

**FU-BERLIN
INSTITUT FÜR ETHNOLOGIE
SCHWERPUNKT SOZIALANTHROPOLOGIE**

SOZIALANTHROPOLOGISCHE ARBEITSPAPIERE

**geschäftsführende Redaktion:
Dorothea Schulz**

Nr. 92

Nadine Sieveking

**Afrikanisch Tanzen in Berlin:
Imagination und Verkörperung des Fremden**

2001

**Das Arabische Buch # Motzstr. 59 # 10777 Berlin
ISSN 0932-5476
Tel. 030/322 85 23
e-mail: info@das-arabische-buch.com**

**Afrikanisch Tanzen in Berlin:
Imagination und Verkörperung des Fremden**

**von
Nadine Sieveking**

Berlin 2001

Zur Herausgabe der "sozialanthropologischen Arbeitspapiere"

Die Herausgabe der sozialanthropologischen Arbeitspapiere ist eine Initiative des Schwerpunkts Sozialanthropologie am Institut für Ethnologie der Freien Universität Berlin. Absicht der Reihe ist es, erste Berichte aus noch un abgeschlossenen Forschungen einer Fachöffentlichkeit vorzustellen und zugänglich zu machen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf eigenen empirischen Untersuchungen innerhalb des Spektrums ethnologisch-sozialanthropologischer Forschung.

geschäftsführende Redaktion:
Dorothea Schulz

Herausgeberbeirat:

Erdmute Alber
Ayse Çaglar
Georg Elwert
Ute Luig
Peter Probst
Shalini Randeria
Friedhelm Streiffler (HU Berlin)
Thomas Zitelmann

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sieveking, Nadine:

Afrikanisch Tanzen in Berlin: Imagination und Verkörperung des
Fremden/ Nadine Sieveking. – Berlin : Das Arab. Buch, 2001
(Sozialanthropologische Arbeitspapiere ; Nr. 92)
ISBN 3-86093-321-3

Anschrift der Redaktion: Institut für Ethnologie
Drosselweg 1-3
D-14195 Berlin
Tel: (030) 838 6725
Fax: (030) 838 6728

„Afrikanisch Tanzen in Berlin: Imagination und Verkörperung des Fremden“¹

Nadine Sieveking, Berlin

Der vorliegende Artikel befaßt sich mit der körperlichen und sozialen Praxis von afrikanisch Tanzen in Berlin, deren Bedeutung historisch situiert und im kulturellen Kontext als *empowerment* via *embodiment* analysiert wird. Der Prozess einer Verkörperung des Fremden wird aus der Perspektive der lokalen Akteure dargestellt. Ihre Erlebnisberichte eröffnen den sinnlichen Erfahrungsraum, in dem sich imaginäre und physische Realität im konkreten leiblichen Vollzug verbinden. Dabei wird das Fremde symbolisch angeeignet und in etwas Eigenes transformiert. Die Sinnstiftungsprozesse im Feld der lokalen Praxis verweisen auf den Horizont einer „global imagination“ (Erlmann 1996), in dem ein idealisiertes ‚Afrika‘ als Gegenentwurf zur Erfahrung der eigenen Gesellschaft fungiert. Die Realität der in den Tanzkursen erlebten ‚afrikanischen Körperlichkeit‘ wird in den Erfahrungsberichten der TeilnehmerInnen zur Metapher für eine verlorengegangene und wiedergefundene, leibliche Basis des Selbst.

1. *Afrikanisch Tanzen* im historischen und sozio-kulturellen Kontext

Mit *afrikanisch Tanzen* ist die Praxis von Tanzkursen und Workshops gemeint, in denen „Afrikanischer Tanz“, bzw. „Afrikanischer Ausdruckstanz“ (eine leicht mißverständliche Übersetzung des französischen Begriffs „danse d’expression africaine“) mit Live-Trommelbegleitung vermittelt wird. Im Folgenden geht es also nicht um tradierte Formen des Ausdrucksmediums Tanz in Afrika, wie sie in der ethnographischen Literatur zumeist mit Bezug auf ihre sozialen Funktionen und Bedeutungen in den lokalen Kontexten ihrer Entstehung dargestellt werden.²

*Afrikanisch Tanzen*³ bezeichnet dagegen eine hybride Körperpraxis, die sich in der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland Mitte der 80er Jahre als Bestandteil einer urban geprägten

¹ Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag vom 18.12.2000 am Ethnologischen Institut der FU im Rahmen des Institutskolloquiums zum Thema „Aneignung und Abgrenzung – Ethnologische Beiträge zur Globalisierungsdebatte“.

² Vgl. Evans-Pritchard (1928); Peterson Royce (1977); Spencer (ed.)(1985); Heath (1994)

³ Im Gegensatz zum Begriff „Afrikanischer Tanz“, der in meinem Forschungsfeld soviel bedeutet wie „Tanzformen, die in Afrika entwickelt wurden“, habe ich zur Bezeichnung der von mir beschriebenen Praxis die Formulierung „Afrikanisch Tanzen“ als unmittelbar kontextgebundenen Begriff gewählt, der die Perspektive der TanzkursteilnehmerInnen in Berlin wiedergibt. Beide Begriffe werden von den Akteuren im Forschungsfeld verwendet, geben aber unterschiedliche Perspektiven wieder. „Afrikanischer Tanz“ wird als

„Alternativkultur“⁴ herausgebildet hat. Als lokale Praxisform ist *afrikanisch Tanzen in Berlin* das Produkt einer spezifischen historischen Konjunktur, in der sich die Einflüsse verschiedener kultureller Strömungen und sozialer Bewegungen vermischt haben.

Die Praxis des Unterrichts in afrikanischem Tanz hat sich zunächst in Frankreich etabliert, wo sie sich in den 70er Jahren aus der Initiative einzelner afrikanischer KünstlerInnen und StudentInnen heraus entwickelte und Ende der 80er Jahre schon die zweite Modewelle erlebte.⁵ In Deutschland wurden Kurse in afrikanischem Tanz erst während dieser zweiten Entwicklungsphase populär. Durch den Tanzboom Anfang der 80er Jahre kam es zu einer flächendeckenden Verbreitung sogenannter ‚expressiver‘, vorzugsweise außereuropäischer, Tanzstile. So konnte die zunächst aus Frankreich importierte Praxis leicht in Deutschland Fuß fassen und schnell nicht nur in die urbanen Zentren, sondern bis in Kleinstädte und dörfliche Vororte vordringen. Dabei ist Paris für die deutsche Tanzszene bis heute die Metropole für afrikanische Tanzkunst geblieben.

Kurse in afrikanischem Tanz wurden in Deutschland von Anfang an nicht nur in privaten Tanzschulen angeboten, sondern auch in öffentlichen Bildungsanstalten, im Rahmen von Theater-Workshops, in Volkshochschulen, Frauen- oder Jugendzentren und anderen kommunalen Begegnungsstätten. Auf der kulturpolitischen Mikroebene konnte sich afrikanischer Tanzunterricht als eine Form von internationalem Kulturaustausch etablieren und war daher nicht notwendigerweise den harten ökonomischen Bedingungen der kommerziellen Tanzszene ausgesetzt. Die Mission eines „Kulturbotschafters“ oder die Vorstellung vom Tanz als „Brücke zwischen den Kulturen“ spiegeln einen Diskurs wieder, der sich in den 80er Jahren etabliert hat und an dem sich viele der in Deutschland lebenden Lehrerinnen für afrikanischen Tanz auch heute noch orientierten.⁶

allgemeine Kategorie für bestimmte Tanztechniken verwendet, denen eine Repräsentationsfunktion für kulturspezifische Merkmale zukommt. In dieser, aus meiner Perspektive problematischen Bedeutung, verwende ich den Begriff in der ethnographischen Beschreibung als wichtige emische Kategorie, die ich in der Analyse aber soweit als möglich vermeide.

