiger Akt wahrgenommen – auch die Unterbrechung der Proteste durch die indische Polizei in Chennai könnte als Hinweis darauf gelesen werden. Auch wird das Körper- und Tanznnarrativ im Zuge der Verhandlung der Protestform Tanz bestätigt. In der indischen TV-Reportage wird ebenfalls die Beglaubigung der Narrative und die länderspezifische Verhandlung deutlich. Vorab eingebettet in die Rahmung von »One Billion Rising«, erscheint der Tanz-Flashmob in Delhi als Paradigma erfolgreich durchgeführter getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit. Der abschließende Aufruf der indischen Nachrichtensprecherin an ihr Publikum, sich an den getanzten Protesten performativ zu beteiligen, beglaubigt nicht nur das Narrativ und verdeutlich die diskursive Verhandlung und Bestätigung, sondern appelliert darüber hinaus auch explizit an ein zivilgesellschaftliches Engagment. NDTV nimmt damit selbst eine Sprecherposition im Diskursfeld zu »One Billion Rising« ein. Zugleich offenbart sich die Strategie der Solidarisierung mit der Kampagne und den Tanz-Demonstrationen, die emphatisch von der indischen TV-Berichterstattung augegriffen worden ist. Sowohl die publizierten Presseartikel im Vorfeld der Proteste in Indien als auch die in der Nachverhandlung der Tanz-Demonstrationen verweisen durch Elemente der Reportage und der positiven Verhandlung des Interaktionsgefüges von Raum, Öffentlichkeit, Geschlecht und Tanz, auf die Unterstützung von Seiten einer medialen machtvollen Ebene von Öffentlichkeit hin. Titelüberschriften wie »Indians among the One Billion Rising« (Kashyap 2013) oder »Dancing their way into the hearts and minds of people« (Kazmi/Patnaik 2013) zeugen nicht nur von einer Beglaubigung der Narrative, sondern offenbaren durchweg eine positive Rezeption, aus der diskursive Strategien der Solidarisierung, Emotionalisierung und der Politisierung der Leserschaft hervorscheinen.

Die südafrikanische Rezeption hingegen zeichnet im Gegensatz zu denen recht einheitlich in ihrer länderspezischen Verhandlung der Narrative und der getanzten Proteste aufgestellten deutschen und indischen Rezeptionen ein eher disparates Bild. Wäh-

rend insbesondere die Berichterstattung im Vorfeld der Demonstrationen die Kampagnennarrative beglaubigt und im Besonderen der Text Schuttes (Schutte 2013a) mit den den verschiedenen diskursiven Strategien der Beglaubigung der Narrative, der Politisierung und der Überhöhung und Aufwertung des Tanz- und Körpernarrativs arbeitet, wird das Narrativ getanzter feministischer Gegenöffentlichkeit in keiner der Nachverhandlungen der südafrikanischen Presse umfassend bestätigt. Im Besonderen wird die sich durch alle Materialien südafrikanischer Rezeptionen ziehende diskursive Strategie der Aufklärung anhand der TV-Reportage sichtbar. Viel weniger als die performativen Proteste selbst, steht immer wieder die Thematisierung der gesellschaftspolitischen Relevanz der Herstellung einer Öffentlichkeit in Bezug auf die hohe Vergewaltigungsrate von südafrikanischen Frauen und Mädchen in Vordergrund. Dabei erscheint »One Billion Rising« als ein exemplarisch zu verhandelndes Beispiel, um mehr Diskurse bezüglich der klaffenden Lücke zwischen der Rechtsnorm der jungen Demokratie Südafrikas und ihrer Rechtsrealität für die weibliche Bevölkerung anzustoßen.

7. Zwischen symbolischer Inszenierung und politischem Protest: Kann Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen?

Die Frage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, lässt sich nicht generalisierend, sondern nur in einer Betrachtung der länderspezifischen Verhandlungen des Interaktionsgefüges von Raum/Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie beantworten. Wie die wissenssoziologische und erkenntnistheoretische Analyse von »One Billion Rising« in der Rezeption ergeben hat, fallen die Antworten dazu different aus. In der Untersuchung des Diskursfeldes und der Narrative zu »One Billion Rising« bleibt zusammenfassend festzuhalten, dass das Narrativ einer transnationalen getanzten Gegenöffentlichkeit keinesfalls umfassend beglaubigt worden ist. Erfolgreicher politischer Protest resultiert dabei immer auch aus einem gelungenen Zusammenspiel der Produktion und Rezeption von Raum, Geschlecht und Choreographie (*Doing Public, Doing Gender, Doing Choreography*) im Rahmen einer demokratischen Ordnung. Die Narrative und die getanzten Proteste zu »One Billion Rising« sind dabei kulturell unterschiedlich und länderspezifisch verhandelt und rezipiert worden, so dass die Frage nach der Herstellung einer feministischen Gegenöffentlichkeit via Tanz nicht universell beantwortet werden kann. Während die deutsche massenmediale Öffentlichkeit, im Besonderen die deutsche Presseberichterstattung, Tanz im öffentlichen Raum eher als eine Kunstpraxis verhandelt, derer sie weniger Politisches denn Ästhetisches zuschreibt, beglaubigt die indische Presse die Herstellung einer feministischer Gegenöffentlichkeit via Tanz durchweg, allerdings immer legitimierend unter Bezugnahme auf die Teilnahme von Männern. Interessanterweise verhandelt die südafrikanische Presseberichterstattung im Vorfeld die Protestform »Tanz« im Sinne der Untersuchungsfrage, ob Tanz eine feministische Gegenöffentlichkeit herstellen kann, durchweg positiv; die Nachverhandlung der getanzten Proteste bestätigt diese Diskursposition aber nicht mehr. Ob es daran liegen mag, dass die TV-Berichterstattung des Senders SABC der Rezeption der getanzten Proteste im südafrikanischen Raum nur marginale Beachtung geschenkt hat, die Beiträge dazu im Frühstücksfernsehen liefen oder es schlichtweg an performativer Resonanz, an zivilgesellschaftlicher Teilnahme an den Protesten gemangelt hat: Im Rahmen nationaler Rezeption durch hegemoniale massenmediale

Öffentlichkeiten kann abschließend festgestellt werden, dass im Rahmen der Proteste zu »One Billion Rising« in Südafrika eher von getanzten Öffentlichkeiten gesprochen werden kann. Zwar lassen die südafrikanischen Kampagnenvideos, die im Vorfeld der Demonstrationen entstanden sind, auf eine lebendige politische Kultur der südafrikanischen V-Day-Aktivistinnen schließen, die die feministische Gegennarration »One Billion Rising« länderspezifisch verhandelt und kulturell ausgestaltet haben, aber die Kampagnenmaterialen der Nachverhandlung der Demonstrationen lassen schlichtweg vermuten, dass Videomaterial für den südafrikanischen Raum eher marginal vorhanden und nicht so aussagekräftig wie das aus dem indischen Raum gewesen ist. Während die audiovisuelle Nachverhandlung One Billion Rising (2014) von zahlreichen medial bearbeiteten Bildern der Tanzdemonstrationen in Indien gespeist worden ist, fehlt eine Bezugnahme auf die getanzten Proteste in den südafrikanischen Metropolen. Wie auch in der länderspezifischen Nachverhandlung One Billion Rising – South Africa- (2013) sichtbar, werden in einem überwiegenden Anteil Videosequenzen aus den Kampagnenvideos selbst, die im Vorfeld südafrikanischer Kampagnenarbeit produziert worden sind, mit der Narration verwoben. Ob ein gesellschaftliches Bewusstsein für die Problematik der Gewalt an Frauen und Mädchen weniger stark als in Indien ausgeprägt ist, die Diskurse dazu marginalisiert werden, ob postkoloniale Strukturen weiterwirken und Tanz eher als Protestform schwarzer marginalisierter Männer angenommen wird oder die Kampagne von Vielen als »neokolonial« wahrgenommen worden ist – bezogen auf den südafrikanischen Raum im Diskursfeld von »One Billion Rising« kann nicht von einer getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit gesprochen werden; allenfalls von lokalen Gegenöffentlichkeiten, in denen auch Tanz ein Mittel des Protests gewesen ist, wie die TV-Reportage des südafrikanischen Nachrichtensenders SABC vermuten lässt. Ein ganz anderes Bild hat sich für Indien ergeben: Hier hat sowohl die Analyse der Presseberichterstattung als auch die der TV-Reportage offenbart, dass die getanzten Demonstrationen als feministische Gegenöffentlichkeiten beglaubigt worden sind, allerdings immer auch legitimiert unter der Bezugnahme auf Männer. Auch die Kampagnenmaterialien in Text und Bild lassen Rückschlüsse auf einen erfolgreichen, diskursiv beglaubigten getanzten Protest ziehen. Dabei mögen die Gründe der Resonanz in Bezug auf die Teilnahme an den Demonstrationen und deren durchweg positive Verhandlungen vielfältig sein. Sicherlich ist die offenbar hohe Protestbereitschaft in den indischen Metropolen auch vor dem Hintergrund der Demonstrationen im Dezember 2012 bezüglich der brutalen Gruppenvergewaltigung der indischen Studentin einzuordnen. Zudem kann von einer machtvollen und engagierten Kampagnenarbeit in Indien ausgegangen werden, deren Sprecherinnen, wie beispielsweise Kamla Bhasin, über eine legitimierte Diskursposition und ein breites Netzwerk aus feministischen Bewegungsöffentlichkeiten verfügen. Möglicherweise ist der Tanz auch so emphatisch als Protestform angenommen und performativ ausgestaltet worden, weil er eine kulturelle, im Sakralen verortete, als »weiblich« besetzte und wahrgenommene Kunstform nun um eine politische Dimension erweitert. Die von V-Day implementierte feministische Gegenerzählung – einer Tanzgeschichte in allen Räumen und durch alle Räume hindurch- ist alles in allem performativ umgesetzt und diskursiv beglaubigt worden. Für die indischen Demonstrantinnen entstand im Moment der Aufführung als Durchführung ein *gegenkultureller* Raum, der ihnen die Besetzung des öffentlichen Raumes entgegen be-

stehender hegemonialer Geschlechterverhältnisse ermöglichte. Die in weiten Teilen im deutschen Raum als solidarische Bekundungen mit einem transnationalen feministischen Anliegen wahrgenommenen Proteste können – wenngleich die Tagesschau den Protest in Hamburg sehr positiv verhandelt hat – nicht als getanzte Gegenöffentlichkeiten bezeichnet werden. Sie sind als getanzte Öffentlichkeiten zu beschreiben, die nicht als subversiv oder widerständig wahrgenommen werden und somit auch keine hegemonialen Deutungsmuster von Gesellschaft performativ in Frage stellen können. Tanz wird einer ästhetischen Richtung zugeordnet, die stärker als symbolisch wahrgenommen wird, denn als politisch.

