



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Pole Position. Pole Dance als theatrale und mediale
Kultur“

verfasst von / submitted by

Lisa Lagler, Bachelor of Arts (BA)

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte /
Master's degree programme Theatre, Film and Media Studies

Betreut von / Supervisor:

Dr. phil. habil. Ramón Reichert

Danksagungen

Zuerst möchte ich Dr. habil. Ramón Reichert für sein Interesse und seine unterstützenden, anregenden und kritischen Anmerkungen danken!

Weiterer Dank gilt meiner wunderbaren Familie für die Unterstützung im emotionalen und finanziellen Rahmen. Vielen Dank Omi, für die produktive Woche am See! Danke für euer Durchhalten und eure andauernde Motivation!

Meiner Mutter Karin bin ich so unendlich dankbar für alles, vor allem für die Liebe zur Kunst. Sie hat meiner großen Schwester und mir viele Tanzstunden ermöglicht und war unermüdlich im Einsatz uns zum jeweiligen Tanzstudio zu fahren.

Meine Schwester Christina hat mich immer insgeheim dazu angestiftet, mich oft an ihr zu messen und ihr in vielen Dingen nachzueifern – besonders beim Tanzen. Doch irgendwann habe ich ihren Weg verlassen, um meinen eigenen zu gehen.

Meiner Freundin Tamara verdanke ich erst den Weg zu der schillernden Welt des Pole Dance. Gemeinsam haben wir uns an die vertikale Stange gewagt und haben bei unseren ersten Spins ein wenig Fliegen gelernt. Dies war wegweisend – zu meiner Lehrtätigkeit als Instruktorin, sowie zu dieser Masterarbeit.

Meiner Themen-Kollegin Karo Schäffer danke ich für den Gedankenaustausch und die Inputs, sowie gegenseitige, zusprechende Motivationen.

Die Pole Dance Community, national und weit über die Grenzen hinaus, ist eine wunderbare, blühende Gemeinschaft aus tollen, inspirierenden Persönlichkeiten.

Last but not least, ein großes Dankeschön an meinen Freund Alex, der mir wirklich jedes Mal gut zu gesprochen hat, und nicht müde wurde, an diese Arbeit und an mich zu glauben.

Diese Arbeit zitiert nach den Regeln von „Maske & Kothurn“. Für eine geschlechtergerechte Sprache werden v.a. eine explizite Beidnennung (Tänzerinnen und Tänzer) und Gendersternchen (Tänzer*innen) verwendet, um den Lesefluss möglichst zu gewährleisten. Sonach soll jedes Gender (LSBTTIQ = Lesbisch, Schwul, Bisexuell, Transsexuell, Transgender, Intersexuell, Queer oder die englische Kurzform LGBTTIQ) angesprochen werden. Bei bestimmten Abschnitten wird auf das binäre Geschlechtersystem (z.B. weibliche Sexualität auf heteronormativer Ebene im Film) zurückgegriffen. Sollte das Maskulinum vorzufinden sein, so wurde dieses bewusst gewählt.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
1 POLE POSITION: THEORIE UND THEOREME IM KONTEXT ZU POLE DANCE	5
1.1 SPRACHLICHE DIFFERENZEN DER DEFINITION. BEGRIFFSGESCHICHTLICHE & DIFFERENZIERUNGSPROZESS DES ZEITGENÖSSISCHEN POLE DANCE	5
1.2 SEXUALITÄT UND GENDER IM TANZGESCHICHTLICHEN EXKURS	6
1.3 INTERDISZIPLINÄRE THEORIEN UND THEOREME	7
1.3.1 Sexualität, Machtverhältnisse, Kontrolle des Körpers	7
1.3.2 <i>Leib-körperliche</i> Realisierung der dualen Geschlechterdifferenz	8
1.3.3 Darstellung – Repräsentation – Striptease-Culture	10
1.3.4 Erotik – Striptease – Tanz in der Populärkultur, Film und Theater	11
1.3.5 Feministische Filmtheorie: Skopophilie und der Terminus Gaze	13
1.4 TANZ UND THEATRALITÄT IN DER THEATERWISSENSCHAFT.....	15
1.5 MEDIENTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN.....	18
1.5.1 Medialität – Medialisierung/Medium – Tanz	19
1.5.2 Intermedialität.....	19
2 POLE POSITION: DER ZEITGENÖSSISCHE POLE DANCE. EINFÜHRUNG ZU GESCHICHTSSCHREIBUNG, DIFFERENZIERUNGSPROZESS, ABGRENZUNGS-VERSUCHEN	21
2.1 ANNÄHERUNG ZUR GESCHICHTSSCHREIBUNG DES POLE DANCE UND DESSEN EINFLÜSSE AUF DIE ZEITGENÖSSISCHEN FORMEN	22
2.2 DIFFERENZIERUNGSPROZESS DES ZEITGENÖSSISCHEN POLE DANCE UND ABGRENZUNGSVERSUCHE	24
2.2.1 Pole Dance Stile.....	24
2.2.2 ‚Pole Fitness‘	25
2.2.3 ‚Pole Sport‘ oder die Aussicht auf neue Kulturformen zum Sport: Versportlichung des Tanzes und der Olympia-Diskurs.....	25
2.3 HISTORISCHE ANSÄTZE: DIFFUSE PRODUKTE DER GESCHICHTSSCHREIBUNG VON HEUTE (‚CHINESE POLE‘, FERTILITÄTSRITEN, MAIBAUMTÄNZE, ‚MALLAKHAMB‘, 20. JAHRHUNDERT).....	28
2.4 ABGRENZUNGSVERSUCHE	32

2.5	ERKENNTNISINTERESSE DES UNTERSUCHUNGSGEGENSTANDES UND METHODISCHER VORGANG	33
3	POLE POSITION: KULTURELL-REPRÄSENTATIVE DARSTELLUNGEN IN AUDIOVISUELLEN MEDIEN (FILM – FILMMUSICAL – MUSIKVIDEOS).....	37
3.1	EXKURS IN DIE ZEITGENÖSSISCHE STRIPEASE-SZENE	38
3.2	(STEREOTYPE) CHARAKTERZEICHNUNGEN VON STRIPPERINNEN IN NEUZEITLICHEN FILMEN	40
3.2.1	Fallbeispiel <i>Powder Blue</i> (USA 2009)	43
3.2.2	Fallbeispiel <i>Snowden</i> (GER/FR/USA 2016)	46
3.3	FILMMUSICAL	47
3.3.1	Das dingliche Attribut: Stangen-Tanzszenen in Musicalfilmen des klassischen Hollywood-Kinos	47
3.3.2	Fallbeispiel <i>Rock of Ages</i> (USA 2012)	50
3.4	FALLBEISPIEL DER SERIENFOLGE VON <i>KING OF QUEENS</i>	53
3.5	MUSIKVIDEOS.....	55
3.5.1	Striptease-Tänzer*innen als unterhaltendes Element und im Blick der Musiker*innen	55
3.5.2	Selbstdarstellung von Prominenten und Sängerinnen an der Pole	60
3.5.3	Abseits des Stereotyps (weiblicher Tänzerinnen)	61
3.5.3.1	Männer an der Pole	61
3.5.3.2	Zwei künstlerisch-ästhetische Musikvideos.....	62
3.6	ZWISCHENBILANZ DER 3. POLE POSITION	65
4	POLE POSITION: THEATRALER POLE DANCE IN DER HOCHKULTUR, KUNST UND IM ÖFFENTLICHEN RAUM.....	68
4.1	FALLBEISPIEL IM ÖSTERREICHISCHEN THEATER: <i>SALZ BURG</i> (2012).....	69
4.1.1	Inhalt und Hintergründe der Produktion.....	70
4.1.2	Zur Analyse der digitalen Aufnahme von <i>SALZ BURG</i>	71
4.1.3	(Re-)Präsentation und Signifikanz des Pole Dance in <i>SALZ BURG</i>	72
4.1.4	Rezeption des Stückes	76
4.2	POLE DANCE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN PERFORMANCE-KUNST UND IM ÖFFENTLICHEN RAUM.....	77

4.2.1	Eisa Jocsons Suche nach dem Vokabular (des zeitgenössischen Pole Dance).....	78
4.2.2	Medienwirksamer Auftritt gegen die Gatterjagd von Christine Unger ...	80
5	POLE POSITION: ON & OFF STAGE. FALLBEISPIELE DER POLE DANCE NARRATIVE	82
5.1	KÖRPER, EROTIK UND FANTASIEN.....	84
5.2	DER WEG IN DIE AKROBATIK	85
5.3	LIEBESGESCHICHTE & BEZIEHUNGSDRAMA	87
5.4	POLE ART. KUNSTANSPRUCH ZWEIER FALLBEISPIELE	88
6	POLE POSITION: MEDIALISIERUNG DES POLE DANCE IM WEB 2.0	91
6.1	MEDIENPRAKTIKEN, VERNETZUNG, INFOTAINMENT, RE- /PRÄSENTATIONSPRAXIS UND MEDIENUMBRÜCHE DER POLE-COMMUNITY	92
6.1.1	Die Kulturpraxis der Pole Dance Tutorials im Web 2.0.....	92
6.1.2	Partizipation und selektive Gruppen der Pole-Community	94
6.1.3	Medienumbruch: von <i>YouTube</i> zu <i>Instagram</i>	97
6.2	DER (OSTENTATIVE) KÖRPER. (AUFFÄLLIGE) RE-/PRÄSENTATION DES (WEIBLICHEN) KÖRPERS IM WWW	99
6.3	MASSENWIRKSAME DISTRIBUTION UND DESSEN REZEPTION DES POLE DANCE UNTER DEN ASPEKTEN KÖRPER-DISKURS UND UNTERHALTUNGSWERT IN TALENTSHOW-BEITRÄGEN	104
	CONCLUSIO	110
	AUSBLICK.....	114
	QUELLENVERZEICHNIS.....	115
	A . LITERATUR.....	115
	B. ONLINE	119
	Wissenschaftliche Aufsätze	119
	Online – Artikel/Einträge.....	121
	C. AUDIOVISUELLES MATERIAL	125
	Dokumentationen.....	125
	DVD 125	
	Filme 125	
	Serien 126	

Videos	126
<i>a) Vimeo</i>	126
<i>b) YouTube</i>	127
D. INTERVIEW	131
ANHANG A	133
ABSTRACT (DEUTSCH)	133
ABSTRACT (ENGLISH)	133

Einleitung

Pole Dance als zeitgenössische Bewegungsform wurde im 21. Jahrhundert zunehmend populärer – konkretisiert – durch dessen Distribution von populären Akteur*innen, welche in TV-Formaten oder Musikvideos in den ersten Jahren der Jahrtausendwende auftraten. Als attraktive Freizeitaktivität wurden im Besonderen weibliche Ausübende angesprochen. Neben der progressiven Migration in den sportlichen und artistischen Bereich, steht dem wachsenden Bewegungsphänomen die Geschichtsschreibung als konstante Thematisierung gegenüber. Der Stangentanz ist im sozialen Kontext partiell als aus dem Rotlicht-Milieu stereotype, erotische Tanzform stigmatisiert. Dies wiederum hat Abgrenzungsversuche seitens der zeitgenössischen Pole-Community zur Folge, welche im Kapitel 2 thematisiert werden.

Methodische Überlegungen

Warum eine Arbeit über Pole Dance im Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (tfm)? Die vorliegende Arbeit bietet als Hybridarbeit eine Inaugurierung in diese zeitgenössische Bewegungsform, um die differenten, thematischen Aspekte zugänglich zu machen. Die Tanz-Forschung ist nur ein kleiner Teilbereich des Instituts in Wien. So ergibt sich aus den tfm-Forschungsfeldern Theater- und Medienkultur der Neuzeit, Intermedialität, Inszenierungsanalyse, Filmtheorie, Forschung zur Populärkultur der Neuzeit, Dramaturgie in Alltag und Kunst, Performances, Genderforschung, Wirkungs- und Rezeptionsforschung, etc. (in arbiträrer Reihung) das vorliegende Konglomerat. Das zu untersuchende Phänomen ist so interdisziplinär wie die tfm selbst, daher ergeben sich Schnittstellen zu den Disziplinen Geschichte, Soziologie, Musik, Philosophie, Sportwissenschaft, Kultur- und Sozialanthropologie, etc. Der Ansatz ist kein hermeneutischer, sondern ein phänomenologischer. Dieser methodische Vorgang wird eher systematisch als diachron erfolgen. Ausgehend von der Forschungsfrage, warum der Stangentanz als stereotype, erotische und auch im Rotlicht-Milieu vorkommende Tanzform immer noch stigmatisiert wird, soll zuerst dessen Geschichtsschreibung untersucht werden. Anschließend werden die differenten Beispiele erkenntnistheoretisch als Zugang erörtert, um das große Feld des Phänomens aufzubereiten. Diese skizzenhaften oder ausführlicheren Analysen aus Film, Theater und digitalen Medien rekurrieren auf den vorgestellten theoretischen Diskurse. Manche Themen und Aspekte sind ineinandergreifend, daher ergäbe sich die Möglichkeit diese in einem Kapitel zusammen zu denken oder separiert darzustellen oder diese Schnittstellen anders zu erörtern. Immanent

wird immer die Frage nach der Re-/Präsentation, der Ästhetik, des Körpers/der Körperlichkeit des jeweilig thematisierten Pole Dance sein. Die gezeigten, variierenden Ausführungen an dem vertikalen Apparat werden auf der Bildebene analysiert und in Bezug auf historische Komponenten, Sport-/Tanzform, Akrobatik, Erotik, heteronormativen Gefüge, Genderaspekt, Gaze, Narrative oder Dramaturgie und Inszenierung in Kunst und Alltag diskutiert werden. Daher wird nicht explizit von der Tanzform, der Sportform, etc. die Rede sein, sondern soll die *Bewegungsform* für all die Pole Dance umfassenden Facetten stellvertretend gebraucht werden. Die Analysen sind medienabhängig und bedingen jeweils andere Parameter, welche im jeweiligen Abschnitt dargelegt werden. Dies wird anhand von Videomaterialien vorgenommen, um den theatralen und/oder medialen Aspekt herauszuarbeiten. Der Tanz als Medialisierung und der Mehrwert des Filmischen werden durch Performances (u.a. Wettbewerbsbeiträge, Amateurvideos) auf sozialen Plattformen (wie *YouTube*) im World Wide Web untersucht. Die Problematik um den Umfang des Gegenstands und die patriarchalen Systeme sollen hier Bewusstwerdung finden, da die folgenden Untersuchungen, in Bezug auf Gender, durch selektierte, heteronormative Untersuchungen eingeschränkt sind.

Gliederung der Arbeit

Zu Beginn der Arbeit werden fragmentarisch Theorien und Theoreme aus den geistes- und kulturwissenschaftlichen Fächern im 1. Kapitel vorgestellt. Diese interdisziplinäre Selektion bietet einen erweiterten Kontext, in welchem das Pole Dance Dispositiv integriert werden soll. Das 2. Kapitel beschäftigt sich mit dem Gegenstand der Untersuchung, um an das Thema heranzuführen. Hierbei werden die Geschichtsschreibung und Einflüsse im historischen und zeitgenössischen Kontext, sowie dessen Differenzierungsprozess und Abgrenzungsversuche erörtert. Der Hauptteil umfasst segmentiert die theatrale und mediale Kultur. Für einen Erklärungsversuch zum Stigma und der Marginalisierung gegenüber Stripper*innen wird im 3. Kapitel ein Exkurs in die zeitgenössische Striptease-Szene unternommen, beziehungsweise werden kulturell-repräsentative Darstellungen in audiovisuellen Medien (Filme, Musikvideos) herausgearbeitet. Die Verwendung der Stangenapparatur wird in den Filmmusicals, im Filmbeispiel *Snowden* und in dem Beispiel der Serie *King of Queens* thematisiert. Zudem weisen Musikvideos differente Bilder der Darstellung auf: Selbstrepräsentation von Musiker*innen und Prominenten, sowie Stereotype und Alternativen. Dieses umfangreiche Kapitel bietet eine Zwischenbilanz an. Nach der popkulturellen Untersuchung wird im 4. Kapitel theatraler Pole Dance in der Hochkultur, der Kunst und im öffentlichen Raum

vorgestellt. Der große Fokus liegt hier bei der österreichischen Produktion *SALZ BURG*. Neben Inhalt und Hintergründen stellt die strukturelle, selektive Analyse eine Relation des Sich-Verkaufens/Sich-Prostituierens und dem Theater durch den Einsatz des Pole Dance als szenisches und narratives Mittel her. In der zeitgenössischen Performance-Kunst und die Verlegung des Pole Dance in den öffentlichen Raum werden mit den Exempeln von Eisa Jocson und Christine Unger als Alternativ-Repräsentationen angeboten. Während die philippinische Choreografin das Pole Dance Vokabular untersucht, verwendet die Österreicherin die zeitgenössische Bewegungsform als Mittel für eine politische Aktion. Das 5. Kapitel verweist auf Narrative von Performances des Stangentanzes. Neben dem ubiquitären Bild des Körperlich-Erotischen, werden die akrobatische und artistische Form, sowie das Liebes-Narrativ vorgestellt. Das 6. und letzte Kapitel greift die Medialisierung des Phänomens im Internet (besonders im Web 2.0) auf. Untersucht werden Medienpraktiken, Vernetzung und Infotainment. Die Partizipation der Pole-Community erschließt sich durch das Sichten von Tutorials und die exemplarische Organisation in Untergruppen. Re-/Präsentationspraxis und Medienumbrüche werden durch die Verwendung der sozialen Plattformen modifiziert (von *YouTube* zu *Instagram*). Neben dem (ostentativen) Körper im Web 2.0 werden die massenwirksame Distribution und dessen Rezeption unter den Gesichtspunkten Körper-Diskurs und Unterhaltungswert in Talentshow-Beiträgen verhandelt. In der Conclusio werden die verschiedenen Themen, beziehungsweise Aspekte reflektiert und zusammengeführt.

Forschungslage

Der Forschungslage um das zeitgenössische Phänomen widerfährt eine Prosperität seit den 2010er Jahren. Wie so ziemlich jedes Tanzphänomen – Ballett und andere Tanzformen – wurde/wird Pole Dance zuerst mit Argwohn begegnet. Der höfischen Kultur und dem Ballett ging eine lange Tradition voraus und diese sind in der Wissenschaft gut erforscht. Der Stangentanz (auch in seiner heutigen Form) erfuhr bisher noch wenig intensive, wissenschaftliche Auseinandersetzung. Im nationalen und internationalen akademischen Feld werden die Arbeiten meist in den Disziplinen Sportwissenschaft oder Psychologie verfasst. Als österreichische Exempel sind, u.a. die Physiotherapie-Bachelor-Arbeit (2013) von Marlene Glaser und die Masterarbeit Karoline Schäffers (2017) im Fach Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien zu erwähnen. Samantha Hollands gedruckte Publikation *Pole Dancing, Empowerment and Embodiment* (2010) – ist soweit bekannt – die erste, wissenschaftliche Publikation und den Gender Studies zuordenbar. Viele der akademischen Artikel zu Pole Dance beziehen sich auf dieselben Quellen,

beziehungsweise Autor*innen, zum Beispiel innerhalb der feministischen Debatte auf Judith Butlers Werk *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Rosalind Gill, etc. Im Bereich des tanzwissenschaftlichen Aspektes sei hier vor allem auf die Reihenwerke *TanzScripte* des Verlags [*transcript*] (Bielefeld) verwiesen.

Die Primärliteratur der Pole-Community setzt sich im Wesentlichen aus Technikbüchern zusammen, welche mittels Fotografien oder Abbildungen eine Bewegung an und mit der Stange zeigen. Der Syllabus steht im Fokus, während die Entstehungsgeschichte des Stangentanzes kurz abgehandelt wird. Primäre Pole Dance Quellen wie das Sachbuch von Sheila Kelley (*Dancing für jede Frau. Strip-Workouts mit Sheila Kelleys S-Faktor*, 2008), der Essay-Sammelband *Pole story. Essays on the power of erotic dance* (2011) von Claire Griffin Sterett, das Technikbuch von Jeannine Wilkerling (2011) und der deutschsprachige Figuren-Band *Poledance Passion* (2013) werden in der Arbeit Erwähnung finden. Additional wird der fächerübergreifende Forschungsstand noch im 1. und 2. Kapitel thematisiert. Es soll hier bewusst gemacht werden, dass es durch die digitale Vernetzung (v.a. im eurozentrischen und anglophilen Raum) eine Myriade an Quellenmaterial zu erforschen gäbe. Die in dieser Arbeit gewählten audiovisuellen Fallbeispiele sind eine repräsentative Selektion, um eine Inauguration in das Pole Dance Phänomen zu gewährleisten.

1 POLE POSITION: Theorie und Theoreme im Kontext zu Pole Dance

Um das Phänomen Pole Dance zu begreifen, wird es in größeren Kontext sozio-kultureller Dispositive gesetzt. Für die Kontextualisierung wird auf westliche Tanzgeschichte, Theatralität, Medialität, etc. eingegangen, jedoch sind diese Themen schon wissenschaftlich aufgegriffen, beziehungsweise aufbereitet worden, sonach werden diese fragmentarisch und nicht hermeneutisch bearbeitet.

1.1 Sprachliche Differenzen der Definition. Begriffsgeschichtliche & Differenzierungsprozess des zeitgenössischen Pole Dance

Terminologisch erscheinen für das Stangentanz-Phänomen *Poledance*, *Pole-Dance* oder *Pole Dance* im deutschsprachigen Raum am häufigsten (*Pole-Dancing* wurde im Sprachgebrauch seltener). Vorwiegend wird die Form *Pole Dance* in dieser Arbeit übernommen oder es wird vom Stangentanz synonym zum Anglizismus die Rede sein. Des Weiteren wird vom zeitgenössischen Pole Dance/Stangentanz gesprochen, welcher die Zeitspanne von 2003 bis zur Jetztzeit umspannt. In der aufstrebenden Pole-Industrie ist ein einheitlicher Gebrauch oder eine einheitliche Festlegung des Terminus und der Aktivität der vertikalen Stangenausübung ebenso (noch) nicht disponibel. Jedoch sind Bemühungen in diese Richtung vorhanden. In den Anfängen des zeitgenössischen Pole Dance wurde es Ende des 20. Jahrhunderts als Exotic Dancing oder Erotic Dancing titulierte.¹

Neben sprachlichen Differenzen kommt es gleichfalls zu Differenzen der Auslegung, da dieser Terminus sehr weit gefasst werden kann. Auf der Webseite der *Oxford Dictionaries* wird unter dem Substantiv „pole dance“ folgend definiert:

„Any of various dances performed on or involving a pole; (now) specifically an erotic dance or striptease performed while moving around a specially constructed pole, usually in a strip club.“²

Die erotische Komponente eines Tanzes oder der Akt des Sich-Ausziehens in Bezug auf Tanz an oder mit einer Stange, wird hier verstärkt durch das zeitliche ‚jetzt‘ in Klammer hervorgehoben. Das ‚üblicherweise in einem Strip Club‘ ist insofern von Interesse, da Pole Dance in Verbindung mit dieser bestimmten Örtlichkeit und somit in Verbindung zu

¹ Vgl. „Pole Position 2: Annäherung zur Geschichtsschreibung des Pole Dance und dessen Einflüsse auf die zeitgenössischen Formen“ für weitere Termini wie Pole Fitness, etc.

² „pole dance“, *Oxford Dictionaries. Language matters*.

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/pole-dance?q=pole+dance>, 19. 08. 2015.

dessen Geschichtsschreibung steht. Des Weiteren wird das frühe 19. Jahrhundert als zeitlicher Beginn genannt, wie aus dem zweiten Eintrag zu der Pole Dance Definition hervorgeht, welcher sich auf das Verb „[t]o perform a pole dance“³ bezieht, aber keine weiteren Ausführungen liefert. Der Herkunftszeitrahmen wird auf die 1990er, mit dem Verweis auf den frühesten Fund in *Usenet* (newsgroups)⁴, gelegt. Im Duden sind notabene keine Einträge unter *Pole Dance* oder *Stangentanz* zu finden.

1.2 Sexualität und Gender im tanzgeschichtlichen Exkurs

Tanz spiegelt immer den Geist der jeweiligen Zeit wider. Jane C. Desmond schlägt im Vorwort des Sammelbandes *Dancing Desires* (2001) vor, dass Tanzgeschichte und Tanzpraktiken in Beziehung mit Geschichte von Sexualität gelesen werden soll.⁵ Die Herausgeberin stellt zwei Thesen auf:

„first, that issues of sexuality, and especially of non-normative sexuality, are not merely relevant to but play a constitutive and underrecognized role in dance history; and, second, that dance provides a privileged arena for the bodily enactment of sexuality’s semiotics and should thus be positioned at the center, not the periphery, of sexuality studies.“⁶

Im deutschsprachigen Raum sind die höheren Tänze wie Ballett oder frühere, höfische Tanzformen im akademischen Milieu von Interesse. Der Modern Dance, beziehungsweise Contemporary Dance der Moderne gewannen im 20. Jahrhundert an Bedeutung und Einfluss in der Tanzwissenschaft. Burlesque und Striptease wurden als frühere Randthemen konstituiert, jedoch sind sie im zeitgenössischen Kontext von Bedeutung. Zudem wurden der tradierten Tanzgeschichte im größeren Sinne der Queer Theory und den Gay/Lesbian Studies noch zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.⁷ „Theatrical dance history can be seen, in many instances, as a response to, or negotiation of, the injunctions against same-sex desire and the conflation of theatrical dancing with ‚the feminine‘.“⁸

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. Jane C. Desmond (Hg.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin 2001; (= *Studies in dance history*), S. 3.

⁶ Desmond (Hg.), *Dancing Desires. Choreographing*, S. 3.

⁷ Für eine vertiefende Weiterführung in das Thema der queer dancers empfiehlt sich der Sammelband von Desmond: Vgl. ebd.

⁸ Ebd., S. 4.

„In other words, queer commentary can do the epistemological work of revealing the historical contingency of heterosexuality. It can expose heterosexuality as an unmarked yet hegemonic category of social formation, one intricately and inextricably linked to other modes of social differentiation, including race, gender, and nationality.“⁹

Durch Pole Dance als zeitgenössisches Phänomen kann dieses Defizit zu einem Paradigmenwechsel in der Tanzgeschichte beitragen. Jedoch ist es fraglich, ob sich diese Tanzbewegung in die Geschichtsschreibung einschreiben wird, da diese neben Striptease, Table- und Gogo-Dance und anderen ostentativen, körperlichen Bewegungs- und Tanzformen nicht ins Schema des bildungsbürgerlichen Kanons¹⁰ passen. Erotischen Tanzformen widerfähre nicht die Anerkennung wie hochkulturellen, künstlerisch-kategorischen Formen wie z.B. Ballett.¹¹ Lucinda Jarrett konstatierte der erotischen Tanzform nur in politisch oder sozial unruhigen Zeiten eine gesellschaftliche Aufwertung.¹²

1.3 Interdisziplinäre Theorien und Theoreme

1.3.1 Sexualität, Machtverhältnisse, Kontrolle des Körpers

Der Soziologe Volkmar Sigusch bedauert das diskursive Verabsäumen der meisten, akademischen Disziplinen, hierfür soll ein größerer Kontext geschaffen werden:

„Merkwürdiger- und bedauerlicherweise hat sich, von ganz ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, die akademische Soziologie trotz der enormen Transformationen bisher nicht in der Lage gesehen, Sexualität, Kultur und Gesellschaft kritisch zusammen zu denken (Sigusch 2010b). Und auch die Psychoanalyse und die aus wenigen Personen bestehende akademische Sexualwissenschaft kamen über verstreute Ansätze nicht hinaus.“¹³

Zudem ist Sigusch überzeugt, „dass <<unsere>> Sexualität als kulturell-gesellschaftliche Form nur in Europa und in Nordamerika existiert.“¹⁴ Michel Foucaults Dispositiv der Sexualität beschreibt den Stellenwert von Macht und den Prozess des Unterdrückens. So

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ um es umgemünzt mit Ulrike Wohlers Diskurs zu Ausdruckstanz zu artikulieren: Vgl. Ulrike Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*, Bielefeld: transcript 2009; (= *Gender Studies*), S. 197.

¹¹ Vgl. Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 103f.

¹² Vgl. Lucinda Jarrett, *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin: Rütten & Loening 1999, S. 9.

¹³ Volkmar Sigusch, *Sexualitäten. Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2013, S. 10.

¹⁴ Sigusch, *Sexualitäten*, S. 11.

wurde der Körper seit dem 17. und 18. Jahrhundert stets diszipliniert und kontrolliert.¹⁵ Macht, Ökonomie und Sexualität, sowie Wissen müssen zusammengedacht werden. Maarit E. Ylönen beruft sich in ihrer Interpretation auf Norbert Elias' Theorie über den Prozess der Zivilisation (1939/1978):

„He argued that we have moved from external control to internal control. On this view, Western dance education can be seen as a continuation of the civilization process, where education means endless control: Controlling one's own body is no longer enough, but feelings must also be controlled. One must control, subdue, and finally also aestheticize the body, movement and the feeling that the body expresses by movement.“¹⁶

1.3.2 *Leib-körperliche Realisierung der dualen Geschlechterdifferenz*

Tanz und andere Künste waren und sind ständig reziprok mit Normen und Umbrüchen konfrontiert. Die heteronormativen Differenzierungen sind seit jeher in der westlichen Gesellschaft tief verankerter Usus. Was feminin und maskulin ist, ist archetypisch in der Gesellschaft verortet. Das biologische Geschlecht (als weiblich oder männlich geboren zu sein) steht (noch) über dem sozialen Geschlecht (gender). Umbrüche, u.a. durch Gender Studies, sind ein signifikanter Aspekt, um tradierte Paradigmen zu hinterfragen oder gar zu verwerfen. Simone de Beauvoirs Dogma in *La Deuxième sexe* (1949)/*Das andere Geschlecht* (1951), man werde nicht als Frau geboren, sondern wird durch den Sprechakt dazu gemacht, welches für die feministische Strömung – und in späterer Folge für die Gender Studies – programmatisch war. Nach Birgit Schauflers Paraphrasierung von Laqueur: „Niemand hat Interesse, in der Anatomie von Frauen und Männern nach konkreten Gegensätzen zu suchen, solange diese nicht kulturell relevant und politisch opportun sind (Laqueur 1996, S. 23)“.¹⁷

Die Leib-Körper-Theorie von Helmuth Plessner konstatiert in der Soziologie ein paradigmatisches Beispiel für die Auseinandersetzung mit dieser Thematik, auf welche Schaufler Bezug nimmt: „Geschlechtlichkeit wird über die Betrachtung des Körpers

¹⁵ Vgl. Foucault, Michel, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, hier S. 42f.

¹⁶ Maarit E. Ylönen, „Bodily Flashes of Dancing Women: Dance as a Method of Inquiry“, *Qualitative Inquiry* Vol. 9 Number 4, August 2003, SAGE, <http://qix.sagepub.com/content/9/4/554.full.pdf+html>, 27. 04. 2015. S. 554-568, hier S.559.

¹⁷ Birgit Schaufler, „*Schöne Frauen –Starke Männer*“. *Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht*, Opladen: Leske + Budrich 2002; (Hg. Hildegard Macha, *Augsburger Reihe zur Geschlechterforschung* Bd. 3), hier S. 88.

„männlich“ oder „weiblich“ kategorisiert, binär codiert und im System der Zweigeschlechtlichkeit sozial vermittelt.“¹⁸ Dies geschieht im öffentlichen Diskurs:

„Die leib-körperliche Realisierung der Geschlechterdifferenz vollzieht sich unter den Augen der Öffentlichkeit. Mithilfe der allseitigen Fremd- und Selbstkontrolle und durch die vielfältigen Prozesse der Körpersozialisation werden geschlechtliche Leib-Körper zu Frauen- und Männerkörpern. Sie fungieren zugleich als Schablonen, mit deren Hilfe das Individuum seine leiblich-körperlichen Wahrnehmungen als zum Frauen- oder zum Männerkörper gehörend deuten und kontrollieren kann. Das Subjekt ist aktiv daran beteiligt, seinen Leib-Körper als Frauen- oder Männerkörper mithilfe seiner Stilisierung, Modellierung, Normierung und Disziplinierung darzustellen. Über geschlechtsspezifische Handlungen und Verhaltensweisen, über Gestus und Habitus wird auch das Erleben des geschlechtlichen Leib-Körpers strukturiert, so dass Menschen nicht nur einen Frauen- oder Männerkörper besitzen, sondern dieser auch leiblich sind [sic!].“¹⁹

Im Egalitätsdiskurs der feministischen Bewegung in den 1970er Jahren war die Auffassung, „dass die empirisch feststellbaren Unterschiede im Denken, Fühlen und Verhalten der Geschlechter nicht in ihrer biologischen Verschiedenheit begründet sind, sondern als Ergebnisse eines geschlechtsspezifischen Sozialisationsprozesses betrachtet werden müssen.“²⁰

„Fordern Frauen ihre Gleichstellung, weil sie sich in ihren Eigenschaften und Fähigkeiten nicht von den Männern unterscheiden, so zielen sie auf eine Angleichung ihrer Rechte und Möglichkeiten an die männliche Norm. Fordern sie die Gleichstellung, weil sie anders sind und dieses Anderssein historisch der Anlass für die Etablierung einer geschlechterhierarchischen Gesellschaftsstruktur ist, so zielen sie auf die Anerkennung ihres eigenen Wertes und auf Autonomie. Die Ansprüche werden einmal mit der Gleichheit des Identischen und das andere Mal mit der Gleichwertigkeit des Verschiedenen begründet. In der Tat stehen die Positionen der Gleichheit und der Differenz seit längerem im Mittelpunkt feministischer Diskussionen.“²¹

Der Soziologie Robert Guggenberger untersucht im Sammelband *body turn* – ähnlich dem *performative turn* – ob es diesen in der Disziplin der Soziologie gäbe. Der handelnde, menschliche Körper wird zum Objekt des Forschungsinteresses, der Theoriekategorie, sowie Werkzeug zur Erkenntnis. Um den Körper als gesellschaftliches Produkt auszuweisen, trug er fünf soziologisch-theoretische Dimensionen zusammen. Es handelt sich um die Schwerpunkte Körperperformance, Körperumwelt, Körperdiskurs,

¹⁸ Schaufler, „Schöne Frauen –Starke Männer“, S. 12.

¹⁹ Ebd., S. 13.

²⁰ Ebd., S. 79f.

²¹ Ebd., S. 79.

Körperrepräsentation und Leiberfahrung.²² Drei Differenzen ergeben sich bei der Untersuchung von Körper als Produzent. Die drei Varianten Körperpraktiken umfassen daher Körper Routinen, Körperinszenierungen und Körper eigensinn.²³

1.3.3 Darstellung – Repräsentation – Striptease-Culture

Historisch und gesellschaftlich gesehen wird die Frage aufgeworfen, ob – im Besonderen im Westen – vieles übersexualisiert wird? Werbung, Musikvideos und Filme bieten eine Vielzahl an medialen Darstellungen und einen (kritischen) Spiegel der Gesellschaft. Whitehead und Kurz diskutieren unter anderem anhand der post-feministischen Begriffe ‚porno-chic‘, ‚striptease culture‘ von Brian McNair und Ariel Levys ‚raunch culture‘, dass weibliche Sexualität immer weiter in den öffentlichen Fokus geriet und dies Auswirkungen auf die gesellschaftliche Präsentation von Körpern hat.²⁴ McNair untersuchte in *Striptease culture. Sex, media and the democratization of desire* (2002) die hypersexualisierte Progression, sexuelle Repräsentation in der Populärkultur und Kunst unter Anbetracht der patriarchalen Strukturen, sowie Gender- und politische Themen. Die Bewegung der „pornographication of the mainstream“²⁵ verortet er in den 1990er Jahren. Levys Terminus der Körper Routinen ‚raunch culture‘ (2005) bezieht sich darauf, dass Frauen neben dem Schönheits- und Schlankheitsdiktat nun sexy und sexuell offen sein, sowie dieses sexuelle Offensein zur Schau stellen müssen. Im Abriss der aufgegriffenen Quellen des 2009 erschienen Artikels zeigt, „the current cultural climate positions an exhibitiv, assertive female sexuality as highly desirable.“²⁶

Bis heute herrschen Stigmata um Sexualität, auch und vor allem in den USA, wo Ambivalenzen zwischen stockkonservativ/prüde und promiskuitiv präsent sind. In Kanada und den USA hat sich eine zeitgenössische Striptease Culture etabliert, welche auch bei hiesigen Wissenschaftler*innen aufgearbeitet wurde. Catherine M. Roach untersuchte die Striptease-Kultur in den Vereinigten Staaten von Amerika in ihrem Werk *Stripping, Sex and Popular Culture* und ging der Frage nach, ob das Praktizieren des Sich-Ausziehens patriarchale Strukturen öffnen, beziehungsweise ändern kann. Welche Macht hat das Strippen?

²² Vgl. Robert Gugutzer (Hg.), „Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung“, *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld: transcript 2006; (= *Materialitäten* Bd. 2, Hg. Gabriele Klein, Martina Löw, Michael Meuser). S. 9-54, hier S. 13.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd. Whitehead/Kurz, „‚Empowerment‘ and the Pole: A Discursive Investigation of the Reinvention of Pole Dancing as a Recreational Activity“, S. 226ff.

²⁵ Brian McNair, *Striptease Culture. Sex, media and the democratization of desire*, London [u.a.]: Routledge 2002, hier S. 61.

²⁶ Whitehead/Kurz, „‚Empowerment‘ and the Pole“, S. 229.

„[I]s striptease culture becoming an effective force in the spread of sex-positive attitudes throughout the pop culture? Is the current popularity of all things stripperesque changing in a positive way how we think about gender and sexuality in the twenty-first century? Will it create better attitudes – less hypocritical, freer of double standards, more democratic and just – toward sexuality for all of us: woman, man and child?“²⁷

Catherine M. Roach schlägt folgenden Paradigmenwechsel vor:

„If we’re going to have sex-positive culture, let’s have it be really sex-positive, not tamed to a patriarchal aesthetic. [...] Let’s have guys stripping down. If you want to embrace stripping as within the morally acceptable, you have to also embrace a pluralistic and democratic sexual ethic based on full-consent and no-harm that allows the expression of a wide range of sexual styles, preferences, and fantasies; you have to give up on patriarchal control of women’s sexuality; you have to celebrate the beauty of our many sizes and shapes and stages of life; you have to condemn rape and child sexual abuse and sexual harassment as the worst violations.“²⁸

Der Diskurs um diese wichtigen Themen des victim shaming/blaming, der häuslichen Gewalt, etc., wird nicht in dieser Arbeit weiter erörtert. Während von feministischer Seite aus das Verbot von Strip Clubs in Island (seit 2010) Zuspruch findet²⁹, wird die Frage der Sinnhaftigkeit von Verboten aufgeworfen. Wie bei so vielen Diskursen, sind Verbote nicht zwingend die Lösung. Es bedarf Gesetzesänderungen, um Sexarbeit und Ähnliches zu entkriminalisieren, sowie differenzierte, mediale Darstellungen von Sexarbeiter*innen und Arbeitnehmer*innen in der Erwachsenenunterhaltung zu ändern, denn die eindimensionale (mediale) Repräsentation von Stripper*innen leistet seinen sozial-politischen Beitrag zur Marginalisierung und Abwertung dieser. Für weitere Vertiefungen in die Thematik der Sex-Industrie wird hier auf die wissenschaftlichen Publikationen u.a. von R. Danielle Egan und Teela Sanders/Kate Hardy verwiesen.

1.3.4 Erotik – Striptease – Tanz in der Populärkultur, Film und Theater

Begriffsgeschichtlich wurde *Eros* durch Platon redigiert:

„Eros war also im Sinne einer ästhetisch und philosophisch grundlegenden ‚Kraft‘ immer zentral, doch aus der Sicht des demographischen Fortpflanzungspolitik ist er ein stets

²⁷ Roach, *Stripping, Sex and Popular Culture*, S. 161.

²⁸ Ebd., S. 163.

²⁹ Vgl. Julie Bindel, „Iceland: the world’s most feminist country“, *the guardian*, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/mar/25/iceland-most-feminist-country>, 25. 03. 2010, 03. 03. 2017.

rebellischer und zum Übermaß tendierender Unruheherd, gegen den die Kirche ebenso spaltend wie vereinnahmend zu Felde zog.“³⁰

Historisch betrachtet mussten Ballett, Walzer, Bauchtanz oder andere Tanzformen Negationen seitens der sozio-kulturellen Normen, Religion, politischen Bestrebungen, etc. standhalten. Jede Art von Tanz kann erotisch oder gar anzüglich sein [persönliche Meinung der Autorin]. Die Repräsentation von erotischen Inhalten tritt in audiovisuellen Medien am stärksten hervor. Die These, jeder Film sei erotisch, wird zu Beginn des Werks *Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films* aufgestellt, „[d]enn jede menschliche Beziehung, jedes Bild, jedes Zeichen ist letztlich erotisch motiviert.“³¹ Dem Paartanz fällt eine besondere Relevanz zu, denn der Tanz wird als Akt der Liebe oder als Liebeserklärung prädestiniert. Abwendend vom Kontext eines rituellen Charakters, werden noch bis in die heutige Zeit Paartänze als sexuell-körperliche Vereinigung repräsentiert.³² „Die <<zivilisierteste>> und verfeinertste [sic!] Form symbolischer Sexualität; neben paroxystischen Kuß-Szenen [sic!] war der Tanz in den Zeiten strenger Zensur für den Film ein oft angewendetes Zeichen für erotische Beziehungen.“³³ Revuefilme, sowie Musicals gebrauchten inszenierte Choreografien und Szenen mit vielen Tänzer*innen, um Orgien zu suggerieren. Diesem Stilmittel bediente sich vor allem das klassische Hollywoodkino.³⁴ Erotische Unterhaltung spiegelt Machtverhältnisse wider. Die Relation der Charaktere, das diegetische Umfeld, aber auch soziales oder politisches Interesse sind im Kontext des Zeitgenössischen zu lesen.³⁵ Nacktheit, Jugendlichkeit, Schönheit und physisches Wohlbefinden spielen eine erhebliche Rolle im bewegten Bild. In dem Buch wird auf das Alter der ‚Sexsymbole‘ und deren Durchschnittsalter in den Filmen, welche zu ihrer jeweiligen Zeit vorherrschen, verwiesen.³⁶ „So wird die Jugend der Frau zu ihrem <<Kapital>>, während dem Mann zubestimmt [sic!] wird, daß [sic!] er nicht unbedingt <<schön>> sein muß [sic!].“³⁷ Der Begriff Frau wird hier nicht als weiblicher Mensch per se, sondern als „eine Summe aller

³⁰ Alice Pechriggl, *Eros*, Wien: Facultas.WUV, [Orig. *Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte*, Konrad Paul Liessmann (Hg.)], S. 10.

³¹ Georg Seeßlen/Claudius Weil (Hg.), *Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980; (= Hg. Bernhard Roloff/Georg Seeßlen, *Grundlagen des populären Films* Bd. 7), hier S.9.

³² Vgl. Dorothee Ott/Thomas Köbner (Hg.), *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, Stuttgart: Reclam 2014; (Hg. Thomas Köbner, *Filmgenres*, Reclams Universal-Bibliothek), hier S. 16.

³³ Seeßlen/Claudius Weil (Hg.), *Ästhetik des erotischen Kinos*, hier S. 231.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. ebd., S. 27.

³⁶ Vgl. ebd., S. 35f.

³⁷ Ebd. S. 36.

erotischen Eigenschaften männlichen Begehrens, die sich in einem bestimmten Ambiente entfalten können“³⁸, angesehen. Kulturell wird das weibliche Schönheitsideal konstatiert, welches Einfluss auf Zerstreuung innehat. Zudem nehmen die Autoren des Werkes an, besagtes Ideal wäre eine Fortführung der sexuellen Unterdrückung, sofern es sich um eine anhaltende patriarchale Gesellschaft handle.³⁹

1.3.5 Feministische Filmtheorie: Skopophilie und der Terminus Gaze

Laura Mulveys Essay *Visuelle Lust und narratives Kino* sorgte bei der Veröffentlichung 1975 und lange Zeit danach für Aufruhr. Der (male) gaze bildet den Fokus ihrer Schrift.⁴⁰ Mittels psychoanalytischen Ansätzen nach Sigmund Freud („Psychoanalyse als politisches Mittel“⁴¹) werden Blickregime der Schaulust in patriarchalischen Strukturen im narrativen Film der 1930er –1950er aufgezeigt. Mulvey entlieh dem Psychoanalytiker den Terminus Skopophilie, welche das Schauen an sich und das Angeschaut-Werden beschreibt. Diese aktive Schaulust, welche instinktiv und Teil der eigenen Sexualität ist, führt dazu, dass die angeschaute Person zum Objekt des*der Betrachtenden wird (Stichwort Kastrationsangst/Penisneid). Diese kann im Kinosaal ausgelebt werden. Die zweite durch Konstituierung des Egos und des Narzissmus wahrnehmbare Struktur, welche sich im Kino vollzieht, „erwächst aus der Identifikation mit dem Bild, das gesehen wird.“⁴² Mit Lacan spricht Mulvey über den Spiegelmoment. Die Wissenschaftlerin separiert die Schaulust in aktiv/männlich und passiv/weiblich. Die Fantasie des männlichen Blicks wird auf die weibliche Figur abgebildet. Das Sexualobjekt Frau provoziere gewissermaßen angesehen werden zu wollen.⁴³

„Traditionsgemäß war die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen von Bedeutung: sie war erotisches Objekt für die Charaktere im Film und erotisches Objekt für den Betrachter im Zuschauerraum, wobei die Spannung zwischen den Blicken auf beiden Seiten der Leinwand wechselte.“⁴⁴

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd. S. 38.

⁴⁰ Vgl. Ludger Kaczmarek/Andreas Jahn-Sudmann, „gaze / male gaze“, *Lexikon der Filmbegegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, 25. 01. 2012, 01. 05. 2017, 01. 05. 2017.

⁴¹ Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, *Frauen in der Kunst*, Hg. Nabakowski, Gislinde/Helke Sander, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, (= Bd.1). S. 30-46, hier S. 30.

⁴² Ebd., S. 33.

⁴³ Vgl. ebd., S. 36f.

⁴⁴ Ebd., S. 37.

Dem männlichen Protagonisten könne so etwas nicht widerfahren, da die diegetische und narrative Struktur dies nicht zulasse, zumal er als Identifikationsfigur dem Zuseher diene. Latent schwinde die Kastrationsangst mit, welche sich durch zwei Mechanismen verdrängen lässt. Zum einen wird die Frau ihres Mythos beraubt, indem sie bestraft oder gerettet wird oder eine Abwertung erfährt. Zum anderen wird der Charakter zum Fetisch oder bedient sich eines Fetischobjekts.⁴⁵ Mulvey bot keine Alternativen (wie etwa das weibliche Publikum oder Strategien des Gegenlesens) in ihrer Schrift an.

Gabriele Brandstetter reflektiert:

"Die Blickspaltung, durch die >Frau< konstituiert ist, trägt nicht nur zur >Sichtbarmachung des unsichtbaren Geschlechts< bei, sondern sie überlagert Geschlechtsmuster zugleich durch hybride – mediale – Konzepte. Weiblichkeit ist so immer schon durch multiple mediale Apparate modelliert. Photographie, Film und Video, und schließlich die digitalen Bild-(Manipulations-) Medien und ihre Internet-Plattformen transformieren, konstituieren, modellieren die Repräsentationen und Wahrnehmungsmodi von Sex und Gender."⁴⁶

„Fragen der Kommerzialisierung des weiblichen Körpers (>sex sells<), von Rollenkonflikten (sportliche Höchstleistung und >dennoch< schön, anmutig, weiblich) und der gender-basierten Macht-Ökonomie in Institutionen des Sports, der Kultur, des Marktes – dies sind seit der ersten und zweiten Generation des Feminismus von Simone de Beauvoir, Alice Schwarzer, Judith Butler bis heute immer wieder auftauchende Grundthemen in der Geschlechterordnung des kapitalistischen, postfordistischen Westens.“⁴⁷

Der Begriff der feministischen Filmtheorie ist durchwegs relevant/zulässig für die Analysen der Filme/Musikvideos (besonders der 1980er und 1990er Jahre), welche narrativ Bezug auf Stripperinnen nehmen. Die Frage ist, ob es reziprok bedingt ist, dass die Stigmatisierung von Stripper*innen im Alltag durch die mediale Darstellung erst hervorgebracht wurde oder diese erst in den Inhalten des Films und des Fernsehens eingeschrieben wurde? Denn Filme, aber auch Musikvideos, sind prägende und polarisierende Mittel der Popkultur. In den letzten 30 Jahren wurden zudem Stripper abseits des männlichen Geschlechtes in Filmen thematisiert.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 38ff.

