

YVONNE HARDT UND ANNA-CAROLIN WEBER ¹

CHOREOGRAPHIE – MEDIEN – GENDER EINE EINLEITUNG

Choreographie, Medien und Gender stehen in einem engen Wechselverhältnis. Tanzwissenschaftliche Studien haben von jeher die Frage nach der Relation von Tanz zu Medien thematisiert: ob dies nun in Bezug auf die Dokumentation einer flüchtigen Kunst (in Notationen oder später in Videoaufzeichnungen) geschah² oder durch die Analyse des impliziten oder expliziten Verhältnisses von Tanz und der jeweils zeitgenössischen Entwicklung neuer Medien. So ist beispielsweise die parallele Entwicklung des Frühen Films und des Modernen Tanzes³ ebenso in Bezug auf die medialen und ästhetischen Korrespondenzen hin untersucht worden wie neuerdings die Entstehung interaktiver digitaler (Spiel-)räume mit ihrer Tendenz, alle Beteiligten in Bewegung zu setzen und neue Handlungsräume zu öffnen.⁴

Gleichzeitig ist Tanz als ein exemplarisches Feld für Genderperspektiven etabliert worden, von der Diskussion und Dekonstruktion von Vorstellungen einer vermeintlich weiblichen Tanzkunst⁵ hin zu Fragen nach der performativen Konstruktion von Gender auf der Bühne und in Bewegung.⁶

- 1 Wir bedanken uns herzlich für anregende Diskussionen und konstruktive Kritik im Entstehungsprozess dieser Einleitung bei Marie-Luise Angerer, Katarina Kleinschmidt, Ulrike Nestler, Martin Stern und Gabriele Wittmann.
- 2 Vgl. Claudia Jeschke: *Tanzschriften, ihre Geschichte und Methode: Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983; Gabriele Brandstetter (Hg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit 2000; Judy Mitoma und Elizabeth Zimmer (Hg.): *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, London 2002.
- 3 Vgl. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*, Freiburg i. Br. 1989; Ann Cooper Albright: *Traces of Light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*, Middletown 2007; Susanne Foellmer: »Andere Räume« – Diffusionen zwischen Körper und Kamera«, in: Joachim Paech und Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 471–480.
- 4 Vgl. Johannes Birringer (Hg.): *Media and Performance along the Border*, Baltimore, London 1998; Sita Popat: *Invisible Connections. Dance, Choreography and Internet Communities*, London 2009; Kerstin Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*, Würzburg 2003.
- 5 Vgl. Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München 1992.
- 6 Vgl. Janine Schulze: *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund 1999; Sally Banes: *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, London u.a. 1998.

Aus einer medientheoretischen Sicht sind die Zusammenhänge von technischer Apparatur, Wahrnehmung, Geschlecht und Macht vor allem in Bezug auf das Kino analysiert worden.⁷ Die gendertheoretischen Positionen der feministischen Filmwissenschaft haben die Perspektive für die Relation von Körper, Blick und Medien in Bezug auf Subjekt-Objekt-Konstitutionen geschärft; oder mit Konzepten wie der Metapher der Cyborgs⁸ die Performativität von Körperlichkeit und Gender um eine weitere Dimension im virtuellen Raum erweitert.

Allerdings ist bis auf wenige Ausnahmen eine kritische Analyse der Konstellation von Tanz und Medien im Hinblick auf Genderfragen bislang nicht unternommen worden. Und das, obwohl sich genderspezifische Konstellationen nicht nur in Bezug auf ästhetische und medieninnovative Dimensionen, sondern auch im Hinblick auf Wissenstheoreme, Sozialisierung und den praktischen Umgang mit Medien konstatieren lassen. Die unterschiedlichen Vorlieben für bzw. Zugangsmöglichkeiten zu Medien zeigen sich deutlich in tänzerischen Produktions- und Ausbildungskontexten.⁹ Oft sind es immer noch Männer, die Frauen im wahrsten Sinne des Wortes ins Licht rücken oder den medialen bzw. technischen Einsatz gestalten und steuern. Es ist daher keinesfalls so, dass die Integration von Medien im Bereich des Tanzes zu einer ›Neutralisierung‹ von Gender-Konfigurationen führt wie dies in ›post-gender‹ Ansätzen proklamiert wird.¹⁰

Ziel dieses Bandes ist es daher, neuere Forschungsstände aus den Bereichen Choreographie, Medien und Gender zusammen zu bringen und die Interferenzen dieser komplexen Verschränkung unter dem Aspekt der Medialität herauszuarbeiten. Der Band schlägt dabei übergreifend vor, Gender als medial und performativ vollzogene Aktionen im Kontext choreographischer Prozesse zu betrachten. Auf diese Weise möchten wir uns auch gegenüber dem schleichenden *Backlash* positionieren, der Fragen von

7 Vgl. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*, Berkeley u.a. 1985 wie auch Teresa de Lauretis: *Alice doesn't: Feminsm, Semiotics, Cinema*, Basingstoke u.a. 1984 sowie weiterführend Marie-Luise Angerer: *Body Options. Körper. Spuren.Medien.Bilder*, 2. Aufl., Wien 2000.

8 Vgl. Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: Carmen Hammer und Immanuel Stieß (Hg.): *Donna Haraway. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M. 1995, S. 33–72.

9 Vgl. dazu Anna-Carolin Weber: »Tanz und Medialität. Anmerkungen zum Vermittlungsverständnis einer intermedialen Tanzpraxis«, in: Claudia Behrens u.a. (Hg.): *Tanzerfahrung und Welterkenntnis. Jahrbuch Tanzforschung*, Bd. 22, Leipzig 2012, S. 108–117.

10 Vgl. Sabeth Buchmann u.a. (Hg.): »Vorwort«, in: *Feminism! Texte zur Kunst*, Nr. 84, (2011), S. 4–29, <http://www.textezurkunst.de/84/vorwort-33/> (aufgerufen: 15.03.2013).