Einer der Schlüssel zum Verständnis dessen, weshalb der getanzte Protest in verschiedenen lokalen oder nationalen Rahmungen nicht als widerständig wahrgenommen wurde, liegt sicher auch in der spezifischen Tanzchoreographie begründet. Das standartisierte Videoclipdancing zur Protesthymne *Break the Chain* ist in den Berichten, Reportagen und Kritiken zwar nicht explizit als ein solches bezeichnet worden, dennoch lassen verschiedene Kritikpunkte, die sich auf das Tanzen und die Kampagne im Allgemeinen beziehen, vermuten, dass die Tanzbewegungen und die Choreographie selbst als normierend auf die Körper empfunden worden sind. Im Rahmen deutscher Verhandlung (6.4 Exemplarische Analyse deutscher rezeption und Verhandlung) ist diese Problematik am deutlichsten von Helten (vgl. Helten 2013) thematisiert worden, der sich bei der Verbreitung der Choreographie via YouTube an die »Animateure der Sendung ›Popstars‹« erinnert fühlt. Zudem unterstellt er dem Tanz und implizit auch der Choreographie eine »Massentauglichkeit« (vgl. ebd.), so dass gemäß seiner Logik ein Tanz, der dem Mainstream zuzuordnen ist, nicht subversiv wirken kann. Insbesondere in den feministischen Kritiken wird auch die Zuschaustellung des weiblichen Körpers angeprangert, (6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung), so dass auch in diesem Zusammenhängen rückzuschließen ist, dass die Tanzchoreographie stärker wie eine normierte Aufführung weiblicher Körper wirkt, denn eine politische Durchführung eines getanzten Protests. Insbesondere Sprecher*innen südafrikanischer Berichterstattung und Kritiker*innen haben auf eine normierende Wirkung der Tanzchoreographie im Sinne postkolonialer, westlicher Strukturen hingewiesen. Gillian Schutte, ehemalige regionale V-DAY- Koordinatorin für die Kapregion (vgl. Schutte 2013b) spricht im Zuge ihrer Kritik an einer »neokolonialen« Interpretation und Umsetzung der Kampagne, die auf einer Bewegung fuße, deren postuliertes Selbstverständnis aber doch ein egalitäres sei, auch den Tanz an. Tanz könne dann eine Protestform sein, wenn er sich organisch aus einer Graswurzelbewegung heraus ergebe. Sowohl sie als auch die südafrikanische Sozialwissenschaftlerin Talia Meer (vgl. Meer 2013) kritisieren im Zusammenhang mit »One Billion Rising« und dem Tanzen, dass man Teil eines globalen Spektakels werde (6.6 Exemplarische Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung), in dem der Tanz nicht gesellschaftsverändernd wirken könne, sondern Part eines bürgerlichen, westlichen Habitus sei. Ein Grund, weshalb die getanzten Protesten in Indien so positiv und das Narrativ getanzter Gegenöffentlichkeit von der massenmedialen Berichterstattung so umfassend beglaubigt wurde, liegt sicherlich auch in den lokalen Anpassungen der Tanzchoreographie begründet. Die NGO V-Day hat allerdings stets in ihren Kampagnenmaterialien darauf hingewiesen, dass die Übernahme der Tanzchoreographie zu *Break the Chain* kein Muss

sei. Auch vermitteln die länderspezifischen Tanz- und Kampagnenvideos (5.3 Exemplarische Analyse des Kampagnenmaterials) durchaus vielfältige Variationen von Tanz und Tanzchoreographien.

Alles in allem zeigen die getanzten (Gegen-)Öffentlichkeiten im Rahmen der Kampagne von »One Billion Rising« aber grundsätzlich, dass über Tanz ein gemeinsames politisches Handeln möglich ist, das den Körper in das Zentrum des politischen Protests stellt. Das erinnert daran, die Herstellung von Öffentlichkeiten performativ zu denken und den »body gap« in den Konzepten von Öffentlichkeit im Rahmen demokratischer Ordnung endlich zu schließen. Tanz ist dabei eine Möglichkeit, Öffentlichkeit herzustellen und einen »Erscheinungsraum« im Sinne Arendts zu konstituieren. Feministische Perspektiven auf Öffentlichkeit(en) haben dabei auch auf die Pluralität aufmerksam gemacht und die Herstellung von (Gegen-)Öffentlichkeit folgerichtig einem Mehrebenenprozess zugeordnet. Die getanzten (Gegen-)Öffentlichkeiten zu »One Billion Rising« haben sich dabei auf allen Ebenen von Öffentlichkeit entfaltet und alle Räume in analoger und digitaler Form durchzogen. Tanz als Protestform bietet dabei grundsätzlich die Möglichkeit der Anschlussfähigkeit, der performativen politischen Partizipation und Teilhabe.

8. Reflexion: Konnte »One Billion Rising« die Wette auf das eigene Performativ gewinnen?

V-Day hat in professioneller Art und Weise eine feministisch ausgerichtete Kampagne produziert, um auf die weltweit grassierende Gewalt an Frauen und Mädchen aufmerksam zu machen. Dabei sind die Narrative in nahezu eindrucksvoller Weise in das Diskursfeld zu »One Billion Rising« eingespeist worden. Im Zuge der Kampagnenarbeit ist eine feministische Gegennarration produziert worden, die versucht hat, eine Erlösungsgeschichte der Frauen, einen Heldinnenmythos im Diskursfeld zu implementieren. Dabei ist der vulnerable weibliche Körper im Rahmung der feministischen Gegenerzählung »One Billion Rising« zu einem machtvollen und politischen Körper umgedeutet worden, der über Tanz als gemeinsame, friedvolle aber auch widerständige Protestform die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte performativ einfordert. Insgesamt offenbar erfolgreich in allen Räumen und durch alle Räume hindurch ist ein Exempel gelungener, transnationaler Kampagnenarbeit, die urbane und virtuelle Räume über Tanz miteinander verbindet, statuiert worden. Dass die hochprofessionalisierte Kampagnenarbeit nicht auf einer Graswurzelbewegung basiert, sondern warenökonomische Charakteristika eines »product placement« aufweist (3.10 Tanz zwischen product placement und Empowerment; 5.9 Ästhetische Strategien in den Bildmaterialien zu »One Billion Rising«), muss die politische Kraft nicht per se in Abrede stellen, sondern erklärt auch einen Teil des zivilgesellschaftlichen Erfolges. In ihrer Popularität begründet und in denen sich seit dem 14.02.2013 jährlich wiederholenden getanzten Protesten zeigend wird »One Billion Rising« mittlerweile als Teil einer sozialen, globalen feministischen Bewegung wahrgenommen. Allerdings gibt es im Rahmen der Verhandlung auch einzelne kritische Stimmen, die »One Billion Rising« selbst einen blosen Markencharakter attestieren (6.6 Exemplarische Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung) oder mit der Kampagnenarbeit »elitäres Protestplanen« (6.4 Exemplarische Analyse deutscher Rezeption und Verhandlung) assoziieren.

Die global durchaus positive Rezeption und Verhandlung der transnational getanzten Proteste am 14.02.2013 scheinen die Narrative der feministischen Gegenerzählung »One Billion Rising« zu Teilen zu beglaubigen, insbesondere das einer »transnationa-

len Zivilgesellschaft« für die Normativität der Frauenrechte als Menschenrechte. Das in dem Zusammenhang »sportliche Ziel« einer NGO, eine transnationale getanzte Gegenöffentlichkeit quasi weltweit an einem Tag zu generieren, eine globale Aufführung als Durchführung zu erreichen, um ein öffentliches Bewusstsein für die Problematik der weltweiten Gewalt gegen Frauen und Mädchen zu generieren, stellt nicht die Kritik möglicher nicht umfassender politischer Teilhabe oder der Reproduktion habitueller Muster und Grenzen in Frage. Mitnichten kann bestritten werden, dass die professionelle Kampagnenarbeit und das Management V-Days in der Folge des Handelns auch soziale Ausschlussprozesse produziert haben mag. Ob die feministische Graswurzelbewegung in Südafrika ausreichend mit einbezogen worden ist, lässt einen angesichts der sozialwissenschaftlichen Kritik aus dem südafrikanischen Raum zweifeln. Allerdings zeigt die länderspezifische Produktion im Sinne der Verhandlung der Kampagnennarrative und insbesondere des Umganges mit der Tanzchoreographie, dass sich in den Metropolen wie Delhi oder Kolkata eine offenbar sehr engagierte Auseinandersetzung mit der Kampagne gezeigt hat, die von großen Teilen indischer Berichterstattung und Reportage sehr emphatisch verhandelt worden ist. Nicht nur die choreographische und musikalische Anpassung und Umdeutung zu *Break the Chain* offenbart die Möglichkeit länderspezifischer und kultureller Ausgestaltung, sondern auch die Demonstrationen in Chennai, Tamil Nadu, fern der Hauptstadt, die nach der Berichterstattung von THE HINDU exekutiv unterdrückt worden sind, erwecken weniger den Eindruck, eines orchestrierten, westlich geprägten, postkolonialen Spektakels, das von weißen, legitimierten und machtvollen Sprecherinnen einer US-amerikanischen Elite implementiert worden ist, sondern den einer lokalen Umsetzung und Ausgestaltung einer feministisch ausgerichteten performativen Gegenöffentlichkeit. Sicherlich ist die jahrelange Netzwerkarbeit Kamla Bhasins im südasiatischen Raum ein Gegengewicht zur möglichen Amerikanisierung der getanzten Proteste zu werten; auch ist eine größere kulturelle Kompatibilität der Rezeption des Körper- und Tanznarrativs denkbar. Möglicherweise ist eine kulturelle Anschlussfähigkeit von Tanz im indischen Raum auch politisch emphatischer verhandelt worden. Zudem erscheint die These Gillian Schuttes (6.6 Exemplarische Analyse südafrikanischer Rezeption und Verhandlung) nachvollziehbar, dass der Einfluss lokaler, regionaler und nationaler Graswurzelbewegungen einen fundamentalen Einfluss auf die erfolgreiche Umsetzung der Kampagne auf Länderebene gehabt habe. Wie sie am Beispiel Südafrika argumentativ nachzeichnet, haben gerade postkoloniale Gesellschaften, die aufgrund des Erbes der Apartheid bis heute einer besonderen Spaltung der Gesellschaft unterliegen, ein kompliziertes gesellschaftliches Gefüge, das die Umsetzung einer feministischen Kampagne zusätzlich erschweren mag, wenn diese zudem als »neokoloniales Gebaren« einer machtvollen amerikanisch geprägten NGO erlebt werden mag. Allerdings sind dies zu Teilen nur Mutmaßungen bezüglich verschiedener Interdependenzen, derer es einer weiteren Forschung bedarf. Alles in allem ist über die erkenntnistheoretische und wissenssoziologische Ausrichtung dieser Arbeit deutlich geworden, dass die Herstellung einer feministischen Gegenöffentlichkeit über Tanz nur in einem performativen und diskursiven Zusammenspiel der Produktion und Rezeption des Narrativs getanzter Gegenöffentlichkeit entstehen kann. Dass dabei länderspezifische Ähnlichkeiten, aber auch Differenzen und Abweichungen entstehen können, ist evident.

Insgesamt betrachtet konnte »One Billion Rising«, ob als Kampagne, Bewegung oder politisches Versprechen betrachtet, die Wette auf sein eigenes Performativ nicht vollumfänglich gewinnen (5. Doing Public, Doing Gender, Doing Choreography: »One Billion Rising« in der Produktion). An jenem Tag, dem 14.02.2013, haben sich sicher nicht eine Milliarde tanzend protestierender Frauen und Mädchen auf die Straßen begeben. Auch bleibt offen, ob und in welchem Umfang die Teilnahme an den Tanzdemonstrationen eine nachhaltige politisierende Wirkung auf die Teilnehmerinnen hatte und ob nicht am Ende der choreographierte Tanz, das Videoclipdancing US-amerikanischen Vorbildes zu *Break the Chain* selbst, normierende Wirkung auf die weiblichen Körper hatte. Die Ergebnisse der länderspezifischen Untersuchung legen diese Vermutung nahe, denn das Narrativ der getanzten feministischen Gegenöffentlichkeit ist insbesondere im Zuge indischer massenmedialer Verhandlung der getanzten Proteste beglaubigt worden. Den Presseberichten und der TV-Reportage konnte man entnehmen, dass die indischen zivilgesellschaftlichen Akteur*innen lokal neue Choreographien entwickelt haben oder traditionelle Tänze wie den *Garba* getanzt haben (6.5 Exemplarische Analyse indischer Rezeption und Verhandlung). Insofern sind sie dem globalen Aufruf V-Day's allerdings nicht, wie in vielen deutschen Städten geschehen, in der Umsetzung der normierten Tanzchoreographie gefolgt, sondern haben lokal verschiedene Interpretationen der Choreographie des Protesttanzes auf- und durchgeführt. Die indische performative Umsetzung im öffentlichen Raum ist alles in allem eine feministische Erfolgsgeschichte getanzter Gegenöffentlichkeit.

Obwohl nun im Rahmen »One Billion Rising« keine transnationale feministische Gegenöffentlichkeit hergestellt werden konnte, muss das politische und zivilgesellschaftliche Potential der Kampagne und der getanzten Proteste gewürdigt und hervorgehoben werden. Weibliche Körper im öffentlichen Raum sind per se politisch, auch wenn die erkenntnisleitende Frage nach dieser wissenssoziologischen- und kulturvergleichenden Studie verneint werden muss. Nicht alle Kampagnennarrative sind in der Verhandlung des Protests umfassend von der Rezeption beglaubigt worden – auch das Narrativ getanzter transnationaler feministischer Gegenöffentlichkeit nicht. Immer vor dem Hintergrund der Beleuchtung des Zusammenspiels der Prozesse der Herstellung und Verhandlung von Raum und Öffentlichkeit (*Doing Public*), Geschlecht (*Doing Gender*) und Choreographie (*Doing Choreography*) kann von getanzten Öffentlichkeiten oder subversiv wirkenden getanzten Gegenöffentlichkeiten gesprochen werden. Jener besonderen Form von kritischer Öffentlichkeit, die performativ und diskursiv Ungleichheiten der Geschlechter thematisiert, hegemoniale Deutungsmuster von Gesellschaft in Frage zu stellen vermag und der Beglaubigung durch eine machtvolle Medienöffentlichkeit unterliegt. Die weltweit getanzten Proteste haben aber zusammenfassend betrachtet eine globale Medienöffentlichkeit erreicht, so dass nicht nur von einer erfolgreichen Kampagnenarbeit, sondern auch von einer erfolgreichen performativen Umsetzung im öffentlichen Raum gesprochen werden kann. Einen transnationalen feministischen getanzten Protest, an dem Akteur*innen aus über 200 Nationen teilgenommen haben, hat es so zuvor noch nie gegeben. Feministischen Bewegungen wie dem *Womens' March on Washington* mag er vielleicht ein Vorbild gewesen sein.