⁴ Damit sind in erster Linie zeitgenössische ökologische, pazifistische und feministische Bewegungen gemeint. Walter Sprondel weist darauf hin, „daß die gegenwärtigen alternativen Erscheinungen in Deutschland eine mehr als hundertjährige Geschichte haben.“ (1986: 314) Zu den „alternativkulturellen Wertsetzungen“ vgl. Johannes Weiss (1986: 292f)

⁵ Interview mit Elsa Wollaston, 21.8.99; vgl. Delooz (1986)

⁶ Vgl. Hamann, Wolbert (1988)

Als körperliche Praxis kann afrikanisch Tanzen als ein typisches Phänomen der von Volker Rittner (1986) beschriebenen ‚Körperkonjunktur‘ der 80er Jahre verstanden werden, die sich nicht nur im Boom der Fitness- und Sportstudios, in den neuerfundenen Trend- und Extremsportarten⁷ und der massiven Expansion der Sportartikelindustrie niedergeschlagen hat, sondern auch in einer Inflation von Praktiken, in denen „körperliche Nähe, Natürlichkeit, Intimität gleichsam erzeugt und erarbeitet werden kann“ (1986: 147). Die gesellschaftliche Lokalisierung von afrikanischen Tanzkursen läßt eine Verbindung zu den alternativen Bewegungen der 70er Jahre erkennen, wo Gruppenformen entwickelt wurden, in denen der Körper als Medium einer systematischen „Authentizitätserzeugung“ fungierte (Rittner 1983: 238).

Die von Rittner beschriebenen „körperbetonten sozialen Systeme“ sind in den 90er Jahren längst nicht mehr in der Experimentierphase, sondern haben sich insbesondere im Bereich therapeutischer Praktiken auf breiter gesellschaftlicher Ebene etabliert. Es muss daher nicht überraschen, wenn viele Akteure die Erfahrungen beim afrikanisch Tanzen mit dem Begriff einer „Therapie“ umschreiben. Da ein hoher Prozentsatz unter den TeilnehmerInnen an afrikanischen Tanzkursen mit therapeutischen Praktiken beruflich vertraut ist, ist mit dieser Bedeutungszuschreibung keine Pathologisierung intendiert. Vielmehr kommt zum hier Ausdruck, wie die TeilnehmerInnen die Tanzkurse in ihre soziale Alltagserfahrung diskursiv integrieren. Dabei wird eine Verflechtung von körperlicher und sozialer Praxis deutlich, auf die ich mit Bezug auf individuelle Erlebnisberichte später noch genauer eingehen werde.

Während Multikulturalismus⁸ und Alternativkultur auf lokaler Ebene den Boden bereiteten, brachte die globale Verbreitung der sogenannten ‚Weltmusik‘ der 80er Jahre weitere Faktoren mit sich, die die Entstehung der miteinander verflochtenen afrikanischen Tanz- und Trommelszene unmittelbar beeinflussten. Mit dem Erfolg dieses Genres wurde gleichzeitig auch das Interesse lokaler Musiker am Erlernen afrikanischer Rhythmen und Musikstile verstärkt. Damit entstanden neue Arbeits- und Aufenthaltsmöglichkeiten für afrikanische Musiker in Deutschland. Live-Auftritte und Festivals eröffneten einen leichten Zugang zu afrikanischer

⁷ Die neuen Freizeit- und Sportaktivitäten sind stark von der mediengerechten Inszenierung geprägt. Vgl. Stephanie Handschuh-Heiß über *Professional Wrestling* und Hans Albrecht Hartmann über extreme *Outdoor Activities* in: H. A. Hartmann, R. Haubl (Hg.)(1996)

Musik, der zu ersten konkreten Berührungen mit der tänzerischen Umsetzung afrikanischer Rhythmen führte. Die zunehmende Popularität afroamerikanischer Musik- und Tanzformen trug ebenfalls stark dazu bei, Berührungängste abzubauen und die Neugier zu wecken.

2. Die Imagination des ‚Afrikanischen‘

Die Voraussetzungen für die Entstehung von afrikanisch Tanzen in Deutschland betreffen aber nicht nur die gerade skizzierten kulturellen Entwicklungen. Um die Bedeutung der Praxis zu verstehen, gilt es, einen Bereich des Imaginären mitzudenken, der ebenso wie die soziale Realität der Akteure ein Produkt historischer Kontingenzen ist. Damit wird ein Aspekt körperlicher Erfahrungsrealität angesprochen, der für die Beteiligten wesentlicher Bestandteil der Performance ist, sich jedoch erst im konkreten Vollzug der Praxis materialisiert und in der tänzerischen Gestaltung fassbar wird.

Edward Schieffelin (1996) geht in seiner Darstellung ritueller und theatraler Performances auf diesen Aspekt mit seinem Begriff von *emergence* ein: dem Auftauchen oder in-Erscheinung-treten von Etwas, das in einer Performance evoziert wird. Das Etwas bezieht sich auf einen irreduziblen Wandel in der Erfahrungsqualität für die am performativen Prozess Beteiligten, der anzeigt, daß die Performance ‚funktioniert‘. Das, was dabei in Erscheinung treten kann, faßt Schieffelin als Aspekt einer sozial produzierten Realität auf, die nur im performativen Vollzug erfahrbar wird. Mit dem Begriff „imaginative realities“ umschreibt er den Effekt, daß das, was evoziert und mit einem gekonnten Einsatz performativer Mittel und Strategien verkörpert wird, den Beteiligten unter Umständen realer erscheint, als ihr sozialer Alltag.

Die Bedeutung des Imaginären in Bezug auf die spezifische Erfahrungsrealität im Tanz ist immer wieder thematisiert und insbesondere in der deutschen Tradition tanzwissenschaftlicher Darstellungen besonders betont worden. Dabei ging es zumeist darum, den irrationalen Charakter und die sprachlich nicht fassbare Dimension tänzerischer Erfahrung hervorzuheben.⁹

⁸ Zu einer Kritik des des „multikulturellen Denkens“ mit Bezug auf die zeitgenössische europäische Tanzszene vgl. Odenthal (1997).

⁹ Bei Curt Sachs (1976), der als Begründer einer deutschen Tradition der Tanzwissenschaft gilt, ist das Imaginäre mit dem notorisch beschworenen Zustand der Extase verbunden. Während Mary Wigmann (1986) die Bedeutung des Imaginären für die tänzerische Kreativität noch mit einem ähnlich romantischen Pathos beschreibt, thematisiert Gabriele Klein (1996: 7) den imaginären Raum als eine analytisch faßbare Kategorie, die zu den phänomenologischen Aspekten des Tanzes gehört.

Aus einer phänomenologischen Perspektive, die der sozialen Verfasstheit und interaktiven Dynamik performativer Prozesse Rechnung trägt, lässt sich das Imaginäre dagegen als eine Dimension der praktischen Bedeutung¹⁰ von afrikanisch Tanzen fassen. Die Beschreibung einer ‚imaginativen‘ Realität im Sinne Schieffelins orientiert sich an lebensweltlichen Bezügen und bleibt an den praktischen Gebrauch performativer Mittel und Strategien gebunden. Im Feld von afrikanisch Tanzen in Berlin betrifft dies verschiedene Formen der Verkörperung einer ‚afrikanischen Körperlichkeit‘ in den Tanzkursen und ihre strategische Vermittlung in der Interaktion zwischen LehrerInnen, SchülerInnen und TrommlerInnen.¹¹ Die soziale Bedeutung des Imaginären lässt sich auch daran ablesen, welche Bedeutung die außeralltäglichen, körperlichen Tanzerfahrungen für die Beteiligten in Bezug auf ihren sozialen Alltag erhalten. An den entsprechenden Interpretations- und Sinnstiftungsprozessen sind kollektive Imaginationen beteiligt. Vor allem das ins Positive gewendete, rassistische Phantasma einer spezifisch ‚afrikanischen‘ Körperlichkeit und der Mythos vom ‚traditionellen‘ afrikanischen Tanz spielen dabei eine Rolle.