⁴⁶ Gabriele Brandstetter, "Tanz, Wissenschaft und Gender. Revisionen und künstlerische Positionen seit den 1990er Jahren", *Choreographie - Medien – Gender*, Hg. Marie-Luise Angerer/Yvonne Hardt/Anna-Carolin Weber, Zürich: Diaphanes 2013, S. 43-55, hier S. 47.

⁴⁷ Ebd., S. 49.

1.4 Tanz und Theatralität in der Theaterwissenschaft

Tanz ist ein breitgefächelter Terminus, welcher unter gewissen Gesichtspunkten über die „allgemeine Definition von T[anz], als rhythmische, strukturierte Körper-Bewegung in [...]Zeit und [...]Raum“⁴⁸ hinausgehend spezifiziert werden kann. Gabriele Brandstetter unterscheidet im theaterwissenschaftlichen Rahmen zwischen systemischen Aspekten, sowie geschichtlichen Skizzen, welche folgend fragmentär umrissen werden. An Relevanz gewinnen Schuhe und Gewand im Zusammenhang mit modifizierten Tanztechniken von Bewegung, Körper und respektive von ästhetischen Konzepten. Die Geschlechterdifferenz muss im (Bühnen-)Tanz zudem immer mitgedacht werden, wenn ein Körper diskursiv in Relation mit historischen Betrachtungen der Disziplinierung und Repräsentation untersucht wird. Einen Zugang zur ästhetischen Auseinandersetzung fand die Bewegungsform in etwa gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ab jenem Zeitpunkt wird Tanz als Produkt der Geschichtsschreibung in Relation mit anderen Künsten in der Mitte verschriftlichter Künste (Theater, Literatur), der Musik und der bildenden Kunst positioniert.⁴⁹ „Der marginale Status des T[anz]es in der Ästhetik und in der Geschichte der Künste beruht nicht zuletzt darauf, dass er als transitorische Kulturform nicht im Archiv der Kultur tradierbar ist.“⁵⁰ Analoge und digitale Medien waren im 20. Jahrhundert der Beginn archivierbarer Nachweise. Je früher man in dem tanzgeschichtlichen Diskurs zurückgeht, desto weniger Quellen und Überlieferungen (Notationen, etc.) sind greifbar.

„Die Übertragung des Begriffs der Autorschaft, der für den abendländischen Kunstbegriff prägend ist, auf den T[anz] – wiewohl der [...]Werk-Status aufgrund der Flüchtigkeit von T[anz] fraglich bleibt – integriert T[anz] seit der Renaissance in den Kanon der Künste und unterscheidet die westliche Tanzkunst zugleich von anderen Kulturen, deren Traditionsbildung nicht an einem Konzept der Individualität und am poetischen Prinzip der künstlerischen Innovation orientiert ist.“⁵¹

Die erotische Tanzform (Bauchtanz, Hoochie Coochie, Burlesque oder Striptease) oder andere massenkulturelle Tanzformen wurden von Brandstetter nicht diskutiert.

Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer warfen die Frage auf, „ob sich Bewegung theaterwissenschaftlich erkenntnis effektiv beobachten, erfassen und analysieren läßt [sic!]“.⁵² Der Weg zu der aktuellen Forschung, der „Körper als historisch wandelbarer

⁴⁸ Brandstetter, „Tanz“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, hier S. 352.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 352ff..

⁵⁰ Ebd. S. 354.

⁵¹ Ebd.

⁵² Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer*

sozialer und ästhetischer Projektionsfläche [...], wie auch speziell seinen aktionsorientierten theatralen Erscheinungsformen“⁵³ anzuerkennen, wurde geebnet. Denn:

„Ohne körperliche Präsenz und Bewegung kommt es nicht zum theatralen Ereignis. Deren Funktionen und ästhetische Tragweite innerhalb der Gestaltung wie der Rezeption sind vielgestaltiger und grundlegender, als dies bislang unter dem Blickwinkel eines Theaters der dramatischen Texte und der musikalischen Formen in Rechnung gestellt worden ist. Mit der Radikalisierung einer Perspektive, die Text und Musik gegenüber Bewegung und Körper zurücktreten lässt [sic!], rückt dieses zentrale Interesse der Theaterwissenschaft spartenübergreifend ins Zentrum auch der historischen Forschung“.⁵⁴

Doris Kolesch bezieht sich im Kapitel ‚Ästhetik‘ auf Hans-Thies Lehmanns Forschung zum postdramatischen Theater: „Theatrale Praxis und Ä[sthetik] reflektieren immer schon gesellschaftliche Normen, Werte, Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster.“⁵⁵

Nach Georg Christoph Tholens Paraphrasierung über Schades und Wenks Diskurs, sollten „Analysen von Blickordnungen, Darstellungs- und Erzählweisen, welche die visuelle Kultur prägen“⁵⁶ im zeitgenössischen Kontext den Mittelpunkt bilden.

„Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“⁵⁷ Daher bedingt theatraler Tanz immer Zuschauer*innen, um sich vollziehen zu können.⁵⁸ Theatralität wird vom Terminus Theater hergeleitet („gr. *théa*: Schau, *théatron*: Schauplatz; engl. *theatricality*; frz. *théatralité*“⁵⁹). Theatralität als immanentes Forschungsfeld wurde neben der Theaterwissenschaft ab den 1980er Jahren in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen (Sozial-, Kultur-, und Kunstwissenschaft) relevant. Theaterwissenschaftlich wird Theatralität in drei begriffliche Variationsgruppen segmentiert: die erste Einteilung ordnet sich als anthropologische Kategorie ein. Inszenatorisch präsentiert der Mensch seinen Mitmenschen sein Selbst. Durch das reflexive Sich-Auseinandersetzen mit sich selbst und

theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, Berlin: Vorwerk 8 2000. (= *Documenta choreologica, Theatralia*), S. 12.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 10.

⁵⁵ Doris Kolesch, „Ästhetik“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 6-13, hier S. 11.

⁵⁶ Georg Christoph Tholen, „Auge, Blick und Bild. Zur Intermedialität der Blickregime“, *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Hg. Nadja Elia-Borer, Samuel Sieber, Georg Christoph Tholen, Bielefeld: transcript 2011, (= *MedienAnalysen* Bd. 13). S. 19-30, hier S. 20.

⁵⁷ Matthias Warstat, „Theatralität“, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014. S. 382 – 388, hier S. 382.

⁵⁸ Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart [u.a.]: UTB 2005, hier S. 156.

⁵⁹ Warstat, „Theatralität“, *Metzler Lexikon*, hier S. 382.

seinem Handeln, kann das eigene Bild konstruiert dargestellt werden. Hierbei wird Judith Butler und die These zur Geschlechtsidentität (1990) und dessen Ambivalenz eingeführt.

Theatralität wird zweitens als ästhetische Kategorie thematisiert. Künstlerische Mechanismen, Kunstwerke und deren autonome Kennzeichen bedingen diesen Terminus.⁶⁰ Roland Barthes beschrieb es mit „>>Theater minus Text = Theatralität<<“⁶¹. Während einer Aufführung werden Erfahrungen und Zeichen herbeigeführt (2.).⁶² Warstat denkt nun beide Kategorien zusammen, welche wieder in zwei Gruppen separiert werden können: alltägliches Handeln und ästhetische Praxisformen (3.1). Nach Rudolf Münz (1980) können vier Grundformen differenziert werden:

„(1) die Theaterkunst; (2) ein Theater des Alltags, nämlich >>Selbstdarstellung im Alltag (Gebaren, Kleidung, Schminken usw.), soziales Rollenspiel, Veranstaltungshalten (bei Zeremonien, Paraden, Versammlungen usw.), Elemente der Alltagsunterhaltung<<; (3) Nicht-Theater, worunter er theaterfeindliches Handeln und Denken, etwa Theater-Verbote oder die >>Lobpreisung von Zeiten des Nicht-Theaters<< fasst; sowie (4) ein spielerisch-reflexives Theater, das Kunst und Alltag kritisiert, aufmischt und reorganisiert, z.B. Harlekinaden[...].“⁶³

Diesen Ansatz verfolgend, wird ein Netzwerk entstehen, welches erst als Theatralität konstituiert werden kann. Einen anderen Ansatz verfolgt Erika Fischer-Lichte (2000) im Hinblick auf Kunst und Kultur (3.2). Darstellungen von Körper und Stimme bei leiblich-stimmlicher Ko-Präsenz des Publikums bedingen einen theatralen Vorgang. Daraus resultieren neben *Performance* die drei folgenden Gesichtspunkte:

„(2) Inszenierung: Theatrale Prozesse basieren auf ästhetisierende Kulturtechniken und Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird. (3) Korporalität: Die inszenierten Erscheinungen sind an Körper und andere Materialien gebunden, die während der Aufführung nicht hinter Bedeutungen und Sinngehalten zurücktreten, sondern in ihren korporalen und materiellen Eigenheiten spürbar bleiben. (4) Wahrnehmung: Realisiert werden die Erscheinungen einer Aufführung erst in der Wahrnehmung eines Publikums, das von der Gruppe der Akteure häufig nicht abgrenzbar ist, zumal im Theater Zuschauen als Handeln gelten darf.“⁶⁴

Der Begriff Performance wurde seit den 1990er Jahren zusammenhängend mit dem der Performativität diskutiert, welcher (die Performativität) „im Unterschied zur Th[eatralität]

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 382ff.

⁶¹ Ebd. S. 384.

⁶² Vgl. ebd., S. 384.

⁶³ Ebd., S. 386.

⁶⁴ Ebd., S. 387.

aber stärker auf Potenziale der Wirklichkeitskonstituierung und der Selbstreferentialität abhebt.“⁶⁵

Performativität/performativ

Abgeleitet vom englischen *performance* (Aufführung, Leistung) sowie dem Verb *to perform* (tun, agieren, durchführen), rekuriert auf den Terminus des Performativen/der Performanz auf „(1) das wirksame Ausführen von Sprechakten, (2) das materiale Verkörpern [...] von [...] Bedeutung und (3) das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen [...] Handlungen.“⁶⁶ Das Modell zur methodischen Untersuchung des Performativen ist die Performativität.⁶⁷

Im Diskurs des Pole Dance und der Theatralität werden die vorgestellten Kategorien aufgeweicht, beziehungsweise zusammengedacht, da das Phänomen als Ganzes noch nicht zur Gänze greifbar ist. Der Begriff der Performance wird weitergedacht: als Aufführung bei leiblicher Ko-Präsenz eines Publikums, sowie eine digital gespeicherte Aufnahme (z.B. einer Choreografie).

1.5 Medientheoretische Überlegungen

„Bisher wurde weder die im deutschsprachigen Raum junge Tanzwissenschaft medientheoretisch reflektiert noch der Tanz im Kontext der Medienwissenschaft behandelt.“⁶⁸ Bei Claudia Rosiny⁶⁹ Werk *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik* handelt es sich um eine Zäsur in diesem Forschungsfeld.

Der gemeinsame Nenner von audiovisuellen Medien und Tanz ist Bewegung. Digital archivierte Bewegtbilder der analogen Medien werden für die Tanzwissenschaft immanenter. Wichtig hierbei sind auch die Archivierung und Reproduktionen von Quellenmaterial auf analogen und digitalen Medien als Vermittler.

Für weitere, kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen der Annäherung zu und der Definition des Mediums, beziehungsweise den/der Medien sei hier auf Marshall McLuhan (Medien als Kommunikationsmittel), sowie die präsenten Medientheorien von Hans Magnus Enzensberger, Niklas Luhmann, etc. verwiesen. Wegbereiter der

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, *Metzler Lexikon*, S. 251-258, hier S. 251.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Claudia Rosiny, *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript 2013; (= *TanzScripte* Bd. 27, Hg. Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein), S. 15.

⁶⁹ Dr. phil. Claudia Rosiny ist Leiterin der Tanz- und Theaterförderung beim schweizerischen Bundesamt für Kultur in Bern und Dozentin an diversen Universitäten. Forschungsschwerpunkte sind Medien und Tanz.

Medienphilosophie waren u.a. Vilém Flusser, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Roland Barthes und zu den zeitgenössischen Vertreter*innen zählen z.B. Sybille Krämer und Dieter Mersch.

1.5.1 Medialität – Medialisierung/Medium – Tanz

„A key source in the study of dance, however, is not the traditional written one, but the visual: the dance itself.“⁷⁰ Das Archivieren von Bewegungen ist seit Erfindung von technischen Apparaten (wie Kameras) jeher eine komplexe Aufgabe. Gewisse Faktoren wie Atmosphäre oder das Gefühl der Liveness werden nicht reproduzierbar sein und sind im Moment der Aufnahme flüchtig.

Nach Paechs/Schroeters Verständnis seien unter Medialität die ästhetischen, symptomatischen, medialen Charakteristika zu verstehen. Dem gegenüber ist der Begriff der Medialisierung eine Beschreibung einer profunden, gemeingültigen Progression, sowie von Vorgängen.⁷¹ Im Diskurs um den Tanz, verwendete Claudia Rosiny den Terminus

„>>Mediatisierung des Tanzes<< [...], um verschiedene von den Medien beeinflusste Phänomene der Tanzkunst zu umschreiben und darauf hinzuweisen, dass mediale Einflüsse auf die Tanzästhetik zurückwirken – >>Mediatisierung ist nie ein unidirektionaler Prozess<<.“⁷²

Signifikant sind immer die Raum-Zeit-Verhältnisse, sowie die Untersuchung der Körperlichkeit und dessen Darstellung. Die Wahrnehmung von Zeit und Raum ist durch und von Medien bedingt. Diese Arbeit wird Tanz als Medium betrachten, um ihn in den Diskurs der Intermedialität setzen zu können.

1.5.2 Intermedialität

In der Debatte des Begrifflichen wurde Intermedialität diffus, nicht präzise oder abgrenzend unterschieden. In der zeitgenössischen Forschung zur Intermedialität konsentieren nicht alle Forscher*innen, ob Theater (überhaupt) ein Medium sei. Tanz-, Performance und Theaterkünstler*innen bemächtigen sich mithilfe von medialen Bezügen wie Fernsehen, Film, etc., neben Musik und Literatur, vermehrt der Intermedialität.⁷³ Kolesch versteht unter einem starken Intermedialitätsbegriff, dass „Brüche,

⁷⁰ Im Kapitel 2 „Destabilising the Discipline. Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance“ in: Alexandra Carter (Hg.), *Rethinking Dance History. A Reader*, London [u.a.]: Routledge 2004, S. 10 – 19, hier S.15.

⁷¹ Vgl. Rosiny, *Tanz Film. Intermediale*, S. 19.

⁷² Ebd., S. 20.

⁷³ Vgl. Kolesch, „Intermedialität“, *Metzler Lexikon*, S. 170ff.

Verschiebungen, Übergänge und Differenzen zwischen Medien und medialen Konventionen [betont werden]“.⁷⁴

Irina O. Rajewskys Forschung ist programmatisch für diesen Diskurs. In der Auseinandersetzung mit Intermedialität, welche Mediengrenzen und über diese hinausgehenden Phänomene umfasst, unterscheidet die Wissenschaftlerin drei Sparten:

Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge. Bei Medienwechsel handelt es sich z.B. um Verfilmungen von literarischen Werken oder Adaptionen. Medienkombination umschreibt das kontinuierliche Kombinieren von zwei klar abgrenzbaren Medien, welche sich als ein Produkt äußern (Film, Klangkunst, Oper, etc.).⁷⁵

„Intermediale Bezüge: Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden kann auf das fremd-mediale System als solches oder aber auf ein (oder mehrere) Subsystem(e) desselben, wobei letzteres per definitionem auch ersteres impliziert.“⁷⁶

Pole Dance verweist auf eine intermediales Gefüge: beispielhaft Tanz als Zeichensystem oder Musik, welche (fast) immer immanent bei Auftritten (Castingshows, Wettbewerben) und bei Musikvideos unabdingbar ist. Durch den Text eines Liedes wird eine weitere Bedeutungsebene geschaffen, welche Einfluss auf den Tanz, sowie Outfit und Make-Up hat. Die Choreografie als Zeichensystem kann intermediale Bezüge aufweisen (siehe 5. Kapitel).

⁷⁴ Ebd. S. 172.

⁷⁵ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

⁷⁶ Ebd.

2 POLE POSITION: Der zeitgenössische Pole Dance. Einführung zu Geschichtsschreibung, Differenzierungsprozess, Abgrenzungsversuchen

Das Phänomen Pole Dance wird mit dem Diskursiv Stripper*in thematisiert. Das stereotype Bild des*der Tänzer*in an der Stange und/oder infolgedessen der Anhängerschaft des zeitgenössischen Phänomens Pole Dance ist unter anderem dem Sprechakt im Alltag geschuldet. Die gängige (teils subtile) Praxis des Abwertens einer Stripperin oder eines Strippers* ist zwar eine Herabwürdigung ihrer Person und dessen beruflicher Ausübung, jedoch im sozialen Konsens verankert.

„These theoretical and historical investigations must analyze dancing as an embodied social practice, with equal emphasis on the last three words: *embodied*, meaning lived physically, not just musings on the ‚idea‘ of dance; *social*, meaning embedded in specific material and ideological conditions of possibility; and *practice*, meaning a process in time and space, one of enactment, an articulation and materialization of meanings and relationships.“⁷⁷

Anhand des Phänomens Pole Dance ließe sich ein zeitgenössisches Paradigma aufweisen. Durch das Stigma des Rotlicht-Milieus wird der zeitgenössische Diskurs um Pole Dance in gewisser Weise und unter gewissen Aspekten immer mit Sexualität konnotiert, auch wenn das Sexuelle latent präsent wird. Die sogenannte Pole-Community (leiblich-körperliches, wie auch digitales Kollektiv im Internet, sowie Web 2.0) vertritt ambivalente Positionen in Bezug auf ihre eigene Historie. Unabhängig der regionalen Zugehörigkeit, bemühen sich einige Akteur*innen die klischeehafte Assoziation des Rotlicht-Milieus abzustreifen, beziehungsweise zu negieren (vgl. Unterkapitel 2.3 und 2.4). Inwiefern ist die Assoziation zu einem Strip Club relevant? Wieso wird der Versuch unternommen die erotische Verortung zu verdrängen? Ein Argument für dieses Stigmatisierung-Narrativ wird in der Diskussion im 3. Kapitel der kulturell-repräsentativen Darstellung durch Filme, Musikvideos, etc. angeführt. Die Ausführungen sowohl der Geschichtsschreibung mit deren Reflexion, als auch der alternativen Ansätze der historischen Einflüsse, erklärt sich in der thematischen Auseinandersetzung in diesem Kapitel.

Mit Hilfe der Theater, Film und Medienwissenschaft kann der (Analyse-)Fokus (bei der Betrachtung des Pole Dance) auf die theatrale und mediale Kultur des Pole Dance

⁷⁷ Jane C. Desmond (Hg.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin 2001 (Studies in dance history), S. 13.

gelegt werden. So werden Ästhetik, Sinneserfahrung, Körperdiskurse, Gender, gesellschaftliche Umbrüche im Zeitalter der Neuen Medien, etc. untersucht und kritisch zusammengedacht. Die Bewegungsmöglichkeiten an und mit der vertikalen Stange sind breitgefächert und facettenreich. Die Art der Bewegung und dessen Präsentation wird differenziert aufgezeigt und analysiert. Diese (visuellen) Unterschiede sollen verdeutlichen, dass sowohl eine theatrale Ebene, sowie auch eine mediale Kultur ausgewiesen werden können. In diesem Kapitel wird zuerst das Vokabular des Untersuchungsgegenstands erläutert, die Auswahl zu dem Thema und das Interesse begründet.

2.1 Annäherung zur Geschichtsschreibung des Pole Dance und dessen Einflüsse auf die zeitgenössischen Formen

Die zeitgenössische Geschichtsschreibung des Stangentanzes wird fortwährend neu verhandelt. Da es sich um eine relative neue Bewegungsform handelt, sind alle Akteur*innen greifbar und die meisten Pionier*innen noch aktiv.

Pole Dance wäre als kulturell-zeitgenössisches Phänomen – ohne als (ab)wertenden Terminus verstanden zu werden – als Mainstream-Tätigkeit/Freizeitaktivität (bei Whitehead/Kurz als *Recreational Activity* 2009) in all seiner Vielfalt auf seine Einflüsse zu untersuchen. Gemeint ist die tänzerische, sportliche und/oder artistische Tätigkeit, wie sie derzeit von vielen betrieben wird. Whitehead und Kurz beschreiben: „the activity of ‚pole dancing‘ [as] one that has existed in contemporary western culture for at least the two decades and perhaps longer.“⁷⁸ Die Untersuchenden setzten die Anfangsgeschichte in Vancouver der 1970er und 1980er Jahre anhand der herangezogenen Internetquellen an. Die beschriebene Aktivität fungiert als Ausweitung zum sogenannten ‚exotic dancing‘ und verweist auf das vertikale Instrument für Drehungen und Figuren an diesem.⁷⁹ An dieser Stelle wird jedoch nicht erwähnt, in welcher Räumlichkeit sich diese Aktivität verorten lässt. Der Wissenschaftler Joshua Pole Dale setzt den Beginn der Geschichtsforschung um die späten 1980er und 1990er in den nordamerikanischen Strip Clubs an. Als Auslöser der schnellen, transnationalen Verbreitung (Nord-, Südamerika, Großbritannien, Europa, Russland, Australien, Neuseeland und Asien) setzt er den Boom 2004 an, da Hollywoodstars und Pop-Ikonen (Kate Moss, Angelina Jolie, Madonna, etc.) im TV und in

⁷⁸ Whitehead/Kurz, „‚Empowerment‘ and the Pole“, S. 226.

⁷⁹ Ebd. S. 229.

Frauenzeitschriften mit Pole Dance sehr präsent waren.⁸⁰ Der Weg vom Rotlicht weg, hin zur gesellschaftlichen ‚Akzeptanz‘ – hier apostrophiert, da Pole Dance sich als gesellschaftlich-etabliertes Hobby noch nicht zur Gänze durchsetzen konnte – wird in zeitgenössischen Artikeln sehr oft erörtert. Die Variationen von Berichterstattungen über Pole Dance als Phänomen, Trendsportart, Kunst oder anrühige, verpönte Tanzform sind ein dazu beitragender Faktor, wie Pole Dance repräsentiert und kommentiert wird – sowohl in Bezug auf die wachsende Bekanntheit/Popularität, als auch die Relation zum Stigma.

„Pole Dance became the latest fitness craze, and the sudden demand resulted in an explosion in the number of studios opened by former exotic dancers-turned instructors.“⁸¹ Den paradigmatischen Geschichtssprung sehen Whitehead und Kurz gleichermaßen in beiden Jahren 2003/04, als Pole Dance sich als beliebte Form des Aerobic- und Freizeittrainings – mit dem Bezug der ‚sexuellen Freiheit/Empowerment‘ – einschreibt. Eine ‚alternativere‘ Berichterstattung stellt ein britischer Artikel aus dem Jahr 2004 dar, welcher von ‚lieben Mädchen‘, welche Sport betreiben, berichtet. Pole Dance wurde in diesem als aufkommende Sportart mit Yoga und anderen Sport- und Bewegungsarten gleichgesetzt ohne auf die sexuelle Konnotation einzugehen.⁸²

2005 wurde in Amsterdam die erste Weltmeisterschaft ausgetragen.⁸³ Die *World Pole Dance Championship* konstatiert sich selber als ein „strictly [...] pole sport, fitness event“.⁸⁴ Mit wachsender Verbreitung und steigender Vermarktung, etabliert/e sich das Phänomen vermehrt als Breitensport, „pole dancing is a mainstream activity marketed to women as an exercise alternative“⁸⁵ (Kally Whitehead/Tim Kurz 2009). Die australische Wissenschaftlerin und der britische Wissenschaftler beschrieben die Bewegung an dem vertikalen Instrument als Freizeitaktivität, bei welcher Spaß und Fitness vordergründig sind. In ihrer empirischen Studie, welche sie selbstkritisch betrachteten, da mögliche Einschränkungen durch methodologische Vorgänge entstehen könnten, analysierten sie

⁸⁰ Joshua Paul Dale, „The future of pole dance“, *Australasian Journal of Popular Culture* Vol. 2(3), 2013, EBSCOhost,

<http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=d95a9200-6b8b-4ccc-a147-c5d3b204e041%40sessionmgr107&vid=0&hid=124&bdata=JnNpdGU9ZWZvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=85789975&db=hus>, 20. 05. 2016, S. 381-396., hier S.384.

⁸¹ Ebd., S.384.

⁸² Vgl. Levenson, Ellie, „Up and down the pole“, *New Statesman* Vol. 133(4711), 25. 10. 2004, EBSCOhost, <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=f6c7cecd-6a20-40b5-a6e6-6fe97d2115a0%40sessionmgr4005&vid=0&hid=4204&bdata=JnNpdGU9ZWZvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=14795285&db=hus>, 07. 07. 2016, S. 14-15.

⁸³ Vgl. Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, hier S. 381.

⁸⁴ „History of Champions“, *World Pole Dance Championships*, <http://www.worldpole.fitness/history-pole-dance>, 12. 06. 2017.

⁸⁵ Whitehead/Kurz, „Empowerment‘ and the Pole“, S. 225.

Empowerment, Kontrolle und den männlichen Blick. Der Terminus des *Recreational pole dancing* wurde eingeführt (vgl. auch Griffiths 2016).⁸⁶

2.2 Differenzierungsprozess des zeitgenössischen Pole Dance und Abgrenzungsversuche

Der Begriff des Pole Dance ist ein Hyperonym und umfasst im zeitgenössischen Kontext Tanz, Sport, Fitness, Erotik, Akrobatik oder Kunst. Je nach regionaler oder körperlich-ausführender Praxis ist dies Auslegungssache der Ausübenden. Die Definition der Ausübung liegt im persönlichen Interesse des jeweiligen praktizierenden Individuums, beziehungsweise in dem Tanz- und oder Sportstudio, oder wo auch immer praktiziert wird. So widerfährt den Stilen und Formen die Auflösung von starren Grenzen durch gelegentliche Fusionen durch Tanzformen, Akrobatik, etc.

2.2.1 Pole Dance Style

Wilkerling beschrieb die Begriffe ‚Pole Dance‘/‚Pole Artistik‘ nach ihrer Auffassung als „[s]chwungvolle und verspielte Drehungen, gefühlvolle Posen, sinnliche Figuren, akrobatische Krafteinlagen, tänzerische Elemente, Fitness, einfach nur Spaß.“⁸⁷

Die Tanzstile des Pole Dance sind derzeit unter Termini wie ‚Stripper Style‘⁸⁸ ‚Classique‘, (Russian) Exotic Pole⁸⁹, ‚Contemporary Pole‘, Lyrical Pole‘, ‚Drama‘ und ‚Comedy‘ bekannt; andere Stile sind im Vokabular (noch) nicht festgeschrieben. „Classique is perceived as a ‘cleaner’ style of sexy, more graceful with a focus on fluidity and flexibility. Whilst Stripper is raw and Exotic is technical, Classique is all about beautiful shapes and seductive movement.“⁹⁰ Spagate, Trick-Kombis, statische und spinnende (sich selbst drehende) Pole, Kontakt zum Publikum, sowie Boden-Elemente sind ausschlaggebend für diesen Stil. Die Autorin des Artikels/der Webseite beschreibt den Stil zudem als ‚Wettbewerb-freundlichste‘ und populärste Variante des zeitgenössischen Stangentanzes. Die Unterkategorie ‚(Russian) Exotic Pole‘ ähnelt dem anfänglichen Begriff des ‚Exotic Dance‘, welcher jedoch weiterentwickelt wurde und eine andere Praxis beschreibt: der ‚(Russian) Exotic Pole Dance‘ ist ein Tanz in Platform Heels, meist mit

⁸⁶ Vgl. Kerry Griffiths, *Femininty, feminism and recreational pole dancing*, London: Routledge 2016.

⁸⁷ Wilkerling, *Pole Dance und Fitness*, S. 15.

⁸⁸ ‚Stripper Style‘ kann hier als erotischste Ausführung des Pole Dance gesehen werden. Für weitere Erklärungen siehe das Unterkapitel „Exkurs in die zeitgenössische Striptease-Szene von Catherine M. Roach“ im 3. Kapitel.

⁸⁹ „Pole Styles: Stripper / Exotic / Classique – what’s the difference?“, *Peach Lee Ray*, <http://www.polewithpeach.com/blog/pole-styles-stripper-exotic-classique-difference/>, 09. 06. 2017.

⁹⁰ Ebd.

Knieschonern (oder auch in längerer Beinkleidung) und zeigt vor allem akrobatische Elemente (z.B. Handstände), starke Power-Moves, sowie schwierige Techniken und flüssig-fließendes Tanzen.⁹¹ Der ‚Contemporary Pole‘ (Verbindung zum Modern oder Contemporary Dance und dessen Elemente) oder ‚Pole Art‘ (‚Lyrical Pole‘, ‚Drama‘; könnte aber auch reine Akrobatik beschreiben). So umfangreich und variabel die Bezeichnung für die Tätigkeit zur sportlichen Bewegung/zum Tanz auch sind, gibt der Begriff des Pole Dance konkrete Aufschlüsse über die Herangehensweise und/oder die Ausführung. Musik und Choreografie, also die künstlerischen und kreativen Elemente, sind unabdingbar. Der Differenzierungsprozesse des zeitgenössischen Stangentanzes transformieren sich im Laufe der eigenen Geschichtsschreibung und gelten somit als noch nicht festgeschrieben, zumal es kein transnationales Reglement, beziehungsweise keine normierten Termini (wie beim Ballett oder bei Gesellschaftstänzen) gibt.

2.2.2 ‚Pole Fitness‘

In den letzten Jahren kam der Begriff des ‚Pole Fitness‘ (u.a. durch den Abgrenzungsversuch) auf, welcher auf die Ausführung der sportlichen Körperübungen an der Stange verweist (Stange als dingliches Attribut). Komplexerweise verwendet X-Pole – eines der marktführenden Unternehmen – den Terminus ‚Pole Fitness‘ für das Ganzkörper-Workout, welches die Ausübungsvielfältigkeit (Sport und Tanz) umfasst, um darauf hinzuweisen, dass der Körper als Apparat für/zu Hochleistungen gefordert wird (vgl. auch Dale, 2013, S. 386.)⁹². Sonach können die fehlenden Plattform Heels als Indiz zur Tendenz der Versportlichung gelesen werden. ‚Pole Fitness‘ kann jedoch auch Kurse bezeichnen, in welchen der verchromte Apparat rein als dingliches Attribut zum Anhalten verwendet wird.

2.2.3 ‚Pole Sport‘ oder die Aussicht auf neue Kulturformen zum Sport: Versportlichung des Tanzes und der Olympia-Diskurs

‚Pole Sport‘ kann nun als Synonym für ‚Pole Fitness‘ gelesen werden, um die sportlich-akrobatische Tendenz hervorzuheben. Bestrebungen, Pole Dance als Sportart anzuerkennen und somit den Weg zu Olympia zu ebnen gibt es seit den 2000er Jahren. Gegen 2012 erschienen erstmals Berichte über diese Ambitionen in den Mainstream-Medien. Für die Autorinnen von *Poledance Passion* „wäre es so einfach [zu erklären],

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. „*Alternative exercise: pole fitness*“, X-Pole. *Leader in Pole & Aerial Fitness*, <https://x-pole.co.uk/community/22-stories.html>, 20. 08. 2016.

warum man beim Poledance so wenig anhat: Nur dann kann man sich an der verchromten, glatten Stange halten, dies hat nichts mit ‚Strippen‘ [hier unter Anführungszeichen] zu tun!“⁹³ Diese Geisteshaltung a priori sei auf simple Art auszuräumen, indem Kritiker*innen diese Bewegungsform selber versuchen sollten.

Im Nachwort des Technikbuches von Jeannine Wilkerling, welche sich für die Versportlichung des Phänomens einsetzt, wird der Begriff des ‚Pole Sports‘ akzentuiert. Der *Deutsche Pole Sport Verband e.V.*, welchem Wilkerling als Präsidentin vorsitzt, wurde am 16. November 2010 in München gegründet und bemüht sich um die Reglementierung und Beachtung des hiesigen Pole Sports im deutschsprachigen Raum. Kinder und Jugendliche wurden ebenso als Zielgruppe eingefasst.⁹⁴ Kinder, welche unter zwölf Jahre alt sind, werden eher als Kundschaft forciert, da der Aspekt Spaß bei und mit Bewegung groß akzentuiert wird. Der sportliche und akrobatische Ansatz, wie ihn z.B. Jeannine Wilkerling fördert, trägt somit zu einer alternativen Form des zeitgenössischen Trends bei. Wird berücksichtigt, dass frühkindliche Sexualität und die Sexualisierung von Kindern kulturgeschichtlich noch verstärkt in subtiler und nicht offener Weise verhandelt werden, erschließt sich das Argument für den vorsichtigeren Umgang bei Kindern und Jugendlichen um diese Bewegungsform.

„In addition, the efforts of competition organizers to distance pole dance from its association with striptease and sex in the eyes of the general public extend to issues of financial sponsorship.“⁹⁵ So berichtet Joshua Paul Dale von den von ihm interviewten Organisatorinnen Hitomi Suemune (*World Pole Dance Championships*-Mitorganisatorin) und Ania Prezplasko (*International Pole Championships*-Gründerin), welche vermehrt Abstand von Sponsoren und Firmen, welche in Verbindung der Sex-Industrie stehen, nehmen. Ob dies kulturell bedingt ist, ging aus dem wissenschaftlichen Diskurs nicht hervor. Durch diese versuchte Zurückweisung/Zurückdrängung der Striptease-Einflüsse soll der sportliche Aspekt mehr und mehr in den Vordergrund treten. Dies müsse aber bedeuten, dass alles hinter geschlossenen Türen von statten gehe und die Kostümierung sich auf sportliche Kleidung und Sportschuhe beschränken solle.⁹⁶ Die *International Pole Sports Federation (IPSF)* propagiert den ‚Pole Sport‘ und dessen Basis für die Olympischen Spiele. Die jährlich abgehaltenen *World Pole Sports Championships* wachsen exponentiell an Teilnehmer*innen in den diversen Kategorien (u.a. Frauen,

⁹³ Rebel/ Bulka/ Rößle, *Poledance Passion*, 2013, S. 16.

⁹³ Wilkerling, *Pole Dance und Fitness*, S. 15.

⁹⁴ Vgl. Wilkerling, *Pole Dance und Fitness*, S. 175.

⁹⁵ Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, S. 385.

⁹⁶ Vgl. ebd.

Männer, Doubles, Jugend, Master und Para Pole), sowie in den Altersklassen 10-65 Jahren. Die vorgeführten Disziplinen enthalten Artistik-Elemente, „but [are] based more heavily on athleticism and technical merit, and judged by an original Code of Points in line with other Olympic standard sports such as gymnastics, diving, and ice skating.“⁹⁷ Die Teilnahme ist nur durch Qualifizierung bei Vorausscheidungen (wie regionalen, nationalen und offenen Bewerbungen von Pole Sport-Wettbewerben) möglich.

Durch diese Selbst-Positionierung werden zwar alle Akteurinnen und Akteure jeglichen Alters oder Nationalität zugelassen, jedoch werden die ‚Urheberinnen‘ des Phänomens in gewisser Weise ausgegrenzt, da das Tänzerische keinen/kaum Platz findet. Wenn Pole Dance nun versportlicht wird, hieße dies, dass sämtliche Bewegungen, welche möglicherweise erotisch anmutend sind, sowie auch einige Tanzfiguren, weggelassen werden müssen? Ginge der Kunst- und/oder Tanzaspekt verloren? Denn es scheint, die omnipräsent theatralen Tanzelemente gehörten zum Pole Dance schier hinzu. Jedoch ist zu beobachten, dass einige Hochleistungssportarten dazu neigen, das Akrobatische soweit herauszustreichen, dass das unterhaltsame Element (des Tanzes) eliminiert wird. Die Frage ist, welche Absichten verfolgt werden, beziehungsweise ob diese sportliche Ambition als Kunst gesehen werden kann. Es bedarf Klärung, ob es innerhalb der Pole-Community differenzierte Positionen gibt. Stehen manche Ausübende den Bestrebungen ambivalent gegenüber und/oder ist es ihnen gleichgültig, ob Pole Dance versportlicht und schlussendlich als olympische Disziplin etabliert werden soll? Es darf zudem nicht außer Acht gelassen werden, dass nicht jede Sportart als olympische Disziplin ausgetragen werden kann (zum Vergleich: Skateboarden und Surfen werden 2020 olympisch).

Ja, die Bewegung an dem Apparat ist anstrengend, aber sie weist sich (teilweise) auch durch sinnliche Bewegungen aus. Die Ambivalenz wird auch in diesem Diskurs immer präsent sein, denn seine historische Vergangenheit und dessen positiven Körperauseinandersetzung – vor allem mit der weiblichen Sexualität – kann der heutigen Pole Dance (Weiter-)Entwicklung aber auch zu mehr Verständnis verhelfen. Falls Pole Dance wirklich eine olympische Disziplin werden sollte, wie wird sich dies auf das sozio-kulturelle Phänomen (im Kontext) auswirken? In Bezug auf Olympia wäre dieser Ansatz interdisziplinär mit Fächern wie der Sportwissenschaft weiter zu verfolgen.

⁹⁷ Vgl. „Pole Sport“, *International Pole Sports Federation*, <http://www.polesports.org/pole-sport/>, 05. 07. 2017.

2.3 Historische Ansätze: diffuse Produkte der Geschichtsschreibung von heute (‚Chinese Pole‘, Fertilitätsriten, Maibaumtänze, ‚Mallakhamb‘, 20. Jahrhundert)

Einige Akteur*innen bemühen sich den Geschichtssprung bei der indischen Sportart ‚Mallakhamb‘ anzusetzen. Dieser ist fast ausschließlich in kurzen Videos (z.B. von *Timeline*) oder in Online-Artikeln im World Wide Web (WWW) vorzufinden, um sich und die physische Aktivität am vertikalen Instrument quasi zu rechtfertigen und als sportlich zu positionieren. Dieses Produkt der zeitgenössischen Geschichtsschreibung ist jedoch sehr fraglich, da ein Holzstamm als Apparat gilt, welcher ausschließlich den Männern in Indien vorbehalten ist und das Vokabular der Bewegungen nicht ident ist (u.a. sind keine Drehungen an der Stange zu sehen). Die Autorin des Artikels „Starker Mann am Mast. Pole Sport zwischen Trend und Tradition“⁹⁸ (2015) strebt nach dem Beweis die indische Sportart mit Pole Dance in Verbindung zu bringen, indem sie erklärt, diese würde durch „die vom Yoga inspirierten Bewegungen und Figuren [...] einige interessante Anknüpfungspunkte bieten könn[...].“⁹⁹

Zur Medialisierung des Tanzes und infolgedessen des Abgrenzungsversuchs wurden Technikbücher mit Instruktionen des jeweiligen Syllabus herausgebracht. Im Zuge dessen erschien von Jeannine Wilkerling 2011 das Werk *Pole Dance und Fitness. Das Technikbuch*. In dem Buch, welches eine Akkumulation von Figuren im einfach gestalteten Layout liefert, werden Fotografien mit grauem Hintergrund und Akteur*innen in sportlicher Kleidung gezeigt. Ein gelbes Kästchen verweist auf die jeweiligen Namen der Figur, die Griffe, die Gruppe, den Schwierigkeitsgrad, die Voraussetzung (je nach Techniken), die Beschreibung und auf weitere Namen. Die deutsche Meisterin beschreibt in der Einleitung, was Pole Dance für sie bedeutet:

„Pole Dance ist der ideale Sport, der meine Interessen [Tanz, Musik, Fitness und Sport] kombiniert. Pole Dance ist ein Tanz an und um die Stange, der durch die Vielfalt an möglichen Figuren alle Muskeln von Kopf bis Fuß beansprucht. Physische Kondition, Flexibilität, Körperspannung und –haltung werden dabei ebenso gefördert.“¹⁰⁰

Des Weiteren beschreibt sie, dass eine Stange zu Hause ein kleines Fitnessstudio offeriert. Zudem könne eine statische Stange „durch eingebaute Kugellager auf rotierend umgestellt

⁹⁸ Ina Treihse, „Starker Mann am Mast. Pole Sport zwischen Trend und Tradition“, *Pole Art Magazine. The Pole Dance Magazine* 02/2015, März/April/Mai 2015

⁹⁹ Ebd., S. 32f.

¹⁰⁰ Wilkerling, *Pole Dance und Fitness*, S. 15.

werden, um Drehfiguren besser auszuführen.“¹⁰¹ Das Ganzkörpertraining bringe viel Vergnügen und der öffentliche Raum sei nicht mehr sicher vor dem Klettern auf ein Verkehrsschild oder auf einen Baum. Sonach folgt ein Absatz über die komparatistische Betrachtung „mit der Artistik aus dem Bereich des ‚Chinese Pole‘“. Akteure des ‚Chinese Pole‘ sind meist Männer, welche sich auf diese Weise sportiv bewegen und viele dieser Bewegungen sind förmlich adaptiert worden. Als Beispiel nennt sie die „Menschliche Flagge“, welche viel Körperspannung und einen kräftigen Oberkörper verlangt.

„Chinese Pole entwickelte sich ursprünglich aus der Kunst, feindliche Mauern im Kampf leichter zu überwinden. E[sic!] ist seit Jahrtausenden ein wesentlicher Bestandteil der chinesischen Akrobatik und etablierte sich, als die Artisten begannen, die Mittelstange des Zirkuszeltens in ihre Darbietungen mit einzubeziehen. Durch das Zusammenspiel mehrerer Künstler und den Einbau unterschiedlicher Anordnungen von Stangen (z.B. Würfel) wurde daraus ein perfektioniertes artistisches Spektakel, das heute in den größten Zirkussen der Welt zuhause ist.“¹⁰²

Wilkerling unterstreicht hier das artistische Können und die Aneinanderreihung der Figuren. Zu dem vermeintlichen Einfluss auf die Geschichtsschreibung des Phänomens nennt sie keine Quellenangaben. Zur Relation der tradierenden Einflüsse aus den USA oder Kanada bezieht sie kein einziges Mal Stellung. Dieses Sich-Enthalten über die tradierende Geschichtsschreibung wirkt wie eine Negierung der erotischen Evidenz.

Die weitere Entwicklung dessen sah sie eher zu dem sportiven Aspekt hingehend und abkehrend von dem Tanz per se. Denn der Stangentanz sei

„eine neue, junge Trendsportart, die sich rasant ausbreitet und stetig weiterentwickelt. So gibt es neben nationalen und internationalen Meisterschaften viele Events und Möglichkeiten, um die Stars der Szene kennen zu lernen.“¹⁰³

Die weiblichen Verantwortlichen des Werkes *Poledance Passion* versuchen Pole Dance ebenso als Sportform auszuweisen, da die Akrobatik und der Tanz mit und an der vertikalen Stange (noch) nicht für alle als sportliche Aktivität anerkannt sind.¹⁰⁴ Zu den historischen Anfängen des Pole Dance zählen sie die Stangenakrobatik „verschiedene[r] Indianerstämme“¹⁰⁵, sowie in gleichen Maßen China als ‚Ursprung‘ (‚Chinese Pole‘). Es wird beschrieben, dass damals Holz als Apparat eingesetzt worden sei und die sportive

¹⁰¹ Ebd. S.15.

¹⁰² Ebd. S. 15.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. Rebel/Bulka/Röfle, *Poledance Passion. Technik*, S. 9.

¹⁰⁵ Ebd., S. 15.

Aktivität wäre über einen langen Zeitraum nur den Männern zugänglich gewesen.¹⁰⁶ Man muss konzедieren, dass in ihrer Geschichtsschreibung die „sinnlichen Variante des ästhetischen Sports“¹⁰⁷ Erwähnung findet. Diese wird bei dem sumerischen Volk im 4., beziehungsweise 3. Jahrtausend angesetzt (Tanz der Göttin Innana – heute besser bekannt als ‚Salomes Schleiertanz‘). Neben dem Tanz der Frauen nach dem Winterende werden die Mythen der indigenen Festivitäten diskutiert (sinnlicher Tanz um den Marterpfahl, um Junggesellen ihre Schönheit zu präsentieren).¹⁰⁸

Diese Fertilitäts- und Gesundheits-Vorführungen lassen sich in der europäischen Historie der Maibaumtänze und der Volkstänze finden (vgl. UPA 2011¹⁰⁹; *Poledance Passion* 2013). Diese vermeintlichen Quellen setzen u.a. diese pauschal beim 12. Jahrhundert an. „Eine strikte Abgrenzung der Volkstänze von anderen Tanzgattungen (außer dem Bühnentanz) ist zu keiner Zeit möglich gewesen, denn stets gab es einen lebendigen Austausch zwischen den verschiedenen Schichten [...]“¹¹⁰ Somit wird der Terminus Volkstanz als Hyperonym in Sibylle Dahms‘ umfassende Forschung über Tanz gesetzt.

Andreas Kotte geht davon aus, dass vor über 40.000 Jahren das Heraustreten des heutigen Menschen für den Anbeginn der Künste Theater, Musik und bildenden Künste verantwortlich sei. „Für diesen Zeitraum kann von Sippen und Stämmen gesprochen werden, weniger von Völkern, was den Begriff ‚Volkstanz‘ zur Metapher werden ließe.“¹¹¹ Für Kotte ist der *theatrale Tanz* objektiver Begriff, um den Verlauf der Vorgehensweise von Tänzer*innen, sowie den*die Tänzer*innen und der Zuschauer*innenschaft in den Fokus zu stellen. Die Obliegenheit des jeweiligen Tanzes wird durch beide Variationen der Interaktion festgelegt.¹¹² Im Kontext der Fertilitätsriten und der vorwiegend weiblichen Ausübenden ergäbe dieser Ansatz durchwegs Sinn; auch in diesem Kontext als Phallus-Symbol – der abwesende Mann sei durch dieses Symbol anwesend oder vertreten. Der tendenzielle Versuch der westlichen Welt in bestimmten Darstellungen ein Phallus-Symbol zu eruieren ist keine Novität.¹¹³ Bei einer vertikalen Stange ist dessen Assoziation nicht

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. Rebel/ Bulka/ Röfle, *Poledance Passion*, S. 15.

¹⁰⁹ Vgl. Poler Bear, „History of Pole Dancing“, UPA. *United Pole Artists*,

<https://www.unitedpoleartists.com/2011/08/history-of-pole-dancing/>, 17. 08. 2011, 20. 01. 2017.

¹¹⁰ Marianne Bröcker arbeitete an dem Werk von Sibylle Dahms (Hg.), *Tanz*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 2001 mit, S. 189.

¹¹¹ Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart [u.a.]: UTB 2005, hier S. 156.

¹¹² Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, hier S. 158.

¹¹³ Vgl. Nase = Phallus; auf S. 63 (als Abbildung 32 versehen, im Einschub mit Bildquellen jedoch mit Abb. 30 bezeichnet) eine Abbildung des Holzschnitt ‚Der Nasentanz von Gumpelsbrunn‘ (1534) von Sebald

unweit, da sich eine empor gehobene Errichtung förmlich als Argument anbieten würde. Dies lässt Joshua Paul Dale zweifellos nicht gelten.¹¹⁴ Allerdings ist das frühzeitliche Tanzen/die kultische Handlung um einen aufgestellten Baumstamm nur bedingt ein wesentlicher Ansatzpunkt für die Geschichtsschreibung des zeitgenössischen Pole Dance. Diese Entscheidung soll jeder Person selbst überlassen werden, denn die Frage, ob und wie sich diese volkstümliche Tradition in der Geschichtsschreibung des Pole Dance verorten lässt, sei hier offen hingestellt.

Der folgende Ansatz setzt den mutmaßlichen Einfluss beim frühzeitlichen Striptease, genauer gesagt bei einer Variation des Bauchtanzes an.¹¹⁵ Dieser wird demnach als ‚Hoochie Coochie‘ bezeichnet. *United Pole Artists (UPA)*, ein digitales Kollektiv um die US-Amerikanerin Annemarie Davies, welches sich (kritisch) mit Neuigkeiten und der medialen Repräsentation des Phänomens beschäftigt¹¹⁶, verwies auf die *World's Fair* 1893 in Chicago. Frauen aus Ägypten wurden als exotische Tänzerinnen mit sinnlichen, erotischen Hüftbewegungen (in Anlehnung an Fertilitätsriten) in den ‚Straßen von Kairo‘ beschrieben (vgl. *UPA 2011*; Jarrett 1999). Karnevale, Vaudeville und Burlesque waren gefragte Unterhaltungsformen und orientalische, als exotisch geltende Vorführungen von ‚Little Egypt‘; Ruth St. Denis, etc. fanden Beachtung. Der Cancan zog aus Paris in die Vereinigten Staaten aus und wurde durch das Betrachten der Tänzerinnen-Beine bei Männern sehr beliebt.