Gender und Macht zunehmend als ausgehandelt und nicht mehr thematisierungsbedürftig ansieht.¹¹

ZUR PERSPEKTIVE DES BEWEGUNGSGEFÜGES VON CHOREOGRAPHIE – MEDIEN – GENDER

Eine Perspektive, die Choreographie, Medien und Gender als ein relationales ›Bewegungsgefüge‹ begreift, ermöglicht Analysen, die die strukturellen Zusammenhänge fokussieren und aufzeigen, wie Verschiebungen in einem der drei Bereiche zu Veränderungen im gesamten Gefüge führen können. Es soll dabei nicht vorrangig um die spezifisch sichtbaren Repräsentationen von Gender in medialen Artefakten wie Bühnenstücken, Performances, Installationen etc. gehen, sondern mittels medientheoretischer Ansätze sollen Gender-Konfigurationen auf mediale und performative Aspekte hin befragt werden. Damit soll der Blick auch auf Handlungsräume gerichtet werden, die sich durch das jeweils spezifische Verhältnis von Medien und Gender im choreographischen Raum eröffnen. Welche Machtverhältnisse werden über mediale und performative Konstellationen und Transformationen im Tanz konstituiert? Inwiefern ist in dieser Konstellation der Körper ein Medium und welche eigenständige Handlungsmacht kann er etablieren? Welche Strategien der Produktion von Gender-Konfigurationen und ihrer (gleichzeitigen) Subversion lassen sich anhand konkreter Beispiele aufzeigen? Inwiefern werden durch neue Medien andere Wahrnehmungs- und Handlungsräume geschaffen und was bedeutet im Zusammenhang einer Produktionsästhetik *doing* bzw. *dancing gender*?

Diese Fragen und die damit angedeuteten Verbindungsstränge zwischen Choreographie, Medien und Gender können in einem einzigen Band nicht umfassend aufgearbeitet werden. Dennoch möchten wir in Ansätzen einen Überblick geben, der sowohl auf einer wissenschaftstheoretischen Ebene als auch in der Analyse konkreter Praktiken diese Verschränkung in Ordnungs- und Bewegungsgefügen sichtbar macht. Mittels einer theoretischen Rahmung, die sich übergeordnet den Themen Wissensordnung, (Inter-)Medialität, Materialität, dispositiven Anordnungen und Theorien des Affekts annimmt, zeigt die Publikation anhand konkreter Fallanalysen sowie eines

¹¹ Jenseits von Einführungs- und Überblicksbänden wie Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, 2. Aufl., Köln u.a. 2009 und Margreth Lünenborg und Tanja Maier (Hg.): *Gender Media Studies. Eine Einführung*, Konstanz, München 2013 thematisiert keine der neueren Publikationen zu Medien und Performance im deutschsprachigen Raum Gender als analytische Kategorie.

praxeologischen Zugangs die Relevanz dieses Themenkomplexes für Theorie und Praxis auf. Zentraler Ansatzpunkt bildet dabei die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Tanz- und Performancekunst und die hierbei entwickelten theoretischen Positionen, die durch einzelne historische Sondierungen und genealogischen Positionierungen ergänzt werden. Die Fokussierung auf zeitgenössische Tanz- und Performancekunst bietet sich nicht nur aufgrund der notwendigen Einschränkung dieses großen Feldes an, sondern auch mit Blick auf die Entwicklung der Medien und ihrer zunehmenden Omnipräsenz in künstlerischen wie sozialen Zusammenhängen.

GENDERING TANZ- UND MEDIENWISSENSCHAFT: WISSENSORDNUNGEN, DISKURSE UND BEGRIFFE

Wissensordnungen

Wir vertreten die Ansicht, dass insbesondere die interdisziplinär ausgerichteten Forschungsfelder der kultur- und medienwissenschaftlich geleiteten Tanz- und Theaterwissenschaft, der Performance-Studies, Kunstwissenschaft und Interart-Studies die Relationen von Choreographie, Medien und Gender als einen grundlegenden Teil der Produktionsästhetik und Wissensordnung der performativen Künste diskutieren sollten. Angesichts jüngster Publikationen, die Gender als zentrale Analysekategorie vernachlässigen,¹² entsteht der Eindruck, dass die Integration (audiovisueller) Medien in Theater, Tanz und Performance als ›gender-neutral‹ bzw. ›geschlechterungebunden‹ wahrgenommen wird. Dieser Umstand verwundert – zum einen, da u.a. die kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft als Impulsgeber für die akademische Verbreitung der Gender Studies operiert hat – zum anderen, da mit der Frage nach der Medialität von Körpern Körperdiskurse aufgerufen werden, die dezidiert auf ihre Gender-Codierungen hin analysiert worden sind. Das Ausbleiben dieser doch längst fälligen Querverbindung lässt sich daher selbst als ein Teil des Wirkens von medialen Wissensproduktionen und ihrer genderbasierten Figuration deuten.

Christina von Braun ist u.a. mit Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Hedwig Wagner exemplarisch für eine Reihe von Forscherinnen zu nennen, die Verschrän-

¹² Als Beispiel sei hier der Sammelband von Henri Schoenmakers u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008 genannt, der einen Anspruch auf einen Überblick zum Thema Medialität und Theater zu geben erhebt und der in keinem der insgesamt 54 Beiträge Gender im Titel oder als zentralen Aspekt der Analyse benennt. Ein weiteres Beispiel ist Nadja Elia-Borer u.a. (Hg.): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Bd. 13, Bielefeld 2011.

kungen von Medien und Gender untersuchen und darüber den Zusammenhang der Geschichte von Wissensordnungen und medialen Vernetzungs- und Speichersystemen aufdecken: Medieninnovation, Wissensordnung und symbolische Geschlechterordnung sind dabei aufs Engste miteinander verknüpft.¹³ Es wird deutlich, dass Gender als Analyseperspektive die virulente Verweigerung der Dekonstruktion von Wissensordnungen sichtbar macht:

»Eben dieser Zusammenhang wird jedoch in der Wissenschaftsgeschichte ausgeblendet, so als gelte es die ›Ursprünge‹ oder die Triebkraft der Wissensordnung zu verbergen. Die symbolische Geschlechterordnung offenbart die historische Wirkungsmacht der Medien über die Wissensordnung, hat doch jede mediale Neuerung im Abendland auch eine Veränderung der symbolischen Geschlechterordnung zur Folge gehabt.«¹⁴

Diskurse

Der Trend, Gender-Aspekte und das analytische Potential gender-medientheoretischer Positionen nicht mehr zu behandeln, ist nicht nur ein Phänomen der Tanz- oder Theaterwissenschaft. Wie Kathrin Peters anmerkt, hat es auch in der Medienwissenschaft derartige Verschiebungen gegeben. So erscheinen in Einführungsbänden primär die Ansätze von Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Vilém Flusser und Friedrich Kittler als paradigmatische Entwicklungslinien der Medientheorie. Hingegen sind Konzeptionen wie u.a. die von Laura Mulvey, Teresa de Lauretis oder Linda Williams, die ab den 1970er Jahren Referenzpunkte film- und medientheoretischer Diskussionen waren, nie Teil eines als zentral angesehenen medienwissenschaftlichen Diskurses geworden.¹⁵ Teilweise kann dies sicherlich mit einer Kritik an den psychoanalytisch basierten Ansätzen der Autorinnen erklärt werden,¹⁶ allerdings sind die Ansätze von McLuhan und Benjamin nicht weniger historisch markiert.

