

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 GOOGLE¹ 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-deutschland-suchmaschinen-weltweit/>, letzter Zugriff am 07.06.19) oder *lunapark* (vgl.: <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, Solidaritätsbekundungen 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 Untersuchungsfrage *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 Textmaterialien 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 Ordnung 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 veröffentlicht 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 werden². 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 Materialkorporus 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 Worldwide Acceptance of Violence 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-gruendern.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 herauszukristallisieren, 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 Worldwide 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 schaffen⁵, 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-amerikanischen 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-amerikanischen Elite aus den Feldern Wissenschaft, Kunst, Medien und zivilem Engagement. Die Kontaktpersonen und Verantwortlichen der Pressemeldung sind die PR-Spezialistinnen Jen Hirsch, Marketing- und Kommunikationsexpertin 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 Dornrösenschlaf 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 suffered« (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 entstanden 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 Filmmaterial 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 worldwide 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 Engagement der NGOs des Globalen Südens hervorgehoben. Abschließend wird betont, dass V-Day verschiedenen Ehrungen im Bereich Wohltätigkeit und Philanthropie 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 Narratifs durch alle Ebenen der Erzählung. In der sich anschließenden Einleitung wird die große Gegennarration »One Billion Rising« hinsichtlich des Narratifs 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 Körpernarratifs 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, activists 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 playwright and activist, Eve Ensler [...]«) (Ebd.), deutlich gemacht. Die Überleitung des Pressetextes zum Hauptteil dient vor allem der weiteren Stabilisierung des Narratifs 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 Tanznarratifs: 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 sollen⁷. 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 veröffentlichte 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, ermächtigte 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 MULTI-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 Durchföhrungsstätte 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 Presstextes 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 performativ 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 helfen 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 Gegennarration«.

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 namhafter Intellektueller auf der Ebene medialer Öffentlichkeit⁸ 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.). Bezuglich 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 Kunstszenе, die Teilnahme von Student*innen, V-Girls, die in den Schulen als Multiplikatorinnen und Tanz-Instruktoren 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 privilege 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 solidarity«) (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 one 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 »Escalation« 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 Vorstandsvorsitzende 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 appellativen Aufruf zugleich: »On February 2014, one billion and more of us will shake free this legacy, these shackles, 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 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 of 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 Gegenar- ration 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 shackles, 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 veröffentlichte 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 stattfindenden 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 Geschäftsjahres 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 Patriarchats« 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 Sympatheträger*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 performativer 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«) deziidiert 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 massemmediale 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 länderspezifischen 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 Zusammen schau der empirischen Analyse der Kampagnenmaterialien Bild und Text.

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

Das Herzstück 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, länder spezifische 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 ist⁹, 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=glzAO-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 e.V. 2013). Darüber hinaus befindet 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, unterstützte. Das Fallbeispiel des einzig weißen Opfers, der Frau im Großraumbüro, sei in seinem Ausmaß keineswegs mit den anderen Exemplaren 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. Gleichermaßen gilt 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 entsteht 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 Täter¹⁰ 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 Verstümmelung¹¹ 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/factsheets/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 bebren. 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 »STRIKE. 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 Be-schneidung 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 Heldeninnen 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 Heldeninnen 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 eingeraumt von dicken, knorriegen 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 Schulmädchen [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 Muslina hält inne, ihre Augen sind geschlossen und sie scheint sich auf etwas zu fokussieren. Die Erde beginnt zu bebhen [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 Schulmädchen, 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 durchrättelt. Gefühlt zeitgleich steht eine Gruppe traditionell gekleideter und geschmückter indischer Tänzerinnen in einem hinduistischen Tempel konzentriert und mit geschlossenen 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 Schulmädchen [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 Weiblichkeitssbilder, 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 Mudra¹² 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 eingebendet. 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 Paars 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 Trocadéro 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 Aufruforderung 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 choreografierte, 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 Handlungsaufklang »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 Lukas¹³ 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. Möglicherweise hat auch sie Weisungen erhalten oder eine Vision, die sie als »Erlöserin« verkünden kann¹⁴. 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/de-r-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 aushält [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 rötlches 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 rötlche, 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 schwelenden 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 theatrical 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. Rhythmisches 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 Tshikube¹⁵. Sie tanzt, urbane Erfahrung einer südafrikanischen Metropole verkörpernd, unter einer Autobahnbrücke ihre Moves. Dabei symbolisiert ihr »Kostüm«, der graue Hoodie, die khakifarbenen 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 stilisierte Grafik 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 eingebendet, 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 SURVIVED 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 eingebendet [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 Schulmädchen (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 Rollenbildern, 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 Heldeninnen, 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 untermaut 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 eine höhere Involvierungen 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 Übergänge 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 gewalterfahrenen 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 sein, sondern der Betrachter 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 des 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 Dynamik

