



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Pol(e)arity. Ein Tanz an den Grenzen gesellschaftlicher  
Akzeptanz“

verfasst von / submitted by

Karoline Schäffer 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 066 810

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

Masterstudium Kultur- und Sozialanthropologie / Master's  
degree programme Social and Cultural Anthropology

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Marianne Nürnberger

## **Danksagung**

Es war ein langer Prozess von der Idee zur vorliegenden Masterarbeit und ich möchte mich an dieser Stelle bei allen bedanken, die mich auf diesem Weg begleitet haben.

Vielen Dank an meine Eltern und an Katharina und Rene, die mich stets unterstützt haben.

Danke an meine Betreuerin, Marianne Nürnberger, für ihre Art, die Dinge mit Gelassenheit aus gewisser Entfernung zu kommentieren und mich humorvoll anzuleiten.

Danke an all die Frauen, die mir weitergeholfen haben, indem sie meine Gesprächspartnerinnen waren: Anna, Cheyenne, Ines, Isabella, Katharina, Kira, Kristina, Michelle, Mona, Sabrina, Sabrina Hermann und Yana.

Danke an alle Poledance-Studios, die mich mit ihrer Offenheit beim Beantworten der Emailbefragungen und zum Teil auch persönlich unterstützt haben: Austria's Poledance, Ländle Poledance, Passion 4 Pole, Pole Angels, Polearts, Pole Dance Herzogenburg, Poledance Playground, Pole Factory, Pole Passion, Pole Pleasure, Studio zeit.raum und Vertical Fitness.

Zu guter Letzt möchte ich der Poledance-Community in Österreich einen riesengroßen Dank aussprechen.

# Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG.....	1
2.	THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN.....	4
	<b>2.1 Perspektiven aus den Gender Studies und aus ausgewählten feministischen Ansätzen .....</b>	<b>4</b>
	2.1.1 Das soziale Geschlecht – Darstellung von „Weiblichkeit“ im Tanz .....	4
	2.1.2 Feministische Perspektiven auf Körper, Sexualität und Pornographie .....	9
	<b>2.2 Sexualität in Tanz und Gesellschaft .....</b>	<b>11</b>
	2.2.1 Gesellschaftlicher Wandel – Sexualisierung der zeitgenössischen Popkultur .....	15
	2.2.2 Poledance als Fallbeispiel sexualisierter Popkultur .....	16
	2.2.3 Striptease als Abweichung von gesellschaftlich etablierten Moralvorstellungen .....	18
	2.2.4 Diskussion von Poledance und Striptease.....	20
3.	FORSCHUNGSGEGENSTAND POLEDANCE.....	28
	<b>3.1 Poledance in der Geschichte .....</b>	<b>28</b>
	<b>3.2 Poledance in der Gegenwart .....</b>	<b>29</b>
	<b>3.3 Poledance in der Zukunft .....</b>	<b>30</b>
	<b>3.4 Poledance in Österreich .....</b>	<b>32</b>
4.	DARSTELLUNG DER FORSCHUNGSDATEN UND –ERGEBNISSE.....	34
	<b>4.1 Vorstellung und Diskussion der Methoden.....</b>	<b>34</b>
	4.1.1 Die qualitative Forschung.....	34
	4.1.2 Kommentar zu Besonderheiten dieser Forschung.....	36
	<b>4.2 Wer macht Poledance? .....</b>	<b>40</b>
	<b>4.3 Poledance und sexuell konnotierte Bewegungselemente .....</b>	<b>46</b>
	4.3.1 Aneignung der Striptease-Kultur.....	48
	4.3.2 Abgrenzungsstrategien.....	53
	<b>4.4 Kritische Beleuchtung von Poledance.....</b>	<b>58</b>
	4.4.1 Kritik an der unreflektierten Abgrenzung von Striptease .....	59
	4.4.2 Poledance und das Verständnis von Geschlechterrollen.....	60
	4.4.3 Akzeptanz - Die Verbindung von Poledance und Striptease.....	66
5.	SCHLUSSWORT .....	68
	5.1 Ausblick.....	78
6.	QUELLENVERZEICHNIS.....	80
	Literatur .....	80
	Video- und Onlinere Ressourcen.....	89
	Empirische Erhebungen .....	93
	Anhang A: Interviewleitfaden .....	96
	Anhang B: Fragebogen an StudioinhaberInnen.....	102
	Anhang C: Abstract.....	103

## 1. EINLEITUNG

Seit dem Jahr 2000 ist *Poledance* ein globales Tanzphänomen (vgl. Bahri 2012: 2), das aufgrund diverser Talentshows und Musikvideos öffentlich wahrgenommen wird. Trotz wachsendem Bekanntheitsgrad und der Möglichkeit, *Poledance* vor allem mit Sport zu assoziieren, wird er hauptsächlich mit stereotypen Vorstellungen von *Striptease* in Verbindung gebracht (vgl. Holland 2010: 185f.). Demzufolge beschäftigt sich diese Masterarbeit mit der Frage; inwiefern praktizierende Poletänzerinnen Strategien für den Umgang mit sexuell konnotierten Elementen des *Poledance* und den zuvor erwähnten Stereotypen entwickeln, um sich vom Klischee der Nachtclub-Stripperin abzugrenzen und welche individuellen Einstellungen dadurch sichtbar werden.

Die folgende Studie beschränkt sich mit nur einer Ausnahme<sup>1</sup> auf in Wien *Poledance*-praktizierende Frauen. Das liegt vor allem daran, dass es kaum männliche Poletänzer gibt. Männer haben weniger Möglichkeiten, an regulären Kursen teilzunehmen, da in vielen Studios ausschließlich Kurse für Frauen angeboten werden<sup>2</sup>.

Tanz ist kulturell bedingt ein Frauen zugeschriebenes Bewegungssystem, was oft übersehen wird und somit die weibliche Fähigkeit zu tanzen naturalisiert wird. Dadurch etablieren sich in öffentlichen Diskursen gewisse Vorurteile über Tanz, wie jenes, dass heterosexuelle, weiße Männer weniger gut tanzen können als Homosexuelle (vgl. Wieschialek 2003: 117) oder Frauen.

Tanz ist indessen eine kulturell geprägte Praxis, die, ähnlich wie Mimik, Gestik oder Dialekte, erlernt wird (vgl. Williams 2004: 26, 35, 236). Insofern wird Tanz im Kontext dieser Arbeit als historisch gewachsenes und gesellschaftliches Konstrukt betrachtet und ist daher im weitesten Sinne auch als Beitrag zur anthropologischen Forschung zu verstehen.

---

<sup>1</sup> Eine der interviewten Tänzerinnen lebt und arbeitet unter anderem als *Poledance*-Instruktorin in Oberösterreich, wo sie auch ein Studio leitet. Da sie die erste ausgebildete *Poledance*-Trainerin Österreichs ist, wird sie trotz geographischer Festlegung auf Wien auch in dieser Arbeit berücksichtigt.

<sup>2</sup> Dass Kurse österreichweit hauptsächlich für Frauen oder aber für Geschlechter getrennte Gruppen angeboten werden, belegt die Auswertung der quantitativen Fragebögen in Abschnitt 4.2 „Wer macht *Poledance*?“. Der Fragebogen ist dem Anhang B dieser Masterarbeit zu entnehmen.

## Methodische Überlegungen

Die Forschungsfrage soll einerseits über die Einbeziehung und Auswertung gegenstandsrelevanter Literatur und andererseits über empirische Datenerhebung beantwortet werden. Bezüglich Literatur muss beachtet werden, dass es erst vereinzelte anthropologische Arbeiten gibt, die *Poledance* thematisieren<sup>3</sup>. Aus diesem Grund wurden auch Werke aus anderen Disziplinen, wie beispielsweise der Genderforschung, der Frauenforschung (bzw. Women's Studies), der Soziologie sowie der Psychologie einbezogen.

Für die eigentliche Forschung sind vor allem die methodologischen Überlegungen von Roland Girtler von Bedeutung: Diese umfassen die Nähe sowie den direkten Kontakt zu beforschten Personengruppen. Das heißt auch, im Vorhinein Forschungsabsichten bekanntzugeben oder Einfühlungsvermögen zu zeigen, um so tieferes Verständnis für das Forschungsfeld zu entwickeln (vgl. Girtler 1995: 25). Diese Grundprinzipien qualitativer Sozialforschung dienen der Orientierung für die eigene Vorgehensweise.

Die Durchführung qualitativer Interviews mit Poletänzerinnen und die Auswertung quantitativer Fragebögen für StudioinhaberInnen umfassen neben der Teilnahme an Kursen jene Methoden der Datenerhebung, die die theoretische Auseinandersetzung um empirische Daten ergänzen.

Da es in der anthropologischen Tanzforschung wichtig ist, nicht nur Tatsachen zu beschreiben, sondern auch die Bedeutung von Tanzpraktiken herauszufiltern und sie zu verstehen, diese aber schwer zu ergründen und interpretieren sind, sollten Tänzerinnen direkt über ihre Beweggründe zu tanzen und ihre Tanzpraxis sprechen (vgl. Williams 2004: 7-10, 184, 196). Diesen Aspekten wurde im Zusammenhang mit der Durchführung qualitativer Interviews auch Beachtung geschenkt.

Um die so erhaltenen Informationen schließlich auch auswerten und interpretieren zu können, wurden sämtliche Interviews nicht nur aufgenommen, sondern auch durchdachten Richtlinien folgend transkribiert (vgl. Kowal/O'Connell 2013: 437ff.). Im Anschluss wurden relevante Textpassagen Auswertungskategorien zugeordnet und somit kodiert (Schmidt 2013: 451ff.), wodurch die Daten in einem weiteren Schritt mit den bearbeiteten Theorien in Verbindung gebracht werden. Dabei wurde das vorliegende

---

<sup>3</sup> Samantha Hollands Monograph zu *Poledance* mit dem Titel „Poledance. Empowerment and Embodiment“ (Holland 2010) stellt eine Ausnahme dar. Dieses Buch lässt sich theoretisch in Gender Studies und Women's Studies einordnen.

Material im Hinblick auf die Forschungsfrage der Masterarbeit überprüft (vgl. Böhm 2013: 477ff.) und eine Auswahl und Reduzierung des für die Forschungsfrage relevanten Daten und Informationen getroffen (vgl. Hildenbrand 2013: 36).

Ebenso wurde in der Analyse der Interviews „zwischen den Zeilen“ nach Inhalten gesucht, die von den Tänzerinnen nicht explizit angesprochen wurden, da laut Bachhiesl oft auch nicht intendierte Inhalte in gesprochenen, epischen Texten von Sprechenden transportiert werden. Sie geben auch Auskunft über gesellschaftliche Verhältnisse der Zeit, die nicht ausgeblendet werden können (vgl. Bachhiesl 2013: 993-997).

### **Aufbau der Arbeit**

Ausgehend von der Diskussion forschungsrelevanter Theorien im 2. Kapitel zu, wird im darauffolgenden das untersuchte Feld näher vorgestellt, um im 4. Abschnitt zur „Darstellung der Forschung“ schließlich Theorien und die erhobenen und analysierten Daten mit dem Tanzphänomen des *Poledance* in Verbindung zu bringen. Eine Zusammenfassung der Masterarbeit und der Ergebnisse sowie der Ausblick in Abschnitt 5.1 über die Grenzen der Forschung und Möglichkeiten für künftige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit *Poledance* schließen die vorliegende Arbeit ab.

## 2. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Dieses Kapitel stellt einige Theorien vor, um das Phänomen *Poledance* in wesentlichen Punkten zu umreißen. Die Forschung über *Poledance* in Österreich wird somit in einen Zusammenhang mit relevanten Konzepten gebracht, um es auf verschiedenen Ebenen diskutieren zu können.

Zunächst werden im Kapitel 2.1 ausgewählte Theoreme aus Gender Studies und feministischen Ansätzen vorgestellt, die eine sensible Herangehensweise bezüglich „Frauen“ und „Weiblichkeit“ ermöglichen und aufzeigen, inwiefern diese Begriffe stets Konstrukte sozio- und kulturhistorischer Diskurse sind.

In Kapitel 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ wird dargestellt, wie mit Sexualität(en) innerhalb einer Gesellschaft umgegangen wird und wie sich eben diese Auffassungen von und Einstellungen gegenüber Sexualität(en) in einem bestimmten zeitlichen und räumlichen Kontext auf Tänze auswirken können. Auch die zunehmende Sichtbarkeit von Sexualität in der Öffentlichkeit wird thematisiert. Des Weiteren wird herausgearbeitet, welches Potential *Poledance* aufweist, wenn es darum geht, gängige und gesellschaftlich akzeptierte Verhaltensnormen als Frau zu überschreiten und wo *Poledance* Schnittstellen und Abgrenzungen mit *Striptease* als andersartiger Tanz aufweist.

Die soeben vorgestellten Kapitel 2.1 zu den Perspektiven aus Gender Studies und ausgewählten feministischen Ansätzen und 2.2 zur Sexualität in Tanz und Gesellschaft sind theoretische Grundlagen für die anschließend vorgelegte Analyse der empirischen Forschung.

### 2.1 Perspektiven aus den Gender Studies und aus ausgewählten feministischen Ansätzen

#### 2.1.1 Das soziale Geschlecht – Darstellung von „Weiblichkeit“ im Tanz

*Poledance* wird in Österreich vorwiegend von Frauen ausgeübt. Um die Frage, warum Männer diesem Tanz fernbleiben, beantworten zu können, werden in diesem Kapitel Grundlagen der Gender Studies und das Konzept zur Konstruktion von Geschlecht

referiert. Vor allem in der beforschten Tanzpraxis werden Unterschiede des sogenannten „sozialen Geschlechts“ sichtbar, wobei zwischen sozialem und biologischem Geschlecht differenziert wird: „In recent anthropological work, ‘sex’ is generally taken to refer to the anatomical, biological and physiological characteristics of female and male bodies, and ‘gender’ to the culturally specific symbols articulation and elaboration of these differences“ (Pine 2007: 253). Dem Zitat folgend bezeichnet der Begriff „Gender“ also das soziale Geschlecht. Auch die Philosophin und Philologin Judith Butler<sup>4</sup> vertritt die Meinung, dass das soziale Geschlecht nicht natürlich, also biologisch vorbestimmt und angeboren, sondern konstruiert und erlernt ist. Konventionelle Rollenbilder wie „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ können mit Hilfe von Gendertheorien erkannt, analysiert und hinterfragt werden. Genderzuschreibungen sind unter anderem dafür ausschlaggebend, welche Rollen den Geschlechtern innerhalb eines sozialen Gefüges zugedacht werden und wie sich Frauen und Männer „idealerweise“ in einer Gesellschaft verhalten sollen, dürfen oder können (vgl. Butler 1990: 324ff.).

Ganz im Sinne Butlers ist „Weiblichkeit“ auch für Catherine Roach<sup>5</sup> keinesfalls etwas Natürliches. In „Stripping, Sex and Popular Culture“ (2007) konstatiert sie, Gender gleiche einer Performance, welche im Kontext von *Striptease* mit Hilfe von unter anderem Fantasie, Spiel, Präsentation oder Make-Up geschaffen wird, und erläutert dies an Beispielen aus der Lebenswelt von Striptänzerinnen. Denn gerade Stripperinnen wüssten, dass Weiblichkeit stets Show, Performanz und Fantasie sei, da die Darstellung heterosexueller „Hyper-Femininität“ (Roach 2007:38) für den Kundenkreis wesentlicher Bestandteil des Berufsbildes einer stereotypen Striptänzerin sei. In dieser Auffassung des Berufs und in dessen Ausübung integrieren die Striptänzerinnen also bewusst idealtypische Vorstellungen von Weiblichkeit. Durch diese absichtliche und übertriebene Zur-Schau-Stellung heteronormativ-weiblicher Attribute, die einer Parodie auf Weiblichkeit ähnelt, bietet sich die Analyse von *Striptease* geradezu an, um auf Genderkonstruktionen aufmerksam zu machen (vgl. Roach 2007: 81-86).

Neben *Striptease* ist auch *Burlesque* eine Form der Unterhaltungsbranche, deren wesentliche Elemente auf der Integration von „performierter“ (Butler 1990: 336f.)

---

<sup>4</sup> Butler ist außerdem Professorin für Rhetorik und Komparatistik in Kalifornien, USA. Sie gilt in den Sozialwissenschaften als eine der einflussreichsten, zeitgenössischen TheoretikerInnen. Eines ihrer bekanntesten Werke, das 1990 publiziert wurde, ist „Das Unbehagen der Geschlechter“ – im Originaltitel „Gender Trouble“.

<sup>5</sup> Catherine Roach lehrt am *New College*, Alabama, Cultural Studies und Gender Studies. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen vor allem die Beschäftigung mit erotischem Entkleidungstanz und „*Striptease*-Kultur“ (Roach 2007: 105).



Sexualität und der übertriebenen Darstellung weiblicher Reize basieren. *Burlesque* liefert damit ebenso die Chance, stereotype Frauen- und Männerrollen zu parodieren und zu hinterfragen (vgl. Roach 2007: 112f.). Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Striptease* und *Burlesque* ist jedoch, dass Striptänzerinnen das Ziel verfolgen, ihren in erster Linie männlichen Kunden aufreizend zu erscheinen um damit Geld zu verdienen, während das bei *Burlesque* nicht der Fall ist (vgl. Roach 2007:111). Der Fokus liege hier nämlich auf Frauen, die *Burlesque* als Hobby betreiben und sich nie gänzlich entkleiden (vgl. ebenda). Übertriebene Ausformungen von femininen Attributen können dabei als „Parodie“ auf unhinterfragte Verhältnisse in der Gesellschaft verstanden werden (vgl. Roach 2007: 109-114). Ein derartiges Spiel mit Rollenzuschreibungen im Zuge von sexualisiertem Verhalten kann folglich als mögliche Strategie für „empowerment“ interpretiert werden (vgl. Hanna 2010: 232).

Nicht nur die Analyse von *Striptease* beziehungsweise erotischem Tanz verfügt über das Potential, das Konstruierte an „Weiblichkeit“ und somit indirekt auch an „Männlichkeit“ zu entlarven. Forschungen mit ähnlichen Resultaten beziehen sich beispielsweise auf *Bodybuilding*: Insbesondere Frauen, die diese Form des Krafttrainings betreiben und versuchen, ihre Körper einem spezifischen, von der Norm abweichenden Ideal anzupassen, machen die Konstruiertheit des sozialen Geschlechts sichtbar. Sowohl Weiblichkeit, als auch Männlichkeit sind immer auch das Ergebnis von Performanz und der Imitation gesellschaftlich anerkannter Normvorstellungen (vgl. Richardson 2008: 291).

Eigenschaften wie „verführerisch“ und „sexy“, oder Konzepte wie „Selbst-Darstellung“ oder „Styling“ werden möglicherweise verstärkt mit Frauen assoziiert, sind folglich aber keinesfalls angeboren und natürlich. Während derartige Zuschreibungen im Alltag oft neutralisiert werden, spiegeln sie eigentlich grundlegende Geschlechterzuschreibungen in einer Gesellschaft in ihnen wider. So war im 19. Jahrhundert weibliche Bewegungsfreiheit durch implizite und explizite Normen stark reglementiert. Diese Reglementierungen waren abgestimmt auf damalige, normative Vorstellungen des weiblichen Körpers und gesellschaftlich akzeptiertes Ausmaß an (Selbst-) Bestimmung von Frauen. Frauen hatten sich in jeder Situation an einem angemessenen und v.a. zierlichen Bewegungsmuster zu orientieren, um das damalige Bild, welches der Norm von Weiblichkeit entsprach, aufrechtzuerhalten. Kraftvolle, energische Bewegungen galten als unanständig, während Frauen die Fähigkeit zu dynamischen Bewegungen überhaupt abgesprochen wurde (vgl. Matouschek 2012: 70).

Allerdings sind nicht nur körperliche Attribute und deren Präsentation von Interesse bei der Performanz von Geschlechterrollen. Wie bereits erwähnt, sind Imitation und Darstellung wesentliche Komponenten bei der Konstruktion des sozialen Geschlechts und der Produktion von sogenannter Weiblichkeit. Daher sind Verhaltensweisen, Handlungen oder bestimmte Bewegungsmodi gesellschaftlich definiert und vorgegeben. Es gibt stets Normen darüber, wer sich wie bewegen soll, darf und kann (vgl. Matouschek 2012: 69f.).

Wie sehr sich diese These und somit das soziale Geschlecht auch mit Tanz in Verbindung bringen lassen, zeigt nicht nur *Poledance* an sich. Auch historische und außereuropäische Tanzgattungen können als Beispiel fungieren: Die folgenden Beispiele interessieren vor allem deshalb, weil sie aufzeigen, wie rasch sich Geschlechterzuschreibungen und Rollen im Tanz verändern können. Auch werden Veränderungen, die Rollenbilder des sozialen Geschlechts betreffen, im und durch den Tanz sichtbar. Da Tanz neben einer Bewegungshandlung auch *Handlungsraum* ist, der in Österreich schon über Generationen primär Frauen zugeschrieben wird (vgl. Oberzaucher-Schöller 2001a: 38ff.) wird durch eine gendersensible Perspektive verständlich, weshalb *Poledance* in Österreich ebenfalls mehr Frauen als Männer anspricht. Konzepte aus den Gender Studies sind nun für diese Betrachtung von Bedeutung, weil es für die vorliegende Arbeit relevant ist zu erklären, welche Hintergründe die geringe Anzahl an männlichen Poletänzern in Österreich haben kann.

Bereits im 19. Jahrhundert tanzen weit mehr Frauen als Männer *Ballett* im heutigen Österreich. Für letztere gilt es in diesem Jahrhundert als unschicklich zu tanzen - es wäre mit damaligen gesellschaftlichen Normen nicht vereinbar gewesen. Folglich werden die Männerrollen in Tanzauftritten stets von Frauen dargestellt. Dennoch werden die Choreographien sowie die Tanzauftritte von Männern organisiert. Frauen steht in dieser Epoche lediglich die Rolle der Tänzerin zu (Oberzaucher-Schöller 2001a: 38-43):

Das Bild des Balletts des 19. Jahrhunderts setzt sich also wie folgt zusammen: ein von einem Mann konzipiertes Ballett wurde von demselben oder einem anderen Mann auf die Bühne gestellt (und von Frauen getanzt). Das Werk wurde von Männern rezipiert, zuweilen entstanden ebenfalls von Männern verfasste größere Texte, dazu kamen von Männern erstellte bildliche Dokumente. (Oberzaucher-Schöller 2001a: 38)

Doch bereits im 20. Jahrhundert entwickeln sich „Frauenrollen“ im Tanz weiter: Zu Beginn des Jahrhunderts gibt es in Österreich private Einrichtungen, in denen Frauen Tanz unterrichten. In derlei Einrichtungen besetzen sie oftmals Schlüsselpositionen und sind Inhaberinnen oder Leiterinnen von Tanzinstituten<sup>6</sup>. Insofern können Frauen erstmalig selbstständig agieren, choreographieren und sich untereinander organisieren (vgl. Hofstetter 2001: 219). Männliche Balletttänzer werden aufgrund von mangelndem Interesse seitens junger Männer in Österreich (vgl. Amort 2001a: 125) oft aus dem Ausland eingeladen (vgl. Koegler 2001: 96ff.).

Beispiele dafür, wie in Sri Lanka Tanz den Geschlechterkategorien zugeschrieben wird, bringt die Kultur- und Sozialanthropologin Marianne Nürnberger, die sich langjährig mit Tanz in Südasiens beschäftigt hat. Der folgende Abschnitt soll nun weiter verdeutlichen, wie das soziale Geschlecht und damit gesellschaftliche Regulierungen bestimmen, wer wo tanzen darf: Ritueller Tanz in Sri Lanka war über viele Jahrhunderte Männern vorbehalten – tanzende Frauen galten hingegen als unmoralisch. Man ging davon aus, dass weibliche Tänzerinnen krank oder von Dämonen besessen waren (vgl. Nürnberger 2004: 79). Erst im 20. Jahrhundert kam es diesbezüglich, auch auf Grund der Tänzerin Vajira, zu einem Umbruch. Sie entwickelt einen eigenen Bühnentanzstil für Frauen und initiiert zusammen mit ihrem Mann moderne Tanzinstitute in Sri Lanka (Nürnberger 2004: 84f.). So wie es im vorigen Beispiel „Ballett“ für Männer im 19. Jahrhundert unschicklich war zu tanzen, war dies für Frauen in Sri Lanka bis zu den von Vajira initiierten Veränderungen im 20. Jahrhundert der Fall. Wer tanzt oder tanzen „soll“, variiert also von Kultur zu Kultur und je nach historischem Abschnitt. Die Kenntnis und ein Verständnis für die Verwobenheit von Tanz, Kultur, Geschichte und Geschlecht wird dann besonders wichtig, wenn Geschlechterzuschreibungen, ohne hinterfragt zu werden, als gegeben akzeptiert und vorgeschrieben werden. In diesem Falle soll dieses Kapitel zum Verständnis beitragen, weshalb in Österreich Frauen mehr Zugang zu Tanz als Männer haben.

In dem nächsten Abschnitt werden ausgewählte feministische Perspektiven vorgestellt, die, ähnlich dem Konzept vom sozialen Geschlecht, für die Betrachtung von *Poledance*-praktizierenden Frauen zentral sind. Anhand einer Diskussion von Pornographie (als Beispiel für explizit sexuelles Verhalten) werden feministische Argumentationsweisen

---

<sup>6</sup> Bedeutende Tänzerinnen für den Bühnentanz Österreichs werden im Buch „Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart“ vorgestellt. Darin wird außerdem ein grober Überblick über die österreichische Bühnentanzgeschichte gegeben (Amort/Wunderer-Gosch 2001).

für oder gegen weibliche Sexualität erläutert, was wiederum preisgibt, wie unterschiedlich weibliche Sexualität gehandhabt werden kann. Diese Argumentationsweisen dienen als Hintergrundwissen zu Kritik an sexuell konnotiertem *Poledance* und werden im folgenden Abschnitt vorgestellt.

### 2.1.2 Feministische Perspektiven auf Körper, Sexualität und Pornographie

Feminismus bezeichnet im Zuge dieser Arbeit mehrere kritische Strömungen, die sich im 20. Jahrhundert interdisziplinär herausgebildet haben Ursprünglich verfolgten feministische AktivistInnen der ersten Generation klare politische Ziele. Beispielsweise forderten sie die Gleichberechtigung zwischen Frauen und Männern (vgl. Pine 2007: 253ff.) und suchten im Zuge feministischer Forschungen Alternativen zu „einer ansonsten geschlechtsblinden Wissenschaft“ (Gildemeister 2013: 216). Auch wurde das Patriarchat an sich kritisiert, da Weiblichkeit als negativ konnotierte Abweichung der „männlichen Norm“ verstanden wurde. Männlichkeit als privilegierte Norm zu betrachten und die Dominanz patriarchaler Ideologien standen ebenfalls im Mittelpunkt feministischer Kritik (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 226).

Verschiedene Strömungen nehmen innerhalb des Feminismus ganz unterschiedliche Standpunkte in Hinblick auf die Kontrolle sichtbarer weiblicher Sexualität ein (vgl. Holland 2010: 29, 41). Eine Kenntnis feministischer Perspektiven ist für diese Arbeit relevant, da eine Kritik an *Poledance* mit feministischen Thesen belegt werden kann. Unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Sexualität von liberalen bis konservativen Vorstellungen beschreibt zum Beispiel Elizabeth Bell in ihrem Aufsatz über kulturell geprägtem Umgang mit Sexualität<sup>7</sup>. Sie unterscheidet dabei zwei Konzepte – das Konzept „anti-censorship feminism“ und jenes des „anti-pornography feminism“ (Bell 1999: 187) – und formuliert pointiert: “For anti-pornography feminists, pornography is not really about watching sex, but about watching the graphic, sexually explicit subordination of women” (Bell 1999: 187). Diesem Zitat nach sehen FeministInnen, die sich explizit gegen Pornographie aussprechen, darin ausschließlich Ausbeutung, Kontrolle und Unterdrückung der Frau. Derselbe Betrachtungsgegenstand „Pornographie“ kann aus

---

<sup>7</sup> Elizabeth Bell unterrichtet am Department of Women’s and Gender Studies, *University of South Florida*. Ihre Kurse beziehen sich dabei nicht nur auf das soziale Geschlecht und Frauenforschung per se, sondern auch auf Geschlechterdarstellungen in Literatur und Komposition, Performanz sowie Kommunikation.

sex-positiver feministischer Perspektive aber auch als Instrument der Befreiung und für Empowerment interpretiert werden, indem weibliche Sexualität in Pornographie außerhalb der Ehe und Fortpflanzung zelebriert wird. Anti-Zensur-FeministInnen setzen sich daher für das Brechen von Tabus, wie es in und durch Pornographie geschieht, ein (vgl. Bell 1999: 187). Zentral dabei ist das subversive Potential freizügig und sichtbar ausgelebter Sexualität in pornographischen Darstellungen: Die weibliche Pornodarstellerin rebelliert vor diesem Hintergrund gegen mit Weiblichkeit assoziierte, normative Wertzuschreibungen, indem sie Tabus bricht. Diese Auffassung vom subversiven Umgang mit Tabus kann nicht nur auf Pornographie, sondern auch zur Betrachtung und Bewertung von *Poledance* herangezogen werden.

Gleichzeitig wird im feministischen Diskurs die Zur-Schau-Stellung des weiblichen Körpers bereits seit den 1970er Jahren hinterfragt (vgl. Hirdman 2007: 162). Ein wesentlicher Punkt dabei, der in diesem Zusammenhang auch an *Striptease* kritisiert werden kann, ist die Reproduktion unfairer Geschlechterverhältnisse durch das Tanzen der Frauen für Männer (vgl. Roach 2007: 85ff., 160f.):

[W]hile it [erotic dance] may benefit some individual dancers who are clever enough to make it work for them, it harms women overall by perpetuating sexist notions of what women are or should be. According to this critique, stripping does nothing to change the status quo, in which it's still a man's world, and it fails to advance goals of social justice and gender equity. While the stripper may profit from a flawed system, she still simply perpetuates it. (Roach 2007: 85)

Aus Perspektive „radikaler“ Feministinnen ist die Ausübung von *Striptease* folglich negativ zu bewerten, da diese Form des Tanzes asymmetrische Geschlechterverhältnisse reproduziert und remanifestiert. Probleme, die mit *Striptease* assoziiert werden, sind die Objektivierung und Unterordnung von Frauen (vgl. Hanna 2010: 231).

Ein weiterer feministischer, dem vorigen Ansatz entgegengesetzter Standpunkt, lehnt die ausschließlich negative Bewertung von *Striptease* ab. Den weiblichen Körper und damit assoziierte Eigenschaften bewusst einzusetzen, ist nicht per se unvereinbar mit feministischen Anliegen (vgl. Roach 2007: 83-87): Wenn eine Frau freiwillig und absichtlich ihren Körper einsetzt, um ihr Leben zu finanzieren, könne das positiv gesehen werden. *Burlesque*-Tänzerinnen instrumentalisierten beispielsweise erotischen Tanz und leisteten so in der Vergangenheit einen wesentlichen Beitrag zu gesellschaftlichem Wandel, indem sie gängige Rollenzuschreibungen transformierten. Diese Form des Unterhaltungstanzes bot mit seinen sexualisierten Elementen bereits zum Ende des

19. Jahrhunderts Möglichkeiten, die Frauen selbstbestimmt ergreifen konnten, um gesellschaftliche Rollenzuschreibungen zu überschreiten (Hanna 2012: 128).

Zusammengefasst sind erotischer Tanz, *Striptease* und im weitesten Sinne auch *Poledance* also Tanzgattungen, die aus feministischer Sicht äußerst widersprüchlich behandelt und kontroversiell diskutiert werden. Diese gegenläufigen Positionen lassen sich dadurch erklären, dass es verschiedenste feministische Stellungnahmen gibt, die sexualisierte und öffentlich gelebte oder dargestellte Verhaltensweisen entweder kritisieren oder aber als Selbstermächtigung („Empowerment“) von Frauen verstehen. Denselben oppositionellen Denkweisen folgt der Umgang und die Betrachtung vom Phänomen des *Poledance*, das je nach obiger Argumentationslogik kritisiert oder legitimiert werden kann. In dieser Arbeit werden somit auch bei der Analyse konträr erscheinende feministische Argumentationsweisen herangezogen, um *Poledance* zu verorten und die gesellschaftliche Kritik daran verständlich(er) zu machen. Deutlich wird hier, inwiefern die Beschäftigung mit öffentlich dargestellter und oft zelebrierter Sexualität dringend erforderlich ist. Im anschließenden Kapitel steht ebendiese reziprok wirkende Beziehung zwischen Sexualität in Tanz und Gesellschaft im Mittelpunkt.