Es scheint also aus mehrfacher Sicht angebracht, einen Sammelband an dieser Schnittstelle zu konzipieren, die Medien und Gender in choreographischen Prozessen als einen Beitrag zur Befragung von Wissensordnungen und symbolischen Hierarchien in den Künsten thematisiert.

13 Vgl. hierzu Angerer: *Body Options*, a.a.O.; dies. (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995; Kathrin Peters: »Media Studies«, in: *Gender@Wissen*, a.a.O., S. 350–369; Hedwig Wagner: »GenderMedia Studies – Ein Manifest.«, in: dies. (Hg.): *GenderMedia Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin*, Weimar 2008, S. 23–34.

14 Braun: *Gender@Wissen*, a.a.O., S. 31.

15 Peters: »Media Studies«, in: *Gender@Wissen*, a.a.O., S. 351.

16 Vgl. Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich, Berlin 2007, S. 20.

Vor diesem Hintergrund gilt es sowohl, die medial konstituierten Wissens- und Machtgefüge innerhalb des Feldes des Tanzes zu thematisieren, als auch die Wissenstheoreme, wie sie von der Tanz- und Medienwissenschaft diesbezüglich aufgestellt werden. Von besonderem Interesse ist für uns dabei – neben den wechselseitigen Veränderungen und Beeinflussungen – die Frage, inwiefern sich über die Genderperspektive die Funktion von Choreographie als Speicher und Produzent eines körperlichen Wissens in Bezug auf soziale und gesellschaftliche Strukturen thematisieren lässt.¹⁷ Eine medientheoretisch beeinflusste Perspektivierung sich wandelnder Choreographie-Verständnisse kann dazu dienen, diesen ›gegenderten‹ Strukturen von Wissen(schaft) nachzuspüren und die medial provozierten Hierarchien aufzuzeigen. Dies unternimmt Gabriele Brandstetter in ihrem Beitrag »Tanz, Wissenschaft und Gender. Revisionen und künstlerische Positionen seit den 1990er Jahren« indem sie von der Videoperformance *sharp/sharf* ausgehend die zentralen Diskussionen der Gender Studies aus der Perspektive der Tanzwissenschaft nachzeichnet. Dabei wird deutlich, dass, »Basistheoreme und liebgewordene Tokens (westlicher) Gender-Forschung« im Kontext der Globalisierung zu revidieren sind.¹⁸ Begriffe und Wissenstheoreme sollen daher in dieser Publikation auf ihre ›gegenderten‹ Grundannahmen hin befragt werden¹⁹ und in Bezug auf die Verwebung von Ökonomie und Wissen beleuchtet werden, um mit Kati Röttger danach zu fragen,

»inwieweit der emphatisch geführte posthumanistische Diskurs im Zuge einer zunehmenden neoliberalen Logik der Biopolitik einer ökonomisch durchdrungenen Leistungssteigerung zur Zeit nicht ebenso zu einer Naturalisierung einer angebe-

17 So lassen sich beispielsweise Fragen nach der Verschriftlichung von Tanz und der Entwicklung von Notationen mit einem Bestreben der Aufwertung von Tanz zusammen denken, die Tanz in einem von Machtdiskursen und vor allem entlang Gender-Hierarchien strukturiertem Feld zeigen. Das wiederholte Bestreben, Tanz gesellschaftlich aufzuwerten, geht einher mit dem Versuch einer systematischen Aufzeichnung (Beauchamp-Feuillet, Laban) und Analyse sowie mit der Loslösung von einer körperlichen Bedingtheit choreographischer Praxis. Damit werden jene Wertungskategorien des Wissens re-instituiert, die den Körper als instabil und als wenig verlässliches Speichermedium begreifen, ganz zu schweigen von der Assoziation der Irrationalität, die dieser klassischerweise aufgerufen hat.

18 Vgl. den Beitrag von Gabriele Brandstetter in diesem Band.

19 Über diesen Band hinaus wäre es zudem spannend, die Kategorie des Flüchtigen, die die Tanzwissenschaft seit langem als zentrale Begrifflichkeit und Ontologie etabliert hat, auf ihren ›gegenderten‹ Gründungstos im Kontext der frühen Tanzkritik und Tanzphilosophie zurückzuführen. Für eine kritische Einschätzung dieses Rückgriffs auf die alte Liturgie der »patriarchalen Dualität« wie sie u.a. in den viel zitierten Schriften von Stéphane Mallarmé und Paul Valéry zu finden ist, siehe Leonore Welzin und Gabriele Wittmann: »Nichts Neues nach Nietzsche? Ein Kommentar zum Marbacher Symposium«, in: *Tanzdrama*, H. 38 (3/1997), S. 36f.

lichen post-gender Realität führt wie die der *Weiblichkeit des Tanzes* an der Schwelle zum 20. Jahrhundert«. ²⁰

Vor diesem Hintergrund geht es um dreierlei Perspektiven: Medientheoretische Ansätze für die Analyse von Tanz(wissenschaft) und Choreographie nutzbar zu machen, Auseinandersetzungen mit Tanz und Medien im Hinblick auf die Reflexion von Medienbegriffen im Kontext zu problematisierender Wissensordnungen zu fassen und diese immer in Relation zu Gender zu befragen.

Begriffe

Die vorliegende Publikation versucht dabei nicht, *einen* Medienbegriff oder medientheoretischen Zugang zu favorisieren, sondern sie möchte vielmehr unterschiedliche medientheoretische Ansätze als Ausgangspunkt zur Analyse des komplexen Gefüges heranziehen. Wir sind uns dabei durchaus des kritischen Moments dieser Vielfalt bewusst. Doch wie Rainer Leschke im Hinblick auf die Problematik der Definition und Konstruktion *eines* Medienbegriffs aufmerksam gemacht hat, lassen sich Medientheorien aufgrund zum Teil erheblicher »Differenzen der jeweiligen theoretischen Modellierungen« nicht einfach durch »Begriffsexplikationen« strukturieren. ²¹ Da Medienbegriff und theoretisches Konzept in Relation zueinander funktionieren, werde man auch bei der Frage nach einem möglichst allgemein angelegten Medienbegriff auf »eine disparate Vielheit unterschiedlichster Begriffe [...] zurückgeworfen« ²². Diese Begriffsvielfalt spiegelt sich auch in der Debatte um die Medialität des Körpers und um das Verhältnis von Medium und Körper.