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 Halbtoten, 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 Mudras¹⁶ 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, distanzierte 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 Halbtotale 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 Kameraausschnitte 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 Helden 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 Säureanschlasses, 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 theatrale 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 länderspezifische¹⁷ 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 verlinkt¹⁹ 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_7PowsS9hE, 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 Geschlechterbildern 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 entsteht 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 Kampagne 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 Sookes 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 gender-spezifischer 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 Sition 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 gesellschaftspolitisch 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 verlangsam 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 wissenschaftssoziologischen 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 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, veröffentlicht 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 – SHORTFILM²⁰. 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 Phänomenen²¹ 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 beschrieben²². 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://theaudienc eawards.com/filmmakers/louise.coetzer.175592/about>, und [https://twitter.com/freespaceevents/status/1091700779596029952](https://twitter.com/freespaceevents/statu s/1091700779596029952), letzter Zugriff am 26.06.2019.

22 Anmerkung: siehe: https://www.youtube.com/watch?v=Kw4oH_-g31U, letzter Zugriff am 26.06.2019.

dem lokalen Raum Kapstadts, gefilmt an der *Tafelberg Highschool for Girls*²³. Entstanden ist daraus ein Video²⁴, 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 statistic²⁵. 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 Häusern, 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=Kw4oH_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 Szenenwechsel 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 gewaltsaufgeladenen 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 Körpern 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 alten 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 bewegungssprachlich 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 Sequenz [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 our 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 Tanznarratifs 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 Videosequenzen 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 Helden, 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 Echzzeit, 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 befreende 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 ausgerichtete 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 Patriarchalität 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 Allen²⁶, bekannt aus der US-amerikanischen 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 USA²⁷, wird auf ihrer Homepage auch als Feministin und Menschenrechtsaktivistin beschrieben²⁸. 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 Musikvideo kategorisiert, das politisches Bewusstsein herstellen solle: »[...] »Break the Chain« aims 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 Protests gespielt werden wird, ist zudem ein spezielles Tanz-Tutorial²⁹ entstanden, 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 unterscheidet sich dieses Kampagnenvideo fundamental von der großen, transnationalen narrativen Rahmung der Kampagne, der Gegenzählung 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.tenClark.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, theatrale 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 Heldenin, 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 Heldenin, 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

Handlungsaufrief, 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 Helden 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 untermauert 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 drei- en, 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 transnationalen 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 theatricaler 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. Bezuglich 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 Erlebnisse (»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 Tanznarratifs 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 RISING«) (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 Heldeninnen 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 Kamaschnitte 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 beobachteten und aus der Nähe über die Kamerasnitte 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 standariserte 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 Gegen erzählung«, 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 unterstützen 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 politische Relevanz der Kampagne hinweist, basierend auf den Statistiken zur Gewalt an Frauen in Deutschland. Im Gegensatz zum obligitorischen 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 Deutschland hin und markiert die Telefonnummer 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 Billion 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 Kampagnenvideos *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 Opferzahlen³² 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 machtvolle und ausdrucksstärkere Rolle im Vergleich zur anderen Sängerin einnimmt. 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 Bewegungszenen in leichter, kaum merkbarer slow motion zur Verdeutlichung der Ausdruckskraft des Tanzens. Im Zusammenspiel aller Ebenen entsteht 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 legitimierten 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 Identifikationsfläche 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 entstanden³⁴. Die von Urmī 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 unterstützen³⁵. 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 aneinander gereiht. 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. o.02.22-o.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 initierenden 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 Selbstbewussein 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. o.02.09-o.02.12], in das sich auch Gesänge der Beteiligten [ab o.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. o.00.05; o.00.12-o.00.15; o.02.42-o.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 untermauert 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. o.00.27-o.00.34] und häufig auch aus leichter Untersicht [o.00.04-o.00.11] dargestellt werden, überwiegt die Perspektive der Aufsicht in den Sequenzen des dargestellten Flashmobs [z.B. o.00.48-o.00.53], über den die Mädchen der Narration folgend viele Frauen dazu bewegen, im öffentlichen Raum mitzutanzen [o.03.08-o.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 erobert, 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 entsteht 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 mühe los 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 choreographischen »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, länderspezifische 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 Ge- genöffentlichkeit, 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 Schulkasse schwarzer Jungen und Mädchen 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 Außenengelände 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 Ernsthaftheit 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 Einstich in den Raum der Schulen. Die freien Improvisationsszenen bieten den Jungen und Mädchen Raum für persönlichen Ausdruck. Die Musik untermauert 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 Hoffnung, 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 Ausdrucks Kraft 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 entsteht 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 Analyse³⁶ 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 Art³⁷, 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 Film-musikkomponisten 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 »Geburtschrei« 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 eingebundene 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 eingebendet, 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 Bhasin³⁹ vor einer Gruppe indischer Frauen. Sie ruft ellipsenförmige politische Forderungen und politische Überzeugungen aus: »-From patriarchy!, -From all hierarchy!, -From exploitation!, -From sexexploitation!, -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 Figuren 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 untermauert 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 Prologos: einmal ausgelöst, scheint die »feministische, transnationale Welle«, die sich rhythmisch erneuert, nicht mehr zu stoppen zu sein. Die politische Ansprache Kamla Bhasins⁴⁰ verdeutlicht auf der theatrale 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 theatrale 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 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.