## 2.2 Sexualität in Tanz und Gesellschaft

Sexualität ist, ähnlich wie das soziale Geschlecht und damit verbundene Rollenbilder, „ein kodifiziertes, ritualisiertes und in jedem Falle gesellschaftlich bestimmtes Phänomen, nichts Natürliches, auch wenn einige Bilder uns dies nahe legen“ (Schneider 2004: 150), ergo ist sie von gesellschaftlichen Normen und Regeln, Ritualen und Kodizes abhängig. Bei Betrachtung des Umgangs mit Sexualität innerhalb einer Gesellschaft kommen immer auch Werte zum Vorschein, über die ein gesellschaftlicher Konsens herrscht. Analysen vom Umgang mit Sexualität sollten daher nicht ausschließlich auf die Art des Ausdrucks von Sexualität, sondern auch auf gleichzeitig kommunizierte Moralvorstellungen fokussieren. Sexualität und Moralvorstellungen sind eng miteinander verbunden und werden beispielsweise durch vermeintlich „normale“ Aufteilung in Genderkategorien sichtbar (vgl. Schneider 2004: 138ff.).

Da Sexualität aktiv von Frauen und Männern geschaffen wird, spielt auch der zeitliche Kontext eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Frauen und Männer und ihre Handlungen

sind immer in einem spezifischen Ort-Zeit-Verhältnis zu verorten (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 225f.).

Bell konstatiert darüber hinaus, dass Sex niemals unabhängig von Sprache, sozialen Systemen oder materiellen Praktiken betrachtet werden könne, weil diese mitbestimmen, wie Sexualität ausgelebt wird und werden darf. Auch hier wirken Moralvorstellungen. Deren Kontrolle obliegt einem jeden Staat, um so das geordnete Zusammenleben der Bevölkerung zu steuern, was eben auch durch die Kontrolle der Sexualität seiner BürgerInnen erreicht wird<sup>8</sup> (vgl. Bell 1999: 176-189).

Etablierte Normen und moralische Auffassungen, die Sexualität auf gesellschaftlicher Ebene regulieren, werden kaum hinterfragt. Wird Sexualität aber analysiert, werden sie sichtbar und zeigen auf, was „uns“ wichtig sein soll und was „wir“ verabscheuen sollten. Dementsprechend sorgen staatliche Regulierungen dafür, wie Sexualität öffentlich gelebt oder dargestellt werden darf (vgl. Bell 2004: 176-191).

Wenn nun Tanz durch bestimmte Bewegungsmuster mit Sexualität assoziiert wird, kann dies soziale Spannungen verursachen. Eine Provokation des Publikums durch tänzerischen Ausdruck ist vor allem deshalb möglich, da die Provokation direkt durch den Körper veranlasst, also direkt und ungefiltert kommuniziert wird. Es ist der gleiche Körper, der auch beim Geschlechtsverkehr im Mittelpunkt steht (vgl. Hanna 2012: 13). Verschiedenste lateinamerikanische Tänze werden daher aufgrund der Ähnlichkeit mit Sex als obszön bewertet. Dazu zählen der *Rumba*, der *Cha-Cha*, der *Banda*, der *Bolero*, der *Flamenco*, der *Lambada*, der *Mambo*, der *Merengue*, der *Samba* und der *Tango Argentino* (vgl. Hanna 2012: 138f.). Sogar *irische Tänze*, wie der *Stepptanz*, wurden in der Vergangenheit wegen erotischer Elemente, wie beispielsweise „a rigid upper body and a leg pounding upon the ground, [which] can be associated with the ‚phallus pounding the female‘“ (Hanna 2012: 251), immer wieder angegriffen (vgl. Hanna 2012: 251). In diesem Fall hatten aber sowohl die Kirche als auch die Regierung in Irland Interesse daran, diesem Tanz ein „sauberes“ Image zu verschaffen (vgl. Dyck/Archetti 2003: 5, 17). In North Carolina, USA, wurden aus moralischen Gründen schließlich bestimmte Bewegungen<sup>9</sup> im Tanz verboten. Der tänzerische Ausdruck sollte dadurch sittsamer werden. Ursprünglich auf *Striptease* bezogen, betraf diese Regelung aber auch andere,

---

<sup>8</sup> Bell orientiert sich hier an Theorien Michel Foucaults, der unter anderem anhand des Diskurses über Sex die Wirksamkeit von Machtstrukturen erörtert (vgl. Foucault 1991: 11ff.).

<sup>9</sup> Unter anderem wurden die Simulation des Geschlechtsakts und das Berühren der Intimzone als unzulässig erklärt (vgl. Hanna 2012: 251).

grundsätzlich gesellschaftlich akzeptierte Tanzstile und Bühnentanzstücke wie Musicals, *Flamenco* und *Ballett* (vgl. Hanna 2012: 251).

Konkret zeigen diese Beispiele, dass mit Tanz Grenzen gesellschaftlich akzeptierter Körpertechniken überschritten werden können. Daraus wird ersichtlich, dass dieser Umstand keine ausgesprochene Besonderheit von *Poledance* ist, wie vielleicht angenommen werden hätte können. Bestimmte Bewegungsabläufe werden unabhängig von Tanzgattungen auf Grund gesellschaftlicher Diskurse und spezifischer Konzepte hinsichtlich menschlicher Sexualität verurteilt, kritisiert und problematisiert. Was tatsächlich als erwünscht oder unerwünscht gilt, ist, wie in den Abschnitten zuvor erwähnt, stets vom kulturellen und gesellschaftlichen Kontext abhängig. Zusätzlich dazu bestimmt die (subjektiv gefärbte) Perspektive des wahrnehmenden Individuums, wie Bewegungen interpretiert werden und was mit ihnen assoziiert wird<sup>10</sup>. In dieser Wahrnehmung(-sfärbung) kann z.B. auf Unterschiede in der Perzeption von Sexualität geschlossen werden. Je nach BetrachterIn könnte somit jede Bewegung mit Sex assoziiert werden (Hanna 2012: 251).

Nun stellt sich die Frage, wie verschiedene Kulturen definieren, was in (ihren) Tänzen erotisch oder sexuell konnotiert ist und woran diese Konnotationen festgemacht werden (vgl. Hanna 2010: 234). Was sich (nicht) „schickt“, steht also immer in Relation mit Gesellschaft und Kultur und ist historisch veränderbar. Unschickliche Praktiken können durch die normativ geltenden Definitionen der Gesellschaft als abartige, also von der Norm abweichende Handlungen angezeigt werden (vgl. Bahri 2012: 7). Hinzu kommen schließlich ebenso Glaubenssysteme und religiöse Vorschriften, die sich auf mögliche Interpretationen von Tänzen auswirken (vgl. Hanna 2010: 234).

Festgehalten werden sollte an dieser Stelle, dass das, was konkret als provokant empfunden wird, von Gesellschaft zu Gesellschaft variiert und außerdem vom synchronen, also zeitlich eindeutigen kulturellen Verständnis einer spezifischen historischen Phase abhängig ist. Tanz korreliert folglich immer mit Kultur, sie stehen in

---

<sup>10</sup> Neben der unbestreitbaren Tatsache der subjektiv gefärbten Wahrnehmung jedes Individuums stehen Bewegungsabläufe sowie „Körpertechniken“ (s.u.) und die Gesellschaft in einem engen Verhältnis, da Bewegungsmodi ebenso wie Verhaltensweisen im Laufe des Sozialisierungsprozesses einer/in eine Gesellschaft erlernt werden und somit auch wesentlicher Bestandteil gesellschaftlicher Integration und Sozialisierung sind (vgl. Buckland 1999: 17-19). Der These der „erlernten Bewegungen“ zufolge kann es keine „natürliche“ Form der Bewegung geben (vgl. Dyck/Archetti 2003: 7-8). Der Begriff der Körpertechniken wird hier im Sinne Marcel Mauss verwendet, der diesen Terminus an vermeintlich „natürlichen“ Bewegungssequenzen wie Gehen, Laufen oder Schwimmen erörtert und sie mit Gewohnheit und Erziehung in Verbindung bringt (vgl. Mauss 1997: 199-220).



einem permanenten Austausch- und Wechselverhältnis. Wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Tanz daher auch Einblick in Kulturen eröffnet (vgl. Wieschiolek 2003: 115, 132), verdeutlicht die Anthropologin Heike Wieschiolek durch ihre Tanzforschung in Deutschland. *Salsa* sei in diesem Kontext z.B. eng verbunden mit der „surrounding German culture and its conditions of life. Thus, the study of *salsa* in Germany opens up a fresh look at German culture and the way it is perceived by its members“ (Wieschiolek 2003: 132). Die Suche der Deutschen nach alternativer Identität, Exotismus, neuen Kommunikationsformen und fremden Rollenbildern offenbart hier laut Wieschiolek landeseigene Vorurteile, sowie Mängel und Zwangslagen außerhalb der deutschen *Salsa*-Szene (vgl. Wieschiolek 2003:126-132). Dass die Wahrnehmung von Tanz und von damit verbundenen, als provokant erlebten Elementen stark vom zeitlichen Kontext abhängig ist, zeigen wiederum die Beispiele aus Tanzgattungen wie dem *Walzer* und dem *Ballett*, die einst verpönt<sup>11</sup>, heute aber geradezu etabliert und völlig anerkannt sind (vgl. Hanna 2012: 258-267).

Im Zuge von Tanzvorstellungen kann immer wieder diskutiert werden, wie sich Frauen und Männer bewegen dürfen, was als „anzüglich“ gilt und wie viel und welche Körperstellen ohne weiteres entblößt werden dürfen. Als Art „Aktionismus“ birgt Tanz das Potential, Grenzen neu zu verhandeln und zu definieren und somit Neuerungen innerhalb gesellschaftlicher Normen zu forcieren (vgl. Wieschiolek 2003: 117; vgl. Hanna 2010: 234). Ein Beispiel dafür ist die Tänzerin Isadora Duncan, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts den modernen *Ausdruckstanz* in Wien gründete. Sie gilt als Rebellin, die ihrer Zeit voraus war und in ihrer Tanzpraxis geltende Vorschriften ignorierte (vgl. Oberzaucher-Schöller 2001b: 55ff.). Dabei revolutionierte sie „die Intention der Tanzenden, die Konzeption des Tanzes selbst, sowie die theatralische Präsentation“ (Oberzaucher-Schöller 2001b: 55). Im Varieté sah sie einen Ort für Unterhalterinnen, weswegen sie Auftritte dort ablehnte. Sich selbst sah sie als Künstlerin und wählte „passendere“ Bühnen wie das Wiener Künstlerhaus für ihre Auftritte. Ihr Publikum bestand – im Gegensatz zu Variété-Besuchern – vor allem aus Frauen: Duncan soll mit ihrer Eigenwilligkeit damals vor allem ein weibliches Publikum angesprochen haben,

---

<sup>11</sup> Nach einem von 1774 bis 1791 dauerndem Verbot, *Ballett* zu tanzen (vgl. Hofstetter 2001: 217), galten Balletttänzerinnen in Folge als „Staatsbeamte“ und *Ballett* galt bis zum Ende der Kaiserzeit als kulturelles und künstlerisches Aushängeschild der Monarchie (Oberzaucher-Schöller 2001a: 39). *Ballett* galt Hanna zufolge unter anderem auch wegen der Bekleidung der Tänzerinnen als skandalös (vgl. Hanna 2012: 258-267). Sich bei Pirouetten hebende Röcke und Kleider wurden, obwohl darunter Hosen getragen wurden, im 19. Jahrhundert mit absoluter Nacktheit gleichgesetzt (vgl. Hanna 2012: 127). Die kulturspezifische Betrachtung von Kleidung wird in Folge auch für *Poledance* von Bedeutung sein.

denen Duncans Tanz wichtiger als die im Varieté verkörperten Geschlechterbilder war (vgl. Oberzaucher-Schöller 2001b: 55-57). Anhand diesem Beispiel wird ersichtlich, wie innerhalb einer Disziplin Änderungen auch durch Einzelpersonen vollzogen oder zumindest eingeleitet werden und so zum gesellschaftlichen Wandel beitragen können.

### 2.2.1 Gesellschaftlicher Wandel – Sexualisierung der zeitgenössischen Popkultur

Grenzen zwischen tabuisierten und gesellschaftlich anerkannten Verhaltensweisen verschwinden in der Gegenwart zunehmend, während Sexualität der Popkultur („popular culture“, Roach 2007: 110) immer häufiger Thema wird (vgl. Attwood 2009: xiii-xv; Hanna 2012:8). Was früher verpönt war, entspricht mittlerweile dem Mainstream und trifft den Geschmack der Massen und unschickliche oder amoralische Praktiken sind beliebt und werden aktiv und bewusst in verschiedenen Bereichen wie z.B. im *Poledance* eingesetzt. Vor diesem Hintergrund ist eine Erörterung der stetig zunehmenden Sichtbarkeit von Sexualität in der Öffentlichkeit vonnöten, um die Anliegen der vorliegenden Arbeit in der heutigen Gesellschaft zu verorten.

Die Britin Feona Attwood<sup>12</sup> befasst sich in ihrer Studie „Mainstreaming Sex. The Sexualisation of Western Culture“ (Attwood 2009) mit dem Wandel des Stellenwertes von Sexualität im öffentlichen Raum und konstatiert, dass Sexualität in der westlichen Welt über die letzten Jahrzehnte an Sichtbarkeit gewonnen und eine andere Bedeutung bekommen habe. Beispielsweise werden mittlerweile auch weibliche Praktiken der Selbstbefriedigung medial diskutiert und dadurch sichtbarer. Dies ist ein Beispiel, welches wiederum die angesprochene Darstellung von Sexualität in der Popkultur reflektiert (vgl. Attwood 2009: xviii-xix). Weibliche Sexualität gilt zudem nicht mehr als amoralisch oder schockierend, sondern wird vielmehr als positiv bewertet (vgl. Attwood 2009: xv-xiv, vgl. Whitehead/Kurz 2009: 229).

Auch der amerikanischen Anthropologin Judith Lynne Hanna<sup>13</sup> zufolge sind Körper und Sexualität über die vergangenen Jahrzehnte öffentlich sichtbarer geworden. Sie schreibt: „Changes have occurred in what can be presented in public, from implicit, coded sex and sexual orientation, to more explicit kinetic images and themes“ (Hanna 2010: 234). Durch

---

<sup>12</sup> Feona Attwood unterrichtet an der *Middlesex University of London* sowohl Cultural Studies, als auch Kommunikation und Medien.

<sup>13</sup> Judith Lynn Hanna ist studierte Anthropologin und Politikwissenschaftlerin. Sie forscht am *Department of Anthropology* an der *University of Maryland* und arbeitet außerdem als Tanzkritikerin, Schriftstellerin und Pädagogin.

diese Entwicklungen<sup>14</sup> treffen sexuell konnotierte Bewegungen – zumindest in manchen Bereichen der Popkultur, wie z.B. in Musikvideos<sup>15</sup> –zunehmend auf Akzeptanz in der Gesellschaft und werden nicht mehr versteckt oder gar nur angedeutet, sondern explizit und offen gezeigt. Sexuell konnotiertes Verhalten ist mittlerweile also quasi alltagstauglich. Auch erotische Gegenstände aus der Nachtclub-Szene, wie u.a. Tangaslips oder spezielle Plateauschuhe, sind der Allgemeinheit zugänglich und werden von ihr akzeptiert. Ebenso sind Aktivitäten wie *Poledance*-Partys, Stripkurse für Frauen oder *Strip-Aerobic*, die früher als unschicklich oder amoralisch angesehen worden wären, heute salonfähig (vgl. Hanna 2013: 72; Hanna 2012: 8-10; Hanna 2010: 234).

Solche und ähnliche Umbrüche und Entwicklungen waren möglich, weil körperliche Freizügigkeit für Frauen und eine offenere Zur-Schau-Stellung des weiblichen Körpers über die vergangenen Jahrzehnte im westlichen Raum an Normalität gewann (vgl. Roach 2007: 100ff.):

We live in an increasingly sexualised society, one in which the stripper and the stripper-look have gone mainstream and indeed become ubiquitous in pop and youth culture, music, fashion, publishing, movies and television. Women who look, dress and act like strippers are all over the media and the entertainment industry. (Roach 2007: 100)

Diese rasante Entwicklung hin zu positiven Einstellungen zu und Akzeptanz von offen gelebter Sexualität summiert Roach unter dem Begriff der „Striptease-Kultur“ (vgl. Roach 2007: 105). Weitere Beispiele für diesen Trend sind neben Barbies, die Reizwäsche tragen und zuvor erwähnte Aktivitäten wie *Strip-Aerobic* eben auch *Poledance* (vgl. Roach 2007: 100ff.).

### 2.2.2 *Poledance* als Fallbeispiel sexualisierter Popkultur

Wie im vorigen Abschnitt erwähnt, konnte sich *Poledance* durch die mittlerweile positive Bewertung weiblicher Sexualität etablieren und wird heute neu interpretiert und als etwas Eigenständiges praktiziert (vgl. Roach 2007: 100ff.; vgl. Whitehead/Kurz 2009: 229).

---

<sup>14</sup> Hanna zählt noch weitere Etappen auf, in denen sich dieser Prozess entfaltet hat: „In the media, underwear went public, then bodies, with frontal nudity, the flaunting of body parts, and simulated sex“ (Hanna 2012: 127).

<sup>15</sup> Gerade in Musikvideos werden erotische Elemente und Nacktheit immer offener gezeigt (vgl. Attwood 2009: xiv). Ein Beispiel hierfür ist das Video der US-amerikanischen Sängerin Miley Cyrus, welche im Musikvideo zum Song „Wrecking Ball“ unter anderem nackt auf einer Abrissbirne schwingt (vgl. URL Miley Cyrus).

Sexualität bewusst, demonstrativ und selbstbestimmt auszuleben gilt als erstrebenswert: „Thus, pole dancing could potentially be represented as a highly desirable exercise/recreational activity at this historical and cultural moment” (Whitehead/Kurz 2009: 229). Folglich wird diese Tanzgattung auch als Freizeitaktivität für moderne Frauen vermarktet, wobei mögliche positive Effekte wie z.B. auf Körperhaltung und Fitness betont werden. Die Möglichkeit, die eigene sinnlich-erotische Seite durch *Poledance* auszuleben, ist ein weiterer davon (vgl. Roach 2007: 148).

*Poledance* wird als unkonventionelle Art sich zu bewegen beschrieben. Im Rahmen des Unterrichts werden auch, aber nicht nur, explizit sexuell konnotierte Bewegungsabläufe gelehrt. Diese werden zunächst weder positiv noch negativ bewertet, sondern sind Teil eines Bewegungsrepertoires, auf das TänzerInnen je nach Lust und Laune zurückgreifen können. Es besteht also auch die Möglichkeit, sich sinnlich zu bewegen, ohne dafür mit gesellschaftlichen Sanktionen wie Verachtung oder Affronts rechnen zu müssen (vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 454; vgl. Holland 2010: 183f.). Insofern kann die Ausübung des *Poledances* als positive Erfahrung der sexualisierten, zeitgenössischen Kultur gewertet werden und birgt das Potential, „zeitgemäße“ Weiblichkeit zu artikulieren (vgl. Holland/Attwood 2009: 180). Das bedeutet auch, dass Ausbildungen in *Poledance* weibliche Identität festigen können. Denn:

Pole exercise is not only a means of feeling sexy, but a source of physical enjoyment, exuberance and exhilaration. It appears to offer women a way of embodying the feminine attributes currently prized in Western culture – hedonism, image-consciousness and feistiness – and a way of engaging with sexualisation in ways that foreground skill, strength and power. (Attwood 2009: xx)

Die eigene sexuelle Identität wird folglich gemeinsam mit anderen Frauen aktiv konstruiert, wobei unter anderem Weiblichkeit, Freude am eigenen Körper und Kontrolle über diesen im Vordergrund der Aktivität an und mit der Polestange stehen. Außerdem sind Praktiken, die den Kundinnen als „sexy“ vermittelt werden, sowohl im Hinblick auf die Konstruktion der eigenen Identität, als auch auf die Vermarktung solcher Trainingseinheiten essentiell. Auch Ästhetik oder die Zähmung sexueller Freizügigkeit spielen eine Rolle spielen und werden, wie im *Poledance*, auch in anderen Bereichen der Kunst, im Tanz oder Sport reartikuliert (vgl. Holland/Attwood 2009: 179).

Die Erforschung von *Poledance* steht bei Attwood (2009) in engem Zusammenhang mit der Analyse von Reaktionen auf die voranschreitende Sexualisierung der westlichen

Gesellschaft, wobei hier meist *Poledance*-praktizierende Frauen im Fokus der Forschung stehen. Neben den Reaktionen auf den Tanz und die Tanzenden interessiert sich die Forschung auch für die Bedeutungen des Tanzes aus Sicht der Praktizierenden. Sie sprechen über Freude am Training und der Möglichkeit, dadurch den eigenen Körper zu kontrollieren. Die eigene Ästhetik, Kraft und Anmut stehen im Mittelpunkt, dem anderen Geschlecht zu gefallen sei nebensächlich (vgl. Attwood 2009: xix-xxii).

### 2.2.3 Striptease als Abweichung von gesellschaftlich etablierten Moralvorstellungen

Da *Striptease* und *Poledance* nicht vollkommen voneinander abzugrenzen sind und Poletänzerinnen unter anderem derselben Kritik wie Stripperinnen ausgesetzt sind, soll das Phänomen *Striptease* in diesem Abschnitt näher umrissen werden. Auch aufgrund der möglichen Verwechslungen zwischen praktizierenden Poletänzerinnen und Stripperinnen ist es wichtig, *Striptease* in die vorliegende Arbeit miteinzubeziehen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser verwandten Bewegungssysteme besser herauszuarbeiten.

Die Kulturanthropologin Judith Lynne Hanna hat sich über mehrere Jahrzehnte intensiv mit dem Forschungsfeld Tanz auseinandergesetzt. Im Laufe der Zeit spezialisierte sie sich auf *Striptease* und beobachtete im Zuge ihrer Forschungen über 1500 Begegnungen in Striplokalen. Erotischer Entkleidungstanz ist ihren Studien zufolge ein globales Phänomen und lässt sich nicht auf geographische Zonen beschränken. Zudem kann diese Tanzgattung auf Grund ihrer rhythmischen und kulturell geprägten Muster, sowie auf Grund nonverbaler Körpersprache sowohl als Kommunikationsform als auch als Kunstgattung gesehen werden (vgl. Hanna 2013: 69; vgl. Hanna 2012: 2-13; vgl. Hanna 2010: 229).

Striptänzerinnen betonen ihre „Weiblichkeit“ mit speziellen Hilfsmitteln wie beispielsweise Accessoires oder High Heels mit Plateau (vgl. Murphy 2003: 328). Bei *Striptease* wird somit unbestritten mit sexuellen Reizen gespielt, wobei es nicht zum einem sexuellen Akt kommt. In dem Stripteaselokal soll die Fantasie der Gäste beflügelt und „geschaut“, aber nicht „berührt“ werden (Hanna 2012: 216f.). Neben den Accessoires unterstützen Kostüme und Make-up die Konstruktion der „hyperfemininen“ (Roach 2007: 82) Erscheinung von Nachtclubtänzerinnen. Ähnlich wie *Poledance* repräsentiert auch *Striptease* einen Teilbereich der Popkultur, in welchem Frauen ihre weiblichen, erotischen Attribute zur Befriedigung eigener finanzieller, emotionaler und spiritueller Bedürfnisse nutzen können (vgl. ebenda: 150).

Die Chance, mit erotischem Tanz gesellschaftliche Normen auch bewusst überschreiten zu können, eint die beiden Tanzgattungen *Poledance* und *Striptease*. So kann mithilfe von *Striptease*-Auftritten gezielt gegen Moralvorstellungen, ein strenges Elternhaus oder konservative Erziehung protestiert werden<sup>16</sup>. Selbstermächtigend wirkt auch die (ökonomische) Unabhängigkeit durch eigens erwirtschaftetes Einkommen (vgl. Hanna 2013: 71; Hanna 2010: 234): „Rather than being submissive to a husband, women have the option, through adult entertainment, to take charge of their lives, explore their own potential, and use their feminine power to ensnare men *en route* to hell” (Hanna 2012: 256). Einige Stripperinnen bezeichnen sich demzufolge als Feministinnen, weil sie selbstbestimmt arbeiten. Solange Tänzerinnen die Wahl haben, wann und unter welchen Bedingungen sie tanzen, sind sie nicht mehr oder sogar weniger unterdrückt als Frauen anderer Berufsgruppen (vgl. Hanna 2013: 70).

Stripperinnen werden häufig als kommerziell und sexuell ausgenutzte Personen gesehen. Hanna (2012) ist jedoch der Meinung, dass der Tanz in Striplokalen von Außenstehenden fehlinterpretiert werde. Im Rahmen ihrer empirischen Forschungsarbeit erfährt sie jedoch über Interviews von Stripperinnen, dass diese sich selbst hingegen als stark bezeichnen. Hervorzuheben ist die positive Eigenwahrnehmung der Tänzerinnen, die im totalen Kontrast zu Fremdzuschreibungen, wie auch zu feministischer Kritik an *Striptease*, steht (vgl. Hanna 2012: 208-233). Weiter unten wird die These durch den Umstand ergänzt, wie negativ wertende, stereotype Vorstellungen von Stripperinnen auch von Poletänzerinnen benutzt werden, um sich dadurch explizit von *Striptease* abgrenzen zu können.

Von FeministInnen kommen auf der anderen Seite auch Kritik und Vorwürfe an *Striptease*, die sich v.a. um die Ausbeutung der Frau, ihre Degradierung und die Reproduktion asymmetrischer Geschlechterverhältnisse ansiedeln lassen (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 230). Auch durch Religionen, die patriarchale Gesellschaftsordnungen forcieren, würde die Asymmetrie bestehen bleiben, während auf der anderen Seite biblische Inhalte als Kritik an Striplokalen herangezogen werden, die weibliche Keuschheit idealisieren und daher Frauen, die sich anderen Menschen vermeintlich „anbieten“, verurteilen (vgl. Hanna 2012: 255). Frauen, die als Stripperinnen

---

<sup>16</sup> *Poledance* kann ebenso als rebellischer Akt interpretiert werden, sollten Frauen sich damit (bewusst) von gängigen moralischen Wertvorstellungen und erwünschten Rollenbildern abgrenzen. Widerstand wird in diesem Sinne geleistet, wenn sie entgegen gesellschaftlicher Weltanschauungen, Sexualität aktiv ausleben wollen und das im Tanz auch tun (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 230).

arbeiten, werden häufig mit dem Vorwurf der Prostitution, Unzüchtigkeit, Obszönität oder Unanständigkeit konfrontiert (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 230; vgl. Hanna 2012: 3). Obwohl *Striptease* positive Auswirkungen auf das Leben einzelner Frauen haben kann, wird *Striptease* oft für angeblich kollektiv wirkende Konsequenzen kritisiert: Der Tanz verstärke stereotype Vorstellungen von Frauen und hierarchische Beziehungen zwischen den Geschlechtern sowie Einstellungen zur Sexualität, die sich an männlichen Bedürfnissen orientieren. Außerdem werden Frauen im *Striptease* prinzipiell auf ihre Körper reduziert und hinsichtlich ihrer Attraktivität bewertet (vgl. Roach 2007: 86f., vgl. Hanna 2012).

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass *Striptease* je nach Perspektive für die Ausbeutung von Frauen kritisiert, oder aber als Chance der Selbstermächtigung wahrgenommen werden kann. Welche Positionen diskutiert und aktualisiert werden, hängt wiederum wie so oft mit Verhandlungen über Machtbeziehungen zusammen (vgl. Hanna 2010: 232ff.).

#### 2.2.4 Diskussion von Poledance und Striptease

*Poledance* ist nicht nur als sportliche Tanzaktivität reizvoll. *Poledance* reizt, weil dieser Tanz sexuell konnotiert ist und künstlerische Freiheit in der Bewegungsauswahl und -abfolge sowie erotische Ausdrucksmöglichkeit bietet (vgl. Dale 2013: 385). Zudem können feminine Merkmale dabei betont oder sogar übertrieben dargestellt werden (vgl. Holland/Attwood 2009: 174). Als „sexualised gendered leisure“ (Bahri 2012: 2) ist *Poledance* weit mehr als eine spezifische Tanzgattung: „Sexyness“, Attraktivität oder sexuelle Freizügigkeit spielen also nicht nur beim *Striptease*, sondern auch in *Poledance* eine wichtige Rolle. So kann die Poletänzerin in ihrem Auftreten und ihrer äußeren Erscheinung an eine Stripteasetänzerin erinnern. v.a. High Heels, welche die Beine betonen sollen, rufen Assoziationen mit Striptänzerinnen hervor (vgl. Holland 2010: 185f., vgl. Dale 2013: 387f.).

Symbolik und Bewegungen aus dem Repertoire von Stripperinnen werden oft in die *Poledance*-Praxis übernommen. Diese im Rahmen von *Poledance* erlernbaren „Verführungskünste“ dürfen bei einem Vergleich mit *Striptease* nicht außer Acht gelassen werden. „Frau“ tanzt zwar für sich selbst, ist sich aber gleichzeitig dessen bewusst, dass sie und ihre Bewegungen Männern gefallen könnte (Holland/Attwood

2009: 178f.; vgl. Whitehead/Kurz 2009: 239). Werden Poletänzerinnen mit Assoziationen mit *Striptease* von Außenstehenden oder Beobachtenden konfrontiert, werden durchaus originelle und erheiternde Verteidigungsstrategien der Praktizierenden entwickelt. Als weit verbreitete Legitimierung der *Poledance*-Praxis wird der Spaß am Training genannt (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 233ff.). Eine solche Antwort impliziert natürlich auch, dass Frauen ein Recht auf Spaß haben und folglich gilt: „[A]nyone who is against pole dancing is someone who is (...) against [women] having fun” (ebenda: 235).

Da die Objektivierung der Striptänzerin bisher (und im Fachdiskurs) als unterscheidendes Argument benützt wird, soll dieses Phänomen nun noch weiter erläutert werden. Poletänzerinnen weisen darauf hin, dass sie z.B. aufgrund fehlenden Publikums ihre Tanz-Situation überblicken und so diese und sich permanent unter Kontrolle haben, während Stripperinnen durchgehend unter Beobachtung stehen und dabei vom Publikum objektiviert werden (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 233; vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 451). Denn es sei das Ziel der Stripperin, ihr männliches Publikum sexuell zu stimulieren oder eine Fantasie zu schaffen, wofür sie und ihr Tanz als Instrument fungieren (vgl. Dale 2013: 389; vgl. Hanna 2012: 265). Genau dies sei bei Poletänzerinnen nicht die Absicht. Dale schreibt: „[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” (Dale 2013: 388) und es werde geradezu bedauert, dass *Poledance* mit *Striptease* assoziiert wird (Holland/Attwood 2009: 176). Während sich Stripteasetänzerinnen durch ihr Publikum objektivieren lassen, konzentriert sich das Selbstverständnis von Poletänzerinnen auf das subjektive Erleben von Selbstwirksamkeit beim Tanzen: „These women’s descriptions of themselves as strong and powerful, filled with admiration for pole dancers, contradicts the popular image of pole dancing as *only* titillating for heterosexual men” (Holland/Attwood 2009: 177).

Dieses Zitat spielt auf Diskrepanzen zwischen Erfahrungen der praktizierenden Tänzerinnen und den Meinungen Außenstehender über *Poledance* an. Als Beispiel für die Vielfalt an Einstellungen und Meinungen gegenüber *Poledance* möchte ich die Aussage von Hitomi Suemune, die Inhaberin eines japanischen *Poledance*-Studios namens „Luxurica” ist, heranziehen. Sie meint, sie könne *Striptease* zwar akzeptieren, aber *Poledance* habe, wie sie es lehrt und ausübt, schlichtweg nichts damit zu tun (vgl. Dale 2013: 386). Vielmehr handle es sich um eine Aktivität, bei der die Tänzerinnen auf sich selbst konzentriert sind, während sie neue Bewegungsabläufe erlernen (vgl.



Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 445-451). Ein weiteres, gerne benutztes Unterscheidungsmerkmal lautet, dass *Poledance* in einem anderen Rahmen – einem „feminized female environment“ (Holland 2010: 185ff.) stattfindet. Es macht einen Unterschied, in welchem Kontext ein Tanz ausgeführt wird: „Movements and postures in dance obtain their meaning from the context in which they are performed, and are only comprehensible within this context“ (Wieschialek 2003: 116). Die AutorInnen Donaghue, Kurz und Whitehead schreiben in ihrem analytisch angelegten Aufsatz zu *Poledance*: „Rather than rejecting pole dancing as simply a capitulation to the objectifying male gaze, reclamation involves recognizing the simple pleasures to be had from spinning around a pole, and valuing the skill, hard work and artistry that are part of pole dancing“ (Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 446).