Mit dem Begriff »Medium«, der etymologisch das bezeichnet, was in der »Mitte« ist, rücken zumeist Themen der Kommunikation in den Mittelpunkt. Vor diesem Hintergrund lässt sich fragen, inwiefern Tanz und Medien ähnliche Merkmale hinsichtlich ihrer Fähigkeit zum Produzieren, Speichern und Übermitteln von Informationen sowie hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Technik(en) kennzeichnen. Transmediale Artefakte, die mit einer Kombination von körperlicher, leibhaftiger Performance und dem Einsatz unterschiedlichster Medientechnologien arbeiten, setzen einen Medien- und Körperbegriff voraus, der weder die *Medialisierung* des menschlichen Körpers noch den Verlust des Auratischen gegenüber der Reproduktion befürchten lässt. Auffällig erscheint, dass einschlägige tanzwissenschaftliche Studien bevorzugt mit einem

²⁰ Vgl. Kati Röttgers Beitrag in diesem Band, S. 65.

²¹ Vgl. Rainer Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, München 2007, S. 12–17.

²² Ebd., S. 19.

anthropomorphen Medien- und Technikbegriff argumentieren.²³ Ein solcher Medienbegriff – wie er durch die Theorie McLuhans²⁴ etabliert wurde – erlaubt es, Medien und Technik(en) als Erweiterung des menschlichen Körpers zu denken. Beobachten lässt sich demnach die Verschiebung von einem einstmalig als antagonistisch verstanden Verhältnis von Tanz und Medien, wie es Gabriele Klein mit dem Verweis auf eine »unheimliche Allianz«²⁵ noch ausmachen konnte, hin zu einem Medienverständnis, welches das Verbindende anstatt das Trennende von menschlichem Körper und technologischen Medien fokussiert.²⁶

Dabei provozieren sich bewegende Körper im Tanz besondere Fragestellungen für die Medientheorie: Inwiefern ist der tanzende Körper ein Medium? Wie lässt sich die Medialität des Tanzes²⁷ denken? Wie lässt sich das Verhältnis von Technik und Körper sowie deren mediale Erweiterung in Performances verstehen, wenn man die Kategorie Gender mit einbezieht? Dies sind Fragen, denen Gabriele Klein und Kati Röttger in diesem Band dezidiert nachgehen und dabei auch die in der Theater- und Medienwissenschaft geführte Debatte tangieren, in der über den »Status« des Körpers als Medium gestritten wird.²⁸ Klein und Röttger argumentieren im Anschluss an ein

23 Vgl. hierzu z.B. Evert: *DanceLab*, a.a.O., oder auch Verena Anker: *Digital Dance. The effects of interaction between New Technologies and Dance Performance*, Saarbrücken 2008.

24 Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*, London 1964.

25 Vgl. Gabriele Klein: »Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Tanz Bild Medien*, Münster u.a. 2003, S. 7–17.

26 Zur Problematik einer anthropomorphen Sicht auf Technik vgl. Martina Leeker: »Ertanzte Technikgeschichte(n). Beobachtungen zur zeitgenössischen Begegnung von Tanz und elektronisch-digitaler Technologie«, in: Gabriele Klein und Christa Zipprich (Hg.): *Tanz Theorie Text*, Münster 2002, S. 533–551 und vor allem Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien Computer Realität*, Frankfurt a.M. 1998, S. 73–94.

27 Vgl. Klein: »Medienphilosophie des Tanzes«, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 181–198.

28 In Bezug auf die theater- und medienwissenschaftliche Debatte um die Frage, ob der Körper als Medium verstanden werden kann, können hier exemplarisch die unterschiedlichen Positionen von Erika Fischer-Lichte, Sybille Krämer und Kati Röttger benannt werden: Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theater- und Performancekunst erscheint es Fischer-Lichte problematisch, den Körper als Medium zu bezeichnen. Denn der Körper wäre ihr zu Folge nur ein Medium, wenn er als neutraler Träger einer Botschaft auftritt. Da er allerdings einen Überschuss an sinnlicher Dimension mit sich bringt, kann der Körper für Fischer-Lichte nicht als Medium im Theater betrachtet werden. Krämer hingegen definiert das Medium über dessen aktive Übertragungs- und Prägefunktion – eine medientheoretische Zugangsweise –, die den Körper als Medium zu denken erlaubt. Kati Röttger kommt in der Debatte zu dem (Vermittlungs-)Schluss, dass »Körper medialisieren und Medien verkörpern«, indem sie versucht, den Performativitätsbegriff, den Fischer-Lichte an die Verkörperung anbindet, auch für mediale Verfahren fruchtbar zu machen. Im Anschluss an Röttgers Überlegungen kann der Begriff der Performativität, der in der Definition von Fischer-Lichte vornehmlich körperliche Handlungen bezeichnet, die wirklichkeits-

Medienverständnis, wie es Sybille Krämer vertritt, und erweitern die Debatte um die Perspektive von Gender. In ihrem Beitrag »Zur Medialität von Choreographie, Körper und Bewegung. Eine sozial- und kulturtheoretische Skizze« thematisiert Klein mittels einer medientheoretischen Lesart von Choreographie, Körper und Bewegung die Paradoxie der Un/Sichtbarkeit von Gender, die in den Ordnungen, Mustern, Formen und Praktiken von Choreographie und Tanz angelegt ist. Röttger geht in ihrem Text »Die Frage nach dem Medium der Choreographie« eben dieser Frage unter der Voraussetzung nach, dass die Geschichte des Modernen Tanzes von einem engen diskursiven Netz durchzogen ist, in dem Technologie, Körper und Gender direkt aufeinander bezogen sind. Auf diese Weise wird ein Medienbegriff entwickelt, in dem sich Körpertechniken und instrumentelle Techniken überschneiden und dem zufolge weder die Körper von Tanzenden noch die im Kontext einer Aufführung verwendeten Verbreitungsmedien als neutrale Träger von Botschaften angesehen werden können – vielmehr codiert jedes Medium Zeichen in spezifischer Form und abhängig von der eigenen Funktionsweise. Bei Röttger zeigt sich, dass »das Medium« der Choreographie im Medialen des Tanzes immer auch als eingespannt in Dispositive, als Produkt von Kulturtechniken, Disziplinarmaßnahmen und (staatlichen) Apparaten zu betrachten ist.