Der performative Aufruf und das ihm innewohnende Versprechen »STRIKE. DANCE. RISE!« konnten, so die Ergebnisse dieser wissenschaftlichen Untersuchung, nicht umfassend eingelöst werden, so dass man im Rahmen von »One Billion Rising« eben nicht von einer globalen feministischen Gegenöffentlichkeit sprechen kann. Dennoch bleibt das Tanzen für die Frauenrechte im öffentlichen Raum stets ein politischer Akt, unabhängig davon, ob man der Kampagnenarbeit warenökonomische Prinzipien nachweist, dem Tanz einen reinen Kunstcharakter zuschreibt oder die Choreographie selbst als normierend im Sinne des weiblichen Körpers auffasst. Dabei ist Tanz in diesem Zusammenhang als eine transnationale und auch transkulturelle Protestform zu beschreiben, wenngleich lokale und länderspezifische Differenzen in der Choreographie sichtbar geworden sind.

So bleibt mit den Worten Hannah Arendts zu schließen: »Handeln, im Unterschied zum Denken und Herstellen, kann man nur mit Hilfe der anderen und in der Welt. In diesem Zusammenhandeln, dem ›acting in concert‹ […] realisiert sich die Freiheit des Anfangenkönnens als ein Freisein« (Arendt 2013 [1967]: 224). Das gemeinsame Tanzen im öffentlichen Raum im Rahmen von »One Billion Rising« hat in seiner Performativität ein Handeln offenbart, das per se politisch ist. Dass dabei verschiedene (Gegen-)Öffentlichkeiten entstanden sind, stellt das Politische, die Möglichkeit über den weiblichen Körper, der stets ein verwundbarer Körper in allen Räumen ist, via Tanz im öffentlichen Raum ein politisches Bewusstsein zu generieren, nicht in Frage. In jedem Fall ist der Tanz im Moment seiner Aufführung als Durchführung als eine choreographische Intervention in den öffentlichen Raum zu betrachten. Er schreibt sich im Moment des Tuns performativ in den Raum ein und produziert einen genuin politischen (Tanz-)Raum, der in Interdependenz der Produktion und Verhandlung von Raum/Öffentlichkeit, Geschlecht und Choreographie auch einen *gegenkulturellen* Raum erzeugen kann.

9. Literaturverzeichnis

Ackermann, Ulrike (Hg.) (2013): Im Sog des Internets. Öffentlichkeit und Privatheit im digitalen Zeitalter, Humanities Online, Frankfurt a.M. 2013.

Anzlinger, Jana (2019): »Sexualisierte Gewalt in Kriegen. Weit verbreitet, immer noch tabuisiert«, in: SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (online), 23.04.2019: https://www.sueddeutsche.de/politik/sexualisierte-gewalt-konflikte-kriegswaffe-vereinte-nationen-1.4418866, letzter Zugriff am 21.06.2020.

Arendt, Hannah (2013): Vita activa oder Vom tätigen Leben, [1967], [The Human Condition, 1958], Piper Verlag, München, 12. Auflage, 2013.

Arendt, Hannah (2000): »Ziviler Ungehorsam« [1970], in: Ludz, Ursula (Hg.): In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II, Piper Verlag, München 2000, S. 283-321.

Arendt, Hannah (2015): »Freiheit und Politik«, in: Ludz, Ursula (Hg.): Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, Piper Verlag, München 2015, 3. Auflage, S. 201-226.

Aulenbacher, Brigitte/Meuser, Michael/Riegraf, Birgit (2013): »Hegemonie und Subversion. Zur Pluralisierung hegemonialer Verhältnisse im Verhältnis von Öffentlichkeiten und Privatheit«, in: Riegraf, Birgit ua. (Hg.): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2013.

BBC (2003): »Hindu and Muslim anger on Valentine's«, BBC, 11.02.2003: http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/2749667.stm, letzter Zugriff am 28.02.19.

BBC News (2013): »South Africa's Anene Booysens gang-rape: Second man charged«, BBC News, 12.02.2013: https://www.bbc.com/news/world-africa-21428377, letzter Zugriff am 24.07.2019.

BKA (2017): »Partnerschaftsgewalt – Kriminalstatistische Auswertung – Berichtsjahr 2017«, Bundeskriminalamt: https://www.bka.de/SharedDocs/Downloads/DE/Publikationen/JahresberichteUndLagebilder/Partnerschaftsgewalt/Partnerschaftsgewalt_2017.html?nn=63476, letzter Zugriff am 10.07.2019.

BMFSFJ (1996): »Ergebnisse der 4. Weltfrauenkonferenz«, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, 1996: https://www.unwomen.de/fileadmin/

user_upload/un_women_international/Peking_20/Ergebnisse_der_4._Weltfrauenkonferenz.pdf, letzter Zugriff am 21.06.2020.

BMFSFJ (2004): »Lebenssituation, Sicherheit und Gesundheit von Frauen in Deutschland. Eine repräsentative Untersuchung zur Gewalt gegen Frauen in Deutschland«, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, 2004, S. 38: https://www.bmfsfj.de/blob/84316/10574a0dff2039e15a9d3dd6f9eb2dff/kurzfassung-gewalt-frauen-data.pdf, letzter Zugriff am 10.07.2019.

BMFSFJ (2018): »Frauen vor Gewalt schützen. Häusliche Gewalt«, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend«, 21.11.2018: https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-vor-gewalt-schuetzen/haeusliche-gewalt/haeusliche-gewalt/80642, letzter Zugriff am 09.07.2019.

Balme, Christopher (2008): Einführung in die Theaterwissenschaft, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2008, 4. Auflage 2008.

Baranov, Alana (2013): »Tears for Anene Booysen«, The Sisterhood [Blog], 25.02.2013: https://forward.com/sisterhood/171542/tears-for-anene-booysen/, letzter Zugriff am 24.07.2019.

Barber, Benjamin (1984): Starke Demokratie. Über die Teilhabe am Politischen, [Strong Democracy. Participatory Politics for a New Age, University of California Press, Berkeley 2004], Rotbuch, Hamburg 1994.

Bauer, Nickolaus (2013): »SA: A rape crises, but no funds or will to fight«, MAIL & GUARDIAN, 12.02.2013: https://mg.co.za/article/2013-02-12-f, letzter Zugriff am 24.07.2019.

Baur, Nina/Blasius, Jörg (2019): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Springer Verlag, Wiesbaden, 2. Auflage 2019.

Becker, Heike (2010): »Kids of the Rainbow Nation: Blicke in die junge südafrikanische Gesellschaft«, Bundeszentrale für politische Bildung, 08.06.2010 www.bpb.de/gesellschaft/sport/fussball-wm-2010/64170/kids-of-the-rainbow-nation?p=all, letzter Zugriff am 28.06.2019.

Benhabib, Seyla (1992): Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1995.

Betz, Joachim (2017): »Indien. Gesellschaftliche Strukturen«, in: Indien, Informationen zur politischen Bildung Nr. 335/2017, S. 12-29.

Betz, Joachim (2018): »Politisches System«, Informationen zur politischen Bildung. Indien, Nr. 335/2017, Bundeszentrale für politische Aufklärung, 19.01.2018: www.bpb.de/izpb/263162/politisches-system?p=1, letzter Zugriff am 07.03.19.

Bhattacharyya, Wriddhaaya (2013): »Putting down a billion voices«, THE HINDU. Business Line, 21.02.2013: https://www.thehindubusinessline.com/todays-paper/tp-oncampus/Putting-down-a-billion-voices/article20581693.ece, letzter Zugriff am 10.05.2013.

Bluhm Harald/Malowitz, Karsten (2012): »Integration durch Konflikt. Zum Programm zivilgesellschaftlicher Demokratie«, in: Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 189-222.

Blume, Georg (2013): »Indien ermordet seine Frauen«, ZEIT (online), 29.03.2013: https://www.zeit.de/2013/13/Frauen-in-Indien, letzter Zugriff am 30.04.2020.

Blume, Georg/Hein, Christoph (2014): Indiens verdrängte Wahrheit. Streitschrift gegen ein unmenschliches System, edition Körber-Stiftung, Hamburg 2014.

Blümel, Margareth (2016): »Sex statt Gebet. Die Versklavung der hinduistischen Tempeldienerinnen in Indien«, DEUTSCHLANDFUNK, 29.06.2016: https://www.deutschlandfunk.de/sex-statt-gebet-die-versklavung-hinduistischer.886.de.html?dram:article_id=358580, letzter Zugriff am 30.04.2020.

Boenisch, Peter M. (2015): »Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik«, in: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele: Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch »le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2., überarbeitete Neuauflage, transcript, Bielefeld 2015.

Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.) (2007a): Die Dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 2., erweiterte und aktualisierte Ausgabe, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007.

Bohnsack, Ralf (2007b): »Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation«, in: Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.): Die Dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 2. erweiterte und aktualisierte Ausgabe, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, S. 69 – 91.

Bohnsack, Ralf (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die Dokumentarische Methode, 2., durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills, 2011.

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [La distinction. Critique sociale du judgement], Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1982.

Bourdieu, Pierre (1983): »Ökomomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: Kreckel, Reinhard (Hg.): Soziale Ungleichheiten, Sonderband 2 der Sozialen Welt, Göttingen 1983, S. 183-198.

Bourdieu, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft [La domination masculine 1998], Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2005.

Brand South Africa (2017): »16 Days of Activism against abuse«, 25.11.2017: https://www.brandsouthafrica.com/governance/services/rights/16-days-of-activism-against-abuse, letzter Zugriff am 12.03.2019.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2015): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch »Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, transcript, Bielefeld 2015.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2015): »Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von ›Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)‹ «, in: dies.: Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch »le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2., überarbeitete Neuauflage, transcript, Bielefeld 2015.

Braune, Andreas (Hg.) (2017): Ziviler Ungehorsam. Texte von Thoreau bis Occupy, Stuttgart, Reclam 2017.

Bredekamp, Horst (2010): Theorie des Bildakts, suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2010.

Brouwer, Daniel (2006): »Communication as Counterpublic«, in: Shepard, Gregory J./John, Jeffrey St./Striphas, Ted (Hg.): Communication as…: Perspectives on Theory, Sage Publications, Thousand Oaks, California 2006, S. 164 – 173.

Bublitz, Hannelore (2003): Diskurs, transcript, Bielefeld 2003.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter [Gender Trouble 1990], Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1991, 16. Auflage 2012.

Butler, Judith (2016): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung [Notes Toward a Performative Theory of Assembly 2015], Suhrkamp Verlag, Berlin 2016.

Butalia, Urvashi (2007): »Neues Selbstbewusstsein und anhaltende Unterdrückung«, Dossier Indien, Bundeszentrale für politische Bildung, 26.01.2007: https://www.bpb.de/internationales/asien/indien/44429/frauen-in-indien, letzter Zugriff am 20.06.2020.

Butalia, Urvashi (2017): »Pinke Unterwäsche für Moralapostel«, Südwindmagazin 09/2017: https://www.suedwind-magazin.at/pinke-unterwaesche-fuer-moralapostel, letzter Zugriff am 20.06.2020.

Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin, Peters, Sibylle/Pilkington, Esther, Ziemer, Gesa (Hg.) (2014): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste, transcript, Bielefeld 2014.

Carstensen, Tanja (2013): »Verhandlungen von Geschlecht und Feminismus im Web 2.0«, in: Riegraf, Birgit/Hacker, Hanna/Kahlert, Heike/Liebig, Brigitte/Peitz, Martina, Reitsamer, Rosa (Hg.): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2013, S. 112-127.