In Deutschland wurde afrikanischer Tanz kaum als Kunstform und viel weniger noch als zeitgenössische Darstellungsform wahrgenommen. Von der Öffentlichkeit der großen Tanzbühnen und dem damit verbundenen Prestige blieben und bleiben afrikanische TänzerInnen und Tanzgruppen, bis auf wenige Ausnahmen, bis heute ausgeschlossen. Die Popularität von afrikanischem Tanz in Deutschland ist eng an die Vorstellung von einer ‚traditionellen‘ Tanzkultur in Afrika gebunden – womit ein dörfliches, vormodernes Afrika assoziiert und nur selten der reale Lebenskontext der afrikanischen TänzerInnen, die ihren Weg nach Deutschland gefunden haben, miteinbezogen wird.

¹⁰ Mit der ‚praktischen Bedeutung‘ ist ein phänomenologisch orientierter Ansatz in der Tradition des amerikanischen philosophischen Pragmatismus impliziert, wie ihn Michael Jackson (1996: 5ff) in seinem Entwurf eines „radical empiricism“ formuliert hat.

¹¹ Das von Deborah Heath (1994) am Beispiel der Praxis des *Sabar* im Senegal beschriebene sexuelle Verhältnis zwischen Trommlern und Tänzerinnen spiegelt sich in der männlichen Dominanz unter den TrommlerInnen und der weiblichen unter den SchülerInnen in den afrikanischen Tanzkursen wieder. In den von mir besuchten Tanzkursen wurde die leitende Trommel immer von (afrikanischen oder deutschen) Männern gespielt. Nur in seltenen Fällen waren deutsche (nie dagegen afrikanische) Frauen an der Trommel-Begleitung beteiligt.

In einer körperentfremdeten Medien- und Konsumkultur¹² erhalten Formen von Körperlichkeit, die ‚traditionellen‘ kulturellen Praktiken in face-to-face-Gemeinschaften zugeschrieben werden, einen besonderen Wert. Dieses symbolische Potential gibt afrikanischen Tanzkursen auf dem Markt der körperbezogenen Freizeit-Aktivitäten eine Position, wo sie sich abseits vom vorherrschenden Trend in den Fitness-Studios behaupten können. Während der Körper beim Aerobic oder an den Geräten auf seine äußere Form und muskuläre Funktionstüchtigkeit hin trainiert wird, rückt beim afrikanisch Tanzen die innere Erfahrung des Körpers stärker in den Vordergrund. Afrikanische Tanzkurse bieten sowohl Raum für den „Bewegungsdrang“ körperlich unausgelasteter KopfarbeiterInnen, kommen aber auch einem Bedürfnis nach Innerlichkeit und einem in der akademischen Mittelschicht relativ weit verbreiteten Verständnis von Spiritualität entgegen. In der ersten Afro-Boom-Phase in Deutschland, die in die zweite Hälfte der 80er Jahre fiel, wurde der Bezug afrikanischer Tänze zu religiösen Kulturen und ritueller Trance stark betont, und es gab einige Überschneidungen mit der Esoterik-Modewelle. Heute grenzen sich allerdings sowohl die LehrerInnen, als auch die SchülerInnen in afrikanischen Tanzkursen von esoterischen Sinndeutungen¹³ und Transzendenz-Erfahrungen durch Trance mehrheitlich ab. Auch der Begriff der Spiritualität scheint unter den afrikanisch Tanzenden heute weniger populär als noch in den 80er Jahren.

Dagegen erhält die Vorstellung von einer in afrikanischen Tanzformen verkörperten ‚Ursprünglichkeit‘ umso mehr Bedeutung, als sie gängigen Repräsentationsmustern afrikanischer Kulturen in den Massenmedien und dem visuellen Ausstellen von physisch manifesten Eigenschaften entspricht. Bilder eines ‚traditionellen‘ Afrika werden in der allgegenwärtigen Medienwelt als idealisierte Kehrseite eines Afrika dargestellt, das in den Horrorszenarien von Krieg, Zerstörung, Krankheit und Zerfall alltäglich durch die Nachrichtenkanäle flimmert. Dabei sind die entgegengesetzten Repräsentationsschablonen zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Im Klischee vom ‚traditionellen‘ Afrika bewegen sich unversehrte Körper in der heilen Welt einer ‚naturverbunden‘, von Fernsehkommentatoren gerne als ‚archaisch unverändert‘ bezeichneten Lebensweise. In Szene gesetzt wird das menschenleide Kollektiv, die Grundbedürfnisse, harte körperliche Arbeit, Kraft und

¹² Die Thematisierungen einer Körperentfremdung als Effekt des Verschwindens des Körpers aus den Arbeitswelten und den medialen Vermittlungsprozessen, sowie sein gleichzeitiges Wiederauftauchen als ‚Körperkult‘ im Freizeitbereich, sind umfangreich. Vgl. Kamper, Wulf (Hg.) (1982); Elsner, Müller (1989); Heinrichs (1990); Featherstone (1991)

Fruchtbarkeit, Sexualität und Lebensfreude. Ein friedliches Szenario, das im Überangebot der Bilder schnell langweilig wirken würde, wäre da nicht die faszinierende Ästhetik schwarzer Körper, inszeniert und werbewirksam ausgeschlachtet von Leni Riefenstahl bis Pirelli und Nike.

3. Ein Phänomen transkultureller Prozesse

Mit Blick auf den eben skizzierten ‚imagologischen‘ Zusammenhang¹⁴ läßt sich afrikanisch Tanzen als ein spezifisch westliches Phänomen beschreiben, das unmittelbar mit den gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen spätkapitalistischer Konsumkulturen verbunden ist und auf den prekären, durch Realitätsverlust gefährdeten Status des Körpers in der Mediengesellschaft hinweist. In der Analyse der Interviews mit TeilnehmerInnen an afrikanischen Tanzkursen wird deutlich, daß der imaginäre Raum von afrikanisch Tanzen durch Diskurse und Repräsentationsformen geprägt wird, die in der Tradition abendländischer Zivilisationskritik tief verwurzelt sind, und die Phantasmen von einem ‚wildem‘ Afrika als Gegenwelt und Verkörperung des ‚Anderen‘ der eigenen Kultur immer wieder neu reproduzieren und in Szene setzen.

Diese Voraussetzungen kennzeichnen die Praxis von afrikanischem Tanzunterricht in Deutschland gleichzeitig als ein kulturelles Hybrid, das sich aus verschiedenen Traditionen speist und heterogene Elemente miteinander vermischt und zu etwas Neuem verbindet, wobei die strukturellen Bedingungen des lokalen Umfelds dominieren und durch die ökonomische Abhängigkeit der LehrerInnen von den KursteilnehmerInnen festgeschrieben werden. Dies überträgt sich auch auf die Praxis von Tanzkursen in Afrika, die im Rahmen von organisierten Tanzreisen von Europa aus angeboten werden. Um den reibungslosen Ablauf eines Workshops in Afrika mit einer Gruppe von europäischen TanzschülerInnen zu garantieren und einen im voraus gebuchten Kurs vor Ort so zu organisieren, daß er den Erwartungen der TeilnehmerInnen entspricht, wird der Unterricht entweder von TanzlehrerInnen geleitet, die in Europa Erfahrungen gemacht haben, oder lokale afrikanische TänzerInnen werden

¹³ Vgl. Stenger (1993)

¹⁴ Dabei handelt es sich nur um einen Teilaspekt der zunehmend globalen Vermittlung von Bildern und Erzählungen, die zu imaginierten Welten synthetisiert werden. Appadurai (1990) weist darauf hin, daß die globalen *mediascapes* ein Repertoire von bildlichen und narrativen Elementen zur Verfügung stellen, die als Metaphern für das „Andere“ und gleichzeitig als Vorbilder für „mögliche Leben“ fungieren können.

entsprechend angeleitet. Dabei werden etwa bestimmte, schon bekannte Rhythmen vorgegeben, ein formaler Ablauf und eine schrittweise aufgebaute Choreographie festgelegt.