În der Definition von *Poledance* wird *Striptease* häufig als „Gegenpol“ herangezogen, um sie voneinander abzugrenzen. Die daraus resultierenden „Abgrenzungsstrategien“ werden in der vorliegenden Arbeit, als Teilbereich der Analyse der empirischen Daten, untersucht. Das Argument, in welche Richtung die Geldtransaktion verläuft, wird ebenso im Sinne einer Abgrenzung von Stripperinnen und Poletänzerinnen herangezogen. Während Stripperinnen dafür bezahlt werden, vor jemandem zu tanzen, zahlen Poletänzerinnen dafür, tanzen zu lernen (vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 445; vgl. Whitehead/Kurz 2009: 235f.): „The construction of the ‚paid‘ vs ‚paying‘ dichotomy positions women who pole dance for fun as empowered through choice and control of intent, moderated by monetary exchange“ (Whitehead/Kurz 2009: 236). Frauen, die *Poledance* ausüben, agieren laut Whitehead und Kurz demnach selbstbestimmt, was sie von Stripperinnen unterscheidet.

Stripteasetänzerinnen dürfen jedoch laut Bahri (2012) nicht abgewertet oder als benachteiligt gesehen werden, weil sie – wenn sie die Möglichkeit haben, selbst über Zeitpunkt und Bewegungen zu bestimmen – ebenso selbstbestimmt für ihr Einkommen tanzen. Genauso wenig dürfe *Poledance* prinzipiell, weil die Frauen weder vor Männern noch für Geld tanzen, als „empowering“ für Frauen gelten. Diese Auffassung würde implizieren, dass es auf der anderen Seite immer automatisch „dis-empowering“ für Frauen wäre, wenn sie vor Männern für Geld tanzen. Eine derartige „Logik“ bezeichnet Bahri als äußerst problematisch (vgl. Bahri 2012: 6f.). Auch die Autorin Hanna argumentiert gegen derartige Kategorisierungen, denn die Striptänzerinnen gehen davon aus, dass es eigentlich ihre Kunden seien, die dadurch benachteiligt sind, weil sie zahlen müssten, um Frauen beim Tanzen zu beobachten. Konventionelle Geschlechterrollen

werden demnach bei *Striptease* verdreht, da Frauen am Tanz verdienen und aktive Positionen übernehmen, während Männern die (zahlende) passive Beobachterrolle zugewiesen sei (vgl. Hanna 2012: 208-233).

Wieso also wollen sich Poletänzerinnen prinzipiell von *Striptease* abgrenzen? Dale (2013) begründet das unter Poletänzerinnen geradezu übliche Bedürfnis sich abzugrenzen damit, dass Stripclubs unausgewogene Geschlechterverhältnisse verstärken können, was wiederum Poletänzerinnen nicht unterstützen wollen: „[A] way to understand the rejection of striptease that characterizes the global pole dance community would be to view it as a form of resistance to the power relation inherent to strip clubs, in which dancers are paid to embody a particular fantasy desired by the customer” (Dale 2013: 389). Da *Striptease* – für manche – unter unfairen Bedingungen stattfindet (vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 445), werden aus feministischer Perspektive negative Assoziationen mit *Poledance* verknüpft; es stehe „historisch” gesehen mit *Striptease* in Verbindung: „pole dancing could arguably be seen to seal particular constructions of gender and sexuality that ultimately fail to disrupt power distribution within society at large” (Whitehead/Kurz 2009: 230).

Die Assoziation mit *Striptease* ist für manche *Poledance*-Praktizierende Anlass zu Ärger. Es gibt daher Tendenzen, die versuchen, *Poledance* ein neues, auf Sport und Fitness ausgerichtetes Image zu verschaffen, und Bestrebungen, „die unerwünschte Herkunft“ auf diese Art zu kompensieren. Poletänzerinnen wollen sich auf diese Art „nur“ vor einer gesellschaftlichen Stigmatisierung schützen, welche Stripperinnen oftmals ausgesetzt sind. Bahri kritisiert daran, dass Stripperinnen dadurch noch viel mehr denunziert werden (vgl. Bahri 2012: 5), was auch von Holland und Attwood zur Sprache gebracht wird: „Despite the use of celebrities and popular media forms to normalize and domesticate it, pole dancing [in stripclubs] continues to teeter on the edge of respectability“ (Holland/Attwood 2009: 170).

Der springende Punkt laut Holland und Attwood ist also, dass sich durch den *Poledance*-Trend nichts für die professionell strippenden Frauen verbessert habe. Auch die Kanadierin Jacenta Bahri unterstellt Poletänzerinnen eine zu harte Abgrenzung von *Striptease*-Aspekten, wobei sie eine unreflektierte Aneignung der sexuell konnotierten Bewegungsabläufe kritisiert, bei welchen gleichzeitig geleugnet wird, woher diese ursprünglich kommen (vgl. Bahri 2012: 1f., 8f.). Diese Argumentation lenke von der eigentlichen Ursache der Stigmatisierung ab, mit der sowohl Stripperinnen als auch

Poletänzerinnen konfrontiert werden: „[I]nstead of aligning with exotic dancers to combat negative stereotypes they have chosen to distance themselves from strippers by using similar tactics to those that stigmatize pole dancers” (Bahri 2012: 8).

Poletänzerinnen wird ein unreflektierter Umgang mit *Striptease*-Themen vorgeworfen und aktive Poletänzerinnen gleichzeitig dazu aufgefordert, anstatt Ähnlichkeiten mit *Striptease* zu leugnen, gedanklich zu der Quelle dieses Stigmas vorzudringen. Es wäre Bahri zufolge besser zu hinterfragen, weshalb und von wem Frauen prinzipiell Handlungen und Handlungsverbote vorgeschrieben bekämen. Dass Stripperinnen von Marginalisierung betroffen seien, läge daran, dass Frauen prinzipiell über ihr (sexuelles) Verhalten wahrgenommen und beurteilt werden. Dieser Argumentation zufolge sind gesellschaftliche Werte und somit auch Vorschriften der Ursprung der Marginalisierung von Stripperinnen. Auch Poletänzerinnen sollten sich aktiv mit der Ausgrenzung von Stripperinnen auseinandersetzen, da auch sie – wenn auch nur teilweise – davon betroffen seien und indirekt von einer besseren Situierung von Stripperinnen profitieren würden. Die eigentliche Frage, die sich sowohl Stripperinnen als auch Poletänzerinnen laut Bahri stellen sollten, laute, warum sich Frauen für irgendeine Art Verhalten rechtfertigen müssen (vgl. Bahri 2012: 8). Es handle sich nämlich um

(...) social expectations of women and how they are supposed to conduct their bodies in a patriarchal society. Wouldn't a much more radical 'empowering' approach be to suggest that pole dancers are 'irreproachable' because they have the right to do what they want with their bodies rather than emphasizing that they do not take their clothes off? (...) it stands to reason that if exotic dance itself becomes less stigmatized, perhaps the practice of pole dancing for leisure would as well, which leads me to question why women who pole dance for fitness would not want to ally themselves with this movement rather than alienate themselves from it. (Bahri 2012:8)

Dieses Zitat greift Fragestellungen auf, welcher sich auch Gender Studies und feministische Ansätze widmen: Kontrollmechanismen innerhalb der Gesellschaft diktieren also so und so, je nach Perspektive, welche Handlungen und Haltungen von Frauen erwartet werden. Die Ausgrenzung von Stripperinnen hat demnach Implikationen für *alle* Frauen - von einer veränderten Sichtweise auf die faktische Marginalisierung von Stripptänzerinnen, auch und vor allem von Seiten der Poletänzerinnen, würden Bahri zufolge alle profitieren. Aus diesem Grund sollten sich Poletänzerinnen auch mit Klischees über *Striptease* auseinandersetzen. Dass grundsätzlich keine Frau einer

Auseinandersetzung und Konfrontation mit bestimmten Themen entgehen kann, lässt auch Roach im nachstehenden Zitat anklingen: „As I have said before, stripping isn't just about Strippers, but is in the end about everywoman (sic!), whom exotic dancers illustrate as a more curvaceous version of her” (Roach 2007: 164).

Die Diskussion über aktive Auseinandersetzung mit Normen von sichtbar gelebter Sexualität und deren Konsequenzen der vermeintlich automatischen Marginalisierung von „grenzüberschreitenden“ Frauen auf der einen, und des „embodiments“ auf der anderen Seite, ist vielschichtig. Während manche AutorInnen die Meinung vertreten, Frauen würden durch sexuelle Freizügigkeit profitieren (vgl. Holland/Attwood 2009: 169) und durch Phänomene wie *Striptease* und *Poledance* als „sassy, strong and sexy girl[s]“ (Attwood 2009: xxii) wahrgenommen werden, lassen sich zu all diesen Thesen Gegenargumente in der fachspezifischen Literatur finden. Donaghue, Kurz und Whitehead (2011) beispielsweise raten Frauen, die sexuelle Konnotation von Bewegungen kritisch zu hinterfragen, um herauszufinden, inwiefern die „aktive Ausübung der Sexualität“ für Frauen wirklich von Vorteil sein kann (vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 446). Wenn diese Form von Exhibitionismus zu einer Voraussetzung davon werde, einer neuen, gesellschaftlichen Norm der Freizügigkeit zu entsprechen, sei es wieder an der Zeit, moderne Wertigkeiten noch einmal zu überdenken, denn, „one must consider, that activities experienced as liberating on an individual level may often secure societal-level oppression in covert ways. Thus, pole dancing may reinforce societal notions of both masculine and feminine sexuality as a result of encouraging women to construct themselves as erotic objects”<sup>17</sup> (Whitehead/Kurz 2009: 241). Stereotypes, „feminines“ Verhaltens im *Poledance* kann – bewusst oder unterbewusst – zur Aufrechterhaltung eines heteronormativen Reglements beitragen und dieses – durch Rückgriff auf z.B. stereotype Bewegungen – auf gesellschaftlicher Ebene aktualisieren und remanifestieren. Einzelne, *Poledance* praktizierende Individuen mögen deren Praxis damit „rechtfertigen“, dass sich eine Frau sehr wohl aus freiwilligen Stücken „anbiedern“ kann. Nichtsdestotrotz wirken solche „Einzelhandlungen“ und derartige Praktiken mit starker sexueller Konnotation immer auch auf gesellschaftliche Normen. Wenn die „Freiheit“, sich exhibitionistisch zu verhalten, zur (gesellschaftlich vorgeschriebenen) Normalität wird, gehören diese Entwicklungen hinterfragt. Auch

---

<sup>17</sup> Hier fällt auf, wie widersprüchlich *Poledance* interpretiert werden kann, denn sogar dieselben AutorInnen Whitehead und Kurz argumentieren an anderer Stelle (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 233; vgl. Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 451) dagegen, dass Frauen aufgrund ihrer *Poledance*-Aktivität *per se* objektiviert werden.

Roach kommentiert diesen Umstand: „there is a very fine line and one often hard to judge, as to what is gender-subversive in a way that is positive for the individual woman and for the culture as a whole“ (Roach 2007: 88).

Wird nun *Striptease* über den gesellschaftlich „zugänglicheren“ *Poledance*-Trend möglicherweise salonfähiger? Tatsache ist, dass das Sichtbarwerden, die Situierung von *Poledance* im Mainstream und dessen Repräsentation in anderen Künsten längerfristig gesehen dazu beitragen können, dass auch Stripteasetänzerinnen soziale Akzeptanz erfahren. So gelten Frauen, die *Poledance* ausüben oder als Stripteasetänzerinnen arbeiten, in manchen Kreisen sogar als überaus emanzipiert oder besonders fortschrittlich (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 229). Da Stripperinnen auch als *Poledance*-Trainerinnen arbeiten können und vice versa (vgl. Bahri 2012: 9) stellt sich die Frage, ob eine zwanghafte Abgrenzung der beiden Tanzgattungen sinnvoll ist.

Eine weitere Gemeinsamkeit von *Striptease* und *Poledance* ist der ihnen innewohnende Reiz des Verbotenen. Bahri schreibt darüber, „pole dancing classes offer middle class women a safe space to flirt with danger and be a bit ‘naughty’ or ‘cheeky’; good girls get to be the bad girl without *really* being *bad*“ (Bahri 2012: 5). Die Autorin stellt also fest, dass *Poledance* für Praktizierende vor allem aufgrund der Möglichkeit des Kontrasts zum alltäglichen Leben und des Auslebens von Grenzwertigem attraktiv wäre. Weiters ist Bahri davon überzeugt, dass *Poledance* an Bedeutung verlieren würde, sollte die gängige Meinung darüber gänzlich von *Striptease* entkoppelt werden: „Although many women who take pole classes emphasize the fitness aspect (...), it is questionable whether they would find pole classes ‘fun’ if they were to completely lose their association with strip clubs“ (Bahri 2012: 10). Auch Dale ist der Meinung, dass diese Elemente des *Striptease* dem *Poledance* einen zusätzlichen Reiz verschaffen (vgl. Dale 2013: 385). Der österreichische Soziologe Roland Girtler (2004) geht noch einen Schritt weiter und schreibt dem Menschen ein grundlegendes Verlangen danach, Tabus zu brechen, zu (vgl. Girtler 2004: 204). Möglicherweise motiviert gerade dieser Umstand viele, *Poledance* auszuüben, weil durch das aktive und nach außen gekehrte Ausleben von Sinnlichkeit und Erotik (abseits von finanziellem Zwang, es – als Stripperin – machen zu müssen) ein „moralischer“ Tabu- und Grenzbereich überschritten werden kann (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 236).

In diesem Kapitel wurden die wesentlichen theoretischen Konzepte vorgestellt, die für eine Betrachtung des Forschungsgegenstandes *Poledance* im Zuge dieser Arbeit

grundlegend sind. Gender Studies und Feministische Ansätze, Perspektiven auf Sexualität, auf Tanz und Gesellschaft, auf den gesellschaftlichen Umgang mit Sexualität, sowie auf den permanenten Wandel gesellschaftlicher Normen und Werte wurden behandelt. Außerdem wurden Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Tanzgattungen *Poledance* und *Striptease* vorgestellt und diskutiert, wobei vor allem versucht wurde, die enorme Widersprüchlichkeit der Stellungnahmen zu *Striptease* und *Poledance* aufzuzeigen. Diese soll verdeutlichen, dass wegen der Vielzahl an Positionen zu diesem Thema keinesfalls ein Konsens zur gesellschaftlichen Auffassung, Funktion und Rolle von *Poledance* herrscht.

### 3. FORSCHUNGSGEGENSTAND POLEDANCE

Dieses Kapitel hat zum Ziel, das Thema dieser Arbeit in einem zeitlichen Kontext, sowie auch speziell in Hinblick auf Österreich zu verorten. Zunächst wird daher auf eine, zu *Striptease*, alternative Herkunft von *Poledance* hingewiesen. *Chinese Pole*, die Einbindung von Stangen in *Zirkusakrobatik* und *Mallakhamb* werden vorgestellt. Im nächsten Unterkapitel wird das Aufkommen von *Poledance* als Freizeitphänomen behandelt. In Folge werden Entwicklungen in Zusammenhang mit einer Institutionalisierung von *Poledance* als Sportrichtung vorgestellt. Nachdem es Bestrebungen gibt, *Poledance* bei den Olympischen Spielen zu qualifizieren, wird dieser Aspekt unter dem Punkt „Zukunft“ behandelt. Anschließend wird die Situation von *Poledance* in Österreich beschrieben und diskutiert.

#### 3.1 Poledance in der Geschichte

Häufig wird vermutet, dass *Poledance* von *Striptease* kommt. Es gibt aber auch andere Kontexte, in denen Bewegung mit und an einer vertikalen Stange praktiziert wird. Bei *Chinese Pole* werden an einer beschichteten, vertikalen Metallstange akrobatische Übungen ausgeführt. Diese Kunst hat eine lange Tradition (vgl. URL History of Pole) und kann auch gegenwärtig manchmal im Zirkus bewundert werden<sup>18</sup> (vgl. Holland/Attwood 2009: 165). *Zirkusakrobatik* an einer vertikalen Stange ist ebenfalls unter dem Namen „*mât chinois*“ (Interview Katharina, Wien, 01.12.2014) bekannt. Auf Deutsch übersetzt lautet diese Akrobatik „*Chinesischer Mast*“.

“Mallakhamb was originally practiced to develop the strength, agility and flexibility of wrestlers and has now developed into a national sport with championships held annually at district, state and national levels throughout India” (URL Mallakhamb). Als weiterer Ursprung von *Poledance* gilt *Mallakhamb*<sup>19</sup>, eine indische Trainingsform, bei welcher Figuren und Bewegungsabläufe an einem vertikalen Holzpfehl ausgeführt werden (vgl.

---

<sup>18</sup> Im Cirque du Soleil gibt es beispielsweise *Poledance*-Aufführungen (vgl. Holland 2010: 38).

<sup>19</sup> Die Website der „École nationale de cirque de Montréal“ (vgl. URL Zirkusschule) beinhaltet eine umfassende Datenbank zur Zirkusgeschichte und konnte auch für die Recherche über *Mallakhamb* herangezogen werden. Auch die Artikel „History & Benefits of Mallakhamb“ (vgl. Sharma/Mishara/Sharma o. J.) oder „Mallakhamb: An Investigation Into The Indian Physical Practice Of Rope And Pole Mallakhamb“ (vgl. Burt 2010) bieten einen sehr guten Einblick in die Geschichte des *Mallakhamb*.

Holland/Attwood 2009: 165). Bereits 1153 wurde *Mallakhamb* schriftlich erwähnt, was belegt, dass es eine lange Tradition hat (vgl. Sharma/Mishara/Sharma o. J.: 2). Die einzige von Frauen praktizierte Form von *Mallakhamb* wird an einem Seil ausgeführt (vgl. Bal/Singh 2010: 70-73).

Die eben genannten Praktiken unter Nutzung einer vertikalen Stange haben eine lange Tradition. *Chinese Pole* und *Mallakhamb* bestehen bereits seit mehreren Jahrhunderten<sup>20</sup>. Betrachtet man *Poledance* als eine Weiterentwicklung davon, ergibt sich ein alternativer Blickwinkel auf dieses noch relativ unverstandene Feld. Man kann *Poledance* so in eine Betrachtung historischer Tiefe positionieren und von der Idee Abstand nehmen, dass es ausschließlich aus der relativ jungen Nachtclubszene kommt.

### 3.2 *Poledance* in der Gegenwart

*Poledance* soll vor rund 40 Jahren in Nachtclubs in Vancouver, Kanada seinen Ursprung gehabt haben (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 226; vgl. Holland/Attwood 2009: 165; vgl. Dale 2013: 384). Das Tanzen unter Einbeziehung einer vertikalen Metallstange bietet während dem Auftritt in einem Striplokal zusätzliche Bewegungsmöglichkeiten (vgl. Hanna 2010: 230). Unabhängig von *Striptease* existiert *Poledance* circa seit dem Jahr 2000 (vgl. Bahri 2012: 2). Die Besonderheit an dieser Form von *Poledance* ist, dass Tänzerinnen nicht für Männer und Geld tanzen und der Tanz daher seine Bedeutung verändert (vgl. Holland/Attwood 2009: 170).

Es wird davon ausgegangen, dass *Poledance*-Studios in Australien und Nordamerika bereits am längsten bestehen. Laut Angabe International Pole Sports Federation besteht *Poledance* als Fitnessaktivität seit 2003 (vgl. URL Pole Sports History). Die Firma X-POLE stellt ebenfalls seit 2003 geeignete Stangen für *Poledance* in Tanzstudios, für den Heimgebrauch und für Wettbewerbe her (vgl. URL X-POLE).

Tammy Morris, eine ehemalige Nachtclubtänzerin, hat 2004 das „*Tantra Fitness Studio*“ in Vancouver, Kanada eröffnet (vgl. URL Tammy Morris). *Poledance*-Studios sind anfänglich oftmals von (ehemaligen) Nachtclubtänzerinnen eröffnet worden. Diese Entwicklung ist vor allem für die Anfänge typisch. „*Bobbi’s Pole Studio*“ in Sydney,

---

<sup>20</sup> Für einen Überblick über Entwicklungsgeschichte von *Poledance* bietet sich die Website der International Pole Dance Fitness Association an (vgl. URL History of Pole).



Australien öffnete ebenfalls zu dieser Zeit. Bobbi selbst war zuvor langjährig als Striptänzerin sowie als Showgirl in Japan tätig gewesen (vgl. Holland 2010: 30; vgl. URL Bobbi). Auf der Website ihres Studios ist zu lesen, „Bobbi (...) opened Australia's very first Pole Studio in 2004 and paved the way for Pole dancing as a structured form of fitness around the world” (URL Bobbi)<sup>21</sup>.

Die Autorinnen Holland und Attwood bezeichnen *Poledance* als eine „popular mainstream exercise activity for women“ (Holland/Attwood 2009: 166). Sie schreiben, dass *Poledance* in den USA durch Hollywood-Stars größeren Bekanntheitsgrad erlangt hat. Prominente wie Daryl Hannah, Kate Moss, Pamela Anderson, Angelina Jolie und Madonna begannen mit *Poledance* zu Fitnesszwecken (vgl. Holland/Attwood 2009: 170f.; vgl. Holland 2010: 50; vgl. Dale 2013: 384).

Nachdem nun vorgestellt wurde, wie *Poledance* sich zu dem entwickelt hat, was es heute ist, wird im nächsten Abschnitt ein Einblick über eine mögliche Neudefinition von *Poledance* gegeben.

### 3.3 *Poledance* in der Zukunft

Holland und Attwood schreiben, dass *Poledance* durch Betonung der sportlichen Aspekte eine neue Bedeutung verliehen werden könne (vgl. Holland/Attwood 2009: 181). Es gibt Bemühungen, *Poledance* als rein sportlich orientierte Aktivität zu etablieren. Die International Pole Sports Federation<sup>22</sup> (kurz „IPSF“) hat sich zum Ziel gesetzt, *Poledance* als Sport bekannt zu machen. Sie definieren Sport als Etwas, das eine geregelte Struktur und Rahmenbedingungen hat, sowie über faire und transparente Beurteilungskriterien verfügt. Wird *Poledance* unter diesem Schema betrachtet, kann es als ein offizieller Sport definiert werden (vgl. URL Pole Sports History). In diesem Sinne ist eine Institutionalisierung von *Poledance* als Sportart im Gange. Als weitere Aufgabe hat sich die IPSF gesetzt, dass *Poledance* in Zukunft bei den Olympischen Spielen zugelassen wird (vgl. URL Pole Sports):

---

<sup>21</sup> Ein weiterer Auszug von der Website bestärkt die Annahme, dass dieses Studio zu einem der ersten weltweit existierenden *Poledance*-Studios zählt: “Bobbi's Pole Studio was the first of its kind in Australia and continues to set the professional standard for pole dancing both in Australia and internationally” (URL Bobbi's Gold).

<sup>22</sup> Die International Pole Sports Federation wurde 2009 als Non-Profit Organisation gegründet. Ihr Ziel ist es, ein Regelwerk für *Polesport* festzuschreiben und die Einhaltung der Regeln bei *Polesport*-Veranstaltungen zu überprüfen und zu gewährleisten. Mitglieder können nationale Vereinigungen werden, die sich ebenfalls zum Ziel gesetzt haben, *Poledance* als Sportdisziplin anerkannter zu machen (vgl. URL IPSF).

Is there an Olympic possibility? Anything is possible with the changes that are going on in the IOC to modernise. The IPSF's goal is 2020 - 2024 inclusion into the Olympic Games and with the growth and development; mixed with the entertainment value of our beautiful sport we know it won't be long... (URL Pole Sports History)

Um einen Einblick über die Dimensionen der bereits bestehenden Institutionalisierung von „*Polesport*“ zu geben, folgen ein paar Fakten: Im Jahr 2015 traten über 2500 Athletinnen und Athleten in nationalen *Poledance* Wettbewerben in über 26 Ländern an. Alle die sich qualifizieren konnten, durften 2015 bei den World Pole Sports Championships<sup>23</sup> (kurz „WPSC“) in London antreten (vgl. URL Pole Sports History). Jeder nationale Wettbewerb muss dabei den Standards der IPSF entsprechen. Bei Wettbewerben gibt es exakte Vorschriften bezüglich der Kleidung, da die äußere Erscheinung der Wettstreiterinnen und Wettstreiter als Unterscheidungsmerkmal zu *Striptease* interpretiert wird: “Much of the discussion about whether pole dancing can be classed as a genuine form of exercise centres on women’s appearance, and especially whether what women wear for pole dancing indicates sex or exercise” (Holland/Attwood 2009: 174). Das strenge Regelwerk gilt auch für die übergeordneten World Pole Sports Championships (vgl. URL IPSF National Championships). Bei Wettbewerben der World Pole Sports Federation (kurz „WPSF“) ist *Striptease* strengstens untersagt. Erwünscht sind die „athletic and artistic elements of pole dancing“ (Holland/Attwood 2009: 170). Es gelten bei solchen Sportveranstaltungen strenge Vorgaben, um das Image aufgrund von Assoziationen mit *Striptease* zu bereinigen. Bei dem nationalen Wettbewerb in Kanada „Miss Pole Dance Canada“ ist zum Beispiel die Teilnahme für Personen aus der Pornoindustrie grundsätzlich verboten (vgl. Bahri 2012: 8). Bereits bei „Pole Princess“, dem allerersten *Poledance*-Wettbewerb in England im Jahr 2006 waren sexuell konnotiert Attribute wie „nudity, stripping, thongs, négligés (sic!) and fetish wear“ (Holland/Attwood 2009: 170) untersagt. Es folgt ein Auszug aus den Teilnahmeregeln der österreichischen Meisterschaft MPDA: „Das Ablegen von Teilen des Kostüms ist erlaubt, absichtliche oder unabsichtliche Entblößung führt zur Disqualifikation“ (URL MPDA Reglement).

---

<sup>23</sup> Die ersten World Pole Sports Championships fanden 2012 in England statt. Die WPSC ist eine jährlich stattfindende internationale Sportveranstaltung, organisiert von der International Pole Sports Federation. Teilnehmen können all jene WettstreiterInnen, die sich bei nationalen *Poledance*-Wettbewerben nach IPSF-Richtlinien qualifizieren konnten. (vgl. URL IPSF).

2014 war *Poledance* zum ersten Mal bei dem großen, internationalen Arnold Sports Festival in Form von Pole Fitness Championships vertreten. Teil einer solch großen Sportveranstaltung zu sein, wird als positive Entwicklung in Richtung der Neudefinierung von *Poledance* als Sport- und Fitnessaktivität bewertet (vgl. URL Pole Fitness).

### 3.4 *Poledance* in Österreich

Im deutschsprachigen Raum gilt Nele Sehrt als Pionierin für die strukturierte Vermittlung von *Poledance*. Die Hamburgerin hat dafür ein zertifiziertes *Poledance*-Trainingskonzept „Polebatics®“ entwickelt (persönlicher Email-Kontakt mit Nele Sehrt Oktober 2013; Interview Sabrina Hermann, o. O., 28.02.2016; vgl. URL ADC). Es gab in Österreich vor den ersten Studioeröffnungen bereits *Poledance*-Workshops, die von Nele Sehrt organisiert wurden (Interview Sabrina Hermann, o. O., 28.02.2016; persönliche Notiz eines Gespräches mit einer Trainerin 2011; vgl. Köhle 2011).

Die Initiatorinnen von *Poledance* in Österreich waren entweder tanz- oder sportaffin, hatten jedoch keine Verbindung zu *Striptease*. Die Gesprächspartnerin Sabrina Hermann bot Polebatics® bereits 2009 im Zuge von Privatunterricht in Oberösterreich an. Polearts und *Poledance*Vienna, die am längsten in Österreich bestehenden Studios, gibt es seit 2010 in Wien und Niederösterreich (Interview Sabrina Hermann, o. O., 28.02.2016; Interview Mona, Wien, 30.04.2013; Interview Ines, Wien, 11.06.2013). Wie sich an der Größe des Angebotes und der stetig hinzukommenden *Poledance*-Einrichtungen in Österreich feststellen lässt, war das Verlangen nach dieser Bewegungsform bereits vorhanden. Im Sommer 2014 gab es bereits über 35 Einrichtungen, die in allen österreichischen Bundesländern *Poledance* anboten (vgl. URL Pole-Studios). Die *Poledance*-Szene wächst schnell und im August 2016 werden bereits 73 *Poledance*-Studios in Österreich gelistet (vgl. URL Pole Art Magazine).

Die österreichische *Poledance*-Community hat sich über die vergangenen Jahre rasch entwickelt und die erste nationale Meisterschaft „Miss/Mister Pole Dance Austria“ (kurz „MPDA“) fand 2013 statt. Dieser Wettbewerb richtete sich an sämtliche Tänzerinnen und Tänzer in Österreich. Dabei sollten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer nicht nur ihr Können zeigen, sondern auch *Poledance* als Sport bewerben (vgl. MPDA Blog).

Das bereits in der Einleitung angesprochene, ungleichmäßige Verhältnis von Frauen und Männern in Hinblick auf *Poledance* spiegelt sich ebenfalls bei dem jährlichen

österreichischen Wettbewerb wieder. Die Nachfrage teilzunehmen ist bei den Damen viel höher. So sind bei der MPDA 2015 Frauen in 4 Kategorien, zu jeweils 5 bis 8 Teilnehmerinnen vertreten gewesen. Bei den Herren ist im Jahr 2015 hingegen nur ein Teilnehmer angetreten (vgl. URL MPDA; persönliche Notizen).

*Poledance*-Veranstaltungen gibt es in Österreich mittlerweile auch in einem anderen Rahmen. „Ländle Poledance“, ein Verein in Vorarlberg organisiert seit 2015 jährlich eine „Poledance-Shownight“ auf hohem tanztechnischem Niveau im Kulturhaus Dornbirn und sammelt im Zuge dieser Veranstaltung Spenden (vgl. URL Shownight). Im Oktober 2016 gab es in Wien erstmals das „Poledance Playhouse“. Bei diesem Event stehen Performance und Unterhaltung im Mittelpunkt. Es gibt im Gegensatz zur MPDA weder eine Jurybewertung, noch GewinnerInnen (vgl. URL Poledance Playhouse).

*Poledance* wurde 2014 erstmals als Workshop im Rahmen des ImPuls Tanzfestivals in Wien angeboten (vgl. URL CAve 25; persönliche Notizen). Das ImPuls Tanzfestival in Wien findet bereits mehrere Jahrzehnte statt. Begonnen hat es 1984 mit den „Internationalen Tanzwochen Wien“ (Haselberger 2001: 206, vgl. Nürnberger 2001: 196-204), welche von Ismael Ivo und Karl Regensburger begründet wurden. Es hat sich mittlerweile zu einem bedeutenden internationalen Festival für zeitgenössischen Tanz entwickelt, wo GasttänzerInnen und ChoreographInnen aus vielen Teilen der Welt Unterricht geben (vgl. Hofstetter 2001: 224; vgl. Amort 2001b: 226).

## 4. DARSTELLUNG DER FORSCHUNGSDATEN UND –ERGEBNISSE

### 4.1 Vorstellung und Diskussion der Methoden

Es gibt keine einheitliche Anleitung zum Vorgehen bei Forschungsvorhaben qualitativer Natur, sondern eine große Vielfalt an Möglichkeiten (vgl. Flick/von Kardorff/Steincke 2013: 27-30). Verschiedenste Ansätze zur qualitativen Forschung werden im Zuge des Sammelbandes „Qualitative Forschungsmethoden. Ein Handbuch“ (Flick 2013) vorgestellt. AnthropologInnen werden dafür ausgebildet, kreativ und selbständig zu arbeiten und sie werden ebenso dafür vorbereitet, mit Überraschungen flexibel umzugehen. Dyck schreibt über eine “frequently encountered serendipity of ethnographic fieldwork, where preliminary research plans are deftly adjusted to take account of phenomena unknown to or unappreciated by the ethnographer prior to commencing field research (Dyck 2000: 41). Auf den folgenden Seiten wird die Vorgehensweise der Datengenerierung und deren Verwendung für diese Arbeit vorgestellt.

#### 4.1.1 Die qualitative Forschung

Als empirische Datenquelle über *Poledance* in Österreich wurden primär Interviews genutzt. Auf teilnehmende Beobachtung wurde in dieser Forschung verzichtet. Das Führen qualitativer Interviews ist eine häufig angewendete Methode in der Kultur- und Sozialanthropologie. Manchmal sind Bedeutungen von Tanz schwer zu ergründen und deren Interpretation stellt sich als noch schwieriger heraus. Aus diesem Grund ist es sehr sinnvoll, dass TänzerInnen direkt über ihre Tanzpraxis sprechen (Williams 2004: 7, 184, 196). Die Befragten können im Zuge eines persönlichen Gespräches ihre Erfahrungen beschreiben (vgl. Schlehe 2008: 123ff.).