Medientheorien konzeptualisieren unterschiedliche Körperkonzepte, indem sie den Körper in Relation zu dem jeweilig zentralen (audiovisuellen) Medium denken: So sind z.B. filmtheoretische Modelle – wie die Apparatustheorie und Screen Theory – davon ausgegangen, dass die mediale Apparatur eine spezifische Formation und Identifikation des Subjekts vor-schreibt und das ZuschauerInnen-Subjekt als ein imaginäres Subjekt konstituiert wird. Dagegen haben die Cultural Studies für das Fernsehen ein eher mobiles, fragmentiertes Subjekt-Konzept vorgeschlagen, dessen Identität sich immer je nach Genre und Kontext des TV-Konsums aktualisiert. Dabei steht nicht mehr so sehr die Frage von Identität im Vordergrund, sondern die Frage nach der Produktion von Gender-Positionen, wie es Ien Ang und Joke Hermes unter dem Titel »gender and/in media consumption« prägnant erfasst haben.²⁹ In ihrem Beitrag für den vorliegenden Band »Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der

konstituierend und selbstreferentiell sind, auch auf medientechnologische Verfahren übertragen werden. Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?«, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, hier S. 141; Kati Röttger: »Intermedialität als Bedingung von Theater. Methodische Überlegungen«, in: *Theater und Medien*, a.a.O., S.117–124, hier S. 119.

²⁹ Vgl. Angerer: *Body Options*, a.a.O., S. 20–24; Ien Ang und Joke Hermes: »Gender and/in Media Consumption«, in: James Curran und Michael Gurevitch (Hg.): *Mass Media and Society*, London, u.a. 1991, S. 307–328.

Körper« zeichnet Marie-Luise Angerer die Darstellung einer Genealogie des *affective turns* nach, um die aktuelle Faszination für den bewegten Körper, der in einem Atemzug auch immer als widerständiger begriffen wird, zu analysieren. Als charakteristische Verschiebung lässt sich hierbei die (Fort-)Bewegung von der Signifikation zur Responsivität (von Material, Medien und Körper gleichermaßen) benennen.

Mit einer derartigen medientheoretischen Perspektive, die die Materialität mehr als die Repräsentation von Bewegung fokussiert, lässt sich das jeweils zeitgenössische Choreographieverständnis befragen und macht dessen inhärente Relation zu Medien offensichtlich.

GENDERING CHOREOGRAPHIE UND (AUDIO-)VISUELLE MEDIEN: SONDIERUNGEN EINER PARALLELEN ENTWICKLUNG

Das sich gegenseitig bedingende Verhältnis von Choreographie und Medien ist bereits im Begriff ›Choreographie‹ und seiner sich historisch wandelnden Bedeutung angelegt: Ursprünglich die Tanznotation – und damit die Verschriftlichung dieser flüchtigen Kunst – bezeichnend, verweist Choreographie immer auf die mediale Transformation von Bewegungen in Dokumentations-, Ordnungs- und Regelsystemen, die es zugleich (mit) hervorbringt. Choreographie ist hierbei zugleich als Speichermedium wie auch als ein dynamisches Gefüge in seiner jeweiligen Ausformung zu verstehen. Auch die in choreographischen Prozessen genutzten Speicher- und Regelsysteme entstehen im Wechselverhältnis mit medialen Entwicklungen und ihrer praktischen Verwendung in Tanz- und Performancekontexten.³⁰ Das sich wandelnde Verständnis von Choreographie lässt sich dabei im Sinne einer Mediengeschichte begreifen und *vice versa*. Dies bedeutet, die Relation von medientechnologischer Entwicklung und ästhetischen, sozialen sowie politischen Wandlungsprozessen in Tanz und Choreographie nicht einseitig im Sinne eines sich lediglich bedingenden Verhältnisses und der Dominanz von technischen und medialen Entwicklungen zu denken, die als wahrnehmungsstrukturierend und prägend angesehen werden. Vielmehr kann dieses Verhältnis als eine Homologie zwischen diesen Feldern verstanden werden und betrifft sowohl die

³⁰ Für eine ausführlichere Diskussion zu Choreographie als dynamisches Gefüge siehe Yvonne Hardt und Martin Stern: »Choreographie und Institution. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld 2011, S. 7–34, hier S. 14ff.

intermediale künstlerische Produktion als auch die Wissensordnungen.³¹ Nicht alleine die Erfindung neuer medialer Techniken provoziert künstlerische Innovationen, sondern diese müssen vielmehr in ihren Verfahrensweisen den inhärenten ästhetischen und produktionsbedingten Verfahren des künstlerischen Felds nahestehen.³² Ohne dieses Passungsverhältnis wären der Einfluss und die Anwendung von Medien nicht zu denken. So hebt Jonathan Crary in seiner einflussreichen Studie *Techniken des Betrachters* in Anlehnung an Gilles Deleuze hervor, dass nicht alleine die technischen Erfindungen die Gesellschaft von außen verändern, sondern technische Innovationen in einem größeren Gefüge zu begreifen sind, in dem gesellschaftliche Kräfte und institutionelle Anforderungen mit technischen Entwicklungen zusammentreffen.³³ Dieser Gedankengang lässt sich auch für Tanz im Verhältnis von Medien, Blickregimen und Gender-Konstellationen produktiv verwenden wie Felicia McCarren am Beispiel der künstlerischen Kooperation von Neuen Tanz und Frühem Film aufzeigt:

»The difference between the two imitators – »Loie Fuller« dancing for Lumière and Anabella dancing for Edison – could be described as a difference of focus. Like many of the stage dancers of the nineteenth century, Anabella dances for someone – in this case her cameraman – as if he were her patron. She dances for her immediate audience. »Loie« dances for an eye that the camera only points towards but that film will eventually make possible: the global market for technobodies, the public created across the century. Fuller herself, conceiving her dance to the camera, is aware that this eye is greater than the dancer, audience, or cameraman: it is historic; it is enormous; it extends in space and time.«³⁴

31 Zur Homologie von Habitus und Feld siehe Pierre Bourdieu: *Meditationen: Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 2001, S. 188f.