Cassim, Zaheer/Collins, Jennifer/Davis, Austin (2017): »Der Kampf gegen sexualisierte Gewalt in Südafrika«, DW, 10.08.2017: https://www.dw.com/de/der-kampf-gegen-sexualisierte-gewalt-in-s%C3%BCdafrika/a-38910101, letzter Zugriff am 25.07.2019.

Chaimovicz, Sascha (2017): »Südafrika. Starker Auftritt«, ZEITMAGAZIN Nr. 30/2017, 19.97.2017, editiert am 25.07.2017: https://www.zeit.de/zeit-magazin/2017/30/suedafrika-pantsula-gruppen-townships-fs, letzter Zugriff am 29.04.2020.

CITY PRESS (2013): »One Billion Rising gets off the ground with not much local buy-in«, City Press, News24, 17.02.2013: https://www.news24.com/Archives/City-Press/One-Billion-Rising-gets-off-the-ground-with-not-much-local-buy-in-20150429, letzter Zugriff am 10.05.2019.

DAILYHUNT (2018): »8 Cases of Brutality in India That Will Change Your Perception«, dailyhunt, 12.01.18: https://m.dailyhunt.in/news/india/english/youngisthan-epaper-youngeng/8+cases+of+police+brutality+in+india+that+will+change+your+perception-newsid-79765300, letzter Zugriff am 07.03.19.

von Daniels, Detlef (2012): »Zwischen sozialdemokratischer Praxis und neomarxistischer Theorie«, in: Lemcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 285-316.

Degele, Nina/Winker, Gabriele (2009): Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten, transcript, Bielefeld, 2. unveränderte Auflage 2010.

Demling, Alexander (2013): »›One Billion Rising‹. Tausende demonstrieren gegen die Unterdrückung an Frauen«, SPIEGEL Panorama (online), 14.02.2013: https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/one-billion-rising-protest-gegen-unterdrueckung-von-frauen-a-883474.html, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Dias, Luis (2021): »In India, Interest in Classical Ballet Training is on the Rise«, pointemagazine, 28.03.2021: https://pointemagazine.com/ballet-in-india/, letzter Zugriff am 20.10.21

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 1985.

Diers, Michael (2015): »Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die politische Ikonographie von Pina Bauschs ›Le Sacre du Printemps‹«, in: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch »le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2., überarbeitete Neuauflage, transcript, Bielefeld 2015, S. 251 – 274.

Dobell, Grace (2013): »Women of the world join hands in protest«, CAPE TIMES, IOL, 15.02.2013: https://www.iol.co.za/capetimes/news/women-of-the-world-join-hands-in-protest-1470974, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Doderer, Yvonne (2013): Räume des Politischen. Dimensionen des Städtischen, MV-Wissenschaft, Münster 2013.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (2008a), (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, transcript, Bielefeld 2008.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (2008b): »Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen«, in: dies.: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, transcript, Bielefeld 2008.

Drüeke, Ricarda/Winker, Gabriele (2005): »Neue Öffentlichkeiten durch frauenpolitische Internet-Auftritte«, in: Schachtner, Christina/Winker, Gabriele (Hg.): Virtuelle Räume – neue Öffentlichkeiten. Frauennetze im Internet, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2005, S. 31-49.

Drüeke, Ricarda (2013): Politische Kommunikationsräume im Internet. Zum Verhältnis von Raum und Öffentlichkeit, Critical Media Studies, Band 2, transcript, Bielefeld 2013.

Drüeke, Ricarda (2017): »Politische Kommunikationsräume im Internet«, in: Klaus, Elisabeth/Drüeke, Ricarda (Hg.): Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Theoretische Perspektiven und empirische Befunde, Critical Studies in Media and Communication, Band 14, transcript, Bielefeld 2017, S. 39-60.

Eigenmann, L./Y. Holl, E. KováTS, J. Menge, K. Nink, A. Rosenplanter, A. Salles, C. Schildmann (2016): Auf dem Weg zur Geschlechtergerechtigkeit? Berichte aus Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, Schweden, Schweiz, Ungarn und USA, Friedrich-Ebert-Stiftung, Internationale Politikanalyse, Berlin 2016: https://library.fes.de/pdf-files/id/ipa/12367.pdf, letzter Zugriff am 03.03.19.

Ellmer, Jutta (2008): Kontroversen. Das neue Südafrika, novum verlag, Neckenmarkt, Wien, München 2008.

EMMA (2013): »Gegen Gewalt antanzen«, EMMA online, 24.01.2013: https://www.emma.de/artikel/one-billion-rising-gegen-die-gewalt-antanzen-266225, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Ensler, Eve (2013): »Message from Eve«, V-Day's 2013 Annual Report, S. 4-5, 2013: https://view.joomag.com/v-day-annual-report-2013-2013/02235820013855703 89?short, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Eul, Alexandra (2018): »Eine Komikerin bringt Indiens traurigen Skandal ans Licht«, DIE WELT, 21.10.2018: https://www.welt.de/politik/ausland/article182429904/MeToo-D ebatte-in-Indien-Jetzt-entlaedt-sich-die-kollektive-Wut-der-Frauen.html, letzter Zugriff am 20.06.2020.

Evert, Kerstin (2014): »Gemeinsam tanzen«, in: Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin, Peters, Sibylle/Pilkington, Esther, Ziemer, Gesa (Hg.): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste, transcript, Bielefeld 2014, S. 37-50.

FOKUS (2013): »Skandalaussage entsetzt Indien. Indischer Polizeichef vergleicht Vergewaltigung mit Sportwetten«, Fokus, 13.11.2013: https://www.focus.de/panora ma/welt/skandal-aussage-entsetzt-indien-indischer-polizei-chef-vergleicht-verge waltigung-mit-sportwette_aid_1156961.html, letzter Zugriff am 07.03.19.

Foster, Susan Leigh (2003): »Choreographies of Protest«, in: Theatre Journal Volume 55, Number 3, S. 395 – 412.

Foucault, Michel (1991): Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit [1967], Erster Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1991, 4. Auflage.

Foucault, Michel (1992): »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam Verlag, Leipzig 1992, S. 34 – 46.

Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Zur Geburt des Gefängnisses [1976], Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994.

Foucault, Michel (2012): »Die Ordnung des Diskurses« [1970], Inauguralvorlesung am Collége de France, 2. Dezember 1970, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2012, 12. Auflage

Foucault, Michel (2013): »Die Heterotopien« [Les hétérotopies, 1966], in: ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2013.

Fraser, Nancy (1994): Widerspenstige Praktiken [Unruly Practises, Power, Discorse, and Gender in Contemporary Social Society, 1989], Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994.

Fraser, Nancy (1997): »Neue Überlegungen zu Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Kritik der real existierenden Demokratie«, in: dies.: Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaats, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2001.

Für Gründer (2020) (Beteiligung der Frankfurt Business Media Teil der F.A.Z. Verlagsgruppe): »4 Punkte, wie Sie eine gute Pressemitteilung schreiben«: https://www.fu er-gruender.de/wissen/unternehmen-fuehren/marketing/pr/pressemitteilung-sch reiben/, letzter Zugriff am 02.01.2020.

Gábor, Halász/ARD-Studio Neu-Delhi (2015): »Indien. Polizisten foltern Verdächtige«, ARD, Weltspiegel, 05.01.2015: https://www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/ndr/2014/indien-182.html, letzter Zugriff am 07.03.19.

Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yildiz, Taylan (2014) (Hg.): Politische Narrative, VS Springer Verlag, Wiesbaden 2014.

Gailbright, Sasha (2012): »Tena Clark: The Female CEO Who Could Sell Fire to the Devil Takes Charge in the Music Industry«, FORBES, 08.08.2012: https://www.forbes.com/sites/sashagalbraith/2012/08/08/tena-clark-the-female-ceo-who-could-sell-fire-to-the-devil-takes-charge-in-the-music-industry/, letzter Zugriff am 02.07.2019.

Gamson, William A. (1988): »Political Discourse and Collective Action«, in: International Social Movement Research, Band 1, London 1988, S. 219 – 244.

Gamson, William A./Croteau, David/Hoynes, William/Sasson, Theodore (1992): »Media Images and the Social Contruction of Reality«, in: Annual Review of Sociology Volume 18, 1992, S. 373 – 393.

Garfinkel, Harold (1967): Studies in Ethnomethodology, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1967.

Gastil, John (2006): »Communication as Deliberation«, in: Shepard, Gregory J./John, Jeffrey St./Striphas, Ted (Hg.): Communication as…: Perspectives on Theory, Sage Publications, Thousand Oaks, California 2006, S. 164 – 173.

van Gelder, Elles (2013): »Südafrikas Gewalt ist männlich«, ZEIT online, 22.02.2013: https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2013-02/pistorius-suedafrika-gewalt, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Gelich, Johannes (2018): »Südafrikanische Minenarbeiter und die BASF. Das Massaker von Marikana«, DEUTSCHLANDFUNK (online), 01.09.2018: https://www.deutschlandfunkkultur.de/suedafrikanische-minenarbeiter-und-die-basf-das-massaker.3682.de.html?dram:article_id=419896, letzter Zugriff am 13.03.19.

Gensing, Patrick: (2019) »Schwere Straftaten gegen Frauen: Die männliche Gewalt«, TAGESSCHAU (online), 14.03.2018: https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/fakten-gewalt-gegen-frauen-101.html, letzter Zugriff am 09.07.2019.

Gerhardt, Peter (2018): »Sexuelle Gewalt in Indien: Das gefährlichste Land für Frauen«, TAGESSCHAU (online), 26.06.2018: https://www.tagesschau.de/ausland/indien-frauen-101.html, letzter Zugriff am 07.01.2020.

Gerhard, Ute/Jacobi, Juliane/Opitz, Claudia/Othmer-Vetter/Rumpf, Mechthild/Stuby, Anna Maria/Wischermann, Ulla (Hg.) (1989): Gegenöffentlichkeit. Feministische Studien, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1989, Heft 1/89.

Gerhard, Ute (2012): Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789, Verlag C.H. Beck, München [2009], 2. Auflage 2012.

Gerhards, Jürgen/Neidhardt, Friedhelm (1990): »Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit. Fragestellungen und Ansätze«, in: Müller-Doohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation, BIS Verlag, Oldenburg 1991, S. 31-89.

GLADT e.V. (2013): »Stellungnahme zur Kampagne ›One Billion Rising‹ «, 05.02.2013: https://www.yumpu.com/de/document/read/21426961/one-billion-rising-gladt, letzter Zugriff am 20.05.2020.

Glasze, Georg/Mattisek, Annika (Hg.) (2009): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung, transcript, Bielefeld 2009, 2. unveränderte Auflage.

Glaubacker, Andrea (2011): Indien…von Buddha bis Bollywood, Conbook Medien GmbH, Meerbusch 2011, 2. Auflage.

Gscheidle, Claudia/Geese, Stefan (2017): »Die Informationsqualität von Nachrichtensendungen aus Zuschauersicht«, Media Perspektiven 6/2017, S. 310-324: https://www.ard-werbung.de/fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2017/0617_Gscheidle_Geese.pdf, letzter Zugriff am 12.05.2020.

Goffman, Erving (1976): »Gender Display«, in: Studies in Visual Communication, Vol. 3, Issue 2, Article 3, p. 69-77: https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=svc, letzter Zugriff am 29.08.2019.

»Gruppe Feministische Öffentlichkeit« (1992): Femina Publica. Frauen – Öffentlichkeit – Feminismus, PapyRossa Verlag, Köln 1992.

Gugutzer, Robert (2004): Soziologie des Körpers, transcript, Bielefeld, 5. Auflage 2015.

Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.) (2017): Handbuch Körpersoziologie. Band 2.: Forschungsfelder und methodische Zugänge, Springer VS, Wiesbaden 2017.

Gumede, William (2010): »Befreiungsbewegung an der Macht«, in: Wilke-Launer, Renate (Hg.): Südafrika. Katerstimmung am Kap, Brandes und Apsel Verlag GmbH, Frankfurt a.M., 1. Auflage 2010, S. 30 – 51.

Günzel, Stephan (2017): Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, transcript, Bielefeld 2017.

Habermas, Jürgen (1967): Strukturwandel der Öffentlichkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1. Auflage 1990.

Habermas, Jürgen (1981): Theorie des kommunikativen Handelns, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1. Auflage 1981.

Habermas, Jürgen (1984): Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1984.

Habermas, Jürgen (1994): Faktizität und Geltung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994.

Habermas, Jürgen (1996): Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1969.