Für die Interviews wurde ein Fragenkatalog erstellt, mit dessen Hilfe das Gespräch geführt wurde. Die Fragen sollen nichts suggerieren, sondern stellen einen Leitfaden dar. Sie beinhalten idealerweise keine Annahmen oder Meinungen, sollen dafür jedoch detaillierte Erzählungen generieren (vgl. Neubauer 2009: 33ff., 51f.). Der qualitative Fragebogen dieser Forschung richtet sich primär an *Poledance*-praktizierende Frauen. Einige Fragen wurden speziell für Trainingspersonal konzipiert. Eine „Regieanweisung zur Interviewführung“ (Hermanns 2013: 367) und Tipps über die Rolle der Interviewenden können für die Durchführung der Gespräche sehr hilfreich sein (vgl. Hermanns 2013: 363). Hinweise zur Interviewführung hat Roland Girtler ausführlich in

seinem Buch „Randkulturen. Theorie der Unanständigkeit“ (Girtler 1995) beschrieben. Seiner Erfahrung nach sollten ForscherInnen auf Reziprozität achten, den Beforschten auf Augenhöhe begegnen und sich ebenso in das Interview einbringen (vgl. Girtler 1995: 44, 218-225).

Alle 2014 geführten Interviews wurden vollkommen verschriftlicht. Hinweise zu diesem Arbeitsschritt finden sich in dem Artikel „Zur Transkription von Gesprächen“ (vgl. Kowal/O’Connell 2013: 437ff.). Interviews nehmen in der Weiterverarbeitung viel Zeit in Anspruch, die Vorbereitung und Verschriftlichung einberechnet, ergibt sich die 4- bis 6-fache Dauer der ursprünglichen Interviewlänge (vgl. Flick 2013: 262f.)<sup>24</sup>.

Der nächste Vorgang ist die Auswertung der verschriftlichten Daten (vgl. Schmidt 2013: 447-456). Das Codieren ist ein wichtiger Schritt in der Analyse. Codieren von Interviews bedeutet, relevante Textpassagen zu Auswertungskategorien zuzuordnen (Schmidt 2013: 451f.). Es verschafft Überblick über die Interview-Transkripte. Beim Codieren wird die Fülle der Informationen in zuordenbare Kategorien aufgeteilt<sup>25</sup>. Es gibt dafür auch Fragen, mit deren Hilfe man sich an die Daten wenden kann. Es wird empfohlen, nur so viel Material zu verwenden, wie für den Analyseprozess nötig ist (vgl. Böhm 2013: 477ff.; vgl. Hildenbrand 2013: 36).

Bachhiesl plädiert dafür, zwischen den Zeilen zu lesen. Nicht selten schwingt in einer Erzählung mehr mit, als von den Sprechenden gewollt ist. In Texten befindet sich weitaus mehr Information, als beabsichtigt. Daher kann bei der Analyse auch nach Inhalten gesucht werden, die nicht explizit erzählt werden. Die Diskursanalyse ist insofern eine Methode, um danach zu suchen, was im Gespräch nicht ausgeblendet werden kann (vgl. Bachhiesl 2013: 993ff.). Werte, relevante Gedanken und übergreifende Ideen werden transportiert, ohne direkt angesprochen zu werden. Dieses Wissen wird in dieser Arbeit angewendet, um das zu erfassen, worüber die Sprechenden sich möglicherweise selbst nicht bewusst sind.

---

<sup>24</sup> Als Richtwert für das Zeitmanagement von empirischen Forschungen empfiehlt Flick für den gesamten Prozess doppelt so viel Zeit für „nicht vorhergesehene Schwierigkeiten und Katastrophen“ (Flick 2013: 263) einzuplanen.

<sup>25</sup> In der Grounded Theory wird ebenfalls codiert. Es bedeutet in diesem Zusammenhang jedoch etwas Anderes (vgl. Schmidt 2013: 454). Ich habe mich in die Grundlagen der Grounded Theory eingelese (vgl. Böhm 2013; vgl. Hildenbrand 2013), diese ist jedoch weder praktisch, noch passend für diese Arbeit, da eine Theorieentwicklung aus rohen Daten meine Kapazitäten im Rahmen dieser Forschung überschritten hätte (vgl. Böhm 2013: 484).

Relevante Themen und Kommentare werden im Zuge einiger Interviews angesprochen ohne, dass ich explizit danach gefragt habe. Jene Konzepte, welche als theoretische Hintergründe gewählt und im Rahmen von Abschnitt 2.1 „Perspektiven aus den Gender Studies und feministischen Ansätzen“ vorgestellt wurden, finden sich empirisch in den Interviews wieder. Manche Interviewpartnerinnen machen „zufällig“ relevante Aussagen, welche aufgrund ihrer Bedeutung in die Arbeit passen. Abgesehen davon, dass Texte mehr aussagen, als die Erzählenden beabsichtigen, geben sie auch einen Einblick in die Verhältnisse der Zeit (vgl. Bachhiesl 2013: 997)<sup>26</sup>. Beim kritischen Lesen von Texten können Informationen dieser Art gesucht und herausgefiltert werden (vgl. Williams 2004: 23, 235, 250; vgl. Ginzburg 2013: 11f.).

Es sollte prinzipiell so geschrieben werden, dass vor allem die Beforschten sich darin wiedererkennen können. Für den Umgang mit den Informationen aus Interviews rät Girtler „eine Dimension in eine andere [zu] übersetzen ohne dass der Betroffene sich belehrt fühlen müsse, was ja letztlich auch ein Machtanspruch ist“ (Girtler 1995: 234). Demnach sollen keine wertenden Aussagen gemacht werden, die sich nach den moralischen Standards der Forschenden richten. Dieser Hinweis ist in Relation zur vorliegenden Forschung ebenfalls von Bedeutung. Die allgemeine Lesbarkeit von wissenschaftlichen Arbeiten ist Girtler ebenfalls ein Anliegen, denn er möchte mit Freude gelesen und verstanden werden (vgl. ebenda: 16f.)<sup>27</sup>.

#### 4.1.2 Kommentar zu Besonderheiten dieser Forschung

ForscherInnen erschaffen sich ihr Feld aktiv und entscheiden sich bewusst für dessen Begrenzung. Was im Rahmen einer qualitativen Forschung bearbeitet wird, soll und darf nicht dem Zufall überlassen werden<sup>28</sup> (vgl. Amit 2000: 6). Auf den folgenden Seiten wird mein Vorgehen reflektiert und Punkte, die mich im Rahmen dieser Forschung beschäftigten, werden diskutiert. Aufgetretene Probleme ebenso wie kritische Gedanken gegenüber anthropologischen Standards werden hier ausgedrückt.

---

<sup>26</sup> Weitere Informationen über die Diskursanalyse können bei Sarasin (2003: 31ff.) nachgelesen werden.

<sup>27</sup> „Gut lesbar geschriebene Arbeiten haben eine Chance, auch von einem breiteren Publikum gelesen zu werden“ (Girtler 1995: 240). Girtlers Rat steht im Gegensatz zu Noel Dycks Empfehlung, welcher davor warnt, dass Laien wissenschaftliche Publikationen lesen (vgl. Dyck 2000: 46f.).

<sup>28</sup> Diese Thematik wird im gesamten Sammelband „Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World“ (Amit 2000) behandelt.

Ich habe mich in ein Feld vertieft, welches mich schon länger interessiert. Der kanadische Anthropologe Noel Dyck entwickelte sein Forschungsinteresse in einen persönlichen Bereich seines Lebens und positioniert diesen Umstand als legitime Ausgangsposition seiner Untersuchungen (vgl. Dyck 2000: 34). Ähnlich wie Kollege Dyck habe ich mich für ein mir bereits vertrautes Forschungsfeld entschieden. Die Nähe zum Thema bringt am Beginn gewisse Vorteile mit sich. Bei Dyck wäre der Zugang zum Feld ansonsten sehr schwierig gewesen (vgl. ebenda: 40-42). Es folgt ein Auszug über die Wahl des Forschungsthemas in Zusammenhang mit biographischen Gründen:

Doing fieldwork at home, around issues and through relationships in which one already had prior personal involvement, vividly underscores the role of biography in eliciting the research questions and fieldwork choices made by anthropologists (...) What we select as issues to be investigated through ethnographic fieldwork and where we choose to conduct that fieldwork are choices that are shaped by an interaction between our personal life experiences, anthropological training and theoretical predilections. (Dyck 2000: 49)

In diesem Sinne ist es interessant, die Hintergründe der Forschenden darzustellen und wie es zu der Wahl des Forschungsthemas gekommen ist. Amit spricht sich für eine derartige „autobiographical reflexivity“ (Amit 2000: 5) aus. *Poledance* fasziniert mich und aus diesem Grund habe ich *dieses* Thema gewählt. Über die vergangenen sechs Jahre habe ich die österreichische *Poledance*-Szene wachsen sehen. Mit Studienkolleginnen drehte und produzierte ich einen Kurzfilm über *Poledance* mit dem Titel: „The Pole. Leidenschaft und Vorurteil“ (vgl. The Pole 2014).

Es wird angenommen, dass die meisten AnthropologInnen, welche sich mit Sport oder Tanz befassen, bereits selbst in dem zu erforschenden Bereich aktiv waren (vgl. Dyck/Archetti 2003: 12f.). Helena Wulff ist ein Beispiel einer Anthropologin, die selbst Balletttänzerin war und als Forscherin in die Welt des *Balletts* zurückgekehrt ist. Sie beschreibt Vorteile daraus, Erfahrung in der erforschten Körperdisziplin zu haben (vgl. Wulff 2000: 158f.; vgl. Amit 2000: 7). Aus dieser Insider-Position können sich aber Schwierigkeiten ergeben. So einfach der Zugang zum Feld gefunden wird, so schwierig kann es werden, den passenden Grad an Distanzierung zu finden, welche für eine kritische Analyse notwendig ist. Wie sollte also damit umgegangen werden, dass ich selbst Erfahrung mit *Poledance* habe?



Es wird empfohlen, sich immer bewusst zu machen, wo jemand als ForscherIn in Hinblick auf das zu erforschende Phänomen positioniert ist. Ich machte mir persönliche Notizen, um die eigenen Meinungen zu dem Thema zu dokumentieren. Diese sollen ermöglichen, eigene Erfahrungen nachvollziehbar von Forschungsdaten zu trennen (vgl. Williams 2004: 33; vgl. Dyck/Archetti 2003: 12f.). Es gibt unterschiedlichste Meinungen darüber, in einem bereits vertrauten Feld zu arbeiten. ForscherInnen werden ebenso dafür kritisiert, über eine Körpertechnik zu schreiben, in welcher sie keine persönlichen Kenntnisse haben. In so einem Fall wird unter Umständen den ForscherInnen nahegelegt, direkte Erfahrungen zu sammeln, anstatt ein Phänomen nur zu beschreiben (vgl. Kohn 2003: 141f.; vgl. Williams 2004: 26, 31). Andere sind der Meinung, eine Praxis werde nur dann verstanden, indem man sie selbst übe (vgl. Strauss 2000: 172f.).

Ein weiterer in diesem Abschnitt zu diskutierender Punkt ist die Lokalität der Forschung. Denn auch mit dem Umstand, dass ich in meiner unmittelbaren örtlichen Umgebung geforscht habe, wollte ich mich kritisch auseinandersetzen. Dyck ermutigt Studierende und KollegInnen, in Zukunft mehr im eigenen Land und weniger im Ausland zu forschen. Er spricht sich gegen eine, auf geographischen Kriterien basierende, Bewertung von Forschungslokalitäten aus:

I wish to suggest that a wide variety of research projects can be encountered at home, if one is so inclined. Moreover, these undertakings need not be considered as pallid replacements for more traditional and 'legitimate' field research that ought to be conducted by ourselves and our students 'overseas' except for the drying up of required financial support. (Dyck 2000: 42)

Traditionell wurde in der Anthropologie das Forschungsfeld möglichst unterschiedlich und weit entfernt von der eigenen Heimat gewählt (vgl. Amit 2000: 5f.). Anthropologie bietet aber auch Möglichkeiten, Forschungen nahe am eigenen Leben auszuführen. Bettina Beer hat in dem Sammelband „Methoden ethnologischer Feldforschung“ (Beer 2008) abgehandelt, wie eine derartige Forschung funktionieren könnte. Ein Schwachpunkt ist, dass man in diesem Fall nie genau abgrenzen kann, wann geforscht wird und wann nicht. Generell rät sie, in so einem Fall eine möglichst distanzierte Haltung zu wahren. Es ist Vorsicht geboten, denn „it requires a constant shifting of positionings between situations, people, identities and perspectives“ (Amit 2000: 11). In diesem Sinne wird vor entstehenden Mehrfachbelastungen für ForscherInnen gewarnt, da die professionellen und privaten Lebensbereiche nur schwer zu trennen sind (vgl. Beer 2008: 30ff.). Für die Erforschten wird es schwierig bis unmöglich, festzustellen, wann wir als

Privatperson, beziehungsweise wann wir als ForscherIn, anwesend ist. Die logische Folge ist, besonders aufmerksam und kritisch damit umzugehen, wenn in einem bekannten, oder gar vertrauten, Kontext geforscht wird (vgl. Dyck 2000: 44, 49f.; vgl. Caputo 2000: 26-28; vgl. Amit 2000: 7).

Eine weitere Frage, die man sich stellen kann, ist ob die beim Forschen „Zuhause“ gewonnenen Einsichten als wissenschaftlich korrekt gelten (vgl. Caputo 2000: 21ff.): „The physical act of travel to another place does not guarantee cultural understanding or illumination on its own. Rather, the unique insights and experiences that are gained through fieldwork are apparent despite the actual physical distance travelled“ (Caputo 2000: 29). Es ist demnach nicht unbedingt besser, in die Ferne zu gehen, um „das Fremde“ zu erforschen. Etwas Fremdes kann auch in der eigenen Gesellschaft lokalisiert und ergründet werden - so wie Roland Girtler, der jahrelang in dem europäischen Kontext geforscht und unter anderem das Buch „Randkulturen. Theorie der Unanständigkeit“ (Girtler 1995) publiziert hat. Der Unterschied zwischen Anthropologie und Soziologie sei seiner Ansicht nach nur graduell, da auch in der eigenen Kultur „fremde“ Unterkulturen zu finden sind. Girtler meint sogar, dass es zwischen Schichten innerhalb einer Gesellschaft größere Unterschiede als zwischen verschiedenen Gesellschaften geben kann. Diesen fremden Lebenswelten, den „Randkulturen“ in der eigenen Gesellschaft könne man sich wie ein Ethnologe nähern<sup>29</sup> (vgl. ebenda: 208ff.). Girtler fordert dazu auf, „das kulturelle Handeln in seiner bunten Vielfalt zu beschreiben und zu interpretieren“ (Girtler 1995: 208) und möchte ein „kulturelles Erklärungsmodell für unanständiges Handeln anbieten“ (Girtler 1995: 15).

Mitglieder von Randkulturen verbinden laut Girtler gemeinsame Praktiken oder Ideen. Mitglieder solcher deskriptiven Gruppen könnten trotz Marginalisierung hohes Ansehen erlangen (vgl. ebenda: 22f.). Dazu gibt es ein Beispiel aus der Wiener *Poledance*-Szene: die Inhaberin von PoledanceVienna Ines Beranek erzählte davon, dass sie früher belächelt wurde, wenn sie über ihren Beruf sprach. Sobald die Leute erfassten, wie groß die *Poledance*-Szene in Wien ist und wie viele SchülerInnen bei PoledanceVienna unterrichtet werden sprich, - als sie von Beraneks Erfolg erfuhren, - belächelten sie sie nicht mehr (Interview Ines, Wien, 11.06.2013).

---

<sup>29</sup> Girtler betreibt unkonventionelle Methoden, für die er schon öfter kritisiert wurde. Direkter Kontakt mit den beforchten Leuten ist ihm wichtig und die Forschungsabsichten sollen ebenfalls bekannt gegeben werden (Girtler 1995: 23ff., 209-212). Er betont, dass gleichermaßen Einfühlungsvermögen und Verstand benötigt werden, um „ein Verstehen für fremdes menschliches Handeln auf[zu]bauen“ (ebenda: 208f.).

Ein Vorzug qualitativer Forschungsansätze ist es, „das Unbekannte im scheinbar Bekannten“ (Flick/von Kardorff/Steincke 2013: 17) entdecken zu können. So gesehen lernen die LeserInnen dieser Arbeit über *Poledance* vielleicht etwas Neues über die österreichische Gesellschaft. Auch Beer schreibt von „kulturellen Teilbereichen“ (Beer 2008: 30) innerhalb der uns vertrauten Gesellschaft. Diesen Ansatz vertritt auch Dyck: “Anthropology possesses a capacity to identify, survey and explore forms of social and cultural activity that tend to be overlooked or taken for granted within contemporary Western societies” (Dyck 2000: 39)<sup>30</sup>.

Dies ist ein Aspekt der vorliegenden Arbeit, da die *Poledance*-Szene als Nische interpretiert werden kann. Vorerst möchte ich mit einem Zitat von Caputo dazu abschließen:

In undertaking this work, my understanding of cultural difference has not been as an essence that can only belong to people defined in terms of ‘other’ places and time. Rather, difference emerges from the movements and activities of individuals and groups in local situations who continuously draw from and negotiate their places in an increasingly interconnected world. (Caputo 2000: 29f.)

Wie sich diese kulturellen Unterschiede im Falle von praktizierenden Poletänzerinnen in Österreich manifestieren können, wird im nächsten Abschnitt behandelt.

#### 4.2 Wer macht *Poledance*?

Im Zuge der Datenerhebungen<sup>31</sup> für diese Forschung wurde versucht die ungefähre Anzahl der praktizierenden Poletänzerinnen in Österreich zu bestimmen. Dieses Vorhaben ist aus verschiedenen Gründen nicht geglückt. So wollten beispielsweise manche Studioinhaberinnen keine Auskunft über diese Zahlen geben. Der Großteil der Einrichtungen, in denen *Poledance* unterrichtet wird, wiederum reagierte nicht auf die Email-Anfrage. Daher kann keine genaue Zahl über praktizierende PoletänzerInnen in Österreich gegeben werden. Doch es gibt Informationen zu einzelnen Studios. Zum

---

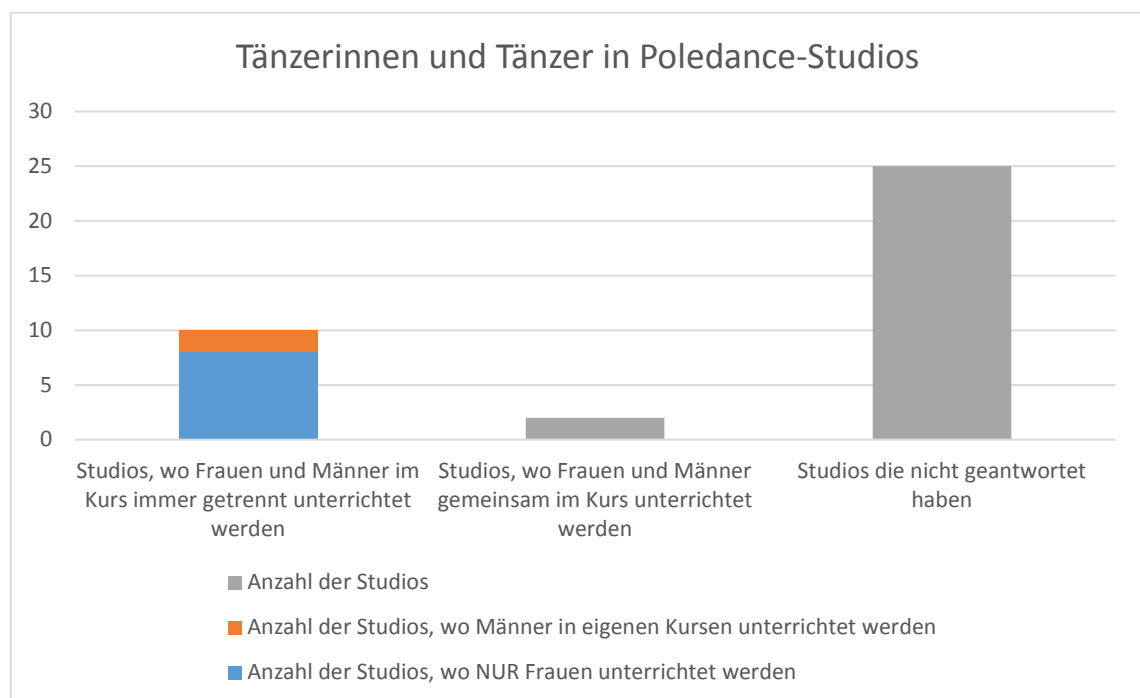
<sup>30</sup> Dyck beschäftigt sich auch damit, auf welche Art und Weise derartige Forschungsvorhaben unterstützt werden könnten (vgl. Dyck 2000: 34).

<sup>31</sup> Der Großteil der Daten wurde 2014 erhoben. 9 vollständig transkribierte Interviews und die Emailbefragungen von *Poledance*-Studioinhaberinnen wurden im Herbst 2014 durchgeführt. Zusätzlich dazu wurden zwei ergänzende Interviews mit Poletänzerinnen aus dem Jahr 2013 und eines aus 2016 verwendet.

Beispiel unterrichtete PoledanceVienna bis zum 04.12.2015 über 9400 Schülerinnen (vgl. URL PoledanceVienna). Erhebungen zu quantitativen Daten, die per E-Mail versandt und eingeholt wurden, ergaben außerdem, dass der Poledance Playground in Innsbruck bereits über 2600 Schülerinnen im Studio unterrichtet hatte<sup>32</sup>.

Die per Mail versandten Fragebögen ermöglichten wiederum die Genese anderer aussagekräftiger Daten über mein Sample. Beispielsweise sind mit einer Ausnahme Frauen InhaberInnen der *Poledance*-Studios. Jenem Studio, das nicht ausschließlich von Frauen verwaltet wird, stehen zwei Frauen und ein Mann vor.

Es folgen nun einige Diagramme, welche anhand der erhobenen Daten für diese Forschung einen visuellen und zahlenmäßigen Einblick in die österreichische *Poledance*-Szene ermöglichen.



### Diagramm 1

Das erste Diagramm beschreibt den Zugang zum *Poledance*-Unterricht nach Geschlechtern. Häufig werden in österreichischen *Poledance*-Studios nur Frauen oder nach Geschlechtern getrennte Gruppen unterrichtet. Nur selten dürfen Tänzerinnen und Tänzer gemeinsam trainieren und zusammen den Unterricht besuchen. Bei meinen Daten gaben insgesamt nur zwei *Poledance*-Studios an, dass sie Tänzerinnen und Tänzer

<sup>32</sup> Diese Information stammt aus persönlicher Kommunikation mit einer Studioinhaberin des Poledance Playground; Stand März 2016.

gemeinsam unterrichten. Zu beachten ist in Diagramm 1 auch der hohe Wert der unbeantworteten Email-Befragungen.

Diese Informationen über Zugang für Tänzerinnen und Tänzer zu *Poledance*-Unterricht stimmen auch mit den Daten aus der Literatur überein. So wurde oft erwähnt, dass *Poledance*-Studios nämlich hauptsächlich Orte von Frauen und Orte für Frauen sind. Unter anderem wird das auch im Rahmen dieser Arbeit im Abschnitt 2.2.2 „*Poledance* als Fallbeispiel sexualisierter Popkultur“ behandelt.

### Diagrammreihe 2: Familienstand

Alle nun folgenden Diagramme gehen von einem weiblichen Sample aus. Als Quelle dienen im Wesentlichen die im Zuge der zur Masterarbeit gehörigen Forschung durchgeführten qualitativen Interviews. Befragt wurden Frauen.

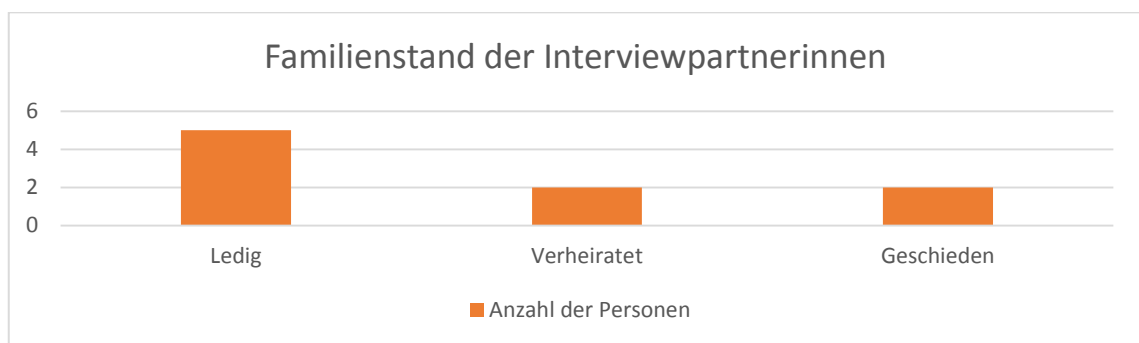


Diagramm 2a

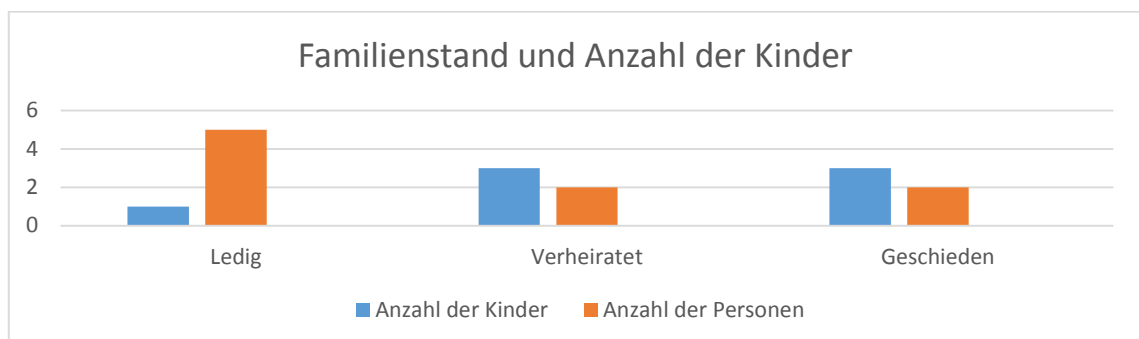


Diagramm 2b

Für die bessere Darstellung der familiären Situation der Interviewpartnerinnen wurden die Diagramme 2a und 2b erstellt. In Diagramm 2a ist der Familienstand der Befragten

übersichtlich dargestellt, während diese Daten in Diagramm 2b mit dem Faktor „Kinder“ in Relation gesetzt wurden. Dies ist insofern interessant, als dass manche AutorInnen durchaus auf die sexuelle Orientierung oder ethnische Herkunft der Frauen, die in Studios Unterricht nehmen, eingehen: Sie seien vorwiegend „weiß“ und heterosexuell (vgl. Bahri 2012: 4). Dieser Umstand kann durch Diagramm 2a bekräftigt werden, da mehr als die Hälfte der Frauen entweder Kinder haben, beziehungsweise verheiratet oder geschieden sind. Zwar lassen sich über den Familienstatus keine sicheren Auskünfte über die sexuelle Orientierung der Tänzerinnen definieren, doch ist auf Grund der familiären Verhältnisse und weiterführender Gespräche durchaus zu vermuten, dass viele heterosexuell sind.

### **Diagrammreihe 3: Alter**

Wie auch bei anderen Tanzdisziplinen, wird *Poledance* von Menschen verschiedenen Alters ausgeübt. Bei den World Pole Sports Championships (kurz „WPSC“, siehe auch Abschnitt 3.3 „Poledance in der Zukunft“) wird dies durch die Aufteilung in verschiedene Altersklassen sichtbar. TeilnehmerInnen bei den WPSC werden in die folgenden acht Kategorien unterteilt (vgl. URL Pole Sports; vgl. URL Pole Sports Competitions):

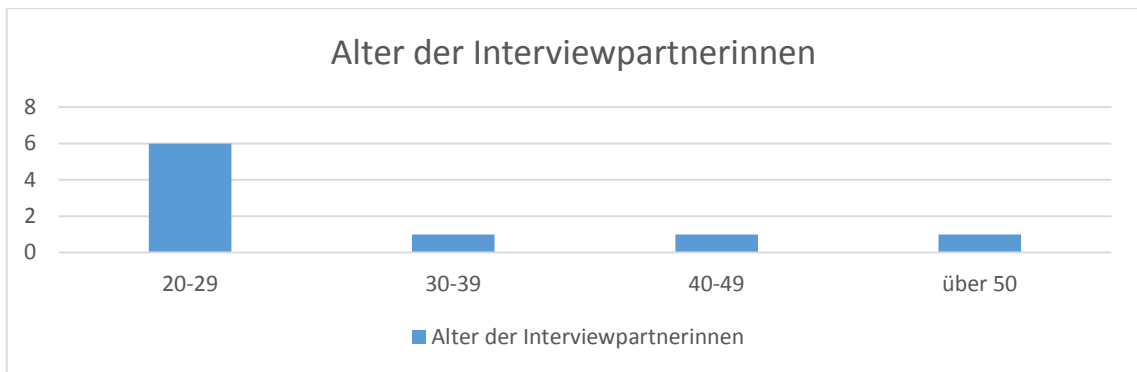
- Senior Men<sup>33</sup> - 18-39
- Senior Women - 18-39
- Doubles
- Masters 40+
- Masters 50+
- Junior - 15-17
- Novice - 10-14

Die Variation im Alter von PoletänzerInnen in offiziellen Wettbewerben kann dazu beitragen, Klischees über ein rein auf *Striptease* gerichtetes Bild von *Poledance* abzubauen.

Wie sieht der Altersschnitt daher bei den Befragten aus? Das folgende Diagramm gibt darüber Aufschluss, welchen Altersklassen die interviewten Poletänzerinnen angehören.

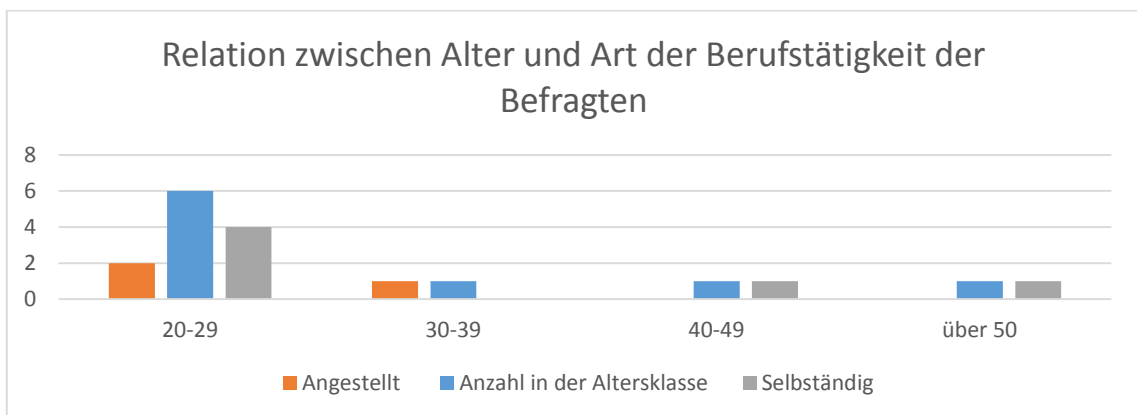
---

<sup>33</sup> Hier fällt auf, dass es bei den WPSC sehr wohl eine eigene Kategorie für Männer gibt. Auf diesen Umstand wird im Zuge dieser auf Frauen konzentrierter Forschung jedoch nicht näher eingegangen.



**Diagramm 3a**

Der Großteil der für dieses Sample befragten praktizierenden Tänzerinnen ist unter 30 Jahre als. Weniger der befragten Frauen ab 30 besuchen dagegen Studios, um *Poledance* zu erlernen. Werden in Folge das Alter und die Art der Berufstätigkeit in Verbindung gesetzt, entsteht ein weiteres interessantes Bild aus den erhobenen Daten über Poletänzerinnen:



**Diagramm 3b**

Auffällig ist der hohe Anteil – rund zwei Drittel der Befragten sind betroffen – an selbständig arbeitenden Frauen in meinen Befragungen. Doch worüber kann dies Aufschluss geben?

*Poledance* wird nicht durchgehend von allen Gruppen der Gesellschaft ausgeübt. Manche gehen davon aus, dass *Poledance* eine Beschäftigung für Angehörige der Mittelschicht ist, denn laut Literaturangaben können PoletänzerInnen am häufigsten zu dieser sozioökonomischen Gruppe gezählt werden (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 231).