32 Wie Yvonne Hardt beispielsweise in ihrer Untersuchung zur Kooperation von LaborGras und Frieder Weiss verdeutlicht, zeigt sich, dass die in der Produktion wahrnehmbaren Überlagerung von unterschiedlichen Zeitlichkeiten zugleich medial produziert und zugleich immanent an die Fähigkeiten des Tänzers gebunden sind. Durch ein einverleibtes wie auch aktiv vorangetriebenes Erinnern setzt sich der Tänzer, die Tänzerin zugleich in Beziehung zu vorherigen Bewegungen in der Improvisation und den interaktiven Projektionen. Vgl. Yvonne Hardt: »Tanz, Körperlichkeit und computergestützte Echtzeitmanipulation – eine Analyse am Beispiel von der Tanzperformance »I, Myself and Me Again« von LaborGras«, in: *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, a.a.O., S. 495–506, hier S. 502, 504.

33 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, (aus dem Amerik. von Anne Vonderstein), Dresden u.a. 1996, S. 19.

34 Felicia McCarren: *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003, S. 62f.

Die Integration neuer Medien in Tanzperformances ermöglicht etwas umzusetzen, was das künstlerische Tanzfeld jeweils bereits bearbeitet (z.B. Illusion von Schwerelosigkeit, plurale und zeitlich verschobene Wahrnehmungsräume zu schaffen). Dieses seit langem existierende Wechselverhältnis von choreographischer Produktion und visuellen Medien zeichnet Claudia Rosiny exemplarisch in ihrem Beitrag »Gender-Konstellationen im Wechselspiel von Tanz und Medien« nach. Anhand von vier historischen Beispielen aus Film, Performance und Videotanz wird dabei deutlich, wie Gender-Konstellationen, die im intermedialen Wechselspiel von Choreographie und Medien – zwischen Körper und Kamera – entstehen, jeweils in ihren kulturellen und zeitlichen Kontext eingebettet sind.

Auch Maaike Bleekers Beitrag »Performing (*I*) Live« nimmt die Verschiebung von medialen Wahrnehmungs- und Produktionsstrukturen über einen historischen Vergleich in den Blick. Ausgehend von Daniel AlmgrenRecéns 2009 entstandenem Remake des bekannten Tanzstücks *Live* (1979) von Hans van Manen analysiert sie, wie AlmgrenRecén in *I Live* die Beziehung zwischen Bewegung und Medieneinsatz im Original reflektiert, indem er die Aufmerksamkeit darauf lenkt, wie die Choreographie von *Live* sich nicht nur durch die Bewegungen des tanzenden Körpers auf der Bühne, sondern vor allem durch die mediengenerierte Bewegung der Kamera konstituiert. In diesem choreographischen Gefüge entdeckt Bleeker eine frühzeitige Strategie dessen, was André Lepecki in Bezug auf zeitgenössische Tanzkunst als »exhausting dance«³⁵ beschrieben hat – die Möglichkeit, die Grenzen des tänzerischen Feldes zu befragen und zu erweitern. Dass Produktionen, die wegweisend für die Entwicklung des Zusammenspiels von Medien und Tanz sind, nicht zwangsläufig ebenso innovativ in ihrer Konfiguration von Genderhierarchien sind, wird auch durch das Remake deutlich. AlmgrenRecén ersetzt in seinem Remake den Kameramann durch eine Kamerafrau und lässt anstelle der Tänzerin einen Tänzer vor ihr tanzen. So werden die impliziten Fragen nach Gender auch in der ursprünglichen Inszenierung transparent und zeigen, wie Performances selbst eine Reflexion von Gender in Medienverfahren leisten können. Einmal mehr wird deutlich, dass Fragen der Blicklenkung, der Handlungsmacht der Medien und der Ausführenden »gedendert« zu denken sind.

Die Fokussierung auf die Intermedialität von Tanz und Film ermöglicht nicht nur das Aufzeigen der Realisierung eines utopischen Potentials des Tanzes, sondern re-figu-

35 André Lepecki: Einführung, in: ders. (Hg.): *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin 2008, S. 8–24, hier S. 17. In der Originalausgabe als ders.: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York u.a. 2006 erschienen.

riert jeweils auch ein Verständnis tänzerischer Technik. Denn Studien zeigen, dass ein Gelingen der Konstellationen von Performern und Technik ein spezifisch körperliches und/oder tänzerisch-künstlerisches Können notwendig macht.³⁶ Mit Rückgriff auf das Technik-Verständnis von Marcel Mauss können dabei die Differenz zwischen körperlichen Verfahren und medialen, technischen Operationen umgangen werden,³⁷ die beispielsweise Sherril Dodds in ihrer Analyse von Tanz im Film unter dem Begriff »video dance body« impliziert.³⁸ Vielmehr lässt sich ein mediales mit einem praktisch nachvollziehbaren Technikverständnis verbinden, indem technologische Verfahren analoger und digitaler Medien ebenso wie die technischen Verfahren zur Aneignung, Hervorbringung und performativen Praxis einer Tanz- und/oder Darstellungsästhetik in den Blickpunkt rücken.

Choreographie lässt sich in dieser intermedialen Konstellation als doppelt »mediatisierte« Form von Tanz bezeichnen, da jedem Tanz eine spezifische Technik inhärent ist. Somit ist jede Form von choreographiertem Tanz bereits technisiert und medialisiert, wenn sie über die Bewegungen des Körpers sichtbar wird.³⁹ Gleichzeitig ermöglicht die Integration von Medien auch eine Choreographie ohne leibliche Verkörperung und fördert dadurch eine Erweiterung des Choreographie-Begriffs.⁴⁰

Diese medientheoretisch-tanzwissenschaftlichen Perspektiven verschieben die theoretische Diskussion der Tanzwissenschaft von einer ästhetischen, sich oft auf die Interferenzen von Schrift und Tanz bzw. Bild und Tanz fokussierende,⁴¹ hin zu einer produktions-, methoden-, verfahrens- und prozessfokussierten Herangehensweise, die sich auf Handlungen und auf das praktische Körperwissen konzentriert. Sie lenken den Blick auf die Medialität von Choreographie als einem dynamischen Gefüge, das sich *aus* und *mit* Genderkonfigurationen und (audio-)visuelle Medien immer wieder

36 Vgl. Hardt: »Tanz, Körperlichkeit und computergestützte Echtzeitmanipulation«, in: *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*, a.a.O., S. 502.