Der Tanz- und Trommeltourismus nach Afrika ist eine expandierende Reisebranche, die (zumindest zum jetzigen Zeitpunkt noch) in einem doppelten Sinne von westlichen Kulturen dominiert wird: die westlichen Tanz- und TrommelschülerInnen bereisen vorwiegend westafrikanische Länder. Die Schnittstelle von afrikanisch Tanzen und lokaler Praxis in Afrika verläuft dabei entweder über die Familien der in Europa ansässigen TanzlehrerInnen afrikanischer Herkunft oder über die als LehrerInnen engagierten TänzerInnen aus den Nationalballetts oder kleineren freien Tanzgruppen, die sich im frankophonen Bereich auch als „balletts“ bezeichnen. Diese Akteure stehen mit ihrem individuellen künstlerischen oder pädagogischen Selbstverständnis außerhalb der lokalen Traditionen und bewegen sich im Spannungsfeld unterschiedlicher Konventionen und Wertsysteme.

Das Beispiel von Cheikh Tidiane Niane,¹⁵ einem Tänzer und Tanzpädagogen aus Senegal, verdeutlicht die Schwierigkeiten aber auch die neuen Möglichkeiten, die mit einer Karriere als Tänzer ‚zwischen den Kulturen‘ verbunden sein können. In einem Interview von 1987¹⁶ berichtet er vom Bruch mit seinem heimatlichen Umfeld. Sein persönliches und insbesondere berufliches Engagement für den Tanz galt als seiner Herkunft nicht angemessen, da er nicht der Kaste der Griots angehörte, der professionellen Sänger, Musiker und Tänzer im überlieferten Sozial- und Wertesystem. Um der gesellschaftlichen Stigmatisierung zu entgehen, nahm er zunächst kein Geld für das Tanzen an. Mit einem Engagement im senegalesischen Nationalballett begann er eine professionelle Karriere außerhalb seiner Familientradition, die ihn über die *Mudra Afrique* Schule in Dakar, wo sowohl afrikanischer als auch moderner westlicher Tanz gelehrt wurden, schließlich ganz nach Europa führte.

Während sich Cheikh Tidiane Niane im Senegal erst auf der Grundlage seines Engagements im Nationalballett und vor allem seines finanziellen Erfolgs als Tanzlehrer mit europäischen SchülerInnen einen neuen gesellschaftlichen Status aufbauen konnte, will er seine Tätigkeit in Europa in erster Linie als „soziale Aufgabe“ verstanden wissen. Ouali Gilbert Bébé, Tänzer aus

¹⁵ Cheikh Tidiane Niane ist in Deutschland seit Mitte der 80er Jahre durch zahlreiche Workshops und eine Veröffentlichung mit praktischen Tanzanleitungen (Barbara Brugger, Ines Blesch (...) Tanzen zwischen Himmel und Erde, Freiburg) bekannt geworden. Er organisiert regelmäßig Tanzreisen nach Senegal.

¹⁶ tanz aktuell (1987a)

der Elfenbeinküste, der 1981 als Tanzlehrer nach Europa kam, formuliert sein Selbstverständnis ähnlich, betont aber auch die Schwierigkeiten. Für ihn bedeutete die Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur, die schon in seinem Heimatland anfang, einen „mörderischen Grenzpfad“.¹⁷

Diese Beispiele zeigen, daß afrikanisch Tanzen nicht nur im formal-tanztechnischen Sinne ein Phänomen transkultureller Praktiken darstellt. Auch auf der Ebene der sozialen Bedeutungen wird deutlich, daß die Praxis nicht einfach als Transfer einer bestehenden Form von einer Kultur in eine andere beschrieben werden kann. Transformationsprozesse auf beiden Seiten haben sowohl das Verhältnis von Herkunfts- und Aufnahmekulturen verändert, als auch das Medium der Vermittlung selbst. Durch die Unterrichtsform wurden Rhythmen und Tänze transformiert, es sind neue Rollenmuster und Handlungsperspektiven entstanden – neue Verkörperungsformen, die nicht immer in die überlieferten Identitätsraster passen.

4. Die lokale Praxis in Berlin: soziales Feld, Pädagogik und Ästhetik beim afrikanisch Tanzen

Die afrikanische Tanzszene in Berlin zeichnet sich im Vergleich zu anderen deutschen Städten vor allem durch eine große Vielfalt und durch ein konstantes Angebot an professionellem Unterricht aus. Durch die regelmäßige Präsenz von TanzlehrerInnen mit internationalem Renommee ist die Stadt zu einem Anziehungspunkt für TanzschülerInnen aus anderen Regionen Deutschlands geworden, wenngleich kaum aus anderen Ländern. Afrikanischer Tanzunterricht ist in der etablierten deutschen Tanzszene wenig anerkannt und bisher noch nicht erfolgreich in einen professionell strukturierten Ausbildungszusammenhang integriert worden. Als LehrerInnen für afrikanischen Tanz arbeiten in Berlin AfrikanerInnen unterschiedlicher Herkunft, AmerikanerInnen mit afrikanischer Herkunftsgeschichte und vor allem Deutsche. Das Kriterium der Herkunft ist in der Praxis mit dem des Geschlechts verbunden: unter den LehrerInnen afrikanischer Herkunft gibt es mehr Männer als Frauen, während es viele deutsche Frauen, aber kaum deutsche Männer gibt, die afrikanischen Tanz unterrichten.

In meiner empirischen Forschung habe ich mich auf ein relativ begrenztes Feld von Kursen konzentriert, die sich durch ein hohes Maß an Kontinuität und Professionalität in Bezug auf Organisation und Durchführung auszeichnen. Diese Einschränkung hat Auswirkungen auf die

¹⁷ Tanz aktuell (1987b)

Intentionalität und die Erwartungen der Akteure und impliziert eine entsprechende Differenzierung des sozialen Feldes, sowohl der LehrerInnen als auch der SchülerInnen, was unter anderem in einem stark vertretenen künstlerischen Selbstverständnis der Beteiligten zum Ausdruck kommt. In der Praxis wirkt sich Professionalität auch in einer erhöhten formalen Distanz zwischen LehrerInnen und SchülerInnen aus. Der Unterricht bei LehrerInnen mit afrikanischer Herkunft hat in meinem Forschungsfeld ein besonderes Gewicht erhalten. Obwohl für viele TanzschülerInnen ein regelmäßiger Kurs bei einer deutschen Lehrerin unter pragmatischen Gesichtspunkten effektiver ist, nehmen Workshops bei afrikanischen LehrerInnen oftmals eine ungleich wichtigere symbolische Stellung in ihrer persönlichen Tanzkarriere ein.