#### Diagrammreihe 4: Bildungsgrad

Wie sieht es mit dem Bildungsgrad, den Arbeitsverhältnissen und der Anzahl der Kinder der Befragten aus? Die nächsten Diagramme beziehen sich auf diese Frage und stellen die Verteilung in meinem Sample grafisch dar.

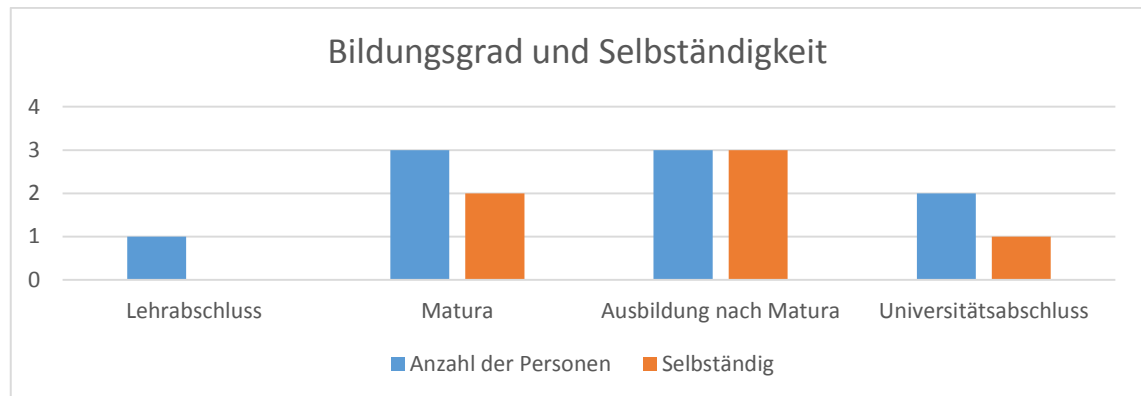


Diagramm 4a

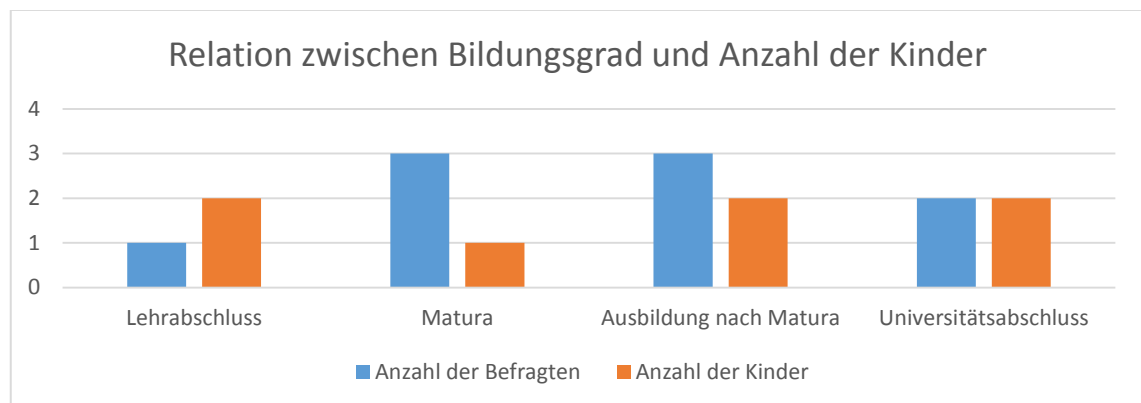


Diagramm 4b

Im Zuge der qualitativen Datenerhebung wurde darauf geachtet, Informationen über die soziale Herkunft von *Poledance*-Praktizierenden zu erfragen. Um diesbezüglich Unterschiede aufzuzeigen, sei an dieser Stelle auf die beiden ältesten Interviewpartnerinnen hingewiesen. Beide sind geschieden, haben Kinder und arbeiten selbständig. Trotz dieser Parallelen zeigen sich in diesen beiden Fällen jedoch große Diskrepanzen. In dem einen Fall handelt es sich um eine Frau mit Universitätsabschluss, die nicht im Wohlstand lebt. In dem anderen Fall eine Frau ohne höheren Abschluss, die



gesellschaftlich gut situiert ist (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014; Interview Kira, Wien, 20.11.2014).

Ein Einblick in die sozioökonomische Situation der interviewten Frauen ist vor allem deshalb relevant, weil *Poledance*-Unterricht im Vergleich zu anderen Sportaktivitäten, merkbar mehr kostet. In Wien beträgt eine Unterrichtseinheit im Schnitt 20-30 Euro bei einem 6-Wochen-Kurs. In Niederösterreich ist die *Poledance*-Stunde in manchen Studios etwas günstiger. Das heißt, um sich regelmäßigen Unterricht leisten zu können, braucht man im Grunde ausreichend Geld und regelmäßiges Einkommen. Insofern könnten kontinuierlich Praktizierende bestimmten Gehaltsgruppen zugeordnet werden. In Interviews wurde dieser Umstand sogar angesprochen: Eine *Poledance*-Privatstunde kostet ca. 70 Euro (Interview Anna, o. O., 29.10.2014). Gute Verdiener können sich das natürlich eher leisten, als andere (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014). Kurz gesagt, heben sich die Tänzerinnen insofern oft von einer niedrigeren Einkommensklasse ab (vgl. Bahri 2012: 3). Der Mangel finanzieller Kaufkraft kann in diesem Feld sogar mit einer Zugangsbeschränkung gleichzusetzen sein: „These (...) practices are stratified by social class, limiting the engagement in these activities to certain women with the time and money required as an investment” (Bahri 2012: 3).

Neben finanziellen Mitteln kann die Kinderbetreuung in dieser Situation eine zusätzliche Schwierigkeit darstellen (vgl. Bahri 2012: 3), was sich auch in meiner Datenerhebung widerspiegelt. Die befragte Kira, Alleinerziehende mit knappem Einkommen und anderen Belastungen erzählte beispielsweise, dass sie nur wenige *Poledance*-Kurse im Jahr besuchen könne (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Eine weitere Interviewpartnerin empfindet die Kurspreise in Österreich als viel zu teuer. Daher bildete sie sich hauptsächlich durch Beobachtung von Tänzerinnen in Clubs und die Analyse von Videos auf YouTube weiter (Interview Yana, Wien, 14.10.2014).

#### 4.3 *Poledance* und sexuell konnotierte Bewegungselemente

Ein wesentlicher Aspekt, der nicht nur im Kapitel 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ diskutiert wurde, sondern auch im Kontext der empirischen Datenerhebung und Analyse beachtet wurde, sind sexuell konnotierte Elemente des *Poledance*. Auf Ansichten der Interviewpartnerinnen wurde diesbezüglich besondere Aufmerksamkeit

gelegt, da verschiedene Meinungen sowie der Umgang mit moralisch behafteten Themen auch Auskunft über das Rollenverständnis des weiblichen Geschlechts geben können.

Im folgenden Abschnitt wird dargestellt, wie mit Vorstellungen sowie verschiedensten Assoziationen von *Poledance* und *Striptease* praktisch umgegangen wird. Dies ist unmittelbar mit der Forschungsfrage zu verbinden, die zur Erinnerung an dieser Stelle noch einmal angeführt werden sollte: Welche Strategien entwickeln praktizierende Wiener Poletänzerinnen im Umgang mit sexuell konnotierten Elementen des *Poledance* und damit assoziierten Stereotypen um sich vom Klischee der Stripperin abzugrenzen?

Um diese Frage beantworten zu können, ist zunächst wichtig zu klären, wie die befragten Poletänzerinnen über Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit Tanz in Striplokale sprechen. Das soll außerdem mit den im theoretischen Abschnitt vorgestellten Arten des Umgangs mit der *Striptease*-Assoziation verglichen werden. Grundsätzlich gibt es zwei davon, nämlich die 1) Aneignung der *Striptease*-Assoziation und die 2) Abgrenzung von der *Striptease*-Assoziation (vgl. Bahri 2012: 8).

Auf den folgenden Seiten werden verschiedene Stellungnahmen zu sexuell konnotiertem *Poledance* vorgestellt und diskutiert. Wie in Abschnitt 2.2.1 „Gesellschaftlicher Wandel – Sexualisierung der Popkultur“ diskutiert wurde, gibt es innerhalb einer Gesellschaft klare Vorschriften über den Umgang mit Sexualität. Die bei *Poledance* erlernten Bewegungen können jenen, die im Zuge von *Striptease* ausgeführt werden, ähneln oder identisch sein. Bei *Poledance* besteht Spielraum für erotisch anmutende Variationen und es befindet sich so gesehen am Schnittpunkt verschiedener Werte, da bei diesem Tanzstil die ansonsten unsichtbaren erotischen Verkörperungen von Weiblichkeit in einer Form „reproduziert“ werden, die beinahe alltagstauglich ist.

Eine Poletänzerin kann im Besitz der Techniken sein, sich so zu bewegen, wie eine Tänzerin in einem Stripteaselokal. Manche Frauen betonen zwar im Gespräch, keine Stripperin zu sein, dennoch legen sie Wert darauf sexy, sinnlich, fit und erotisch zu sein. Wenn Massen von Frauen *Poledance*-Studios aufsuchen, um diese Disziplin zu lernen, ist es logisch zu hinterfragen, welche Themen und Bedürfnisse Frauen mit *Poledance* verbinden. In diesem Abschnitt werden zuerst positive Reaktionen auf die Assoziation mit *Striptease* anhand einer Diskussion von Interviewauszügen vorgestellt. Danach werden die Abgrenzungstechniken ebenfalls anhand einer Diskussion von Interviewauszügen vorgestellt.

#### 4.3.1 Aneignung der Striptease-Kultur

In Abschnitt 2.2.1 „Gesellschaftlicher Wandel - Sexualisierung der Popkultur“ wurde beschrieben, dass Sexualität im öffentlichen Raum zunehmend sichtbarer wird. Dieser Wandel vom Umgang mit Sexualität in der Gesellschaft hat einen Raum geschaffen, in dem *Poledance*-Studios sich als Anbieter einer sexuell konnotierten Aktivität etablieren konnten. Der Umstand, dass in vielen Studios nur Frauen zum Unterricht zugelassen sind, ist auch zu beachten. Das ist ein Aspekt, der in Abschnitt 4.2 „Wer macht Poledance?“ bereits angesprochen und anhand eines Diagrammes dargestellt wurde. Diese Tatsache wird auch von einigen der Interviewpartnerinnen positiv hervorgehoben. Beispielsweise genießt Isabella, dass in ihren Kursen nur Frauen zugelassen sind: „Ich mach das nicht um sportliche Höchstleistungen zu kriegen, oder irgendein tolles Feedback. Ich find das immer schön, so eine Sportart auch zu machen, wo eigentlich nur Mädchen sind, oder nur Frauen sind, und in Level Kursen, wo es auch keine Konkurrenz gibt“ (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014). Es kann also behauptet werden, dass Frauen unter anderen Frauen sein wollen, was in diesem Fall mit dem Umgang untereinander zu tun hat. Isabella zufolge gibt es in diesem Bereich unter Frauen keine Konkurrenz, was sie als positiv bewertet.

Inwieweit passen jedoch sportliche Leistungen und sexuell konnotierte Handlungen zusammen? Kann es einen positiv-sexuellen Handlungsraum geben, der zusätzlich Raum für Kreativität und sportliche Leistungen zulässt?

Diese Frage ist schwer zu beantworten, kann jedoch mit der Frage nach der Bedeutung von Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden. „Weiblich“ und „sportlich“ oder „kreativ“ schließen einander nicht aus. Vielmehr bilden diese drei Begriffe die Eckpfeiler eines „neuen“ oder „modernen“ Selbstbildes der Frau in dieser Tanzszene. Frauen dürfen sich sexy finden. Sie können selbstbewusst und selbstbestimmt, als „starke“ Frauen ihre Sexualität ausleben und müssen erotische Komponenten nicht verbergen. Kira, eine Interviewpartnerin, formuliert das folgendermaßen: „Sie finden sich natürlich schon sehr sexy, wenn sie das machen. Und sie wollen das. Es ist eine Art moderne Frau, die Erotik ausstrahlen will, aber als starke Frau“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Ein Erklärungsansatz für die Popularität von *Poledance* ist daher, dass Frauen nicht nur sexy sein, sondern sich auch so fühlen wollen. Insofern kann *Poledance* als Handlungsraum für sexuelle Agenz definiert werden. Damit kann ein weiteres Bedürfnis abgedeckt werden, nämlich sich „weiblich“ zu fühlen und diesem Gefühl, dieser Identität auch in der Bewegung Ausdruck verleihen zu können und zu dürfen.

Isabella spricht diesen Umstand ebenfalls an. Ihr gefällt, dass sie bei dieser Bewegungsform die Möglichkeit hat, in eine sexy Rolle zu schlüpfen, die sie im Alltag nicht auslebt:

*Was gefällt mir am besten? Ich glaub mir gefällt auch gut, dass ich über meine eigenen, (...) Rollen manchmal hinausgehe (...) ich tanz eben nicht wahnsinnig viel. Aber wenn dann eben Musik ist, und beweg dich jetzt mal so, und schüttle mal die Hüften, beweg dich sexy, ich weiß nicht, das, ich find das wahnsinnig lustig in Wirklichkeit. Ich versuch das einfach schon irgendwie ernst zu nehmen und halt dementsprechend zu bringen und mir gefällt das auch ein bisschen in diese Rolle einzusteigen. Dieses Sportliche mit der Anweisung, die man halt kriegt, mach das jetzt mal auf erotisch. Also ich find das ein lustiges Spiel. Das ist glaub ich, was mir auch ganz gut gefällt. (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014)*

Erotik kann hier also im geschützten Rahmen so ausgelebt werden, dass sie Spaß macht. Ein *Poledance*-Studio ist der geeignete ‚sichere‘ Raum für solche Aktionen, da Frauen dort nicht für einen verspielten Umgang mit Sexualität sanktioniert werden. Es ist aufgrund der eben genannten Besonderheiten dieses Tanzes wichtig, *Poledance* aus einer gendersensiblen Perspektive zu betrachten.

In Abschnitt 2.1 „Perspektiven aus den Gender Studies und feministischen Ansätzen“ wurden bereits hilfreiche Konzepte für diese Herangehensweise vorgestellt und diskutiert. So kann eine Analyse gemacht werden, in der das Individuum in einem gesellschaftlichen Kontext verortet und somit auch verstanden wird. Im Zuge des Interviews hat Sabrina Hermann darauf hingewiesen, dass Frauen in der österreichischen Gesellschaft sehr maskulin sind. Ihrer Ansicht nach eröffnet *Poledance* Frauen Möglichkeiten, zu ihrer sinnlichen Seite zu finden und aus diesem Grund spricht sie sich auch dafür aus, mit High Heels zu tanzen (Interview Sabrina Hermann, o. O., 28.02.2016).

Von dieser Erzählung ausgehend kann hinterfragt werden, ob Frauen mit *Poledance* femininere Facetten zelebrieren können? Deshalb ist *Poledance* in Österreich unter Umständen so erfolgreich und schnell gewachsen. Die große Popularität kann insofern auch als Gesellschaftskritik interpretiert werden, denn offensichtlich gibt es nicht genügend Handlungsräume für derartige „weibliche“ Aktivitäten.

Ein weiterer Punkt, der durchaus diskutiert werden sollte, ist die Verbindung von moralisch abgelehnten Verhaltensmustern und dem gleichzeitigen gesellschaftlichen Verlangen danach. Anders ausgedrückt, könnte gefragt werden, wieso Frauen *Poledance* praktizieren, obwohl es aufgrund von Assoziationen mit *Striptease* teilweise verpönt ist?

An dieser Stelle sei zudem auf die Abschnitte 2.2.1 „Gesellschaftlicher Wandel – Sexualisierung der Popkultur“ und 2.2.2 „Poledance als Fallbeispiel sexualisierter Popkultur“ hingewiesen. Bei dem Beispiel der Autorin Bell (1999) ging es darum, dass Sexualität gesellschaftlich sanktioniert oder legitimiert, aber in jedem Fall von dieser kontrolliert wird.

Ähnlich Bells Gegenüberstellung können *Poledance* und *Striptease* als künstlerischer Ausdruck von Erotik gesehen werden. *Striptease* wird als von gesellschaftlichen Normen abweichend eingestuft. *Poledance* bietet eine Möglichkeit, spielerisch mit gesellschaftlich sanktioniertem Verhalten umzugehen. Mit *Poledance* kann „sinnlicher“ Tanz in einem sicheren, das heißt vor dem „männlichen Blick“ (Holland 2010: 163) geschützten, Umfeld geübt und ausgeübt werden. Es kann davon befreien, was Frauen nicht sollen oder dürfen. So erzählte die 52-jährige Cheyenne im Interview über die positiven Auswirkungen von *Poledance* und schlechte Erfahrungen aus ihrer Jugend, die ihre weibliche Identität mitgeprägt haben: „Ich wurde halt immer sehr streng erzogen und wenn ich eine Netzstrumpfhose anhatte, unter der Hose, wo [wenige Zentimeter] Netzstrumpf rausgeschaut hat, hat mein Vater schon gesagt, ich schau aus wie eine Hure. Ja ich mein, es hat jeder sein Binkerl zu tragen. Ich glaub jeder kann [im Zuge des *Poledance*-Trainings] etwas verarbeiten“ (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014).

Wird es Frauen anderwärtig abgesprochen, sich sexy anzuziehen oder zu verhalten, so können sie dies im Zuge von *Poledance*-Praxis ausgleichen. Eine mögliche Schlussfolgerung ist, dass *Poledance* genutzt wird, weil Frauen für sexy Verhalten sonst gemäßigelt werden. Laut Cheyenne bringt es einen großen Vorteil zu lernen, sich durch *Poledance* als Frau im Körper und in der Sexualität wohl zu fühlen:

*Ich fühl mich weiblicher. Ich kann zu meiner Weiblichkeit leichter und besser stehen. Ich fühl mich sexier, ja wirklich! Es geht mir besser mit meinem Frausein (...). Ich fühl mich in der Sexualität viel wohler. Ich bin auch da selbstbewusster geworden. Ich steh mehr zu mir, ich traue mich mehr, mich und meine Sexualität zu leben. Eindeutig viel mehr als vorher. Ich glaub da hat Poledance wirklich massiv dazu beigetragen, massiv! Ich glaub fast 100%, dass sich das so verändert hat (...). Poledance hilft mir in meiner Entwicklung als Frau eminent. Wirklich wahr! Ganz! Das ist für mich der wichtigste Aspekt überhaupt.*  
(Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014)

Aus dieser Perspektive kann auch dafür argumentiert werden, dass *Poledance* für viele Frauen viel mehr als eine körperliche Betätigung ist. Es ist eine Möglichkeit, sich neu zu

definieren, die eigene Identität und alte Verhaltensmuster zu hinterfragen und nach Belieben aktiv zu verändern.

Auch im Hinblick auf *Striptease* kann der offene Umgang mit Sexualität, Erotik, Frauenkörpern und Nacktheit positiv bewertet werden. Beispielsweise hat die Lehrerin Doris Arnold<sup>34</sup> für Teilnehmerinnen eines „Polecamps“ (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014) eine sehr sinnliche Performance dargeboten. Dieses Verhalten wurde von Interviewpartnerin Cheyenne wie folgt interpretiert:

*Auf dem Niveau ist gar nichts dagegen zu sagen, gegen Stripperinnen. Im Gegenteil! ... Und die hat dann eine Show gemacht, die hat eine Präsentation gemacht auf der Stange im String! (...) Unglaublich, wirklich schon Porno, ja. Aber so gut! Also ich versteh, dass man schwach wird! Das versteh ich total. Mir ist auch ganz anders geworden, wirklich wahr. Also die bewundere ich wirklich, weil wie die sich bewegt und was die für eine Ausstrahlung hat, das ist einfach grandios! Wenn die dich anschaut glaubst du schon ‚Wow, sie mag mich, sie mag mich!‘. Arg, also ich kann es mir vorstellen, wie es Männern geht. Die braucht nur ein bisschen nett mit einem Mann sein und der Mann ist verloren. (...) Gut, das ist jetzt nicht die künstlerische Richtung, aber im erotischen Bereich ist sie mein Vorbild. (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014)*

Cheyenne berichtet im vorangegangenen Zitat über ihre Eindrücke eines anzüglichen Tanzes. Die von ihr angewandte Strategie des Umganges mit der erotischen Seite von *Poledance* kann durchaus als wohlwollend bezeichnet werden. Cheyenne bezeichnet die Tänzerin Doris Arnold als ihr Vorbild „im erotischen Bereich“ (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014). In diesem Fall ist daraus eine sex-positive Attitude zu interpretieren. Es ist eine Stellungnahme, die wiederum durch gesellschaftlichen Wandel im Zuge einer Sexualisierung der Popkultur ermöglicht wurde. Nun geht es also darum, dass Frauen es genießen, bei *Poledance* diese sinnlichen Seiten an sich selbst zu verkörpern. Mit Hilfe von Kleidung kann eine sexy Erscheinung generiert oder verstärkt werden. Poletänzerinnen sind, wie bereits in Kapitel 2.2.4 „Diskussion von Poledance und Striptease“ angesprochen wurde, im Besitz von Schuhen und Accessoires, die Tänzerinnen in Nachtlokalen ebenfalls nutzen.

Wie gehen praktizierende Poletänzerinnen außerdem mit diesen einschlägigen Attributen aus der Nachtclubszene um? Wie interpretieren sie diese? Sabrina beschreibt im nächsten

---

<sup>34</sup> Doris Arnold ist eine französische *Poledance*-Studio-Inhaberin und ehemalige Striptesetänzerin (vgl. URL Doris Arnold).

Interviewauszug ihre Sichtweise auf Tanzen in Schuhen mit hohen Absätzen: „Also diese Stripperheels, die verleihen Superkräfte beim *Poledance* (...). Wenn du die anhast, du fühlst dich gleich ganz anders, ja, du bewegst dich anders. Ich find auch, ich habe irgendwie dann mehr Kraft. Es ist sicher nicht so aber irgendwie geht's leichter. Ja, es ist wirklich so, als hätten sie magische Kräfte“ (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014). In diesem Sinne werden die Schuhe als Hilfsmittel bezeichnet, mit denen eine Poletänzerin sich mehr zutraut. Das heißt, sie stärken das Selbstbewusstsein und tragen so zur Neudefinition der eigenen Identität oder der „modernen“ Weiblichkeit bei.

Was genau bedeutet vor diesem Hintergrund die Aneignung beziehungsweise Einverleibung der sexy Aspekte von *Poledance*? Wenn *Poledance*-Training in die erotische Richtung geht, sollten die Beweggründe dafür gefunden und bekannt gemacht werden. Das führt zu weiteren Fragen: Welche gesellschaftlich relevanten Aspekte werden mit dem Ausüben von erotischen Bewegungen thematisiert? Wieso benutzen vielen Frauen sexuell konnotierte Bewegungselemente? Möglicherweise sind es gerade erotische oder sinnliche „Spielräume“, die für viele ausschlaggebend dafür sind, mit diesem Tanz, dieser Sportart oder dieser Kunstform zu beginnen.

Ein weiteres Erklärungsmuster ist die absichtliche Provokation mit weiblicher Sexualität. Denn es gelten immer Normen und Regeln in einem sozialen Gefüge. *Striptease* dafür zu benutzen ist in diesem Sinne ein weiteres Mittel stärker zu provozieren und Normen zu hinterfragen.

Insofern könnte anzügliche oder erotisch konnotiertes Verhalten im Zuge von *Poledance* einerseits auch als eine Form von Widerstand gegen gängige Verhaltensnormen gedeutet werden. Laut Ines Beranek, Inhaberin der PoledanceVienna Studios GmbH, profitiert *Poledance* von dem Fortbestehen dieses Images (Interview Ines, Wien, 11.06.2013). Auch die Interviewpartnerin Kira ist der Meinung, dass gerade dieser Aspekt in Zukunft weiterhin wichtig sein wird: „Es wird aber die sexy Note durchaus dabeibleiben, weil genau das glaub ich, macht den Reiz für die Frauen aus“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014).

Geht man andererseits davon aus, dass der allgemeine Trend in Richtung „raunch culture“ (Donaghue/Kurz/Whitehead 2011: 445) geht, so verhalten sich diese Tänzerinnen trotz möglicher Assoziationen mit der Nachtclubszene und *Striptease* gesellschaftskonform, weil Erotik und Sexualität in bestimmten Kreisen mittlerweile salonfähig sind. Demnach gelten solche Praktiken als zeitgemäß und unter Umständen angesagt. *Poledance* ist

insoweit ein Mainstream-Phänomen, das den aktuellen Zeitgeist trifft, als dass es in der Popkultur beziehungsweise in bestimmten (Rand-)Gruppen als „cool“, lässig oder zwanglos gilt, sich erotisch zu zeigen und sexy zu sein. Aus dieser Perspektive gesehen wird *Poledance* dann für die Praktizierenden weniger interessant, wenn es sich mehr in eine sportliche Richtung entwickelt. Eine Möglichkeit, die in Kapitel 3.3 „*Poledance* in der Zukunft“ besprochen wurde. Dazu auch mehr im folgenden Abschnitt, der sich mit der Abgrenzung vom *Striptease*-Image befasst.

#### 4.3.2 Abgrenzungsstrategien

Es wurde im Zuge der Interviews danach gefragt, was *Poledance* sei, aber es gab auch Fragen darüber, wie beispielsweise in der Praxis damit umgegangen würde, wenn eine Poletänzerin mit *Striptease* konfrontiert wird. Wie sieht also eine Abgrenzung gegenüber der *Striptease*-Praxis im persönlichen Gespräch aus? Es folgen einige Beispiele, die verdeutlichen sollen, was *genau* die Befragten als Unterscheidungsmerkmale ihrer *Poledance*-Praxis zu *Striptease* sehen und als Begründung nennen. Es gibt diverse Möglichkeiten, *Poledance* von den *Striptease*-Assoziationen abzugrenzen. Michelle erklärt, weshalb sie diskret mit ihrem *Poledance*-Hobby umgeht:

*Ich würde es bei einer Bewerbung nicht sagen. Ich sag halt ‚ich tanze‘ und wenn sie mich genauer fragen sag ich halt ‚ich mach ein bisschen Contemporary‘. Aber ich bin bei einem Bewerbungsgespräch per se noch nie darauf eingegangen (...) weil ich kenn die Person ja auch noch nicht. Es kommt ja auch immer darauf an, wie konservativ [eine Person] ist, oder wie denkt der jetzt darüber. Bei einem Gespräch über Sport ergibt sich das eh meistens, aber bei dem Bewerbungsgespräch würde ich es nicht sagen. (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014)*

Isabella ist ähnlicher Meinung, sie würde es allgemeiner belassen und zum Beispiel sagen, dass sie Sport mache (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014). Die Strategie ist in diesem Fall Diskretion. So wird ein offener Umgang oder eine direkte Konfrontation mit dem Thema *Striptease* vermieden.

Wie in Abschnitt 3.3 „*Poledance* in der Zukunft“ bereits erwähnt, gelten bei wettbewerbsorientierten Veranstaltungen des *Poledance* als Sport strenge Kleidungsvorgaben. Ziel dieser Regulierungen ist unter anderem, das Image dieser Tanzgattung - oder in diesem Fall auch Sportart - von Assoziationen mit *Striptease* zu befreien. Beispielsweise sind die Schuhe, welche bereits an anderer Stelle als Exempel



gedient haben, verboten, weil es für die Glaubwürdigkeit von *Poledance* als Sport kontraproduktiv ist, High Heels zu tragen. Diese Thematik hat auch eine Tänzerin, Anna, angesprochen. Auf die Frage nach ihrem Interesse an sogenannten „Pleaser“<sup>35</sup> antwortet sie: „Ich verstehe es einfach nicht, vielleicht bin ich auch einfach zu unsexy dafür. Ich versteh es nicht, warum ich da Schuhe anziehen soll, in denen ich eh nicht gehen kann. Ich weiß nicht wofür ich die brauch, wenn ich da oben häng, ob ich diese Schuhe jetzt an hab, oder nicht. Ich kann es einfach nicht nachvollziehen“ (Interview Anna, o. O., 29.10.2014). Auch Michelle thematisiert die Rolle von Kleidung beim Tanzen. Was jemand anhat, ist Michelles Meinung nach zentral dafür, wie *Poledance* wahrgenommen wird: „Wenn ich mich in Unterwäsche und String an die Stange stelle, [dann] kann es natürlich schmuddelig aussehen. Aber das will ich im Grunde genommen nicht. Und es kommt ja auch immer darauf an, was man sich anzieht“ (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014).

Als weitere Strategie der Abgrenzung von *Striptease* ist der Kontext des Tanzes, also wo getanzt wird, wichtig. *Poledance* im Tanzstudio unterscheidet sich von *Poledance* in *Striptease*-Lokalen unter anderem durch den Geldtransfer. Auch in den theoretischen Überlegungen, Abschnitt 2.2.3 „Striptease als Abweichung gesellschaftlich etablierter Moralvorstellungen“ und 2.2.4 „Diskussion von *Poledance* und *Striptease*“, wurde hierzu Literatur vorgestellt. Zentral ist also wer wen für welche Dienste bezahlt. Kristina ist eine der Interviewten, die das während des Gesprächs angesprochen hat (Interview Kristina, Wien, 31.10.2014). Die Polestudio-Inhaberin Kristina spricht sich gleichzeitig auch für einen offenen Umgang mit dem Thema *Striptease* aus. Sie betont klar, dass *Poledance* nicht mit *Striptease* ident sei. So erzählt sie von neuen Schülerinnen in Schnupperstunden, die das häufig ansprechen und glauben, dass Beziehungen zum Rotlichtmilieu bestehen könnten. Um diesen Stereotypen und Vorurteilen vorzubeugen, sei aber offene Diskussion sehr wichtig. In diesem Fall könne man unmittelbar reagieren, negieren, erklären und aufklären. Die Tatsache, dass auch in Stripclubs Stangen stehen, ist nicht zu ändern und sollte auch nicht geändert werden müssen. *Striptease* und *Poledance* sollten koexistieren können und dürfen (Interview Kristina, Wien, 31.10.2014).

Prinzipiell seien die Assoziationen mit dem Rotlichtmilieu aber nachvollziehbar. Vor allem bei Personen, die sich noch nicht eingehend mit dem Thema beschäftigt hätten, sei

---

<sup>35</sup>„Pleaser“ bezeichnen eine Schuhmarke, für Schuhe mit hohen Absätzen, die auch im Kontext des *Poledance* tauglich sind und häufig verwendet werden.

dies der Fall. Trotzdem müsse man diskutieren, um sich in Folge ganz eindeutig davon distanzieren zu können (Interview Kristina, Wien, 31.10.2014): „Weil es ist einfach was Anderes, ob man das als Sport macht, oder, ob man es macht, um damit Geld zu verdienen. Aber es eigentlich darum geht, [mit *Striptease*] seinen Körper zu präsentieren. Es ist halt jetzt alles so. Aber ich finde deswegen ist es nicht schlimm, wenn wer Stripper ist“ (Interview Kristina, Wien, 31.10.2014).

Wie in Abschnitt 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ bereits vorgestellt wurde, gilt es mitunter als schick, sich Elemente der „Striptease-Kultur“ (Roach 2007: 155) anzueignen. Wenn das berücksichtigt wird, ist es verständlicher, dass keine der befragten Interviewpartnerinnen absolut gegen *Striptease* war. Sie wollten stattdessen betonen, dass es anders ist. Grundsätzlich wurde bezüglich *Striptease* Neugierde geäußert und manche planen, sich einmal einen Stripclub anzusehen.

Es kamen dennoch immer wieder Bemerkungen, in denen die Interviewten erläutern, inwiefern sie sich von Stripperinnen unterscheiden. Trotz bekundetem Interesse entstand während verschiedener Gespräche manchmal der Eindruck einer negativen Haltung gegenüber der tänzerischen Fähigkeiten von Stripperinnen. Beispielsweise sagte die Interviewpartnerin Katharina dazu: „Ich habe mir dann gedacht, ich würde gerne mal in einen [Stripclub] gehen um zu schauen, was die Mädels dort machen. Ob die vielleicht auch ein paar Sachen können. Weil es gibt ja wohl ein paar, die dann auch Inverts<sup>36</sup> oder Spins<sup>37</sup> können. Das hätte mich schon interessiert“ (Interview Katharina, Wien, 01.12.2014).