„Die jüngste Geschichte [des Pole Dance] beginnt um das Jahr 1920: Auf dem Höhepunkt der amerikanischen Depression zogen Unterhaltungskünstler von Stadt zu Stadt und bauten dort ihre Zelte auf, in welchen die Vorführungen stattfanden. [...] In einem der Zelte fand man Tänzerinnen, die die Mittelstange des Zelttes in ihre Tanzvorführungen einbauten.“¹¹⁷ Es wurden für die Geschichtsschreibung des Pole Dance keine Quellenbelege in dem Werk angeführt, jedoch wird diese Argumentationskette sowohl beim *UPA*-Artikel (2011) als auch bei Jarrett (1999) ausgewiesen. Der US-amerikanische Online-Artikel *UPAs* liefert ein Zitat aus einem Werk namens *Girl Show: Into the Canvas World of Bump and Grind* (1999) von A. W. Stencell:

Beham, in: Vera Jung, *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln, Wien [u.a.]: Böhlau 2001, hier S. 62f.

¹¹⁴ Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, S. 388.

¹¹⁵ Siehe Exkurs zum Striptease im 3. Kapitel, bei welchem beschrieben wird, dass die Anhängerschaft des Bauchtanzes sich vom Striptease distanzieren.

¹¹⁶ Vgl. Poler Bear, „History of Pole Dancing“, siehe URL, 17. 08. 2011, 20. 01. 2017.

¹¹⁷ Rebel/ Bulka/ Röfle, *Poledance Passion*, 2013, S. 15.

„<<One Eye Tommy Fallon and Mom Fallon ran a single-O show called Princess Pat. The girl who worked it would strip naked and grind herself up against the ‘snorting pole’, simulating sex with an imagined male lover. The ‘snorting pole’ or pole in the front of the stage, was often the center tent pole. These cooch and single-O tops were often very small, twenty by thirty feet, so the center pole would be right up against the front of the stage, making it available as a ‘prop.>>“¹¹⁸

Zudem wird in dem Artikel darauf verwiesen, dass Tanz-Elemente am Boden Erwähnung finden und dies eine Verbindung zum zeitgenössischen Pole Dance sein könnte. Das Sich-an-der-Zeltstange-Anhalten, Raufklettern oder die sexuelle Simulation könnte rein zufällig passiert sein.

Seit den 1970er Jahren wurden diese ‚Tent Dancers‘ immer weniger und während der Burlesque als anerkannte Kunstform gefeiert wurde – u.a. durch Dita von Teese erlebte diese Form Anfang der 2000er Jahre eine neue Hochblüte – wurde der Striptease aus dem öffentlichen in den privateren Raum der Erwachsenen-Etablissements (Strip Clubs, Bars) verdrängt. „Since then, there have been numerous amounts of strip clubs that have had poles in them, typically on a stage that is near the front or center of the room.“¹¹⁹ Sowie Kurz/Whitehead und Dale gehen einige Meinungen davon aus, der Stangentanz käme aus Nordamerika (USA oder Kanada) und wurde dort erfunden. Dies ist aber so nicht simplifizierbar, denn durch all diese (durchaus diffusen) Versuche der historischen Geschichtsschreibung, resümiert dies auf einen Prozess einer sich entwickelnden, westlichen Tanzgeschichte. Stangen als Apparat dienten schon vor langer Zeit der Menschen als dingliches Attribut, DER Pole Dance ist mit der Zeit entstanden und ihm widerfährt seit jeher Weiterentwicklung.

2.4 Abgrenzungsversuche

Die Negation, der durch Stripperinnen eingeschriebenen Bewegungsformen, hält sich hartnäckig (vgl. Kurz/Whitehead 2009; Dale 2013)¹²⁰. Joshua Paul Dale argumentiert, der Striptease-Einfluss sei der Distribution des zeitgenössischen Pole Dance hinderlich. „The fact that pole dancers admit these origins, rather than denying or repressing them, demonstrates that they are employing another strategy to disassociate them from the new

¹¹⁸ Poler Bear, „History of Pole Dancing“, *UPA. United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2011/08/history-of-pole-dancing/>, 17. 08. 2011, 20. 01. 2017; bzw. Stencell, A. W., *Girl Show: Into the Canvas World of Bump and Grind*, Toronto: ECW Press 1999.

¹¹⁹ Poler Bear, „History of Pole Dancing“, siehe URL, 17. 08. 2011, 20. 01. 2017.

¹²⁰ *The Blogsite of ‚The Political Pole Dancer‘ Toni ‚Misty‘ Mansell*, <http://www.thepoliticalpoledancer.com>, 25. 03. 2017, 27. 03. 2017.

pole dance.“¹²¹ Die Psychoanalyse spricht hier von Verleugnung (disavowal).¹²² Diese Art von Negation führte im Jahr 2016 zu einer medialen Kontroverse bei *Twitter* und/oder *Instagram*. Dichtom wurden die Hashtags #notastripper (u.a. seitens der Freizeit-Pole-Tänzer*innen propagiert) und der Gegenpol #yesstrippers (5.101 vs. 14.697 öffentliche Beiträge, Stand 08. 06. 2017) einander gegenübergestellt. Einerseits ist seitens der #notastripper-Bewegung der Versuch da zu zeigen, Pole Dance werde als Hobby und Sport-/Tanzform (u.a. ganz ohne Diabolie gemeint) ausgeführt, andererseits wird genau dadurch das Stigma der Stripper*innen und negative Attitüden gegenüber Sexarbeiter*innen apostrophiert. Sowohl in der Pole-Community als auch im größeren sozial-politischen Kontext wird durch mediale Berichterstattung der eben verhandelten Geschichtsschreibung („Chinese Pole“ und „Mallakhamb“) zu einem brisanten Narrativ. Rührt daher auch die Marginalisierung von Stripper*innen? In *The Blogsite of „The Political Pole Dancer“ Toni „Misty“ Mansell* setzt sich die Namensgeberin mit Thematiken rund um das Phänomen, aber auch im Zusammenhang mit Feminismus, Striptease, etc. auseinander. Die Geschichtsschreibung der Bewegungsform ist ihr ein profundes Anliegen (>>Know your roots<<).¹²³ Die bornierte Haltung der Anhängerschaft des Phänomens gegenüber Sexarbeiter*innen und der Industrie fügt den dort Arbeitenden am meisten Schaden zu. Dies könnte ebenso auf akademische Disziplinen adaptiert werden. Es stellt sich die Frage, ob es problematisch ist, wenn Frauen, welche Pole Dance (als „recreational activity“) ausüben, das Argument anführen, dass auch Männer und Kinder – auch Gender mitgedacht – sich mit dieser Bewegungsform auseinandersetzen und Teil der Pole-Community sind. Inkludiert das alle Gruppen oder ist das der Versuch, sich so dem Diskurs um die erotische Geschichtsschreibung zu winden und sich weiter abzugrenzen?

2.5 Erkenntnisinteresse des Untersuchungsgegenstandes und methodischer Vorgang

Der Untersuchungsgegenstand Pole Dance als umfangreiches Themenfeld wird im

¹²¹ Joshua Paul Dale, „The future of pole dance“, *Australasian Journal of Popular Culture* Vol. 2(3), 2013, EBSCOhost,

<http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=d95a9200-6b8b-4ccc-a147-c5d3b204e041%40sessionmgr107&vid=0&hid=124&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=85789975&db=hus>, 20. 05. 2016, S. 381-396, hier S. 386.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. *The Blogsite of „The Political Pole Dancer“ Toni „Misty“ Mansell*,

<http://www.thepoliticalpoledancer.com>, 25. 03. 2017, 27. 04. 2017. Der Blog ist für die vertiefende Auseinandersetzung mit der Problematik der Sexarbeiter*innen, Poletänzer*innen und dem zeitgenössischen Geschehen sehr empfehlenswert.

im Hinblick auf den Kontext um Geschichtsschreibung, Differenzierung, Abgrenzung, Marginalisierung, etc. stringent für die subsektiven Ausführungen (Darstellung, Theatralität, Ästhetik, Körper/Körperlichkeit, Authentizität, etc.) sein. So lautet eine der Thesen dieser Arbeit, der zeitgenössische Pole Dance ist nicht nur Teil einer transnationalen Tanzgeschichte, sondern auch einer medialen Kulturgeschichte im digitalen Zeitalter. Das Exponieren des Körpers und die Körperlichkeit per se werden in den jeweiligen räumlichen und zeitlichen Verhältnissen verhandelt. Der Diskurs des erotischen, sportlichen, akrobatischen Tanzes soll durch diese Arbeit sichtbar werden.

So lautet die nächste These, dass die Pole-Community anhand der medialen Kulturgeschichte kategorisiert und diskutiert werden kann:

- Stunde Null: der Beginn der Etablierung von Strip Clubs und die Stange als Tanz-Hilfsmittel. Nach den Akteurinnen der ersten Generationen nach, haben Stripperinnen den Weg zum zeitgenössischen Pole Dance vorbereitet.
- Erste Generation: Entweder waren die Akteurinnen des zeitgenössischen Pole Dance selber als Stripperinnen tätig oder sie haben von diesen gelernt. Das beste Beispiel wäre Fawnia Mondey¹²⁴, welche 1994 weltweit die erste Schule für ‚exotic dancing‘ für Frauen, welche keine Stripperinnen waren, gründete. Ein Distributionskanal war der Vertrieb von VHS-Kassetten, welcher dieser neuen sportlichen Bewegungsform diente. Diese Generation ist im Bewusstsein, woher sie das Wissen über Pole Dance Bewegungen haben. Vorreiterinnen sind u.a. Leigh Ann Reilly (damals Orsi) oder Tammy Morris¹²⁵. Diese Akteurinnen sind nicht minder müde zu erwähnen, dass sie Pionierinnen des Phänomens waren/sind.
- Zweite Generation: zeitlich wäre diese mit der anglophile Boom 2003-2005 der Promis anzusetzen (Whitehead/Kurz; Dale). Einerseits wurde weiterhin das Wissen von Stripper*innen angeeignet, doch konnte das WWW zum ersten Mal durch digitale Kommunikationsmittel neue Möglichkeiten der Vernetzung erschließen. 2005 wurde eine zeitgenössisch-populäre Broadcast-Website gegründet: *YouTube*. *YouTube* wurde nicht nur für das Repräsentieren immanent wichtig, sondern führte zum Austausch und zur autodidaktischen Lernalternative (als wegweisendes Medium für die globale Verbreitung wird dies im 6. Kapitel diskutiert). Jamilla Deville brachte als eine der ersten Tanz-DVDs auf den Markt.

¹²⁴ Vgl. „Pole & Highlights. The woman behind the pole“, *Officially Fawnia*, <http://www.officiallyfawnia.com/about-me/#pole-highlights>, 26. 04. 2017.

¹²⁵ Vgl. Rebel/ Bulka/ Röfle, *Poledance Passion*, 2013, S. 550.

- Dritte Generation: Die aufkommenden Größen der Pole-Szene (z.B. Alethea Austin, Zoraya Judd) können vom zeitgenössischen Pole Dance leben, da ihr Name einen Stellenwert hat und als Marke gilt. Diese Generation unterrichtet lokal oder transnational (Workshops mit ihnen sind meist auf der ganzen Welt gefragt): z.B. sammelte Jenyne Butterfly zwar ihre ersten Pole Dance Erfahrung in einem Zirkus, konnte aber ihre Popularität durch Wettbewerbe und Veranstaltungen steigern. Diese Events waren später ein Katalysator in der Verbreitung des Phänomens, da Videos von diesen nun im World Wide Web gespeichert wurden und diese aufgerufen werden konnten.

Des Weiteren wäre in dieser Generation die Entstehung der ersten, aufkommenden Syllabi zu verorten, da Pole Dance Studios populärer wurden.¹²⁶ Sonach ist diese räumliche Verortung (neben Tanz- oder Fitnessstudios) für die Ausübung der neuerscheinenden Bewegungsform ein signifikanter Faktor.

- Vierte Generation: Diese Zäsur ist durch das Aufkommen der sozialen Medien des WWWs gesetzt. Das Web 2.0 ist (wie *Facebook* oder *Instagram*) von signifikanter und immanenter Bedeutung für das Phänomen. Die ostentative Zurschaustellung des Könnens und des Körpers bedingt den Diskurs über Selbstbestimmtheit, Emanzipation, *Empowerment*, etc.

YouTube fungiert als wichtiges Instrumentarium für den untersuchten Gegenstand, da dies als Plattform der kulturellen Massen eine Myriade an Materialien liefert (*Vimeo* wird eher als künstlerischer denn als populärer Distributionskanal gesehen).¹²⁷ Die Auswahlbegründung für die in der Arbeit verwendeten Materialien ergibt sich aus der thematischen Diskussion der Geschichtsschreibung, sowie der Verfügbarkeit.

Das audiovisuelle Material (Film und Fernsehen, beziehungsweise Musikvideos) wird einerseits auf den gängigen Stereotyp hin komparativ untersucht, dahingegen werden Werke mit Alleinstellungsmerkmal gesichtet, um die kulturell-repräsentative Darstellung auszuweisen. Diese Fallbeispiele werden spezifischer auf der visuellen und der musikalischen Ebene erforscht. Das Erkenntnisinteresse stützt sich darauf, wie der Stangentanz (medial) innovativ erscheint und welcher Elemente er sich bedient. Sonach

¹²⁶ Für die ersten Studios (global gesehen), wurde 2012 eine selektive Übersicht erstellt: Lori Myers, „Pole Dancing Around the World“, *The Pole Dancing Shop*, <https://www.thepoledancingshop.com/pole-dancing-around-the-world/>, 13. 02. 2012, 20. 03. 2017.

¹²⁷ Hierzu weitervertiefend ein Verweis auf die Tabelle der Video Hoster mit Schwerpunkten, Funktionen und Upload-Möglichkeiten von Birgit Richard, *Flickernde Jugend - rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2010, hier S. 58.

sollen die folgenden Analysen zu dem Untersuchungsgegenstand aufzeigen, wie Pole Dance mittels filmischer Reproduktionen ästhetisch erfahrbar und anschaulich dargestellt wird.

Die Videos, welche als Material für diese Arbeit ausgesucht wurden, wurden unter dem Terminus Pole Dance in Verbindung mit dem Suchbegriff Musikvideos auf Videoplattformen gesucht. Dabei wurde darauf geachtet, dass es sich ausschließlich um für Songs produzierte Videos handelt. Kategorisch werden Bild-Ebene, Ästhetik, wer/wie/wo an der Stange tanzt und in welchem Kontext die Einlage zu dem Lied, beziehungsweise zu dem Video steht; die Ratio Tanz-Narration, sowie empirisch (an Fallbeispielen) analysiert.

Neben Ästhetik und Narration, werden der Tanz als Medialisierung und der Mehrwert des Filmischen anhand von Videomaterialien ausgewiesen. Es werden Performances (u.a. Wettbewerbsbeiträge, Amateurvideos) von sozialen Plattformen (wie *YouTube*) aus dem WWW untersucht, um die Vielzahl der Möglichkeiten an Ausführungen und Präsentation an der vertikalen Stange zu zeigen. Diese sollen sowohl auf der Bildebene analysiert und in Bezug auf historische Komponenten, Sport-/Tanzform, Akrobatik, Erotik, heteronormativen Gefüge, Genderaspekt, Gaze, als auch Narrative (auch im Kontext des Soziokulturellen oder Alltäglichen) diskutiert und empirisch erforscht werden. Zudem werden empirisch Wirkungs- und Rezeptionsforschung selektiv in die Analysen einfließen.

3 POLE POSITION: Kulturell-repräsentative Darstellungen in audiovisuellen Medien (Film – Filmmusical – Musikvideos)

Dieses Kapitel überprüft vorwiegend US-amerikanische Filme im Zeitraum 1990-2016 auf die Charakterzeichnungen und Bedeutungen von weiblichen Stripperinnen. Musikvideos oder Filme mit männlichen Stripperrn wie *The Full Monty* (UK 1997) und *Magic Mike* (USA 2012), beziehungsweise dessen Fortsetzung *Magic Mike XXL* (2015), werden nicht thematisiert, da sie keine/kaum relevante/n Szenen/Sequenzen mit Pole Dance zeigen. Somit wird in diesem Kapitel von Stripperinnen/Tänzerinnen ohne * die Rede sein. Die hier aufgestellte These ist, dass das filmische Bild des*der Tanzenden/Strippenden zur Stereotypisierung und Marginalisierung der Tätigkeit des Strippens – der Sexarbeit¹²⁸ generell – führe, beziehungsweise zumindest einen Beitrag dazu leiste, da die fast ausschließlich weiblichen Charaktere (Tänzerin/Stripperin)¹²⁹ eher dem Rotlicht-, Drogenmilieu zugeordnet und/oder mit diesem konnotiert sind.

Mittels Claudia Rosinys methodischen Überlegungen, welche an Susan Foster angelehnt sind, sollen die Analysen der hier genannten audiovisuellen Fallbeispiele die Faktoren Bewegung, Zeit und Raum berücksichtigen. Da es sich um unterschiedliche intermediale Werke handelt, wird auf die Parameter differenziert eingegangen.

Stangen oder andere ähnliche, vertikale Apparate wurden zweckentfremdet; auf subtile Weise fand sogar in Disneys *The Hunchback of Notre Dame* (USA 1996) ein vertikales Instrument seinen Weg in einen Animationsfilm, denn hier wurde Esmeralda vor einem Publikum animierend tanzend auf einem Speer gezeigt. Kurze Pole Dance Szenen/Sequenzen, beispielsweise in der Komödie *Date Night* (USA 2010) oder *The Bling Ring* (USA 2013) dienen eher der diegetischen Unterhaltung – eine Pole dient als dingliches Attribut per se. Das ‚Getänzel‘ um eine Stange bringt den Plot nicht voran und wäre abdingbar. Im Gegensatz zu den Fallbeispielen der zeitgenössischen Filme, werden die Beispiele des klassischen Hollywoodkinos nicht dem Plot nach analysiert, sondern aus

¹²⁸ Striptease bezieht sich lediglich auf den Akt des Sich-Entkleidens (es kann sich hierbei um eine indirekte sexuelle Stimulation handeln); dies impliziert aber nicht die sexuelle Dienstleistung (direkter physischer Kontakt zur Kundschaft). Sexarbeit umfasst sowohl erotische (Lapdance, Striptease, etc.), wie auch sexuelle Dienstleistungen Prostitution, Escort Service, etc.) gegen Bezahlung. Der Begriff Sex Work wurde erstmals von Carol Leigh in den 1970er inauguriert. Für weitere Informationen siehe „The Etymology of the terms ‚Sex Work‘ and ‚Sex Worker‘, *Sex Workers Education Network*, <http://www.bayswan.org/sexwork-oed.html>, 08. 06. 2017

¹²⁹ Tänzer*in wird in diesem Diskurs nicht mit Stripper*in gleichgesetzt, obwohl ein/e Stripper*in gleichzeitig immer Tänzer*in ist, da das Strippen immer ein Bewegungsakt ist, aber das Tanzen per se das Sich-Ausziehen nicht impliziert.

diesem herausgehoben und ausschließlich auf dessen Tanzszene und -ästhetik hin untersucht. Die dichotome kulturell-repräsentative Darstellung von Tänzer*innen verweist einerseits auf das jeweilige Genre, andererseits auf dessen ästhetisches Exponieren.

Die nachfolgenden, untersuchten Musikvideos verweisen auf den Tanz an der Stange als ein theatrales Mittel, da der ostentative Körper und dessen Repräsentation sowohl als exponierendes Sujet als auch als künstlerisches Element eingesetzt werden.

Es folgt ein Erklärungsansatz der männlichen Instrumentalisierung von Weiblichkeit. Der immanente, gemeinsame Nenner der stereotypen, repräsentierten Figur einer Tänzerin/Stripperin ist das Äußere. Der Körper ist das Abbild der jeweiligen Schönheit und zugleich Lustobjekt. Nach Seeßlen/Weil ist die Schönheit das weibliche Attribut, welches sich der Mann zweckdienlich für sein Leben in ‚seiner‘ Kultur bemächtigt. Diese (Männer-) Kultur stellt Frauen ins Zentrum, welche den Antrieb dieser darstellen. Frauen können weder eine direkte Relation zu dieser Sublimierung haben, noch dessen Adressat sein.¹³⁰ „In unserer Kultur wird daher der Frau ihr entfremdetes Bild zurückgespiegelt.“¹³¹ Wird dieses akzeptiert, wird der Teufelskreis voran getrieben, „so wird der zwangsweise sich daraus ableitende Narzißmus [sic!] die Strukturen bestätigen und gleichzeitig der Kultur neues <<Material>> liefern.“¹³² Die Autoren sahen ihre These durch Künstlerinnen verschiedener Epochen und Stile bestätigt, da diese sich dieser Strategien angepasst und sich somit einen, männlichen‘ Blick angeeignet haben. Jegliche Modifizierung des Bildes scheinen die jeweiligen Akteurinnen und Akteure in eine individualistische Stellung zu bringen.

3.1 Exkurs in die zeitgenössische Striptease-Szene

Der Striptease verweist auf das implizierte Sich-Stück-für-Stück-Entkleiden vor Publikum. Die Geschichtsschreibung ist ähnlich dem Pole Dance in dieser Disziplin nicht minder ambivalent. Einige Quellen wollen bis zu Salomes Schleiertanz (Anfänge des Bauchtanzes) und ähnlicher, historischer Ansätze weit ansetzen. Ulrike Wohler verweist in einer Fußnote, dass die Akteurinnen und Akteure des Orientalischen Tanzes sich dezidiert gegen die Annahme stellen, Striptease sei das Produkt der Geschichtsschreibung von Orientalischem Tanz.¹³³

¹³⁰ Vgl. Seeßlen/Weil (Hg.), *Ästhetik des erotischen Kinos*, S. 45.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Gemeint ist hier die Referenz zur sinnlichen Bewegung des Orientalischen Tanzes: Vgl. Fußnote 60, Ulrike Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*, Bielefeld: transcript 2009; (= *Gender Studies*), S. 121.

Eine signifikante Zäsur wäre der Zeitraum um die Jahrhundertwende (Wanderzirkus, Vaudeville, Burlesque und andere Unterhaltungsformen, -stätten).¹³⁴ Umbrüche lassen sich auch in der Progression des Striptease herauslesen. Der Bewegungsakt wurde und wird vorwiegend von Frauen ausgeführt, sonach stand der weibliche Körper seit jeher im Zentrum des Interesses. Das bewusste Spiel des Wechsels zwischen Disponibilität und sich jemanden fernhalten ist immer gegeben. Der Sexualtrieb und die antiquierte Angst des (heterosexuellen) Mannes vor dem Weiblichen sind omnipräsent und ubiquitär (u.a. in den audiovisuellen Medien).

Catherine M. Roachs Erkenntnisinteresse wurde durch ihre Freundin, welche als Stripperin ihren Unterhalt verdient, geweckt. Der Weg führte die Wissenschaftlerin in den amerikanischen Strip Club, in welchem die Freundin arbeitete. So berichtet sie, dass die Tänzerinnen („dancers“) in der Industrie auch „girls“ genannt werden.¹³⁵ Dies alleine könnte schon den verspielten Charakter aufzeigen oder eine Diffamierung hervorrufen. Die Kundschaft ihrer Enquete bestand vorwiegend aus weißen und hispanischen Männern, welche alle zwischen 20-70 Jahre alt und sozio-ökonomisch gut gestellt erschienen.¹³⁶ Roach beschrieb den ersten Moment, welcher überraschend zeigte, wie freundlich und unbeschwert sich die dort arbeitenden Frauen zu den Kunden verhielten. Im hiesigen Strip Club bekam die Kundschaft eine positive Zuwendung: „[...] pretty much any man [...] was guaranteed the time and attention of a beautiful woman offering up to him the proximity of her naked young body and the fantasy of her desire, or at least her interest in him.“¹³⁷ Diese Suggestion, „jemanden zu gehören“ und sich ihm widmen zu können, statuiert ein Fantasiegebilde. Über diese heteronormative Instanz der (visuell) lustvollen Befriedigung des Mannes hinausgehend kann das Dispositiv Strip Club den Gender Studies dienlich sein:

„It is a system whereby we arrange and stratify society, act out and repress fantasy and desire, exercise and abuse power, exert and resist authority. Gender does all that and more, and exotic dance is the perfect Petri dish from which to study its workings. In the putatively sex-positive pop culture of the twenty-first century, amidst the gender upset over meanings of “masculinity” and “femininity”, and all our glorious baroque confusion over male-female gender relations, the strip club and striptease culture have become key places of experimentation and questioning in which we try to figure out what constitutes a liberated woman and an enlightened man.“¹³⁸

¹³⁴ Vgl. u.a. Lucinda Jarrett, *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin: Rütten & Loening 1999.

¹³⁵ Vgl. Roach, *Stripping, Sex and Popular Culture*, S. 10.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd., S. 9.

¹³⁸ Ebd., S. 3.

Die nachfolgende Analyse der Vorführung besagter Freundin/Stripperin (Marie/Foxy), soll nicht nur zum Veranschaulichen (hiesiger, gängiger Bewegungs- und Körperkonzepte) dienen, sondern aufzeigen, welche ähnliche Schlüsse sich mit dem zeitgenössischen Pole Dance ziehen lassen:

Repräsentative Elemente einer Performance sind der ‚Strut‘ (das Stolzieren); die räumlichen Möglichkeiten ausnutzend; das Streichen über die Körperoberfläche; der körperliche Einsatz an einer Bronze-Pole (genannt werden Umdrehungen und das Posieren); das Haare-Werfen; das Lächeln und der Augenkontakt mit der Kundschaft; das Sich-im-Rücken-nach-hinten-Biegen; das Sich-am-Boden-Räkeln und das verführerische Kriechen. Das Ablegen eines oder mehrerer Kleidungsstücke/s zur vollkommenen Nacktheit ist immanent. Das Entledigen des Gewandes ist meistens im zweiten Teil während eines Acts vorgesehen, um eine potenzielle Stolperfalle auszuschließen. Zudem sind ‚stripper heels‘/‚Stripperschuhe‘ (so betitelt sie Roach) Teil der Arbeitskleidung. Das ‚teasing‘ (necken oder reizen), welches aus der Burlesque-Szene kommt, war nicht sehr elementar bei Stripperinnen, da der Akt des Ausziehens an sich schlichter wurde/wird.¹³⁹ „It strikes me [Roach] that she looks like a woman lost in a fantasy of making love. Her hands mimic those of a lover caressing her body; her slow writhing suggests this invisible presence of an imagined partner.“¹⁴⁰ Marie/Foxy wirke selbstsicher, alles unter Kontrolle behaltend, hingebungsvoll und sexy.¹⁴¹

Für Ulrike Wohler beinhaltet das kunstvoll-erotische Ablegen von Bekleidung „gekonnte Andeutungen und raffinierte Verzögerungen während des verführerischen Tanzes. Oft werden dabei auf der Bühne Geschichten inszeniert. Entscheidend sind Erotik, Sexappeal, Ausstrahlung und Phantasie.“¹⁴² Hier kann teilweise ein Spiegelmoment auftreten, beziehungsweise „projiziert [der Zuschauer] in [die Darstellerin] seine erotischen und exhibitionistischen Wünsche.“¹⁴³

3.2 (Stereotype) Charakterzeichnungen von Stripperinnen in neuzeitlichen Filmen

Die unbekannte Naturgewalt, der Vamp oder sinnlich-sexuelle Charaktere, welche schon in den frühen Filmwerken gezeichnet wurden (wie in Fritz Langs *Metropolis*), lassen sich mühelos bis zu den zeitgenössischen Arbeiten finden. Mit dem Ende der Produktion

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 11f.

¹⁴² Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 114.

¹⁴³ Ebd.

Codes/Hays Codes, sowie der ubiquitären Umbrüche in der westlichen Gesellschaft, wurden filmische Geschichten um Darstellungen der erotischen Entkleidung oft und tendenziell in ironischer Form gestaltet. Striptease-Szenen fanden oftmals im Kriminalfilm Einsatz, um dessen rechtswidrige Schauplätze zu zeigen/bezeichnen oder als zeitfüllendes Element zwischen Action-Szenen zu fungieren.¹⁴⁴ Die Praxis der räumlichen Verortung, beziehungsweise der (zweilichtigen) Repräsentation eines Strip Clubs haben sich bis heute gehalten. Fernerhin handelt es sich größtenteils um weibliche Figuren, welche dort als Tänzerinnen oder Stripperinnen arbeiten und als Blickfang integriert werden (z.B. *Pain&Gain* 2013). Weiter gibt es Filme, welche eine Stripperin als Protagonistin einsetzen und diese an die Seite des Hauptdarstellers als sexy, teils taffen Konterpart stellen (*Hard Luck* 2006, *The Wrestler* 2008). Wird in einem Film ein*e Tänzer*in/Stripper*in als Zentralfigur geschrieben, so wird dieser Figur meist ein einfacher oder problematischer Hintergrund wie Drogenkonsum, soziale Ächtung oder Marginalisierung angehängt (*Showgirls*, USA 1995; *Powder Blue*, USA 2009). Der filmische Usus rühre daher, dass „dramatische Filmformen Striptease als Symbol für <<Verworfenheit>> benützen, die ihre Strafe im Schicksal der Heldin findet, ein durchsichtiges und sehr bezeichnendes Alibi für die Darstellung erotischer Attraktionen.“¹⁴⁵ Der Strip Club kann für eine einmalige Sequenz eingesetzt werden oder einen wiederkehrenden Ort darstellen. In diesem Falle wird das Dispositiv auf ähnliche Weise in den Filmen abgehandelt: Freundschaft unter den Tänzer*innen/Stripper*innen, Stammkundschaft, Kunden, welche aus der Angestellten eine ‚ehrbare Frau‘ machen möchten, oder während dem Tanzen diese (unsittlich) anfassen etc. Jedoch wird explizit eine Tänzerin/Stripperin immer sexualisiert dargeboten, denn diese diene der männlichen Fantasie (Roach 2007). Interpretativ kann der Tanz an der Stange eine sexuelle Darbietung und das Exponieren des Körpers symbolisieren, um dem Blick und der Befriedigung des (männlichen) Zuschauers* zu dienen.

Nach McNair betonte Richard Dyer 1995, dass Frauen so dargestellt werden als hätten sie im Patriarchat einen untergeordneten Status in sexueller, politischer und sozio-ökonomischer Hinsicht.¹⁴⁶ Die zeitgenössische Filmbranche wird von Männern dominiert. Vorwiegend stehen Männer hinter der Kamera (Bsp. Hollywood: siehe Aufarbeitung von Bordwell und Thompson). Ein Blick auf die westlich produzierten Filme, im Besonderen Blockbuster, erschließt den Diskurs, dass Protagonisten vorwiegend männlich sind und dies auch Einfluss auf das Publikum hat. Es scheint, dass reziprok bedingt Filme speziell

¹⁴⁴ Vgl. Seeßlen/Weil (Hg.), *Ästhetik des erotischen Kinos*, S. 74.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ McNair, *Striptease Culture*, S. 113.

für junge, männliche Zuseher produziert werden. Somit ist der Rückgriff auf den heteronormativen, ‚male gaze‘ gerechtfertigt.

Das Tanzen an der Stange wird unmittelbar mit dem Strip Club verbunden. Mitte der 1990er Jahre konnten Filme wie Alan Bergmans *Striptease* und Paul Verhoevens *Showgirls* das popkulturelle Interesse am Striptease in Strip Clubs etablieren. McNair beschrieb beide Filme als großbudgetierte Filme, welche versuchten mittels Darstellung des Striptease-Aktes das Publikum über die schlechte Film-Produktion hinweg zu täuschen.¹⁴⁷ So widerfährt Demi Moores Charakter Erin Grant in *Striptease* (USA 1996) einen dialektischen Weg: zu Beginn muss sie mit ansehen, wie ihr aberwitziger Ex-Mann das Sorgerecht für die gemeinsame Tochter bekommt, da sie keine feste Arbeit hat (aufgrund des Ex-Mannes verloren). Um sich und der Tochter eine Zukunft aufzubauen, beginnt die Protagonistin die Arbeit als Tänzerin in einem Striplokal. Die Tanzszenen (an der Stange) sind sexy und ästhetisch inszeniert. Im Wechselspiel steht der Blick zwischen Protagonistin und dem Publikum, sowie mit dem Publikum vor dem Bildschirm.¹⁴⁸ Während Demi Moores Figur noch Züge ihrer eigenen (un-)sichtbaren Macht aufweist, wird die Hauptdarstellerin Nomi Malone (von Elizabeth Berkley gespielt) als leicht dümmlisches-naives Mädchen vom Land in der großen Stadt in *Showgirls* (USA 1995) gezeigt. Die erotischen Einlagen an der Tanzstange im Club dienen rein der Unterhaltung sowohl für das diegetische als auch vor dem Bildschirm befindliche Publikum. Es scheint, als nehmen die rückfälligen, stereotypen Charakterzeichnungen von Tänzer*innen/Stripper*innen in den westlichen Filmen der Neuzeit tendenziell wieder zu. *Dancing at the Blue Iguana* (USA 2000) behält hier ein gewisses Maß an Alleinstellungsmerkmal, da er das Geschehen und die Beziehungen im Strip Club thematisiert. Durch diesen Schnittpunkt ergeben sich viele, kurze Tanzszenen auf der Bühne, welche hell ausgeleuchtet sind und oft Oben-Ohne-Aufnahmen zulassen. Des Weiteren lassen sich Tendenzen zu dem zeitgenössischen Phänomen hin rückwirkend erkennen. Im Pole Dance Syntax gibt es einen Trick, welcher ‚Iguana Mount‘ heißt, meine [Anm. Autorin] Theorie ist, dass dieser Trick, oder zumindest der Name dessen, dem Film entlehnt ist (dieser Trick wurde von Daryl Hannah vorgeführt).¹⁴⁹ Auf der ästhetischen Ebene werden gemeinhin ähnliche Techniken (Schnitte, Beleuchtung, etc.) für die Tänzer*in-Narration/Stripper*in-Narration verwendet, eine singuläre Erscheinung bietet der dramatische Film *Enter the void* (FR 2009). Erwähnung sollten die alternative Kameraführung und die exzeptionellen, visuellen

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 89.

¹⁴⁸ Vgl. *Showgirls*, Regie: Paul Verhoeven, Frankreich/USA 1995.

¹⁴⁹ Vgl. *Dancing at the Blue Iguana*, Regie: Michael Radford, USA 2000.

Effekten finden. Der Plot dreht sich um ein Geschwisterpaar, bei welchem der Bruder u.a. im Drogen-Milieu verortet ist und die Schwester als Stripperin arbeitet. Als der männliche Charakter von der Polizei erschossen wird, ist er in der Narration von nun an als Geist unterwegs, sonach befindet sich die Kamera in der Vogelperspektive. Dreimal wird die Protagonistin (Paz de la Huerta) im Club gezeigt. Die Kamera schaut von oben herab, sie ist nicht statisch, sondern wird durchgehend bewegt. Teilweise wirkt es kaleidoskopartig, der Ort ist in eine Art Blitzlicht getaucht. In der dritten Szene schaut die Darstellerin in die Kamera.¹⁵⁰ Die Charakterzeichnung bietet jedoch keine alternative Repräsentation an.

3.2.1 Fallbeispiel *Powder Blue* (USA 2009)

Der US-amerikanische Film *Powder Blue* (USA 2009) ist ein Drama, welches schicksalhafte Begegnungen der vier in Los Angeles lebenden Hauptfiguren zeigt. Es folgt eine skizzierte, dramaturgische Abhandlung, um die Repräsentation der Hauptakteurin zu kontextualisieren. Das Bild der Protagonistin Rose-Johnny (Jessica Biel) wird als leicht fragwürdige, labile, dennoch willensstarke – und im ‚klassischeren‘ Sinne einer – Stripperin gezeichnet. Unter dem Pseudonym Scarlett tanzt sie im Strip Club *Wild Velvet*, um Geld für den Lebensunterhalt und ihren Kokainkonsum zu verdienen. Außerdem versucht sie so, Krankenhausrechnungen für ihren Sohn begleichen zu können. Das Pflegepersonal behandelt sie abschätzig: untereinander lässt die Kollegium des Krankenhauses abfällige Bemerkungen fallen und bezweifelt, dass eine ‚Stripperin‘ alles bezahlen könne. Es kommt (im Film) zweimal zu irrationalen Ausbrüchen seitens der Protagonistin: gegenüber einem Arzt und ihrem Vater. Um ihren im Koma liegenden Sohn Billy zu helfen, bietet sie dem behandelnden Arzt ihren Körper. Als dieser sie zurückweist, rastet sie im Spital aus. Der andere Ausbruch zeigt Rose/Scarlett im Club hinter Glas, vor dessen Scheibe ihr Kunde sitzt, welcher ihr von der ersten Begegnung mit ihrer Mutter mittels Telefon erzählt – sie ahnt zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass es sich hier bei dem netten, zuvorkommenden Mann um ihren leiblichen Vater handelt. Die Familiengeschichte wird hier klischeehaft vor einem Stripper*in-Hintergrund skizziert, denn der Vater der Protagonistin Jack Doheny (Ray Liotta) ist nach 25 Jahren aus dem Gefängnis entlassen worden und sucht nach einer zweiten Chance. In dem mäßig guten Drama geht es neben Familie um Schicksal, Geld, Liebe, Suche, Hilfe, Glauben und Tod. Der dramaturgische Nebenstrang zeigt einen ehemaligen Priester, welcher, nach dem von ihm verschuldeten Verkehrsunfall und bei dem seine frischvermählte Frau ums Leben kam, nicht mehr

¹⁵⁰ Vgl. *Enter the void*, Regie: Gaspar Noé, FR 2009.

weiterleben möchte. Auf der Suche nach einem potenziellen Mörder trifft er, neben einem transsexuellen Prostituierten, auf einen Leichenbestatter. Dieser Charakter ist Qwerty Doolittle (Eddie Redmayne), welcher später eine eigenwillige und klischeehafte Romanze mit der Hauptdarstellerin eingeht.

Der Establishing-Shot¹⁵¹ zeigt Ray Liottas Auge im Extreme Close-Up und dient als subtiles Indiz für das Beobachten und Gesehen werden analog zum Strip Club. Jede Tanz-/Auftrittsszene zeigt Jessica Biel in einem anderen Setting: in der ersten Sequenz wird sie auf einem Hammock (einer Art Hängematte) gezeigt, in welcher ihr Vater sie zum ersten Mal als Tänzerin entdeckt¹⁵². Die nächste Szene¹⁵³ zeigt sie ihm Private Room mit ihrem Vater. Zu diesem diegetischen Zeitpunkt ist das Familienverhältnis noch nicht geklärt; die Protagonistin hat sich für die Privatvorführung extra in Schale geworfen, um den Klienten/Vater zu verführen. Nachdem er jegliche Avancen abgewiesen hat, besucht er sie ein drittes Mal im Etablissement.¹⁵⁴ Dieses Mal wird der voyeuristische Charakter unterstrichen, da beide Charaktere durch eine Glaswand getrennt sind und sie nur per Telefonapparatur miteinander kommunizieren können. Hier kommt es zu dem oben erwähnten Gefühlsausbruch. Bei allen drei Sequenzen tritt die weibliche Hauptfigur sehr selbstbewusst, selbstsicher und sexy auf. Die einzige Szene an der Pole ist aber die interessanteste Sequenz von allen.¹⁵⁵ Im Plot zeigt die vorangegangene Sequenz eben jene nächtliche Begegnung zwischen Rose und Querty. Am Morgen danach ist sie verschwunden, er kann sie mittels Clubflyer ausfindig machen, da die Hauptdarstellerin widerwillig am Weihnachtsabend arbeiten muss. Der Besitzer des Etablissements kündigt mittels goldenen Mikrofons die Protagonistin an. Die Szene beginnt mit einem Close-Up der Schnürstiefel und zeigt sie am Gang stehend, sowie ihre sichtliche Unlust. Mit einer Zigarette als dingliches Attribut wird ihre Attitüde unverkennbar. Scarlett ist mit einer Unterhose, BH, Körperbändern und den obligatorischen Plattform Heels knapp bekleidet. Sie verzichtet auf ihre Perücke; ihr Kurzhaarschnitt kommt zum Vorschein, um ihre private Person durchscheinen-/zuzulassen. Die Kamera folgt ihr mittels Extreme/Close-Up und dient dem männlichen Blick als Hilfsmittel. Auch das Publikum vor dem Bildschirm/der Leinwand entkommt nicht diesem Mechanismus. Die Kameraschwenke folgen ihrem Körper begehrlisch und suggerieren einen möglichen, lustvollen Blick durch die

¹⁵¹ Vgl. *Powder Blue. Hoffnungen findet man an den dunkelsten Orten*, Regie: Timothy Linh Bui, DVD-Video, Sunfilm Entertainment 2009; (Orig. *Powder Blue*, USA 2008/2009). 00:00:43-00:01:28.

¹⁵² Vgl. ebd. 00:16:41-00:20:09.

¹⁵³ Vgl. ebd. 00:33:24-00:38:26.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. 00:51:05-00:55:20.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. 01:08:38-01:12:39.

gelegentlichen Detailaufnahmen ihres Körpers. In dem Moment, als die Tänzerin die Kapuze vom Kopf zieht, wechselt die Einstellung auf das Gesicht von Querty im Medium Close-Up. Mit jeder weiteren Einstellung, welche den Protagonisten zeigen, wurde sein Gesicht bildlich größer dargestellt. Sein Blick ruht auf ihrem Körper, seine Mimik gibt nichts preis, er bleibt statisch. Die Phallus-Symbolik wird bewusst eingesetzt: erotisch und sexy räkelt sie sich um die Stange, gekonnt geht sie kopfüber. Die darauffolgende Nahaufnahme zeigt ihren Rücken. Lasziv zieht sie sich das Oberteil aus, um danach mit einer der vielen Kerzen, welche entlang der Bühne aufgestellt sind, abseits zu hantieren. Der Akt, das heiße Kerzenwachs über den Körper fließen zu lassen, erinnert einerseits an einen ‚Cum Shot‘. Andererseits wirkt es auf gewisse Art und Weise asketisch wie Selbstgeißelung. Nachdem sie sich auf den Rücken gelegt und geräkelt hat, genießt sie das Spiel mit dem Wachs zum Publikum gewandt. Scarlett lässt die Blicke der Zuschauer*innen auf sich ruhen. Bis zu diesem Moment ist es noch nicht klar, ob sie schon Querty im Publikum entdeckt hat. Zwei Kerzen schüttet sie sich förmlich über den nackten Oberkörper und dann erwidern sich ihre Blicke. Sie ist peinlich berührt, zudem wirkt ihr Blick als würde sie sich entschuldigen. Die Arme verschränkt, schützend und über den Oberkörper haltend, zeigt die Einstellung, als der Protagonist sein Kinn anhebt. Ab diesem Zeitpunkt tritt das Umfeld etwas mehr in Erscheinung, es wird der rege Austausch von Kundschaft und Tänzerinnen gezeigt. Während die Gesichter beider Charaktere im Close-Up gezeigt werden, fährt die Kamera noch einmal im Extreme Close-Up entlang ihres Körpers zu ihren mit Wachs überzogenen Hüften. Ihre Verletzlichkeit wird sichtbar. Beschämt und mit Tränen in den Augen verlässt sie die Bühne mit dem Rücken zugewandt. Das (männliche) Publikum fordert sie auf weiter zu machen. Nachdem Cat Powers Lied „The Werewolf“ aufhörte, normalisiert sich die auditive Ebene wieder. Der Besitzer hebt das Mikro zum Reden an, nimmt Bezug auf den Songtext und fragt die Zuschauer*innenschaft, wer denn von ihnen der große, böse Wolf sein könnte und falls einer dabei sei, erwarte Scarlett denjenigen schon.¹⁵⁶ Der Liebesstrang des Films wurde durch die Suche nach dem Hund der Protagonistin eingeleitet. Sie findet nicht nur ihren Hund, sondern die Nähe zu dem ihr unbekannten Finder dessen. Zum Schluss erfährt diese Beziehung in einer Art kitschigem Disney-Ende ihr Glück. Die Protagonistin wird gewissermaßen in zwei Hinsichten gerettet: durch die Liebe (frei nach Liebe siegt über alles) und von ihrem Vater, welcher sie aus den Geldnöten am Ende des Filmes salviert.

¹⁵⁶ Vgl. *Powder Blue*, Regie: Timothy Linh Bui, USA 2009.

Jessica Biel erlernte für diese Rolle das Strippen im Gentleman's Club *4Play* in Los Angeles.¹⁵⁷

Gewisse Parallelen lassen sich sodann zu dem Filmdrama *The Wrestler* (2008) ziehen. Mickey Rourke's Figur Randy 'The Ram' Robinson ist Stammkunde im hiesigen Strip Club, welcher vier Sequenzen/Szenen im Film hat. Der Plot dreht sich um die Beziehung zur Stripperin Cassidy (Marisa Tomei), welche in der letzten Tanzszene an der Stange zu sehen ist. Im Gegensatz zu ihren anderen Tanzszenen, (in welchen sie mit dem Wrestler redet; für ihn oder andere Kundschaft tanzt) ist diese deshalb hervortretend, da der Protagonist örtlich abwesend, aber dennoch in ihrem Tanz präsent ist. Diese Sequenz am Ende des Films zeigt die Protagonistin in der Totalen: ihr erotischer Tanz zeigt ihre Kehrseite, danach geht sie auf ihren Plattform Heels einmal um die Stange, anschließend wird ihr Gesicht im Close-Up gezeigt. Cassidy spielt mit einer Haarsträhne, lächelt leicht verlegen und abwesend ins Publikum, um dann von der Bühne zu verschwinden und rechtzeitig zum Kampf der Hauptfigur zu gelangen. Obwohl sich der weibliche Charakter gegen die anbahnende Liebesbeziehung mit ihrem Klienten wehrte, siegte nun auch hier die Liebe am Ende.¹⁵⁸ Beide Beispiele veranschaulichen das „Retten“ der Stripperin durch die heterosexuelle Liebe.

3.2.2 Fallbeispiel *Snowden* (GER/FR/USA 2016)

Ein Film hält eine Art Monopolstellung. Der biografische Drama-Thriller *Snowden* (USA 2016) rund um den „Whistleblower“ Edward Snowden zeigt zwei komplementäre Tanzsequenzen. In der ersten Sequenz dient für Snowden (gespielt von Joseph Gordon-Levitt) und dem CIA Agent Geneva (Timothy Olyphant) unter Pseudonymen ein Strip Club als Ort der Überführung eines Geschäftsmannes. Die zweiminütige Sequenz¹⁵⁹ startet mit einer Einstellung aus der Vogelperspektive; die Kamera ist direkt an der Stange angebracht und zeigt die Tänzerin – mit offenen Haaren, in Plattform Heels und in schwarzem Outfit – mit offenen Beinen in einem V (ein Crotch- oder Pussy-Shot). Danach sind im Close-Up die Köpfe der drei Männer vordergründig, die Tänzerin an der Chromstange und das Geschehen dienen dem Setting. Im Hintergrund dominieren blaues, pinkes und grünes Licht, während die drei Charaktere von diesen seitlich/am Rücken bestrahlt werden. Als Marwan von sich behauptet nur ein alter Mann zu sein, wechselt er

¹⁵⁷ Vgl. „Powder Blue (2009). Trivia“, *IMDb*, http://www.imdb.com/title/tt1032819/trivia?ref_=tt_trv_trv, 04. 05. 2017.

¹⁵⁸ Vgl. *The Wrestler*, Regie: Darren Aronofsky, USA 2008.

¹⁵⁹ Vgl. *Snowden*, Regie: Oliver Stone, Universum Film GmbH 2017; (Orig. *Snowden*, GER/FR/USA 2016). 00:41:38-00:45:07.