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 Handlungsräum. 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 Ensler⁴²« 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 mündet, 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 entstandene *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 Bedrohung für die indische Gesellschaft im Ganzen. Während im Weiteren eine 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 Machtmisbrauch 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 Netzwerkes *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 Protestes 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 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 THROUGH DANCE TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN AND GIRLS« (vgl. ebd.) [0.01.00-0.01.03] offenbart die Beglaubigung des Tanznarrativs innerhalb der länder-spezifischen 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 explizit 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 zivilgesellschaftlicher 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 überraschend, 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 seien⁴⁵. 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 Booyens und anderer Vergewaltigungsoptfer 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 Frühstückssendung *espresso* eingebendet, 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 dargestellt⁴⁶. 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-booyse>, 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 Bevölkerungssteile eingesetzt wird (Nevitt 2005-2020). Auch Nelson Mandela verwendete wohl diesen Aufruf zusammen mit der Geste der geballten Faust als Zeichen des politischen Widerstandes⁴⁷. 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 Aene Booyens 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 Kampagnenkleidung. 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_AB_y_o, letzter Zugriff am 25.07.2019.

47 Anmerkung: siehe Filmausschnitte/Material aus dem gleichnamigen Film *AMANDLA: AWETHU!*, veröffentlicht am 18.05.2011 von djlightbolt: <https://www.youtube.com/watch?v=VlxhrDf8lvo>, 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 Vergewaltigungspfifer 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 eingebblendeten 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 Südafrikas mün-

48 Anmerkung: Dieses Musikstück hat schon ONE BILLION RISING CAPE TOWN (2013) musikalisch untermalt.

det. Dabei spielt das besondere Verhältnis von Erzählzeit zu erzähler 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 langsamem 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 Vogelperspektive 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 Gegenöffentlichkeit 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 länderspezifische 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 Kapsstadt 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 Musicalisierung. 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, dass 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 kampagneneigene Körper- und Tanznarrativ. Die länderspezifischen Kampagnenvideos erzählen ihrerseits noch einmal eigene kulturelle nationale oder auch lokale Verhandlungen. So bewegen sich die länderspezifischen Kampagnenvideos 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 Vereins 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 Bewusstsein 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-Spezialistinnen 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 zuordnen, 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 eingebundenen 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 dargestellten 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 länderspezifischen Kampagnenvideos 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 Körperlch-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 Gegenarrationen«, 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 Tanzkone Debbie Andrews, sich tanzend im öffentlichen Raum New Yorks konsolidieren. 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 transnationaler 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 signifikante 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 Gleichsetzung

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 Frauen⁴⁹, 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 Gegenarrationen 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 verschiedenen Frauen der Welt über ihre Körperwahrnehmungen und Formen der Körperbeschämung zu sprechen, vgl.: EMBRACE TRAILER GERMAN (Deutsch) 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=Oojpv2maoZA>, 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 2013⁵⁰ 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 gelebten Rechtsrealität und gesellschaftlichen Bildern und Vorstellungen von Männlichkeit zu stehen. Exemplarisch sei auf das von der Frauenrechtsbewegung Südafrikas angestrebte 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 patriarchale, »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 patriarchale, 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 Erlösung der Welt in weiblicher Gestalt. Sie hat die Kraft, die Erde »zum Beben« zu bringen. 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 gemeinsam 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 Hierarchieverhältnisse (vgl. ebd.: 17ff.), dadurch dass das Tanzen häufig nur den Männern oblag, veränderte sich die Konnotation 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 zivilisatorischer 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 Körperkulturbewegung

gung beeinflusste auch moderne Vorstellungen vom Tanz, wie sie beispielsweise die amerikanische Tänzerin und Choreographin Isadora Duncan vertrat. Die Begründerin des Ausdruckstanzes vermittelte ein Tanzverständnis, in dem der Tanz die Aufgabe hatte, »[...] die Freiheit, Harmonie und die Beseltheit 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 hat« (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 Künstlerkollektivs 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 Strategie 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 global 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

Begläubigung 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 »Begläubigung 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 unterschiedlichen 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 Kampagnenvideos 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 Handlungsaufrufr 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 Gegenzählung 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 CHOROGRAPHY: »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 eindrucks vollsten 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 Ausdrucks stärke der Bilder, die keines sprachlichen Kommentars bedarf, sondern an eine »Kinästhetik« (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 den öffentlichen Raums bemächtigen. Dabei kann die friedliche performative Besetzung des genuin politischen öffentlichen Raumes unter der Beteiligung 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 Aufbrüche 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.