Haider, Arwa (2018): »The most dangerous dances in history«, BBC culture (online), 11.07.2018: www.bbc.com/culture/story/20180711-the-most-dangerous-dances-in-history, letzter Zugriff am 30.04.2020.

Hans, Barbara (2009): »Alle zehn Minuten eine Vergewaltigung«, SPIEGEL Panorama (online), 29.06.2009: https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/missbrauch-in-suedafrika-alle-zehn-minuten-eine-vergewaltigung-a-632612.html, letzter Zugriff am 30.04.2019.

Hausen, Karin (1992): »Öffentlichkeit und Privatheit, Gesellschaftspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen«, in: Hausen, Karin/Wunder, Heide: Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte, Campus Verlag, Frankfurt a.M./New York 1992, S. 81 – 88.

Heavenly Planet (2009): »Music that inspires. Drummers of Burundi«, Heavenly Planet: www.heavenlyplanet.com/featured/dob.html, letzter Zugriff am 17.03.19.

Heck, Axel (2014): »Visuelle Narrative in der Politik. Repräsentationen der Herrschaft Barack Obamas in der politischen Kunst«, in: Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yildiz, Taylan (Hg.): Politische Narrative, VS Springer Verlag, Wiesbaden 2014, S. 311-336.

Helten, Christian (2013): »One Billion Rising. Weltweiter Protest am Valentinstag«, JETZT (online), Partner von Süddeutsche Zeitung, Redaktionsblog, 13.02.2013: https://www.jetzt.de/redaktionsblog/one-billion-rising-weltweiter-protest-am-valentinstag-566270, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Hildebrandt Paula/Peters, Sibylle (2019): »Introduction«, in: Hildebrandt, Paula/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Schaub, Mirjam/Wildner, Kathrin/Ziemer, Gesa (Hg.): Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations, Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG, Cham 2019

Hildebrandt, Paula/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Schaub, Mirjam/Wildner, Kathrin/Ziemer, Gesa (Hg.) (2019): Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations, Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG, Cham 2019

Hillauer, Rebecca (2013): »One Billion Rising. Weltweit tanzen Menschen gegen Gewalt an Frauen«, DEUTSCHLANDFUNK (online), 13.02.2013: https://www.deutschlandfunk.de/one-billion-rising.807.de.html?dram:article_id=237395, letzter Zugriff am 24.06.2019.

Hillenkamp, Sven (2006): »Frauen sollten sich nicht mehr schämen, Feministinnen zu sein«, in: ZEIT (online), 23.08.2006: https://www.zeit.de/2006/35/Feminismus-Holland-Cunz, letzter am 26.06.2019.

Hirsch, Jen/Swan Celia (2012a): »V-Day Launches One Billion Rising: A Global Call to Challenge and Shatter the Worldwide Acceptance of the Violence Against Women«, V-Day, Press release 14.02.2012: https://www.vday.org/vday-launches-one-billion-rising.html, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Hirsch, Jen/Swan, Celia (2012b): »V-Day Announces the Escalation of Global One Billion Rising Campaign, V-Day«, press release, 24.09.2012: https://www.vday.org/vday-launches-one-billion-rising.html, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Hirsch, Jen/Swan, Celia (2012c): »V-Day's One Billion Rising Campaign Unveils New Song and Music Video: ›Break the Chain‹ «, V-Day, press release, 19.11.2012: https://www.vday.org/node/2996.html, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Hirsch, Konrad (2012): »Die Befreiung des Körpers in Indien«, in: tanznet.de, 27.06.2012: https://www.tanznetz.de/blog/23204/die-befreiung-des-korpers-in-indien, letzter Zugriff am 01.06.2019

Hiß, Guido (1993): Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Reimer Verlag, Berlin 1993.

Holland-Cunz, Barbara (1998): Feministische Demokratietheorie. Thesen zu einem Projekt, Leske und Budrich, Opladen 1998.

Höflinger, Laura (2018): »#MeToo-Debatte. Frauen in Indien brechen ihr langes Schweigen«, SPIEGEL online, 28.20.2018: https://www.spiegel.de/politik/ausland/metoo-in-indien-frauen-brechen-ihr-schweigen-a-1234222.html, letzter Zugriff am 20.06.2020.

India! Culture, Lifestyle, Entertainment (2019): »Wie wird der Valentinstag in Indien gefeiert?«, India!, za:media: https://indiaportal.eu/interna/ueber-uns/, letzter Zugriff am 02.03.2019.

Inselo (2013): »One Billion Rising against rape«, in: Inselo: Newsletter of the Diakonia Council of Churches, South Africa, April 2013: https://www.diakonia.org.za/wp-con

tent/uploads/bsk-pdf-manager/174_Inselelo_April_2013_141.pdf, letzter Zugriff am 03.05.19.

Jacobi, Juliane/Wischermann, Ulla (1989): »Gegen-Öffentlichkeit«, in: Gerhard, Ute/Jacobi, Juliane/Opitz, Claudia/Othmer-Vetter, Regine/Rumpf, Mechthild/Stuby, Anna Maria/Wischermann, Ulla (Hg.): Gegenöffentlichkeit. Feministische Studien, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1989, Heft 1/89, S. 3-6.

Jäger, Siegfried (2001): »Diskurs und Wissen«, in: Keller, Reiner/Hirseland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bad 1: Theorien und Methoden, Leske + Budrich, Opladen 2001, S. 81-112.

Jäger, Siegfried (2011): Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Keller, Reiner/Hirseland, Andreas/Schneider, Werner, Viehöver, Willy (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Leske + Budrich, Opladen 2003, Bd.1, S. 81-112.

Jäger, Siegfried (2012): Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Unrast Verlag, Münster 2012, 6. vollständige Auflage.

Junghans, Anja (2010): Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz, Grin Verlag, Norderstedt 2010.

Jusell, Anna-Miriam (2009): Vom Tempeltanz zum heutigen Bharatanatyam. Zur Geschichte des klassisch indischen Tanzes aus Tamil Nadu, Diplomarbeit, Universität Wien 2009: https://core.ac.uk/download/pdf/11586427.pdf, letzter Zugriff am 01.05.2020.

Karumanchi, Sriya/Swan, Susan (2013a): »V-Day's One Billion Rising; 14 February 2013, V-Day«, press release, 13.02.2013: https://www.vday.org/node/3040.html, letzter Zugriff am 01.06.2019.

Karumanchi, Sriya/Swan, Susan (2013b): »V-Day's One Billion Rising is Biggest Global Action Ever To End Violence Against Women and Girls«, V-Day, press release 20.20.2013: https://www.vday.org/node/3042.html, letzter Zugriff am 20.02.2019.

Kashjap, Nitisha (2013): »Indians among the One Billion Rising«, TIMES OF INDIA, (TNN), 14.02.2013: https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/spotlight/Indians-among-the-One-Billion-Rising/articleshow/18482651.cms, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Kathnews (2018): »Der Geist trieb Jesus in die Wüste«, Homilie zum 1. Fastensonntag B. L1: Gen 9,8-15; L2: 1 Petr 3,18-22; Ev. Mk 1,12-15, veröffentlicht am 17.02.2018: www.kathnews.de/der-geist-trieb-jesus-in-die-wueste, letzter Zugriff am 06.06.2019.

Kaul, Susanne (2020): »Ästhetische Strategien in Valentin Thurns Taste the Waste, in: Kaul, Suanne/Lange, Stefan (Hg.): Politische Ziele und ästhetische Strategien von Umweltdokumentarfilmen. Eine interdisziplinäre Annäherung. Braunschweig: Johann-Heinrich-von-Thünen-Institut, 224p, Thünen Rep 70, DOI 10.3220/Rep 1585820523000: https://www.thuenen.de/media/publikationen/thuenen-report/Thuenen_Report_70.pdf, letzter Zugriff am 24.10.21

Kazmi, Zehra/Patnaik, Abhijit (2013): »Dancing their way into the hearts and minds of people«, HINDUSTANTIMES, 14.02.2013: https://www.hindustantimes.com/delhi/dancing-their-way-into-the-hearts-and-minds-of-people/story-mUM1kmyJtYvFq3euLfS1fP.html, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Keller, Reiner/Hirseland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.) (2001): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden, Leske + Budrich, Opladen 2001.

Keller, Reiner (2001): »Wissenssoziologische Diskursanalyse«, in: Keller, Reiner/Hirseland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden, Leske + Budrich, Opladen 2001, S. 113-143.

Keller, Rainer (2011): Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen, Qualitative Sozialforschung, Band 14, VS Verlag, Wiesbaden 2011.

Kessler, Suzanne J./McKenna, Wendy (1978): Gender: An Ethnomethodological Approach, Wiley. New York 1978.

Kißler, Leo (2007): Politische Soziologie. Grundlagen einer Demokratiewissenschaft, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2007.

Klaus, Elisabeth (2001): »Das Öffentliche im Privaten – Das Private im Öffentlichen. Ein kommunikationstheoretischer Ansatz«, in: Hermann, Friederike/Lünenborg, Margreth (Hg.): Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien, Leske + Budrich, Opladen 2001, S. 15 – 35.

Klaus, Elisabeth (2005): Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus, Lit-Verlag, Münster, Hamburg 2005, 2. korrigierte und aktualisierte Auflage.

Klaus, Elisabeth (2006): »Öffentlichkeit als Selbstverständigungsprozess. Das Beispiel Brent Spar«, in: Röttger, Ulrike (Hg.): PR-Kampagnen. Über die Inszenierung von Öffentlichkeit, VS Verlag, Wiesbaden 2008, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 51 – 74.

Klaus, Elisabeth/Wischermann, Ulla (2008): »Öffentlichkeit als Mehr-Ebenen-Prozess. Theoretische Überlegungen und empirische Befunde am Beispiel der Frauenbewegungen um 1900«, in: Zeitschrift für Frauen- und Geschlechterstudien, Heft 3 + 4, 26. Jahrgang 2008, S. 103 – 116.

Klaus, Elisabeth/Drüeke, Ricarda (Hg.) (2017): »Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Theoretische Perspektiven und empirische Befunde«, Critical Studies in Media and Communication, Band 14, transcript, Bielefeld 2017.

Klaus, Elisabeth/Drüeke, Ricarda (2017): »Einleitung. Zur Aktualität des Drei-Ebenen-Modells von Öffentlichkeit«, in: dies. (Hg.): Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Theoretische Perspektiven und empirische Befunde, Critical Studies in Media and Communication, Band 14, transcript, Bielefeld 2017, S. 7-13.

Klein, Gabriele (1992): FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Heyne Verlag, München 1992.

Klein, Gabriele (2008): »Urbane Bewegungskulturen. Zum Verhältnis von Sport, Stadt und Kultur«, in: Funke-Wieneke, Jürgen/Klein, Gabriele (Hg.): Bewegungsraum und Stadtkultur. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, transcript, Bielefeld 2008.

Klein, Gabriele (2009/10): »Das Soziale choreographieren. Tanz im öffentlichen Raum«, in: Ästhetik & Kommunikation, Heft 146, 40. Jahrgang: »Tanz, Mensch, tanz«, Berlin 2009/10, S. 25-29.

Klein, Gabriele/Noeth, Sandra (2011): Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography, transcript, Bielefeld 2011.

Klein, Gabriele (2011): »Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography«, in: Klein, Gabriele/Noeth, Sandra (2011): Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography, transcript, Bielefeld 2011, S. 17-27.

Klein, Gabriele (2013a): »Choreographien des Protests im urbanen Raum«, in: Kunstforum, Band 242: Urban Performances II, Köln 2013, S. 146-157.

Klein, Gabriele (2013b): »The (Micro-)Politics of Social Choreography Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation«, in: Siegmund, Gerald/Hölscher, Stefan (Hg.): Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol 1, diaphanes, Zürich-Berlin 2013, S. 193-208.

Klein, Gabriele (2015): »Ordnung und Krawall. Choreographien in urbanen Räumen«, in: Bäcker, Marianne/Schütte, Mechthild (Hg.): Tanz Raum Urbanität, Henschel Verlag, Leipzig 2015, Jahrbuch Tanzforschung Bd. 25.

Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag, transcript, Bielefeld 2017.

Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (2017): »Performance und Praxis. Ein Dialog«, in: Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag, transcript, Bielefeld 2017, S. 7-42.

Klein, Gabriele/Leopold, Elisabeth/Wieczorek, Anna (2018): »Tanz – Film – Schrift. Methodologische Herausforderungen und praktische Übersetzungen in der Tanzanalyse, in: Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.): Handbuch Qualitative Videoanalyse, Springer VS, Wiesbaden 2018, S. 235-258.