Blicke mit einer der leicht bekleideten, jungen Angestellten. Daraufhin wird er beim Trinken über seine familiäre Problematik angesprochen, um so Details preiszugeben. Neben dem Gespräch sind auditiv eine elektronische Musik und Hintergrundgeräusche wie Geplauder, Bejubelungen zu vernehmen. Die zweite relevante Sequenz erfolgt in der Mitte des Films als Snowden nach kurzer Trennungszeit wieder zu seiner Freundin Lindsay Mills (Shailene Woodley) nach Maryland zurückkehrt. Eingeführt wird dieser Abschnitt mit einem Medium Close-Up. Es zeigt Lindsay während einer Pole Dance – Unterrichtseinheit in einem sehr hellen Umfeld, als sie Instruktionen gibt und mit ihren Fingern die Beinposition erklärt. Auf der auditiven Ebene, nachdem der Hauptcharakter über die Umstände erzählt, erklingt Klaviermusik. Es erfolgt eine Totale und zeigt sechs weitere Schülerinnen, welche sich an der Stange festhalten und bereit sind, kopfüber zu gehen. Die barfüßigen Teilnehmerinnen tragen einfarbige Sporthöschen, -tops oder T-Shirts. Die Haare sind (zu einem Pferdeschwanz) geschlossen. Rechts hinter der Protagonistin wird eine Schülerin sichtbar, welche von einer anderen beim Becken gesichert wird. Auf der visuellen Ebene wird der lichtdurchflutete Raum durch die langen Chromapparaturen ‚unterteilt‘. Die Wände und der Boden sind in Weiß gehalten, während lange, grau-grüne Vorhänge um Fenster hängen. Des Weiteren befinden sich vier links außen bis zur Mitte im Hintergrund aufgestellte Spiegel. Sonach erklärt Lindsay neben den Anweisungen, dass es [auf der Haut] brennen wird, ‚aber es brennt gut!‘ In einer Amerikanischen wird sie am Boden liegend mit der Pole zwischen den Beinen eingeklemmt gezeigt. Während sich die Frauen drehen, lächelt Lindsay an der Kamera vorbei, in der nächsten Einstellung wird ersichtlich, dass sie ihren Freund Edward hinter der Jalousie und der Glasscheibe entdeckt hat. Beendet wird die Szene, welche fast durchgehend mit leichten Schwenken arbeitet, mit der Verkündung, sie sei stolz auf sie [die Teilnehmerinnen].¹⁶⁰ Hier wurde eine realistische Szenerie eines zeitgenössischen Pole Dance Unterrichts dargestellt, welche der ersten Sequenz im Strip Club gegenüber steht.

3.3 Filmmusical

3.3.1 Das dingliche Attribut: Stangen-Tanzszenen in Musicalfilmen des klassischen Hollywood-Kinos

In der allgemeinen, westlichen Tanzgeschichte lässt sich beobachten, wie im 20. Jahrhundert der Tanz von Solo-Tänzer*innen an Bedeutung gewinnt und Gruppentänze in den Hintergrund gedrängt wurden. Eingangs bei den theoretischen Überlegungen zu Tanz

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 01:05:09-01:05:36.

im Film wurde erwähnt, dass Massenchoreografien im klassischen Hollywood-Kino ein Mittel des sexuellen Konnotierens sein konnten.¹⁶¹ Zu unterscheiden seien Filme mit Tanzszenen, welche diese als auflockerndes Stilmittel der Unterhaltung zeigen und Musicalfilme, bei welchen Tanz omnipräsent und immanent ist.

„Tanz wird im Musicalfilm meist ergänzend eingesetzt. Körpersprache und Tanzbewegungen illustrieren auf der visuellen Ebene die Aussage des gesungenen Textes, erschließen oft auch den Charakter der Figuren und erläutern subtil deren Beziehung.“¹⁶² Der Musik wird bereits vor Drehbeginn eine bedeutende Rolle zugewiesen.

„[...]Der Musicalfilm [ist] eine interdisziplinäre Kunst, die die drei Kunstgattungen Schauspiel, Gesang und Tanz miteinander verbindet, jedoch ergänzt durch die komplexe Sprache des Mediums Films. [...] Filmische Mittel treffen in Musical- und Tanzfilmen eine bestimmte Auswahl der Körperglieder und Abläufe, choreografieren gleichsam mit.“¹⁶³

Es stellt sich „die Frage, inwieweit die Choreographie die Szene insgesamt semantisiert“.¹⁶⁴ In den US-amerikanischen Filmproduktionen der 1940er-1960er Jahre wurden Stangen als dingliches Attribut für szenische Vorgänge in choreografierten Nummern eingesetzt. In Vincente Minnellis *The Pirate* (1948) tanzte Gene Kelly während einer Sequenz in einem Pavillon, welcher in einem Sechseck angeordnet, mit je einer Stange in der Ecke und einer in der Mitte, war. Während er zuerst alleine tanzt, kommen einige Tänzerinnen später hinzu. Der mittige, vertikale Apparat konnte sich um die eigene Achse drehen, die Vermutung liegt hier nahe, dass sich die Bodenplatte dessen drehte. Die Showtanz-Choreografie beinhaltet Elemente vom Flamenco und die Musik weist zudem arabisch-anmutende Einflüsse auf.¹⁶⁵ Danny Kaye und Vera Ellen tanzten in *White Christmas* (1954) u.a. an einer Art Brückengerüst, an welchem sie ihre Beine und er sich über ihre Hände mit dem Körper schwangen. Diese Sequenz diene der Hervorhebung eines amourösen Paartanzes, da der Protagonist die ‚besten Dinge‘ besingt, welche ‚während dem Tanzen passieren‘. Die Choreografie wäre dem Showtanz zuzuschreiben, da es keine klare Abgrenzung zu einer bestimmten Tanzform gibt, da in diesem inszenierten Bewegungsablauf zudem Elemente von Steptanz, Walzer, Ballett und Flamenco

¹⁶¹ Prinzipiell könnte auf jegliche Art von Tanz dieser Schluss gezogen werden, da sich meist eine erotische Nuance in einer Bewegung willkürlich finden ließe.

¹⁶² Ott/Köbner, *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, S. 10.

¹⁶³ Ebd., S. 11.

¹⁶⁴ Jeschke/Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick*, S. 11.

¹⁶⁵ In dem Paratext zu dem Videoupload wird die Frage gestellt, ob dies die erste Pole Dance Szene in einem Film war und wenn dem so wäre, warum Gene Kelly keine Anerkennung widerfahren ist. Die Szene wird mit „The Nena Scene“ titulierte. Vgl. „Gene Kelly Pole Dancing“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=PPbhlTjcE-Y>, Stephen Heise, 19. 11. 2012, 04. 05. 2017.

beinhaltet sind.¹⁶⁶ Beide Film- und Tanzsequenzen haben ähnliche Bewegungsabläufe gemein. In *Jailhouse Rock* (1957) machte sich Elvis Presley einer Stange im gleichnamigen Lied/in der Gefängniszene nützlich. Zuerst rutschte er an einer Eisenstange herab, um sich anschließend festzuhalten, später hüpfte er auf diese. Im Sitzen wurde er anschließend von einem weiteren Akteur um die Eisenstange gedreht. Diese Tanznummer veranschaulicht den Rahmen eines diegetischen Filmsettings: Kameras, welche das Tanzgeschehen aufnehmen, sind im Bild präsent. Die oben genannten Beispiele widerspiegeln sowohl die Ästhetik-, als auch die Montage-Techniken des jeweiligen filmischen Zeitgeistes. Diese drei Filmbeispiele wurden relativ häufig in der Totalen gefilmt.

Das folgende Beispiel zeigt, welchen Einfluss die Kameraeinstellung auf den Blick der Rezipient*innen hat. Marilyn Monroe sang „My Heart Belongs To Daddy” in *Let’s make love* (1960).¹⁶⁷ In dieser Nummer bewirkt die Montage den wiederkehrenden Blickwechsel mit den Protagonisten (gespielt von Yves Montand und Tony Randall) und der Protagonistin (Monroe), welche auf der Bühne das Lied vorträgt, sowie den Blick auf die Zuschauer*innenschaft im Kino/vor dem Bildschirm. Monroe dominiert durchgehend die Szene, obwohl die Tänzer auf der Bühne in der Überzahl sind. Geschuldet ist dies sowohl der Beleuchtung (sie ist gut ausgeleuchtet; die Männer wirken blass), wie auch der Bekleidung (sie im fliederfarbenen Strickpulli, dünner Strumpfhose, in schwarze Pumps; die Tänzer in beigen Hosen, Pullover und weißen Schuhen). Die Sequenz setzt auf der visuellen Ebene mit dem Blick hinter der Bühne ein. Die nächste Einstellung weist auf Scheinwerfer hin, welche auf ein rosa-violettes Licht umstellen, danach ist neben den zwei Darstellern ein Orchester links unten im filmischen Bild zu sehen. Die Montage zeigt auf der Bühne eine schwarze Stange und in eine Strumpfhose gehüllte Beine, schwarze Pumps, welche nachfolgend an dieser Apparatur herunterrutschen. Dazu wird das Geschehen durch eine musikalische, taktische Untermalung im Jazz-Stil begleitet. Die Protagonistin agiert kokettierend mit den Tänzern, welche zwischenzeitlich wie eingefroren an den drei weiteren, schwarzen Stangen auf den Sprossen sitzen oder sich anlehnen. Infolgedessen werden die vertikalen Apparate zum Darauf-Steigen und Anhalten benützt. Als sich die Hauptfigur den Pullover auszieht, wechselt das Licht auf blau – ihr BH kommt zum

¹⁶⁶ Vgl. „The Best Things Happen While You’re Dancing“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=5fwuzeze0nw>, Joe Revenge, 09. 09. 2012, 07. 05. 2017.

¹⁶⁷ Das Lied ist an das Original vom Muscial *Leave it to me!* (1938) intertextuell abgewandelt angelehnt.

Vorschein – um anschließend wieder auf das bisherige rosa-violett zurück zu kommen.¹⁶⁸ Die Ära des klassischen Hollywoodkinos hat viele Tanzfilme, sowie Musicalfilme hervorgebracht. Die Hochblüte dieser war in Zeiten des New Hollywoodkinos vorbei.

3.3.2 Fallbeispiel *Rock of Ages* (USA 2012)

In zeitgenössischen Filmen entwickelt sich die Montage der Tanzszenen nun in Richtung ‚popclipartige Sequenzen‘. Der Begriff bezeichnet Filmbilder, die von Rock- und Popmusik begleitet werden. Der*die Sänger*, welche*r als der Ursprung der Musik gilt, wird bisweilen noch bildlich im Musicalfilm gezeigt, hingegen wird im Tanzfilm dessen Erscheinung nicht zugelassen. „Popclipartige Sequenzen etablieren eine elliptische, verdichtende Erzählweise. Die Bilder sind zeitlich einem im Hintergrund abgespielten Popsong oder instrumentalen Stück untergeordnet.“¹⁶⁹ Die generelle Tendenz, einen Tanzfilm mit schwacher Narrative auszustatten, findet hier keine weitere Thematisierung (Bsp. wären *Flashdance*, *Step Up*, etc.).

„Die ausschnittshaft präsentierte Handlung wird zeitlich fragmentiert und meist extrem gerafft, verschiedene räumliche Stationen schieben sich in sprunghafter Folge eng aneinander. Die popclipartigen Sequenzen verdrängen als neue Erzählkonvention das den Fortgang der Erzählung verlangsamende Modell der kontinuierlich erzählten Tanz- oder Gesangsnummer, in der die Stimmung des Augenblicks, ein Schlüsselsatz oder ein Dialog zu mehreren Strophen ausgedehnt wird.“¹⁷⁰

Dies lässt sich auf folgendes Fallbeispiel umlegen. Bei *Rock of Ages*¹⁷¹ wurden die Schauspieler*innen zudem als Sänger*innen engagiert. Der US-amerikanische Film lief 2012 in den Kinos an. Vorrangig handelt es sich hierbei um einen Musicalfilm, welcher dem gleichnamigen Jukebox-/Broadway-Musical von 2006 nachempfunden ist.¹⁷² Die zwei Love Stories sind wesentlich für die Darlegung der Pole Dance involvierten Sequenzen. Auf der einen Seite sind Sherrie Christian (Julianne Hough), welches als das Mädchen vom Land als Sängerin Karriere in der Großstadt machen möchte, und der aufstrebende Musiker Drew Boley (Diego Boneta), welcher in einem Rocker-Etablissement arbeitet. Auf der anderen Seite befinden sich der Rockstar Stacey Jaxx (Tom Cruise) und die Journalistin Constance Sack (Malin Ackerman). Jedes Paar lernt sich zu

¹⁶⁸ Vgl. „My Heart Belongs To Daddy“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/11971652>, Things from my things, 23. 05. 2010, 07. 05. 2017.

¹⁶⁹ Ott/Köbner, *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, S. 15.

¹⁷⁰ Ebd., S. 15.

¹⁷¹ Vgl. *Rock of Ages*, Regie: Adam Shankman, USA 2012.

¹⁷² Vgl. Ott/Köbner, *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, S. 405.

Beginn (1. Teil) kennen, im 2. Teil gehen sie getrennte Wege und zum Schluss finden sie zueinander. Im zweiten Teil werden die Stangen als szenisches Mittel relevant, da das Abrutschen Sherries in einer Tabledance-Bar verortet wird.¹⁷³ Erfolglos nach einem Job suchend, bietet ihr Justice Charlier (Mary J. Blige) diesen dank ihres Aussehens im ‚Venus Club‘ an. Der jungen Protagonistin erscheint das Angebot als sei es ein Abkommen ins zwielichtige Milieu, dies konstituiert sich in ihren misstrauischen Blicken in der Montage (die Stangentänzerinnen sind abwechselnd in verschiedenen Einstellungen zu sehen). Die Patronin provoziert sie mit Aussagen, dass man für die Arbeit zäh sein muss, und dass sie dies nicht in der jungen Frau sehe. Diese willigt dennoch notgedrungen ein. Interessant ist hierbei die Positionierung der Akteurinnen im Raum. Beim Gespräch sind sie an der Bar, abseits des Clubraumes. Während dem bewussten Provozieren bewegen sich beide, um dann in der Mitte des Raumes stehen zu bleiben. Sie sind zentriert, während im Hintergrund die Tänzerinnen zu sehen sind. Das Licht ist bläulich-violett gefärbt. Als die Clubbesitzerin zu singen beginnt („Shadows of the Night/Harden My Heart“), sind andere Tänzerinnen an den sechs, freistehenden Stangen (drei auf der Bühne, eine in der Mitte und zwei an der Seite) zu erkennen. Die Einstellungen wurden passend der Körperbewegungen und zur Musik gewählt. Der fragende Blick der Protagonistin kennzeichnet ihre Zweifel. Als der Refrain einsetzt, kommen weitere Tänzerinnen auf die Podeste und folgen einer gruppenchoreografischen Abfolge. Das Licht auf der Bühne wurde hier in einem lila-rosa getaucht. Es folgen schnellere Schnitte der gezeigten Tänzerinnen während des Gitarrensolos, danach kommt es zu einem diegetischen Zeit-Vorsprung, in welchem Sherrie als hiesige Arbeitskraft präsentiert wird. Nach dem Medium Close-Up mit ihrem Spiegelbild, wird den Zuseher*innen klar, dass die Protagonistin als Kellnerin arbeitet und unerwünschte, unsittliche Avancen der männlichen Kundschaft in gewisser Weise erdulden muss. Die ästhetische Sequenz endet mit zwei gewollten Drops von Tänzerinnen.

Dass es sich um einen Film der 2010er Jahre handelt, lässt sich an dieser Sequenz vor allem durch folgende Elemente beobachten: die vorgeführten Tricks sind dem zeitgenössischen Pole Dance entlehnt. Das Pole Dance Figurenwissen war in den 1980er Jahren nicht ansatzweise so ausgeprägt. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob sich drehende Stangen (in Bars/Clubs) bereits in den 80er Jahren existierten. Die Pole Dance Stars Jenyne Butterfly, Alethea Austin und Marlo Fiskien wurden für diese Sequenz

¹⁷³ Vgl. *Rock of Ages*, Regie: Adam Shankman, DVD-Video, Warner Home Video Germany; (Orig. *Rock of Ages*, USA 2012). 01:20:31-01:23:24.

engagiert. Diese Sonderstellung der drei Tänzerinnen lässt sich in der kurzen Abfolge von gleichen Figuren erahnen, welche sie gleichzeitig exekutieren.

Im Gegensatz dazu steht die zweite Pole Dance Sequenz „Anyway You Want It“¹⁷⁴ als ‚Aufstieg‘ und Selbstverwirklichung der Sherrie-Figur. „[D]ie zweite Szene, die von einer eher herkömmlichen Musical-Choreografie beherrscht wird [...]“¹⁷⁵, wirkt energetisch-dynamischer. Justice preist im Song ‚ihre Mädchen‘ und deren Stärken an, welche als Kollektiv anschließend eine gemeinsame Choreo vorführen, denn der Podest sei der Altar, das Non-Plus-Ultra. Sherrie vollzieht sich der Wandlung und steigt nun auf das Podest in der Mitte, um sich selbst den ‚Weg nach oben‘ zu ebnet. Die anwesenden Männer liegen den Frauen wortwörtlich zu Füßen und werfen Geldscheine in ihre Richtung. Analog zum Verkauf der weiblichen Arbeitskraft, entwickelt sich die Geschichte Drews ebenso in eine prostituierende Richtung in dieser Nummer. Potenzielle Plattenbosse legen ihm nahe, das angehende Rockstar-Image abzulegen, um mit einer kommerziellen Musik Erfolge zu erzielen.

Die kurze Montage der unerfüllten Sehnsüchte stellt in „Every Rose Has It Thorn“¹⁷⁶ die jeweilige zeit-räumliche Abwesenheit der Charaktere (Justice, Stacee, Drew und Sherrie) dar. Danach folgt der dramaturgische Ablauf Stacee in den ‚Venus Club‘. „Cherry Pie“¹⁷⁷ läutet die anschließende Tanzszene ein. Der verzweifelte Rockstar ist auf der Suche nach Ablenkung und diese findet er in der neuen Tänzerin. Den großen Unterschied zur ersten Sequenz bietet der Blickwechsel der beiden Protagonisten. In diesem exklusiven Setting befindet sich der Musiker an der Pole, um der Tänzerin im privateren Rahmen ‚10.000 [Dollar] gegen den Schmerz‘ zu bieten. „Hurricane“ bietet nicht nur eine heteronormative Tanznummer (u.a. an der Pole), es handelt sich hierbei um eine eindeutige Anspielung auf einen Liebesakt. Die Annäherung auf dem Sofa und an der Stange, endet damit, dass die Akteurin darauf hinweist, dass dies beide doch gar nicht wirklich wollen würden.

Die Tanzszenen im Club waren von Bedeutung, da artistische und sexy Bewegungen an einer Pole, welche dem zeitgenössischen Phänomen entstammen, demonstriert wurden. Die Gruppen-Choreografie mit den drei Pole Dance Stars war referenziell auf die Massenchoreografien des klassischen Hollywoodkinos. Tempo und Rhythmus, sowie die (schnelle) Montage beeinflussen die tanzästhetische Wahrnehmung.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.. 01: 31:40-01:34:50.

¹⁷⁵ Ott/Köbner (Hg.), *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, S. 407.

¹⁷⁶ Vgl. *Rock of Ages*, Regie: Adam Shankman, DVD-Video, Warner Home Video Germany; (Orig. *Rock of Ages*, USA 2012). 01:45:20-01:48:13.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.. 01: 48:16-01:52:43.

Dem gegenüber stehen die Thematisierung des stereotypen Sich-Verkaufens und dem Strip Club als Ort des sozialen Abstiegs.

3.4 Fallbeispiel der Serienfolge von *King of Queens*

In den US-amerikanischen Serien¹⁷⁸ *Queer as Folk*, *Ghost Whisperer*, *Nikita*, etc. war zumindest einmal ein Strip Club Schauplatz des Episodenplots, beziehungsweise die Charaktere wurden selbst auf der Bühne exponiert. In *Crazy Ex-Girlfriend* sieht man die Protagonistin in einem gemieteten Bus an der Stange für ihren Ex-Freund und dessen anwesenden Freunde einen zeitgenössischen Pole Dance vorführen (inkl. Body-/Tanzdouble). In Animationsserien wie *The Simpsons* und *Family Guy* wurden die männlichen Figuren an der Stange gezeichnet: Homer Simpson zeichnet ein progressives Bild, während das Baby Stewie als intermediale Referenz auf *Showgirls* der Hauptfigur Nomi Malone die von ihm entworfene Choreografie vorzeigt. Die populäre *King of Queens*-Episode 1 der 8. Staffel beginnt mit dem Setting im Fitnesscenter, als Doug (Kevin James) und sein Freund nach dem Tennistraining an einem Fitnessraum vorbeikommen und eine Pole Dance Klasse sehen. Während sein Partner ihn aufklärt, dass Pole Dance nun überall angeboten wird, äußert sich die Hauptfigur sexistisch, dass er froh sei eine weite Hose zu tragen. Der Raum ist einsichtig, da überall Glasscheiben sind. Zu sehen sind Frauen in knapper Freizeitbekleidung und Plattform Heels. Der Freund tritt ab und ein Ehemann einer dort anwesenden Akteurin tritt an Dougs Seite, um ihn von den Vorteilen zu erzählen (,es sei ein tolles Workout und nebenbei eine Ergänzung im Schlafzimmer‘). Diese Figur tritt ab, es erscheint erneut der Freund. Erstaunt, dass die Ehefrau des fremden Mannes an der Stange im Schlafzimmer nur für den Mann tanzt, überlegen die Freunde, ob ihre eigenen Frauen das ausprobieren würden. Um das Projekt ,Pole Dancing‘ zu forcieren, verkauft er seiner Frau Carrie (Leah Remini) diesen als Fitnesstrend, welchen sie als Prostitutions-Tätigkeit abwehrt. Nachdem sie sich eine Videokassette zum erotischen Stangentanz angesehen hat, beschließt sie es doch zu versuchen. Währenddessen macht sich ihr Vater Arthur (Jerry Stiller) Vorwürfe, seine Tochter habe zu wenig Vaterliebe erfahren, beziehungsweise war er in ihrer Kindheit zu oft abwesend, weshalb sie nun auf die schiefe Bahn geraten sei. Die Montage des weiteren Episodenverlaufs zeigt einerseits die Bemühungen seine Tochter in juvenile Aktivitäten zu verwickeln, andererseits versucht Carrie in ungeschickter Weise an der eigenen Stange im Schlafzimmer für Doug zu tanzen. Die gewünschte Resonanz bleibt aus. Schlussendlich setzt der Protagonist dem Versuchen

¹⁷⁸ Vgl. Inhaltsverzeichnis mit detaillierten Angaben zu Episoden und US-Erstausrahlung.

ein Ende und demonstriert seiner Frau, wie er sich einen Tanz an der Pole vorstellt. Sie agiere technisch zwar korrekt, aber ohne jegliches Gefühl. Sie solle es fühlen und es genießen an einer Stange zu tanzen. Die Frau fühlt sich durch sein Missfallen entwürdigt. Die Episode nimmt eine ironische Wende. Zu sehen ist der Vater, welcher einen Lapdance in einem Strip Club bekommt, beziehungsweise werden er und sein Schwiegersohn am Ende im Zirkus gezeigt. Als Doug ihm dennoch beteuert, er mache mit Pole Dancing weiter, verlässt der Schwiegervater wutentbrannt die Lokalität.¹⁷⁹ Die Folge spielt mit einigen Klischees: dem der Frau, welche aufgrund ihrer Pole Dance Praxis vom ‚rechten Weg‘ abgekommen und in ein zwielichtiges Milieu abgerutscht sei; der Vaterfigur, welche dies zu verantworten glaubt und der Ehemann als treibende Kraft, um seine Frau zum Ausüben des Stangentanzes zu ermutigen und davon als Zuschauer zu profitieren. Am Ende wird demonstriert, dass die Frau auf einen sinnlich tanzenden Mann positiv reagiert.

Diese Serienfolge ist eine der ersten (westlichen) Serienbeispiele (m.E. nach), welches den Stangentanz als zeitgenössische Bewegungsform repräsentiert. Denn die Szene spielt NICHT im Strip Club und es werden Frauen beim Tanzen/Sport gezeigt. Ein Unterrichtsszenario – wenn auch nicht (gänzlich) mit gegenwärtigen, (authentischen) Studiosituationen zu vergleichen. Die Wahrnehmung vom sozialen Umfeld ist im Kontext des ‚male gaze‘ zu lesen, denn der Ehemann ist begeistert, da seine Frau das für IHN erlernt, um ihm zu gefallen. Spannend ist auch das unbefriedigende Ergebnis, als Carrie ihrem Mann schlussendlich etwas vorführt, denn er empfindet dies nicht als ästhetisch. Hier zeichnet sich eine Peripetie ab: der Mann zeigt der Frau, wie sie sich voll und ganz auf sich und das Gefühl konzentrieren soll. Sinn und Sinnlichkeit sind (für ihn) in der Ausführung von Bedeutung.

Aus der Enquete der Autorin dieser Arbeit sagten einige Pole Dance Akteurinnen, dass sowohl diese Folge, beziehungsweise ein*e Partner*in der ausschlaggebende Punkt war, um mit Pole Dance anzufangen. Dieses Beispiel (Abschnitt 3.4) ist für die vorliegende Arbeit von Relevanz, da es mit verschiedensten Klischees aufräumt und das Potential hat, Stereotype zu durchbrechen, beziehungsweise diese ausweisen zu können. Des Weiteren ist dies ein Verweis, dass diese Bewegungsform nicht ausschließlich Frauen vorbehalten ist.

¹⁷⁹ Vgl. *King of Queens*, USA 1998-2007. Staffel 8, Episode 1 „Pole Lox“, US-Erstaussstrahlung 19. 09. 2005*. Auf *YouTube* findet man sowohl Ausschnitte, sowohl die ganze Episode in minderer Qualität.

3.5 Musikvideos

Nach Claudia Rosiny sind „Musikvideos [...] längst ein viel beachtetes, etabliertes und als Genre implizit intermediales Phänomen, bei dem Bild und Ton eine symbiotische Beziehung eingehen.“¹⁸⁰ Ute Bechdorf kritisierte die marginale Untersuchung von Repräsentationen von Frauen in diesem Genre.¹⁸¹ Nach Rosinys Recherche widerfuhr dem Tanz generell in Musikvideos kaum wissenschaftliche Auseinandersetzung.¹⁸² Der mediale Umbruch, dass sich die zeitgenössische Distribution von Musikvideos vom Fernsehen ins WWW verschoben habe, bedingt einen intermedialen Prozess. Hierbei sei vor allem auf die Plattform *YouTube* verwiesen, welche durch den Online-Gang 2005 eine Zäsur der Musikgeschichte bedeute.

„Sex Sells“ zieht sich in der Populärkultur im Besonderen im filmischen Genre des Musikvideos durch. Das Musikfernsehen unterstützt(e) zum Großteil das anhaltende Bild der Striptänzerin an der Stange oder zeigt meist einen Bezug zu sexuell-aufgeladenen Inhalten. Dies ist hauptsächlich in US-amerikanisch produzierten Musikvideos zu beobachten. Die Videos können zur Popularität des Stangentanzes als Breitensport beitragen, und/oder als Abbild des Sozialen/der Gesellschaft gesehen werden.

Es folgt nun eine Aufzählung verschiedenster Musikvideos, in denen Tanz an der Stange analysiert wird (größtenteils als Striptease inszeniert). Striptease wird als Entertainment-Element gezeigt. Die Tänzerinnen werden folglich als Eye Candy ausgewiesen und dies erfolgt chronologisch. Anschließend folgt das Element des zeitgenössischen Pole Dance. Zudem werden die Selbstdarstellung von Sänger*innen an der Stange, sowie einiger Tänzer*innen veranschaulicht. Zwei künstlerische Musikvideos bilden den Schluss.

3.5.1 Striptease-Tänzer*innen als unterhaltendes Element und im Blick der Musiker*innen

Mötley Crüe's „Girls, Girls, Girls“ (1987) statuiert ein Exempel für die Repräsentation eines Rockstars-Images. Während die Einstellungen zwischen Kameraschwenken entlang von Frauenbeinen zu den Rockern auf Motorrädern (inkl. Geräusche) wechseln, ist die Narrative zu Beginn des Musikvideos schnell ersichtlich. Das Hauptthema ist das

¹⁸⁰ Rosiny, *Tanz Film*, S.144.

¹⁸¹ Vgl. Ute Bechdorf, „Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Rezeptionsweisen“, *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung*, Hg. Marie-Luise Angerer/Johanna Dorer, Wien: Braumüller 1994; (= *Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft* Bd. 9, Hg. Wolfgang R. Langenbucher), S. 186 – 193, hier S. 186.

¹⁸² Rosiny, *Tanz Film*, S.182.

Amüsement im Strip Club, sowie die Spritztour auf den schnellen Maschinen und ‚Mädchen‘ im Allgemeinen. Die schnellen Schnitte simulieren das wilde Treiben auf der Bühne. Die Tänzerinnen sind alle knapp bekleidet und tragen High Heels – doch vom Akt des Ausziehens sind sie weit entfernt. Es steht das visuelle Vergnügen der heterosexuellen Männer im Vordergrund.¹⁸³ Die Praxis der männlichen Blickkultur auf Frauen als Objekte kritisierte E. Ann Kaplan 1987 und vermutete, dass männliche Rezipienten dem Videokanal (wie *MTV = Music Television*) mehr adressierten.¹⁸⁴ Beim letzten Zugriff auf das Mötley Crüe-Video wurde es 8.413.687 Mal aufgerufen, hatte 37.634 Likes und 1.905 Dislikes. Unter den 2.049 Kommentaren wünschten sich User*innen die 1980er Jahre und dessen Musik zurück (vgl. z.B. den Kommentar von ‚Sheels1976‘ mit 300 Likes; ‚Billiam Cobblesmu‘ mit 120 Likes). Die Geschlechter erfreuten sich an dem heteronormativen Plot und den Tänzerinnen im Video: „When girls were actually girls“ (‚JordCDLH‘, Jänner 2017, 126 Likes); „Moments like this make me happy I’m Bisexual! GIRLS GIRLS GIRLS!!!!“ (‚RyderChambers101‘, 2015, 107 Likes). ‚Randy Woodworth‘ schrieb im August 2016: „The ultimate Anti-Feminazi/SJW^[185] theme song!!!!“ (76 Likes).¹⁸⁶ Während (vorwiegend männliche) User* über das vorangegangene Alter von den „Stripperinnen“ sinnierten, wurden ihnen auch die Attribute „more fun and sexy than strippers today“ (‚Charnarz‘, 2016, 82 Likes) attestiert.

1994 brachte die Band Aerosmith „Crazy“ auf den Markt. Für das Musikvideo wurden die Tochter des Sängers Liv Tyler und die Akteurin Alice Silverstone als

¹⁸³ Vgl. „Mötley Crüe - Girls, Girls, Girls“,

<https://www.youtube.com/watch?v=d2XdmyBtCRQ>, YouTube, MotleyCrueVevo, 11. 11. 2010, 23. 05. 2017.

¹⁸⁴ Bechdolf, „Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Rezeptionsweisen“, hier S. 186.

¹⁸⁵ Die Topdefinition im *Urban Dictionary* von ‚A girl who supports equality‘ (07. 12. 2009) erklärt die Differenz zwischen einem/einer Feminist*in und einem/einer Feminazi (eher auf das weibliche Geschlecht bezogen): ein/e Feminist*in setze sich für die Rechte von Frauen ein; sei gegen ein Musikvideo, welches durchgehend verschiedene Einstellungen von Brüsten zeigt; Egalität sei so cool wie Feminismus. Während: „feminazis just make us look stupid. Feminazis believe that all men are idiots, wearing a bra is a symbol of oppression (personally I find bras comfortable), shaving our legs is apparently showing that we GIVE INTO MALE PRESSURE TO BE ATTRACTIVE HOLY SHIT, snowmen must be called "snowpeople", and that any song that mentions a girl is supporting rape or whatever. Is apparently against sexism, making them a hugefuckinghypocrite. A feminazi is a sexist.“

‚orchid‘ (30. 04. 2006) sah in der medialen Repräsentation von Feminismus Ähnlichkeiten zu der Definition des Islams: A term which designates a fringe extremist who receives a lot of undeserved attention, and thus becomes the horrific, screeching spokesperson for an actually intelligent social cause.“. Des Weiteren beschrieb die Person, dass eine populäre Person des öffentlichen Interesses „who can give feminism a bad name, while distracting everyone from real feminist issues - like domestic abuse, rape, female genital mutilation, the feminization of poverty, etc.“. Zudem sei der Hass auf Männer nicht mit weiblicher Homosexualität gleichzusetzen, bzw. Feminazis sind nicht Lesben und vice versa.

SJW steht für Social Justice Warrior, welches abwertend für jene Person ist, welche sich im WWW für Gruppierungen, Minderheiten, welche ihr nicht am Herzen liegen, öffentlich mit repetierenden Äußerungen hervorheben möchte. Soziale Gerechtigkeit wird hier als weißes/asiatisches Privileg von ‚Mrminibagel‘ offengelegt (4. Beitrag am 01. 01. 2015). *Tumblr* fungiere als dessen Hauptplattform.

¹⁸⁶ Alle Kommentare: „Mötley Crüe - Girls, Girls, Girls“, YouTube, 23. 05. 2017.

Darstellerinnen engagiert. Die beiden Schauspielerinnen werden auf einem Roadtrip gezeigt. In einer Szene durchbrechen sie den ‚männlichen Gaze‘, indem Liv für Alicia auf der Bühne eines Clubs an einer Stange tanzt. Gänzlich destruieren können sie den ‚männlichen Gaze‘ nicht, da Alicia stellvertretend für Männer gelesen werden könnte. Durch das Zujubeln aus dem Publikum, wird der ‚männliche Eindruck‘ durch Livs äußerliche Erscheinung (weißes Hemd und eine schwarze Krawatte) verstärkt. Das mutmaßliche Attribut der Weiblichkeit ihrer offenen Haare könnte dem wiederum entgegenwirken.¹⁸⁷ Das Verkaufen des Rockstar-Images in Relation mit Tänzerinnen für das ästhetische Wohlgefallen wurde von einigen Bands weitergetragen. Das Setting im (Strip) Club mit Tänzerinnen als Eye Candy und Animateurinnen sind unter anderem bei der australischen Band Nick Cave & The Bad Seeds’ „More News From Nowhere“ (2008) zu sehen. Die Beleuchtung wurde bei diesem Beispiel ziemlich neutral gehalten, denn andere Beispiele setzen auf ein bestimmtes Licht – besonders rötliche/pinke Beleuchtungen sind zu vernehmen. Die Interaktionen zwischen Musiker und Tänzerin/Stripperin variiert je nach Songinhalt oder Narrative des Musikvideos. Im Fokus stehen jedoch weiterhin die Band und dessen Spiel der Instrumente, wie z.B. bei Kid Rocks „So Hott“ (2009), My Darkest Days’ „Porn Star Dancing“ (2010). Für „Porn Star Dancing“ wurde für den erotischen Tanz an der Stange Jenyne Butterfly, eine der ersten Pole-Koryphäen, in schnellen Kameraschnitten eingesetzt. Im gleichen Jahr haben sich Airbourne den damals aufstrebenden Pole Star Alethea Austin für eine kurze Stangenszene geholt. Das Video zu „Blonde, Bad And Beautiful“ bedient das Bild des Jet-Set-Lebens von Rockstars. Im Flugzeug werden die jungen, blonden Frauen/Flugbegleiterinnen von der Band gefeiert. Neben der Interaktion mit Künstlern, wird die Tänzerin als Eye-Candy gezeigt. Robbie Williams’ „Let Me Entertain You“ (1998) hatte eine kurze Sequenz in dem Schwarz-Weiß-Video mit vier Tänzerinnen an der Stange. Als großes Finale am Ende des Videos wurde der erotische Aspekt des Unterhaltungswertes mittels Close-Ups von Schoß, Brüsten und Händen hervorgehoben.

Mit dem Aufkommen des zeitgenössischen Pole Dance wurden weitere weibliche Stars der Pole-Szene in den Videoclips¹⁸⁸ von Musikschaaffenden in Szene gesetzt: die US-Amerikanerinnen Natasha Wang im futuristischen Strip Club als Illusion und austauschbar in „Dirty Dancer“ (2011); Michelle Stanek in „Underwear“ (2011) (hier steht die Tänzerin nicht in direkter Interaktion mit der schwedischen Band); die Holländerin Hanka Venselaar

¹⁸⁷ Vgl. „Aerosmith - Crazy“, <https://www.youtube.com/watch?v=NMNgblSmF4I>, YouTube, AerosmithVevo, 24. 12. 2009, 24. 03. 2017.

¹⁸⁸ Alle folgenden Videoclips vgl. Quellenverzeichnis, Abschnitt Musikvideos.

in „She Plays Me Like A Melody (Global Deejays Remix)“ (2012); die österreichische Pole-Tänzerin Julia Maschek in „Saxy“ (2014) (neben einer Silks-Tänzerin, und einer Ballerina – welche alle auf einer Bühne in einem fast leeren Theaterraum inszeniert wurden). Maschek tanzt an der Chromstange, während der Musiker mit seinem Saxophon neben ihr steht und spielt. Der gemeinsame Nenner der aufgeführten Beispiele ist hier das Tanzen vor einer Person (meist vor dem Musiker selber). Der ‚male gaze‘ des heterosexuellen Mannes verweist auf die aktive Beobachtung der jeweiligen Tänzerin. Als Schau- und Lustobjekt dienen sie zudem dem Kontext des jeweiligen Liedes. Hanka Venselaar und Michelle Stanek trugen in den Videos schwarze Augenmasken, um dem ganzen Geschehen einen mystischen Touch zu verleihen, beziehungsweise einen möglichen Akt der Anonymität zu vermitteln. Ne-Yo holte sich für „She Knows“ (2014) Pole-Tänzerinnen, unter anderem Polina Volchek („Pink Puma“), welche in differenten Settings des Alltags gezeigt (Supermarkt, Bibliothek, Büro, etc.) wurden. Die Pole-Sequenzen sind das Verbindungsglied für die nicht vorhandene Narration in dem Video. Der Sänger zeigt sich beim Anblick einer Tänzerin approximativ wie erstarrt, danach wechseln seine Reaktionen zwischen erstaunt, amüsiert und gleichgültig. Bei 41.390.379 Aufrufen, 236.664 Likes 7.644 Dislikes auf *YouTube*, wird als Top-Kommentar der von der Userin „Grace“ (vor 2 Jahren, mit 1164 Likes) als erster Beitrag angezeigt: „The girls were Pro[fessional] [sic!] pole dancers, not strippers. They are athletes, that's why they have such fit frames. Let a reg[ular] stripper try that, they might break their damn necks, unless the work in Dallas or Atl[anta]. We know those strippers are no joke.“¹⁸⁹

Rihanna engagierte für „Pour It Up“ (2013) Nicole „ThePole“ Williams, welche für einige US-amerikanischen Künstler*innen wie Bruno Mars, Ne-Yo, Nicki Minaj, etc. vor der Kamera stand. Der Songtext erzählt sowohl von einem dekadenten Abend im Strip Club, als auch von dem generösen Lebensstil der Sängerin. Das Musikvideo stellt im Kontext des Liedes einen Strip Club dar, welcher aber nicht klassisch dargestellt wird, denn anstelle von einer Räumlichkeit ist das Szenario weitläufig inszeniert. Mit Einsatz von Überblendungen werden die Pole-Tänzerinnen an der Stange in einer Montage festgehalten. Grünes oder blaues Licht sind vorherrschend und Wasser am Boden wird abwechselnd mit einer Nebelmaschine in den montierten Einstellungen festgehalten. Die knappe Bekleidung der Tänzerinnen umfassen ein Oberteil, eine kurze Hose und High Heels. Ein Baseballcap, Schmuck oder ein knapper Bodysuit werden ebenso gezeigt. Geld

¹⁸⁹ „Ne-Yo – She Knows (Official Video) ft. Juicy J“, https://www.youtube.com/watch?v=Fk1ZO_980DI, YouTube, NeYoVevo, 08. 10. 2014, 23. 05. 2017.

regiert die Welt, auch im Strip Club, deswegen sind herumfliegende und in Höschen steckende Dollarscheine eine Nezesität. Obwohl sich Rihanna auf einem goldenen Thron und mit Glitzerstein besetztem Oberteil und Halskette, lässig mit Sonnenbrille im Fokus inszeniert, wird der Blick auf die Tänzerinnen abseits des heteronormativen Blickregimes generiert. Da es kein Zuseher*innen im Video gibt, könnte sich das Video an eine genderneutrale Publikum richten.¹⁹⁰ Die US-amerikanische Sängerin Fergie setzte im Gegensatz dazu den Tanz an der Stange als Hintergrundgeschehen ein. Das Video zu „MILF \$“ (2016) zeigt das Setting in einem 50er Jahre-Diner, in welchem sich Tänzerinnen im Milkshake-Glas befinden und dort tanzen. Die Pole Dance Eye Candy Szene spielt einen kleinen, geringen Part in dem Musikvideo.

Bei all diesen Musikvideos gab es raum-zeitlich gesehen keine Begrenzung; die Tänzerinnen waren quasi im jeweiligen Moment präsent. Kam es zur Interaktion, da leibliche Ko-Präsenz zwischen Akteurin und Musiker suggeriert wurde, war der männliche gaze immer immanent (Ausnahme Rihanna).

Narrative Musikvideos greifen ähnliche Gedanken zu Assoziationen mit Stripperinnen auf. Band Of Skulls arbeitete für „Hoochie Coochie“ (2014) mit dem filmischen Kunstgriff der reversierten Narration. Die Band ist insofern in der filmischen Narration präsent, indem immer wieder Kameraschnitte auf einen roten, alten Fernseher verweisen. Eine junge Frau wird mit der Kamera begleitet. Der Establishing-Shot verweist auf ein (ihr?) Heim. Es folgt eine Aufnahme im Vehikel und danach eine in einem Strip Club. Das Video zeigt die dualistischen Erscheinungen der Hauptfigur: auf der Bühne mit offenen Haaren, sowie abseits mit geschlossenen Haaren. Es wird der Anschein erweckt, sie wirke eher verschlossen, nachdenklich. Ihre Schönheit ist durchgängig präsent. Das Musikvideo endet mit einem Gang in die Kirche. Das Geld, welches sie beim Tanzen verdient hat – die Kundschaft hat es ihr auf die Bühne entgegengeworfen – wirft sie schlussendlich in den Opferstock. Die Narration verweist auf einen möglichen, latenten Gewissenskonflikt zwischen ihrer beruflichen Tätigkeit und ihrem Glauben, beziehungsweise ihrer Einstellung oder den Wunsch nach Hilfeleistung oder danach etwas Gutes zu tun.¹⁹¹

Kurze Erwähnung soll hier „Rockabye“ finden, einerseits, weil die Narration des dualistischen Lebens einer Tänzerin/Sexarbeiterin im Video analog zum Songtext ist.

¹⁹⁰ Vgl. (2013) „Rihanna – Pour It Up (Explicit)“

<https://www.youtube.com/watch?v=ehcVomMexkY>, YouTube, RihannaVEVO, 02. 10. 2013, 23. 03. 2017.

¹⁹¹ Vgl. „Band Of Skulls – Hoochie Coochie“,

<https://www.youtube.com/watch?v=YwUIdCIOJrg>, YouTube, BandOfSkullsVevo, 05. 06. 2014, 23. 03. 2017.

Während die Musiker*innen sich aktiv an dem Narrativ beteiligen, wird die alleinerziehende Mutter in einer Bar bei Tageslicht und ihr Geld mit Tanzen verdienend gezeigt. Andererseits wird Pole Dance aus dem Milieu herausgeholt und in der Natur als Ausflucht gezeigt. Dies wird durch den roten Vorhang in der Bar generiert, welcher sich automatisch auseinanderzieht, um die dahinterliegende Landschaft und das Meer zu präsentieren. Das innere Freiheitsgefühl der Akteurin wird durch eine Performance an einer Stage Pole in einer mediterranen Umgebung realisiert. Die hierfür engagierte Stangentänzerin wurde im Paratext des Musikvideos-Uploads auf *YouTube* als eine der wenigen ausgewiesen.¹⁹²

3.5.2 Selbstdarstellung von Prominenten und Sängerinnen an der Pole

Das Supermodel Kate Moss war 2003, welche als eine der ersten Prominenten an der Stange tanzend in einem Musikvideo gezeigt wurde („I Just Don’t Know What To Do With Myself“ von The White Stripes). Das Werk wurde von Sofia Coppola in schwarz-weiß gedreht.¹⁹³ Lediglich die Stange als dingliches Attribut der Sexyness zu nutzen, zeigt sich bei Bruno Mars’ Song „Gorilla“ (2013). Für die Musikvideoproduktion engagierte er die indische Schauspielerin Frida Pinto für die Rolle einer Stripperin. Sie wurde nicht nur narrativ als neue Tänzerin im Strip Club eingeführt, sondern zog sich auf der Bühne aus und wurde intim mit dem Sänger inszeniert. Als Bodydouble an der Pole wurde jedoch Nicole „ThePole“ Williams eingesetzt.

Der aufkommende Fitnesstrend Pole Dance wurde von zeitgenössischen Künstlerinnen aufgegriffen und so diente der vertikale Tanzapparat vor allem als dingliches Attribut. Gleichgültig welcher Musikstil, Musikerinnen sind seit den 2000er Jahren Pole Dance-affiner geworden. Musikerinnen wie Britney Spears („Gimme more“, 2009) oder Kelly Rowland („Work“, 2009) zeigen den Trend, dass es o.k. ist sich an der Chromstange anzuhalten oder sich gar lasziver an dieser zu bewegen.

So wird gleich zu Beginn Beyoncé in „Suga Mama“ (2011) an der Stange als dingliches Attribut dienend im Schwarz-Weiß-Video gezeigt. Die Sängerin trägt offene Haare, eine weiße Bluse und Marlenehosen, während sie wiederum filmisch mit dem Text spielt (Schema des „Sugar Daddys“). Eine bestimmte Raum-Zeit-Dimension gibt es hier

¹⁹² Tänzerin Rita Maria Conte wird im Paratext des *YouTube*-Uploads ausgewiesen. Vgl. „Clean Bandit - Rockabye ft. Sean Paul & Anne-Marie [Official Video]“

<https://www.youtube.com/watch?v=papuvlVeZg8>, *YouTube*, Clean Bandit, 21. 10. 2016, 24. 03. 2017.

¹⁹³ Vgl. „The White Stripes - I Just Don’t Know What To Do With Myself“,

<https://www.youtube.com/watch?v=fC7PEQnjKl4>, *YouTube*, Q8Painkiller, 29. 07. 2014, 24. 03. 2017.

nicht; die Zuschauer*innenschaft wird direkt vor dem Bildschirm angesprochen.¹⁹⁴ Im gleichen Jahr veröffentlichte Shakira „Rabiosa“ (2011). Der Plot des Musikvideos umfasst eine ausgelassene Party mit vielen Menschen. Die Stangenszenen präsentieren die Sängerin mit ihrer blonden Mähne ihr Können an der Stange zeigend. Da es kein diegetisches Publikum gibt, wird die Zuschauer*innenschaft direkt vor dem technischen Apparat angesprochen.¹⁹⁵

Die (Pop-)Stars des zeitgenössischen Musikgeschehens setzen sich selber durch Tanz und Pole Dance in Szene oder verwenden Tanz als Visualisierung des Musikvideos. Bei fast allen Musikvideos ist es auffallend, dass einerseits der Text auf sexuellen Inhalten beruht, andererseits der repräsentierte Tanz mittels erotischer oder sexy Bewegungen in dem audiovisuellen Medium nochmals apostrophiert wird. Die attraktiven, äußerlichen Attribute der Akteurinnen (Haare, Bekleidung) werden als Stilmittel eingesetzt. Die direkte Adressierung zielt meist auf die (männlich-heterosexuelle) Fan-Gemeinde ab, welche sich dieser Fantasie über ihre Idole bedienen können, beziehungsweise soll dies das Image als sexy¹⁹⁶ Person statuieren. Dabei ist es nicht wichtig, wieviel Virtuosität die Künstlerinnen besitzen, sondern dass sie sich sexy repräsentieren. Dies könnte sich an Levys Terminus und Definition der ‚raunch culture‘ in Bezug auf das Schönheits- und Schlankheitsdiktat anlehnen.

3.5.3 Abseits des Stereotyps (weiblicher Tänzerinnen)

3.5.3.1 Männer an der Pole

Es folgen nun einige Pole Dance Beispiele, welche veranschaulichen, dass es abseits des Strip Club-Narratives und der ostentativen Zurschaustellung des Körpers, welche den Mainstreamgeschmack bedienen, künstlerische Exempel gibt. So finden männliche Poletänzer ebenfalls eine Plattform in Musikvideos.

Der Track „Intoxicated“ (2015) von Martin Solveig & GTA zeigt den französischen Musikproduzenten nach ca. einer halben Minute an einer Stange herabgleiten. In langer, roter Hose und mit Glitzerfolien-Jacke gleitet der schnauzbärtige Mann hinab. Die Szenerie der tropischen Tapete mit einer Chromstange dient visuell ein weiteres Mal dem

¹⁹⁴ Vgl. „Beyoncé - Suga Mama“, <https://www.youtube.com/watch?v=nmP5CBiFigo>, YouTube, beyonceVEVO, 17. 03. 2011, 23. 03. 2017.

¹⁹⁵ Vgl. (2011) „Shakira – Rabiosa (English Version) ft. Pitbull“, <https://www.youtube.com/watch?v=a5irTX82olg>, YouTube, shakiraVEVO, 07. 06. 2011, 23. 03. 2017.