Auch Anna und Michelle äußern sich diesbezüglich. So differenziert Anna auf Grund der Bewegungsmuster von Poletänzerinnen im Vergleich zu Stripperinnen. Letztere würden an der Stange stehen und sich gehend um diese bewegen, während erstere sich auch vertikal an der Stange bewegen und beispielsweise hochklettern (Interview Anna, o. O., 29.10.2014). Auch Michelle bezieht sich auf unterschiedliche Bewegungsmodi. Sie vermutet, dass viele Stripperinnen Bewegungen, die in *Poledance*-Studios gelehrt und gelernt werden, gar nicht ausführen könnten. Das bezieht sich in erster Linie auf akrobatische Elemente im *Poledance*, die mit Sport assoziiert werden. Auch die Tatsache, dass die Klientel in Stripclubs weniger Akrobatik und sportliche Leistungen, als sexuell konnotierte Bewegungen sehen und somit „bespaßt“ werden will, nennt sie als Grund für divergierende Tanzfiguren in *Poledance*-Studios und Stripclubs (Interview Michelle,

---

<sup>36</sup> Figuren, bei denen Frauen kopfüber an der *Poledance*-Stange hängen.

<sup>37</sup> Unterschiedlichste Drehungsvariationen an der *Poledance*-Stange.

Wien, 12.12.2014). Michelle war noch nie in einem Stripclub, doch sie spricht darüber, wie sie sich den Unterschied zwischen ihrem Training und Showtanz in Stripclubs vorstellt. Die Trainingsleistung wird in ihrer Argumentation als Hauptunterscheidungsmerkmal von *Striptease* herangezogen, obwohl sie selbst noch nie in einem Striplokal war<sup>38</sup>. Es folgt ein weiteres Zitat einer Unterscheidung von *Striptease*, in welcher Michelle erneut das sportliche Training betont:

*Es ist sportlich, es braucht Kraft und natürlich kann man es schmutzig machen, wenn man es schmutzig machen will. (...) Aber, wenn man sich bei YouTube jetzt eine wirkliche Poledance-Performance anschaut, dann kann man sehen, dass es lang nichts mit schmutzig oder irgendwie sonst was zu tun hat, sondern mit Leistung, körperlicher Leistung. (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014)*

Michelle weist in diesem Auszug noch einmal auf die „körperliche Leistung“ hin, welche als Abgrenzungsmerkmal von *Striptease* fungieren soll. Auch Kira, für die *Poledance* im Gegensatz zu *Striptease* „ein richtiger Sport“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014) ist, schließt sich dieser Argumentation an.

Diese Aussagen werden von den Erzählungen einer anderen Gesprächspartnerin bestätigt. Die *Poledance*-Trainerin Sabrina Hermann weist darauf hin, dass Striptänzerinnen sich prinzipiell näher an der Tanzfläche, sozusagen in Kundennähe, aufhalten würden, da ihnen kein Vorteil daraus erwachse, sich kletternd und „in der Luft“ auf der *Poledance*-Stange zu befinden (Interview Sabrina Hermann, o. O., 28.02.2016).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass für die Abgrenzung von dem *Striptease*-Image also gerne mit sportlichem Können oder körperlicher Fitness argumentiert wird: Manche Interviewte sind der Meinung, dass Stripteasetänzerinnen an der *Poledance*-Stange viel weniger schaffen, als im Zuge von *Poledance*-Kursen erlernt wird. In ihrer Vorstellung unterscheidet sich *Poledance* daher grundlegend in der Intensität des Kraftaufwandes und akrobatischen Fähigkeiten von *Stripteasetanz*.

Gegen derartige Verallgemeinerungen richtet sich der nächste Abschnitt. Die Interviewpartnerin Yana ist im Gegensatz zu den vorangegangenen Meinungen und Stereotypen eine Stripperin, die ebenfalls ein *Poledance*-Studio leitet.

---

<sup>38</sup> Vier Interviewpartnerinnen gaben an, noch nie in einem Striplokal gewesen zu sein. Es kann insofern davon ausgegangen werden, dass sie keine direkten Erfahrungswerte zu *Striptease* haben. Dennoch ist interessant, welche klaren Meinungen sie über Stripclubs äußerten.

Yana, die mittlerweile selbst *Poledance*-Kurse in ihrem Studio in Wien (vgl. URL Pole Studio Yana) Schülerinnen in *Poledance* anleitet, hat mit 18 Jahren in Bulgarien zu tanzen begonnen. Da sie in Clubs arbeitete, Stangen dort keine Seltenheit waren und Tänzerinnen dort verhältnismäßig gut bezahlt wurden, begann sie schließlich auch mit *Poledance* (Interview Yana, Wien, 14.10.2014). Yana hat bereits zwei Mal bei den österreichischen MPDA-Wettbewerben teilgenommen. Dazu hat sie sich in der Auswahlphase von ihren Mitbewerberinnen abheben können, was auf ihr tänzerisches und bewegungstechnisches Können schließen lässt. Yana betrachtet das Tanzen mit einer vertikalen Stange als Kunstform, sie bezeichnet es als Show, Ausdruck oder Performance. Sie genießt *Poledance*, weil es ihr guttut. Im Gegensatz zu den meisten anderen Interviewpartnerinnen legt sie nicht ausdrücklich Wert auf Muskelaufbau oder die Auswirkungen auf die körperliche Fitness (Interview Yana, Wien, 14.10.2014). Nun kann diese Interviewpartnerin aus mehreren Gründen als Besonderheit hervorgehoben werden: Sie hat während dem Interview nichts Schlechtes gesagt, sondern sachlich über beide Bereiche – *Striptease* und *Poledance* – erzählt. Für sie ist *Striptease* in Clubs genauso eine Profession, wie ihre Tätigkeit als *Poledance*-Studioleiterin. Das Unterrichten hat Yana ebenfalls zu ihrem Beruf gemacht. Für Yana macht es keinen Sinn, sich vom Klischee der Stripperin abzugrenzen, da sie es geschafft hat, diese oft konstruierten „Gegensätze“ zu vereinen.

Anschließend an Yanas Beispiel folgt nun die Meinung einer anderen Interviewpartnerin, welche sich ebenfalls offen mit diesem Thema auseinandersetzt. Manche *Poledance*-Praktizierende sprechen sich aktiv gegen die strenge Abgrenzung von Striptänzerinnen aus. Sabrinas Einwand lautet folgendermaßen:

*Ich find das halt manches Mal doof, wenn sich die Leute dann so verteidigen. Ja und das ist nicht das. Ich bin keine Stripperin oder das kommt nicht aus dem Stripclub. Im Endeffekt gibt es so viele Facetten von dem Ganzen. Also da braucht man nicht irgendwie was abstreiten. Oder das mach ich nicht. Ich mein dieses Sportliche, die ganzen Stripperinnen so wie in Amerika, die haben alle viel mehr drauf und sind halt Stripperinnen. Wenn du die dir anschaust, also ich schau es mir gern an. Das motiviert ja auch. Ich denk mir, das werde ich in meinem Leben nie hinkriegen. (...) Poledance ist halt viel, da findet jeder seine Ecke. (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014)*

Isabella sieht das ähnlich. Auch hat sie auf Grund von Postings in Onlineforen die Erfahrung gemacht, dass viele Tänzerinnen vehement versuchen, sich von der Stripszene abzugrenzen. Ihrer Meinung nach ist das jedoch gar nicht nötig, Außerdem gäbe es ja

tatsächlich Verbindungen. Diese zu leugnen sei auch nicht sinnvoll (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014).

Die Befragten nehmen verschiedenste Positionen zu den sexuellen Konnotationen beim *Poledance* ein. Die Stellungnahmen reichen von Verständnis, Bewunderung und Neugierde bis zu Neutralität und Abweisung.

#### 4.4 Kritische Beleuchtung von *Poledance*

Der folgende Abschnitt behandelt kritische Stellungnahmen zu dem Trend *Poledance*. Die theoretischen Zugangsweisen werden nun kurz umrissen und im Anschluss anhand empirischer Daten ausführlicher diskutiert.

Grundlegende Kritik wird daran geäußert, dass Poletänzerinnen versuchen, sich von *Striptease* abzugrenzen, weil sie nicht mit sozialen Stigma in Verbindung gebracht werden wollen. Bahri kritisiert vermeintliche Annahmen über korrektes Verhalten von Frauen innerhalb einer patriarchal strukturierten Gesellschaft und schlägt vor, sich mit dem Ursprung des Problems zu befassen (vgl. Bahri 2012: 8-9). Detaillierte Überlegungen dazu finden sich außerdem im Abschnitt 2.2.4 „Diskussion von *Poledance* und *Striptease*“. Was denken aber die Interviewpartnerinnen zu diesem Thema? Reflektieren sie es? Bringen sie neue Standpunkte ein, die in der Literatur nicht behandelt werden?

In Anlehnung an Abschnitt 2.1.2 „Feministische Perspektiven auf Körper, Sexualität und Pornographie“ kann folgende, grundlegende Kritik an *Poledance* geäußert werden: Da *Striptease* als eine Manifestation ungleicher Rollenverteilungen innerhalb der Gesellschaft interpretiert werden kann, ist *Poledance* bereits wegen der Assoziation damit betroffen. *Poledance* bedient sich an *Striptease*-Techniken und dessen Performanceelementen. Insofern wird dieser Tanzgattung vorgeworfen, dass sie ebenfalls „ungerechte“ Geschlechterverhältnisse verstärken kann, weil sie rein visuell an Tanz in einem Stripclub erinnert. Dem Stripclub werden patriarchale Rollenbilder zugeschrieben, welche wiederum von manchen feministischen Strömungen kritisiert werden. Offen ist, ob nun die Performance von kulturell konstruierter Weiblichkeit im Rahmen von *Striptease* als positive Situation interpretiert werden kann, oder eher als Nachteil gesehen werden muss. Generell wird eine übertriebene Performance von Weiblichkeit kritisch

angesprochen und auch der im Rahmen von *Poledance* spezifische Umgang damit wird behandelt.

#### 4.4.1 Kritik an der unreflektierten Abgrenzung von Striptease

In Zusammenhang mit den Interviews für diese Forschungsarbeit wurde deutlich, dass sich manche der interviewten Personen kaum mit der Herkunft des Stigmas von *Striptease*, welches eben auch zu der Marginalisierung von *Poledance* führen kann, befasst haben oder befassen. Die möglichen positiven Aspekte an *Striptease*, wie sie im Kapitel 2.2.3 „Striptease als Abweichung gesellschaftlich etablierter Moralvorstellungen“ beschrieben werden, sind in den Interviews kaum relevant. Die Interviewpartnerinnen könnten auch sagen, sie finden *Striptease* an sich nicht schlecht. Stattdessen werden die Unterschiede betont.

Im Gegensatz zu dieser Art der Begründung leugnet die Interviewpartnerin Isabella die erotischen Elemente an *Poledance* nicht, sondern sie weist darauf hin, dass jede Frau sich damit auseinandersetzen sollte:

*Wenn man so dagegen sein muss, so ‚Nein es hat überhaupt nichts damit zu tun und es ist überhaupt nicht erotisch‘, ok, und klar und dann räkle dich mal und mach einen Spagat und du hast nur ein Höschen an. Das Ganze hat dann den Namen ‚Eyeopener‘. Das hat sehr wohl was damit zu tun. Und das ist was, wenn mein Kind Poledance macht und es macht einen Eyeopener oder keine Ahnung was, dann fände ich das nicht gut. Oder ‚Jetzt mach mal die Orgasmus-Pose‘. – ‚Irgendwie nein, machst du nicht (lacht)!‘ (...) Da muss man sich halt auch ein bisschen kritisch damit befassen dürfen, sollen. (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014; Ergänzungen durch die Autorin K. S.)*

Laut Isabellas Meinung wird oftmals abgestritten, dass *Poledance* ähnlich dem *Striptease* stark sexuell konnotierte Assoziationen hervorruft. Isabella selbst behandelt diesen Aspekt und auch die partielle Herkunft des *Poledance* von *Striptease*, jedoch als offensichtlich. Sie persönlich hat keine Scheu, dies zu thematisieren und mit anderen Poletänzerinnen darüber zu diskutieren.

Tatsächlich erfreuen sich Tanzkurse mit sinnlichen Themen in *Poledance*-Studios ja großer Beliebtheit. Es gibt Kursformate mit dem Titel „Stripper-Style“ oder „Erotic Exotic Elegance“ (vgl. URL PDV Kurse). Eine Assoziation mit *Striptease* ist hier sehr wohl vorhanden und diese kann im Zuge von *Poledance*-Stunden auf spielerische Art und Weise geübt werden.

Michelle spricht ähnlich wie Isabella ebenfalls davon, dass *Poledance* im Grunde genommen immer eine Verbindung mit *Striptease* haben werde, was auch Whitehead und Kurz ansprechen (vgl. Whitehead/Kurz 2009: 230): Sie trennt ihre Identität als Poletänzerin mit Hilfe ihres Künstlernamens von sich als Privatperson. Michelle benutzt ein Pseudonym, um sich zu schützen, da sie in Zukunft vielleicht einen Beruf haben wird der „etwas Gewisses repräsentiert“ (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014). Sie möchte im rechtlichen Bereich arbeiten und findet es schade, sich bezüglich *Poledance* und ihrer Reputation Gedanken machen zu müssen. Michelle begründet die vorsichtige Strategie der Geheimhaltung ihres Hobbies *Poledance* mit dessen Ursprung, welcher ja nicht zu ändern sei (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014). Sie sagt „Die Herkunft wird sich ja im Grunde genommen nicht ändern (...) Ich meine, durch die Herkunft wird es immer einen bitteren Nachgeschmack haben für manche. Deswegen wird es sich glaub ich nicht ganz ändern“ (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014).

Genau diese Argumentationsweise hat Bahri in Abschnitt 2.2.4 „Diskussion von Poledance und Striptease“ kritisiert. Michelle sagt, die Herkunft wird sich im Grunde nicht ändern, doch Bahri argumentiert dafür, dass der Umgang mit der Herkunft geändert wird, weil davon sowohl Poletänzerinnen als auch Stripperinnen profitieren würden und womöglich keine Angehörigen diese Gruppen mehr geheim halten müssten, dass sie erotisch Tanzen (vgl. Bahri 2012: 8-9).

#### 4.4.2 Poledance und das Verständnis von Geschlechterrollen

Für Kira sind die eigenen *Poledance*-Fähigkeiten „ein Ass im Ärmel“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Sie ist sich dessen bewusst, dass sie diesen sinnlichen Tanz und die damit verbundenen erotischen Spielräume bewusst einsetzen kann, um von Männern beachtet zu werden. Gleichzeitig lehnt sie das aber auch ab, weil sie nicht ausschließlich Erotik in den Fokus rücken will, um das andere Geschlecht zu beeindrucken: „Also, das, das ist das einfachste zum beeindrucken, da musst du dich gar nicht anstrengen, nur ‚Pole‘ sagen und schon. . . Aber damit will ich wirklich aufhören, das ist so Angeberei. Man soll eigentlich nicht angeben“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Mit einer derartigen Nutzung weiblicher Reize werden stereotype Geschlechterzuschreibungen möglicherweise verstärkt. Die sexuellen Reize sind ein möglicher Aspekt an *Poledance*, den auch die Autorin Attwood angesprochen hat (vgl. Attwood 2009: xv). Diese Situation

reflektiert Kira daher auch kritisch, als sie zum Schluss sagt, sie sollte eigentlich damit aufhören, *Poledance* bei Gesprächen mit Männern einzusetzen, um anzugeben.

Isabella hat sich während dem Interview kritisch dazu geäußert, dass von Frauen im Zusammenhang mit *Poledance* viele Äußerlichkeiten diskutiert werden. Sie findet es unnötig, was auch in dem nachstehenden Interviewauszug deutlich wird:

*Ich beobachte halt auch so viel im Forum, wo es halt auch darum geht, wo kriegst die neuen bessern BHs her und wo kriegst du die besseren Schuhe mit den höheren Heels und so. Ok, ist das die Rolle, in der die starken Frauen drinnen sind? Wie stellen wir uns sexy aus? Und es ist eben dann das, was für mich auch ein bisschen an Sport vorbeigeht. Weil Sport, find ich, nicht sexy sein muss. (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014)*

Isabella kritisiert die Definition von Weiblichkeit anhand einer sexy Darstellung der weiblichen Attribute. Im Zuge dessen hat sie auch bekräftigt, dass eine weibliche Person in ihrer Familie sich auffällig aufreizend kleidet und verhält, da es ihrer Meinung nach dazu dient, Zuneigung vom anderen Geschlecht zu bekommen. Isabella lehnt die Bewertung von Frauen aufgrund ihres sexuellen Auftretens ab (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014).

Sie begibt sich mit dieser Aussage in einen Bereich, wo sie das sozial gelebte Geschlecht, Gender, anspricht. Sie grenzt sich davon ab, dass für viele Poletänzerinnen als erstrebenswertes Erscheinungsbild ein standardisiertes Schönheitsideal so zentral zu sein scheint. „Ist das die Rolle, in der starke Frauen drinnen sind?“ (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014) hat Isabella gefragt. Sie hat zu diesem Thema noch weitere kritische Bemerkungen gehabt, in denen auch Vorurteile und gesellschaftliche Meinungen angesprochen werden. Isabella sagt, es sei schwer, sich der Beurteilung von und nach Äußerlichkeiten zu entziehen. Zwar könne jeder Mensch tragen, was er wolle, doch ließe sich nicht vermeiden, auf Grund der äußerlichen Erscheinung auch bewertet zu werden. Zwar wäre es schön, in einer Gesellschaft ohne solche Beurteilungen zu leben, doch wäre das gar nicht möglich. Alle, inklusive der Interviewpartnerin selbst, hätten Vorurteile. Wenn dann im Hinblick auf Kleidung nur noch High Heels und Glitzer-BHs zu sehen seien, gäbe es eben nicht mehr viel, um sich basierend auf dem visuellen Eindruck ein Bild von Personen zu machen (vgl. Interview Isabella, Wien, 07.11.2014). In diesem Sinne sei auch die Sexualisierung und Objektivierung der Frau eher nachvollziehbar:



*Von dem her denk ich mir auch, wie soll sich wer eine Meinung machen, der es [Poledance] nicht gemacht hat, männlich ist und einfach einen Haufen Fleisch zusammen an der Stange sieht. Also ist sicher nicht einfach für Männer, dann zu verstehen, nein, das sind keine Objekte. Ja es geht ja umgekehrt genauso mit diesen, weiß nicht, Typen, die tanzenden Strippertypen. (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014)*

Isabella wundert sich also nicht, wenn ein *Poledance*-Auftritt mit *Striptease* in Verbindung gebracht wird. Isabella beruft sich auch auf feministische Perspektiven und hinterfragt, inwiefern diese Perspektiven mit exhibitionistischen Aktivitäten wie Tanz in Bikini und High Heels vereinbar seien. Wenn eine leicht bekleidete Frau auf der Bühne – mit oder ohne Stange – tanze, dann würde das männliche Publikum unabhängig von akrobatischen und sportlichen Momenten dennoch sehen, was sie sehen wollen. So zu tanzen, definiere einen Graubereich an der Schnittstelle von Erotik und damit verbunden selbstbestimmter Sexualität sowie feministischen Ansätzen (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014):

*Ich würde mich nicht auf eine Bühne stellen im Bikini und in High Heels und mir lässig vorkommen, weil ich mich jetzt da herum schwinge. Also ich glaub es ist schwierig, die Grenze zu halten zwischen: Ich bin eine Feministin oder ich bin eine eigenständige Frau und ich habe meine Prinzipien und ich tanze halb nackt auf der Bühne. Mit oder ohne Stange. (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014)*

Anna äußert auch Kritik an *Poledance*-Auftritten. Es passt für sie nicht, wenn die Tänzerinnen auf der Bühne wie Stripperinnen aussehen (Interview Anna, o. O., 29.10.2014). Es folgt ein Auszug aus Annas Argumentation:

*Wenn sich jetzt zum Beispiel die Doris Arnold (...) hinstellt mit super kurzer Hose, super hohen Schuhen und dann ihren Popsch in die Kamera streckt und dann erklärt, Poledance ist Sport und hat nix mit Rotlicht zu tun, dann kann ich es auch nachvollziehen, dass es in diese Richtung rutscht. Ich find es halt auch immer sehr merkwürdig, dass sich solche Leute dann hinstellen und sagen ‚Ja ich möchte, dass es nur als Sport anerkannt wird.‘ - Und dann stehen sie da mit hohen Pleasern und dem kürzesten Gewand. Ist ein bisschen schwer, ihnen das abzukaufen. (Interview Anna, o. O., 29.10.2014)*

Ähnlich wie in der Argumentation zuvor dienen Äußerlichkeiten und Verhalten der Bewertung einer Person oder sogar eines Tanzstils beziehungsweise eines Sports. Widersprechen Verhalten und Aussagen einander, sind Auftritte und Erscheinungsbild wichtigere Bewertungskriterien, als Kommentare der Protagonisten. Im beschriebenen

Fall wird so beispielsweise Doris Arnolds Glaubwürdigkeit angezweifelt. Welches Bild von Weiblichkeit wird folglich mit einer solchen Performance tatsächlich transportiert?

Solche Verhaltensmuster können als sich-an-Vorstellungen-von-Männern-anpassen verstanden und daher kritisiert werden. Es kann als eine Verkörperung heteronormativer Weiblichkeit interpretiert werden, welche gängige Geschlechterzuschreibungen verstärkt, anstatt diese bewusst zu hinterfragen oder zu parodieren. Andererseits schwingen im Falle Annas Kommentars auch Kritikpunkte und negative Bewertungen von *Striptease* mit.

Kira äußert ebenfalls Kritik an dieser Ebene der *Poledance*-Praxis. Im nachstehenden Interviewausschnitt beschreibt Kira ihre Sichtweise der Situation von „modernen Frauen“, wie es auch schon Isabella gemacht hat. Sie bringt einige wichtige Kritikpunkte an der Gesellschaft und am Patriarchat zum Ausdruck und gewährt Einsicht in ihre Welt als Feministin, die gleichzeitig leidenschaftlich gerne an der Stange tanzt. Kira reflektiert sich selbst und ihre Handlungen, welche manchmal ein Dilemma für sie darstellen. Sie spricht diesbezüglich verschiedene Punkte an. Kira hat darauf hingewiesen, dass sie es nicht versteht, warum sie Freude an erotischem Tanz – einer Aktivität, die speziell Frauen zugeschrieben wird – hat, welcher prinzipiell dafür da ist, Männern zu gefallen. Es ist für Kira nicht damit abgetan, zu sagen, sie mache es für sich selbst, da sie sich sehr wohl dessen bewusst ist, welche Vorteile ihr die Praxis des *Poledance* in Hinblick auf Männer bringt. Für sie, als „100%ige Feministin“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014) ist das äußerst problematisch:

*Kira: Eine starke Frau [zu sein], die einfach erotisch durch die Welt gehen möchte, Bewunderung von den Männern, vom anderen Geschlecht [auf sich ziehen möchte], sich aber dabei keinesfalls erniedrigt fühlt, sondern stark. Inwieweit das jetzt nicht wieder ein Klischee ist. Also ich bin schon ein bisschen kritisch, weil es ist schon, Poledance ist auch ein Faktor des Patriarchats. Das ist mir ganz bewusst und ich bin 100%ige Feministin. Wie komm ich jetzt dazu, Poledance gut zu finden. Was durchaus männliche Fantasien bedient, und ich mach auch noch mit, versuche durchaus auch erotisch zu tanzen, und das erotische Tanzen ist immer das Tanzen, wie es einem Mann gefällt.*

*Karo: Aber dir, gefällt es dir auch?*

*Kira: Mir gefällt es auch. Ja, ich frag mich dann manchmal, habe ich jetzt den Blick eines Mannes? Es gefällt mir natürlich. Es ist das ist ja das Größte, das mir, wie soll ich sagen, die so, ich so feministisch bin und all dieses sich anbietern als, als sexuelles Wesen, als*

*Frau, ja als begehrenswerte Frau, alles das dafür von der Industrie und von allen Frauen getan wird, und wie sie sich bemühen, das fand ich ja immer zum Kotzen. Warum muss es sein und jetzt, wieso akzeptiere ich das? Ja wieso will ich das? (...) Ja das ist natürlich, da mach ich mir wahrscheinlich was vor. Das ist wahrscheinlich das, dass selbst ich eine Frau bin, der es gefällt, wenn die Männer sie begehrenswert finden. Und es gibt für mich keine andere Möglichkeit mich selber begehrenswerter zu machen, als ich bin. Außer durch Poledance, weil ich will mir keine Silikonbrüste implantieren lassen, ich will nicht sowas machen. Ich weiß es reicht, wenn ich super an der Pole [Poledancestange] bin, also das trifft alles. Es können 10 vollbusige Frauen um mich stehen, die das nicht können und dann komme ich und bin erotisch an der Stange. Da brauch ich sonst, ich kann auch ein hässliches Gesicht haben, wenn ich den richtigen Schwung mit den Haaren habe, zum Beispiel. Ja und das ist natürlich der Teil von mir, der da mitspielt, beim Patriarchat. Das ist der Teil, der genau weiß, damit kann ich was erreichen, zu meinem Vorteil. (Interview Kira, Wien, 20.11.2014)*

Erotisch zu tanzen gefalle zudem nicht nur Männern, sondern auch ihr selbst, weil sie begehrt werden möchte. In diesem Sinne sei das auch jener Teil von ihr, der absichtlich männliche Fantasien bediene und patriarchale Muster unterstütze, um diese zu ihrem eigenen Vorteil auszunutzen. Zentral seien in diesem Zusammenhang auch ökonomische Faktoren und die Frage danach, wie man Männer und damit finanzielle Sicherheiten an sich binden könne. Eine Möglichkeit sei das Spiel mit „den Waffen einer Frau“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Gleichzeitig kritisiert Kira diese Verhaltensmuster, da sie im Prinzip die Sexualisierung der Frau ablehnt. Ein weiterer Punkt, den Kira einbringt, bezieht sich auf neue Möglichkeiten durch *Poledance*, weibliche Sexualität offensiv auszuleben (Interview Kira, Wien, 20.11.2014):

*Das ist so eine neue Schicht von Frauen, die offen, die ich würde fast sagen, die fast aggressiv sexuell sind, eben durch Poledance zum Beispiel und sich sozusagen nichts scheißen. Ich mach das und ihr könnt glotzen und ihr könnt mir nichts anhaben. Es ist auch eine Art, sie sind in dieser offensiven Sexualität sehr beschützt. Genau von dem, weil wir alle genau wissen, Männer sind Angsthassen. Männer haben Angst vor Frauen, vor richtigen Frauen. Und das schützt uns auch irgendwo, wenn wir ganz offensiv auf das pochen. Wir sind sexuelle Wesen und wir können das zeigen und wir können das ausstrahlen. Ja und insoweit ist es vielleicht ein Weg eine gute Position im Patriarchat zu erlangen. Mir wäre es natürlich lieber, es gäbe gar kein Patriarchat und es wäre überhaupt nicht nötig. Momentan ist es so und ich spiele mit. (Interview Kira, Wien, 20.11.2014)*

Das Argument, eine neue, aktive, selbstbestimmte Art weiblicher Sexualität mit *Poledance* auszuleben und als Lösung zu sehen, lässt sie nicht gelten. Sie spricht davon, dass diese Frauen sich „fast aggressiv sexuell“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014) verhalten würden und Kiras Meinung nach gehöre so eine Interpretation von Weiblichkeit dennoch kritisch hinterfragt, denn Frauen machen damit weiterhin genau das, was Männern gefällt.

Ein weiteres Beispiel, welches Perspektiven aus den Gender Studies und feministische Theorien mit *Poledance* verknüpft, stammt von Isabella. Sie erzählt, dass sie früher selbst nie *Poledance* gemacht hätte, da sie es mit Klischees über Stripclubs assoziiert hat. Sie hätte ihre Ablehnung gegenüber *Poledance* mit der eigenen Emanzipation begründet, was sie mittlerweile als Vorurteil begreift (vgl. Interview Isabella, Wien, 07.11.2014).

Cheyenne ist der Meinung, dass es für Frauen und Männer von Vorteil ist, wenn eine Frau stark ist und sich erotisch bewegen kann. Sie spricht über positive Auswirkungen für die Gesellschaft, wenn Weiblichkeit im Zuge sinnlichen *Poledances* ausgelebt und ausgedrückt wird (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014):

*Karo: Was könnte man darauf antworten, wenn jemand sagt, Poledance wäre etwas für Stripperinnen?*

*Cheyenne: Es [Poledance] ist ja was Schönes und Erotisches. (...). Ich fände es sogar für die Gesellschaft gut, wenn mehr Frauen das machen würden. Ich bin überzeugt davon, dass das Sexuelleben bei Paaren vitalisiert und revitalisiert werden würde, wenn mehrere Frauen es verstünden, sich erotischer zu bewegen (...). Wenn Frauen irgendwie steif oder so wirken, oder Probleme haben sexy zu sein, dann würde ich es denen sogar empfehlen, das zu üben und da Kurse zu machen, weil es gibt nichts Schöneres für den Mann und auch für uns Frauen, wenn wir uns schön bewegen. (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014)*

Cheyenne spricht in diesem Auszug über ihr Verständnis von gelebter Sinnlichkeit in Hinblick auf gesellschaftliche Prozesse und sieht positives Potential vor allem in der Ausführung ansonsten verpönter, erotischer Bewegungen. Ihrer Meinung nach wäre es besser für die Gesellschaft, sowohl für Frauen als auch für Männer, wenn sich mehr Frauen erotisch bewegen könnten. Ihrer Meinung nach könnte es zum gegenseitigen Wohlbefinden beitragen. Dies ist wiederum in dem gegenwärtigen zeitlichen Kontext möglich, da Sexualität nicht mehr komplett tabu ist, was ausführlich in Kapitel 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ vorgestellt wurde.

Feminismus- und genderrelevante Themen wurden ohne konkrete Nachfrage in den Interviews angesprochen. Manche Interviewpartnerinnen machten beispielsweise „zufällig“ Aussagen, welche sich aufgrund ihrer Bedeutung in die Arbeit einbetten lassen. So bemerkte eine Interviewpartnerin unter anderem, dass *Poledance* attraktiv sei, denn in dem Kontext ein Studio zu eröffnen und mit *Poledance*-Unterricht Geld zu verdienen, sind Frauen und Männer ausnahmsweise gleichgestellt: „Ausnahmsweise gibt es mal was, wo Frauen und Männer gleichbehandelt sind“ (Interview Anna, o. O., 29.10.2014). Diese Textpassage der Interviewpartnerin Anna ist ein Beispiel für indirekt geäußerte Gesellschaftskritik.

#### 4.4.3 Akzeptanz - Die Verbindung von *Poledance* und Striptease

Schließlich stellt sich auch die Frage, ob *Poledance* etwas für Stripperinnen verbessern kann? Es gibt auch andere Sichtweisen, bei denen die Popularität von *Poledance* als positiv interpretiert wird. Die Interviewpartnerin Sabrina positioniert sich neutral bis wohlwollend gegenüber Stripperinnen. Manche Interviewpartnerinnen gehen also strategisch anders mit diesen Assoziationen um und erklären ihren Standpunkt sachlich. Sabrina grenzt sich nicht so vehement wie andere Befragte von *Striptease* ab. Sie sieht das Problem eher darin, dass sich die urteilenden Menschen eine falsche Meinung gebildet haben. Auf die Frage, ob die *Poledance*-Praxis dem eigenen Ruf schaden könnte, meint Sabrina, dass sie nicht glaubt, dass die Reputation und in diesem Zusammenhang ihre Karriere deswegen Schaden nehmen könnte. In manchen Positionen sei das möglicherweise der Fall. Das liege dann jedoch eher an falschen Meinungen und absurden Vorstellungen, als an auf Fakten basierenden Meinungen (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014).

Wenn jemand nackt tanze oder sich beim Tanzen ausziehe, sei das Sabrina zufolge auch nicht schlimm oder schlechter, als sportliche Aspekte des *Poledance* zu betonen. Es gäbe in diesem Feld verschiedene Richtungen. Die Tatsache, dass es Stripperinnen gäbe, ändere nichts an der Tatsache, dass *Poledance* auch Sport sei. Der Umstand, dass *Poledance* Sport sei, ändere wiederum nichts daran, dass manche Bewegungen mit High Heels und kurzen Höschen ästhetischer seien (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014).

Felix Cane<sup>39</sup>, eine *Poledance*-Instruktorin, die auch als Stripperin arbeitet, wird im Gespräch von Sabrina als Beispiel für ihr Argument herangezogen (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014):

*Auf der Pole Expo sind sicher einige dabei gewesen, die auch so [als Stripperin] gearbeitet haben, aber teilweise sind es dort ja auch die Instruktor:innen, die dann Poledance-Lehrer:innen sind und auch in irgendwelchen Bars dann in der Nacht arbeiten. Also jetzt zum Beispiel die Felix Cane, [die] ja auch wieder arbeitet. (...) und sie ist trotzdem bei Bobbi's Poledance-Trainerin und es schadet ihrem Ansehen überhaupt nicht.*  
(Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014)

Felix Cane verkörpert eine Lösung, in der *Poledance* und *Striptease* im positiven Sinne durchaus miteinander vereinbar sind. Möglicherweise kann die schnell wachsende Bekanntheit von *Poledance* ein Vorteil für den Status von Stripperinnen sein, weil erotischer Tanz somit gesellschaftlich sichtbarer und potentiell aus einer neuen Perspektive thematisiert werden kann. So könnten ursprünglich verwerflich konnotierte Praktiken durch *Poledance*-Präsenz langsam akzeptierter werden.