37 In Analogie zu einem technischen Instrument versteht Mauss den menschlichen Körper als eine Entität, die Verfahrensweisen im Hinblick auf bestimmte Ziele erlernen, anwenden und kulturell tradieren kann und somit medial operiert. Vgl. Marcel Mauss: »Die Techniken des Körpers«, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1989, S. 199–206.

38 Sherril Dodds: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, New York 2001, S. 80.

39 Vgl. Klein: »Medienphilosophie des Tanzes«, in: *Systematische Medienphilosophie*, a.a.O., S. 183ff.

40 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Diskussion um choreographierte Objekte bei Jérôme Bel sowie Lepeckis Kritik der politischen Ontologie von Bewegung und Choreographie in: ders.: *Option Tanz*, a.a.O., S. 8–34 und S. 70–97.

41 Vgl. Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin 2005; Isa Wortelkamp: »Tanz der Figuren – Zur Darstellung von Bewegung in den Bildern von Hans von Marees«, in: *Theater und Medien*, a.a.O., S. 99–108.

neu konstituiert. Anstelle einer Perspektivierung von Körperbildern liegt der Schwerpunkt daher auf Aktions- und Handlungsräumen, die ein *doing gender* pointieren.

DOING, DANCING AND PERFORMING GENDER: ZUM WISSEN DER PRAXIS UND DES KÖRPERS

Im Anschluss an Judith Butlers Gender-Konstitution ist *gender* als ein performatives *doing* – und damit als ein praktischer Vollzug – zu verstehen. Darüber hinaus plädiert der vorliegende Band für Perspektiven, die den körperlichen Vollzug auch jenseits sprachlich determinierter Vorstrukturierung begreifen und in Verbindung mit einem *affective* und *material turn* betrachten. Dabei mag es zunächst durchaus disparat erscheinen, methodische Überlegungen in Bezug auf strukturelle und apparative Anordnungen im Machtgefüge medialer Dispositive mit den analytischen Kategorien des *affective turns* zu kombinieren. Letztere fokussieren die Widerständigkeiten choreographischer und körperlicher Praktiken, während Ersterer die Eingliederung choreographischer Praktiken in Ordnungsstrukturen betonen. Diese Verschränkung erweist sich jedoch als durchaus ergänzend, da über sie deutlich wird, dass beide Zugänge eine Perspektive auf Aktionsräume und die Konzeptionalisierung von Gender als einem *doing* und *undoing* ermöglichen.

Mit Bezug auf die Theorie Judith Butlers untersucht Susanne Foellmer dies in »Un/Doing Gender. Markierungen und Dekonstruktionen der Inszenierung von Geschlecht in zeitgenössischen Tanzperformances«. Dabei spielen neben Um- und Überkodierungen geschlechtlicher Zuschreibungen auch die Fragen nach der Markierung des (Publikums-)Blicks eine Rolle. Die von Foellmer untersuchten zeitgenössischen Stücke zeigen ein Pendeln zwischen ungewollten wie gewollten geschlechtlichen Markierungen: Sie bedienen gängige Vorstellungen im Rahmen heteronormativer Strukturen oder unterwandern diese gezielt und fokussieren dabei eine Aufführung von Differenz als *Inbetweenness* in der Verunsicherung geschlechtlich begrenzter Zuschreibungen.

Eine auffällige Unterwanderung von geschlechtlich spezifizierten Körpern rückt auch Martina Leeker in ihrem Beitrag »Geschlechtsneutralität. Vom Verschwinden von Geschlecht in Tanz-Performances in Kontexten digitaler Medien« in den Fokus. In ihrer Analyse von Arbeiten von Yvonne Rainer, Wayne McGregor und Klaus Obermaier entlarvt Leeker das mit der Integration digitaler Medien in Tanzperformances verbundene Konstrukt der »Gender-Neutralität« als eine »Selbst-Entmachtung«, die durch offensichtlichen Verzicht auf tradierte Rollenzuschreibungen binäre Geschlechtsdifferenzierungen als scheinbare »Selbstermächtigung« erscheinen lassen. Leeker zeigt

auf, wie im System intermedial konzipierter Tanzperformances über die Konstruktion von Agentenschaft für Tanzende, entfesselte Dinge/Objekte und (digitale) Medien eine Perspektivverschiebung der Performativität des *doing gender* vollzogen wird: Während Handlungsmacht (*agency*) illusionär erzeugt wird, wird jedoch gleichzeitig der tanzende Körper in einem technikaffirmativen Prozess und unter kybernetischer Kontrolle entpersonalisiert, (selbst-)kontrolliert und diszipliniert. Dies provoziert Fragen danach, wie sich in Performances Akteure, Aktanten und Handlungsmacht definieren lassen.

Inwiefern ist die Handlungsmacht von (tanzenden) Körpern immer auch mit dem ›Primat‹ der Bewegung (in Lepecki Kritik als ontologisches Moment dargelegt⁴²) verbunden? In Stefan Hölschers Beitrag »Zurück zur Bewegung: Diesmal intensiv...« wird deutlich, dass sich die 1990er Jahre nicht nur durch eine teilweise Suspension bewegter Körper auf den zeitgenössischen Bühnen kennzeichnen, sondern ebenfalls eng mit der verspäteten Rezeption des *linguistic* und *performative turn* im Tanzfeld verbunden sind. Mittels einer retrospektiven Betrachtung des Zeitgenössischen Tanzes und der Hochphase des sogenannten Konzepttanzes konstatiert Hölscher – unter Einbezug der Affekt-Theorie Brian Massumis – eine Rückwendung »zum Problem der Bewegung« unter den Vorzeichen einer affektiven Wende.