¹⁹⁶ Sexy wird hier als extensiver Terminus aufgrund der Definitionsvielfalt verwendet.

Video: ein mit nacktem Oberkörper, in beiger Cargoshorts und mit Safarihut bekleideten Tänzer hängt mit der Kniekehle an der Pole im Spinning-Modus.¹⁹⁷

Die österreichische Band *Bilderbuch* hat für ihr Musikvideo zu „Bungalow“ (2017) dessen Sänger Maurice Ernst unter anderem tanzend an einer Stange in Jeans und mit nacktem Oberkörper inszeniert.¹⁹⁸ Das von Antonin B. Pevny gedrehte Video spielt mit der Durchbrechung und Egalisierung von Genderstereotypen, welche die jungen Musiker laut Bericht immer im Fokus behalten möchten,¹⁹⁹ was wiederum im Sinne von Catherine M. Roachs ‚sex-positive culture‘ wäre. Auf ästhetischer und narrativer Ebene bewegt sich das Video zwischen Retro und dadaistischer Form. Der durchgehend tiefblaue Hintergrund wird bei der Tanzszene unterbrochen, denn dort kommt ein rötlich-pinkes Licht zum Einsatz. Die Montage greift immer wieder auf die gleiche Pole-Szene zurück, in welcher ein Mann ausnahmsweise im Fokus steht. Der Tanz an und um die Stange sorgt überspitzt für erotisches Ambiente: die Schnitte setzen sowohl den Blick, als auch die um die Stange greifenden Hände ins Zentrum – in (Medium) Close-Ups. Das Podest dient zur Erhebung und Vorhebung des „überzeichnet sexy Bewegens“. Es gibt keinen direkten Liedbezug, lediglich die Assoziation des Eigenheims und die dort herrschenden Privatangelegenheiten im Zuge des Tanzes.

3.5.3.2 Zwei künstlerisch-ästhetische Musikvideos

Das hier erste vorgestellte Musikvideo handelt Diplos „Set It Off“, für welches sich Ryan Staake als Verantwortlicher zeichnet. Der Regisseur stellte dem Musikproduzenten die Vision einer unendlichen Stripper Pole als Projektidee vor. Über das Projekt, welches er als einer seiner bisherigen Favoriten bezeichnet, kommuniziert Staake Folgendes über die Zusammenarbeit mit namhaften Stangentänzerinnen:

„Working with a cast of some of the world’s most talented competitive dancers, I aimed to create a soaring, hyperreal, depiction of a massive pole that stretched all the way into space. By shooting each dancer as a singular asset, I was able to create the entirety of the pole and linear progression in post, augmenting it with playful moments.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. „Martin Solveig & GTA – Intoxicated (Official Music Video)“

<https://www.youtube.com/watch?v=94Rq2TX0wj4>, YouTube, Spinnin‘ Records, 19. 01. 2015, 24. 03. 2017.

¹⁹⁸ Vgl. „Bilderbuch - Bungalow (official)“, <https://www.youtube.com/watch?v=pV-GGCrRcu0>, YouTube, BILDERBUCH, 06. 01. 2017, 24. 03. 2017.

¹⁹⁹ Vgl. „BILDERBUCH – ‚Magic Life‘“, *music austria. WIR LIEBEN MUSIK/WE LOVE MUSIC*, <http://www.musicaustria.at/bilderbuch-magic-life/>, Anne-Marie Darok, 21. 02. 2017, 22. 03. 2017.

²⁰⁰ „Diplo – Set It Off feat. Lazerdisk Party Sex“, Ryan Staake, <http://ryanstaake.com/filter/music-video/Diplo-Set-It-Off>, 12. 06. 2017.

Somit ist die Relation nicht gänzlich ‚abseits‘ des Stereotyps, dass Stripper*innen zum visuellen Vergnügens da seien. Jedoch wird hier nicht das Dispositiv Strip Club verhandelt, sondern es wird von diesem örtlich demarkiert und lässt daher eine künstlerische Umsetzung zu. Der Establishing-Shot des Musikvideos beginnt mit der Texteinblendung (Musiker, Songtitel und Regie). Inmitten des schwarzen Bildes befindet sich eine Stange, welche sich in der ersten Hälfte des Liedes als fixer, vertikaler Parameter in dem Bildausschnitt positioniert. Großteils sind es Einstellungen der Totalen, gelegentlich findet auch die Amerikanische Einsatz. Zum Anfang scheint es als würde eine Tänzerin herabschweben, nach der Aufnahme in der Totalen erkennt man die nach oben ausgelegte Kamerafahrt. Das Tempo der Kamerabewegung ist dem der elektronischen Musik angepasst. Das Lied beginnt langsam, daher wurde die Tänzerin zu Beginn in reduzierter Geschwindigkeit gezeigt. Das relative Zeit-Raum-Verhältnis stellt die Relation zur Gravitation her, welche sich nochmals durch das Fallen von Schuhen, nach oben aufsteigende Luftballone, vorbeifliegende Vögel, oder ein Flugzeug abzeichnet. Die kontinuierliche Fortbewegung zeigt nach und nach Stangentänzerinnen, welche sich ohne Bodenkontakt an der sich drehenden Stange befinden. Die Akteurinnen sind teilweise in Unterwäsche, teilweise in knapper Bekleidung (z.B. Einteiler) zu sehen. Fast alle tragen Plattform Heels und ihre Haare sind offen. Jede Einzelne erscheint im digitalen Effekt des Funkelns als Stern-Allegorie. In der Mitte des Musikvideos wird durch ein reduziertes Tempo eine Tänzerin in der Amerikanischen präsentiert, welches einen vermeintlichen Sternenregen mit sich bringt. Es folgt ein sanfter 360-Grad-Schwenk und mit dem Tempoanstieg in der Musik markiert dies eine dynamischere Abfolge. Im Hintergrund des schnellen Vorbeiziehens der Tänzerinnen ist ein Farbspektrum zu sehen. Diese Simulation erinnert an eine euphorische Zeit eines Ereignisses. Naheliegender ist die Mutmaßung, es handle sich hierbei um ein Strip Club-Szenario, da seitlich Geldscheine zu Füßen der Tänzerin von den unteren Bildrändern geworfen werden. Nachdem sich die Pole wieder in der Mitte des Bildes befindet, folgt eine ähnliche Abfolge (diesmal mit Regen und Feuerwerken im Hintergrund), um den Weg der Unendlichkeit in den Kosmos zu rekurren. Schlussendlich dreht sich die Stange nochmals von der horizontalen zur vertikalen Achse. Der letzte Ausschnitt präsentiert alle Akteurinnen an der Pole im Universum aneinandergereiht.

Bei dem Video-Upload auf *YouTube* (mit 4.987.532 Aufrufen – Stand: 22. 12. 2016) ist hervorzuheben, dass die Akteurinnen namentlich in den Credits angeführt werden (Marlo [Fisken], Mina [Mortezaie], Nadia [Sharif], Reiko [Suemune], Michelle [Stanek],

Kyra [Johannesen], Autumn, Danielle & Crystal [Lai]). Des Weiteren bedankt sich der Channel-Betreiber beim Videoregisseur, dass es nun mutmaßlich eine Antwort gäbe, wie viele Stripperinnen es bedingt, um ins Weltall zu gelangen.²⁰¹ Auf diese Formulierung bezieht sich der zweite Top-Kommentar des Users ‚DarkGamerAce‘ (Mitte 2016): „I love that someone’s video production resume features ‚infinite stripper pole in space“²⁰² (103 Likes, 3 Antworten). Ein anderer User kommentierte wie folgt: „This was fucking amazing, not in like a sexual way, just so fucking cool and hypnotic. This shit had me in a trance.“ (‚CeleBait‘, 2015, 180 Likes, 9 Antworten).²⁰³ Die Rezeption bezieht sich nicht auf das Stripper*in-Dispositiv, sondern auf die technische Produktion des Videos.

Das zweite Musikvideo ist ein österreichisches Fallbeispiel. Engagiert wurde die Tänzerin und Choreografin Conny Aitzetmüller für das Lied „Beyond Girl“ der Sofa Surfers. Die Akteurin wurde tanzend an, um und abseits der Chromstange gefilmt. Die Bildeinstellungen erstrecken sich abwechselnd von dem Close-Up des Gesichts bis zur Halbtotale. Kunstkniffe in der Art eines Vorspuleffekts, des Rückspulens, sowie das Dezentrieren eines Bildes, indem das gesamte Bild während der Einstellung nach links oder rechts seitlich wandert, wiederholen sich in einer desorganisierten Form. Zudem wurde das filmische Bild gelegentlich auf den Kopf gestellt, so dass sich die invertierte Tänzerin quasi wieder in der aufrechten Position befindet. Dies hat wiederum einen ironischen Charakter. Der Zoom in und aus der jeweiligen Einstellung verzerrt das Zeit-Raum-Verhältnis in hohem Maße. Auf technischer Ebene generiert die Montage, dass der Hund der (einzige) Zuseher der Tänzerin ist, obwohl beide Protagonisten nie gemeinsam im Bild zu sehen sind. Das aufmerksame Tier wird in mitten des Establishing-Shots zuerst unscharf gezeigt, woraufhin sich während der Scharfstellung des Bildes Schritte aus dem Off vernehmen lassen. Danach folgt ein Close-Up des Gesichts der Tänzerin. Auffällig sind die schwarz geschminkten Augen. Ein schneller Schnittwechsel zeigt zuerst ihr leicht schüchternes, verhaltenes Gesicht, danach erscheint dieses wohlwollend und auffordernd. Es folgt eine Montage zwischen Tänzerin (Gesicht und Hände im Medium-Close-Up) und dem (gähnenden) Hund, welche die diegetische Verbindung und den angedeuteten, mutmaßlichen Blickwechsel untermauern. Nach der Nahaufnahme ihrer Hand an der Stange, folgen die Tanz-Sequenzen. Zum Schluss wird der Hund als speichelnd/kauend gezeigt – als mutmaßliche Analogie des visuellen Goutierens. Das schwarze Outfit der

²⁰¹ Vgl. „Diplo – Set It Off feat. Lazerdisk Party Sex“, <https://www.youtube.com/watch?v=jLfmrNw8ygo>, YouTube, Mad Decent, 22. .08. 2012, 12. 06. 2017.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

Tänzerin besteht aus einem bauchfreien Oberteil, einer Hotpants, sowie weißen Platform Heels. Zwischen den erotischen Bewegungen (Bodyroll, etc.) und Spins sind auch sportlich-akrobatische Elemente (Invertieren, etc.) in der Bewegungspräsentation. Der (nicht dargestellte) Kleiderwechsel zeigt die Tänzerin im weißen Outfit. Durch diesen Wechsel, den näheren Einstellungen und der stärkeren erotischen, assoziativen Ausführungen, stellt diese Sequenz eine Art Fantasie dar. Dies könnte auf eine filmische Referenz hindeuten. In Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) wurde die Protagonistin (Janet Leigh), als sich diese mit ihrer Affäre im Hotelzimmer traf in weißer Unterwäsche, und in schwarzer Unterbekleidung, als sie alleine war, gezeigt.

Während die meisten YouTube-Rezipierenden die österreichischen Musiker lobten, meinte der User ‚Michael Schreiber‘ das „Video [sei] maessig[sic!] song [sic!] sehr gut netter Refrain“²⁰⁴ (2016). Ein Kommentar bezog sich auf die Akteurin des Videos: „Alright the music is dope as fuh[sic!], but ya'll [sic!] know that that's a dude pole dancing right?“²⁰⁵ (‚DeviantFox707‘, 2016), woraufhin Userin ‚Birgit Meiche‘ dagegen hielt, dass es sich hierbei nicht um einen „dude“ handelt.

3.6 Zwischenbilanz der 3. Pole Position

Die Frage der filmischen Medien ist immer, in welchem Kontext Tanz zur Diegese, beziehungsweise zu dem intermedialen Werk steht und ob er eine signifikante Bedeutung in der intermedialen Komposition erfährt. Montagen sind als wichtiges Stilmittel für Choreografien, Blickregime, filmische und Bewegungsästhetik, sowie Raum-Zeit-Relationen von immenser Bedeutung. Die Genres Filmmusical und Musikvideos „implizieren durch die Bedeutung der Musik weitere intermediale Verknüpfungen“.²⁰⁶ Das reziproke Spiel der Narration eines Liedes und des Tanzes heben diese auf eine weitere Ebene.

Das Blickregime gehe oder geht quasi immer immanent und mit der Körperinszenierung einher. Frauen werden immer mit schönen Körpern assoziiert, sowohl bei den genannten Filmbeispielen, als auch bei den Musikvideos. Der heteronormativ-männliche ‚gaze‘ war bei den vorgestellten Filmmusical-Beispielen des klassischen Hollywoodkinos, sowie bis zu den zeitgenössischen Exempeln inhärent. Der ‚male gaze‘

²⁰⁴ „Sofa Surfers – Beyond Girl“, <https://www.youtube.com/watch?v=GuHodVLopTM>, *YouTube*, Sofa Surfers, 24. 09. 2015, 24. 03. 2017.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Rosiny, *Tanz Film*, S. 35.

kann in den Musikvideos durchwegs als ein gynophiler Blick umgedeutet werden (im erotisch-sexuellen Sinn), da das Bild der Frauen an heteronormativen Fantasien angepasst ist. Dies gilt vor allem für die Produktionen männlicher Kunstschaffender (z.B. Rockbands zur Image-Konstatierung, Filme mit einem positiven Strip Club-Narrativ). Der heteronormative Blick des Akteurs bietet identifikatorische Momente für männliches Publikum an.

Das Etablissement wird als Ort des Vergnügens eingesetzt. Auf ästhetischer Ebene werden das Amüsement und die visuelle Lust durch Beleuchtung mittels rötlichem und/oder bläulichem Lichts gekennzeichnet. Der forcierte Einsatz von Close-Ups zielt auf das Zeigen von sexuell konnotierten Körperteilen wie Haaren, Händen, Brüsten, Bauch, Schoß oder Beinen ab. Der Prozess des Zuschauens ist eher dem aktiven Medienkonsum zugeschrieben. Musikvideos können immerzu neben Musik eine Referenz zu Alltag, Politik, Wahrnehmung, Film, Werbung, Mode anbieten. Die semiotischen Zugänge offerieren eine Kultur des Kollektivs, sofern diese Codes gelesen werden können. Sexy Tänzer*innen könnten zur Nachahmung der Rezipienten, aber im Besonderen der Rezipientinnen, animieren. Identifikatorische Momente seitens des weiblichen Publikums widerspiegeln die Praxis der als ‚raunch culture‘ und ‚striptease culture‘ ausgewiesenen Richtungen im Alltag.

Solange die Stange als dingliches Attribut der Erotik in den filmischen Medien repetierend eingesetzt wird, wird die Art der Re-/Präsentation der Akteurinnen dementsprechend als Subjekt des ‚male gaze‘ aufrechterhalten bleiben. Es sei denn, es wird diese bewusst und/oder überzeichnet dargestellt. Heteronormative Geschlechtskonstruktionen können destruiert und erfolgreich ausgewiesen werden. Dies ist an den Beispielen von „Intoxicated“ und „Bungalow“ erfasst worden, welche sich der alternativen Adressierungsstrategien bedienen.

Es existiert bis dato kein Langspielfilm der Filmindustrie (der westlichen Welt), welcher sich in einer ästhetisch-künstlerischen Weise mit dem Phänomen Pole Dance auseinandersetzt. Lediglich *Snowden* (2016) statuierte ein alternatives Exempel. Ob dies nur der autobiografischen Züge wegen war, sei dahingestellt. Die zeitgenössischen Werke, welche mit Pole Dance Profis arbeiteten, bedienten sich u.a. am Stereotyp Stripper*in o.ä. (Filme: *Rock of Ages*, Musikvideos: Rihanna, Diplo). Dies vollzieht sich aber im vollen Bewusstsein, dass es sich um Profis und nicht um echte Stripper*innen handelt (hier

vorwiegend weibliche Profis).²⁰⁷ Was bedeutet es, Arbeiter*innen der Erwachsenen-Unterhaltung oder der Sexarbeit zu exkludieren? Personen, welche in der Profession der Sexarbeit tätig sind, ist es heute teilweise nicht möglich an gewissen Wettbewerben teilzunehmen (v.a. sportlich-motivierte).²⁰⁸ Doch einige namhafte Stangentänzerinnen haben einen Sexarbeit-Hintergrund, welcher zu keiner Diffamierung führen darf. Kann die Praxis der Negation oder die Form einer subtilen Marginalisierung eine Parallele zu Hollywoods Praktiken wie das verschwindende ‚Blackface‘, ‚Yellowface‘ u.ä., welche Hollywood im 21. Jahrhundert nicht mehr anwenden müsste, bilden? Ein ähnliches Exempel zur Problematik statuiert im nächsten Kapitel das Stück *Salz Burg* (2011).

²⁰⁷ Der Fakt, dass in Paratexten der *YouTube*-Uploads der Musikvideos nicht auf alle Tänzerinnen ausgewiesen wurde, ist notabene gängige Praxis (Ausnahme: „Rockabye“).

²⁰⁸ Ein Exempel statuiert die *Florida Pole Fitness Championship*, welche in den Richtlinien als 2. Punkt Folgendes anführt: „2. The candidate is not employed in the pornography/adult industry.“; vgl. „Guidelines and Regulations“, *Florida Pole Fitness Championship*, <http://floridapolefitnesschampionship.com/competitor-info/guidelines-and-regulations/>, 26. 04. 2017. Hierzu ein weiterführender Link zu der Diskussion: Poler Bear, „The Debate Continues: Banning Strippers/Sex Workers from Pole Competitions“, *UPA. United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2016/02/banning-stippers-sex-workers/>, 16. 02. 2016, 26. 04. 2017.

4 POLE POSITION: Theatraler Pole Dance in der Hochkultur, Kunst und im öffentlichen Raum

In diesem Kapitel wird Pole Dance zum Teil nach dem theatral-performativen Aspekt nach Fischer-Lichte beleuchtet. Sonach erfolgt eine selektierte Strukturanalyse²⁰⁹ der Inszenierung *Salz Burg* (2011), bei welcher Pole Dance unter anderem als szenisches Mittel eingesetzt wurde. Dieses erste Fallbeispiel zeigt das Tanzen um und an der Stange, sowie dessen bewussten, erotischen Einsatz, welcher sich durch das ganze Werk zieht. Anschließend wird die Performance-Szene beleuchtet, um auch hier ein Mittel der stereotypen Repräsentation (*Superamas*), sowie den Umgang mit dem Pole Dance Vokabular seitens Eisa Jocsons auszuweisen. Die theatrale Dimension einer Kultur sei durch das bewusste Schauen oder Exponieren von jemanden oder etwas (Warstat folgend) elementar²¹⁰ und die Anwesenheit von Publikum bedingt den Vollzug von theatralem Tanz.²¹¹

Catherine Roach erwähnt in ihrem Werk, dass Pole Dance in den „high performing arts“²¹² angekommen ist. In den Musical *Tanz der Vampire*-Inszenierungen wurden Bettpfosten als dingliche Apparate für das Tanzen genutzt. In der *Cosí fan tutte*-Inszenierung von Antje Schupp wurde 2015 Zuzana Fucikova als sexy Stangentänzerin in der Oper eingesetzt. Die Autorin des Artikels Chirin Kolb beschrieb das Tanzgeschehen wie folgt: „Es sieht leicht aus und kostet doch so viel Kraft. Es wirkt lasziv oder einfach nur akrobatisch. Zuzana Fucikova beherrscht alles an der Stange. Davon können sich auch Theaterbesucher überzeugen[...].“²¹³ Das Publikum dürfte Gefallen an dem Auftritt Fucikovas gefunden haben.²¹⁴

In österreichischen Produktionen wurde das Pole Dance Element sukzessive eingebaut: Elke Winkens verwendete für ihr erstes Soloprogramm „Alles gelogen!“ (Premiere am 07. November 2012) Pole Dance als stilistisches und narratives Element. Für die Produktion über persönliche Geschehnisse, die Konvention einer alleinstehenden Frau in den vierziger Jahren, Anekdoten über das Showgeschäft, holte sich die Schauspielerin

²⁰⁹ Angelehnt u.a. an Erika Fischer-Lichtes Definition (1993).

²¹⁰ Vgl. Warstat, „Theatralität“, Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, hier S. 382.

²¹¹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 156.

²¹² Roach, *Stripping, Sex and Popular Culture*, S. 100.

²¹³ Chirin Kolb, „Sexy Theater - Zuzana Fucikova beim Pole Dance auf der Opernbühne“, *SÜDWEST PRESSE*. Ulm/Neu-Ulm, http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/sexy-theater-zuzana-fucikova-beim-pole-dance-auf-der-opernbuehne-8290346.html, 24. 04. 2015, 09. 03. 2017.

²¹⁴ Vgl. ebd.

Hilfe von der bekannten, österreichischen Pole Dance Instrukturin Conny Aitzetmüller, um die Darbietung professioneller erscheinen zu lassen.²¹⁵ Im Amateurtheater wurde eine Pole Dance Nummer im Musical „Beziehungsstress!“ (2014; 2016) als narratives Stilmittel einer Traumsequenz eingesetzt. In dem komödiantischen Werk wird seitens der männlichen Protagonisten imaginiert, ihre Frauen loszuwerden. Dies wird als Fantasienszene mit Poletänzerinnen in einem Gefängnis visualisiert.²¹⁶ Die Referenz bezieht sich auf die Gefängnisszene im Film *Jailhouse Rock* (welche im 3. Kapitel erwähnt wurde).

4.1 Fallbeispiel im österreichischen Theater: *SALZ BURG* (2012)

SALZ BURG ist ein Werk des *aktionstheater ensemble* und wurde am 11. Mai 2012 beim *Bregenzer Frühling* im Festspielhaus Bregenz uraufgeführt.²¹⁷ Martin Gruber (Regie, Konzept), Wolfgang Mörth (Text) und Martin Ojster (Dramaturgie und Produktion) zeichneten sich für die 70-minütige Produktion verantwortlich. Valerie Lutz war für Bühne und Kostüm zuständig und die Verantwortung für den Video-Bereich hatte Felix Dietlinger inne. Neben den Schauspielerinnen Martina Ambach, Michaela Bilgeri, Susanne Brandt, Vera Borek und dem Schauspieler Tobias Voigt waren Christiane Irxenmayer und Julia Stipsits als Stangentänzerinnen auf der Bühne zu sehen.

Dieses Kapitel, neben der Analyse, beruft sich auf die Aussagen des Regisseurs Martin Gruber, sowie die Reflexion des Pole Dance Elements. Dem persönlichen Interview am 24. März 2017 war eine E-Mail-Anfrage mit einem interimistischen Fragenkatalog vorangegangen. Die erste Frage bezog sich auf den Gedanken, woher die Idee zum Einsatz vom Pole Dance kam. Nach dem *Warum* wurde das *Wie* abgefragt (Tänzerinnen, Schauspieler*innen). Die Eruiierung sollte das szenische Mittel als Einbindungsglied und/oder als Eye-Candy (erotischer Touch), sowie dessen Bezug im Stückkontext ausweisen. Die dritte Frage bezog sich auf Julia Stipsits und Christiane Irxenmayer, welche als Pole Dance Instruktoren im realen Leben nicht der Beschäftigung als aktive Club-Tänzerinnen nachgingen: Weshalb wurden die beiden engagiert? Des Weiteren sollten Informationen zu dem knappen Outfit und den High Heels eingeholt werden. Die

²¹⁵ Vgl. „News“, *Elke Winkens*, <http://www.elkewinkens.at/site/content/home?query-start=25>, 12. 09. 2012, 26. 04. 2017.

²¹⁶ Vgl. „Eigenproduktionen“, *Musical & Stage Dance Company Burgenland*, <http://www.musicalcompany.at/de/produktionen/eigenproduktionen/>, 25. 03. 2017.

²¹⁷ Vgl. PDF: „Archiv 1988 – 2016“, *Bregenzer Frühling*, <http://www.bregenzerfruehling.at/presse/archiv/>, 23. 04. 2017.

abschließend fünfte Frage sollte zu weiteren Terminen und anderen Aufführungsorten gestellt werden.²¹⁸

4.1.1 Inhalt und Hintergründe der Produktion

„Das *aktionstheater ensemble*,[sic!] veranstaltet eine Sponsorenparty. Alles ist ‚vorbereitet aufs allerbest‘ für Sponsoren und andere Gäst’: die Grande Dame des Wiener Volkstheaters Vera Borek wird zur personifizierten Werbefläche, Hostessen und Pole-Tänzerinnen sorgen für den erotischen Touch, Barbarie-Enten-Brüste für das leibliche Wohl, Erdem Tunakan, Mitglied des Soundbastler-Duos Pulsinger & Tunakan für den musikalischen Rahmen, an alles hat man gedacht, denn das *entspricht unserem Verständnis von authentischem Theater. Das ist Product-Placement auf höchster ästhetischer Ebene. Das ist Theater-Placement in einem ganz subtilen Produktzusammenhang. Und noch höher, noch ästhetischer, noch authentischer.*“²¹⁹

Thematisch ist *Salz Burg* eminent verdichtet. Vom inhaltlichen Schlagabtausch über Geld, Sponsoring, die *Salzburger Festspiele*, Thematiken des globalen Südens (Hunger, Ausbeutung, etc.), politische Statements, Musicals, Selbstreflexion in der Kunst, Homosexualität, primitive Triebe, etc., werden diese aufgegriffen, diskutiert, kurzzeitig verworfen und rekuriert. In Relation zur freien Marktwirtschaft wird der Kunstbetrieb voller Selbstreflexion und in ironischer Weise beleuchtet. So werden im Stück die Sinnhaftigkeit von/im Theater (Schnittstelle „L’art pour l’art“) und die Glaubhaftigkeit hinterfragt. Des Weiteren stellten die Beteiligten vor dem Produktionsbeginn die Frage nach dem Sponsoring, sowie der Erwartungshaltungen der Sponsoren und ob man frei sein kann. So ist Martin Grubers Plädoyer der Gesellschaft den Spiegel „ohne Rücksicht auf Verluste“²²⁰ vorzuhalten. Im persönlichen Interview verwies der Leiter des *aktionstheater ensemble* auf die Analogie des schnöden Mammons, um die Absurdität um den *Jedermann* zu unterstreichen.²²¹ Dem Stück ist die Situation um Jean Ziegler vorangegangen war, welcher 2011 zu den *Salzburger Festspielen* zuerst ein-, und dann wieder eingeladen wurde. Konsterniert über diese Tatsache, dass das Sprechverbot einfach hingenommen wurde, fragte sich Gruber weitergehend, wo die Ambivalenzen zwischen Prostitution und

²¹⁸ In dem Interview mit Martin Gruber wurde am 24. 03. 2017 (Wien) die Bedeutsamkeit der beiden Stagentänzerinnen und dem Element neben authentischem Theater nicht linear strukturiert erörtert, da es im Gespräch sprunghafte Themenwechsel gab. Deshalb befindet sich keine Transkription im Anhang dieser Arbeit.

²¹⁹ „SALZ BURG (2012). Uraufführung“, *aktionstheater ensemble*, <http://aktionstheater.at/produktionen/salz-burg/>, 24. 03. 2017.

²²⁰ Vgl. „11 Art pour l’art und Sponsoren“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/11-art-pour-lart-und-sponsoren> *SoundCloud*, Lisa L, 18. 11. 2017.

²²¹ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „01 Analogie Schnöder Mammon“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/01-analogie-schnoder-mammon>, Lisa L, 15. 11. 2017.

deren Grenze liegen.²²² Neben dem Konnex zum Sich-Verkaufen, wo Privatheit versus Öffentlichkeit auch auf der Bühne Platz finden²²³, werden diese visuell auf Meta-Ebenen gehoben. Mit auf Videowalls projizierten Sequenzen aus dem Musicalfilm *The Sound of Music* (1965) wird u.a. die Analogie der heilen Welt und der internationale Hype um die *Salzburger Festspiele* wortlos diskutiert. Laut Gruber begann der internationale Verkauf mit diesem US-amerikanischen Film, obwohl es keinen automatischen Zusammenhang per se gab.²²⁴

Im *aktionstheater* werden aus der „Realität“ Elemente generiert und durch Gruber in einen anderen Kontext gesetzt. „Wir nennen das [...] im *aktionstheater* das *Kreierte Ich*.“²²⁵ So werde der Rollen-Begriff substituiert. Dies reflektiert u.a. das Authentische des *aktionstheater ensemble*. Des Weiteren werden die echten Namen der Schauspielenden und das Durchbrechen der vierten Wand im Brecht'schen Sinne (u.a. durch das direkte Ansprechen des Publikums oder das kurze ‚Ausleihen‘ einer Zuschauerin als Vorzeigeobjekt) diesem Anspruch gerechter. Weitere Elemente sind die auf der Bühne sichtbare, technische Leitung und die Souffleuse (vom Publikum aus gesehen am linken Rand in diesem Stück).

4.1.2 Zur Analyse der digitalen Aufnahme von *SALZ BURG*

Die digitale Aufzeichnung vom 11. Mai 2012²²⁶ bietet bei der segmentierten Analyse eine Schnittstelle. Es kommt somit zu einer Bildfeldebegrenzung. Der strukturelle Teil wird analytisch und interpretatorisch diskutiert. Da es sich hierbei um eine archivierte Digitalaufnahme handelt, wird der leiblich-ko-präsente Aspekt weniger und indessen die technische Ebene der digitalen Aufnahme analysiert. Dadurch fluktuiert die Wahrnehmung von Raum und Zeit, jedoch wird die mediale Dimension durch den Schnitt und der eingesetzten (Live-)Kamera erweiterbar. Medienkombinationen erschließen sich durch den Einsatz von Projektionen von Film- und Videotechnik einer Live-Kamera, einer Go-Pro,

²²² Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „09 Reaktionen Festspiele“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/09-reaktionen-festspiele>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²²³ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „12 (Visuelle) Privatheit vs. Öffentlichkeit“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/12-visuelleprivatheit-vs-offentlichkeit>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²²⁴ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „13 Sound of Music... als Start des Verkaufs“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/13-sound-of-music-als-start-des-verkaufs>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²²⁵ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „10 Kreiertes Ich und generierte Realität“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/10-kreiertes-ich-und-genierte-realitat>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²²⁶ „SALZ BURG (2012) - Aufzeichnung“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/42430303>, *aktionstheater ensemble*, 18. 05. 2015, 22. 03. 2017.

sowie vorab eingespielten Videos. Es wird willentlich und rekurrierend mit disparaten Bildern gearbeitet (ähnlich dem Musikeinsatz).²²⁷ Der Bildeinsatz als reine Bildinformation verweist auf reziproke Thematiken im Kontext des Stückes und verdeutlicht die Wechselbeziehungen der visuellen Ebene. Das Konzept des Miteinanders von Tanz, Narrative, Narration und filmischen Medien verdeutlichen intermediale Schnittstellen. Innerhalb des Stückes kann der Begriff der Multimedialität nach dem Verständnis von Claudia Rosiny bedient werden, „denn es sind multimediale Koppelungen von Körpern, Bühnenaktionen oder Tanz mit Filmbildern, -erzählungen oder projizierten Bewegungsabläufen.“²²⁸ Sonach läuft dies auf eine verdichtete Überlagerung hinaus, welche die Kontextualisierungen potenzieren.

Durch die selektiven Kamera-Einstellungen werden Teile der Bühne gezeigt, weshalb das restliche Bühnengeschehen nicht immer ersichtlich ist (wie z.B. beim Monolog der sitzenden Susanne) und daher verschiebt sich die Wahrnehmung des Zeit-Raum-Gefühls während der Sichtung der digitalen Aufzeichnung. Der Kameramann hatte vor der Aufzeichnung die Idee, eine Go-Pro einzusetzen und somit wurde ein Blick aus der Vogel-Perspektive ermöglicht.²²⁹ Diese Kamera wurde auf einer der Stangen der Stangentänzerinnen montiert. Gelegentliche Close-Ups der Tänzerin (Schwenk von den Füßen bis zum Gesicht oder gezeigte Körperteile) dienen der Analogie des Verkaufens.

4.1.3 (Re-)Präsentation und Signifikanz des Pole Dance in *SALZ BURG*

Unter der Berücksichtigung der digitalen Aufzeichnung erfolgt die segmentierte Strukturanalyse des dramaturgischen Ablaufs. Zum Stückbeginn wird Christiane Irxenmayer an der Pole gezeigt. Mit überkreuzten Schritten tritt sie am Platz, hält kurz inne/posiert, um nach kurzer Schrittwiederholung dann an der Stange hinaufzuklettern. In der Aufzeichnung informieren die Einblendungen über die Daten der Inszenierung (1. *SALZ BURG*; 2. *Aktionstheater ensemble*; 3. 11. Mai 2012 *Bregenzer Frühling*, Festspielhaus Bregenz) und bestimmt somit den Anlass und den Ort: *Bregenzer Frühling* im Festspielhaus Bregenz. Es folgt eine Abfolge von invertierten Bewegungen, sanftes Landen am Boden und schlussendlich beendet die Tänzerin mit dem repetierenden Gang diese Sequenz. Währenddessen tritt der Akteur (Tobias Voigt) auf der großen Videowand in Erscheinung. Dieser spricht von Drang und Druck (im wörtlichen Sinne einer

²²⁷ Neben dem tänzerischen Aspekt, wäre eine weiterführende Betrachtung zu der multimedialen Ebene (Projektionen, Live-Kamera und Einstellungen) im Kontext der Inszenierung sehr interessant.

²²⁸ Rosiny, *Tanz Film*, S. 141.

²²⁹ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „03 Der Einsatz der Go-Pro“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/03-einsatz-der-go-pro>, Lisa L, 16. 11. 2017.

notdürftigen Situation von einem Toilettengang), die Tänzerin unterdessen verlangsamt ihr Tempo und passt ihren Gesichtsausdruck dem gesprochenen Wort an. Als der Schauspieler auf die Bühne und weg von der Live-Kamera tritt, spricht er weiter über den Hauptsponsor und die zweite Tänzerin Julia Stipsits erscheint. Um das Thema potenzieller Hauptsponsoren weiter zu tragen, treten die Akteurinnen (Michaela Bilgeri und Martina Ambach) ans Mikrofon. Während sie mit potenziellen Delikatessen und Schmeicheleien für einen zukünftigen Sponsor werben, werden sie von den Bewegungen der Tänzerinnen visuell unterstützt. Die schnelleren Drehungen leiten die Suche/das Anwerben quasi parallel voran. Hier offenbart sich zum ersten Mal, dass der Tanzakt an der Stange stellvertretend für Kunstschaffende lesbar wird, da sich das Sich-Präsentieren und das Sich-verkaufen-Wollen als Analogie zu den *Salzburger Festspielen* ziehen lässt. Dies wurde weiter durch Vera Borek, welche „als Zuchtmeisterin [...] für den Drill“²³⁰ verantwortlich war, untermauert. In Anlehnung an die Sprechakttheorie, beziehungsweise an die *Ästhetik des Performativen* Erika Fischer-Lichtes werden Vera Boreks Anweisungen an die Schauspieler*innen im Stück als segmentiertes Element interessant:

„Wir stehen auf dem rechten Bein! ... Das linke Bein geht hoch ... Mit der rechten Hand halten wir uns fest; das Schienbein ist parallel zur Stange – genau! ... Dann ... beugen wir den Körper nach unten; und jetzt ... Halbdrehung nach links!“²³¹

Kurz nachdem Michaela aus der Reihe zum Publikum tritt, wird der Tanz, beziehungsweise das Posieren, fortgesetzt. Während die Akteurin anhand einer projizierten Karte von Afrika die Aufteilung bespricht, befinden sich die Tänzerinnen kopfüber an der Stange. Das ennuyierte Gesicht der beiden Tänzerinnen untermalt die repetierende Sponsorenwerbung der beiden Schauspielerinnen. Die Regieanweisung „neutral bis ‚Ich hab‘ [sic!] meinen Job zu machen“²³² als Gesichtsausdruck aufzusetzen diene der Repräsentationsform, um sich als Stangentänzerin in den Kontext des Stückes einzubinden. Danach folgen weitere Umdrehungen, Tanzbewegungen der Tänzerinnen (analog zum *aktionstheater ensemble* mit den Thematik des globalen Südens, Musicals und dem Fliegen-Vergleich Boreks). Nachdem von Susanne gesungene „Dancing Queen“, folgen Körperrollen/Bodywaves während dem Wespen-Beispiel Boreks. Michaela kommt als

²³⁰ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „04 Kunst des Verkaufens und Vera Borek“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/04-kunst-des-verkaufens-und-vera-borek>, Lisa L, 16. 11. 2017.

²³¹ SALZBURG (2012) - Aufzeichnung“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/42430303>, *aktionstheater ensemble*, 18. 05. 2015, 22. 03. 2017. 00:12:07-00:12:44.

²³² Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „04 Kunst des Verkaufens und Vera Borek“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/04-kunst-des-verkaufens-und-vera-borek>, Lisa L, 16. 11. 2017.

Dritte an eine Stange und stimmt mit den Bewegungen der Stangentänzerinnen ein. Die Schauspieler*innen wurden während dem Stück an den Ausführungen an den vertikalen Apparaten eingebunden, im Besonderen aber die Darstellerin Michaela. Einerseits wirke dieser angehauchte Übergang nicht nur solitär zu den Tänzerinnen, sondern würden andererseits auch diese Exekutionen nicht so routiniert erscheinen, wie dies beim Theaterüblich üblich sei.²³³

Susanne stimmt *Mary Poppins*‘ „Chim-Chimney“ an, währenddessen wird das wiederkehrende Musik-Thema eingesetzt und die Tänzerinnen an der Pole gezeigt. Sie vollführen invertierte Tricks. Bei der Thematisierung von Musicals wie *Grease* und der Homosexualität-Bewegung steht Susanne neben Christiane und redet diese an. Dieses direkte Adressieren des Blickes an eine Tänzerin wird noch ein weiteres Mal später von Borek aufgegriffen, indem sie neben einer Tänzerin steht und diese beobachtet. Somit entstehen immer wieder Momente des Tanzes, welche Pole Dance aus dem Hintergrund holen und ihn als eminent visuelles, nonverbales Argument anführen. Nach dem Diskurs über Theaterbetriebe, Kostenausgaben für teure Kleidungsstoffe, folgt eine weitere Drill-Abfolge von Vera Borek: „Legswitch! – rechts links! – Catwalk! – Modelpose“.²³⁴ Neben Julia und Christiane, befinden sich nun Michaela, Susanne, Tobias und Martina jeweils an einer Stange. Unisono tanzen sie nach den Anweisungen, während Martina drei Mal jeweils nach einer kleinen Pause laut in den Saal stöhnt und ihr Weh klagt – ein weiteres Indiz des physischen und emotionalen Sich-Prostituierens im Kunstbetrieb. Eine weitere Ebene des Sich-direkt-Verkaufens und des Sich-Präsentierens, neben den symbolischen Tänzerinnen, erschloss Felix Dietlinger. Er agiert auf der Bühne als Mittler, um mehr Geld und mehr Aufmerksamkeit im Social Media-Bereich für das Ensemble zu generieren. Die Frage nach dem „Was kann das Ensemble tun, um mehr zu generieren“²³⁵ wird hier (selbst-) reflektorisch gestellt.

Schlussendlich soll der mögliche Sponsor mit verschiedenen Angeboten des Akteurs Tobias angelockt werden. Dies untermalt Vera Borek als *Nespresso*-Kapsel verkleidet mit der Fliegen- und Wespen-Metapher, indem sie ihre Nachkömmlinge zum Körpereinsatz animiert. Das Stück endet mit dem Hinweis auf ihre erbrachten Aufopferungen, begleitet von einem *Jedermann*-Verweis und dem Tod.

²³³ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „07 Solitärer Beitrag von Michaela“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/07-solitarer-beitrag-von-michaela>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²³⁴ SALZ BURG (2012) - Aufzeichnung“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/42430303>, *aktionstheater ensemble*, 18. 05. 2015, 22. 03. 2017. 00:29:16-00:30:49.

²³⁵ Ebd.

Auf die Frage, warum Pole Dance als Element ausgewählt wurde, antwortete Gruber, dass er eine „eine ästhetische Entsprechung [...] für dieses <<to make a show of>> [gesucht hat].“²³⁶ Das Sich-Präsentieren, welches einerseits sexistisch und andererseits sexuell konnotiert ist, „dazu sind ‚Männerlokale‘ – ganz euphemistisch“²³⁷ analog dazu. Dieser Prostitutionsgedanke soll „analog wiederum zum Prostitutionsgedanken der *Salzburger Festspiele* gesehen werden: ‚Ich mach‘ [sic!] das für Nestlé – ganz platt gesagt“.²³⁸ Das gewisse Publikum, welches „einen ästhetischen Kulturgenuss genießen kann [...] ähnlich wie diese Machos, die in die Pole Dance Bar gehen“²³⁹, soll in den Ambivalenzen des Stückes thematisch aufgearbeitet werden. Laut Gruber sehe er darin keine Differenzen.

Bewunderung fand der Ensembleleiter für die Ästhetik und Körperbeherrschung der beiden Stangentänzerinnen. Denn diese beiden Attribute in dieser Form seien (als Künstler*in) losgelöst zu betrachten. Auf die Frage, weshalb die beiden Instruktorinnen aus Wien und keine Strip Club-Tänzerinnen engagiert wurden, erläuterte Gruber, dass er für diese gewisse Eleganz und klassisch anmutende Ästhetik vorerst auf ‚klassische Poletänzerinnen‘ verzichten wollte, da er auf einen potenziellen Effekt einer ‚Prostituierten‘ verzichten wollte. Kurz darauf korrigierte er sich im Interview, denn er wollte sehr wohl zu Beginn eine Prostituierte. Daraufhin erkannte er bei der Recherche für sich, dass Pole Dance ein Sport ist. Im Kontext des Werkes wurde das Präsentieren im Stück durch die Form der Schönheit wesentlich: „Insofern hat es für mich keine Rolle gespielt [, dass es sich bei den Tänzerinnen nicht um Prostituierte handelt]. Und auf der anderen Seite; wenn zwei intelligente, g’standene [sic!] Frauen das machen, passt das natürlich auch ins Ensemble rein.“²⁴⁰ Durch das Vorzeigen des Grundvokabulars konnten die beiden Tänzerinnen und der Ensembleleiter den Pole Dance Einsatz und dessen Timing gemeinsam erarbeiten.²⁴¹ Laut Gruber sei Erotik im Theater verpönt.²⁴² So sollen Reflexionen über das politische, internationale Geschehen, sowie das Naheliegende als

²³⁶ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „02 Das Konzept des Pole Dance im Stück“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/02-das-konzept-des-pole-dance-im-stuck>, Lisa L, 15. 11. 2017.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „06 Pole Dance - Vokabular“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/06-pole-dance-vokabular>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²⁴² Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „16 Erotik und Grenzbereiche im Theater“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/16-erotik-und-grenzbereiche-im-theater>, Lisa L, 18. 11. 2017.

Thematisierung der Ambivalenzen einhergehen. Diese Grenzbereiche sind genau das, was Martin Gruber und das *aktionstheater ensemble* in den Produktionen darstellen wollen.²⁴³

Um ein einheitliches ‚Bild‘ zwischen Schauspieler*innen und Stangentänzerinnen zu generieren, wurde Schwarz als dominante Nicht-Farbe bewusst – archetypisch für Theaterschaffende – gewählt. Die Tänzerinnen trugen Top, Hotpants und Plattform Heels, während die Schauspielerinnen im knielangen Kleid zu sehen waren. Zudem trugen alle vier Akteurinnen (gelegentlich) High Heels. Der Schauspieler kleidete sich in grauer Jeans, schwarzem Shirt und Blazer. Dies war von Gruber gewollt schlicht gehalten, um die Assoziation beizubehalten. Denn knappe Bekleidung (Tanga, etc.) habe „per se [nichts] Sexistisches“²⁴⁴, dies entstehe a priori durch diese Assoziation, und dies „tut mit dir was anderes, [...] dann wird’s [sic!] komischerweise eher zur Deko [sic!]“. ²⁴⁵ Da aber da das Bewusstsein des Sich-im-Theaterbefindens vorhanden ist, gehört es zum Stück, dies wiederum entspricht dem postdramatischen Ansatz. Mit dieser Art von Assoziationen verweist das *aktionstheater ensemble* auf das Sponsoring der *Salzburger Festspiele* (u.a. Vera Borek als Nespresso-Kapsel) und sie generieren die Frage, was das Ensemble machen kann, um auch (mehr) Geld zu lukrieren. Die unglaubliche Körperlichkeit der Tänzerinnen war laut Gruber ein weiterer „Wahnsinns-Effekt“²⁴⁶ – sowie das hohe Erklimmen der Stangen. Diese sieben Stangen wurden für eine ästhetische Rauminstallation dementsprechend platziert.²⁴⁷

4.1.4 Rezeption des Stückes

Dem Leiter des *aktionstheater ensembles* zufolge widmete das Feuilleton dieser Produktion wenig Aufmerksamkeit. So berichtet die *NEUE*: „In ironischer und auch selbstironischer Weise beleuchtet Salz Burg was passiert wenn eine freie Theaterkompanie ‚einen Kotau vor einem Sponsor macht, den es noch nicht einmal gibt. Das Stück changiert zwischen Komödie, Tragödie und Farce.“²⁴⁸

²⁴³ Vgl. Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „16 Erotik und Grenzbereiche im Theater“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/16-erotik-und-grenzbereiche-im-theater>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²⁴⁴ „08 Schwarze, knappe Kleidung als Verbindungselement“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/08-schwarze-knappe-kleidung-als-verbindungselement>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „02 Das Konzept des Pole Dance im Stück“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/02-das-konzept-des-pole-dance-im-stuck>, Lisa L, 15. 11. 2017.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ „SALZ BURG (2012). Uraufführung“, *aktionstheater ensemble*, <http://aktionstheater.at/produktionen/salz-burg/>, 24. 03. 2017.

„Selbstreflektion ist keine sichere Nummer, nur wenn sie gescheit ist, funktioniert sie. Nicht nur selbstreflexiv, sondern anhand gescheiter Textpassagen, mit denen Autor Wolfgang Mörth beweist, dass er von der pathetischen Attitüde ebenso viel versteht wie von der haarscharfen Analyse.“²⁴⁹

Auf die Interviewfrage, ob es interne Reaktionen gegeben habe, antwortete Gruber amüsiert, dass ein ihm wohlgesinnter Kollege ihm attestierte: „‘Martin, das war aber jetzt schon ein bisschen heftig! Da hama [sic!] schon ein bissal [sic!] schlucken müssen.‘ [...] Aber es geht ja um die Ambivalenzen in der Kunst.“²⁵⁰

4.2 Pole Dance in der zeitgenössischen Performance-Kunst und im öffentlichen Raum

In der zeitgenössischen Performance-Kunst scheint es, dass diese bipolaren Darstellungen von Pole Dance weitergetragen werden. So zeigte das Kollektiv *Superamas* mit ihrer Performance *Youdream* (2010/2011) ein Netzwerk aus einem vermeintlich virtuellen Chat der Agierenden, sowie deren Träume. Aus der Komplexität zwischen Anonymität, Solidarität, fiktiven und realen Geschichten der Subjekte wurde diesem Diskurs auf der Bühne nachgegangen. Es kommt zu einem einmaligen Einsatz eines Pole Dance Aktes. Hierbei wird eine blonde Frau in roter Unterwäsche und mit High Heels präsentiert.²⁵¹

Der stereotypen Zeichnung der visuellen Erotik steht dem Diskurs um den zeitgenössischen Pole Dance entgegen. Dies kann einhergehen mit dem spontanen oder geplanten Erobern des urbanen und öffentlichen Raumes. Auf spielerische Art und Weise versuchen sich sowohl Amateurinnen und Amateure, sowie professionelle Ausübende an den Gerätschaften eines Spielplatzes, Bäumen, Straßenlaternen, Baugerüsten, oder an sonstigen vertikalen Objekten. Einerseits, um Spaß zu haben und um sich mehr Möglichkeiten der Ausübung, sowie der Aufmerksamkeit an ein breiteres, beliebiges Publikum zu verschaffen. Andererseits wird diese körperliche Form als Kunst im öffentlichen Raum konstituiert. Der Aspekt der Aufmerksamkeit ist einer, welcher als theatraler gesehen werden kann.

²⁴⁹ Ebd. VN Vorarlberger Nachrichten

²⁵⁰ Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien. Vgl. „09 Reaktionen Festspiele“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/09-reaktionen-festspiele>, Lisa L, 18. 11. 2017.

²⁵¹ Vgl. „Youdream“, *Superamas*, <http://www.superamas.com/pagesWorks/youdream.html>, 08. 06. 2017.