---

<sup>39</sup> Die Tänzerin Felix Cane, welche durch ihre hohe *Poledance*-Professionalität bisher ebenfalls bei zwei Produktionen des Cirque du Soleil mitwirkte, hat mittlerweile ihre eigene *Poledance* Schule, die „Felix Cane-Academy“ in Perth, Australien eröffnet (vgl. URL FCA).

## 5. SCHLUSSWORT

Im Zuge dieser Arbeit habe ich mich mit dem Phänomen des *Poledance* und dessen Repräsentation in Österreich befasst. Die zentrale Leitfrage und gleichzeitiges Forschungsinteresse war, welche – oftmals unbewusste – Strategien praktizierende Poletänzerinnen entwickeln und einsetzen, um sich von Stripperinnen abzugrenzen und mit den geradezu „automatischen“ Assoziationen der Tanzgattung *Poledance* mit *Striptease* umzugehen.

Diese Fragestellung führt nolens volens zum Einsatz qualitativer Sozialforschung, welche Möglichkeiten eröffnet, Einblick in die Gedankenwelt von ausgewählten, Wiener Poletänzerinnen zu bekommen. Neben den individuellen Einstellungen zu und den Umgangsweisen mit *Poledance* wurde auch die gesellschaftliche Perspektive (die faktisch eine gesellschaftspolitische ist) auf die deskriptive Gruppe der „Striptänzerinnen“ und deren historische Entwicklung miteinbezogen. Die vorliegende Arbeit informiert darüber hinaus über die allgemeine Situierung von Frauen innerhalb der Gesellschaft, da die Kontroverse rund um „sinnlichen“, sexuell konnotierten *Poledance* mit der Diskussion von feministischen Theorien verknüpft werden kann (vgl. Kapitel 2.1). Im Zuge dessen wurde beispielsweise die These diskutiert, inwiefern eine patriarchal strukturierte Gesellschaft Frauen über normierte Verbote und Gebote hinsichtlich ihrer Mobilität (es handelt sich sowohl um die im „metaphorischen“, sozialen Raum als auch um die tatsächlichen Bewegungsfreiheiten im physischen Raum) beschneidet.

Wodurch und wie drückt sich bei den Befragten das Gefühl aus, im Zuge ihrer *Poledance*-Praxis Grenzbereiche gesellschaftlicher Akzeptanz zu betreten oder aber Grenzen mittels dieses Tanzes zu überschreiten? Eben dieser Reiz des Verbotenen, Grenzüberschreitenden und das weiterhin bestehende, „verruchte“ Image von *Poledance* motivieren – laut Angaben der Inhaberin der PoledanceVienna Studios GmbH – Ines Beranek – viele Frauen dazu, *Poledance* zu praktizieren (Interview Ines, Wien, 11.06.2013). Durch die *Poledance*-Praxis können gängige und akzeptierte Verhaltensnormen bewusst überschritten werden, wobei die Tabuisierung von *Striptease* aufgrund der Ähnlichkeit auch die Tanzgattung *Poledance* provokant erscheinen lässt und zu diesem „verruchten“ Image beiträgt.

Als erste Annäherung zu den notwendigerweise einzubeziehenden Themen wie Geschlechtlichkeit, Sexualität und sexuelle Handlungen fand zu Beginn der vorliegenden

Arbeit eine theoretische Auseinandersetzung mit Konzepten zu Geschlechterpolitik und zum gesellschaftlich normierten Status von Sexualität statt. Der Abschnitt 2.1 zu „Perspektiven aus den Gender Studies und feministischen Ansätzen“ behandelt unterschiedliche Konzepte zu „sozialem Geschlecht“ und somit auch die damit verbundene Konstruktion und Rollenzuschreibung von „Weiblichkeit“. Ein darin enthaltenes Beispiel aus dem 19. Jahrhundert soll illustrieren, wie eine Bevormundung und Bewertung des weiblichen Körpers und dessen Bewegungsfreiheit stets historisch eingebettet ist. Dieses Kapitel impliziert ebenso die aus feministischen Ansätzen bekannte Kritik an fixen, zugeschriebenen Rollenverteilungen.

In dieser Arbeit geht es primär um die Frage, wie praktizierende Poletänzerinnen in Österreich mit Assoziationen zu *Striptease* umgehen. Tanz ist dabei ein zentrales Themenfeld, denn: Wer in einer Gesellschaft tanzt bzw. tanzen *darf* ist nicht von Natur gegeben, sondern kulturell bedingt. Anhand des Beispiels der historischen Entwicklung der gesellschaftlichen Akzeptanz von *Ballett* wird aufgezeigt, dass Tanzaffiliation stets konstruiert ist und wird. Ein ethnographisches Beispiel aus Sri Lanka ergänzt die These zur Konstruiertheit des Geschlechts und erinnert daran, dass es Frauen bis ins 20. Jahrhundert in diesem anderen geographischen und kulturellen Kontext untersagt war, Bühnentänze auszuführen.

Das in Abschnitt 2.1.1 „Das soziale Geschlecht – Darstellung von Weiblichkeit im Tanz“ vorgestellte Konzept von Gender biete eine ergänzende Erklärungsfolie dafür, aus welchem Grund Tanz an sich - sowie im speziellen *Poledance* als Schwerpunkt dieser Forschung – in Österreich vermehrt Frauen anspricht.

In Abschnitt 2.1.2 „Feministische Perspektiven auf Körper, Sexualität und Pornographie“ werden ausgewählte Ansätze feministischer Kritik an Geschlechterrollen, dem Patriarchat und „Weiblichkeit“ vorgestellt: *Striptease* wird aus feministischer Perspektive häufig als problematisch angesehen, da es eine weitere Institution des Patriarchates sei, in der Frauen eine untergeordnete Rolle zugewiesen bekommen, um für Männer zu tanzen. Dem *Poledance* wird hingegen vorgeworfen, dass er als optisch verwandte, für Laien schwer von *Striptease* zu unterscheidende Tanzkategorie eben diese stereotypen, vermeintlich weiblichen Rollenbilder reproduziere. Neben der normierten Weiblichkeit wird auch die Unterdrückung der Frau hinsichtlich der Unterdrückung ihrer Sexualität, also das Verbot, erotisch zu tanzen, kritisiert.



Eine übertriebene Darstellung femininer Attribute wie es bei *Burlesque*-Tanzaufführungen stattfindet, kann gängige Stereotypen von Geschlechterrollen in Frage stellen. In so einem Fall ist die „Zur-Schau-Stellung“ des weiblichen Körpers beabsichtigt und soll zur Provokation und als Anlass zur Reflexion dienen. Das subversive Potential derartiger Grenzüberschreitungen darf nicht unterschätzt werden: Diesem Unterhaltungsgenre wird laut Hanna (2012: 128) sogar die Funktion zugeschrieben, soziale Veränderungen vorantreiben zu können.

Die für die vorliegende Arbeit herangezogenen Grundlagen feministischer Kritik bieten zunächst konträre, sich ergänzende Argumentationsansätze für oder wider *Poledance* und *Striptease*, ein- und dasselbe Phänomen wird, je nach Sichtweise, als ermächtigend oder erniedrigend interpretiert.

In Abschnitt 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ wird Sexualität als etwas Konstruiertes entlarvt: Stets gibt es Vorschriften und Regeln zur korrekten Ausführung von Sexualität. Diese Vorschriften wiederum sind kontextbezogen, d. h. nach Örtlichkeit und historischem Moment wandel- und verhandelbar. Dieser Abschnitt hat die These zum Gegenstand, dass Grenzen akzeptierter Körpertechniken mithilfe und durch Tanz überschritten werden können. Einzelne Bewegungen, die an den sexuellen Akt erinnern können, können bei Betrachtenden Irritationen oder sogar Empörung auslösen. „Anzügliche“ Bewegungen bei Tänzen wie dem *Rumba* oder dem *Tango Argentino*, sowie in *irischen Tänzen*, können verunsichern, wobei die Kleidungswahl oft dafür entscheidend ist; Was Mode und somit akzeptabel ist, ist ohnehin stetigem Wandel ausgesetzt. Diese Thesen werden über die historische Entwicklung der bekannten Tanzgenres *Ballett* und *Walzer*, welche im Lauf der vergangenen Jahrhunderte erst abgelehnt, später akzeptiert und letztendlich in der gesellschaftlichen Meinung positiv bewertet werden, untermauert (vgl. Hanna 2012: 258-267). Im Anschluss werden in Abschnitt 2.2.1 „Gesellschaftlicher Wandel – Sexualisierung der Popkultur“ die zunehmende Sichtbarkeit nackter Haut in der Gegenwart diskutiert. Die öffentliche Demonstration von sexuell konnotierten Bewegungen wird als neuer Wert definiert und ist somit akzeptiert. *Poledance* wird somit in Abschnitt 2.2.2 „*Poledance* als Fallbeispiel sexualisierter Popkultur“ im Kontext dieses Sichtbarwerdens von Sexualität im Mainstream vorgestellt, wobei es als zeitgemäße Freizeitaktivität für moderne Frauen angesehen und vermarktet wird. Außerdem entspricht *Poledance* einer unkonventionellen Art, sich zu bewegen, bei welcher Frauen ihre Weiblichkeit und erotische Komponenten artikulieren und dabei Spaß haben können.

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen *Striptease* ist wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit, weil diese Tanzgattung in Gesprächen über *Poledance* fast ausnahmslos als Vergleichseinheit herangezogen wird. Die Lebenswelt von Stripperinnen und ihre Stigmatisierung (vgl. Hanna 2013; vgl. Hanna 2012; vgl. Hanna 2010) werden deshalb in Abschnitt 2.2.3 „Striptease als Abweichung gesellschaftlich etablierter Moralvorstellungen“ schwerpunktmäßig behandelt. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich Stripperinnen als Feministinnen betrachten und weshalb sich feministische Ansätze kritisch mit ihnen auseinandersetzen. Die Auslegung und Wahrnehmung von *Striptease* reichen von Ausbeutung bis zur Selbstermächtigung von Frauen. Die Darstellung derartiger gegensätzlicher Stellungnahmen zu *Striptease* werden in Abschnitt 2.2.4 „Diskussion von *Poledance* und *Striptease*“ fortgesetzt. An *Poledance* wird dabei kritisiert, dass es als eine Art erotischer Tanz dem *Striptease* ähnele und dabei Stereotypen heteronormativer Weiblichkeit verstärken kann. Als Reaktion auf diesen Vorwurf versuchen Poletänzerinnen, sich vor einer Stigmatisierung zu schützen, indem vor allem sportliche Sichtweisen auf *Poledance* aufgezeigt werden. Die Autorin Bahri schlägt vor, diese Argumentation und Legitimation neu zu überdenken. Stattdessen sollte laut Bahri das Hauptaugenmerk von der oft forcierten Unterscheidung der Genres *Poledance* und *Striptease* abgesehen werden und die (Bewegungs-)Freiheit von Frauen in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit *Poledance* gestellt werden. Es gehe nicht darum, dass man sich im *Poledance* eben *nicht* ausziehe. Bahri plädiert dafür, dass Frauen sich weder für *Poledance* noch für *Striptease* rechtfertigen sollten, da es eine Selbstverständlichkeit sei, dass Frauen entscheiden dürfen, wie und in welchem Rahmen sie sich bewegen.

Es wird in diesem Abschnitt über Frauen, Körper und Sexualität aufgezeigt, dass eben diese, mit *Striptease* assoziierten Spannungen und Tabus dazu führen können, dass *Poledance* weiterhin auf reges Interesse stößt, weil „frau“ sich im Zuge dieser Praxis gegen derartige Verbote oder Vorschriften auflehnen kann. Das gesamte Kapitel 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ eröffnet eine tiefergehende Betrachtungsweise der zuvor diskutierten Thematik der Geschlechterrollen.

Ausgerüstet mit den Grundlagen von Abschnitt 2 „Theoretische Überlegungen“, wird *Poledance* als Forschungsgegenstand dieser vorliegenden Arbeit in Abschnitt 3 auf verschiedenen zeitlichen Ebenen betrachtet. Die Autorin versucht dabei, alternative Sichtweisen treu der anthropologischen Disziplin über Verallgemeinerungen und Klischees hinaus auf *Poledance* aufzuzeigen.

Einige Kontexte, in denen Akrobatik seit Jahrhunderten an einer vertikalen Stange ausgeführt wird, werden in Abschnitt 3.1 „Poledance in der Geschichte“ vorgestellt: *Poledance* wird im 20. Jahrhundert zuerst in Stripteaselokalen ausgeübt. Wie es dann aber dazu kam, dass sich *Poledance* außerhalb von Nachtclubs etablieren konnte, wird in Abschnitt 3.2 „Poledance in der Gegenwart“ beschrieben. Ungefähr ab dem Jahr 2000 beginnen Frauen nach und nach, *Poledance*-Unterricht in eigens vorgesehenen Studios anzubieten. Der nächste Schritt wird sein, *Poledance* als Sportart zu etablieren. Die gegenwärtigen Bestrebungen, *Poledance* in Zukunft als olympische Disziplin zu etablieren, werden in Abschnitt 3.3 „Poledance in der Zukunft“ zusammengefasst. Im Zuge dessen wird die Notwendigkeit diskutiert, diese Sportaktivität von jeglicher Verbindung mit *Striptease* zu lösen. Denn: *Poledance* ermöglicht künstlerischen Ausdruck in vielerlei Hinsicht. Kurz gesagt liegen zwischen Akrobatik an der „*mât chinois*“, Tanzperformances in Stripclubs und der Zukunftsvision von *Poledance* bei den Olympischen Spielen noch immer Welten.

Um das 3. Kapitel zum Forschungsgegenstand abzuschließen, wird der Entwicklung der österreichischen *Poledance*-Szene in Abschnitt 3.4 „Poledance in Österreich“ Aufmerksamkeit geschenkt.

Das 4. Kapitel zu „Darstellung der Forschungsdaten und -ergebnisse“ stellt die die Methodik vor, die in der vorliegenden Arbeit zum Einsatz kommt. Neben einer kurzen Schilderung des Forschungsablaufs und eines „reflektierenden Bereichs“ wird in Abschnitt 4.1.1 „Die qualitative Forschung“ die Vorgangsweise vom Erstellen eines Interviewleitfadens, über Interviewführung und deren Verschriftlichung bis hin zum Codieren, einem wesentlichen Schritt für die Datenauswertung, beschrieben. Ergänzend dazu werden Informationen zur Analyse und Anweisungen bei der Erzählforschung und Diskursanalyse festgehalten.

Der Abschnitt 4.1.2 „Kommentar zu Besonderheiten dieser Forschung“ enthält schließlich subtilere Themen: der persönliche Bezug der Autorin zu *Poledance* und eine Diskussion zu damit verbundenen, methodologischen Fragen. Auch die Nähe zum Forschungsfeld, die Besonderheit an Bewegungs- und Tanzforschung aus anthropologischer Perspektive, das Forschen im eigenen Land und die Untersuchung von Gruppen in der „eigenen“ Gesellschaft werden reflektiert. Diese kritische Stellungnahme zu diesen Themen soll den Standpunkt der Autorin transparent machen.

Erste Ergebnisse der empirischen Forschung werden in Abschnitt 4.2 „Wer macht Poledance?“ mithilfe von Diagrammen und der Vorstellung der Interviewpartnerinnen präsentiert. Soziodemographische Daten wie zum Beispiel Informationen zu Alter, Bildungsgrad und Familienstand der Befragten werden hier festgehalten und sollen LeserInnen Einblick in die Lebenswelt der befragten Poletänzerinnen in Österreich geben.

Die Abschnitte 4.3 „Poledance und sexuell konnotierte Bewegungselemente“ und 4.4 „Kritische Beleuchtung von Poledance“ verknüpfen die theoretischen Überlegungen aus Abschnitten 2.1 „Perspektiven aus den Gender Studies und feministischen Ansätzen“ und 2.2 „Sexualität in Tanz und Gesellschaft“ mit Forschungsdaten und enthalten Auszüge aus den qualitativen Interviews.

Abschnitt 4.3.1 „Aneignung der Striptease-Kultur“ beschäftigt sich mit der These, dass *Poledance* für Frauen eine Möglichkeit darstelle, sowohl sportliche Leistungen erbringen als auch sexuell konnotierte Handlungen spielerisch ausleben zu können: Poletänzerinnen üben über diesen Tanz sinnliche Aspekte ihrer weiblichen Identität aus und können ihre „sex-positive“ Identität als spaßige Aktivität ausleben. Durch die körperliche Praxis des *Poledance* kann und der damit einhergehenden weiblichen Erotik kann diese zelebriert werden. Frauen können bei ein und derselben Aktivität gleichermaßen weiblich, sportlich und kreativ agieren. Diese Punkte symbolisieren die Eckpfeiler eines „modernen“ Verständnisses von Weiblichkeit (vgl. Attwood 2009: xx; vgl. Holland/Attwood 2009: 179f.), das auch im Zuge der Sexualisierung von Popkultur vermittelt wird. Demzufolge kann die These aufgestellt werden, dass Frauen, die erotisch tanzen, modernen Werten entsprechend agieren. Diese These gewinnt jedoch nur dann an Wahrheitsgehalt, wenn von der Prämisse ausgegangen wird, dass es im Mainstream zunehmend normaler wird, Sexualität zu zeigen und Erotik freizügig(-er) darzustellen.

Aus moralischen Gründen wird weibliche Erotik auf der anderen Seite oft abgelehnt und kann auf Irritation und Ablehnung stoßen; normgerechtes Bewegen wird durch gewisse Mechanismen innerhalb der Gesellschaft, die Sexualität kontrollieren sollen, sichergestellt und Frauen werden je nach Kontext für aufreizendes Verhalten belohnt oder maßgeregelt. Die Grenzüberschreitung moralischer bzw. gesellschaftlicher Akzeptanz, das „Verbotene“ am erotischen Tanz, macht den besonderen Reiz aus, dem sich Frauen durchaus hingeben. Eine Aktivität wie *Poledance* (aber auch *Striptease*) birgt folglich das Potential Diskussionen zu gesellschaftlichem Umgang mit Sexualität auszulösen.

In Abschnitt 4.3.2. „Abgrenzungsstrategien“ wird der Frage nachgegangen, wie die befragten Tänzerinnen zwischen *Poledance* und *Striptease* differenzieren. Indem *Poledance* primär als sportliche Aktivität oder Fitness deklariert wird, grenzen sich manche ganz klar von *Striptease* ab. Sportliche Kleidung wird zum Unterscheidungsmerkmal (Interview Michelle, Wien, 12.12.2014; Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014) und ist Teil einer Strategie, sich von *Striptease* abzugrenzen, das „verruchte“ Image zu bereinigen und *Poledance* offiziell als Sportdisziplin zu etablieren (siehe auch Abschnitt 3.3 „*Poledance* in der Zukunft“). Während ein Teil der Interviewpartnerinnen versucht, die Abgrenzung klar zu definieren, kritisieren andere das Verleugnen einer Ähnlichkeit und Verbindungen mit *Striptease*: Sie verstehen und akzeptieren die Verwandtschaft dieser Tanzgattungen und sehen Stripperinnen als tänzerische Vorbilder (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014; Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014). Die Autorin möchte an dieser Stelle darauf noch hinzufügen, dass sportliche und sinnliche Komponenten im *Poledance* einander nicht ausschließen. Diese Kombination spielt bestimmt eine entscheidende Rolle für die zunehmende Nachfrage und den Erfolg von *Poledance* in Österreich.

Eine weitere Interviewpartnerin vereint *Striptease* und *Poledance* in ihrer persönlichen Lebensgeschichte (Interview Yana, Wien, 14.10.2014).

Abschnitt 4.4 „Kritische Beleuchtung von *Poledance*“ dokumentiert Kritik an *Poledance*, welche auf mehreren, sich teilweise widersprechenden Ebenen stattfinden kann. Poletänzerinnen werden unter anderem dafür kritisiert, dass sie Verbindungen zu *Striptease* abstreiten. Auch die Abgrenzungsmechanismen von Seiten praktizierender, Wiener Poletänzerinnen werden in Abschnitt 4.4.1 „Kritik an der unreflektierten Abgrenzung von *Striptease*“ behandelt, worauf die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit abzielt. Dass sich viele Poletänzerinnen generell und manche der Gesprächspartnerinnen im Interview explizit und dezidiert von *Striptease* abgrenzen, kritisiert die Autorin Bahri. Für sie liegt die Quelle des Problems dieser Abgrenzung darin, dass erotischer Tanz an sich verpönt ist und nicht thematisiert wird. Stattdessen zeigen Poletänzerinnen Differenzen auf, die ihre Sportausübung und Bewegungshandlungen legitimieren sollen. Dabei jedoch tragen sie zur gesellschaftlichen Marginalisierung und Tabuisierung von erotischem Tanz bei, anstatt den sozialen Ursprung der Spannungen in Hinblick darauf zu hinterfragen. Schließlich unterbinde die aktive Abgrenzung seitens der Poletänzerinnen einen offenen Dialog über erotischem Tanz zusätzlich. Bahri erklärt derartige Reaktionen auf Vergleiche zwischen *Poledance*

und *Striptease* so, dass sich die betroffenen Frauen damit im gesellschaftlich akzeptierten Rahmen geltender Normen und Regeln bewegen und positionieren wollen. Dabei käme es zu keiner notwendigen Auseinandersetzung, Hinterfragen und Kritik der geltenden Wertebasis. Poletänzerinnen werden aus diesem Grund in der Literatur (vgl. Bahri 2012) und von einigen Interviewpartnerinnen für eine zum Teil „reflexartige“, unreflektierte, kurzfristige Abgrenzung von *Striptease* kritisiert. Kurzfristiges Ziel der Poletänzerinnen sei es, ihr Hobby gesellschaftlich akzeptabler machen zu wollen, indem sie die Unterschiede zu *Striptease* hervorkehren, was sie längerfristig gesehen selbst an den Rand der Gesellschaft befördert. Bahri weist darauf hin, dass der Umgang und die Auseinandersetzung mit der „speziellen Herkunft“, d.h. der Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit *Striptease* des *Poledance* hinterfragt werden müssen und ohnedies unumgänglich seien. Bahri schlägt demnach vor, von folgendem Konstrukt auszugehen:

Was wäre, wenn Frauen sich nicht für ihr erotisches Agieren verteidigen müssten? Bahri plädiert dafür, dass Frauen tun und lassen dürfen, was sie wollen, ohne sich gleichzeitig selbst dafür und dabei automatisch zu hinterfragen (vgl. Bahri 2012).

Diese Abgrenzung von Seiten der Poletänzerinnen scheint auf den ersten Blick ad absurdum zu führen, da *Poledance* ebenso wie der *Striptease* stark sexuell konnotierte Elemente enthalten kann. Die Interviewpartnerin Isabella thematisiert und reflektiert diese sinnlichen Aspekte des *Poledance* gerne und empfiehlt auch anderen, sich damit auseinanderzusetzen (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014). Eine kritische Beleuchtung ausgelebter Erotik im Rahmen von *Poledance* wird auch von der Interviewpartnerin Kira erwünscht (Interview Kira, Wien, 20.11.2014).

Abschnitt 4.4.2 „*Poledance* und das Verständnis von Geschlechterrollen“ eröffnet eine weitere Perspektive auf *Poledance*: *Poledance* kann heteronormative Geschlechterzuschreibungen und -stereotype verstärken. Die Interviewpartnerin Isabella kritisiert, dass Frauen im Rahmen von *Poledance*-Trainingseinheiten häufig über Themen wie Aussehen und Körper diskutieren. Sie betont, dass Frauen nicht aufgrund ihres sexuellen Auftretens bewertet werden sollten. Auch Isabella sieht es kritisch, wenn sich eine leicht bekleidete Frau im Zuge eines Tanzauftrittes an einer *Poledance*-Stange bewegt, denn dies kann die Frau zum sexualisierten Objekt machen oder quasi automatisch zu einer generellen Sexualisierung ihres Auftritts führen. Und dies unabhängig davon, ob sich die Tänzerin als Feministin verstehe oder nicht. Isabella kann nachvollziehen, wieso es bei einem *Poledance*-Auftritt von Seiten des (männlichen)

Publikums zu Fehleinschätzungen der Tänzerin kommen kann, da über Körperbewegung nonverbal kommuniziert werde und diese Kommunikation schwer zu interpretieren sei (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014). Anna, eine weitere Interviewpartnerin, sprach sich explizit gegen Showauftritte aus (Interview Anna, o. O., 29.10.2014), da mit einer *Poledance*-Performance ihrer Meinung nach klischeehafte Bilder von Weiblichkeit transportiert werden.

Manchmal schwingen beim Gespräch über *Poledance* auch Kritikpunkte oder negative Bewertungen von *Striptease* mit. Isabella erzählt zum Beispiel, dass sie zu einem früheren Zeitpunkt nicht mit *Poledance* begonnen habe, weil sie sich als emanzipierte Frau gesehen habe. Während Isabella *Poledance* heute als ein Spielen mit ihrer Genderrolle versteht (Interview Isabella, Wien, 07.11.2014), beschreibt Kira ihr persönliches Dilemma damit sehr detailliert. Beide Interviewpartnerinnen haben gemeinsam, dass sie ihre Position als Frau, die sinnlichen *Poledance* ausübt, bewusst und kritisch hinterfragen. Die Interviewpartnerin Kira äußert eine besonders spannende Sichtweise auf ihr Hobby: Für sie würde auf Verstandesebene viel dagegensprechen, *Poledance* auszuüben: Als Feministin sieht sie erotischen Tanz immer als etwas, das sich an Männern richtet, ihnen imponieren soll und dies sei ein Umstand, den sie verurteilt. Ihr Dilemma besteht darin, dass es ihr sehr gut gefalle, in ihrem eigenen, dramatischen Stil zu tanzen, welcher ebenso Männern imponiere, während sie eine daraus resultierende Objektivierung beziehungsweise Sexualisierung ihrer Person vehement ablehnt. Kira hingegen bewertet erotischen Tanz als etwas, womit sich Frauen im Patriarchat Vorteile verschaffen können und bezeichnet diese Art zu tanzen als „Waffen einer Frau“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014). Gleichzeitig betrachtet Kira die im Zuge von *Poledance* ausgelebte Form von Weiblichkeit als stark, modern und klischeehaft. Sie ist der Meinung, dass Männer Angst vor derartigen, „richtigen Frauen“ (Interview Kira, Wien, 20.11.2014) haben und schließt damit ab, dass *Poledance* insofern eine Möglichkeit darstellen könnte, um an eine gute Position im Patriarchat zu gelangen. Es wird ersichtlich, wie differenziert Kira ihre eigene Geschlechterrolle betrachtet, wie intensiv sie sich damit auseinandersetzt und wie sie zu ihrer komplexen Meinung über die eigene *Poledance*-Praxis kommen konnte.

Im Anschluss an die Untersuchung des Verständnis von Geschlechterrollen werden die interagierenden Systeme *Poledance*, Sexualität und Gesellschaft näher betrachtet: Die Interviewpartnerin Cheyenne schätzt die sinnliche Seite des *Poledance* und spricht darüber, dass sich für sie dadurch das „Frausein“ (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014) einfacher gestalte. Für sie „gibt es nichts Schöneres, als wenn sich eine Frau

sinnlich bewegen kann“ (Interview Cheyenne, Wien, 14.10.2014). Ihrer Meinung nach könne ein „gesunder“ Bezug von Frauen zum eigenen Körper und zu ihrer Sexualität Wunder in einer Beziehung wirken. Cheyenne zufolge stecke in der Ausübung ansonsten verpönte Bewegungen viel Potential; des Weiteren sehe sie erotischen Tanz als eine Möglichkeit für Selbstverwirklichung. Daraus schließt sie, dass *Poledance* auch längerfristige, positive Auswirkungen auf die Gesellschaft haben könne, da *Poledance* Frauen weiterhelfe, sich in ihrer individuellen Geschlechterrolle zurechtzufinden.

In Abschnitt 4.4.3 „Akzeptanz – Die Verbindung von *Poledance* und *Striptease*“ wird ein Kompromiss referiert, der die unterschiedlichen, vorangegangenen Sichtweisen und Perspektiven auf einen Nenner bringen soll. Eine weitere mögliche Antwort auf die Forschungsfrage könnte demnach sein, dass weder eine starke, klare Abgrenzung noch ein differenzierter Legitimierungsanspruch von *Poledance* vonnöten ist, da in Zukunft ohnehin beide Disziplinen bestehen bleiben. So meint die Interviewpartnerin Sabrina als Fan der künstlerischen Richtung von *Poledance*, dass sie viel von jenen Tänzerinnen lernen könne, die sowohl als Stripperinnen als auch als *Poledance*-Instruktorinnen arbeiten (Interview Sabrina, Wien, 01.12.2014).

Auch finden sich manche Tänzerinnen, die *Poledance* und *Striptease* vereinen wie zum Beispiel Felix Cane oder unter den Interviewpartnerinnen Yana. Beide haben als Tänzerin in Nachtclubs gearbeitet und leiten gegenwärtig ein *Poledance*-Studio. Diese Möglichkeit der Verbindung von *Poledance* und *Striptease* wird auch in der Fachliteratur thematisiert (vgl. Bahri 2012: 9).



## 5.1 Ausblick

Wie könnten zukünftige Forschungen zu diesem Thema aussehen? Zu welchen Fragen gibt es Forschungsdefizite?

Es gibt Bestrebungen, *Poledance* als Sportdisziplin so zu etablieren, dass es bei den Olympischen Spielen zugelassen wird. Die Entwicklung hin zu einer Neudefinition von *Poledance* beziehungsweise „*Polesport*“<sup>40</sup> separat zu dokumentieren und zu erforschen, bietet Potential für ein eigenes, wissenschaftliches Projekt.

Die Breitensportliche Seite könnte ebenfalls schwerpunktmäßig behandelt werden, um der Frage nachzugehen, welcher sportliche Impuls für den ersten Zugang zu *Poledance* sorgt. Verschiebt sich in Zukunft der Fokus von *Poledance* in die sportliche Richtung, werden Themen interessant, die ursprünglich auch in dieser Arbeit miteinbezogen hätten werden sollen; sie wurden jedoch bewusst weggelassen, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Solcherart Themen wären Aspekte wie Körperbilder und Schönheitsideale, sowie deren mediale Repräsentanz (Real 1999). Auch hat *Poledance*-Training wie andere „Körpertechniken“ mit körperlicher Leistung, Herausforderungen und Disziplin zu tun. Fitness stellt ein gesellschaftlich etabliertes Wertekonstrukt dar, das in diesem Kontext ebenfalls analysiert werden könnte. Aspekte, die in neoliberalen Gedankengut einzuordnen sind, wie die Eigenverantwortung eines jeden Menschen, sich sportlich fit und gesund zu halten, könnten als solches identifiziert und am Beispiel und seiner Anwendung in *Poledance* untersucht werden. Konzepte von „lifestyle sports“ (Wheaton 2013), und eine Diskussion des Konzeptes der Wahlfreiheit (Braun 2009) könnten in einer Betrachtung von *Poledance* als Fitnessaktivität Anwendung finden. Ebenso könnten der Stellenwert von Schmerzen, der Umgang mit Überwindung körperlicher Grenzen sowie der gruppenspezifische Zugang dazu thematisiert werden (Singh 2011).

Wo Bahris Argumentation für eine Interessensgemeinschaft der marginalisierten Gruppen – also für Poletänzerinnen *und* Stripperinnen – endet (vgl. Bahri 2012), wäre eine zukünftige qualitative Forschung ebenfalls möglich. Im Sinne Hannas, die Stripperinnen als selbstbestimmt agierende Feministinnen bezeichnet (vgl. Hanna 2013: 70), könnte der Gegensatz zu Stripperinnen als Teil einer Institution des Patriarchates, in der männliche Fantasien bedient werden (vgl. Roach 2007: 85-87; vgl. Dale 2013: 389)

---

<sup>40</sup> Im Sinne dieser Entwicklung verschiebt sich der Fokus weg von Tanz - von erotisch und sexuell konnotierten Bewegungen - in Richtung sportliche Herausforderung und Potential.

untersucht werden: Eine Möglichkeit, diesen Widerspruch auszuloten, wäre es, Stripperinnen zu befragen. Die Lebens- und Erfahrungswelten von Nachtclubtänzerinnen in Österreich empirisch zu erforschen würde eine Möglichkeit bieten, um zukünftig realitätsnähere Thesen aufstellen zu können. Wenn mehr AnthropologInnen ähnlich wie die Autorin Hanna *Striptease* erforschen und dazu publizieren würden, könnte die Meinung der Gesellschaft darüber aufgebrochen und dadurch differenzierter werden. Die Sichtweise von Stripperinnen auf Poletänzerinnen und weitere Berührungspunkte dieser beiden Disziplinen zu ergründen könnte zudem Aufschluss darüber geben, wie in der heutigen Gesellschaft mit Sexualität und gesellschaftlichen Normen und Werten umgegangen wird.