Das Sozialprofil von 200 befragten TeilnehmerInnen an afrikanischen Tanzkursen, das ich mit Bezug auf Angaben zu Geschlecht, Alter und Beruf erstellt habe, zeigt relativ klare Konturen auf: Männer stellen in afrikanischen Tanzkursen eine Minderheit von knapp 10% dar. Die TeilnehmerInnen sind mehrheitlich deutsche Frauen im mittleren Alter zwischen 30 und 50 Jahren und fast ausschließlich berufstätig. Unter den von mir Befragten definierten sich ca. 25 % über einen künstlerischen Beruf (hauptsächlich aus dem Bereich des Theaters). Die absolute Mehrheit, in meinem Forschungsfeld gut 60% und wahrscheinlich noch mehr, wenn man Angaben über weniger professionelle Kurse miteinbeziehen würde,¹⁸ arbeiten in „sozialen“ und körperbezogenen Berufen, im erzieherischen, sozialpädagogischen oder medizinisch-therapeutischen Bereich. Allgemein gefaßt läßt sich das soziale Feld der afrikanisch Tanzenden durch den Habitus einer Mittelschichtsbevölkerung charakterisieren, die über hohe Bildungstitel verfügt, viel kulturelles, aber relativ wenig ökonomisches Kapital besitzt und eine Affinität zu Bewegungsformen zeigt, die auf Darstellung, nicht auf Leistung oder Wettkampf abzielen.

Es gibt große Unterschiede im Unterrichtsstil der einzelnen TanzlehrerInnen. Man kann sie an den unterschiedlichen zur Verfügung stehenden Mittel und ihrem strategischen Einsatz für eine, die TeilnehmerInnen überzeugende Verkörperung ‚afrikanischer Körperlichkeit‘ festmachen. Dabei kommen sowohl Aspekte des sozialen, als auch des physischen Körpers der LehrerInnen zum Tragen: ihre pädagogische Ausbildung, ihr tänzerisches Können, ihre soziale

¹⁸ Dies wurde in meinen Gesprächen mit deutschen Tanzlehrerinnen mehrfach angedeutet. Vgl. auch die Studien in *Tanzlust* (1998)

Persönlichkeit, ihr Geschlecht und nicht zuletzt ihre Hautfarbe. Das damit verbundene symbolische Potential bringt LehrerInnen mit einer afrikanischen Herkunft in eine besondere Position, die sowohl als Grundlage für die Legitimierung von Autorität, als auch für die Mystifizierung von Persönlichkeiten dienen kann. Doch wenn dieses Potential nicht strategisch genutzt wird, kann es auch zum Mißerfolg führen. So wurde in Gesprächen mit TanzschülerInnen oftmals eine „afrikanische“ Pädagogik kritisiert, bei der die gewohnten Aufwärmübungen fehlen, die die TeilnehmerInnen langsam vom Alltag weg und aus ihrer habitualisierten Motorik herausführen, so daß sie nicht unvermittelt mit einer völlig fremden Form von Körperlichkeit konfrontiert werden. In der deutschen TanzpädagogInnen-Rhetorik heißt das: „Man muß die Schüler da aholen, wo sie sind.“ (Interview vom 12.12.00 mit Anna*, Sozialpädagogin und Lehrerin für afrikanischen Tanz)

Die in Berlin vermittelten Tanzformen sind westafrikanisch dominiert und die professionelle Tanzszenen frankophon bestimmt. Aus Westafrika stammen die meisten afrikanischen TanzlehrerInnen, die in Berlin unterrichten. Die meistgespielten Trommlerhythmen sind Malinke-Rhythmen. Guinea wird oft als Herkunftsland sowohl der Rhythmen, als auch des Instruments bezeichnet, das die Szene in Berlin vollständig dominiert: die Djembe, eine vielseitig einsetzbare Trommel, mit der oftmals Instrumente aus anderen Regionen ersetzt und komplexe musikalische Ensembles adaptiert und vereinfacht werden. Doch in einem Tanzkurs bleibt es vielfach völlig offen, welche oder inwiefern überhaupt irgendeine spezifische afrikanische Tradition repräsentiert werden soll. Für die TeilnehmerInnen bleiben die Auswahlkriterien für die vermittelten Tänze meist im Dunkeln und eine bewußte Differenzierung der Tänze und Rhythmen fällt vielen sehr schwer – aber das ist für die meisten Akteure in diesem Kontext nicht von großer Bedeutung. Beim afrikanisch Tanzen in Berlin werden andere Kriterien befolgt und eine andere Ästhetik verkörpert, als bei Tanzperformances in Afrika – so unterschiedlich die jeweiligen lokalen afrikanischen Traditionen, tänzerischen Ausdrucksstile und verkörperten Wertsysteme auch sein mögen.

So wird etwa der Wettkampfcharakter, der in der performativen Praxis in Afrika eine große Rolle spielt,¹⁹ in den Tanzkursen formal vollkommen unterdrückt. Auch eine besondere Pflege des äußeren Erscheinungsbilds oder gar das Ausstellen von Eitelkeit²⁰ gilt hier als eher

¹⁹ Vgl. Drewal (1991: 43); Erlmann (1991, 1996 a)

²⁰ Vgl. Soyinka Ajayi (1989)

unpassendes Sozialverhalten. Individuelle Konkurrenz unter den SchülerInnen ist zwar an der Tagesordnung, wird aber moralisch abgewertet und gilt als störend. Selbstkontrolle ist also implizit gefordert, wird aber gleichzeitig auch als Einschränkung der körperlichen und seelischen Ausdrucksfähigkeit abgelehnt. Die spezifische, situationsbezogene Ethik und körperliche Ästhetik beim afrikanisch Tanzen ist weit entfernt von dem Ideal, das Robert Farris Thompson (1966, 1974), Veit Erlmann (1991, 1996 a) oder Chernoff (1999) für afrikanische Performances beschrieben haben: die vollständige Kontrolle des Selbst im Tanz als eine Form geistiger Sammlung, Gelassenheit oder „Coolness“, die als Verkörperung eines moralischen Ideals und als ästhetisches Kriterium für eine gelungene Darstellung gilt.

Chernoff (1999) betont den Aspekt der Selbstkontrolle als Voraussetzung für das polyrhythmische Zusammenspiel, das sowohl musikalische als auch tänzerische Performances in Afrika besonders auszeichnet. In der Polyphonie kommt ein Gemeinschaftssinn zum Ausdruck, in dem ästhetische und ethische Kriterien verbunden sind. Die so charakterisierten „Rhythmen der Gemeinschaft“ basieren auf sozialen Voraussetzungen, die in afrikanischen Tanzkursen in Berlin keine Entsprechung finden.²¹ Interessanterweise bemerkt Chernoff, daß die besondere Faszination afrikanischer Musik für viele westliche Hörer gerade darin zu liegen scheint, daß sie ein sinnliches und körperliches Erlebnis auslösen kann, auch ohne daß ihre rhythmischen Prinzipien verstanden werden:

Dennoch gibt es auch im Westen viele, die afrikanische Musik lieben. Sie ruft visuelle Eindrücke bei ihnen hervor oder wird direkt in Körperbewegung umgesetzt. Diese Liebhaber überwinden ihre Frustration, indem sie nicht mehr nach dem „beat“ suchen, sondern - wie sie sagen - ihr inneres Erleben ausdrücken und sich dabei wohlfühlen. (Chernoff 1999: 47)

Mit diesem Hinweis beschreibt Chernoff auf eine kritische aber einfühlsame Weise einen typischen Aspekt der Praxis von afrikanisch Tanzen im Westen. Überträgt man seine Beobachtung auf die TeilnehmerInnen an afrikanischen Tanzkursen in Berlin, so wird deutlich, warum die Frage nach der genuinen Ästhetik afrikanischer Tanzformen für die meisten nebensächlich bleibt (was allerdings nicht heißt, daß in den Tanzkursen ein ästhetisches Vakuum entsteht). Dabei spielen nicht nur die individuell verschiedenen Fähigkeiten der Beteiligten eine Rolle, sondern auch die raum-zeitlichen Voraussetzungen der Kurse, die

vorgegebene Interaktionsstruktur und die damit implizierten Leistungsanforderungen und Erwartungshaltungen. Die Gemeinschaft der Tanzenden, die sich immer nur kurzfristig konstituiert, erhält nur wenig Gewicht, während der individuellen Erfahrung und dem herausgehobenen körperlichen Erlebnis eine besondere und längerfristig wirksame Bedeutung zugemessen wird.