4.2.1 Eisa Jocsons Suche nach dem Vokabular (des zeitgenössischen Pole Dance)

Die philippinische Tänzerin und Choreografin Eisa Jocson kommt aus dem Zeitgenössischen Tanz. In ihren verschiedenen Werken versucht sie bewusst auszuweisen, dass Performance-Kunst ohne erotischen Aspekt auskommt.²⁵² Auf Jocsons *wordpress*-Webseite weist *Stainless Borders: Deconstructing Architectures of Control* (2010) als ihr erstes Pole Dance Werk aus. Der öffentliche Raum mit den vertikalen Maßregelungen (z.B. Verkehrsschildern) wird als Restriktionen des Körpers gelesen:

„Unaware that our bodies are dictated by these architectures of control around us, we move monotonously, efficiently and mechanically in the urban landscape. These industrial structures control and manipulate human traffic and individual movement.“²⁵³

Da Pole Dance an einem vertikalen Apparat exekutiert wird, ist der Körper dadurch aufgefordert in dieser vertikalen Dimension Leistungen zu erbringen – ähnlich den rhythmisch-gymnastischen Bewegungen. Das Pole Dance Vokabular wird kontinuierlich in differenzierten Kontexten dargestellt und rekonstruiert, sonach wird der öffentliche Raum samt verhaltensvorschreibenden Symbolen zum Erforschungsfeld.²⁵⁴

Jocson wirkte am *Art Festival Coup de Ville* 2010 in Sint-Niklaas mit. Über diese Performance ist im World Wide Web jedoch wenig vorzufinden, denn auf der Seite des Kunstfestivals ist kein Eintrag über Jocson.²⁵⁵ Auf *YouTube* ist ein Mitschnitt²⁵⁶ hochgeladen worden, welcher aber auf ihr Partizipieren verweist. Er trägt keinen Werktitel, weist jedoch Ähnlichkeiten mit ihrem Performanwerk *Death of The Pole Dancer* (2011) auf. *Death of The Pole Dancer* hinterfragt den Blick auf das Gesehene, in diesem Beispiel auf eine Frau während einer Pole Dance Performance. Dieser Akt wirft Fragen zu den Themen Sexualität, Macht, Voyeurismus, Gewalt und Verletzlichkeit auf.²⁵⁷ In dem bereits erwähnten *YouTube*-Mitschnitt ist eine große, helle Halle zu sehen. Die Aufzeichnung ist nicht professionell gemacht, was sich aus der Qualität des Bildes und der Kameraführung ablesen lässt. Eisa Jocson beginnt ihre ca. neuneinhalbminütigen Performance, indem sie

²⁵² Eisa Jocson, <https://eisajocson.wordpress.com/works/stainless-borders/>, 07. 03. 2017.

²⁵³ Vgl. „2010 Stainless Borders“, Eisa Jocson, <https://eisajocson.wordpress.com/works/stainless-borders/>, 07. 03. 2017.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Dieses Video wurde von der offiziellen Seite Sint-Niklaas verlinkt, vgl. „COUP DE VILLE: EISA JOCSO“, <https://www.sint-niklaas.be/video/coup-de-ville-eisa-jocson>.

²⁵⁶ Vgl. „Coup de Ville – Sint-Niklaas: Eisa Jocson“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yWuFQWC2omU>, Ronny De Mulder, 12. 09. 2010, 13. 03. 2017.

²⁵⁷ Vgl. „2011 Death of the Pole Dancer“, Eisa Jocson, <https://eisajocson.wordpress.com/works/death-of-the-pole-dancer/>, 07. 03. 2017.

sich mit den Händen in die offenen Haare fährt. Anschließend streicht sie über den Nacken und die schwarzen Haare, um diese dann vors Gesicht zu werfen. Es wirkt wie ein Akt des Anonymisierens. Eine chromierte Stange ist zu erkennen. Sie stürzt nach vorne, um in einer Art Liegestütz zu landen. Hier wird ersichtlich, dass die Stange in der Mitte eines weißen Rechtecks steht, auf welchem verschiedenfarbige und verschiedene zweidimensionale Formen abgebildet sind. Es ist nicht ersichtlich, ob diese weiße Fläche ein Transparent oder aufgemalt ist. Es scheint, als würde Jocson diesen Formen mit den Händen nachzeichnen, beziehungsweise in ihre Bewegungen einbinden. Abwechselnd bewegt sie sich auf allen Vieren, auf dem Rücken, vor und zurück. Danach geht sie das Rechteck ab, um anschließend an der Pole drehende Bewegungen drei Mal hintereinander auszuführen. Nach einem Spin folgt ein kurzes Verweilen am Boden. Diese Art des Innehaltens wird repetierend in der Performance aufgegriffen. Sie invertiert, gleitet zum Boden hinab und klettert bis zum Stangenende. Von dort wiederholt sie Drops (rasches, effektvolles Hinab-Rutschen). Jocson gewinnt an Tempo, ihre Bewegungen werden energischer, die Übergänge schneller und die Bewegungen repetieren, beziehungsweise ähneln sich. Wieder oben angekommen, versucht sie sich an einem Trick, scheitert, und wiederholt diesen zwei weitere Male. Nach den missglückten Versuchen verliert die in leichte Rage versetzte Performerin wieder an Tempo. Sie wird in ihren körperlichen Ausführungen bewusst langsamer. Ein lautes Seufzen entfährt ihr, welches sowohl an einen Schrei des Schmerzes oder des Misslingens erinnert. Ihr Haar fällt vor ihr Gesicht, welches sie bis zum Schluss sich hinknien und die Stange umklammernd dort belässt. Jocson schaut kein einziges Mal ins Publikum, ganz so als wäre dieses nicht vorhanden, beziehungsweise als wäre sie nur mit sich selbst beschäftigt. Das bewusste Nicht-ins-Publikum-Schauen und die Haare, welche das Gesicht verdecken, zeigen die Verletzlichkeit der Akteurin. Das gewählte Outfit ist nicht sexuell konnotiert: ein weißes, längeres Shirt und eine schwarze Hotpants.

Durch das Thematisieren von Klischees und dem Kontext um weibliche Stangentänzerinnen²⁵⁸, ähnelt diese Performance den zeitgenössischen (Mainstream-)Pole Dance Performances in ihrem Aufbau: ein Sich-an-die-Stange-Annähern, Boden-Teile, drehende Bewegungen um und an der Stange, Invertieren, hoch hinauf, Drops, das zwischenzeitliche Posen und das Bewusstsein des Beobachtet-Werdens. Jedoch sollte das Interagieren durch den Blickwechsel mit dem Publikum ein wesentliches Element sein. Die Erwähnung dieses Werkes sollte aufweisen, dass im Gegensatz zu den populär-filmischen

²⁵⁸ Vgl. „About“, *Eisa Jocson*, <https://eisajocson.wordpress.com/about-2/>, 07. 03. 2017.

Darstellungen des 3. Kapitels eine stereotype Zeichnung von Stangentänzerinnen als Analogie zur Prostitution als alternatives Exempel in einem anderen Kontext steht.

4.2.2 Medienwirksamer Auftritt gegen die Gatterjagd von Christine Unger

Christine Unger engagierte sich mit einer Pole Dance Showeinlage im Zuge der Kampagne-Aktion gegen Gatterjagden vom *Verein gegen Tierfabriken (VgT)*, welche am 06. April 2016 am Stephansplatz stattfand.²⁵⁹ Auf *YouTube* wurde ein Zusammenschnitt vom VgT hochgeladen, welches für eine Kurz-Analyse der Performance herangezogen wird. Die erste Einstellung ist aus Sicht des Publikums. Das Setting am Stephansplatz zeigt einen aus vier transportierbaren Gitterzäunen bestehenden Bereich, umso einen Käfig zu simulieren. Auf dem grünen, ausgerollten, stoffartigen Boden steht eine portable Chromstange. Im Hintergrund ist ein großes Banner an das Gitter angebracht (über dem Vereinslogo mit Wildschweinen abgebildet steht: <<Gatterjagd: Massenabschuß [sic!] gezüchteter Tiere>>). Ein weiteres mit Rehen aufgedrucktes Banner mit der Aufschrift <<GEZÜCHTET FÜR DEN TOD IM GATTER>> wird außerhalb von zwei Personen neben Lautsprecherboxen hochgehalten. Die Tänzerin erscheint im bis zu den Oberschenkeln reichenden, hellbraunen Rehkostüm mit Ohren auf der Kapuze. Mit einem Lächeln verbeugt sie sich – kurz an der Pole anhaltend – vor dem Publikum, um sich anschließend hinzuknien, mit dem Gesäß auf die Fersen zu setzen und den Kopf vor die Knie zu ziehen. Als eine instrumentale, nach ruralen Klängen anmutende Musik einsetzt, beginnt Christine Unger ihre Choreografie. Die in dem Musikstück enthaltenen Kuckuck-Rufe bewegen die Tänzerin spielerisch in dem Publikum zugewandten Ausführungen. Freudig dreht sie sich um die Stange, klettert an dieser hinauf und geht kopfüber. Immer wieder kokettiert sie mit dem Publikum als nicht allzu scheues, aber unschuldiges Reh; sie wackelt mit dem Stoffohr oder mit dem angebrachten Schweif. Als die Musik dramatisch unruhiger wird, schlägt ihr Gesicht in eine sorgenvolle Miene um. Ihre Bewegungen an und um die Stange werden unruhiger. Aus dem Hintergrund treten zwei lauernde Jäger hervor, um eine Jagd zu simulieren. Die Protagonistin stürzt von der Pole weg, um hilfesuchend am Gatter zu rütteln. Hin- und hergerissen zwischen der Mitte des Käfigs und den Begrenzungen irrt sie umher. Ab dieser dramaturgischen Zäsur zeigt das Video mehrere Perspektiven, unter anderem einen Blick in die zuschauende Menge oder die Sicht der Jäger. Die Choreografie endet mit Schüssen und einem (um die Pole) am Boden liegenden Reh, welches von den Jagenden am Rande des Gatters leblos weggeschleift

²⁵⁹ Vgl. „Poledance gegen Gatterjagd am Wiener Stephansplatz, *VGT.at*. *VEREIN GEGEN TIERFABRIKEN*, <http://vgt.at/presse/news/2016/news20160406es.php>, 06. 04. 2016, 20. 03. 2017.

wird. Der Kontext ergibt sich durch die im Video nicht sichtbare Kommentierung [Anm.: Martin Balluchs] und erhöht die Wirksamkeit. Zu Beginn werden die Zuschauer*innen über Lautsprecher willkommen geheißen. „Weltweit einmalig und einzigartig; eine Pole Dance Aktion [Anmerkung: phonetisch ähnelte es dem holländischen Wort für Tanz „Dans“]; Kritik an den Auswüchsen der Jagd, insbesondere an der Gatterjagd.“²⁶⁰ Der Sprecher erläutert, dass der VgT im Herbst 2015 die Gatterjagd, welche in vier österreichischen Bundesländern noch erlaubt ist, dokumentierte.²⁶¹ Außerordentliches Interesse im WWW weckte ein Videomitschnitt eines Rehes, welches sich bei Fluchtversuchen in panischer Verzweiflung im Gatter am Zaun schwer verletzte.²⁶² Dadurch wurde Christine Unger bewegt ihre Stangentanz-Leistung zu exponieren. Die Zuschauer*innen dürften beeindruckt und gerührt gewesen sein. „Hunderte Menschen sahen fasziniert zu und klatschten begeistert Beifall, als das heute mittag [sic!] am Wiener Stephansplatz vorgeführt wurde.“²⁶³ Das Video zählte 127 Aufrufe (Stand: 20.03.2017). Neben den sechs Likes und zwei Daumen nach unten, gab es einen Kommentar von cinnamon8884 März 2016: „muss[sic!] dieser sexismusscheiss [sic!] echt sein? das [sic!] ist ja schon fast wie bei peta [sic!].“²⁶⁴ In einigen österreichischen Printmedien (*Kleine Zeitung Tirol, Heute, Österreich*) wurde über diese Aktion in Bezug auf Pole Dance ohne das vorherrschende Stigma berichtet. Der Fokus des jeweilig ausgewiesenen, theatralen Tanzes bedient den Unterhaltungswert. Für all die Live-Performances gilt zu bedenken, dass gleichgültig welcher Form/Stil exekutiert wird, Pole Dance als physischer Akt zeitlich begrenzt ist. Physische Kraft und Ausdauer (ähnlich den Zirkusnummern) stellen einen Rahmen eines Akts dar. Sonach ist *SALZ BURG* ein visuelles Exempel, indem die ‚Leerläufe‘ sichtbar werden. Neben dem Kontext (der Langeweile und Muße) sind aufgrund der körperlichen Anforderungen Stehen oder Gehen zeitliche Überbrückungen, welche der Regeneration eminent sind. Eisa Jocsos Werke und Christine Ungers Aktion stellen eine (visuelle) Alternative zu dem erotisch-narrativen Mittel dar. Dem zeitgenössischen Bewegungsphänomen widerfahren Erörterung des Vokabulars, sozial-kritische Themen, sowie alternative Re-/Präsentationsstrategien.

²⁶⁰ „Poledance gegen die Gatterjagd mit Christine Unger“, <https://www.youtube.com/watch?v=dueMmRXx9ng>, VGT.Austria, 20. 04. 2016, 20. 03. 2017.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Vgl. „Poledance gegen Gatterjagd am Wiener Stephansplatz“, *VGT.at*, <http://vgt.at/presse/news/2016/news20160406es.php>, 06. 04. 2016, 20. 03. 2017.

²⁶³ „Poledance gegen Gatterjagd am Wiener Stephansplatz, *VGT.at*. *VEREIN GEGEN TIERFABRIKEN*, <http://vgt.at/presse/news/2016/news20160406es.php>, 06. 04. 2016, 20. 03. 2017.

²⁶⁴ „Poledance gegen die Gatterjagd mit Christine Unger“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=dueMmRXx9ng>, VGT.Austria, 20. 04. 2016, 20. 03. 2017.

5 POLE POSITION: On & Off Stage. Fallbeispiele der Pole Dance Narrative

Dem extensiven Phänomen erfährt neben dem Pole Dance Dispositiv (Thematisierung der Geschichtsschreibung und der stereotypen Repräsentation) diverse Formen der theatral-performativen und medialen Dimensionen. Bei den folgenden Beispielen handelt es sich sowohl um Performances vor Publikum als auch um Tanz-Akte und Choreografien, welche für das digitale Medium Video produziert wurden. Sonach wird die Rahmung eines Pole Dance Aktes wesentlich. Die Parameter richten sich primär:

1. Nach der Person (wer tanzt?): Die Frage impliziert auf gewisse Weise auch die Suche nach dem Authentischen der Performance. Kommt es von Innen (Motivation) oder ist es eine Art Maskerade oder ein Alter-Ego (als-ob)? Je nach Intention und Realisation wird der Leib oder der Körper verhandelt oder beide zusammengedacht.
2. Nach der Örtlichkeit (wo wird getanzt?): Die Räumlichkeit bedingt die Atmosphäre der Performance. Steht der*die Akteur*in auf der Bühne, im Blickfeld der Zuseher*innen oder ist es medial bedingt ein begrenztes Sichtfeld? Wirkt es durch das Video privat oder öffentlich durch die leibliche Ko-Präsenz des Publikums?
3. Nach der Art der Präsentation (wie wird getanzt?)
4. Nach dem Einsatz von dinglichen Attribute (womit: Outfit, Maske, Make-Up, Accessoires, etc.): Bedarf es auffälliger Kostüme, um ein als-ob zu suggerieren?
5. Nach dem Liveness-Aspekt (leibliche Ko-Präsenz durch Publikum) oder ist es aufgenommen worden (z.B. bei einem Wettbewerb)?

Das *Wie* ist eminent, denn dies bedingt auch das jeweils angepasste Pole Dance Vokabular. Die Choreografie entsteht entweder von der*dem Tanzenden als Produkt des eigenen kreativen Prozesses oder wird in Zusammenarbeit mit einer anderen Person des künstlerischen Milieus erarbeitet (z.B. das später folgende Fallbeispiel *THE LAST GOODBYE*, 2012). Abläufe der Bewegung, Musikwahl, Narration, Raum und Zeit sind durchdachte und geplante Elemente. Gewisse Tanz-Figuren definieren den jeweiligen Stil.²⁶⁵ Wettbewerbsbeiträge sind dementsprechend ausschlaggebend für die Exekutionen.

²⁶⁵ „Pole Styles: Stripper / Exotic / Classique – what’s the difference?“, *Peach Lee Ray*,

Ob es strikt sportlich ohne Anfassen/einem Striptease-Teil (wie z.B. bei der bereits erwähnten *International Pole Sports Federation* kurz *IPSF*) ist, oder dem Unterhaltungswert neben der Virtuosität einen Platz eingeräumt wird, wird vorab in den jeweiligen Regelungen festgehalten. Sonach verweist u.a. das *Pole Theatre* die Intention der Darstellungen: „Tell your story“²⁶⁶ als Nachtrag hinter dem Namen der Veranstaltung. Die Kategorien verweisen auf ‚Pole Art‘, ‚Pole Classique‘²⁶⁷, ‚Pole Comedy‘ und ‚Pole Drama‘. Es gibt auch Veranstaltungen ohne Wettbewerbscharakter, wie zum Beispiel das österreichische Event *Poledance Playhouse. Step into the spotlight* (seit 2016).

„[...] Mit den historisch sich wandelnden Körper- und Bewegungstechniken des T[anz]es und ihrer jeweiligen Verknüpfung mit ästhetischen Konzepten (z.B. der Elevation im romantischen Ballett, der [...] Energie und Dynamik im Ausdruckstanz, der Multiplizität im Postmodern Dance) geht auch die Bedeutung von Kleidung und Schuhen einher.“²⁶⁸

Das Kostüm/Outfit kann der Erzählung dienlich sein oder rein ästhetischen Zwecken entsprechen. Weniger Kleidung ist aufgrund der Stangenoberfläche notwendig, sofern die physische Kraft nicht kompensiert werden kann. Plattform Heels sind ein Teil der tanzkulturellen Historie. Diese äußerlichen Attribute wirken auf die Körperlichkeit ein: „Die Oberfläche des Körpers ist also genau jener Ort, an dem Rituale die Ambivalenzen und Ambiguitäten gesellschaftlich relevanter Grenzziehungen festmachen können.“²⁶⁹ Generell ist die Zuschauer*innenschaft (noch) vorwiegend weiblich²⁷⁰, sonach verlangt der Diskurs um den Blickwechsel zwischen Performer*in und Publikum im Gegensatz zum ‚male gaze‘ im Kontext des Film-Dispositivs nach alternativen Adressierungsstrategien: „When pole dancers began to perform and/or compete outside the studio, they did so in a way consciously designed to foil a straight male gaze that sought to preserve pole dance as a form of striptease in fantasy, if not reality.“²⁷¹ Joshua Paul Dale setzt eine Zäsur der

<http://www.polewithpeach.com/blog/pole-styles-stripper-exotic-classique-difference/>, 09. 06. 2017.

²⁶⁶ Gründung und Leitung von Michelle Shimmy und Maddie Sparkles.

²⁶⁷ ‚Pole Classique‘: „[...] that celebrate the beauty and art of the sensual style of pole dance and striptease. Competitors must wear heels for at least part of their performance (minimum 1 minute). Competitors are required to remove at least one item of their costume in this category. G-strings, pasties etc[.] are allowed.“, „About Pole Theatre USA“, *Pole Theatre USA*, <http://poletheatreusa.com/about/>, 28. 05. 2017 oder

²⁶⁸ Gabriele Brandstetter, „Tanz“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 352-357, hier S. 353.

²⁶⁹ Klaus-Peter Köpping/Ursula Rao, „Zwischenräume“, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn, Sandra Umathum (Hg.), Matthias Warstat, *Ritualität und Grenze*, Tübingen [u.a.]: Francke 2003, (=Theatralität Bd. 5). S. 235 – 250, hier S. 237.

²⁷⁰ Dies ist einigen Distributionskanälen des Web 2.0 zu entnehmen: geteilte Inhalte (Fotos, Videos) auf *Instagram* und auf *Facebook*. Eine online-archivierte Aufnahme und dessen Rezeption auf der jeweiligen Plattform ist weniger repräsentativ. Vgl. Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, S. 388.

²⁷¹ Vgl. Dale, „The future of pole dance“, S. 382.

Blickpraxis durch choreografierte Tanzroutinen, welche an ein Musikstück angepasst und in Kostümierung aufgeführt werden. Wirkungs- und Rezeptionsforschung werden in diesem Kapitel nur selektiv diskutiert.

5.1 Körper, Erotik und Fantasien

Im Hinblick auf die Geschichtsschreibung des zeitgenössischen Pole Dance und dessen Auslegung sind Körper und Erotik in irgendeiner Weise omnipräsent. Sei es durch das Stigma, den ostentativen Körper oder den Phallus-Gedanken. Dies macht sich die Pole-Community zu Eigen, da das Tanzen an der Stange sie einerseits von der Masse abhebt – ähnlich anderer Subkulturen – und diese Praxis andererseits die Akteur*innen als Gemeinschaft zusammenbringt.

„This group identity not only gives them the strength to ignore misplaced, mainstream fantasies about them, it allows the freedom to make knowing fun of these fantasies as well. More importantly, the means by which this passion circulates in the pole dance community points to reciprocal exchange that shed further light on the appeal that pole dancers create, for themselves and others, while dancing.“²⁷²

Des Weiteren ist ein signifikanter Teil einer Performance der Blick, beziehungsweise der Blickwechsel mit einem leiblich ko-präsentem Publikum oder einer Kamera. Dale argumentiert: „that the desire to be seen – to present oneself as an object of visual pleasure – is at the heart of pole dance, even if that presentation is done only to an audience of other students, or appears in a YouTube video made from home.“²⁷³

Die australische Pole-Tänzerin Kristy Sellars ist seit ihrer Performance aus dem Jahr 2012, mit welcher sie sich den Titel Miss Pole Dance Victoria 2012/13 holen konnte, international bekannt.²⁷⁴ Die vorgeführte Choreografie bedient quasi zwei Fantasien, beziehungsweise wirkt sie auf doppelter Ebene. Einerseits liegt durch die Musikkwahl die Referenz auf die Pop-Sängerin Britney Spears‘ „Toxic“ vor. Sofern diese Referenz zu dem Musikvideo und dessen Stewardess-Sequenzen nicht bekannt ist, ist andererseits die männliche Fantasie allgemein von Flugbegleiterinnen vorhanden. Die Choreo ist per se nicht erotisch-animierend motiviert, da es eine Wettbewerbs-Performance ist, aber sie kann durch den Fantasiegedanken und den Referenzbezug (in einem heteronormativen Diskurs) auf eine erotische Ebene potenziert werden. Das Spiel mit den bewusst eingesetzten und sogenannten ‚weiblichen‘ Elementen verweist auf historische Komponenten, sowie den

²⁷² Dale, „The future of pole dance“, S. 388.

²⁷³ Ebd., S. 389.

²⁷⁴ „Miss Pole Dance Victoria 2012 2013 – Winner Kristy Sellars“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=fN5rGCeSdGo>, Kristy Sellars, 16. 11. 2012, 27. 07. 2017.

popkulturellen Kontext. Die schwungvollen Hüftbewegungen oder der Bodenteil, sowie das Tragen von silbernen Platform Heels stützen die erotische Assoziation. Es erschließt sich, dass Kristy Sellars einen tänzerischen Hintergrund besitzt, da die Bewegungen fließend, anmutig und leicht erscheinen. In erster Linie spricht sie nicht den erotisch-sexualisierenden, sondern den Unterhaltungs-Aspekt an, welcher sich durch das Schieben eines Servierwagens am Beginn der Choreografie erweist. Die standardisierte Verhaltensanweisung im Flugzeug aus dem Off untermalt ihre tänzerische Darbietung auf der Stange. Neben den erotisch-anmutenden Bewegungen mischt sie die Tanzabfolgen mit Kraft-Bewegungen. Das Entkleiden ist bei diesem Wettbewerb offensichtlich erlaubt, da sie sich Stück für Stück ihrer blauen Flugbegleiter-Uniform entledigt. Der Striptease ist Teil ihrer Performance und orientiert sich an den Textpassagen. Zuerst legt sie ihr Barett ab, danach folgt der Gürtel (der vermeintliche Sicherheitsgurt), welchen sie zum Tanzen an und weg von der Stange als dingliches Attribut verwendet. Nach der Hälfte der Performance wendet sie sich dem Servierwagen zu, legt die Schultermanschetten und ihr Oberteil ab und dreht den Wagen, um in ihrer gespielten Privatsphäre sich der Hose zu entledigen. Zum Vorschein kommt ein zweites Set, welches glitzert. Auch das Anfassen ist bei diesem Wettbewerb nicht untersagt, so dass sie am Höschen und am BH die LED-Beleuchtung einschalten kann, welche eine Verdunkelung der Bühne und des Saales bedingen.

Die aufgezeichnete Choreografie verwehrt zwar den Blick in den Zuschauerraum, jedoch ist das Jubeln deutlich vernehmbar. Der akustische Anstieg wurde durch das Sich-Entkleiden hervorgerufen. Da global/westlich gesehen die Zuschauer*innenschaft vorwiegend weiblich ist, greift die erotische Assoziation zum sexualisierten Körper nicht oder kaum. Erotik ist weder gleichbedeutend mit sexuellen Avancen noch mit sexualisierenden Körperdarstellungen. „[T]he theatrical appeal of the new pole dance now exists to stimulate the *dancers' desire, not that of a particular, and prior, heterosexual male audience.*“²⁷⁵ Die Forderungen nach alternativen Adressierungsstrategien zu dem ‚male gaze‘ werden abseits des Films (siehe Kapitel 3) dringlicher. Diese werden nochmals im 6. Kapitel aufgegriffen und diskutiert.

5.2 Der Weg in die Akrobatik

Bei einem Pole Dance Wettbewerb oder einer Veranstaltung ohne kompetitiven Charakter/im künstlerischen Rahmen möchte das Publikum, dass die Teilnehmenden gut

²⁷⁵ Dale, „The future of pole dance“, S. 388.

sind oder sich brillieren (sofern Persönlichkeit, Stil, etc. zusagend sind). Diese Veranstaltungen besitzen einen Spektakelcharakter: da sie Eröffnungsnummern, sportliche Teilnehmer*innen, eine Moderation, eine Jury oder Zwischennummern von Pole Dance Stars) enthalten können. Neben dem immanenten Unterhaltungswert wird das Präsentieren des Könnens eminent. Bei einem sportlicheren Ereignis wird der Körper (speziell die Muskeln) von einem anderen Diskurs überlagert. Zum Vergleich einer Erfahrung einer Zirkusnummer wird die Zirkus-Performance a priori eher im sportlichen, beziehungsweise akrobatischen Bereich eingeordnet. Das Motiv des Schauens konstituiert sich anders, da die artistische Körperbeherrschung durch ein Lächeln der Vorführenden die Leichtigkeit suggeriert oder vermittelt wird. Die Zuschauer*innen sollen bewegt und in Staunen versetzt werden. Die Faszination seitens des Publikums resultiert durch eine potenzielle Gefahr des Fallens, Scheiterns, etc. So stehen neben der sportiven, artistischen Körperzurschaustellung der Artistinnen und Artisten Momente der Konzentration bevor, um der Gefahr entgegen zu halten.²⁷⁶ Beim Pole Dance ist das Spiel einer Gefahr nur mäßig/passiv präsent. Der*die Darsteller*in kann mit dem Publikum spielen, wenn es zu sogenannten Drops (also rasanten Bewegungen gen Boden) kommt. Angst und Faszination agieren als duale Emotionen. Das Fehlen eines Auffangnetzes/einer Matte kann die Abwesenheit von Gefahr suggerieren/verstärken. Gewisse Gegebenheiten sind nicht beeinflussbar (rutschige Stangen, kein Halt, unabsichtliches Entblößen gewisser Körperteile, etc.).

Je nach Ausführung an den vertikalen Apparaten sind Kostüme ganzkörperbedeckend („Chinese Pole“) oder nicht ganzkörperbedeckend, um den Grip durch freie Haut zu gewähren (chrom- oder andersbeschichtete Stangen). Das Körper-zur-Schau-Stellen, das Künste-Vorführen und das bewusste Gesehen-Werden sind im Zirkus und bei Pole Dance als Schnittstelle zu betrachten. Ein prädestiniertes Beispiel wäre *Cirque du Soleils Show Luzia*. Inhalt der Show ist die Repräsentation eines imaginären Mexikos.²⁷⁷ Da es noch keine offizielle Aufzeichnung der Show gibt, war *YouTube* als liefernde Materialquelle dienlich.²⁷⁸ Ein Show-Akt beinhaltet sowohl Pole Dance an vier Stage Poles, welche sich auf einer im Uhrzeigersinn drehenden Bühne befinden, sowie zwei *Chinese Poles*. Die Stangen simulieren Baumstämme. An den außen, freistehenden Apparaten waren vier Artistinnen in kurzer Bekleidung zu sehen, während an den in der

²⁷⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 14f.

²⁷⁷ „Luzia“, *Cirque du Soleil*, <https://www.cirquedusoleil.com/luzia>, 30. 07. 2017.

²⁷⁸ „Cirque du soleil luzia“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=7qpdKqvR2D0>, flybyqt1, 10. 04. 2017, 30. 07. 2017.

Mitte befindlichen gummibeschichteten Apparaten zwei vollbekleidete Artisten erkennbar sind. Die Intention hinter der Apparat-Zuteilung ist nicht bekannt, jedoch könnte hier die Hypothese aufgestellt werden, dass traditionell männliche Akrobaten an einer *Chinese Pole* arbeiten, während der zeitgenössischen Bewegung nach Frauen eher der chromveredelten, vertikalen Akrobatik zugetan sind.²⁷⁹ Gewisse anatomische Merkmale ermöglichen zudem einige Leichtfertigkeiten (z.B. an der Stange sitzen). Der akrobatische Faktor ist hier jedoch als genderunabhängig auszuweisen. Die Bühne ist eine 360-Grad-Schaubühne und offeriert dem Publikum verschiedene Blickwinkel. Die Artistinnen und Artisten haben jedoch jeweils eine Sicherheitsmatte unter ihrem Arbeitsgerät. Der Akt beginnt als Gruppenpräsentation (nicht immer mit synchronen Bewegungen) und endet mit einer Solo-Performance einer Artistin. Bei dieser Nummer wurde kein erotischer Kontext hergestellt, ganz im Gegensatz zu zwei anderen Produktionen des theatralen Zirkus'. Für *Zumanity* und *Michael Jackson ONE* wurden zeitgenössischen Stangentänzerinnen engagiert: Felix Cane für die in Las Vegas ansässige Show *Zumanity* (ab 18 Jahren) und Jenyne Butterfly als „Dirty Diana“-Akt.

5.3 Liebesgeschichte & Beziehungsdrama

„For many cultural traditions in the United States and elsewhere, dancing is connected with romance, with enticing display, with sensuality. It is also connected to issues of spectacle, of putting one's self publicly on display. Dance let us look at bodies for pleasure, indeed, demands that this is what we do. This has the potential to link bodies with desire and dancing with the visible manifestation, or elicitation of, desire. Because of this linkage same-sex social dancing becomes a political act of transgression, [...]“²⁸⁰

Romantik wird hier in der westlichen Kultur sehr oft mit einem heteronormativen Paar gleichgesetzt, daher sind fast ausschließlich alle (romantischen) gesellschaftsrelevanten Paartänze mit jeweils einer Dame und einem Herrn in den jeweiligen Syllabus eingeschrieben. Double Acts im Rahmen von Pole Dance zeigen sehr wohl gleichgeschlechtliche Tanzpaare, sie erzählen jedoch selten eine Liebesgeschichte. Sonach zeigt das folgende Fallbeispiel, dass Pole Dance in Relation einer romantischen Narration eines heteronormativen Gefüges kaum eine Ausnahme bildet. *THE LAST GOODBYE* zeigt ein nonverbales Beziehungsdrama, welches von Isis Masoud 2012 choreografiert wurde

²⁷⁹ An dieser Stelle sei auf Peta Tait's Werk verwiesen, in welchem sie ihre akademischen Recherchen über luftakrobatische Performance (Trapez) und dessen kulturelle Abhandlung vorlegt. Vgl. Peta Tait, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, London [u.a.]: Routledge 2005.

²⁸⁰ Jane C. Desmond (Hg.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin 2001 (Studies in dance history), S. 5.

und in welchem Marlo Fiskens und Kyle DesChamps zu sehen sind. Die Kameraführung oblag Josh Steinbauer und AJ Abucay, die Musik stammt von TV On The Radio („Will do“). *Body & Pole* boten einen Studioraum als Drehort zur Verfügung.²⁸¹ Das Liebes-Narrativ wird auf akustischer Ebene von dem Song getragen. Die Narration ähnelt dem Aufbau eines Balletts oder einer Eiskunst-Nummer. Der Akt des Paartanzes wird hier über die Erotik hinausgehend dargestellt. Die Schnittstelle zu der Erotik erweist sich durch das Spielen/Darstellen eines erotisch-/heterosexuellen Paares Art (vgl. Roland Barthes‘ Thematisierung der Sprache der Liebe).

Auf technischer Ebene findet ein Spiel mit der Raum-Zeit-Ebene statt, um eine nichtlineare Darstellung zu erzeugen. Als Marlo alleine im Bild zu sehen ist, folgt eine Montage differenzierter Posen in verschiedenen Einstellungen. Zudem wurde eine Kamera an der Stange montiert, welche einen Blick aus der Vogelperspektive ermöglicht. Als Gegenpol wurde die Tänzerin (später auch der Tänzer) aus der Froschperspektive gezeigt. Ein weiteres Mal wurde die Kamera um 90 Grad gedreht. Des Weiteren wird mit dem Zoom (Marlo invertiert, Kyle mit Händen und Füßen unter Marlo an der Stange) gearbeitet. Zuerst wird leicht raus gezoomt und das Tempo verlangsamt sich, danach wird das Tempo wieder ‚reguliert‘. Die Close-Ups, die Tempoveränderungen, all dies erzeugen Annahme zu einer jeweiligen Momentaufnahme eines Paares. Mittels Montage generiert die Liebesgeschichte einzelne Aspekte der Narration und legt vor allem den Fokus auf das Können der Akteurin und zeigt so im Kontext des zeitgenössischen Phänomens eine alternierende Form des Stangentanzes.

5.4 Pole Art. Kunstanspruch zweier Fallbeispiele

Einerseits besteht wie bei Eisa Jocson im 4. Kapitel der Annäherungsversuch an das zeitgenössische Pole Dance Vokabular, andererseits zeigen das Kollektiv Gerard & Kelly, dass Pole Dance im Museum weitaus mehr Platz im öffentlichen Raum annehmen kann. Mit ihrem Projekt *P.O.L.E. People, Objects, Language, Exchange* (2015) im New Museum in New York präsentierten sie ein Konglomerat an differenzierten Themen, Kontexten, Medien, etc.²⁸²

²⁸¹ „THE LAST GOODBYE. Choreography: Isis Masoud, Starring: Marlo Fiskens & Kyle DesChamps“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qYEu6cbo35I>, Isis Masoud, 22. 08. 2012, 05. 07. 2017.

²⁸² „P.O.L.E.“, *Gerard & Kelly*, <http://gerardandkelly.com/projects/p-o-l-e-people-objects-language-exchange/>, 30. 06. 2017.

Kunstanspruch und Intermediales lassen sich auch in der Videoproduktion von zeitgenössischem Pole Dance beobachten.²⁸³ Die Medialisierung des Tanzes wird hauptsächlich im World Wide Web vorangetrieben.²⁸⁴ Der filmische Mehrwert entsteht durch künstlerische Konzeptionen von präsentiertem Pole Dance. Den Kurzfilm *Nowness* (2015) mit Sarah Scott drehte George Harvey. Bei einer Länge von zwei Minuten 15 Sekunden wird die Stangentänzerin in Schwarz-Weiß in einer Montage differenzierter Einstellungen (in der Halbnahen bis Totalen) präsentiert. Die Stange bildet nicht immer die Zentrierung des Bildes, sondern wurde gelegentlich nach links verschoben gezeigt. Elanvolle Drehungen um die Pole ohne Bodenkontakt und kraftvolle Bewegungen wurden in Zeitlupe festgehalten. Dieser Kunsttrick verlangsamt den Tanz, sonach vollzieht sich dieser zeitlich versetzt und entzieht sich dem Verständnis des realen Zeit-Raum-Verhältnisses. Die zeit-räumliche Verzerrung wird dahin getragen, da nichts Weiteres im Bild zu sehen ist. Es herrscht keine Orientierung im Raum: weder Höhe noch Tiefe können eruiert werden, nachdem gelegentlich ein Fuß oder eine Hand abgeschnitten wurden. Das Fliegen des Körpers, aber allen voran der Haare und Beine, verdeutlicht die durch digitale Technik reduzierte Schnelligkeit und dies erzeugt etwas Dramatisches. Das Momentum einer jeden ausgeführten Bewegung wird evidenter. Das schlichte, vermutlich schwarze Sportgewand (Top und Hotpants) unterstreicht die Demonstration von Eleganz, Kraft und Virtuosität. Der Körper selber wird zur Narration, beziehungsweise zum Narrator, indem er von all diesen Attributen nonverbal erzählt. Die Blickpraxis erweist sich als irrelevant, da die Präsenz der Tänzerin in keinem Kontext steht.

Eine andere Art der Kunsttechnik vollzieht sich in dem zweiten Fallbeispiel. Es handelt sich um den Wettbewerbsbeitrag von Kristy Sellars beim *Pole Theatre 2016*. Als vermeintlich eine der ersten Stangentänzerinnen setzte sie auf den Einsatz von Hintergrund-Animationen für ihre Performance *Alice in Wonderland*. Diese digitalen Animationen bedienten sich als ergänzender, visueller Aspekt der zu erzählenden Geschichte, welche linear dem Original folgten. Der Paratext des *YouTube*-Video-Uploads entnommen, wurde das Konzept und die Animationen von Sellars aufgegriffen. Das originale, konzeptionierte Design und die Choreografie stammen von Andrea Bouza

²⁸³ Ein weiteres Beispiel wäre Paul Ackermanns „Danse bleue“, in welchem Jamilla DeVilles Körper als Projektionsfläche diente. So verlautbart der Paratext, dass der tanzende Körper eminent sei: „It's a reflection of humans being out of touch with themselves and other people to recreate something hyper-real. There is no simple software way to create this approach. It's good old design, many hours of refining patterns, tech hardware, light quality, visual programming and cgi motion graphics“, „Body Projection Mapping | DANSE BLEUE - Pole Dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yLn5AGRnMRE>, Paul Ackermann, 11.01.2007, 30. 06. 2017.

²⁸⁴ Für weiterführende Diskurse siehe Kapitel 6!

Taylor und die Videosequenzen von Ryan Talbot.²⁸⁵ Durch den Einsatz der Medienkombination (im Sinne Irina O. Rajewskys) entsteht eine Synästhesie mit Musik, Medieneinsatz und Tanz. Die Performance verweist auf eine hybride Intermedialität zwischen Tanz (leibliche Ko-Präsenz/Körperlichkeit) und Film (visuell), sowie Zeichensystemen. Diese Hybridität, mit Rosiny gesprochen, da „intensivere Formen von Intermedialität im Sinne einer Medienkombination“²⁸⁶ zum Vorschein kommend entstehen.

Die akustische Ebene der erzählten Narration vor dem Musikstück begleitet diese Synthese. Es herrscht eine kontinuierliche Reziprozität zwischen Tanz und Film, um der Narration zu dienen. Die Projektionen der Bewegtbilder auf dem großen, weißen Vorhang stellen auch für die Tänzerin einen größeren Anspruch dar, da das Timing für gewisse Bewegungen zur Animation entsprechend synchron sein muss. Das erste Mal sind es mehrere, weiße Silhouetten ihres Selbst und ein zweites Mal tritt sie ihrem ‚Spiegelbild‘ entgegen. Auf der Bühne und im Zuschauerraum selbst war wenig Beleuchtung, da die Show mit möglichst wenigen Lichtquellen konzipiert war. Daher ergibt sich kein aktiver Blickwechsel mit dem Publikum. Die Narration ist das Essentielle der Performance.

Dieses Wahrnehmungs- und Darstellungskonzept, sowie die Interaktion und Übergänge zwischen kunstvollen Formen und Medien wiederholte Sellars nochmals für das zweite Projekt mit Talbot: *The Abduction* (2016) beim *Pole Theatre World* in der Kategorie Drama.²⁸⁷ Diese reziproken Abhängigkeiten und dessen Anordnungen in interaktiven Relationen ermöglichen eine neue Art der Performance und der Pole Dance Präsentation. In der medientheoretischen Kontemplation, kann ebenso der Begriff der Multimedialität (unter Claudia Rosinys Verständnis) Anwendung für diese Art finden, „denn es sind multimediale Koppelungen von Körpern, Bühnenaktionen oder Tanz mit Filmbildern, -erzählungen oder projizierten Bewegungsabläufen.“²⁸⁸

Die angeführten Fallbeispiele sollten aufzeigen, dass Pole Dance mannigfaltig ist. Zum Einen bedient er den Wunsch der tanzenden Person, sich selbst und seine physischen Fähigkeiten zu zeigen, andererseits stehen Narration und der Mediengebrauch, welche einen Einfluss auf die Tanzästhetik bedingen, im Fokus.

²⁸⁵ „Kristy Sellars Pole Theatre 2016 - Alice In Wonderland“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=SPEZdSW17w4>, Kristy Sellars, 31. 07. 2016, 30. 08. 2017.

²⁸⁶ Rosiny, *Tanz Film*, S. 292.

²⁸⁷ „The Abduction- Pole Theatre World Drama Champion Kristy Sellars“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=3I6k4nAaqM8>, Kristy Sellars, 17. 10. 2016, 30. 08. 2016.

²⁸⁸ Rosiny, *Tanz Film*, S. 141.

6 POLE POSITION: Medialisierung des Pole Dance im Web 2.0

Um an die These der medialen Kulturgeschichte des 2. Kapitels anzuknüpfen, liegt das Forschungsinteresse dieses Kapitels am Gebrauch und dem Umgang mit der digitalen Vernetzung der Pole-Community. Denn der kulturell-repräsentative Aspekt wird auf der medialen Ebene der neuen, digitalen Medien, v.a. soziale Online-Plattformen, weitergetragen. Pole Dance als zeitgenössische Bewegungsform verweist auf eine paradigmatische mediale Kulturgeschichte: denn Tanz werde von jedem Medium geprägt.²⁸⁹ Das kulturelle Phänomen des Pole Dance als populäre Sport-, Tanz- und Kunstform wurde erheblich mithilfe des World Wide Web offline/abseits in die Gesellschaft getragen. Schon jetzt lässt sich die signifikante Hypothese aufstellen, dass das Internet einen eminenten Einfluss auf das Phänomen hatte/hat und dessen Aus-, Wirkung können anhand der folgenden, westlichen Beispiele ausgewiesen werden. Die Untersuchung der modernen Bewegungsform führt vor allen zu Videoplattformen (*YouTube*, *Vimeo*)²⁹⁰ oder zu den sozialen Medien (*Facebook*, *Instagram*), welche unablässig für die Darstellungs- und Inszenierungskultur sind. *Tumblr* spielt kaum bis gar keine Rolle; Twitter wird/wurde eher bei Live Events der Pole-Szene verwendet. Der visuelle Content wird immer primär sein. Pole Dance-bezogene Inhalte und/oder Ähnliches finden ihren Schwerpunkt in themenspezifischen Blogs oder Websites. Der große Fokus der neuen kulturellen Anwendung liegt an der Vernetzung (Infotainment, Austausch, Entertainment, Partizipation), sowie an der Re-/Präsentation und der Distribution. Die partizipierende Anhänger*innenschaft des Pole Dance Phänomens fungieren als *Prosumer*²⁹¹ (als Verbraucher*in und Produzent*in) von Inhalten. Ein grober zeitlicher Richtwert der digitalen Distribution könnte bei 2010 gesetzt werden. Die Kultur des Teilens (share culture) hat sein Wesentliches dazu beigetragen, dass die weltweite Vernetzung auch „Trends“ (gewisser Tricks oder Pole-Stile) auslösen konnten (z.B. die Figur ‚Titanic‘). Mit dem Kunsthistoriker Jonathan Crary gesprochen vollzieht sich die *Ökonomie der Aufmerksamkeit* im historischen Kontext des Schauens, der Wahrnehmung, der Rezeption, etc.²⁹² Selbstvermarktung ist im Kontext des Pole Dance im Web 2.0 v.a.

²⁸⁹ Vgl. Marie-Luise Angerer/Yvonne Hardt/Anna-Carolin Weber (Hg.), *Choreographie - Medien – Gender*, Zürich: Diaphanes 2013.

²⁹⁰ Vgl. Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, S.382.

²⁹¹ Vgl. „2.3. Prosumer Cultures“, in: Ramón Reichert, *Amateure im Netz, Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: transcript 2008, hier S. 66-77.

²⁹² Vgl. Roman Marek, *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*, Bielefeld: transcript 2013, S. 20.

durch die 4. Generation der Ausübenden in den Distributionskanälen und sozialen Netzwerken (z.B. *Instagram*, *Snapshot*) ein präsent Thema. Die Autorinnen des *Poledance Passion* -Technikbuch geben zu bedenken, dass Pole Dance als Sportform eine Möglichkeit dem*der Akteur*in als einzelnes Subjekt sich zentriert in den Fokus zu positionieren anbietet: „Fakt ist auch, dass bei allen Sportarten, die Einzelpersonen in den Mittelpunkt stellen, die Gefahr besteht, dass der Sport als eine Plattform der Selbstdarstellung genutzt wird.“²⁹³ Soziale Plattformen im Web 2.0 stellen Instrumente der Selbstdarstellung da und fördern diese Zentrierung der eigenen Person über dies hinaus.²⁹⁴ Eine mediale Präsenz im Web 2.0 bedeutet auch, das Wollen zum Angeschaut-Werden. Vice versa funktioniert das voyeuristische Verlangen durch die Zurschaustellung gewisser Inhalte. Ähnlich der leiblichen Ko-Präsenz eines Publikums bei spezifischen Veranstaltungen, gewährt die digitale Archivierung eine Form der Schaulustbefriedigung, aber im Gegensatz zu den im Raum anwesenden Personen, ist es nicht ersichtlich, wer auf die Inhalte zurückgreift, geschweige denn diese konsumiert.

6.1 Medienpraktiken, Vernetzung, Infotainment, Re-/Präsentationspraxis und Medienumbrüche der Pole-Community

6.1.1 Die Kulturpraxis der Pole Dance Tutorials im Web 2.0

YouTube stellt ein immanentes Beispiel für das transnationale, transkulturelle Phänomen dar und war signifikant für die Ausübungspraxis offline. „Die Online-Communities können daher als kulturvermittelnde Plattformen angesehen werden, um Inhalte gleichen Interesses miteinander auszutauschen und kontextuell im medialen Dialog zu vertiefen.“²⁹⁵

Die Amerikanerin Karol Helms war eine der Ersten, welche die mediale Wirkung der Produktion und Distribution von (amateurhaften) Videos für sich nutzte. Via *YouTube* konnte sie sich seit dem Beitritt vom 16. 06. 2006 eine Fangemeinde und eine Online-Community aufbauen, um sich in der Pole-Gemeinschaft einen Namen zu machen. Ihre Tutorials wurden 3.623.219 Mal aufgerufen und sie hat 13.891 Abonnenten und Abonnentinnen (Stand 14. 02. 2017).

²⁹³ Rebel/ Bulka/ Rößle, *Poledance Passion*, 2013, S. 18.

²⁹⁴ Selbstrepräsentation als Teil der medialen Kultur wurde u.a. bereits im 3. Kapitel (Musikvideos) erwähnt, bzw. stellt in diesem Kapitel einen weiteren Bezug her.

²⁹⁵ Birgit Richard, *Flickernde Jugend - rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2010, hier S. 29.

„As a pioneer in the early days of the pole fitness movement, which took place mainly on *YouTube*, Karol gained popularity by sharing her progress through her own videos as well as inspiring and encouraging others to find their own pole prowess.“²⁹⁶

Die Videos spiegeln die anfänglichen, amateurhaften Versuche der digitalen Archivierung wider. Einige Videos enthalten vorab Warnungen von *YouTube*, dass der Inhalt des Gezeigten für so manche User*in unangemessen sein könnte. Dies verweist darauf, dass *YouTube* hier nicht zwischen tatsächlich pornografischem/sexuell exponierten oder harmloseren Inhalt differenziert. *YouTube* wie auch *Facebook* haben Probleme mit zur Schau gestellten Körpern.