DISPOSITIVE UND IHRE VERSCHIEBUNGEN: GENDER ALS MEDIALE CHOREOGRAPHIE

Der Ansatz, Gender und Medien in Form von Handlungsräumen zu thematisieren, lenkt auch in der methodischen Vorgehensweise den Blick auf Fragen nach dispositiven Anordnungen und der Medialität von Genderfigurationen. Eine Perspektive, die Hedwig Wagner mit ihrem »GenderMedia Studies Manifest« verfolgt, das sich dadurch auszeichnet, dass Interferenzen zwischen den wissenschaftlichen Perspektiven von Gender Studies und Medienwissenschaften nutzbar gemacht werden, indem Gender jenseits einer Repräsentationsebene auf die mediale Funktionsweise hin befragt wird.⁴³

Anna-Carolin Weber zeigt in ihrem Beitrag für diesen Band »Welcome to the Jungle of Gender« am Beispiel materialbezogener choreographischer Installationen von Andros Zins-Browne und Mette Ingvarsten auf, wie Veränderungen im Dispositiv auch

42 Vgl. Lepecki: *Option Tanz*, a.a.O., S. 8–34.

43 Vgl. Wagner: »GenderMedia Studies«, in: *GenderMedia Studies*, a.a.O., hier S. 24.

zu Veränderungen von Form und Inhalt des (Bühnen-)Tanzes bzw. des Medieneinsatzes führen können. Mittels einer Dispositivanalyse werden dabei die räumlich-mediale Anordnung (die mediale Topik des Dispositivs), die apparative Dimension, die technische Disposition innerhalb des Dispositivs, aber auch die kulturelle und soziale Disposition der Zuschauer in den Blick genommen.⁴⁴ Dabei ermöglicht die Perspektive des Dispositivs auch eine Lesart, wie sie von Angerer vorgeschlagen wird: Das Auftauchen neuer Medientechnologien ist nicht als »Schicksal« zu begreifen, sondern in einem »Kontext historisch-kultureller Formationen, die spezifische mediale Entwicklungen bedingen, ermöglichen und notwendig machen« zu betrachten.⁴⁵

Dies wird auch im Text von Pamela Geldmacher deutlich, der unter dem Titel »Gelebter Ou-Topos. Leiblichkeit, Macht und Utopie in der Performance« untersucht, wie die interaktiven Situationen mit den Zuschauern nicht nur die traditionellen Dispositive des Theaters und Tanz medial bedingt verschieben, sondern damit einhergehend auch die Frage nach der medialen Funktionsweise anstelle einer Repräsentationskritik in den Vordergrund rückt. Dies ist auch das zentrale Anliegen von Geldmachers Text, der mit einem Fokus auf Utopie/Dystopie, aufzeigt, dass sich Utopie niemals jenseits gesellschaftlicher Strukturen eröffnet. Immer geht es der Autorin um die Frage, wodurch neue Handlungsräume entstehen, in die sich Hierarchien dennoch immer wieder einschreiben.

Die Reflexion und Integration solcher Ansätze verschieben die theoretische Diskussion der Tanzwissenschaft hin zu einem Fokus auf (körper-)praktisches Wissen, welches in einem praxeologischen Verfahren implizites körperliches Wissen, mediale Verfahren mit theoretischen Positionen verbunden denken lässt.⁴⁶ Exemplarisch demonstriert dies der Beitrag »Blickstrategien im zeitgenössischen Tanz. Eine plurale ›Logik der Praxis‹« von Katarina Kleinschmidt. Aus der Perspektive der Praxis heraus stellt sie die Frage, wie der Blick in Relation zu Körper und Geschlecht im Kontext zeitgenössischer tänzerischer und choreographischer Praxis zu verorten ist.

44 Vgl. hierzu vor allem Joachim Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. Medienwissenschaft*, Nr. 4, (1997), S. 400–420 sowie Michel Foucault: »Das Dispositiv der Sexualität«, in: ders. (Hg.): *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*, (übersetzt von Ulrich Raulf und Walter Seitter), Frankfurt a.M. 1979, S. 95–138 und ders.: *Dits et écrits: Schriften*. Bd. 3, 1976–1979, Frankfurt a.M. 2003, S. 392–395.

45 Vgl. Angerer: *Body Options.*, a.a.O., S. 19.

46 Vgl. Yvonne Hardt: »Pushing Borders of Thinking and Moving – Reflections on Theoretical Framing«, in: dies. und Katarina Kleinschmidt (Hg.): *Crossover 55/2 – Internationally Mixed: Reflections, Tasks, (F)Acts*, Köln 2012, S. 26–35 sowie Yvonne Hardt: »A Relational Perspective on Dance and Theory – Implications for the Teaching of Dance Studies«, in: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (Hg.): *Dance [and] Theory*, Bielefeld 2013, S. 265–270.

Dabei stellt sie der Konzeption eines »male gaze« die Pluralität von Blickstrategien als Ergebnis von Medien-Analogien gegenüber. Kleinschmidt folgt dabei der Frage, wie über Medienpraktiken des Zapping, Focusing und Zooming »Logiken der Praxis« (Bourdieu) entstehen, die sich nicht entlang von gegenderten Dichotomien wie aktiv/passiv oder Wissen/Nicht-Wissen fassen lassen. Ihr zufolge entstehen durch die performative Nutzung verschiedener Blickpraktiken für Tänzer/innen Handlungsräume, die Dichotomien und Hierarchien umzudenken ermöglichen. Dabei soll jedoch nicht suggeriert werden, dass dadurch hierarchiefreie Handlungsräume entstehen.

Medientechnische Entwicklungen, die es zunehmend ermöglichen, Praktiken des Privaten in der Selbstinszenierung durch Medien teilweise und zeitweise zu einer öffentlichen Persona und für die Arbeit in Netzzusammenhängen zu nutzen, verfolgt Susan Leigh Foster mit Blick auf das eher klassisch anmutende Format der Fernsehshow in »Performing Authenticity and the Gendered Labor of Dance«. Foster untersucht, wie Tanz, als eine einmalig private Vergnügung und als künstlerisches Produkt, über mediale Inszenierung in Fernsehshows wie *So YOU THINK YOU CAN DANCE* in den Bereich der ›Arbeit‹ im Sinne eines flexiblen post-fordistischen Arbeitskonzepts übertragen wird. Damit verändert sich nicht nur das Verständnis von Tanz und Choreographie, sondern Fragen von Identität und Gender werden dabei mit einem Machtdiskurs verschränkt, der hinter der Fassade einer Individualität und vermeintlicher Authentizität Leistungssteigerung und Kommodität provoziert.

Mit diesen Fragen von Ökonomie und Arbeitsfeld lässt sich der Bogen wieder zum Feld der Wissensordnungen, wie zu Beginn beschrieben, schließen. Sicherlich ist mit der Auswahl der hier vorgestellten Perspektiven die Komplexität der zeitgenössischen Tanz- und Performanceszene nicht umfassend repräsentiert. Aber sie macht deutlich, dass im relationalen Bewegungsgefüge von Choreographie, Medien und Gender, Widerständigkeiten und Affirmation, Ästhetik und Produktion im Hinblick auf ihre medialen und ›gegenderten‹ Konstellationen auf engste quergelesen werden sollten.