Die körperliche Praxis in afrikanischen Tanzkursen möchte ich kurz anhand von einigen formalen Aspekten skizzieren: Die Kurse sind der gängigen Unterrichtsform von Einzeltanzstilen angeglichen, mit entsprechend hierarchisierter und standardisierter Interaktionsstruktur. Das heißt die vermittelten Tanzformen werden individuell eingeübt, unter der Anleitung eines Lehrers oder einer Lehrerin, die die Autorität und das Vorbild zur körperlichen Nachahmung darstellen. Der Ablauf ähnelt einem immer neu wiederholbaren Übergangsritual, das eine Phase der Separation, ein Übergangsstadium und einen Prozess der Inkorporation umfaßt. Anders als bei Gesellschaftstanzformen ziehen sich die Beteiligten zum Tanzen hier immer spezielle, lockere und betont informelle Trainingskleidung an. Die Grundstruktur ist in regulären wöchentlichen Kurse ähnlich wie in singulären Workshops, die jedoch durch ihre Intensität viel stärker aus dem Alltagsleben herausgehoben sind.

Im Rahmen dieser unspezifischen Organisationsform, die für den Unterricht in vielen Tanz- oder Bewegungstechniken gängig ist, zeichnen sich afrikanische Tanzkurse durch bestimmte performative Mittel und ihren strategischen Gebrauch (Schieffelin 1996: 65 f) besonders aus. Dazu gehört in erster Linie die Live-Trommelbegleitung. Die spezifische Bewegungsqualität afrikanischer Tanztechniken ist an den direkten Kontakt mit den Trommlern geknüpft. Aus dem Bezug zur Musik lassen sich eine Fülle von Stilmitteln und ästhetischen Kriterien entwickeln, die in afrikanischen Kontexten eine differenzierte Beachtung finden. In der pädagogischen Praxis in Berlin geht es jedoch nicht um diese Vielfalt, sondern um eine Reduktion von Komplexität, die ein tänzerisches Niveau schafft, das den Voraussetzungen der SchülerInnen angepaßt ist. Dies geschieht einerseits durch strukturelle Vorgaben – etwa so, daß die SchülerInnen im Unterricht nicht improvisieren, sondern die LehrerInnen mimetisch nachahmen²² und Bewegungstakte durchzählen.

²¹ Ein Gemeinschaftsgefühl entsteht in den Tanzkursen laut Aussagen der TeilnehmerInnen nur selten.

²² Zum Begriff der Mimesis und dem symbolischen Bedeutungspotential von Bewegungen vgl. Gebauer, Wulf (1998).

Außerdem werden kognitive Hilfsmittel konstruiert, die die Vielschichtigkeit der Bewegungen durch Fokussierung auf wesentliche gestaltgenerierende Aspekte bündeln und mit vertrauten Aspekten alltäglicher Wahrnehmung verbinden. Dazu gehört insbesondere die Formel vom „Geerdet-Sein“. Der Begriff der „Erdung“ bezieht sich im technischen Sinne auf eine Verbindung von Strom mit Masse und wird alltagsprachlich vielfach metaphorisch verwendet, um psycho-soziale Dynamiken zu beschreiben. Im Feld von afrikanisch Tanzen bezeichnet er eine Bewegungsqualität, die auch als eine spezifische Form der körperlichen Umsetzung von Rhythmus beschrieben werden kann. Einige TanzlehrerInnen erklären das Phänomen anatomisch und sprechen dabei von der „Durchlässigkeit“ einzelner Glieder und Gelenke und schließlich des ganzen Körpers für das Pulsieren der Rhythmen im Austausch mit den Trommelschlägen. Von den meisten lokalen TanzschülerInnen wird das Phänomen der „Erdung“ aber einfach auf die große technische Bedeutung des Bodenkontakts und auf die Grundstellung beim afrikanisch Tanzen bezogen: die leicht breitbeinige Hockstellung, die in besonders energetischen Passagen durch eine tiefe Beugung der Knie und einen nach vorne geneigten Oberkörper verstärkt wird.

5. Der Horizont der *Er-fahrungen* beim afrikanisch Tanzen

Im Folgenden möchte ich auf die Aspekte von afrikanisch Tanzen eingehen, deren Bedeutung von meinen GesprächspartnerInnen im Feld besonders betont wurde. Es geht um Dimensionen von Erfahrung und körperlichen Erlebnissen, die in der Praxis unmittelbar zugänglich, begrifflich jedoch oft nur schwer zu fassen sind. Der Stellenwert, den die leibliche Erfahrung der Tanzenden in meiner Darstellung erhält, spiegelt auch das Gewicht, das meine praktische Teilnahme im Feld für meine Forschung erhalten hat. Gleichzeitig ist meine Auffassung von Erfahrung das Ergebnis theoretischer Überlegungen, die meine Arbeit von Anfang an begleitet haben. Dabei orientiere ich mich an Michael Jacksons (1989 und 1996) Entwurf eines „radikalen Empirizismus“, dem er einen phänomenologischen Erfahrungs-Begriff zugrunde legt. Jackson grenzt sich ab von einer eher Text- und Symbol-zentrierten Hermeneutik,²³ indem er Erfahrung als ein offenes Feld begreift, das sich nicht auf soziale Bedeutungseinheiten im Rahmen abgegrenzter Repräsentationssysteme beschränken läßt. Er fordert eine Methode, die

²³ Vgl. den von Edward Bruner und Victor Turner (1984) skizzierten Ansatz einer „Anthropology of Experience“.

nicht auf sprachliche und bildliche Repräsentationen fokussiert, sondern die körperliche Erfahrung in den Vordergrund rückt: „trying to understand the world through bodily participation and through senses other than sight“. (1989: 11)

Jackson versucht die lebensweltliche Verankerung von kognitiven Prozessen aufzuzeigen, wie sie etwa in der Bedeutung von „gelebten Metaphern“ zum Ausdruck kommt.²⁴ Jackson weist darauf hin, daß die Erzählstrukturen, in denen Erlebnisse und Erfahrungen artikuliert werden, körperlich habitualisierte Interaktionsformen widerspiegeln. Er geht besonders auf das Motiv der Reise ein, die er als einen fundamentalen Modus gelebter Erfahrung bezeichnet. Die Struktur der Reise als einer *Er-fahrung* wird vielfach sprachlich aufgegriffen und veranschaulicht, wie eng die körperliche Lebenswelt mit der geistigen verbunden ist (1989: 18 und 1996: 28f).

Die TeilnehmerInnen an afrikanischen Tanzkursen beschreiben ihre Erfahrungen beim Tanzen oft mit Bezug auf ihren persönlichen Lebensweg oder wichtige Passagen in der Entwicklung ihrer Biographie. Dabei wird deutlich, daß afrikanisch Tanzen für sie die Bedeutung eines bloßen Freizeitvergnügens bei weitem übersteigt. Die Nichtaustauschbarkeit dieser Tanzkurse mit anderen körperlichen Aktivitäten, die sich auf den ersten Blick an der Live-Trommelbegleitung festmachen ließe, wird dabei von vielen TeilnehmerInnen auf der Ebene einer existentiellen Dimension von Leiblichkeit verhandelt. Die Bedeutung, die sie dem Tanzen zur afrikanischen Trommelmusik zumessen, betrifft sowohl eine physische, als auch eine soziale Ebene der Körpererfahrung (Douglas 1986: 99). Diese Ebenen sind so miteinander verwoben, daß die körperliche Erfahrung über die Zeit des Tanzens hinaus im Selbstverständnis der Beteiligten wirksam wird und ihr Verhalten in verschiedenen sozialen Kontexten beeinflussen kann. Eine Tanzkurs-Teilnehmerin drückte das so aus:

...vielleicht gibt dir das afrikanisch Tanzen mit, dich mal Sachen zu trauen, die du dich sonst noch nie getraut hast, oder also – weil, ein Körpergefühl ist ja auch mehr, als – also das überträgst du ja auch auf dein anderes Leben. Also, auf den Geist, oder auch die Arbeit, stärkt dich das vielleicht mal.