Männer und Kinder bzw. Jugendliche wurden im Rahmen dieser Arbeit nur minimal behandelt, obwohl in künftigen Forschungen diesbezüglich bestimmte interessante Fragestellungen verfolgt werden könnten. So könnte der Frage nachgegangen werden, wie Männer sich in einem weiblich dominierten Raum sehen und behaupten können. Eine weitere, spannende Fragestellung könnte sein, inwiefern die Aktualisierung von Geschlecht der „Sportart“ *Poledance* inhärent und folglich unumgänglich ist, oder ob und in welchem Rahmen auch eine Ausübung möglich ist, bei welcher die sich bewegenden Menschen nicht ad hoc in Kategorien des Geschlechts eingeteilt werden.

## 6. QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

- Amit, Vered (Hrsg.). *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. London: Routledge, 2000. Printversion.
- Amort, Andrea. „Was Gerhard Brunner Wien brachte“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001a. 117-129. Printversion.
- „Die Veranstalter und Festivals“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001b. 225-230. Printversion.
- Amort, Andrea und Mimi Wunderer-Gosch (Hrsg.). *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2001. Printversion.
- Attwood, Feona. „Introduction. The Sexualisation of Culture“. *Mainstreaming sex: The sexualisation of Western Culture*. Hrsg. Feona Attwood. London/New York: I. B. Taurus, 2009. xiii-xxiv. Printversion.
- Bachhiesl, Christian. „Thukausalydides. Bemerkungen zur historischen Kausalität am Beispiel des Thukydides“. *Kultur(en). Formen des Alltäglichen in der Antike : Festschrift für Ingomar Weiler zum 75. Geburtstag*. Hrsg. Peter Mauritsch und Christoph Ulf. Graz: Leykam, 2013. 989-1007. Printversion.
- Bahri, Jacenta. “‘Fun, Fitness, Fantasy’: Consuming Pole Dancing Classes as an ‘Empowering’ Gendered Leisure Practice”. *Journal of the Manitoba Anthropology Students Association*. Vol. 30 (2012): 1-11. Internet. 1.7.2014.

<<http://umanitoba.ca/publications/openjournal/index.php/mb-anthro/article/view/108>>.

Bal, Baljinder und Kanwaljeet Singh. "Effects of 4-week rope mallakhamb training on respiratory indices in adolescent girls". *Biomedical Human Kinetics*. Band 2 (2010): 70–73. *De Gruyter*. Internet.18.02.2016.

Beer, Bettina (Hrsg.). *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin: Reimer, 2008. Printversion.

Bell, Elizabeth. „Weddings and pornography: The cultural performance of sex”. *Text and Performance Quarterly*. Vol. 19: 3 (1999): 173-195. *Taylor & Francis Online*. Internet. 19.12.2013.

Böhm, Andreas. „Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 475-485. Printversion.

Braun, Virginia. “‘THE WOMEN ARE DOING IT FOR THEMSELVES’. The Rhetoric of Choice and Agency around Female Genital ‘Cosmetic Surgery’”. *Australian Feminist Studies*. Vol. 24: 60 (2009): 233-249. *Taylor & Francis Online*. Internet.19.12.2013.

Buckland, Theresa (Hrsg.). *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*. Basingstoke: Macmillan, 1999. Printversion.

- Burt, Jon. "Mallakhamb: An Investigation into the Indian Physical Practice of Rope and Pole Mallakhamb". *International Journal of the Arts in Society*. Vol. 5: 3 (2010): 29-38. *Academia*. Internet. 17.02.2016.
- Butler, Judith. "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse". *Feminism/Postmodernism*. Hrsg. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1990. 324-341. Internet. 19.07.2016.
- Caputo, Virginia. "At 'home' and 'away': reconfiguring the field for late twentieth-century anthropology". *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Hrsg. Vered Amit. London: Routledge, 2000. 19-32. Printversion.
- Dale, Joshua Paul. "The future of pole dance". *Australasian Journal of Popular Culture*. Vol. 2: 3 (2013): 381-396. Internet. 18.10.2014. DOI: <[http://dx.doi.org/10.1386/ajpc.2.3.381\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/ajpc.2.3.381_1)>.
- Donaghue, Ngaire, Tim Kurz und Kally Whitehead. "Spinning the pole: A discursive analysis of the websites of recreational pole dancing studios". *Feminism & Psychology*. Vol. 21: 4 (2011): 443-457. *SAGE Pub*. Internet. 11.07.2014.
- Dyck, Noel. "Home field advantage? Exploring the social construction of children's sports". *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Hrsg. Vered Amit. London: Routledge, 2000. 33-53. Printversion.
- Dyck, Noel und Eduardo P. Archetti. "Embodied Identities: Reshaping Social Life through Sport and Dance". *Sport, Dance and Embodied Identities*. Hrsg. Noel Dyck und Eduardo P. Archetti. Oxford: Berg, 2003. 1-22. Printversion.

Flick, Uwe. „Design und Prozess qualitativer Forschung“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 252-264. Printversion.

Flick, Uwe, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 10. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. Printversion.

Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit. 1. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1991. Printversion.

Gildemeister, Regine. „Geschlechterforschung (gender studies)“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 213-223. Printversion.

Ginzburg, Carlo. *Faden und Fährten: wahr – falsch – fiktiv*. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2013. Printversion.

Girtler, Roland. *Randkulturen. Theorie der Unanständigkeit*. Wien: Böhlau, 1995. Printversion.

--- *Der Strich. Soziologie eines Milieus*. 6. Auflage. Wien – Münster: Lit Verlag, 2004. Printversion.

Hanna, Judith Lynne. “Dance and Sexuality: Many Moves”. *Journal of Sex Research*. Vol. 47: 2-3 (2010): 212-241. *Taylor & Francis Online*. Internet. 05.12.2013.

--- *Naked Truth. Strip Clubs, Democracy, and a Christian Right*. Austin: Univ. of Texas Press, 2012. Printversion.

--- "Striptease Spectators: Live and Imaginary". *Sexuality and Culture* 2013. Vol. 17: 1 (2013): 67-82. *Springer*. Internet. 06.03.2015.

Haselberger, Gabriele. „Die ethnische Tanzszene“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001. 205-209. Printversion.

Hermanns, Harry. „Interviewen als Tätigkeit“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 360-369. Printversion.

Hildenbrand, Bruno. „Anselm Strauss“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 32-42. Printversion.

Hirdman, Anja. "(In)Visibility and the Display of Gendered Desire: Masculinity in Mainstream Soft- and Hardcore Pornography". *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*. Vol. 15: 2-3 (2007): 158-171. *Taylor & Francis Online*. Internet. 19.12.2013.

Hofstetter, Heidrun. „Professionelle Tanzausbildung gestern und heute“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001. 217-224. Printversion.

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

- Holland, Samantha und Feona Attwood. „Keeping Fit in Six Inch Heels: The Mainstreaming of Pole Dancing”. *Mainstreaming Sex. The Sexualisation of Western Culture*. Hrsg. Feona Attwood. London/New York: I. B. Taurus, 2009. 165-181. Printversion.
- Koegler, Horst. „Ballett in Wien 1942 bis 1976“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001. 88-106. Printversion.
- Kohn, Tamara. „The *Aikido* Body: Expressions of Group Identities and Self-Discovery in Martial Arts Training”. *Sport, Dance and Embodied Identities*. Hrsg. Noel Dyck und Eduardo P. Archetti. Oxford: Berg, 2003. 139-155. Printversion.
- Kowal, Sabine und Daniel C. O'Connell. „Zur Transkription von Gesprächen“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 437-447. Printversion.
- Matouschek, Bettina. „'Dein Körper ist dein Haus' – 'Make the body really healthy, and in time you are free to do anything you want to do'". Diplomarbeit, Universität Wien, 2012. Printversion.
- Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers”. *Soziologie und Anthropologie 2*. Hrsg. Georges Balandier. Frankfurt am Main. Fischer, 1997. 199-222. Printversion.



Murphy, Alexandra G. "The Dialectical Gaze: Exploring the Subject-Object Tension in the Performances of Women who Strip". *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 32: 3 (2003): 305-335. *SAGE Pub*. Internet. 02.07.2014.

Nürnbergger, Marianne. "Vajira - The First Professional Female Dancer of the Sinhalese Style". *The World of Music*. Vol. 46: 3 (2004): 79-100. *JSTOR*<sup>41</sup>. Internet. 11.07.2015.

--- "Tanz/Ritual. Integrität und das Fremde". Überarbeitete Habilitationsschrift. 2015. Erstfassung: Universität Wien. 2001. Internet. 12.02.2017. <<http://homepage.univie.ac.at/marianne.nuernberger/Habilitation.pdf>>.

Oberzaucher-Schöller, Gunhild. „Institutionalisierter Tanz im Wien des 19.Jahrhunderts“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001a. 36-53. Printversion.

--- „Der Freie Tanz in Wien bis 1938“. *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch. Wien: Böhlau, 2001b. 54-69. Printversion.

Pine, Frances. „Gender“. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Hrsg. Alan Barnard und Jonathan Spencer. London: Routledge, 2007. 253-262. Printversion.

Real, Michael. „Aerobics and feminism: self-determination or patriarchal hegemony?“. *SportCult*. Hrsg. Randy Martin und Toby Miller. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1999. 132-150. Printversion.

---

<sup>41</sup> Ebenfalls erschienen: *Sri Lanka Journal of the Humanities* Vol. 40, University of Peradeniya, Peradeniya (2015): 108-132. Internet.

- Richardson, Niall. "Flex-rated! Female bodybuilding: feminist resistance of erotic spectacle?". *Journal of Gender Studies*. Vol. 17: 4 (2008): 289-301. *Taylor & Francis Online*. Internet. 19.12.2013.
- Roach, Catherine M. *Stripping, Sex and Popular Culture*. New York: Berg, 2007. Printversion.
- Sarasin, Philipp. *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Printversion.
- Schlehe, Judith. „Formen qualitativer ethnografischer Interviews“. *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Hrsg. Bettina Beer. Berlin: Reimer, 2008. 119-142. Printversion.
- Schmidt, Christiane. „Analyse von Leitfadeninterviews“. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2013. 447-456. Printversion.
- Schneider, Ulrich Johannes. *Michel Foucault*. Darmstadt: Primus Verlag, 2004. Printversion.
- Sharma, Shanti, Alok Mishara und Jaya Sharma. "HISTORY & BENEFITS OF Mallakhamb". *Physical Education Institute of Barkatullah University, Bhopal (M.P.) India. (O. J.). Internet. 15.02.2016.* <[http://www.shodhanusandhann.com/WebGallery/201371739\\_MALKHAMB%20F.pdf](http://www.shodhanusandhann.com/WebGallery/201371739_MALKHAMB%20F.pdf)>.

- Singh, Sourabh. "The meaning of pain during the process of embodiment: a case study of trainee modern dancers' experiences of pain". *Sport, Education and Society*. Vol. 16:4 (2011): 451-465. Internet. 26.02.2016.
- Strauss, Sarah. "Locating yoga: ethnography and transnational practice". *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Hrsg. Vered Amit. London: Routledge, 2000. 162-194. Printversion.
- Wheaton, Belinda. *The cultural politics of lifestyle sports*. London: Routledge, 2013. Printversion.
- Whitehead, Kally und Tim Kurz. "'Empowerment' and the Pole: A Discursive Investigation on the Reinvention of Pole Dancing as a Recreational Activity". *Feminism & Psychology*. Vol. 19: 2 (2009): 224-244. *SAGE Pub*. Internet. 11.07.2014.
- Wieschiolek, Heike. "'Ladies, Just Follow his Lead!' Salsa, Gender and Identity". *Sport, Dance and Embodied Identities*. Hrsg. Noel Dyck und Eduardo P. Archetti. Oxford: Berg, 2003. 115-138. Printversion.
- Williams, Drid. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 2004. Printversion.
- Wulff, Helena. "Access to a closed world. Methods for a multilocal study on ballet as a career". *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Hrsg. Vered Amit. London: Routledge, 2000, 147-161. Printversion.

## Video- und Onlinere Ressourcen

Köhle, Claudia. „Pole Dance: Die besten Studios in Österreich“. Woman. 26.05.2011. O. S. Internet. 26.02.2016. <<http://www.woman.at/a/pole-dance-woman-trendsport-stange-297914>>.

The Pole. Kurzfilm. *The Pole. Leidenschaft und Vorurteil*. Reg. Katharina Flicker und Karoline Schäffer. Eigenproduktion. 30.04.2014.

URL ADC. Aerial Dance Center. 2015. Internet. 26.02.2016. <<http://www.adc.hamburg/#!adc-team/mainPage>>.

URL Bobbi. Bobbi's Pole Studio Gold. O. D. Internet. 24.02.2016. <<http://bobbispolestudiogold.com.au/about-bobbi.html>>.

URL Bobbi's Gold. Bobbi's Pole Studio Gold. O. D. Internet. 24.02.2016. <<http://bobbispolestudiogold.com.au/>>.

URL CAve 25. O. D. Internet. 24.02.2016. <<http://www.cave25.at/workshops/impulstanz-wien-workshops-2016/>>.

URL Doris Arnold. Blogspot. O. D. Internet. 20.03.2016. <<http://dorisarnold.blogspot.co.at/>>.

URL FCA. Felix Cane Academy. 2016. Internet. 04.03.2016. <<http://felixcaneacademy.com/>>.

- URL History of Pole. International Pole Dance Fitness Association. 2016. Internet. 25.02.2016. <<http://ipdfa.com/about/history-of-pole/>>.
- URL IPSF. International Pole Sports Federation. 2015. Internet. 07.10.2016. <<http://www.polesports.org/ipsf/history-of-pole-sports/>>.
- URL IPSF National Championships. International Pole Sports Federation. 2015. Internet. 24.02.2016. <<http://www.polesports.org/competitions/ipsf-national-championships/>>.
- URL Mallakhamb. The Arts Collection. CGPublisher. O. D. Internet. 17.02.2016. <<http://ija.cgpublisher.com/product/pub.85/prod.641>>.
- URL Miley Cyrus. „Wrecking Ball“. YouTube. 09.09.2013. Internet. 26.07.2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=My2FRPA3Gf8>>.
- URL MPDA. O.D. Internet. 25.03.2015. <<https://www.mpda.at>>.
- URL MPDA Blog. Wordpress. O. D. Internet. 25.02.2016. <<https://misspoledanceaustria.wordpress.com/>>.
- URL MPDA Reglement. Wordpress. 2016. Internet. 25.02.2016. <<https://misspoledanceaustria.files.wordpress.com/2015/12/reglement-und-teilnahmebedingungen-mpda-2016.pdf>>.
- URL PDV Kurse. PoledanceVienna. O. D. Internet. 04.03.2016. <<https://poledancevienna.at/kurse>>.

URL Pole Art Magazine. Poleartmag. 2016. Internet. 17.08.2016.  
<<http://www.poleartmagazine.com/studios>>.

URL Poedance Playhouse. O. D. Internet. 01.02.2016. <<http://www.poleplay.at/faq/>>.

URL PoedanceVienna. Facebook. 2015. Internet. 04.12.2015.  
<<https://www.facebook.com/PoedanceVienna/?fref=ts>>.

URL Pole Fitness. Arnold Sports Festival. 2016. Internet. 24.02.2016.  
<<http://arnoldsportsfestival.com/pole-fitness/>>.

URL Pole Sports. International Pole Sports Federation. 2015. Internet. 20.07.2015.  
<<http://www.polesports.org>>.

URL Pole Sports Competitions. International Pole Sports Federation. 2015. Internet.  
24.02.2016. <<http://www.polesports.org/competitions>>.

URL Pole Sports History. International Pole Sports Federation. 2015. Internet.  
25.02.2016. <<http://www.polesports.org/ipsf/ipsf-pole-sports-history>>.

URL Pole-Studios. 2016. Internet. 27.01.2016. <[www.pole-studios.at](http://www.pole-studios.at)>.

URL Pole Studio Yana. 2016. Internet. 17.05.2016. <<http://www.pole-studio-yana.at/de/>>.

URL Tammy Morris. Tantra Fitness. O. D. Internet. 24.02.2016.  
<<http://www.tantrafitness.com/welcome/team-tantra/>>.

URL X-POLE. 2016. Internet. 17.02.2016. <<http://www.x-pole.co.uk/history.html>>.

URL Zirkusschule. École nationale de Cirque. 2014. Internet. 17.02.2016.  
<<http://www.bibliotheque.enc.qc.ca/>>.

## Empirische Erhebungen

### **Interviews mit Poletänzerinnen**

Anna, persönliches Interview am 29. Oktober 2014. O. O. Dauer: 87 Minuten 49 Sekunden;

Cheyenne, persönliches Interview am 14. Oktober 2014. Wien. Dauer: 64 Minuten 00 Sekunden;

Ines Beranek, Video-Interview am 11. Juni 2013. Wien. Dauer: 28 Minuten 20 Sekunden;

Isabella, persönliches Interview am 07. November 2014. Wien. Dauer: 73 Minuten 13 Sekunden;

Katharina, persönliches Interview am 01. Dezember 2014. Wien. Dauer: 71 Minuten 15 Sekunden;

Kira, persönliches Interview am 20. November 2014. Wien. Dauer: 81 Minuten 19 Sekunden;

Kristina, persönliches Interview am 31. Oktober 2014. Wien. Dauer: 105 Minuten 26 Sekunden;

Michelle, persönliches Interview am 12. Dezember 2014. Wien. Dauer: 82 Minuten 35 Sekunden;



Mona Arbinger, Video-Interview am 30. April 2013. Wien. Dauer: 23 Minuten 26 Sekunden;

Sabrina, persönliches Interview am 01. Dezember 2014. Wien. Dauer: 95 Minuten 06 Sekunden;

Sabrina Hermann, Telefon-Interview am 28. Februar 2016. O. O. Dauer: 35 Minuten;

Yana, persönliches Interview am 14. Oktober 2014. Wien. Dauer: 67 Minuten 14 Sekunden;

### **Befragung von StudioinhaberInnen per Email**

Austria's Pole Dance, Hörsching, Oberösterreich

Ländle Poledance, Hohenems, Vorarlberg

Passion 4 Pole, St. Pölten, Niederösterreich

Pole Angels, Wien

Polearts, Schwadorf - Wien - Wiener Neustadt, Niederösterreich - Wien

Pole Dance Herzogenburg, Niederösterreich

Poledance Playground, Innsbruck, Tirol

Pole Factory, Mistelbach, Niederösterreich

Pole Passion, Deutsch Wagram, Niederösterreich

Pole Pleasure, Wr. Neustadt, Niederösterreich

Studio zeit.raum, Bad Vöslau, Niederösterreich

Vertical Fitness, Mistelbach, Niederösterreich

## Anhang A: Interviewleitfaden

### **Qualitativer Interviewleitfaden für praktizierende POLETÄNZERINNEN**

Vielen Dank für Ihre Bereitschaft zum Interview und für Ihre Zeit.

Ich werde die Informationen vertraulich behandeln und im Rahmen meiner Masterarbeit verwenden.

Nachfragen, ob Person im Film anonym bleiben oder den echten Namen oder ein Pseudonym verwenden will:

#### **Allgemeine Fragen (soziokultureller Hintergrund der Befragten)**

Wie alt sind Sie? Was ist Ihr Geschlecht (Gender)?

Welche Nationalität haben Sie? Was ist Ihre Muttersprache?

Welche Ausbildung haben Sie abgeschlossen (+in welchem Land)?

Wie ist Ihr Familienstatus (+ haben Sie Kinder, wie alt)?

#### **Spezifischere Fragen (kulturspezifisches Umfeld)**

Gibt es SportlerInnen / TänzerInnen / AkrobatInnen / KörperkünstlerInnen in der Familie oder Peergroup? (Was machen ihre Eltern beruflich?)

Wieviel Erfahrung hatten Sie mit Tanz vor ihrer Poledance-Praxis?

Welcher Einfluss hat Sie zu Poledance geführt? Wie wurden Sie auf Poledance aufmerksam?

Was halten die Leute in Ihrem Umfeld (PartnerIn / Familie / ArbeitskollegInnen / FreundInnen) davon, dass Sie Poledance praktizieren?

Was trifft eher zu:

- Sind ihre Familienangehörigen und FreundInnen unterstützend zu Poledance?
- Sind ihre Familienangehörigen und FreundInnen ablehnend zu Poledance?

- Sind ihre Familienangehörigen und FreundInnen neutral zum Poledance?

Wie gehen Ihre Kinder / Eltern / Partner / Peers damit um, dass Sie Poledance machen?

Können Sie mir vielleicht eine Geschichte aus ihrem Poledance-Leben erzählen die damit zusammenhängt?

Machen Leute in Ihrem Umfeld auch Poledance oder sind Sie die Einzige?

Wann sind sie mit Poledance in Berührung gekommen?

Bei wem und in welchem Setting haben Sie damit angefangen?

Was ist Poledance für Sie? Was macht Ihnen am meisten Spaß daran?

Was missfällt Ihnen daran?

Welche Richtung gefällt Ihnen am besten (sportlich / fitness-orientiert / elegant / sexy / erotisch)? Welchem Stil von Poledance fühlen Sie sich eher zugehörig?

Wer ist/sind Ihre Pole-Idole?

Mit welchem Ziel trainieren Sie Poledance (sportliche Ziele / künstl. Gründe / capability / Fitness aufbauen)? Wie würden Sie und ihren persönlichen Pole-Tanzstil beschreiben?

Wie intensiv trainieren Sie? Was hat sich daraus für Sie entwickelt?

Hatten Sie schon Verletzungen durch diesen Sport? Welche? Was hat sich dadurch für Sie verändert?

Praktizieren Sie noch andere Sportarten? Bitte zählen Sie diese auf.

Wann haben Sie mit Poledance begonnen und was hat sich seitdem für Sie verändert?  
(Wiederholungsfrage)

Finden Sie, dass sich ihr Körper durch Poledance verändert hat? Wenn ja: Auf welche Weise? Haben Sie das auch von anderen gehört oder merken Sie das nur selbst an sich?

Was hat sich durch Poledance in Ihrem Leben geändert?

Inwiefern hat Poledance Ihr Körpergefühl beeinflusst / erweitert?

Gab es daraus weitere Entwicklungen für Sie?

Eine Einheit kostet zwischen 20 und 30 Euro. Wie finanzieren Sie sich diese Kosten?

Haben Sie eine Poledance-Stange zuhause? Besitzen sie Pleaser (High-Heels für Poledance)?

Würden Sie gerne vor anderen Leuten tanzen?

Wenn Nein: Ist Poledance für Sie etwas Privates?

Wenn Ja: Machen Sie auch bei öffentlichen Aktionen mit wie z.B. Flashmobs oder Street-Pole?

Möchten Sie gerne mit Poledance vor Publikum auftreten? Wie stellen Sie sich das vor?

Treten Sie selbst in Wettbewerben an?

Waren Sie schon einmal auf einem Poledance-Wettbewerb als ZuschauerIn?

Denken Sie, dass es wichtig ist, dass Poledance in Zukunft für die Olympischen Spiele zugelassen wird? Bitte erklären Sie mir das.

Muss man diskret sein, wenn es um Poledance geht, oder nicht?

Wem erzählen Sie, dass Sie Poledance machen, und wem nicht? Wie reagieren Leute darauf, wenn Sie ihnen erzählen, dass Sie Poledance machen?

Hat sich das Wohlbefinden in der Familie und in Ihrem Freundeskreis durch Poledance für Sie verändert?

Welche der nachfolgenden Sätze treffen auf Sie zu:

1. Ich bin schon einmal darauf angesprochen worden, dass Poledance angeblich für Frauen erniedrigend sei.

2. Ich habe schon einmal Angst davor gehabt, es könnte mir in gewisser Weise schaden, den falschen Personen von meinem Hobby zu erzählen.
3. Ich finde auch selbst, dass Poledance ein bisschen ‚tabu/grenzwertig‘ ist.
4. Die Behauptung, dass Poledance dem eigenen Ruf oder der eigenen Karriere schadet, ist eigentlich nicht mehr richtig.
5. Es schadet unter Umständen dem eigenen Ruf/der Karriere mit Poledance in Verbindung gebracht zu werden, aber ich gehe damit folgendermaßen um: (bitte beschreiben)

Waren Sie schon einmal in der Situation, wo Sie Ihre Praxis des Poledance erklären/verteidigen mussten? Beschreiben Sie bitte die Angriffspunkte möglichst genau und auch das, was Sie heute darauf antworten würden.

Können Sie mir bitte die Klischees aufzählen, mit denen Sie in Kontakt gekommen sind.

Finden Sie die Assoziationen zum Rotlichtmilieu nachvollziehbar oder weit hergeholt? Bitte erklären Sie mir das ausführlicher.

Was könnte man darauf antworten, wenn jemand sagt, Poledance wäre etwas für Stripperinnen?

Waren Sie schon einmal in einem Stripclub oder haben Sie durch Poledance Kontakte, die schon einmal dort waren?

Bei der Talentshow „Russia’s Got Talent“ hat eine junge Poletänzerin gewonnen, inwiefern kann so etwas die Art, wie Poledance gesehen wird/öffentliche Meinung zu Poledance verändern?

Poledance boomt seit ca. 5 Jahren in Österreich. Es ist also noch ein relativ junges Phänomen. Wie würden Sie sich Poledance / Polesport im Vergleich zu heute in 50 Jahren vorstellen?

Finden Sie, dass Poledance in Österreich im öffentlichen Diskurs ein Thema ist? Wie wird es repräsentiert?

Wie wichtig ist Ihnen die Poledance-Community?

Wie würden Sie die Poledance-Szene in Österreich bitte kurz beschreiben? (Bei welchen Studios haben sie schon Kurse besucht und in welchem "Level" befinden Sie sich?)

Gehen Sie zu Studioveranstaltungen wie Weihnachtsfeiern oder Poledance-Clubbing?  
Sind Sie in Onlineforen aktiv?

Würden Sie auch gerne von PoletänzerInnen aus anderen Ländern Pole-Unterricht nehmen?

Können Sie bitte sagen warum es Ihnen wichtig/nicht wichtig ist, mit PoletänzerInnen aus anderen Ländern in Kontakt zu kommen?

Ist es Ihrer Meinung nach ok, wenn ein Mann Poledance macht, oder finden Sie das komisch? Warum?

Gibt es eine Altersgruppe, für die Poledance besonders gut geeignet ist?

Finden Sie es angemessen, wenn Kinder/Jugendliche Poledance machen?

### **Fragen an Lehrpersonal:**

Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen der sozialen Herkunft (Schulbildung, erlernter Beruf, Berufe der Eltern, Einkommensgruppe und dergleichen) und der Hingabe der SchülerInnen an das Training (z.B. Anzahl der Jahre, in denen insgesamt Poledance betrieben wird, Anzahl der Stunden pro Woche an denen Trainiert wird)?

Gibt es Beobachtungen darüber, ob Frauen öfter oder seltener trainieren als Männer?

Trainieren junge Personen anders (härter, weniger hart) als ältere und wo wäre hier ungefähr das Alterslimit für jedes der beiden Geschlechter?

Gibt es soziale oder geschlechtsspezifische Auffälligkeiten, wie trainiert wird? Wo liegt die Schwerpunktsetzung (z.B. Ästhetik vs. Akrobatik)?

Welchen Grund hat die knappe Kleidung?

Welche Probleme haben welche Anfänger (Männer, Frauen, Junge, Alte, mit oder ohne sportlichen Erfahrungen) oft?

Welche Probleme haben welche Fortgeschrittene (Männer, Frauen, Junge, Alte, mit oder ohne sportlichen Erfahrungen)?

Was sollten TrainerInnen beachten?

Gibt es berufliche Chancen für PoletänzerInnen (zu Frauen und Männern getrennt behandeln) und welche?

Bis zu welchem Alter (zu Frauen und Männern getrennt behandeln) kann man Poledance selbst ausüben und bis zu welchem Alter kann man es unterrichten?

Vielen Dank für Ihre Offenheit,

Sie können mir nun gerne noch weitere Gedanken zu diesem Thema mitteilen.



## Anhang B: Fragebogen an StudioinhaberInnen

Name des Studios:

Name der InhaberInnen:

Haben Sie Poledance im In- oder Ausland kennengelernt?

Seit wann betreiben Sie ihr Polestudio?

Falls Sie mehrere Standorte haben, bitte ich Sie, hier aufzuzählen, wie viele und wo:

Wie viele TrainerInnen haben Sie angestellt?

Welchen Stil von Poledance vermitteln Sie in Ihrem Studio?

Worauf legen sie besonders Wert?

- tänzerische Elemente
- Sexyness
- sportliche Aspekte / Pole-Fitness
- Andere:

Lernen in Ihrem Studio Frauen und Männer Poledance?

Wenn ja: Nehmen Frauen und Männer in Ihren Kursen gemischt oder getrennt teil?

Wie viele Schülerinnen hatten Sie bisher in Ihrem Studio?

Wie viele Schüler hatten Sie bisher in ihrem Studio?

Was hat sie dazu inspiriert, ein Poledance-Studio zu eröffnen?

Setzen Sie sich dafür ein, Poledance mit Events und anderen Aktivitäten der Öffentlichkeit näher zu bringen?

Machen sie aktiv Werbung für Ihr Studio?

Nehmen Sie oder SchülerInnen Ihres Studios aktiv an (inter-)nationalen Wettbewerben teil?

Finden Sie Wettbewerbe in der Poledance-Szene wichtig?

Platz für Anmerkungen:

## Anhang C: Abstract

### **Abstract** (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Poledance in Österreich. Der Forschungsgegenstand wird aus einer historischen Perspektive vorgestellt. Als Einführung werden der gegenwärtige Status in Österreich, internationale Entwicklungen, sowie zukünftiges Potential dieses Tanzes beschrieben.

Häufig werden Poletänzerinnen mit *Striptease*-Tänzerinnen in Nachtclubs assoziiert. Im Zuge dieser Masterarbeit wird daher der Frage nachgegangen, wie praktizierende Tänzerinnen agieren, wenn sie mit Assoziationen zu *Striptease* konfrontiert werden und inwiefern eine Distanzierung des *Poledance* von *Striptease* legitim ist. Hierbei wird der gesellschaftliche Umgang mit Sexualität kritisch betrachtet und hinterfragt. Um den Forschungsgegenstand einzubetten, werden Theorien aus den Gender Studies und feministische Ansätze, sowie Literatur zu dem gesellschaftlichen Umgang mit Sexualität und dem Diskurs einer Sexualisierung der Popkultur herangezogen.

Als empirische Datenquellen der vorliegenden Arbeit dienen je 12 semi-strukturierte Interviews und Emailbefragungen aus dem Jahr 2014. Sie geben Einblick in die Verhältnisse und Gedankenwelt praktizierender Poletänzerinnen in Österreich: Ihnen zufolge gebe es tiefschichtige Gründe und Motive für das Tanzen und ein großes Spektrum dafür, wie Sexualität und Weiblichkeit im Rahmen dieser Tanzrichtung ausgelebt und thematisiert werden. Speziell wurde in den Interviews und Befragungen nach den Umgangsformen gesucht, welche bei einer Pauschalisierung mit Stripperinnen angewendet werden. Die Interviews geben Aufschluss darüber, dass sich Tänzerinnen viele Gedanken über *Poledance* und ihr persönliches Verhältnis dazu machen.

### **Abstract** (English)

This research provides a historical perspective on the topic of *pole dance* in Austria covering its present status, international context and future potential.

Often pole dancers are confronted with negative representations, more often than not compared to strippers. This research will thus delve into the lives of pole dancers themselves, how they perceive themselves and how they handle these stigmatizations. Another focus of this research is exploring how society treats sexuality. Theories on gender studies and feminism will be used including literature on how society relates to sexuality and the sexualisation of popular culture.

The methodology involved an empirical analysis of 12 semi-structured interviews conducted from 2014 and 12 questionnaires sent out via email. The findings offer an insight into the life and practice of *pole dance* in Austria, and a discussion of interrelated themes dealing with the opportunity to express femininity and sexuality. Reactions to associations with *striptease* will also be touched upon, as dancers reflect frequently on the sexualized aspects of *pole dance*.