Klein, Gabriele (2019): Choreographischer Baukasten, Zweite Auflage, transcript, Bielefeld 2019.

Klein, Gabriele (2020): »Soziale Choreografie: Bewegungsordnungen und -praktiken in urbanen Räumen«, in: Breckner, Ingrid/Göschel, Albrecht/Matthiesen, Ulf (Hg.): Handbuch Stadtsoziologie und Stadtentwicklung, Nomos-Verlag, Baden-Baden 2020, S. 391-402

Klein, Mechthild (2019): »Indischer Kult. Tanz mit den Göttern«, DEUTSCHLANDFUNK, 04.12.2019: https://www.deutschlandfunk.de/indischer-kult-tanz-mit-den-goettern.886.de.html?dram:article_id=464888, letzter Zugriff am 30.04.2019.

Knapp, Gudrun/Wetterer, Angelika (Hg.) (2003): Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2003.

Knoblauch, Hubert/Tuma, René (2017): »Videoanalyse«, in: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.): Handbuch der Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge, Springer VS, Wiesbaden 2017, S. 410 – 422.

Kopetzky, Dorothee (2014): Agenda-Setting in Zeiten des Web 2.0. Neue Möglichkeiten zur Schaffung politischer Gegenöffentlichkeiten?, Lit Verlag, Münster 2014.

Kubitz, Eric (2017): »Die 7 journalistischen W-Fragen«, contentmen, Blog, 18.04.2017: https://www.contentman.de/redaktionelles-arbeiten/die-7-journalistischen-ws/, letzter Zugriff am 01.09.2019.

Kumar, Siddhartha (2014): »Indien 2.0. Land der jungen Leute – Aufbruch in Youngistan«, Bundeszentrale für politische Bildung, 23.04.2014: www.bpb.de/internationales/asien/indien/189168/jugend-in-indien, letzter Zugriff am 01.03.19.

Kumar, Sunaina/Wadhawan, Julia (2019): »Damenwahl«, ZEIT (online): https://www.zeit.de/politik/ausland/2019-05/frauen-indien-wahlrecht-gleichberechtigung-wahlbeteiligung-mitbestimmung-feminismus/komplettansicht, letzter Zugriff am 21.04.2020.

Kumar, Sunaina/Wadhawan, Julia (2020): »Der letzte Tanz«, fluter. (online): https://www.fluter.de/tiktok-verbot-indien, letzter Zugriff am 21.10.21

Lefebvre, Henri (1990): Die Revolution der Städte [La révolution urbaine, 1970], CEP Europäische Verlagsanstalt, 2014.

Lefebvre, Henri (1991): The Production of Space [La production de l‹ espace, 1974], translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers, London 1991.

Lefebvre, Henri (2015): »Die Produktion des Raums« (Übersetzung: Jörg Dünne), in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. (2006), 2015, 8. Auflage.

Lembcke, Oliver (2012): »Entschiedene Unentscheidbarkeit. Varianten dezisionistischer Demokratietheorie«, in: Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 317-353.

Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.) (2012): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012.

Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (2012): »Zwischen Konkurrenz und Konvergenz. Eine Einführung in die normative Demokratietheorie«, in: Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 9-32.

Lewin, Kurt (1963): Feldtheorie in den Sozialwissenschaften. Ausgewählte theoretische Schriften, Hans Huber Verlag, Hongrefe, Bern 2012.

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2001.

Luzina, Sandra (2003): »Der Tanz, der aus dem Untergrund kam«, DER TAGESSPIEGEL, 01.06.2003: https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-tanz-der-aus-dem-untergrund-kam/419326.html, letzter Zugriff am 29.04.2020.

Lünenborg, Margreth/Maier, Tanja (2013): Gender Media Studies. Eine Einführung, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz und München 2013-

Lwandle, Sisi (2013): »Flashmobs for One Billion Rising«, CAPE ARGUS, IOL, 15.02.2013: https://www.iol.co.za/news/flash-mobs-for-one-billion-rising-1470971, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Macher, Hans-Jürgen (2007): Methodische Perspektiven auf Theorien des sozialen Raumes, Studienreihe des Masterstudiengangs Gemeinwesenentwicklung, Quartiermanagement und Lokale Ökonomie an der Hochschule München (Hg.), Band 6, München 2007.

Jane Mansbridge (1980): Beyond Adversary Democracy, basis Books, New York 1980.

Marchart, Oliver (2013): »Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest«, in: Siegmund, Gerald/Hölscher, Stefan (Hg.): Dance, Politics & Co-

Immunity. Thinking Resistances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol 1, diaphanes, Zürich-Berlin 2013, S. 39-57.

Maus, Ingeborg (1994): Zur Aufklärung der Demokratietheorie. Rechts- und demokratietheoretische Überlegungen im Anschluss an Kant, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994.

Mayring, Philipp (2002): Einführung in die Qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zum qualitativen Denken, beltz Verlag, Weinheim und Basel, 5. Auflage, 2002.

Mädchenmannschaft (2013): »Samstagabendreflexion: One Billion Rising«, 09.02.2013: https://maedchenmannschaft.net/samstagabendreflexion-one-billion-rising/, letzter Zugriff am 20.05.2013.

Mc Luhan, Marshall (1995): Die magischen Kanäle. Understanding Media [Understanding Media. The Extensions of Man, 1964], Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995.

Michel, Burkhard (2018): »Bild- und Videoanalyse in der Dokumentarischen Methode«, in: Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.): Handbuch Qualitative Videoanalyse, Springer VS, Wiesbaden 2018, S. 73-89.

Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.) (2018): Handbuch Qualitative Videoanalyse, Springer VS, Wiesbaden 2018.

Motakef, Mona (2017): »Diskursanalytische Verfahren«, in: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.): Handbuch der Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge, Springer VS, Wiesbaden 2017, S. 410 – 422, S. 443 – 456.

NDTV (2010): »Jayalalithaa's show of strength«, NDTV, https://www.ndtv.com/india-news/jayalalithaas-show-of-strength-436502, letzter Zugriff am 08.03.19.

Negt, Oskar/Kluge, Alexander (2016) [1972]: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Steidl Verlag, Göttingen 2016, 1. Auflage.

Negt, Oskar/Kluge, Alexander (2001) [1972]: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in Zwei Bänden, Verlag Zweitausendeins, Frankfurt a.M. 2001, 1. Auflage.

Nelson, Dean (2013): »Anoushka Shankar reveals sexual abuse as a child«, THE TELEGRAPH, 14.02.2013: https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/9869865/Anoushka-Shankar-reveals-sexual-abuse-as-child.html, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Nestler, Sebastian (2011): Performative Kritik. Eine philosophische Intervention in den Begriffsapparat der Cultural Studies, transcript, Bielefeld 2011.

Nestler, Ulrike (2007): » Politics of Space. Südafrikas lokale Tanzentwicklung im globalen Kontext.«, in: Hardt, Yvonne/Maar, Kirsten (Hg.): Tanz Metropole Provinz, Jahrbuch für Tanzforschung 2007, Bd. 17, S. 121-134

Neuhoff, Ulli (2014): Südafrika: »Das Trauma der Frauen«, ARD, Weltspiegel, 15.04.2014: https://www.daserste.de/information/politik-weltgeschehen/weltspiegel/sendung/swr/2013/suedafrika-vergewaltigung-100.html, letzter Zugriff am 28.06.2019.

Nevitt, Lisa (2005-2020): »Toyi-toyi? You can take everything away from South Africa, but you can't stop us from dancing«, CapeTownMagazine.com, 2005-2020: https://www.capetownmagazine.com/whats-the-deal-with/toyi-toyi/125_22_17384, letzter Zugriff am 30.04.2020.

NEWS 18 (2016): »Watch: A poem about ›Azadi‹ by Kamla Bhasin that will inspire you«, News 18, veröffentlicht am 16.02.2016: https://www.news18.com/news/buzz/watch-a-poem-about-azadi-by-kamla-bhasin-that-will-inspire-you-1205865.html, letzter Zugriff am 18.07.2019.

Niederberger, Andreas (2012): »Jenseits des Staates. Kosmopolitane Demokratietheorie im Zeitalter der Globalisierung«, in: Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 417-444.

Niharika Mandhana (2013): »In India, ›One Billion Rising‹ Resonates With Many«, NEW YORK TIMES, 13.02.2013: https://india.blogs.nytimes.com/2013/02/13/in-india-one-billion-rising-resonates-with-many/, letzter Zugriff am 27.02.19.

Nord, Antonie Katharina (2012): »Mehr Geschlechtergerechtigkeit? Zur Frauenquote in Afrika«, in: GIGA Fokus (German Institute of Global and Area Studies), Hamburg, Heft Nr. 5, 2012: https://www.giga-hamburg.de/de/system/files/publications/gf_afrika_1205.pdf, letzter Zugriff am 24.04.2020.

Panovsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem 3-Stufen-Modell, DuMont Verlag. Köln 2006.

Paul, Daylin (2016): »Wits Students' Accounts Reveal Management Smoke-screen«, The Con (online), 24.10.2016: www.theconmag.co.za/2016/10/24/wits-students-accounts-reveal-management-smoke-screen/, letzter Zugriff am 11.03.19.

Pfeiffer, Malte (2013/2012): »Performativität und Kulturelle Bildung«, in: KULTURELLE BILDUNG online: https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung, letzter Zugriff am 02.05.2020.

Putsch, Christian (2011): »Trauerflor für Südafrikas Pressefreiheit«, DIE WELT (online), 23.11.2011: https://www.welt.de/politik/ausland/article13728451/Trauerflor-fuer-Suedafrikas-Pressefreiheit.html, letzter Zugriff am 30.05.2020.

Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (2015): »Pina Bauschs Inszenierung »Le Sacre du Printemps«. Eine Fallanalyse zur Soziologie symbolischer Formen und ritueller Ordnungen«, in: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch »le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«, 2., überarbeitete Neuauflage, transcript, Bielefeld 2015, S. 233 – 250.

Raab, Jürgen/Stanisavljevic, Marija (2018): »Wissenssoziologische Videohermeneutik«, in: Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.): Handbuch Qualitative Videoanalyse, Springer VS, Wiesbaden 2018, S. 57-71.

Raka Ray (2001): »Die Last der Geschichte. Frauenbewegungen in Indien«, in: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen. Geschlechtsblinder Diskurs. Frauenbewegungen im internationalen Vergleich, Lucius & Lucius Verlag, Stuttgart 2001, Heft 2.

Raupach, Tim (2008): Bereichsrezension »Politik und Kommunikation« 2008, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews, J. 25 (2008), Nr. 1, S. 38-42: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/7207/MEDREZ_2008_1_38_Raupach_.pdf?sequence=-1, letzter Zugriff am 24.06.2020.

Raupp, Juliana (2011): »Organizational Communication in a Networked Public Sphere«, in: SCM, Studies in Communication and Media, Nomos Verlag, Baden-Baden, Heft 2, 2011.

Reith, Victoria (2018): »Gleichberechtigung in Schweden. Wie geht feministische Außen- und Handelspolitik?«, DEUTSCHLANDFUNK (online), 04.06.2018: https://www.deutschlandfunk.de/gleichberechtigung-in-schweden-1-5-wie-geht-feministische.795.de.html?dram:article_id=419275, letzter Zugriff am 03.03.19.

Rieker, Dorothea (2014): »Emanzipation in Indien«, Bundeszentrale für politische Bildung, 07.04.2014: www.bpb.de/internationales/asien/indien/182059/frauen-in-indien, letzter Zugriff am 27.02.19.

Riegraf, Birgit/Hacker, Hanna/Kahlert, Heike/Liebig, Brigitte/Peitz, Martina, Reitsamer, Rosa, (Hg.): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2013.

Ritzi, Claudia (2012): »Politische Gerechtigkeit durch (Un-)Gleichheit?«, in: Lembcke, Oliver/Ritzi, Claudia/Schaal, Gary S. (Hg.): Zeitgenössische Demokratietheorie, Band 1: Normative Demokratietheorien, Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 63-96.

Rothberg, Peter (2012): »One Billion Rising. One billion women violated is an atrocity. One billion women – and men – dancing is a revolution«, THE NATION, 19.10.2012: https://www.thenation.com/article/one-billion-rising/, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Rottengatter, Evelyn (2018): »Yael Deckelbaum and the Mothers: »Home« – Zusammen die Menschlichkeit entdecken, die uns verbindet«, pressenza, International Press Agency, 02.02.2018: https://www.pressenza.com/de/2018/01/yael-deckelbaum-mothers-home-zusammen-die-menschlichkeit-entdecken-die-uns-verbindet/ letzter Zugriff 16.01.19.