²⁴ Das von Jackson zitierte Beispiel der „aufrechten Haltung“ (1996: 9) könnte hier ergänzt werden durch die Metapher vom „Geerdet-Sein“.

Irgendwie, also mir gibt's Selbstbewußtsein ... (Bettina*²⁵, 32, Sachbearbeiterin in einem biotechnologischen Unternehmen, Interview vom 26.7.1999).

Das beim Tanzen erworbene neue Körpergefühl überträgt sich als erfahrungsstrukturierend auch auf andere Bereiche sozialer Interaktion und wird als *self-empowerment* wirksam.²⁶ Der beim afrikanisch Tanzen erlebten Körperlichkeit wird von den TeilnehmerInnen umso mehr Gewicht zugemessen, als sie habitualisierte Verhaltensweisen zu durchbrechen vermag. Aus der Perspektive der Tanzenden verändern sich die Grenzen dessen, was Bourdieu (1997: 108) die „Welt des Alltagsverstands“ nennen würde. Bettina* spricht von einem Prozess der Horizonterweiterung, der auf einer körperlichen Erfahrungsebene ausgelöst wurde:

Irgendwie bin ich der Meinung, daß mir das weiterhilft, mich weiterbringt, dieses Tanzen. Also daß innen etwas passiert, bei mir, was eben auch andere Sachen beeinflusst, mein Denken, mein Fühlen oder sowas, eine gewisse Sensibilität, die mich auch sonst weiterbringt ... [...] ich merk das daran, daß ich [...] einen anderen Horizont hab. (Bettina*, Interview vom 26.7.1999)

Der Bezug auf einen „anderen Horizont“ verweist auf etwas, das sich der Sichtbarkeit alltäglicher sozialer Realität entzieht. Es kann als *Emergentes* im Sinne Schieffelins (1996) aufgefaßt werden: das, was in Erscheinung tritt, eröffnet einen neuen Horizont. Das Sinnbild vom Horizont möchte ich hier aufgreifen und mit einem weiteren Aspekt verbinden, der darin impliziert ist: die Reise – afrikanisch Tanzen als Reise, die einen anderen Horizont vermittelt.

Die Metapher der Reise kann auf verschiedenen Ebenen angesetzt werden. Wesentlich ist dabei der Aspekt der Bewegung: Man bricht von zuhause auf, setzt sich in Bewegung, erlebt etwas und kommt irgendwann wieder zurück – und zwar verändert. Die Reise, von der man verändert zurückkehrt, veranschaulicht gleichzeitig die materielle Basis und die ephemäre Dimension der Erfahrung körperlicher Bewegung und kann auch auf das musikalische Erlebnis bezogen werden. Die Metapher der Reise hat besonderen heuristischen Wert dadurch, daß sie

²⁵ *: Mit Ausnahme der bekannten Namen prominenter TanzlehrerInnen oder OrganisatorInnen wurde die Identität meiner InterviewpartnerInnen zum Schutz ihrer Privatsphäre anonymisiert.

²⁶ Es geht hier um eine nicht nur physische Bestärkung des Selbst. In der ethnographischen Literatur betont der Begriff des *empowerment* die symbolische Dimension ritueller Praktiken. *Empowerment* könnte hier als symbolische Ermächtigung übersetzt werden, die an die konkrete körperliche Praxis gebunden bleibt. Da der

theoretisch reflektiert werden kann und dabei sowohl aus einer Innen-, als auch aus einer Außenperspektive anschaulich bleibt, ohne die existentielle Bedeutungsdimension zu verlieren.²⁷ Die Distanz zwischen Beobachterstandpunkt und Beobachteten wird mit Jacksons Begriff von *Er-fahrung* als Reise in ein dialektisches Verhältnis von substantiellen und transitiven, subjektiven und intersubjektiven Momenten der Erfahrung überführt (1996: 28). Im Sinne eines „radikalen Empirizismus“ wird sie sogar gänzlich aufgehoben: „because the anthropologist himself or herself is drawn into the lifeworld as a participant“ (1996: 29).

Reisende berichten gern in Bildern, weil Bilder materielle Spuren aufweisen können von dem, was sie erlebt haben und was sich in ihre Körper eingeschrieben hat, ohne daß es für sie selbst oder für andere ohne weiteres lesbar sein muß. Die Bilder, die die TanzkursteilnehmerInnen mit Afrika assoziieren, sind heterogen und verweisen auf einen je unterschiedlichen persönlichen Erfahrungshintergrund. Doch wenn sie auf das Tanzen selbst bezogen werden, gibt es überraschende Überschneidungen. Viele meiner InterviewpartnerInnen assoziierten mit Afrika Bilder, in denen Kindheitserinnerungen wieder lebendig wurden. Die TV-Kinderserie „Daktari“ war offensichtlich besonders beliebt und hat bei vielen einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen, ebenso Tierfilme wie „Die Wüste lebt“ oder „Serengeti darf nicht sterben“.

Diese visuell kodierten Kindheitserinnerungen standen in den Gesprächen meist im Zusammenhang mit einer Konzeption von Kindheit, hinter der sich sowohl der Bildungshintergrund als auch der berufliche Ausbildungskontext der TeilnehmerInnen erkennen läßt. Die Assoziationen von afrikanisch Tanzen mit einer kindlichen Körperlichkeit bringen die Sehnsucht nach einer Wiedererlangung der Freiheit und ungebrochenen Wildheit kindlicher Bewegungen zum Ausdruck. In der symbolisch aufgeladenen Vorstellung von Kindheit überschneiden sich ein biologisch-medizinisches Körperverständnis und ein zivilisationskritisch gewendetes Entwicklungsmodell. Gleichzeitig kommt das rassistische Stereotyp vom Kind-Sein des Afrikaners, ins Positive gewendet, massiv zum Tragen. So beschreibt eine Teilnehmerin an afrikanischen Tanzkursen, die als Kind eine rigide klassische Ballettausbildung

deutsche Begriff der „Ermächtigung“ im Deutschen allerdings starkt mit dem Aspekt einer effektiven Machtübernahme assoziiert wird, verzichte ich auf eine Übersetzung.