Mit dem Progress des Pole Dance wurden die amateurhaften Videos professioneller; sei es auf technischer Ebene (Qualität von Ton und Bild), inhaltlicher Ebene (Ausführung, Variationen, etc.), visueller-ästhetischer Ebene (räumliche Anordnung) oder vermarktungstechnischer Ebene. Die Re-/Präsentation der Subjekte ist different, so gibt es auch genderspezifisch Differenzen. Eine arbiträre Recherche nach Pole Dance Tutorials auf *YouTube* lässt auf eben diese vier folgende Merkmale von Qualität schließen:

1. Produktion: Ist das Aufnahmemedium ein professionelles Gerät mit hochauflösender Kamera oder eines mit schlechter Bildqualität? Wird in der Nachproduktion eine Montage vorgenommen oder sind es nur generierte Schnitte? Gibt es erklärende Einschübe (Hilfestellungen, Warnungen, etc.)? Die technische Herangehensweise beinhaltet neben dem Bild gleichsam den Ton. Die originale Geräuschkulisse kann durch Überlagerung eines Musikstückes oder durch keinen Ton ausgeblendet werden. Zudem stellt sich die Frage, ob gesprochen wird. Wenn ja, ist dies beabsichtigt (siehe Punkt 2) und geschieht dies direkt in der originalen Aufnahme oder wurde es nachträglich aus dem Off eingesprochen?
2. Adressierung und Ästhetik: Wer wird angesprochen? Handelt es sich um eine direkte Adressierung (seitens der Einschübe oder dem Ton). Wird die Bewegung nur vorgezeigt? Kommt es durch Zeitlupe oder repetitiven Einschüben zur Wiederholung? Gibt es Variationen? Wenn ja, wie werden diese ausgewiesen?
3. Räumlichkeit: Die Örtlichkeit kann amateurhaft wirken, indem das Video in einem Wohnraum oder in einem Studio aufgenommen wurde (sind alltägliche Dinge im Hintergrund oder keine ablenkenden Gegenstände sichtbar?). Bei Sichtung von

²⁹⁶ Karol Helms-Kanal, *YouTube*, <https://www.youtube.com/user/REDKE71/about>, 16. 06. 2006, 14. 02. 2017.

Quellenmaterial wurden Haustiere (v.a. Katzen) des Öfteren als ungebetene/heimliche Akteure observiert.

4. Distributionsmedium: Je nach Anspruch und Distribution (ein oder mehrere sozialer Kanäle) wirkt sich die Herangehensweise auf die Produktion aus, denn auf einer Videoplattform lässt sich ein Video mit längerer Laufzeit besser generieren als auf einer Plattform wie *Instagram*. Was in dem einem sozialen Medium wirkt, ist nicht unbedingt reüssierbar in einem anderen.

Das *Pole Dance Dictionary*²⁹⁷ stellt ein exzeptionelles Exempel dar. Die englischsprachige Webseite ist eine Ansammlung von Videos, welche als Index angezeigt wird. Links seitlich befinden sich die ‚Moves‘, welche sich in den Content der Seitenproduzent*innen und den der User*innen teilen. Die nächste Unterteilung bildet die jeweilige ‚Kategorie‘: ‚Chinese Pole‘, ‚Climbs‘, ‚Doubles‘, ‚Drops‘, ‚Flexibility‘, ‚Inverts‘, ‚Poses‘, ‚Spins‘, ‚Strength‘, ‚Stretching‘ und ‚Transitions‘. Die dritte Unterteilung ist die des vorgeschlagenen Niveaus (Beginner, Intermediate, Advanced und Extreme). Die Videogestaltung des *Pole Dance Dictionary* Kanons sind im gleichen Design produziert. In hochauflösender Qualität wurde die jeweilige Bewegung aufgenommen. Klickt man auf der Seite auf das Standbild mit der jeweiligen Bezeichnung, kommt es zur Weiterleitung zum Video. Auch hier erscheint zuerst das Standbild mit der Figur, dann wird das kurze Video abgespielt. Die Bildebene zeigt die Chromstange zentriert in einem weißen, hell ausgeleuchteten Raum. Das Besondere an jedem dieser Videos ist die Schlichtheit, aber vor allem, dass die Audio-Ebene entfällt (keine Musik). Des Weiteren gibt es weder gesprochene noch visualisierte Anleitungen. Das ergibt insofern Sinn, da eine Vielzahl an Ausübenden somit ohne sprachliche Barriere angesprochen werden können.

6.1.2 Partizipation und selektive Gruppen der Pole-Community

Es entstand nicht nur eine präsenste Gemeinschaft durch *YouTube*, sondern auch das Web 2.0 bot eine große Möglichkeit der Vernetzung. Die Kommunikationsgemeinschaft geht zudem über zeit-räumliche Bedingungen hinaus. So wurde *Facebook* mit den 2010er Jahren zur kulturellen Schaltstelle. Neben offiziellen Fan-Seiten der (bekannten) Pole-Sportler*innen/Tänzer*innen/Künstler*innen, wurden Geheimgruppen, welche besonders für den Austausch der Subjekte unter Gleichgesinnten dient, signifikant. Die Verbindung

²⁹⁷ *Pole Dance Dictionary*, <http://poledancedictionary.com/moves/?q=>, 07. 07. 2017.

zu/in den Untergruppen wird u.a. durch Angebote von Plattformen, Studios (*Cleo's Rock N Pole*) oder Einzelpersonen (Sarah Scotts *Off the pole*) weitergeführt. Je nachdem, wonach das Pole Dance Mitglied an Tutorials sucht, wächst das Angebot von transnationalen Online-Lektionen stetig. Die ökonomische Entwicklung setzt unter anderem bei *StudioVeena.com* (2008) an, welche einer der Ersten weltweit war.²⁹⁸ Das Angebot bietet ähnlich dem *Pole Dance Dictionary* Kategorien des jeweiligen Niveaus und Stretching-Figuren, zudem Programme zu spezifischen Figuren, anderen luftakrobatischen Apparaten und anderen Konzepten an. Die Inhaberin und Verantwortliche Veena agiert als alleinige Repräsentantin und Instrukturin. Die Videos sind guter Qualität, aufeinander aufgebaut und logisch strukturiert. Es ist vor allem für Personen konzipiert, welche alleine zu Hause lernen möchten. Das Eigenheim dient als Studio in reiner Privatsphäre.

Im Gegensatz dazu steht *Cleo's Rock N Pole*²⁹⁹, welche mehr breitgefächerte Tutorials für alle Levels anbietet. Niveauunabhängig folgen diese allerdings keinem so logischen Aufbau. Dafür wird bei mehr als ein Duzend Instrukturin und einem Instruktor ‚gelernt‘. Markenzeichen ist die obligatorische Rockmusik. Bei den angeführten Plattformen zeigen sich mehrere Schnittstellen: sie verkaufen Spaß an der vertikalen Apparatur, versuchen trotz Möglichkeit des Testens ihre Kundschaft längerfristig an sich zu binden, bieten Aufgaben und rufen zur aktiven Partizipation in der Gemeinschaft auf. So werden Teilnehmende gelegentlich dazu aufgefordert eine demonstrierte Bewegung und folglich ein Bild oder ein Video dessen in einer Gruppe auf *Facebook* oder auf *Instagram* hochzuladen.

Eine zweite Form der Partizipation stellt obiges Teilen in einer spezielleren Art da. Das Nacheifern gewisser Figuren und Abfolgen ist seit Anbeginn des Phänomens Pole Dance im WWW erschließbar, zudem es sonst kein kulturelles Phänomen dieses Ausmaßes angenommen hätte. Ein performantes Beispiel ist der Move ‚Titanic‘, welcher von Phoenix Kazree um ca. 2012 kreiert wurde. Nach Veröffentlichen mehrere Fotos der Figur, rief die Akteurin die Pole-Community auf, diese nachzustellen, um sie auf ihrer Facebook-Profilseite gesammelt zu veröffentlichen.³⁰⁰ Die Interaktion mit einer bekannteren Größe der Szene ermöglicht den Partizipierenden einen (analogen³⁰¹ und) digitalen Austausch, um die Aufmerksamkeit an der eigenen Person für eine kurze Zeitspanne zu wecken.

²⁹⁸ Vgl. *StudioVeena.com*, <https://www.studioveena.com/users/home>, 07. 07. 2017.

²⁹⁹ Vgl. *Cleo's Rock N Pole*, <https://cleosrocknpole.com/>, 07. 07. 2017.

³⁰⁰ Die Figur, bzw. findet bedauerlicherweise keinen Eintrag in einem der Online-Blogs.

³⁰¹ Sofern es zu einem physischen Treffen kommt.

Eine alternative Form der Gemeinschaftsformung sind themenspezifische Bewegungen, wie zum Beispiel der Aufruf zu *Bringing Sexy Back*. Die UPA-Initiatorin Annemarie Davies beschreibt in ihrem Online-Blögeintrag eine Zusammenkunft mit einigen Stangentänzerinnen: „It blew me away how much they loved watching all of us dance, because, with out shame [sic!], we are sexy and little bit raunchy, in a good way, and unabashedly erotic at times.“³⁰² Diese Hinwendung zur Weiblichkeit und Sinnlichkeit könnte ein Erklärungsversuch sein, weshalb Pole Dance als Freizeitaktivität bei den Ausübenden so populär ist.

Nach einem Gespräch mit Alethea Austin erläutert sie, dass sie bei der zeitgenössischen, rasanten Entwicklung des Pole Dance der initiierte Funke, die Motivation, die Passion dessen verloren ginge:

„[W]hat pole dancing is all about[:] expressing our selves and showing the world that we are sexy. Forget about the stigma, that will always be an issue. But, only if you let it be. Knowing who you are and what you do is mostly what matters. My philosophy is, if they can't handle it, it's because they are scared.“³⁰³

Wen genau Davies mit ‚they‘ anspricht wird nicht thematisiert, jedoch können hier die Außenstehenden (welche nicht Pole Dance ausüben), sowie die sportlich-orientierten Poletänzer*innen inkludierend gedacht werden.

Die politisch-motivierte Bewegung *Black Girls Pole 2015* war eine (verspätete) Re-/Aktion auf die politisch-soziale Bewegung *Black Lives matter* (2013). Die US-amerikanische Organisation ist im Bestreben Frauen jeglicher Herkunft in die Pole Dance Welt einzuführen, um sie zu inspirieren und zu befähigen. „BGP is a movement to celebrate black women in the pole community and introduce new faces to the transformative power of pole.“³⁰⁴ Das Kollektiv positioniert sich als Plattform für die Akzeptanz des eigenen Körpers, geistigen Herausforderungen und die Expressivität der eigenen Individualität. Im Rahmen dessen werden Veranstaltungen und Freizeitaktivitäten organisiert.

Diese Beispiele sollen auf die Organisation der selektiven Gruppe verweisen, doch im Web 2.0 erscheinen diese als Unität einer Pole-Community. Durch den digitalen Austausch kann die Gemeinschaft vergrößert, gestärkt oder geschwächt werden.

³⁰² Poler Bear, „Do We Need to Bring the Sexy Back?“, UPA. *United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2012/06/do-we-need-to-bring-the-sexy-back/>, 30. 06. 2012, 01. 08. 2017.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ „About“, *Blackgirlspole*, <http://www.blackgirlspole.com/about>, 08. 08. 2017.

„Die partizipative Kultur ist somit eine Kultur der Zugänglichkeit. Sie ermöglicht allen Mitgliedern einer Gesellschaft, die Öffentlichkeit und den darin stattfindenden Diskurs aktiv mitzubestimmen und zu formen und in ist in dieser Hinsicht ein geschichtlich absolut ein geschichtlich absolut einzigartiges Phänomen.“³⁰⁵

Der kommunikative Austausch in den sozialen Kanälen förderte die Zugänglichkeit zu den verschiedenen Inhalten, welche eminent für die Entstehung regionaler, nationaler und transnationaler Syllabi war. Diese ‚User-Generated-Contents‘ im Dispositiv der sozialen Medien führte zu Medienumbrüchen, differenzierten Medienpraktiken, sowie einer differenten Art der Fan-Kultur.

6.1.3 Medienumbruch: von *YouTube* zu *Instagram*

Die Aufmerksamkeit (im Sinne Crarys und Georg Francks 1998), welche zunehmend eine versiegende Ressource³⁰⁶ wird, wird nicht nur in der Schnelllebigkeit des 21. Jahrhunderts, sondern auch in der Pole Dance Community manifest. Die großen Namen des zeitgenössischen Pole Dance der ersten Generation/en sind unter anderem durch *YouTube* oder *Facebook* populär geworden. Ähnlich wie das Aufkommen gewisser Trends von Tricks des Tanzvokabulars oder gewisser Bewegungsstile, wird die Gegenwärtigkeit von Pole Stars durch die alternierenden Medienpraktiken verändert. Die Popularität aufsteigender Individuen changiert durch repetierend-inszenatorischer Präsenz in den sozialen Medien. Marshall McLuhans kritisch zu betrachtendes Theorem ‚The Medium is the message‘ kann hier auf die Größen der Pole-Szene umgelegt werden. Die Stars fühlen sich bestimmten sozialen Medien in gewissem Maße eher zugehörig oder verbunden. Die ‚Old-School‘-Polers sind eher *YouTube* oder *Facebook* zugeneigt – je nachdem, welche Botschaft oder generierter Inhalt auf Webseiten oder Blogs zu spezifischen Themen aus und zu dem Pole Dance Bereich ansprechend ist. Simplifiziert könnte gesagt werden, dass die Trendstars mit den Trendmedien verbunden sind.

Instagram wurde zusehends zu einem wichtigen Instrument. ‚In‘ ist, wer täglich etwas oder gar mehrmals (täglich) veröffentlicht und dauerpräsent ist (Doris Arnold, Lisette Krol, etc.). Die Inhalte werden manchmal später oder zu einem gewissen arbiträren Zeitpunkt veröffentlicht. Der Zeit-Raum-Aspekt wird dadurch eher unklar, wie der Hashtag ‚Throwback‘ oder ‚Throwback Thursday‘ verdeutlicht. Der Blick in die Vergangenheit manifestiert eine willkürliche Zeitspanne. Indes wird das Gefühl der

³⁰⁵ Vgl. Christine Weitbrecht, „Partizipative Kultur. Implikationen für Gesellschaft, Politik und Medien“, Christian Stiegler (Hg.), *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*, Bielefeld: transcript 2015; (= *Digitale Gesellschaft*). S. 107-124, hier S. 109.

³⁰⁶ Vgl. Marek, *Understanding YouTube*, 2013, S.21.

Liveness durch die Funktion der eigenen ‚Story‘ suggeriert. Fotos oder kurze Videos, welche nach 24 Stunden wieder gelöscht werden, sind besonders beliebte Möglichkeiten des suggerierten Dabei-Seins. Dies generiert den Rezipientinnen und Rezipienten unmittelbar vor, während oder kurz nach einem/s Geschehen/s eine gewisse Exklusivität. Die Pole Dance bezogenen Inhalte sind Schnappschüsse oder professionelle Aufnahmen von (einmaligen) Veranstaltungen – wie Wettbewerben, Showcases, Workshops oder Trainings im (eigenen) Studio. Den öffentlich-anmutenden, geteilten Inhalten stehen privaten/persönlichen Erlebnissen wie Urlaub, etc. gegenüber. *Instagram* erscheint als ultimative Plattform der Alltagskultur und Selbstdarstellung (Gebärden, Make-Up, Kleidung, etc.). Die Frage nach dem Authentischen erscheint durch dieses Medium noch schwieriger beantwortet zu werden, welches hier nicht als neues Thema weiterverfolgt wird.

Mit einer neuen Mediendisposition wird neues Rezeptionsverhalten geschaffen. Das Web 2.0 lässt die Akteur*innen durch die Selbstinszenierung präsenter erscheinen, da ein Austausch sämtlicher Inhalte schneller vonstattengehen kann. Andererseits funktioniert die Art der Fan-Kultur reziprok, denn die direkte (digitale) Vernetzung erscheint noch schneller auf *Instagram*: ein Herz (Äquivalent zum Like/Daumen nach oben) ist (seitens der Settings) schneller akquirierbar als auf *YouTube* oder *Facebook*. Alle an dem Phänomen aktiv Beteiligten treiben eine progressive, globalere Vernetzung voran. Das ist das Interessante an einer Randsport/-tanzart, welche einen Massenkultur-Charakter besitzt oder zumindest einen Breitensport-Charakter annimmt.

Die Verwendung der Pole Dance spezifischen Hashtags werden für dieses Phänomen wichtiger: falls ein Name eines Tricks/Spins an etwas anderes erinnert (*#unicorn*, *#waterfall*, *#jade*, etc.), wird der Hashtag am Anfang mit ‚*#pd*‘ – für Pole Dance abgekürzt – eingeleitet, um dezidiert auf diese Pole Dance Körperbewegung zu verweisen (ergo *#pdunicorn*, *#pdwaterfall*, *#pdjade*, etc.). Diese Abgrenzung, beziehungsweise Zugehörigkeit ist ein vermittelndes Element des progressiven Vernetzens im transnationalen Ausmaß. Kunstgriffe (Zeitraffer) können mehr Darstellungsmöglichkeiten gewährleisten. Seitens der Konsument*innen verändert sich das Sehverhalten eben daher gehend. Denn die Frage richtet sich nach dem Anreiz: schauen sie, weil es ihr Lieblingspolestar ist; möchten sie etwas Neues lernen; sind sie auf der Suche nach kreativen Inspirationen für ihre eigenen Choreografien, etc.? Der Medienumbruch beeinflusst die Wahrnehmung, dies äußert sich in der sich verkürzenden Aufmerksamkeitsspanne. Mit der tendenziellen Auslagerung zu *Instagram* veränderte sich

das Sehen, Lernen und Präsentieren für Pole Dance Videos. Mitte 2013 wurde die Videofunktion von *Instagram* mit einer Länge von 15 Sekunden eingeführt. In dem Online-Artikel des Startups *QUARTZ* erläutert der Journalist Christopher Mims, dies sei kein Zufall, da diese Länge einer konventionellen US-amerikanischen TV-Werbung entspreche und sich daher ein lukratives Geschäft generieren lässt.³⁰⁷ Die 15 Sekunden eines hochgeladenen Videos sind eine sehr begrenzte Zeit. Der*die *Prosumer* musste sich im Vorhinein überlegen, was er*sie darbieten möchte. Die Frage dürfte sich darum gedreht haben, ob es sich hierbei um einen Trick/Spin, eine Abfolge von einzelnen Körperbewegungen handeln oder ob mitunter ein Teaser gezeigt werden soll. Mit der aktuellen Erweiterung auf 60 Sekunden wurde unterdes ein wenig mehr Aufmerksamkeit an die Partizipierenden generiert. Dies beeinflusst im Umkehrschluss eine Modifizierung des ‚User-Generated-Contents‘, da es ein Zeigen z.B. einer längeren Tanz-Sequenz ermöglicht.

6.2 Der (ostentative) Körper. (Auffällige) Re-/Präsentation des (weiblichen) Körpers im WWW

Die ostentative Zurschaustellung des Könnens und des Körpers bedingt den Diskurs über Selbstbestimmtheit, Emanzipation, *Empowerment* und Gender.

Joshua Paul Dales These folgend, wurde der zeitgenössische Pole Dance nicht nur von, sondern *für* [von Autor selbst kursiv gestellt] Frauen weiterentwickelt.³⁰⁸ Sonach ist der Phänomen-Diskurs ein Diskurs der Frauen. Frauen können im 21. Jahrhundert (in der westlichen Zivilisation) in vielen Bereichen selbstbestimmt agieren: das Recht auf Wählen, den eigenen Unterhalt mit der selbsterwählten Tätigkeit bestreiten, Job und/oder Familie einen persönlichen Stellenwert zuschreiben, eigenes Geld für Zerstreuung investieren, etc. Der weibliche Körper wird zur selbstbestimmten Zone, wenn Körperdikate der zeitgenössischen Gesellschaft, zugunsten des eigenen Wohls, missachtet werden. Diese autarken Perspektiven könnten für das Phänomen des zeitgenössischen Pole Dance eine signifikante Zäsur sein und eine Exegese für den Boom der massenkulturellen Bewegung

³⁰⁷ Vgl. Christopher Mims, „It’s no accident Facebook made Instagram’s new videos exactly as long as a television commercial“, *QUARTZ*, <https://qz.com/96475/its-no-accident-facebook-made-instagram-s-new-videos-exactly-as-long-as-a-television-commercial/>, 20. 06. 2013, 08. 04. 2017.

³⁰⁸ Vgl. Dale, „The future of pole dance“, siehe URL, S. 382.

sein. Denn die bürgerliche Ideologie³⁰⁹ verwehrt durch die binären, antiquierten Geschlechtercharakteristika emanzipatorische Bestrebungen, wie z.B. sexuelle Befreiung. Selbstbestimmtheit des eigenen Körpers und der eigenen Entscheidungen sind nicht immer disponibel, da Frauenkörper bis dato öffentlich verhandelt werden. Mediale Bilder (Film & Fernsehen, Werbung, World Wide Web, etc.) geben bestimmte Schönheitsbilder oder Verhaltensweisen vor und sie/diese diktieren, wie sich Frauen kleiden sollen, um als sexy oder schön zu gelten. Dichotom zeigen sich die Ambivalenzen zur nackten Haut, beziehungsweise leicht bekleideter Körper, welche teilweise auch anstößig wirken. Die amerikanische Gesellschaft ließ(e) Frauen nur wenige Optionen die eigene Sexualität zu erforschen und zu entfalten, ohne sich rechtfertigen zu müssen.³¹⁰ „Female sexuality is the seat of every woman’s power.“³¹¹ Eine Frau, welche sich mit ihrer eigenen Sexualität und ihrem eigenen Körper auseinandersetzt, wirkt in einer patriarchalischen Gesellschaft zum Teil (noch)³¹² befremdlich. Partiiell ist zu beobachten, dass der weibliche Körper ein mächtiges, politisches Instrument ist oder zu diesem instrumentalisiert wird (Diskurse über die Verhüllung des Gesichts/Körpers, Abtreibung, etc.). Medien sind verantwortlich für Sexualisierung und Firmen/Unternehmen gebrauchen Sexualisierung für den eigenen Profit (vgl. D. L. Tolman/C. P. Bowman/J. F. Chmielewski). Die Wissenschaftlerinnen erläutern den dort befindlichen, öffentlichen Diskurs des diffusen Begriffes, welcher prekärerweise vereinfacht zwei distinktive Phänomene beschreibt:

„(1) the sexualization of culture, which is an intensified presence and infusion of often uncalled-for sexuality into products, media and norms; and (2) the sexualization of individuals, meaning both the process and the effects of living within this sexualized context particularly on girls and women.“³¹³

Dies impliziert auch die Selbst-Sexualisierung und offenkundigen Widerstand zu dieser, beziehungsweise den Prozess des Sexualisiert-Werdens von Mädchen. Die Forscherinnen stimmen mit der Populär-Psychologie überein, der Habitus von Mädchen

³⁰⁹ mit Wohler gesprochen – „aus Tugenden wie Vertragstreue, Sparsamkeit, Fleiß, von der protestantischen Ethik ausgehender Puritanismus, Selbstbeherrschung, Disziplin, Leistungsbereitschaft, Triebverzicht, Selbstzwang, Körper- und Sinnenfeindlichkeit [besteht]“, Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 194.

³¹⁰ Vgl. Griffin Sterett, *Pole story*, S. 3.

³¹¹ Ebd., S. 3.

³¹² Bestrebungen von Feminist*innen sind vorhanden.

³¹³ Deborah L. Tolman/Christin P. Bowman/Jennifer F. Chmielewski, „Anchoring Sexualisation: Contextualizing and Explicating the Contribution of Psychological Research on the Sexualization of Girls in the US and Beyond“, *Children, Sexuality and Sexualisation*, Hg. Emma Renold, Jessica Ringrose, R. Danielle Egan, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan 2015. Part I, 5. Kapitel, S. 71 – 88, hier 71. Die Autorinnen beziehen sich auf den Report of the APA Task Force on Sexualization of Girls, 2005.

und Frauen wird in Relation mit Sexualisierung erforscht. Ausgehend von der Annahme, es handle sich um einen Prozess, welcher den Widerhall der kulturellen Omnipräsenz von sexuellen Bildern aufzuzeigen versucht.³¹⁴ Vorherrschend wird die Sexualität von Mädchen sowohl in den USA als auch im Vereinigten Königreich (UK) als moralische Panik statuiert (v.a. weiße, heterosexuelle Mädchen aus der Mittelschicht).³¹⁵ Ulrike Wohler sieht in den bürgerlichen Mentalitäten, Wertevorstellungen und Körperbildern eine Feindlichkeit gegenüber den dualen Geschlechtern. Denn einerseits bedienen sich die Darstellungslust und der Exhibitionismus an den femininen zugewiesenen Stereotypen, andererseits lassen sie die maskulinen zugewiesenen Stereotype nicht gelten. Frauen werde diese Zurschaustellung des Körpers in kultureller Akzeptanz zugesprochen. Männer erlebten hierbei eine gesellschaftliche Einschränkung in Bezug auf Kleidung, Auftreten und dem Sich-selbst-in-Szene-Setzens.³¹⁶

„Der Mann dagegen steht mit der Demonstration von genitaler Potenz im Verdacht des sexuellen Übergriffs. Männliche Exhibitionisten haben nur die Chance ihre Zeigelust subversiv und nonkonformistisch, aber straffrei, in künstlerischen, kulturindustriellen und alltagskulturellen Berufszweigen auszuleben.“³¹⁷

Die normierten und tradierten Geschlechterstereotypen gehen nahtlos mit Sexualmoral einher, welche konkludierend sich auf alle Geschlechter auswirkt.³¹⁸ Die ostentative Repräsentation im Web 2.0 (oder auch in anderen Medien), unabhängig von Geschlechtsidentität, kann emanzipatorische Momente generieren. Ulrike Wohler konkludiert in ihrem Werk, dass:

„[d]ie Zurschaustellung oder auch >>Exhibition<< des weiblichen Körpers [...] also – je nach Kontext – durchaus Ausdruck erotischer Macht, und damit Ausdruck eines Sexualobjektes sein [kann]. Erotische Macht konstituiert sich über Attraktivität und Sex-Appeal, über eine erotische Selbstdarstellung. Damit hat diese emanzipatorischen Charakter und ist Bestandteil eines avantgardistischen beziehungsweise postmodernen antibürgerlichen Frauenbildes.“³¹⁹

Sport und Fitness seien Werkzeuge, um sich von dem Bild des Pole Dance der Sex-Industrie zu differenzieren, womit Samantha Holland statuierte 2010, „pole [dancing] is a

³¹⁴ Vgl. Tolman/ P. Bowman/ F. Chmielewski, „Anchoring Sexualisation“, S. 71.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 82ff.

³¹⁶ Vgl. Fußnote 60, Ulrike Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 196.

³¹⁷ Wohler, *Weiblicher Exhibitionismus*, S. 196.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 196.

³¹⁹ Ebd., S. 199.

positive activity for many women all over the world; pole represents a complex intersection of body, pleasure, fitness and friendships“.³²⁰ Holland dekuviert, dass die Debatte im feministischen Diskurs auf die Fortführung der Sexualisierung (z.B. Levys ‚raunch culture‘) verweise. Jedoch konnte sie einige Zweifel anhand ihrer umfangreichen Analyse der von ihr geführten Interviews mit Pole-Akteurinnen ausräumen, dass der Stangentanz/die Freizeitaktivität nicht rein auf einen objektvierbaren Körper rekurriert. Feminismus sollte genau auf dies eingehen; dass Frauen und andere soziale Geschlechter ihren Körper/Kleidungsstil zeigen, sich präsentieren wie sie möchten, ohne auf jegliche äußere Hülle reduziert zu werden. Diese Frage warf Samantha Holland auch schon 2010 in ihrem Werk auf. Claire Griffin Sterrett beschreibt in der Einführung ihres Essaybandes, das für manche die Pole- und Exotic-Gemeinschaft gefährlich erscheint, da für manche die Pole- und Exotic-Gemeinschaft gefährlich erscheine, weil die Aktivitäten dieser Frauen als aufreizende Provokation wahrgenommen werden und sonach eine Herausforderung der Norm darstellen.³²¹ Seit Mitte der 2000er Jahre untersucht die *Pole story*-Autorin auf akademischen Niveau die Entwicklungen des Pole Dance. Sie hebt die Hauptdifferenz der Tanz-, Sport-Form und zu den Strip Clubs hervor. „One of the most effective ways to explore sexual desire (which is a bodily experience) is through movement or dance, particularly erotic movement.“³²² Im geschützten Rahmen eines Studios können die Schülerinnen sich in einem Umfeld ausleben, in welchem auf die Lernenden kein Druck ausgeübt wird und sonach bestehe keine Gefahr, ihre Sexualität verstecken zu müssen.³²³ „Women who pole dance become more confident and comfortable with their sexuality.“³²⁴ Es wird hier nicht weiter ausgeführt, ob dies den Umgang mit Sex oder der weiblichen Identität betrifft. Griffin Sterrett weiter: „Our culture gives women mixed messages about their sexuality and pole dancing can be a healthy way for them to work through these messages individually.“³²⁵ Weitergedacht könnte dies ein Erklärungsversuch sein, dass Frauen (soziale) Medien gebrauchen, um dies auch medial-öffentlich auszuleben und ihr Können so zur Schau zu stellen.

Die jeweilig vorherrschenden, sozialen Schönheitsdiktate lassen oder ließen kaum Spielraum für Abweichungen, der Prozess des Aufbrechens dieser befindet sich erst in der

³²⁰ Samantha Holland, *Pole Dancing, Empowerment and Embodiment*, Hampshire: Palgrave Macmillan 2010, S. 177.

³²¹ In ihrem Essayband werden keine Quellen und Verweise getätigt. Vgl. Claire Griffin Sterrett, *Pole story. Essays on the power of erotic dance*, Ort: Verlag keine Angaben, 2011, hier S. 3f.

³²² Ebd., S. 4.

³²³ Vgl. ebd., S. 1.

³²⁴ Ebd., S. 2.

³²⁵ Ebd., S. 2.

Anfangsphase. Es herrscht ein gewisser Dualismus in der Debatte um die zeitgenössische Pole-Bewegung. Einerseits ist es vor allem für Frauen bedeutsam, *Empowerment* bei der vertikalen Ausübung erfahren zu können. Durch die sportliche Anstrengung und den Kraftaufbau lernen sie physische Stärke kennen, aber erlangen auch auf diesem weiteren Weg den Besitz des Bewusstseins des eigenen Körpers. Einige Akteurinnen (und Akteure*) fanden durch diese Bewegungsform zu ihrer eigenen Sportlichkeit. Im Fokus des Bewegungsvokabulars stehen vor allem Arme und Oberkörper, welche bei der Ausführung sämtlicher Bewegungen viel Kraft in Anspruch nehmen. Die stereotype Eigenschaft der körperlichen Kraft wirkt hier deshalb dualistisch, da sie auch durch das Tanzen dem Ausdruck der Weiblichkeit hervorrufen. Gerade die sinnlichen Bewegungen erinnern an frühere Tanztraditionen und die hervortretende Tradition der tanzenden Frau (Bauchtanz, Fertilitätsriten, etc.). „Die moderne Form der Zweigeschlechtlichkeit ist zwar historisch entstanden, sie wird in ihrer jeweiligen konkreten Ausprägung aber täglich neu durch die Handlungen der Menschen produziert.“³²⁶ Das Konstrukt des Weiblichen, beziehungsweise der heteronormativen Geschlechterbilder kann destruiert werden, indem der Diskurs um weibliche Muskeln und dessen Ästhetik vorangetrieben wird. Auf sozio-kultureller Ebene sind Muskeln maskulin konnotiert. Durch zeitgenössische Bewegungsformen kommt es allerdings zu sanften Umbrüchen. Das Bild des ‚schwachen Geschlechts‘ im Hinblick auf das Physische ist insofern antiquiert, da Frauen auch stark sein können und sind (dazu gibt es sportwissenschaftliche Auseinandersetzungen). Offensichtlich starke Poletänzerinnen (Zoraya Judd, Rafaela Montanaro) verdeutlichen die Versinnbildlichung des kraftsportähnlichen Aspekts des Pole Dance. Eine neue Geschlechterordnung verweist auf Akteure, welche sich stereotypisch, weiblich-konnotierter Elemente wie Platform Heels oder ‚weiblicher‘-tänzerischer Elemente bedienen (Josiah ‚Badazz‘ Grant, Steven Retchless). In Anlehnung an Judith Butlers *Performative Acts and Gender Constitution*, 1990 konstituiert sich persönliche Geschlechtsidentität, dies realisiert gesellschaftliche Diskurse über archetypische Bilder, beziehungsweise wird Leib-Sein und Körper-Haben (im Sinne Plessners) neu reflektiert und im Tanz sichtbar gemacht.

Die sozialen Medien ermöglichen nun eine neue Ästhetisierung der thematisierten Aspekte. Das Präsentieren der eigenen Person, des Körpers und des Könnens Neben der

³²⁶ Johanna Lalouschek/ Ruth Wodak, „Liebe gnädige Frau...‘ – Sprache und Sprechen über Frauen/mit Frauen“, Kapitel in: Angerer, Marie-Luise/Johanna Dorer (Hg.), Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung, Wien: Braumüller 1994, (= Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft Bd. 9, Hg. Wolfgang R. Langenbucher), S. 217.

(stolzen) Zurschaustellung von Muskeln, Schwielen, Hornhaut an den Händen und Schweiß werden nicht nur schöne, athletische oder geschundene Körper gezeigt. Die sozialen Kanäle ermöglichen jeder Person eine Bühne, auf welcher der eigene Körper gezeigt oder gar sichtbar gemacht wird. Das gilt vor allen für Menschen, welche nicht den gesellschafts-konventionellen Idealen von Schönheit, Ästhetik oder Athletizismus entsprechen. Ethnische Herkunft, sowie Alter (Greta Pontarelli), Körpergewicht (*Curvy Girls Pole*) oder körperliche Beeinträchtigung (die im Rollstuhlsitzende Amerikanerin Erin Clark oder die Britin Danielle Smith, sowie Deb Roach) erscheinen durch die in Klammer gesetzten Exempel als inferiore Kategorien.³²⁷

6.3 Massenwirksame Distribution und dessen Rezeption des Pole Dance unter den Aspekten Körper-Diskurs und Unterhaltungswert in Talentshow-Beiträgen

Durch die Medienumbrüche und Medienpraktiken der Partizipierenden ist es schwer eine genaue, allgemeingültige Aussage über Rezeption zu treffen, da diese nicht statistisch haltbar gemacht werden kann. Jedoch kann über die Kommentare des jeweiligen Mediums eine Selektion erstellt werden. Bei der Recherche von Videos sind die Plattformen *YouTube* und *Vimeo* immanent. Auf *Vimeo* wurden am 12. 06. 2016 unter „pole dance“ 4.111 Ergebnisse erzielt, wovon 63 nicht angezeigt wurden, da der Filter für Minderjährige automatisch als Besucher*in aktiviert ist. Derzeit sind es 35.500 Ergebnisse, wovon 239 aufgrund eben genannten Filters nicht einsehbar sind (Stand: 02. 12. 2017). Pole Dance bezogene Inhalte werden eher unter der ‚Relevanz‘ als nach der ‚Beliebtheit‘ beurteilt.³²⁸ Waren es auf *YouTube* per Suchfeld „pole dance“ etwa 686.000 Ergebnisse (Stand: 12. 06. 2016), ist der derzeitige Stand mit 6.750.000 Ergebnissen (02. 12. 2017) ein Hinweis auf die massenhafte Produktion und Distribution von Pole Dance-signifikanten Inhalten. Unter den Top 5-Videos der höchsten ‚Aufrufzahlen‘ waren Mitte 2016 drei verschiedene Video-Uploads vom gleichen Auftritt³²⁹ vertreten. Aktuell sind in den Top 5 vier Video-Uploads mit Talentshow-Beiträgen.³³⁰ Sonach werden in diesem Unterkapitel die prädestinierte Inszenierung des Pole Dance zur Distribution, sowie dessen Rezeption auf *YouTube* untersucht.

³²⁸ Vgl. „pole dance“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/search?q=pole+dance>, 02. 12. 2017.

³²⁹ Lulus Auftritt wird folglich in diesem Kapitel thematisiert. Vgl. „america's got talent 2012 pole dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=lZAWFajua7g>, Leonel Angel, 04. 06. 2012, 12. 06. 2017.

³³⁰ Vgl. „pole dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/results?q=pole+dance&sp=CAM%253D>, 02. 12. 2017.

Es kann einen Unterschied machen, ob der*die User*in bei der gezielten Suche eines Pole Dance Contents schon in Kontakt mit dem Phänomen gekommen ist. Je nachdem wird die Erwartungshaltung oder der Blick auf den nachfolgenden Inhalt einen Einfluss auf die Konsumation dessen haben. Selbstausübende oder Leute, welche mit der Materie vertraut sind, haben einen anderen Anspruch an das visuelle Material, beziehungsweise womöglich einen anderen Blick auf dieses. Tänzer*innen und deren Publikum sind eher vertraut mit Praktiken und Bewegungen des kulturellen Tanzphänomens. Jemand, der a priori noch keinen Bezug zu dieser Bewegungsform hat, kann nach dem unbeabsichtigten Finden a posteriori ganz unterschiedliche Emotionen empfinden oder differente Gedanken zu diesem Content hegen (wie zum Beispiel im Zirkus, in welchem das Bewundern und Staunen des Spektakelhaften im Vordergrund stehen). Ein signifikanter Aspekt bei den analysierten Videos ist das Entfallen der leiblichen Ko-Präsenz der Zuschauer*innenschaft. Jemand vor einem Fernsehapparat oder einem digitalen Medium entzieht sich dieser. Durch die filmische Begrenzung des Bildes wird der Ausschnitt zu einem Faktor der Distanz und verwehrt dem*der Zuschauenden den Liveness-Aspekt, was sich wiederum auf die Rezeption einer Performance auswirken kann (sei es durch die Montage, eine schlechte Kameraführung, das Fehlen gewisser Teile, etc.).

Während innerhalb der Pole-Community kontinuierlich Berichte oder Hinweise zu neuen Dokumentationen, ‚Werbevideos‘ (wie *Why I Dance*) z.B. auf *Facebook* zirkulieren, sind besonders Auftritte bei Talentshows auch außerhalb der transmedial-vernetzten Gemeinschaft konstruktive Beiträge der Distribution. Zu Beginn des zeitgenössischen Pole Dances wurden bereits Auftritte von populären Schauspielerinnen zu dem Thema des vertikalen Metall-Apparates in Talkshows zur sportlichen/erotischen (Selbst-) Vermarktung genutzt. Westliche Talentshows waren für (noch un-)bekannte Pole-Tänzer*innen als Medium der (Selbst-)Darstellung oder der Repräsentation der zeitgenössischen Bewegungsform wichtig (Alesia Vazmitsel bei *Britain's Got Talent*, 2010; Steven Retchless bei *America's Got Talent* 2011; Anastasia Sokolova bei *Ukraine's Got Talent*, 2014). Vielen war und ist es ein Anliegen, den Stangentanz populärer zu machen und die Vielfältigkeit abseits der stereotypen Prämissen³³¹ darzustellen. Im Gegensatz zu Pole Dance Dokumentationen³³², welche hauptsächlich einen Wettbewerb als Rahmung des Formats haben, sind Fernsehformate als Distributionsmittel für die breite Masse auf eine differenzierte Art zugänglicher. Je nachdem, um welche Uhrzeit es zur

³³¹ Vgl. Kapitel 3.

³³² Vgl. die Auflistung der Dokumentationen im Quellenverzeichnis <<C. AUDIOVISUELLE MATERIAL>>.

Ausstrahlung kommt, werden mehr Altersgruppen erreicht. Das Problem der Präsentation und Repräsentation vom zeitgenössischen Pole Dance schlägt sich in der digital gespeicherten Form nieder: Zeit und Raum sind Parameter, welche durch Montage verändert werden/wurden.

Musikwahl und Outfits der Teilnehmenden spielen eine untergeordnete Rolle, verweisen aber latent auf den jeweiligen Stil, welcher propagiert werden soll. Wahrnehmung und Rezeption sind hier ein wesentlicher Faktor. Die erste Instanz sind die Jury-Mitglieder, die zweite bedingt sich durch das Publikum vor Ort – beide Instanzen stehen in unmittelbarer leiblicher Ko-Präsenz. Während die Zuschauer*innenschaft Anerkennung, erstaunte oder verwunderte Gesichter und Applaus als Zuspruch oder Ablehnung nonverbal bekunden, wird dies teilweise durch die Jury artikuliert. Die dritte Instanz wird durch das Publikum vor dem Fernsehgerät, sowie vor den anderen technischen Apparaten (Computer, Smartphone, Tablets), welche das WWW als Quelle der digital gespeicherten, veröffentlichten Aufnahme abrufen können, gebildet. Der (digitale) Diskurs rund um den Tanz, dessen Geschichtsschreibung, erotischer Aspekt, Körper, Körperlichkeit, Aussehen, Alter und Repräsentation, wird im Netz bei (fast) allen Auftritten thematisiert. Mehr kontroverse Kommentare widerfahren den Kandidat*innen, welche nicht der sozio-kulturellen Norm eines mutmaßlichen Tanzenden entsprechen (jung, heterosexuell, weiß, schlank/sportlich-athletische Figur, etc.).

Als Steven Retchless als Mann mit High Heels, Silber-Make-Up, Bodypaint und knapper Bekleidung erstmals bei *America's Got Talent* 2011³³³ auftrat, wurde dies nicht nur von den männlichen Jury-Mitgliedern gutgeheißen. Das Publikum vor Ort begrüßte den Tänzer vor Beginn mit Applaus, jedoch waren Buhrufe im Hintergrund wahrnehmbar. Der Moderator Nick Cannon kommentierte dies mit: „Only in New York...!“³³⁴. Der Tanz an der Stange zu dem Song „E.T.“ von Katy Perry zeigte tänzerische und akrobatische Elemente an einer an der Decke eingeklemmten Chromstange. In der Einspielung erzählte Steven von dem Effekt des Transzendentalen während dem Tanzen, was sich wiederum im Outfit und im Make-Up widerspiegelte. Der Paratext des Video-Uploads beschreibt, dass ein Tänzer aus New York die Jury verblüffte. Piers Morgan verlieh seinem Unmut Ausdruck und betätigte relativ bald den roten Buzzer. Die homophobe Einstellung wurde nicht verbalisiert, jedoch war die Ablehnung und Abneigung in der Mimik deutlich. Der zweite Juror Howie Mandel war während und nach der Performance hin und hergerissen,

³³³ Vgl. „America's Got Talent - Steven Retchless - Audition - Season 6“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cuOo-kbMyNc>, America's Got Talent, 22. 06. 2011.

³³⁴ Ebd.

schwankte und ließ den Teilnehmer schlussendlich in die zweite Runde. Sharon Osbourne war als einzige Jurorin sofort begeistert. Die Kommentare der *YouTube*-User*innen zeigten sich größtenteils solidarisch und verurteilten die homophoben Attitüden. Das Verhalten der (vermutlich) heterosexuellen Männer ist ein signifikantes Exempel, dass Tanzende in der binären Geschlechtsstruktur besonders im Alltag immer noch Ablehnung erleben. Der tanzende Körper wird der Geschlechtsnorm nach auf seine ihm zugeordneten Geschlechter-Kodierungen hin untersucht. Steven Retchless war sich vor seinem Auftritt mutmaßend dessen bewusst, dass ihm a priori Rejektionen widerfahren werden und gerade aus dieser Motivation heraus könnte er dort aufgetreten sein. Dies zeigt, dass Männer sich gleichfalls sinnlich – und dies v.a. auf Plattform Heels – bewegen können und, dass Pole Dance keine Normen kenne. Die sexuelle Orientierung scheint immer noch ein Kriterium für das Gefallen in der Rezeption im Allgemeinen oder einer guten Performance zu sein.

Dass die USA ein eminentes Problem mit (unrealen) Schönheitsidealen, welche in den Medien propagiert und in der Gesellschaft teilweise unreflektiert aufgenommen werden (hierzu gibt es zahlreiche Publikationen und Studien), hat, zeigt Lulus polarisierender Auftritt beim gleichen TV-Format im darauffolgenden Jahr. Dieses Video hatte 23.505.053 Aufrufe, 36.283 Likes, 13.745 Dislikes und 6.059 Kommentare auf *YouTube* (Stand: 12. 06. 2017).³³⁵ Die übergewichtige Performerin zeigte sich in einem türkisen Zweiteiler zu Beginn zuversichtlich und selbstbewusst. Den Tanz vollführte sie auf einer Stage Pole zu Etta James' „I Just Wanna Make Love To You“. Die freistehende Stange wackelte durch die flotte Abfolge der Bewegungen, was die Zuschauer*innenschaft des Videoportals mit Besorgnis, und im Versuch humorvoll zu wirken, kommentierte. Die Rückmeldungen der Jury-Mitglieder bezogen sich nicht direkt auf ihren Körper, jedoch war es offensichtlich, dass der adipöse Körper von den Zuschauenden nicht gewünscht war. Howard Stern sagte kurz und knapp, ihr Versuch sei kein „million dollar shot“, und übergab sofort das Wort an Sharon Osbourne, welche zwar das selbstsichere Ausführen der Bewegungen bewunderte, jedoch ohne Weiteres mit einem Nein ihre Ablehnung ausdrückte. Als Einziger zeigte sich in diesem Beispiel Howie Mandel positiv angetan. Im Gegensatz dazu widerfuhr der Britin Emma Haslam der britischen Ausgabe eine positivere Erfahrung. Als die korpulentere Teilnehmerin vor die Jury trat, wurde sie auf ihr „skimpy outfit“ von Simon Cowell angesprochen, worauf sie antwortete, sie wolle zeigen, dass *Pole Fitness* nicht nur für „usual sizes“ sei. Im schwarzen mit Silber-Nieten besetzten

³³⁵ Vgl. „america's got talent 2012 pole dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=IZAWFajua7g>, Leonel Angel, 04. 06. 2012, 12. 06. 2017.

Einteiler absolvierte sie ostentativ zu Katy Perrys „Firework“ ihren Auftritt. Beifall bekam die Teilnehmerin während gewisser Bewegungen (Spin, Kopfüber-Figuren). Mit dem ersten Kommentar der Jurorin Amanda Holden („For you to get up there and have such good body confidence – is a massive example for girls all over the country!“³³⁶), zeigte sich die zweite Jurorin Alesha Dixon über die Körpermaße positiv unbekümmert. Die beiden männlichen Juroren, welche leicht argwöhnisch das Treiben beobachteten, versicherten nur knapp ihre Zustimmung mit einem kurzen Ja. Bei diesem Beispiel beschneidet die Montage den Flow des Tanzes; es wirkt mehr ausschnittshaft, indem v.a. der gezeigte Fokus auf den Kopfüber-Figuren lag. In schnellen Schnitten wurden ihr Körper, sowohl aus der Perspektive des Publikums und der Jury, als auch aus der Froschperspektive vom Bühnenrand aus hinter der Stage Pole gezeigt. Die Jury und das Moderatorenduo zeigten sich über ihr Können erstaunt. Es wurden hauptsächlich Zuschauerinnen aus dem Publikum und deren positiv gestimmte Gesichter gezeigt.³³⁷

Diese ersten Beispiele der Distribution bedienen sich zum Teil der konservativ-heteronormativen Blickpraxis. Anstelle des ‚male gaze‘ könnte der Terminus ‚misogynen Blick‘ im Kontext der Kunst und im Alltag appliziert werden, da dieser präziser auf das negative Bild der Frauen eingeht, da der ‚male gaze‘ durchaus positiv(er) gedeutet werden kann. Misogyn bezeichnet die Einstellung, Frauen würden/werden „bestraft“, da sie durch ihre lüsterne Art und Weise (Kleidungsweise, Habitus) Männer erregen könnten. Frauen und ihre Körper sollen nicht als Verlockung betrachtet und auf die optische Erscheinung und das ‚mythische Wesen‘ reduziert werden. Zu überdenken sind die patriarchalen Bilder, Denkmuster und Vorgaben, wie sich Frauen zu kleiden und zu verhalten haben, denn es obliegt jedem einzelnen Subjekt, wie sich dieses präsentieren möchten. Die beiden Auftritte von Lulu und Emma verdeutlichen a priori die Anmaßung Außenstehender, korpulentere Körper-Typen³³⁸ könnten ihr eigenes Gewicht kaum an einer Chromstange halten, geschweige denn, sich geschmeidig bewegen. Dies wiederum könne zum weiteren Missfallen des Publikums führen. A posteriori kann dies eintreten (im Falle von Lulu), aber erstaunte Gesichter, Beifall und Anerkennung können ebenso die Folge sein. Dies

³³⁶ „A pole-dancing masterclass from Emma Haslam | Britain's Got Talent 2014“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=eqzUI5t9qJ4>, Britain's Got Talent, 17. 05. 2014, 12. 06. 2017.