Rudolph, Clarissa (2015): Geschlechterverhältnisse in der Politik. Eine genderorientierte Einführung in Grundfragen der Politikwissenschaft, Verlag Barbara Budrich, Opladen & Toronto 2015.

Ruoff, Michael (2007): Foucault-Lexikon, UTB, Beltz Verlag Weinheim, Basel 2007.

Ruppert, Uta (1998): »Perspektiven internationaler Frauen(bewegungs)politik«, in: Ruppert, Uta (Hg.): Lokal bewegen – global handeln. Internationale Politik und Geschlecht, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1998.

Ruppert, Uta (2005): »Die bessere Hälfte transnationaler Zivilgesellschaft? Frauen-NGOs und die Politik der FrauenMenschenrechte«, in: Brunnengräber, Achim/Klein, Ansgar/Walk, Heike (Hg.): NGOs im Prozess der Globalisierung. Mächtige Zwerge – umstrittene Riesen, Band 400, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005, S. 214-241.

Schachtner, Christina/Winker, Gabriele (Hg.) (2005): Virtuelle Räume – neue Öffentlichkeiten. Frauennetze im Internet, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2005.

Schäfer, Rita (2005): Im Schatten der Apartheid. Frauen-Rechtsorganisationen und geschlechtsspezifische Gewalt in Südafrika, African Connections in Post-Colonial Theory and Literatures, Volume 3, LIT Verlag, Münster 2005.

Schellpeper, Almuth (2001): »Taxi Queens riskieren viel. Vergewaltigung und Prostitution als tödliche Bedrohung«, DER FREITAG, 20.04.2001: https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/taxi-queens-riskieren-viel, letzter Zugriff am 11.07.2019.

Scherfig, Leon (2013): »Tausende demonstrieren am Brandenburger Tor«, BERLINER MORGENPOST, 14.02.2013: https://www.morgenpost.de/berlin-aktuell/article11363

8204/Tausende-tanzen-ploetzlich-am-Brandenburger-Tor.html, letzter Zugriff am 14.02.2019.

Schirmer, Uta (2013): »Trans*-queere Körperpraxen als gegenöffentlichkeitskonstituierende Adressierungsweisen«, in: Riegraf, Birgit/Hacker, Hanna/Kahlert, Heike/Liebig, Brigitte/Peitz, Martina, Reitsamer, Rosa (Hg.): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2013, S. 58-75.

Schlüter, Nadja (2017): »Der weibliche Körper ist eine Repräsentationsfigur für Freiheit«, JETZT, 19.05.2017: https://www.jetzt.de/fotografie/frauen-als-protest-ikonen, letzter Zugriff am 21.06.2020.

Schmidt, Manfred G. (2005): Demokratietheorien. Eine Einführung, Leske und Budrich, Opladen, 5. Auflage 2010.

Schmincke, Imke (2017): »Soziale Bewegungen«, in: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.): Handbuch Körpersoziologie. Band 2.: Forschungsfelder und methodische Zugänge, Springer VS, Wiesbaden 2017, S. 245-257.

Schumpeter, Joseph (1987): Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie [Capitalism, Socialism and Democracy, 1942], Francke, Tübingen, 6. Auflage 1987.

Schroer, Markus (2008): » ›Bringing space back in‹ – zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie«, in: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, transcript, Bielefeld 2008, S. 125-148.

Schutte, Gillian (2013a): »One Billion Rising – South Africa«, MAIL & GUARDIAN thought Leader, 06.02.2013: https://thoughtleader.co.za/gillianschutte/2013/02/06/one-billion-rising-south-africa/, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Schutte, Gillian (2013b): »Why I stepped out of my One Billion Rising South Africa Coordinator role«, gillianschutee.co.za, 09.05.2013: http://gillianschutte.co.za/blog/newspaper-article/why-i-stepped-out-of-my-one-billion-rising-south-africa-coordinator-role, letzter Zugriff am 10.05.2019, siehe auch: https://tal9000.tumblr.com/post/50065620809/why-i-stepped-out-of-my-one-billion-rising-south, letzter Zugriff am 30.05.2020.

Schwaderer, Isabella (2019): »Decolonize Erfurt«. »Menaka Indisches Ballett«: »Orientalische« Spektakel auf deutschen Bühnen bis 1937, wordpress, 14.04.2019: https://decolonizeerfurt.wordpress.com/stadtgarten-erfurt/, letzter Zugriff am 20.10.21

Scoch, Iva (2010): »Wanderlust: the Taxi Queens of South Africa«, PRI, 17.12.2010: https://www.pri.org/stories/2010-12-17/wanderlust-taxi-queens-south-africa, letzter Zugriff am 11.07.2019.

Serialmel (2013): »Eine Milliarde steht auf oder saufen für den Weltfrieden«, Blog, »beim hungern und beim essen«, 15.02.2013: https://serialmel.wordpress.com/2013/02/15/eine-milliarde-steht-auf-oder-saufen-fur-den-weltfrieden/, letzter Zugriff am 10.05.2019.

Shaik, Zubeida (2014): We cannot reach One Billion without you 2014 Coordinators's Report, 30.03.2014: https://katialexander.files.wordpress.com/2014/05/obr-final-report-20141.pdf. LetzterZugriffam04.06.2019.

Shehadistan (2013): »One Billion Rising, why Dancing?«, 05.02.2013: https://shehadistan.com/2013/02/05/kritik-one-billion-rising-why-dancing/, letzter Zugriff 20.05.19.

Shepard, Gregory J./John, Jeffrey St./Striphas, Ted (Hg.) (2006): Communication as…: Perspectives on Theory, Sage Publications, Thousand Oaks, California 2006, S. 164 – 173.

Shulman, Alix Kates (1991): »Dancing with Feminists«, in: Women's Review of Books IX: 3, 1991: https://www.lib.berkeley.edu/goldman/Features/danceswithfeminists.html , letzter Aufruf am 04.06.2020.

Siegmund, Gerald/Hölscher, Stefan (2013), (Hg.): Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resitances Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol 1, diaphanes, Zürich-Berlin 2013.

Sinha, Aakriti (2006): »Let's know Dances of India, Star«, New-Delhi 2006: https://books.google.de/books?id=h67wZpGPUi0C&pg=PT25&dq=garba+dance&hl=en&sa=X&ei=K8KMUYSPA47orQf6sYBA&redir_esc=y#v=onepage&q=garba%20dance&f=false letzter Zugriff 23.02.19.

Smith, David (2012): »Miners's wives rage at South African police brutality after ›massacre‹ «, THE GUARDIAN (online), 17.08.2012: https://www.theguardian.com/world/2012/aug/17/miners-wives-rage-south-africa-killings, letzter Zugriff am 30.04.2020.

Soja, Edward W. (2008): »Vom ›Zeitgeist‹ zum ›Raumgeist‹ «. New Twists on the Spatial Turn, in: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, transcript, Bielefeld 2008, S. 241-262.

Sookee (2012): Rap – Lyrics Sookee: http://sookee.de/material/lesen/rap-lyrics, letzter Zugriff am 24.06.2019.

SPIEGEL online (2011): »Umstrittenes Mediengesetz: Südafrika schränkt Pressefreiheit massiv ein«, Spiegel online, 22.11.2011: https://www.spiegel.de/politik/ausland/umstrittenes-mediengesetz-suedafrika-schraenkt-pressefreiheit-massiv-ein-a-799344.html, letzter Zugriff am 30.05.2020.

SPIEGEL online (2015): »Radikale Hindus. Valentinsgegner drohen Verliebten mit Zwangsheirat«, Spiegel online, 05.02.2015, www.spiegel.de/panorama/indien-radikale-valentinstags-gegner-drohen-verliebten-mit-zwangsheirat-a-1016927.html, letzter Zugriff am 28.02.19.

STERN (2013): » ›One Billion Rising‹. Tanzen für die Frauenrechte«, STERN Panorama, 15.02.2013: https://www.stern.de/panorama/gesellschaft/-one-billion-rising--tanzen-fuer-die-frauenrechte-3660874.html, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Straßenberger, Grit (2015): Hannah Arendt zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg 2015.

Strübing, Jörg (2004): Grounded Theory. Zur sozialhistorischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung, VS Verlag, Wiesbaden 2004.

Strüver, Anke (2009): »Grundlagen und zentrale Begriffe der Foucault'schen Diskurstheorie«, in: Glasze, Georg/Mattisek, Annika (Hg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung, transcript, Bielefeld 2009, 2. unveränderte Auflage, S. 61-81.

Sujatha, Raghunath (2013): »Vinodhini, Karaikal acid attack victim«, dies, THE HINDU (Chennai), (2013): https://www.thehindu.com/news/national/other-states/vinodhini-karaikal-acid-attack-victim-dies/article4406780.ece, letzter Zugriff am 09.03.19.

Surmann, Frauke (2014): Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik, Wilhelm Fink, Paderborn 2014.

TAGESSCHAU (online) (2019): »DIW-Studie. Hausarbeit bleibt an Frauen hängen«, 05.03.2019: https://www.tagesschau.de/inland/frauen-hausarbeit-103.html, letzter Zugriff am 15.09.2019.

Terre de Femmes (2019a): Studie zu weiblicher Genitalverstümmelung (FGM = Female Genital Mutilation: https://www.frauenrechte.de/images/downloads/fgm/EU-Studie-FGM.pdf, letzter Zugriff am 04.06.2019.

Terre de Femmes (2019b): Somalia: https://www.frauenrechte.de/unsere-arbeit/themen/weibliche-genitalverstuemmelung/unser-engagement/aktivitaeten/genitalverstuemmelung-in-afrika/fgm-in-afrika/1430-somalia, letzter Zugriff am 23.03.2020.

THE GUARDIAN (2019), International Edition: »Thousands protests in South Africa over rising violence against women«, The Guardian, 05.09.2019: https://www.theguardian.com/world/2019/sep/05/thousands-protest-in-south-africa-over-rising-violence-against-women, letzter Zugriff am 07.01.2020

THE GUARDIAN (2012), International Edition: »One Billion Rising. Together we can end violence against women«, THE GUARDIAN, 24.09.2012: https://www.theguardian.com/society/2012/sep/24/one-billion-rising-end-violence-women, letzter Zugriff am 20.05.19.

THE INDIAN EXPRESS (2010): »AIADMK ›Black cats‹ to provide security to Jayalalithaa«, The Indian Express, 17.10.2010: https://indianexpress.com/article/india/latest-news/aiadmk-black-cats-to-provide-security-to-jayalalithaa/, letzter Zugriff am 08.03.19.

Thompson, Andrew (2018): »Toyi-toyi: South Africa's Spirited Dance of Protest«: https://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/toyi-toyi-south-africas-spirited-dance-of-protest/, letzter Zugriff am 29.04.2020.

Thompson Reuters Foundation Annual Poll (2018): The world's most dangerous countries for women 2018: https://poll2018.trust.org/country/?id=india, letzter Zugriff am 07.01.2020.

Thrift, Nigel (2008): »Raum«, in: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, transcript, Bielefeld 2008, S. 393-408

TIMES OF INDIA (2013): »Violence against women: Kolkata set to answer One Billion Rising call«, Kolkata News – TIMES OF INDIA online (TNN), 10.02.2013: https://timesofindia.indiatimes.com/city/kolkata/Kolkata-set-to-answer-One-Billion-Rising-call/articleshow/18423724.cms, letzter Zugriff am 20.05.2019.

Tomasello, Michael (2017): Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2017, 4. Auflage.

Traue, Boris/Pfahl, Lisa/Schürmann, Lena (2019): »Diskursanalyse«, in: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Springer Verlag Wiesbaden, 2. Auflage 2019, S. 565-583.

Tshikube, Karabo (2015): »I survived Abuse – and let me start an Uprising«, 11.02.2015: https://www.onebillionrising.org/16538/survived-abuse-led-start-uprising-karabo-tshikube/, letzter Zugriff am 09.06.19.

Turowski, Jan/Mikfeld, Benjamin (2013): Gesellschaftlicher Wandel und politische Diskurse. Überlegungen für eine strategieorientierte Diskursanalyse, Werkbericht Nr. 3, Denkwerk Demokratie, Hans-Böckler-Stiftung 2013: https://www.denkwerk-demokratie.de/wp-content/uploads/2013/10/DD_Werkbericht_3.pdf, letzter Zugriff am 30.04.2019

UNDOC (2019): »Global Study of Homicide. Gender-related killing of women and girls«, 2019: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/Booklet_5.pdf, letzter Zugriff am 09.07.2019.