³³⁷ Das Video hatte 54.378.139 Aufrufe, 113.562 Likes, 7.719 Dislikes auf *YouTube* (Stand: 12. 06. 2017). Die Kommentarfunktion wurde deaktiviert, welche für den gesamten Kanal und dessen Video-Uploads gilt. Vgl. „A pole-dancing masterclass from Emma Haslam | Britain's Got Talent 2014“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=eqzUI5t9qJ4>, Britain's Got Talent, 17. 05. 2014, 12. 06. 2017.

³³⁸ Das soziale Problem der Körper, welche nicht der Norm entsprechen, soll hier nicht Fokus des Diskurses sein. Es ist differenziert zu betrachten, ob ein Körper gesundheitliche Probleme, etc. aufweist oder (gesunde), alternierende, realere Körper zugunsten des Diktums des vermeintlich perfekten Körpers, welcher dank Photoshop in Hollywood, Fashion-Magazine oder in sonstigen Medien, negiert oder abgelehnt werden.

bedingt aber nicht minder die Aufgeschlossenheit der Jury-Mitglieder in Bezug auf die nicht thematisierte, sexuelle Orientierung, wie es bei Steven Retchless der Fall war.

Konkludierend muss verdeutlicht werden, dass die Repräsentation von Pole Dance (gleichgültig, ob als erotisch-anmutender Tanz oder unterhaltsame, akrobatische Form) Mut erfordert, da das Stigma um die Geschichtsschreibung des zeitgenössischen Phänomens ubiquitär in den meisten Köpfen der Zuschauer*innen im Westen präsent ist. Dieses Bild kann nun mittels Lied-, Outfit- und Tanzstil-Wahl, Körper-Typ, sexueller Orientierung oder Alter dekonstruiert oder aufrecht erhalten werden. Können, Ästhetik und Repräsentation sind der Nexus des Pole Dance Dispositivs. Unter Rückgriff eines Narratives (siehe Kapitel 5) werden alternative Bilder für eine Zurschaustellung angeboten, um eine Konvergenz und Akzeptanz im sozio-kulturellen Bereich zu schaffen.

CONCLUSIO

Ausgehend von der leitenden Forschungsfrage, wieso Pole Dance als stereotype, erotische Tanzform aus dem Rotlicht-Milieu stammend stigmatisiert wurde und immer noch wird, wurden die Geschichtsschreibung, sowie dessen theatrale und mediale Kulturausprägungen in den verschiedenen Kapiteln und Themenbereichen aufbereitet. Die zeitgenössische Bewegungsform erscheint mit all seinen Ausprägungen vielfältig. Einerseits mit den erotischen, künstlerischen Komponente, andererseits mit den spektakelhaft-artistischen, sportlichen Ausprägungen. All diese Facetten wurden anhand von einer selektiv-repräsentativen Auswahl an Beispielen herausgearbeitet und analysiert.

Die Kontextualisierung durch die geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen boten im 1. Kapitel eine Inauguration an Pole Dance. Neben dem tanzhistorischen, film- und medientheoretischen Überlegungen bot der interdisziplinäre Zugang zu Theorien und Theoremen eine Rahmung, um das zeitgenössische Phänomen in Relation zu Gender, Sexualität, Machtverhältnissen, Kontrolle des Körpers, sowie dessen leib-körperlicher Realisierung zu thematisieren.

Das 2. Kapitel bot neben den Einflüssen auf das zeitgenössische Phänomen, die Sicht auf den Differenzierungsprozess, welcher die verschiedenen Stile hervorbrachte. Die kulturelle Tanzform verzeichnet eine Migration zu einer sportlich-olympischen Tendenz, sonach zeichnen sich Abgrenzungsversuche in der aufstrebenden Pole-Community ab, welche zu einer möglichen sozialen Marginalisierung führen. Anhand des reichen, audiovisuellen Bilderpools wurden für die folgenden Analysen ausgewählte Fallbeispiele erörtert. Das Bildmaterial wurde explizit auf Personen an einer vertikalen Stange untersucht. Das exemplarische Aufzeigen und das systematische Beschreiben der Bildebene nach den selektiven Parametern sollten Impressionen um die zeitgenössischen Diskurse des Pole Dance legitimieren.

Deshalb wurde im 3. Kapitel ein Exkurs zum zeitgenössischen Strip Club-Dispositiv unternommen. Anschließend folgte die Untersuchung von kulturell-repräsentativen Darstellungen in audiovisuellen Medien. Die marginale Repräsentation wurde unter anderem durch das Fallbeispiel *Powder Blue* ausgewiesen. Signifikant waren die Charakterzeichnung, sowie Blick und Wahrnehmung auf die Stripperin in diesem Film. *Snowden* demonstrierte dichotome Bilder des Pole Dance Einsatzes. Dies manifestierte sich besonders in der Ästhetik. Die nachfolgenden Fallbeispiele der Musicalfilme wurden kurz skizziert. Das Vorstellen der Verwendung der Stange als dingliches Attribut und die

Darstellung im Kontext der Narration waren im Fokus. Mit Marilyn Monroes Tanzszenen in *Let's make love* (1960) wurde ein Paradigmenwechsel im klassischen Hollywood-Kino sichtbar. Der Tanz an der Stange bot weit mehr als nur Unterhaltung. Montage und Mise en Scène verwiesen auf den ‚male gaze‘ und die Frau als Lustobjekt, welche sich tanzend an einer Stange präsentierte. Dass Pole Dance als Unterhaltungswert eine andere Dimension widerfährt, wurde durch das Fallbeispiel der *King of Queens*-Folge herausgearbeitet. Um dem Wunsch des Ehemannes nachzukommen, hat die Protagonistin einen Pole Dance Kurs besucht. Als eine der ersten medialen Darstellungen, abseits des (zwielichtigen) Strip Club-Dispositivs, wurde eine Situierung eines zeitgenössischen Pole Dance Studio nachgestellt. Darauf folgend wurden im Kapitel 3 Musikvideos auf den Einsatz der Bewegungsform analysiert. Die Musiker*innen setzten Striptease-Tänzerinnen für ihre diegetische Unterhaltung, sowie zur Image-Konstatierung ein. Dies ist für die Selbstdarstellung von Musiker*innen an der Stange gültig, welche ihre Sexyness und sexuelle, erotische Attraktivität promiskuitiv zur Schau stellen wollten. Die Bandbreite an audiovisuellen Materialien zeigt auf, dass die Darstellung an der vertikalen Apparatur in jeglicher Form vorwiegend der Selbst-/Inszenierung diene. Neben dem Entertainment-, Eye Candy-Aspekt wurden alternative Einsätze des Tanzes angeboten. In jedem Video waren Musik, Text, Ästhetik und Blick immanente Parameter der Re-/Präsentation.

Nach den popkulturellen Beispielen folgte im 4. Kapitel die Untersuchung des theatralen Pole Dance in Hochkultur, Kunst und im öffentlichen Raum. In der Produktion *SALZ BURG* wurden die beiden Stangentänzerinnen nicht (nur) als ästhetische Augenweiden eingesetzt, sondern wurden mit großem Stellenwert figurativ zu den Theaterschaffenden und Schauspielenden auf semiotischer Ebene gesetzt. Die signifikante Analogie zu dem Sponsor lässt sich auf andere Produktionen der Kunst- und Theaterszene übertragen. Neben dem erotischen und prostituierenden Gedanken, wurde nachfolgend Eisa Jocsos Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Pole Dance Vokabular, sowie Christine Ungers sozial-politische Motivation anhand ihres Auftritts im öffentlichen Raum überprüft.

Die Narrative der Pole Dance Performances wurden im 5. Kapitel in vier Kategorien organisiert. Kristy Sellars Wettbewerbsbeitrag ist per se nicht erotisch-motivierend. Das Spiel mit dem Fantasiegedanken an den Beruf der Flugbegleiterin, sowie der popkulturellen Referenz kreiert eine potenzielle, erotische Darstellung. Der spektakelhafte Charakter einer live vorgeführten Performance findet sich auch im zweiten Beispiel wider. Die vertikalen Apparate wurden in der *Cirque du Soleil*-Show als

Simulation von Baumstämmen eingesetzt. Die unterschiedlichen Stangenoberflächen boten einen Vergleich, beziehungsweise eine Differenzierung der gezeigten Bewegungen. Im Gegensatz zu dieser artistischen Vorführung, steht das Liebes-Narrative – vertreten durch das Fallbeispiel *THE LAST GOODBYE* als Exempel eines heteronormativen Gefüges – im ‚privateren‘ Rahmen gegenüber. Die Montage des Videos trug zu einer weiteren Ebene der Liebes-Narration bei. Die letzte Kategorie bediente sich an medialen Kunsttricks, um einen Kunst-Anspruch zu stellen. Einerseits wurde das schwarz-weiße Video *Nowness* als Zurschaustellung des Könnens und des Momentum, sowie die Verschiebung, beziehungsweise Auflösung der Zeit-Raum-Bedingungen herausgearbeitet, andererseits konstatierte Kristy Sellars im zweiten Kunst-Beispiel eine Zäsur in der Art der kulturellen Re-/Präsentation von Pole Dance durch die Medienkombination in einem weiteren Wettbewerbsbeitrag.

Das 6. Kapitel umfasste die Thematisierung der Medialisierung von Pole Dance im WWW. Digitale Medien und die Ökonomie im Web 2.0 waren für die Distribution einer (Mainstream-)Sport- und Tanzform verantwortlich. Die hier vorgenommenen Diskurse sollten aufzeigen, dass Pole Dance in seiner zeitgenössischen und populären Form ohne den Medieneinflüssen so nicht existieren würde. Sonach wurden die Medienpraktiken der Pole-Community anhand der signifikanten Kulturpraxis der Tutorials auf *YouTube*, die Partizipation und die Organisation in selektive Gruppen herausgearbeitet. Das Praktizieren der share culture reüssierte in einer Fülle an Moves, Tricks, etc., welche der Freizeit- und Profi-Bewegung dienlich war. Neben Infotainment, schaffte das Mediendispositiv ein neues Rezeptionsverhalten, welches sich unter anderem durch die Medienumbrüche zeigte. Die Markteinführung von *Instagram* geht mit einer Zäsur der Re-/Präsentation und (Selbst-)Inszenierung einher. Zudem wurde der (ostentative) Körper sozio-kulturell erörtert, um diese Art der Darstellung im WWW zu legitimieren. Körper, welche der sozialen Norm nicht entsprechen, wird durch soziale Netzwerke eine Plattform der Zurschaustellung geboten. Die Distribution in den traditionelleren Kanälen, wie Fernsehen, war ebenso ein wichtiger Teil. So zeigen die Fallbeispiele der Talentshow-Beiträge wie Körper, Können, Aussehen und Unterhaltung in der Wirkungs- und Rezeptionsforschung differenziert verhandelt werden.

Konkludierend zieht sich der Körper-Diskurs konstant durch diese Arbeit hindurch, denn die Frage nach der Re-/Präsentation des Körpers ist immanent. Erotische Unterhaltung und audiovisuelle Materialien widerspiegeln die (patriarchalen) Machtverhältnisse (stereotype

Charakterzeichnungen der Stripper*innen in Filmen, *SALZ BURG*, etc.) – meistens auf binärer Geschlechterebene. Der weibliche Körper und die Sexualität stehen im Fokus der Diskurse. Durch mediale Bilder und soziale Vorschriften erweist sich besonders der (weibliche) Körper als historisch-wandelbare Projektionsfläche, die sowohl ästhetisch, wie auch sozial konstant dem kritischen Blick der öffentlichen Meinung standhalten muss. „Sex sells“ oder die anhaltend populäre, stereotype Darstellung von Pole Dance werden im Besonderen in Filmen und Musikvideos aufgegriffen und konstatieren sich als Medien der Erotik – sei es ostentativ, sexualisiert oder sexualisierend. Der erotisch-anmutende Paartanz lässt sich sowohl in *Rock of Ages*, wie auch subtiler in *THE LAST GOODBYE* ausweisen. In Anlehnung an die Termini ‚raunch culture‘ und ‚striptease culture‘ sind die medialen Bilder der Musikvideos oder sozialen Plattformen Beweise, dass die Medien als Instrumente zur Selbst-/Darstellung genutzt werden und diese reziprok prägen. Die Skopophilie und das Angeschaut-Werden-Wollen bedingen die (selektierte) Partizipation innerhalb der Pole-Community. Sonach weisen die Medieneinflüsse eine Veränderung der Tanzästhetik und kulturellen Form auf. Die immanenten Blickpraktiken (der genderneutrale gaze, wie auch der ‚male gaze‘), sowie die Wahrnehmungs- und Rezeptionsebene sind Teil des jeweiligen Mediums. Für das Sichten und Analysieren der audiovisuellen Materialien der Aufführungen und Performances gilt immer, dass der flüchtige Charakter des Tanzes konstatiert wird. Denn die leibliche Ko-Präsenz zwischen Akteur*innen und Publikum fällt als erste Instanz weg. Bewegung, Raum, Rhythmus und Körper sind wesentliche und sinnlich erfahrbare Konstanten. Dennoch sind Aufnahmen dieser zeitgenössischen Phänomene von Bedeutung, um den Diskurs der Medialisierung des Tanzes voranzutreiben. Denn anhand des filmischen Materials können Tanz und seine sozio-kulturelle Bedeutung aufgezeigt, dokumentiert und archiviert werden. Daher wurde in dieser Arbeit Pole Dance unter den jeweiligen, medialen Parametern betrachtet, berücksichtigt und bot überdies viele Schnittstellen an, welche eine differenzierte Art der Untersuchung ergeben hätten.

AUSBLICK

Desiderabel wären die Akzeptanz, beziehungsweise eine andere Art der Diskussion der Geschichtsschreibung des Pole Dance, sowie eine nicht diffamierende Darstellung von Stripper*innen in den verschiedenen Medien (Filmen, Werbungen, etc.). Die Akzeptanz der zeitgenössischen Präsentation der Phänomen-Vielfältigkeit ohne Marginalisierung oder Stigmatisierung wäre ein positives, sozio-kulturelles Statement. Denn jede*r Ausübende soll Pole Dance als das betrachten, wie sie*er den Stangentanz sehen und exekutieren möchte ohne unter jeglichen sozial-politischen Zwang stehen zu müssen. Dies ginge jedoch nur über eine offene, objektive Gesellschaft. Ein Paradigmenwechsel bezüglich der Erotik in Theater und Film zeichnet sich erst mit Umbruch der Verantwortlichen ab. In Bezug auf den Mediengebrauch werden mutmaßend Umbrüche zu erwarten sein, da die Medienkultur und Medienpraktiken durch stetigen, technischen Progress absehbar sein werden. Auf akademischer Ebene wäre eine trans-, beziehungsweise interdisziplinäre Auseinandersetzung der Geistes- und Kulturwissenschaft mit Pole Dance als ernstzunehmendes Phänomen gleichfalls desiderabel.

Quellenverzeichnis

A . LITERATUR

Amort, Andrea/Mimi Wunderer-Gosch (Hg.), *Österreich tanzt*, Wien [u.a.]: Böhlau 2001.

Bechdolf, Ute, „Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Rezeptionsweisen“, *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung*, Hg. Marie-Luise Angerer/Johanna Dorer, Wien: Braumüller 1994; (= *Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft* Bd. 9, Hg. Wolfgang R. Langenbucher), S. 186 – 193.

Angerer, Marie-Luise/Yvonne Hardt/Anna-Carolin Weber (Hg.), *Choreographie - Medien – Gender*, Zürich: Diaphanes 2013.

Bökenkamp, Gérard, *Ökonomie der Sexualität. Von der Liebesheirat bis zur Sexualität*, München: FinanzBuch-Verl. (Edition Lichtschlag) 2015.

Carter, Alexandra (Hg.), *Rethinking Dance History. A Reader*, London [u.a.]: Routledge 2004.

Dahms, Sibylle (Hg.), *Tanz*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 2001.

Desmond, Jane C. (Hg.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin 2001; (= *Studies in dance history*).

Eder, Franz. X., *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München: Beck, 2. erweiterte Auflage, 2009; (Orig. 2002).

Egan, R. Danielle, *Dancing for Dollars and Paying for Love. The Relationships Between Exotic Dancers and their Regulars*, Basingstoke: Palgrave MacMillan 2006.

Faber, Elfriede/Robert Kaldy, *Wiener Vergnügungsstätten*, Erfurt: Sutton 2009; (Die Reihe Archivbilder).

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Sandra Umhuth/Matthias Warstat (Hg.), *Ritualität und Grenze*, Tübingen [u.a.]: Francke 2003; (= *Theatralität* Bd. 5).

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014.

Foucault, Michel, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.

Gugutzer, Robert (Hg.), *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld: transcript 2006; (= *Materialitäten* Bd. 2, Hg. Gabriele Klein, Martina Löw, Michael Meuser).

Griffin Sterrett, Claire, *Pole story. Essays on the power of erotic dance*, 2011.

Griffiths, Kerry, *Femininity, feminism and recreational pole dancing*, London: Routledge 2016.

Holland, Samantha, *Pole Dancing, Empowerment and Embodiment*, Hampshire: Palgrave Macmillan 2010.

Jarrett, Lucinda, *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin: Rütten & Loening 1999.

Jeschke, Claudia/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk 8 2000; (= *Documenta choreologica; Theatralia*).

Jung, Vera, *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln, Wien [u.a.]: Böhlau 2001.

Kelley, Sheila, *Pole Dancing für jede Frau. Strip-Workouts mit Sheila Kelleys S-Faktor*, München: riva 2008; (Orig. *The S-Factor. Strip Workouts for Every Woman*, New York: Workman Publishing Company 2003).

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart [u.a.]: UTB 2005.

McNair, Brian, *Striptease Culture. Sex, media and the democratization of desire*, London [u.a.]: Routledge 2002.

Marek, Roman, *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*, Bielefeld: transcript 2013.

Mulvey, Laura, "Visuelle Lust und narratives Kino", *Frauen in der Kunst*, Hg. Nabakowski, Gislinde/Helke Sander, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, (= Bd.1). S. 30-46.

Ott, Dorothee/Thomas Köbner (Hg.), *Filmgenres. Musical- und Tanzfilm*, Stuttgart: Reclam 2014; (Hg. Thomas Köbner, *Filmgenres*, Reclams Universal-Bibliothek).

Pechriggl, Alice, *Eros*, Wien: Facultas.WUV, (Orig. *Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte*, Hg. Konrad Paul Liessmann).

Peters, Kathrin/Andrea Seier (Hg.), *Gender & Medien-Reader*, Zürich: Diaphanes 2016.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*, Tübingen [u.a.]: A. Francke 2002.

Rebel, Nadine/Christina Bulka/Julia Rößle, *Poledance Passion. Technik. Training. Leidenschaft. Mit zahlreichen Porträts internationaler Stars*, München: Copress 2013.

Reichert, Ramón, *Amateurs im Netz, Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: transcript 2008.

Reichert, Ramón, *Die Macht der Vielen. Über den neuen Kult der digitalen Vernetzung*, Bielefeld: transcript 2013; (= *Edition Medienwissenschaft*).

Renold, Emma/Jessica Ringrose, R. Danielle Egan (Hg.), *Children, Sexuality and Sexualisation*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan 2015.

Richard, Birgit, *Flickernde Jugend - rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2010.

Roach, Catherine M., *Stripping, Sex and Popular Culture*, Oxford [u.a.]: Berg 2007.

Rosiny, Claudia, *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript 2013; (= *TanzScripte* Bd. 27, Hg. Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein).

Rosiny, Claudia, *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zürich: Chronos 1999; (= *Theatrum Helveticum* 5, Hg. Andreas Kotte, Universität Bern). (Zugl. Bern, Univ., Diss., 1997).

Salmen, Walter, *Tanz im 17. Und 18. Jahrhundert*, Leipzig: VEB Dt. Verlag für Musik 1988; (= *Musikgeschichte in Bildern* Bd. 4: Musik der Neuzeit)

Salmen, Walter (Hg.), *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim [u.a.]: Olms 1999; (= *Trepsichore* Bd. 3).

Sanders, Teela/Kate Hardy, *Flexible Workers. Labour, regulation, and the political economy of the stripping industry*, London [u.a.]: Routledge 2014.

Schaufler, Birgit, „Schöne Frauen –Starke Männer“. *Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht*, Opladen: Leske + Budrich 2002; (Hg. Hildegard Macha, *Augsburger Reihe zur Geschlechterforschung* Bd. 3).

Schäffer, Karoline, „Pol(e)artiy. Ein Tanz an den Grenzen gesellschaftlicher Akzeptanz“, Masterarbeit, Universität Wien, Institut für Sozial- und Kulturanthropologie 2017.

Seeßlen, Georg/Claudius Weil (Hg.), *Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980; (= Hg. Bernhard Roloff/Georg Seeßlen, *Grundlagen des populären Films* Bd. 7).

Sigusch, Volkmar, *Sexualitäten. Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2013.

Stiegler, Christian (Hg.), *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*, Bielefeld: transcript 2015; (= *Digitale Gesellschaft*).

Tait, Peta, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, London [u.a.]: Routledge 2005.

Tholen, Georg Christoph, „Auge, Blick und Bild. Zur Intermedialität der Blickregime“, *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Hg. Nadja Elia-Borer, Samuel Sieber, Georg Christoph Tholen, Bielefeld: transcript 2011; (= *MedienAnalysen* Bd. 13). S. 19-30.
Trehse, Ina, „Starker Mann am Mast. Pole Sport zwischen Trend und Tradition“, *Pole Art Magazine. The Pole Dance Magazine* 02/2015, März/April/Mai 2015, S. 32f.

Wilkerling, Jeannine, *Pole Dance und Fitness. Das Technikbuch*, Hamburg: tredition 2011.

Wohler, Ulrike, *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*, Bielefeld: transcript 2009; (= *Gender Studies*).

B. ONLINE

Wissenschaftliche Aufsätze

Dale, Joshua Paul, „The future of pole dance“, *Australasian Journal of Popular Culture* Vol. 2(3), 2013, EBSCOhost,
<http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=d95a9200-6b8b-4ccc-a147-c5d3b204e041%40sessionmgr107&vid=0&hid=124&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=85789975&db=hus>, 20. 05. 2016, S. 381-396.

Donaghue, Ngaire/Tim Kurz/Kally Whitehead, „Spinning the pole: A discursive analysis of the websites of recreational pole dancing studios“, *Feminism & Psychology* Vol. 21(4), 2011, SAGE, <http://fap.sagepub.com/content/21/4/443.abstract>, 18. 05. 2016, S. 443-457.

Holland, Samantha, „Preparation and determination: three vignettes of gendered leisure“, *Journal of Gender Studies* Vol. 18(1), März 2009, EBSCOhost, <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=e5896a12-7ac0-4b24-88b2-c7d153ce8c80%40sessionmgr4004&vid=0&hid=4204&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=36591474&db=hus>, 07. 07. 2016, S. 35-45.

Lamb, Sharon/Kelly Graling/Emily E. Wheeler, „‘Pole-arized‘ discourse: An analysis of responses to Miley Cyrus’s Teen Choice Awards pole dance“, *Feminism & Psychology* Vol. 23(2), 2013, SAGE, <http://fap.sagepub.com/content/23/2/163.short>, 18. 05. 2016., S. 163-183.

Levenson, Ellie, „Up and down the pole“, *New Statesman* Vol. 133(4711), 25. 10. 2004, EBSCOhost, <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=f6c7cecd-6a20-40b5-a6e6-6fe97d2115a0%40sessionmgr4005&vid=0&hid=4204&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=14795285&db=hus>, 07. 07. 2016, S. 14-15.

Owen, Louise, „‘Work That Body’: Precarity and Femininity in the New Economy“, *TDR. The Drama Review* Vol. 56(4), 2012, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?sid=ee15e230-23bd-4ecd-9059-676e08356ee1%40sessionmgr107&vid=0&hid=118&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=83520596&db=hus>, 07. 07. 2016, S. 78-94.

Whitehead, Kally/Tim Kurz, „‘Empowerment‘ and the Pole: A Discursive Investigation of the Reinvention of Pole Dancing as a Recreational Activity“, *Feminism & Psychology* Vol. 19(2), 2009, SAGE, <http://fap.sagepub.com/content/19/2/224.short>, 28. 09. 2015, S. 224-244.

Ylönen, Maarit E., „Bodily Flashes of Dancing Women: Dance as a Method of Inquiry“, *Qualitative Inquiry* Vol. 9 Number 4, August 2003, SAGE,
<http://qix.sagepub.com/content/9/4/554.full.pdf+html>, 27. 04. 2015, S. 554-568.

Online – Artikel/Einträge

Bindel, Julie, „Iceland: the world’s most feminist country“, *the guardian*,
<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/mar/25/iceland-most-feminist-country>,
25. 03. 2010, 03. 03. 2017.

Kaczmarek, Ludger/Andreas Jahn-Sudmann, „gaze / male gaze“, *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, 25. 01. 2012,
01. 05. 2017, 01. 05. 2017.

Kolb, Chirin, „Sexy Theater - Zuzana Fucikova beim Pole Dance auf der Opernbühne“, *SÜDWEST PRESSE*. Ulm/Neu-Ulm, http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/sexy-theater-zuzana-fucikova-beim-pole-dance-auf-der-opernbuehne-8290346.html, 24. 04. 2015, 09. 03. 2017.

Mims, Christopher, „It’s no accident Facebook made Instagram’s new videos exactly as long as a television commercial“, *QUARTZ*, <https://qz.com/96475/its-no-accident-facebook-made-instagrams-new-videos-exactly-as-long-as-a-television-commercial/>, 20. 06. 2013, 08. 04. 2017.

Myers, Lori, „Pole Dancing Around the World“, *The Pole Dancing Shop*,
<https://www.thepoledancingshop.com/pole-dancing-around-the-world/>, 13. 02. 2012, 20. 03. 2017.

The Blogsite of ,The Political Pole Dancer‘ Toni ,Misty‘ Mansell,
<http://www.thepoliticalpoledancer.com>, 25. 03. 2017, 27. 04. 2017.

Cleo’s Rock N Pole, <https://cleosrocknpole.com/>, 07. 07. 2017.

Curvy Girls Pole, <https://curvygirlspole.com/>, 07. 08. 2017.

Eisa Jocson, <https://eisajocson.wordpress.com/>, 07. 03. 2017.

Fistfull of Steel, <http://www.fistfulofsteeldocumentary.com/#>, 04. 08. 2016.

Pole Dance Dictionary, <http://poledancedictionary.com/moves/?q=>, 07. 07. 2017.

StudioVeena.com, <https://www.studioveena.com/users/home>, 07. 07. 2017.

Poler Bear, „History of Pole Dancing“, *UPA. United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2011/08/history-of-pole-dancing/>, 17. 08. 2011, 20. 01. 2017.

Poler Bear, „The Debate Continues: Banning Strippers/Sex Workers from Pole Competitions“, *UPA. United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2016/02/banning-stippers-sex-workers/>, 16. 02. 2016, 26. 04. 2017.

Poler Bear, „Do We Need to Bring the Sexy Back?“, *UPA. United Pole Artists*, <https://www.unitedpoleartists.com/2012/06/do-we-need-to-bring-the-sexy-back/>, 30. 06. 2012, 01. 08. 2017.

„SALZ BURG (2012). Uraufführung“, *aktionstheater ensemble*, <http://aktionstheater.at/produktionen/salz-burg/>, 24. 03. 2017.

„Archiv 1988 – 2016“, *Begrenzer Frühling*, <http://www.bregenzerfruehling.at/presse/archiv/>, 23. 04. 2017.

„About“, *Blackgirlspole*, <http://www.blackgirlspole.com/about>, 08. 08. 2017.

„Luzia“, *Cirque du Soleil*, <https://www.cirquedusoleil.com/luzia>, 30. 07. 2017.

„News“, *Elke Winkens*, <http://www.elkewinkens.at/site/content/home?query-start=25>, 12. 09. 2012, 26. 04. 2017.

„Pole & Highlights. The woman behind the pole“, *Officially Fawnia*,
<http://www.officiallyfawnia.com/about-me/#pole-highlights>, 26. 04. 2017.

„Guidelines and Regulations“, *Florida Pole Fitness Championship*,
<http://floridapolefitnesschampionship.com/competitor-info/guidelines-and-regulations/>,
26. 04. 2017.

„P.O.L.E.“, *Gerard & Kelly*, <http://gerardandkelly.com/projects/p-o-l-e-people-objects-language-exchange/>, 30. 06. 2017.

„Media“, *Greta Pontarelli*, <http://www.aerialzen.com/media/>, 02. 08. 2017.

„The Pirate (1948)“, *IMDb*, http://www.imdb.com/title/tt0040694/?ref_=nm_flmg_act_35,
04. 05. 2017.

„Powder Blue (2009). Trivia“, *IMDb*,
http://www.imdb.com/title/tt1032819/trivia?ref_=tt_trv_trv, 04. 05. 2017.

„Pole Sport“, *International Pole Sports Federation*, <http://www.polesports.org/pole-sport/>,
05. 07. 2017.

„BILDERBUCH – ‚Magic Life‘“, *music austria. WIR LIEBEN MUSIK/WE LOVE MUSIC*,
<http://www.musicaustria.at/bilderbuch-magic-life/>, Anne-Marie Darok, 21. 02. 2017, 22.
03. 2017.

„Eigenproduktionen“, *Musical & Stage Dance Company Burgenland*,
<http://www.musicalcompany.at/de/produktionen/eigenproduktionen/>, 25. 03. 2017.

„pole dance“, *Oxford Dictionaries. Language matters*.
<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/pole-dance?q=pole+dance>, 19. 08.
2015.

„Pole Styles: Stripper / Exotic / Classique – what’s the difference?“, *Peach Lee Ray*,

<http://www.polewithpeach.com/blog/pole-styles-stripper-exotic-classique-difference/>, 09. 06. 2017.

„About Pole Theatre USA“, *Pole Theatre USA* <http://poletheatreusa.com/about/>, 28. 05. 2017.

“Diplo – Set It Off feat. Lazerdisk Party Sex”, *Ryan Staake*, <http://ryanstaake.com/filter/music-video/Diplo-Set-It-Off>, 12. 06. 2017.

„The Etymology of the terms ‚Sex Work‘ and ‚Sex Worker‘, *Sex Workers Education Network*, <http://www.bayswan.org/sexwork-oed.html>, 08. 06. 2017

„Youdream“, *Superamas*, <http://www.superamas.com/pagesWorks/youdream.html>, 08. 06. 2017.

„feminazi“, *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=feminazi>, verschiedene, 23. 05. 2017.

„SJW“, *Urban Dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=SJW>, verschiedene, 23. 05. 2017.

„Poledance gegen Gatterjagd am Wiener Stephansplatz, *VGT.at. VEREIN GEGEN TIERFABRIKEN*, <http://vgt.at/presse/news/2016/news20160406es.php>, 06. 04. 2016, 20. 03. 2017.

„History of Champions“, *World Pole Dance Championships*, <http://www.worldpole.fitness/history-pole-dance>, 12. 06. 2017.

„Alternative exercise: pole fitness“, *X-Pole. Leader in Pole & Aerial Fitness*, <https://x-pole.co.uk/community/22-stories.html>, 20. 08. 2016.

C. AUDIOVISUELLES MATERIAL

Dokumentationen

Blood, Sweat & Sequins, Regie: Lou Quill, AUS 2013.

The Pole. Leidenschaft und Vorurteil, Regie: Katharina Flicker/Karo Schäffer, Österreich 2013.

Pole. Dancer and a Movie, Regie: Isri Halpern, Israel 2013

Pole Play: A Documentary on the World of Competitive Pole Dancing, Regie: Hailey Robbins, USA 2011.

DVD

Powder Blue. Hoffnungen findet man an den dunkelsten Orten, Regie: Timothy Linh Bui, DVD-Video, Sunfilm Entertainment 2009; (Orig. *Powder Blue*, USA 2008/2009).

Rock of Ages, Regie: Adam Shankman, DVD-Video, Warner Home Video Germany; (Orig. *Rock of Ages*, USA 2012).

Snowden, Regie: Oliver Stone, Universum Film GmbH 2017; (Orig. *Snowden*, GER/FR/USA 2016).

Filme

The Bling Ring, Regie: Sofia Coppola, USA 2013.

Dancing at the Blue Iguana, Regie: Michael Radford, USA 2000.

Enter the void, Regie: Gaspar Noé, FR 2009.

The Full Monty, Regie: Peter Cattaneo, UK 1997.

The Hunchback of Notre, Regie: Gary Trousdale/Kirk Wise, USA 1996.

Jailhouse Rock, Regie: Richard Thorpe, USA: 1957.

Magic Mike, Regie: Steven Soderbergh, USA 2012.

Magic Mike XXL, Regie: Gregory Jacobs, USA 2015.

The Pirate, Regie: Vincente Minnelli, USA 1948.

Powder Blue, Regie: Timothy Linh Bui, USA 2009.

Rock of Ages, Regie: Adam Shankman, USA 2012.

Showgirls, Regie: Paul Verhoeven, Frankreich/USA 1995.

Snowden, Regie: Oliver Stone, GER/FR/USA 2016.

Striptease, Regie: Alan Bergman, USA 1996.

White Christmas, Regie: Michael Curtiz, USA 1954.

The Wrestler, Regie: Darren Aronofsky, USA 2008.

Serien

Crazy Ex-Girlfriend, USA 2015- laufend. Staffel 1, Episode 9 „Going to the Beach with Josh and his Friends!“, US-Erstaussstrahlung 25. 01. 2016*.

Ghost Whisperer USA 2005-2010. Staffel 5, Episode 7 „Devil’s Bargain“, US-Erstaussstrahlung 23. 04. 2010*.

King of Queens, USA 1998-2007. Staffel 8, Episode 1 „Pole Lox“, US-Erstaussstrahlung 19. 09. 2005*.

Nikita, USA 2010-2013. Staffel 2, Episode 9 „Fair Trade“, US-Erstaussstrahlung 18. 11. 2011*.

Queer as Folk, USA-CDN 2000-2005. Staffel 1, Episode 20, US-Erstaussstrahlung 10. 06. 2001*.

* Alle Angaben zu dem Datum der Erstaussstrahlung beziehen sich auf <https://www.serienjunkies.de>.

Videos

a) Vimeo

„pole dance“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/search?q=pole+dance>, 02. 12. 2017.

„SALZ BURG (2012) - Aufzeichnung“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/42430303>, aktionstheater ensemble, 18. 05. 2015, 22. 03. 2017.

Tanz-Filmausschnitte:

„My Heart Belongs To Daddy“, *Vimeo*, <https://vimeo.com/11971652>, Things from my things, 23. 05. 2010, 07. 05. 2017.

b) YouTube

Karol Helms-Kanal, *YouTube*, <https://www.youtube.com/user/REDKE71/about>, 16. 06. 2006, 14. 02. 2017.

„The Abduction- Pole Theatre World Drama Champion Kristy Sellars“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=3I6k4nAaqM8>, Kristy Sellars, 17. 10. 2016, 30. 08. 2016.

„The Best Things Happen While You‘ re Dancing“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=5fwuzeze0nw>, Joe Revenge, 09. 09. 2012, 07. 05. 2017.

„Body Projection Mapping | DANSE BLEUE - Pole Dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yLn5AGRnMRE>, Paul Ackermann, 11.01.2007, 30. 06. 2017.

„Cirque du soleil luzia“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=7qpdKqvR2D0>, flybyqt1, 10. 04. 2017, 30. 07. 2017.

„Coup de Ville – Sint-Niklaas: Eisa Jocson“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=yWuFQWC2omU>, Ronny De Mulder, 12. 09. 2010, 13. 03. 2017.

„Gene Kelly Pole Dancing“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=PPbhlTjcE-Y>, Stephen Heise, 19. 11. 2012, 04. 05. 2017.

„Inside Amy Schumer – Judging Strippers“, *YouTube*,

<https://www.youtube.com/watch?v=gTFIdV9pPeU>, Comedy Central, 08. 04. 2015, 20. 04. 2017.

„Kristy Sellars Pole Theatre 2016 - Alice In Wonderland“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=SPEZdSW17w4>, Kristy Sellars, 31. 07. 2016, 30. 08. 2017.

„THE LAST GOODBYE. Choreography: Isis Masoud, Starring: Marlo Fiskén & Kyle DesChamps“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qYEu6cbo35I>, Isis Masoud, 22. 08. 2012, 05. 07. 2017.

„Miss Pole Dance Victoria 2012 2013 – Winner Kristy Sellars“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=fN5rGCeSdGo>, Kristy Sellars, 16. 11. 2012, 27. 07. 2017.

„NOWNESS Sarah Scott Pole Dance HD“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=U2lmQMkvWKA>, Sarah Scott, 06. 07. 2015, 08. 08. 2017.

„pole dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/results?q=pole+dance&sp=CAM%253D>, 02. 12. 2017.

„Poledance gegen die Gatterjagd mit Christine Unger“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=dueMmRXx9ng>, VGT.Austria, 20. 04. 2016, 20. 03. 2017.

Auftritte in Castingshows:

„A pole-dancing masterclass from Emma Haslam | Britain's Got Talent 2014“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=eqzUI5t9qJ4>, Britain's Got Talent, 17. 05. 2014, 12. 06. 2017.

„america's got talent 2012 pole dance“, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=lZAWFajua7g>, Leonel Angel, 04. 06. 2012, 12. 06. 2017.

„America's Got Talent - Steven Retchless - Audition - Season 6”, *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=cuOo-kbMyNc>, America's Got Talent, 22. 06. 2011.

„Emily Moskalenko, număr spectaculos de acrobație la bară”, *YouTube*,
<https://www.youtube.com/watch?v=LayO1wW-b2o>, Next Star, 22. 03. 2015, 12. 06. 2017.

„Saulo Sarmiento leaves the Judges feeling good | Auditions Week 6 | Britain's Got Talent 2016”, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=bTbaoO1T2Uc>, Britain's Got Talent, 14. 05. 2016, 12.06. 2017.

„Tomoko, pole dance a 70 anni”, *YouTube*,
https://www.youtube.com/watch?v=R_tjCib_vY, Italia's Got Talent, 30. 03. 2016, 12. 06. 2017.

Musikvideos:

(1994) „Aerosmith - Crazy“, <https://www.youtube.com/watch?v=NMNgbISmF4I>,
YouTube, AerosmithVevo, 24. 12. 2009, 24. 03. 2017.

(2010) „Airbourne – Blonde, Bad And Beautiful“,
<https://www.youtube.com/watch?v=ku2YavtBEww>, *YouTube*, Roadrunner Records, 14.
06. 2010, 24. 03. 2017.

(2014) „Band Of Skulls – Hoochie Coochie“,
<https://www.youtube.com/watch?v=YwUIdCIOJrg>, *YouTube*, BandOfSkullsVevo, 05. 06.
2014, 23. 03. 2017.

(2011) „Beyoncé - Suga Mama“, <https://www.youtube.com/watch?v=nmP5CBiFigo>,
YouTube, beyonceVEVO, 17. 03. 2011, 23. 03. 2017.

(2017) „Bilderbuch - Bungalow (official)“, <https://www.youtube.com/watch?v=pV-GGCrRcu0>, *YouTube*, BILDERBUCH, 06. 01. 2017, 24. 03. 2017.

(2009) „Britney Spears – Gimme More“, <https://www.youtube.com/watch?v=elueA2rofoo>,
YouTube, BritneySpearsVEVO, 25. 10. 2009, 23. 03. 2017.

(2013) „Bruno Mars – Gorilla [Official Music Video],
<https://www.youtube.com/watch?v=AHDtXqjgEj4>, *YouTube*, Bruno Mars, 16. 10. 2013,
23. 03. 2017.

(2016) „Clean Bandit - Rockabye ft. Sean Paul & Anne-Marie [Official Video]“

<https://www.youtube.com/watch?v=papuvlVeZg8>, *YouTube*, Clean Bandit, 21. 10. 2016, 24. 03. 2017.

(2012) „Da Hool feat. Jay Cless - She Plays Me Like A Melody (Global DeeJays Remix) (Official Video HD) <https://www.youtube.com/watch?v=cdSTbgBGmaM>, *YouTube*, Kontor.TV, 08. 05. 2012, 23.03. 2017.

(2012) „Diplo – Set It Off feat. Lazerdisk Party Sex“, <https://www.youtube.com/watch?v=jLfmrNw8ygo>, *YouTube*, Mad Decent, 22. .08. 2012, 12. 06. 2017.

(2009) „Dr. Dre – The Next Episode ft. Snoop Dogg, Kurupt, Nate Dogg“, <https://www.youtube.com/watch?v=QZXc39hT8t4>, *YouTube*, 16. 06. 2009, 23. 03. 2017.

(2011) „Enrique Iglesias, Usher - Dirty Dancer ft. Lil Wayne“, <https://www.youtube.com/watch?v=vHJAUuicC0Q>, *YouTube*, EnriqueIglesiasVEVO, 22. 06. 2011, 23. 03. 2017.

(2016) „Fergie – M.I.L.F. \$“, <https://www.youtube.com/watch?v=bsUWK-fixiA>, *YouTube*, FergieVEVO, 01. 07. 2016.

(2009) „Kid Rock – So Hott [Official Video], <https://www.youtube.com/watch?v=2x93iLj06iM>, *YouTube*, Kid Rock, 26. 10. 2009, 23. 03. 2017.

(2015) „Martin Solveig & GTA – Intoxicated (Official Music Video)“, <https://www.youtube.com/watch?v=94Rq2TX0wj4>, *YouTube*, Spinnin‘ Records, 19. 01. 2015, 24. 03. 2017.

(1987) „Mötley Crüe - Girls, Girls, Girls“, <https://www.youtube.com/watch?v=d2XdmYBtCRQ>, *YouTube*, MotleyCrueVevo, 11. 11. 2010, 23. 05. 2017.

(2010) „My Darkest Days – Porn Star Dancing (Extended Uncensored) ft. Ludacris, Zakk Wylde, <https://www.youtube.com/watch?v=VdaKwt5cHEk>, *YouTube*, MyDarkestDaysVevo, 17. 06. 2010, 23. 05. 2017.

(2014) „Ne-Yo – She Knows (Official Video) ft. Juicy J“, https://www.youtube.com/watch?v=Fk1ZO_980DI, *YouTube*, NeYoVevo, 08. 10. 2014, 23. 05. 2017.

(2008) „Nick Cave & The Bad Seeds - More News From Nowhere“, <https://www.youtube.com/watch?v=8MajmI5j7Bs>, *YouTube*, MuteChannel, 14. 05. 2008, 23. 03. 2017.

(2014) „Peter Sax – ‚Saxy‘ (Official Video),

„<https://www.youtube.com/watch?v=4bw6BZZhU08>, *YouTube*, Roster Music, 18. 02. 2014, 23. 03. 2017.

(2013) „Rihanna – Pour It Up (Explicit)“, <https://www.youtube.com/watch?v=ehcVomMexkY>, *YouTube*, RihannaVEVO, 02. 10. 2013, 23. 03. 2017.

(1998) „Robbie Williams – Let Me Entertain You“, <https://www.youtube.com/watch?v=ymPu2PdLW3I>, *YouTube*, robbiewilliamsvevo, 10. 01. 2011, 24. 03. 2017.

(2011) „Royal Republic – Underwear“, <https://www.youtube.com/watch?v=I-eqGULNEkI>, Roadrunner Records UK, 03. 10. 2011, 23. 03. 2017.

(2011) „Shakira – Rabiosa (English Version) ft. Pitbull“, <https://www.youtube.com/watch?v=a5irTX82olg>, *YouTube*, shakiraVEVO, 07. 06. 2011, 23. 03. 2017.

(2015) „Sofa Surfers – Beyonder Girl“, <https://www.youtube.com/watch?v=GuHodVLopTM>, *YouTube*, Sofa Surfers, 24. 09. 2015, 24. 03. 2017.

(2003) „The White Stripes - I Just Don't Know What To Do With Myself“, <https://www.youtube.com/watch?v=fC7PEQnjKl4>, *YouTube*, Q8Painkiller, 29. 07. 2014, 24. 03. 2017.

D. INTERVIEW

Persönliches Interview mit Martin Gruber, 24. 03. 2017, Wien.

„01 Analogie Schnöder Mammon“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/01-analogie-schnoder-mammon>, Lisa L, 15. 11. 2017.

„02 Das Konzept des Pole Dance im Stück“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/02-das-konzept-des-pole-dance-im-stuck>, Lisa L, 15. 11. 2017.

„03 Der Einsatz der Go-Pro“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/03-einsatz-der-go-pro>, Lisa L, 16. 11. 2017.

„04 Kunst des Verkaufens und Vera Borek“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/04-kunst-des-verkaufens-und-vera-borek>, Lisa L, 16. 11. 2017.

„05 Gelangweilter Blick der Tänzerinnen“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/05-gelangweilter-blick-der-tanzerinnen>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„06 Pole Dance - Vokabular“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/06-pole-dance-vokabular>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„07 Solitärer Beitrag von Michaela“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/07-solitarer-beitrag-von-michaela>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„08 Schwarze, knappe Kleidung als Verbindungselement“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/08-schwarze-knappe-kleidung-als-verbindungselement>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„09 Reaktionen Festspiele“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/09-reaktionen-festspiele>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„10 Kreiertes Ich und generierte Realität“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/10-kreiertes-ich-und-generierte-realitaet>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„11 Art pour l'art und Sponsoren“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/11-art-pour-lart-und-sponsoren>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„12 (Visuelle) Privatheit vs. Öffentlichkeit“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/12-visuelleprivatheit-vs-offentlichkeit>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„13 Sound of Music... als Start des Verkaufs“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/13-sound-of-music-als-start-des-verkaufs>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„14 Analogie Afrika - Spiel der 2 Sujets“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/14-spiel-der-2-sujets>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„15 Synonym Prostituierte. Private Geschichte einer slowakischen Tänzerin“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/15-synonym-prostituierte-private-geschichte-einer-slowakischen-tanzerin>, Lisa L, 18. 11. 2017.

„16 Erotik und Grenzbereiche im Theater“, *SoundCloud*, <https://soundcloud.com/user-231272702/16-erotik-und-grenzbereiche-im-theater>, Lisa L, 18. 11. 2017.

ANHANG A

Abstract (deutsch)

Tanz, Sport, Kunst oder Erotik? Diese Masterarbeit zielt darauf ab Pole Dance in seinen differenzierten Formen auszuweisen. Interdisziplinäre Theorien und Theoreme bieten einen Kontext für das Bewegungsphänomen, welches wissenschaftlich noch kaum erforscht oder betrachtet wurde.

Ausgehend von der Frage, warum der Stangentanz heutzutage als stereotype, erotische und auch im Rotlicht-Milieu vorkommende Tanzform immer noch stigmatisiert wird, werden die Geschichtsschreibung, Einflüsse, Differenzierungsprozesse und Abgrenzungsversuche beleuchtet. Die untersuchten Fallbeispiele an der Pole Dance Stange werden auf der Bildebene analysiert und in Bezug auf Blick, Körper, Ausführung, heteronormativen Gefüge, Genderaspekt, Narrative, Theatralität, Medialität, Dramaturgie und/oder auf Inszenierung in Kunst und Alltag diskutiert. Die Analysen sind medienabhängig und bedingen jeweils andere Parameter, welche im jeweiligen Abschnitt dargelegt werden. Sonach folgen facettenreich Fallbeispiele, um eine Einführung zum Bewegungsphänomen zu legitimieren. Es werden kulturell-repräsentative Darstellungen in audiovisuellen Medien untersucht. Einerseits bedingt dies den Diskurs von (stereotypen) Charakterzeichnungen von Stripperinnen, andererseits werden alternative Bilder in Filmen, Musikvideos und im Kunstbereich angeboten. Zudem soll aufgezeigt werden, dass das Internet einen immensen Einfluss auf Pole Dance in seiner zeitgenössischen Form hatte/hat.

Abstract (english)

Dance, sport, art or erotica? This master's thesis focuses on pole dance in its differing forms in the historical narratives and contemporary context. Interdisciplinary theories and theorems will provide the context for the movement phenomenon which has been the subject of very few scientific investigations.

Based on the question, why pole dance was and still gets stigmatized as a stereotypical, erotic dance form, originating in red light districts, the thesis at hand will examine the writing of history, influences on pole dance, the differing process and the

attempts of dissociation. The investigated, diversifying case examples of pole dance will be analyzed on a pictorial level and will be discussed as related to gaze, body, execution, heteronormative structure, gender aspect, narratives, theatricality, mediality, dramaturgy and/or enactment in art or in everyday life. These analyses depend on each medium and each of them requires different parameters, which will be declared in each section. Multifaceted case examples follow to legitimate an introduction to the movement phenomenon. Cultural-representative depictions in audiovisual media will be investigated. On the one hand, this determines the discussion of (stereotypical) character depiction of (female) strippers, on the other hand, film, music videos and the arts offer alternative images. Furthermore this paper will discuss the internet's a significant influence on pole dance in its contemporary form.