UN-Frauenrechtskonvention: »Frauenrechte sind Menschenrechte«, UN-Frauenrechtskonvention, Praeter Intermedia UG: https://www.frauenrechtskonvention.de/frauenrechte-sind-menschenrechte-263, letzter Zugriff am 19.03.19.

United Nations (2014): »World Urbanizations Prospects [highlights]«: https://esa.un.org/unpd/wup/publications/files/wup2014-highlights.pdf, Zugriff am 15.01.18.

V-Day (2012a): »What is One Billion Rising ?«: https://www.onebillionrising.org/about/campaign/one-billion-rising/, letzter Zugriff am 01.06.2019.

V-Day (2012b): »Dance«: https://www.onebillionrising.org/about/dance/, letzter Zugriff am 01.06.13.

V-Day (2013): 1 Billion Rising Annual Report 2013: https://view.joomag.com/v-day-annual-report-2013-2013/0223582001385570389?short, letzter Zugriff am 01.06.2019.

V-Day (2018): »Dance«: https://www.onebillionrising.org/about/dance/, letzter Zugriff am 01.02.18.

V-Day (2020): »About V-Day«: https://www.vday.org/about.html, letzter Zugriff am 03.02.2020.

Villa, Paula-Irene (2000): Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, VS Verlag Wiesbaden, 4. Auflage 2011.

Ventzky, Gabriele (2013): »Indien. Auch Frauen sind Menschen«, in: EMMA, 01.03.2013: https://www.emma.de/artikel/indien-auch-frauen-sind-menschen-266281, letzter Zugriff am 07.03.19.

WHO (2018): »Female genital mutilation«, 31.01.2018: https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation, letzter Zugriff am 04.06.2019.

Weise, Marco (2019): »Tanzrevolution am indischen Subkontinent« in: Kurier (online), 09.11.2019: https://kurier.at/kultur/tanzrevolution-am-indischen-subkontinent/400670810, letzter Zugriff am 20.10.2021.

Weißenseel, Paula Lynn (2020): Feminismus – Beyond the Waves: Die indische Frauenbewegung: politischer Kampf für Unabhängigkeit und feministische Emanzipation, 09.03.2020: https://beyondwaves.hypotheses.org/1665, letzter Zugriff am 20.06.2020.

Welzin, Leonore (2008): »Kamasutra, Kathak und Kommerz«, in: tanznetz.de, 26.02.2008: https://www.tanznetz.de/blog/11846/kamasutra-kathak-und-kommerz, letzter Zugriff am 20.10.2021

West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): »Doing Gender«, in: Gender and Society, Vol. 1, No. 2 (Jun., 1987), pp. 125-151, JSTOR: https://www.gla.ac.uk/0t4/crcees/files/

summerschool/readings/WestZimmerman_1987_DoingGender.pdf, letzter Zugriff am 01.07.2019.

Westheuser, Linus (2015): »Männer, Frauen und Stefan Hirschauer. Undoing gender zwischen Praxeologie und rhetorischer Modernisierung«, in: Gender Heft 3 | 2015, S. 109-125: https://www.budrich-journals.de/index.php/gender/article/viewFile/21833/19099, letzter Zugriff am 01.10.19.

Wilke-Launer, Renate (Hg.) (2010a): Südafrika. Katerstimmung am Kap, Brandes und Apsel Verlag GmbH, Frankfurt a.M., 1. Auflage 2010.

Wilke-Launer, Renate (2010b): »Toxische Männlichkeit. Wie die Krise der Männer den Alltag im neuen Südafrika prägt«, in: Wilke-Launer, Renate (Hg.): Südafrika. Katerstimmung am Kap, Brandes und Apsel Verlag GmbH, Frankfurt a.M., 1. Auflage 2010, S. 186 – 197.

Willrich, Alexander (2008): Flashmob. Die Zurückeroberung des öffentlichen Raumes, Grin Verlag, Norderstedt 2008.

Wimmer, Jeffrey (2007): (Gegen-)Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft. Analyse eines medialen Spannungsverhältnisses, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007.

Wimmer, Jeffrey (2010): »Gegen-Öffentlichkeiten im 21. Jahrhundert«, aus: vorgänge Nr 192, Heft 4/2010, S. 23-24, veröffentlicht von der Humanistischen Union: www.humanistische-union.de/nc/publikationen/vorgaenge/online_artikel/online_artikel_detail/back/vorgaenge-192/article/gegen-oeffentlichkeiten-im-21-jahrhundert/, letzter Zugriff am 24.06.2020.

Wischermann, Ulla (2003): Frauenbewegungen und Öffentlichkeiten um 1900. Netzwerke – Gegenöffentlichkeiten – Protestinszenierungen, Ulrike Helmer Verlag, Königstein 2003.

Wischermann, Ulla (2017): »Zur öffentlichen Wirksamkeit der deutschen historischen Frauenbewegung um 1900 – Die Interaktion von Öffentlichkeiten«, in: Klaus, Elisabeth/Drüeke, Ricarda (Hg.): Öffentlichkeiten und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse, Critical Studies in Media and Communication, Band 14, transcript, Bielefeld 2017, S. 63-78.

Wittmann, Veronika: (2005): Frauen im Neuen Südafrika. Eine Analyse zur gender-Gerechtigkeit, Brandes und Apsel, Frankfurt a.M. 2005.

Young, Marion (1993): »Das politische Gemeinwesen und die Gruppendifferenz. Eine Kritik am Ideal eines universellen Staatsbürgerstatus«, in: Nagl-Docekal, Herta/Pauer-Studer, Herlinde (Hg.): Jenseits der Geschlechtermoral. Beiträge zur feministischen Ethik, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a.M. 1993, S. 267-304.

ZEIT (2013): »One Billion Rising. Weltweiter Protest gegen Gewalt an Frauen«, ZEIT (online), 14.02.2013: https://www.zeit.de/gesellschaft/2013-02/frauen-billion-indien, letzter Zugriff am 20.05.2019.

ZEITMAGAZIN (2017): »Starker Aufritt«, Zeitmagazin Nr. 30/2017, editiert am 25.07.2017: https://www.zeit.de/zeit-magazin/2017/30/suedafrika-pantsula-gruppen-townships-fs, letzter Zugriff am 01.06.2020.

Zobl, Elke (2017): »Künstlerische Interventionen und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse: Das Drei-Ebenen-Modell von Öffentlichkeit in künstlerisch-edukativen Kontexten«, in: Klaus, Elisabeth/Drüeke, Ricarda (Hg.): Öffentlichkeiten und gesell-

schaftliche Aushandlungsprozesse, Critical Studies in Media and Communication, Band 14, transcript, Bielefeld 2017, S. 265 – 294.
zukunftsInstitut (2016): »Urbanisierung. Die Stadt von morgen«,: https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/urbanisierung-die-stadt-von-morgen/, Zugriff am 15.01.18.

10. Videoverzeichnis

A group of protestors in Durban showed solidarity with women who are in abusive relationships, veröffentlicht am 14.02.2013 von SABC News, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=yfnz8aiQmPQ, letzter Zugriff am 30.06.2019.

Amandla! Awethu!, veröffentlicht am 18.05.2011 von djlightbolt, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VIxhrDf8Iv0, letzter Zugriff am 26.07.2019.

Dastak (Nukkad Natak) directed by Arvind Gaur (Asmita Theatre), veröffentlicht am 20.11.2017, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=XR-dCB-wSBQ, letzter Zugriff am 03.06.19.

Break the Chain (2012), veröffentlich am 18.11.2012 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=fL5N8rSy4CU, letzter Zugriff am 03.06.19.

Da to protest over Anene Booysen's brutal rape and murder, veröffentlicht am 11.02.2013 von SABC Digital News, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=3y8Py_ABy_0, letzter Zugriff am 25.07.2019.

Embrace Trailer German (Deutsch) 2017, veröffentlicht am 06.04.2017 von Kino-Check, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Oojpv2ma0ZA, letzter Zugriff am 20.04.2020.

How to: »Break the Chain« Choreography (2013), veröffentlicht am 08.01.2013 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=mRU1xmBwUeA, letzter Zugriff am 02.07.2019.

India – One Billion Rising – Break the Chains (Hindi) (2013), veröffentlicht am 07.02.2013 von Kamayani Bali Mahabal, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=zTFNa8TRt3M, letzter Zugriff am 03.06.2019.

India Rising (2013), veröffentlicht am 06.12.2013 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=aDDDRl-i-8Q, letzter Zugriff am 03.06.2019.

Obr Treffen mit Eve Ensler in Berlin, 13. November 2013, (2014), veröffentlicht von One Billion Rising Deutschland/Germany, YouTube: https://www.youtube.com/watch?time_continue=42&v=QUnWSt_F6yc, letzter Zugriff am 14.07.2019.

One Billion Rising (short documentary), (2014), veröffentlicht am 19.01.2014 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=C3WrT8HG4wY, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising (Break the Chain) performed by New Light girls (2013), veröffentlicht am 05.02.2013 von To be Continued, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KYS3NinY4Cc, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising (Short film) (2012): veröffentlicht am 20.09.2012 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=gl2AO-7Vlzk, letzter Zugriff am 17.05.2019.

›One Billion‹ by Berlin hip-hop artist sookee (2013), veröffentlich am 20.01.2013 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=UnX9ZQRykqA, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising Cape Town (2013), veröffentlicht von 1BillionRisingCT am 20.01.2013, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Kw40H_-g31U, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising – South Africa (2012), veröffentlicht von Gillian Schutte (gillianschutte), 03.07.2012, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VhHobzuaaXQ letzter Aufruf am 02.06.2019.

One Billion Rising – South Africa! – (2013), veröffentlicht am 05.02.2013 von mediaforjustice, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=2p7zqfkWApc, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising »Spreng die Ketten« (2013), veröffentlicht am 14.04.2013 von ONEBILLIONRISING.de, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=hUDvLbSFPUM, letzter Zugriff am 03.06.2019.

One Billion Rising: Flashmob dances to ›Jaago Dilli jaago‹ (2013), veröffentlicht am 14.02.2013 von NDTV, YouTube: https://www.ndtv.com/video/news/news/one-billion-rising-flash-mob-dances-to-jaago-dilli-jaago-264940 oder https://www.ndtv.com/video/news/news/one-billion-rising-flash-mob-dances-to-jaago-dilli-jaago-264940, letzter Zugriff am 30.06.2019.

Sookee Quing of Berlin exklusiv Interview, (2012), veröffentlicht am 14.08.2012 von ALEX Berlin, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=h_7Pow5S9hE, letzter Zugriff am 24.06.2019.

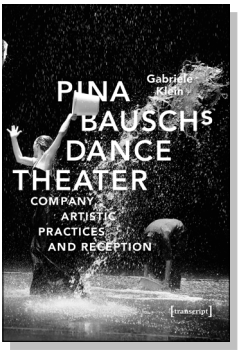
South Africa Rising (2013), veröffentlicht am 20.03.2013 von V-Day: https://www.youtube.com/watch?v=WPNQlHp8_b4, letzter Aufruf am 03.06.2019.

Top 5 Bollywood Songs (2016), veröffentlicht am 17.08.2016 von PowerMusicBox, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=TBAj4nbdLEU, letzter Zugriff am 01.05.2020.

tagesschau 20:00 Uhr, 14.02.2013, veröffentlicht am 14.02.2013 von tagesschau, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=UnqnQAEk62Q, letzter Zugriff am 30.06.2019.

V-Girls South Africa Break the Chain!, veröffentlicht am 31.01.2013 von V-Day, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ZK8ZAdblqPw, letzter Zugriff am 03.06.2019.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater

Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0

Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater

Die Kunst des Übersetzens

2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,
71 Farbabbildungen, 28 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8

Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)

Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart.,
Dispersionsbindung, 10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Theater- und Tanzwissenschaft

Manfred Brauneck

Masken – Theater, Kult und Brauchtum

Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2
E-Book:
PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6

Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)

Technologien des Performativen

Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

Margrit Bischof, Friederike Lampert (Hg.)

Sinn und Sinne im Tanz

Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft.
Jahrbuch TanzForschung 2020

2020, 332 S., kart.,
Dispersionsbindung, 26 SW-Abbildungen, 12 Farbabbildungen
30,00 € (DE), 978-3-8376-5340-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5340-7

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de