²⁷ Das von Margaret Drewal (1992) herausgearbeitete Yoruba-Konzept einer „ontological journey“ verdeutlicht, wie die existentielle Dimension der Erfahrung aus der Sicht der Beteiligten begrifflich gefasst werden kann.

bekam, ihre Erfahrungen seit dem ersten Workshop als neuentdeckte Möglichkeit, ihr früh unterdrücktes spielerisches Bewegungspotential zu revitalisieren:

... seither is das eigentlich fast jedesmal so, daß ich mit so einem ... so einem kraftvollen Gefühl irgendwie wieder nach Hause geh ... [...] und wirklich immer wieder dieses ... Kind-Sein in mir spüre. Dieses .. einfach .. tanzen können. Das sind ja ganz viele Sachen, die die [TanzlehrerInnen] auch machen, aus unserer Kindheit, Hopse spielen, ja, ganz einfache Hüpfchen, lernen wir, lernen wir da oft mühselig wieder ... [...] ich habe wirklich das Gefühl, daß ich an dieses Alter anknüpfe mit dem afrikanischen Tanz. (Claudia*, 46, Lehrerin für Kindertanz, Interview vom 22.6.98)

Das „einfach Tanzen-Können“ beschreibt Claudia* mit Bezug auf ihre eigene Biographie ausführlich als ein Potential kindlicher Freiheit und ungehemmter Kraft, das durch die gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen in ihrer Kultur verlorengegangen ist. Wenn es hingegen um ‚afrikanische‘ Elemente geht, die die spezifische Erfahrungsqualität beim Tanzen prägen, wird die soziale Dimension von Körpererfahrung, die die TanzschülerInnen in Bezug auf ihren eigenen Hintergrund stark reflektieren, schnell völlig ausgeblendet. Damit setzt sich eine diskursive Logik fort, die durch den geläufigen Topos untermauert wird, daß „die Trommel nicht in den Kopf geht, sondern in den Körper hineingeht“ (Ruth*, Interview vom 26.7.99). Hat diese Redeweise auch eine leibliche Grundlage, so führt sie doch allzuleicht dazu, „dieses afrikanische Element“ auf eine physische Körperlichkeit zu reduzieren und damit ein rassistisches Stereotyp zu reproduzieren:

Jaa, Afrika ist mehr soo ... ganz krass: ist Körper! [lacht] Körper und nicht der Kopf nur, ne? Also ist mehr so Gefühl, Körper! (Sylvia*, 40, Berufsschullehrerin, Interview vom 21.6.98)

Ogleich die zitierte Passage so drastisch formuliert ist, daß sie den teilweise hochgradig reflektierten Sprachstil vieler TeilnehmerInnen im Feld nicht adäquat wiedergibt, wirft sie doch ein klares Licht auf ein in unzähligen Varianten wiederkehrendes Repräsentationsschema, in dem Afrika weniger ‚das Fremde‘ an sich symbolisiert, sondern vielmehr das „Fremdgemachte“ der eigenen Kultur (Rittner 1986): Den Körper.

Das ‚Afrikanische‘ prägt sich den TanzschülerInnen über eine sichtbare Oberfläche ein, die gleichzeitig eine unüberbrückbare Distanz markiert: „die Farbe des Körpers, dieses Glänzen von der Haut“ (Claudia*, Interview vom 22.6.98). Die wahrgenommene äußerliche Distanz

hält die soziale Bedeutungsdimension auf Abstand: die Schönheit und Faszination des physischen Körpers wird als Zeichen für seine „Natürlichkeit“ interpretiert. Ich möchte hier nicht auf den latenten Rassismus eingehen, der mit solchen Betrachtungsweisen einhergeht, sondern auf die Bilderwelt, aus der diese Form der Wahrnehmung gespeist wird und die mit den neuen Eindrücke und körperlichen Erfahrungen beim Tanzen verschmilzt.

6. Das Erleben von „Natürlichkeit“

Das Spezifische der Bewegungsqualität beim afrikanisch Tanzen wird immer und immer wieder als „Natürlichkeit“ beschrieben. Überraschenderweise geht dies auch mit Bildern einher, die die Tanzerfahrung buchstäblich mit Natur in Verbindung bringen und zwar meist mit einer tierreichen, aber menschenleeren Natur, mit der Weite der Wüste oder einer kargen Steppe. Ein Teilnehmer²⁸ an einem afrikanischen Tanzworkshop mit Koffi Kôkô erzählte mir in einer Verschnaufpause, daß er nachts von Afrika geträumt habe, noch bevor er die ersten Tanzerfahrungen machte. Dabei sei ein Traum besonders stark gewesen: „Ich gehe über eine weite Ebene, eine Steppe, da sind ganz viele Tiere, ich gehe mitten durch, ohne Angst. Das war ein ganz starkes Bild!“ (Erinnerungsprotokoll, WS Koffi Kôkô 4/2000).

Eine Krankengymnastin, die 1986 aus Liebe zur afrikanischen Musik mit dem Tanzen anfang, beschrieb die besonders intensiven Momente beim Tanzen als eine aus dem Alltag im urbanen Umfeld völlig herausgehobene Erfahrung, die sie an das Gefühl beim einsamen Bergwandern erinnerten:

Das ist was, was ich sonst nicht erlebe, so in meinem Leben. Vielleicht, gut, wenn ich in den Bergen, ganz hoch in den Bergen wandere ... aber das ist eben eine Möglichkeit hier in der Stadt so eine Körpererfahrung zu machen und mich so auszupeinern. Und das noch in Verbindung mit Musik – das ist so ein schönes Erlebnis! (Susanne*, 43, Krankengymnastin, Interview vom 3.6.98)

Reale Körper- und imaginierte Naturerlebnisse werden in Bezug auf die Erfahrungen beim afrikanisch Tanzen oft verbunden. Darin spiegelt sich eine Vorstellung von Afrika, die stark visuell geprägt ist, durch spektakuläre Naturbilder mit weiten Landschaften, Tieren und

²⁸ Werbefotograf, ca. 50 Jahre alt, afrikanisch Tanzen seit etwa 10 Jahren, Erfahrungen aus mehreren Tanzreisen nach Afrika.

Pflanzen.²⁹ Bilder von „unberührter Natur“ werden vor allem durch Filme, Fotobände und Magazine vermittelt, in denen die Existenz von Menschen als sozialen Körpern gänzlich ausgeblendet oder auf exotische Ansichten von physischen Körpern reduziert ist.

Die Wirksamkeit solcher Bilder in der Tanzerfahrung verdeutlicht die Verbindung von imaginärer und leiblicher Realität. Sie schließt ein Erleben der sozialen Dimension beim Tanzen allerdings nicht aus. So betonte ein Tanzkursteilnehmer aus Ostdeutschland, der nach der Wiedervereinigung und einem Prozess schmerzhafter beruflicher und familiärer Veränderungen zum afrikanisch Tanzen gekommen war, die große Bedeutung der „Atmosphäre“ in den Kursen, wo eine Form von „Gemeinsamkeit“ entstehen könne, die im sozialen Alltag nicht mehr möglich sein. Die Gruppe von senegalesischen Tänzern und Musikern, bei denen er seit zehn Jahren regelmäßig Tanzunterricht nimmt, charakterisierte er durch ihr „fröhliches Lebensgefühl“ und ihre „innere Herzlichkeit“. Als ich ihn im Interview nach dem Afrika seiner Träume fragte, wies er mich auf ein Foto aus Kenia hin, das über seinem Wohnzimmertisch hing. Es war eine Landschaftsansicht mit Blick auf den Kilimandscharo, die als Reiseerinnerung von einem Freund zu ihm gekommen war. So stellte er sich Afrika vor:

... ein weiter Blick übers Land, ein blutroter Sonnenuntergang, dann irgendwie so diese Töne da noch von schreienden Affen und Vögeln. Ja Gott ansonsten, ja das ist aber dann vielleicht schon fast Schluß mit dieser Idylle, weil, wenn man dann dort so stehen würde, dann würde man erstmal mächtig ins Schwitzen kommen. Ja dann entschleiert sich dieses schöne Bild sicherlich auch irgendwie weil das ja auch beschwerlich ist ... Wie heiß das da ist und Wassermangel und Durst und Hunger und weiß der Kuckuck was! (Peter*, 43, Einzelhandelsvertreter, Interview vom 17.2.98)

Erst in der Analyse dieser Passage fiel mir auf, daß das Schwitzen und das Beschwerliche wohl weniger auf die Situation bezogen war, in der das beschriebene Foto entstand, sondern für Peter* eine von den Anstrengungen beim Tanzen abgeleitete und daher für ihn umso realere Erfahrung darstellte. Denn in Afrika war er noch nie. Die Abendluft, die den Fotografen beim Sonnenuntergang umwehte, hat er nicht selbst gespürt. Auf meine Frage, inwieweit seine Vorstellungen von Afrika etwas mit seinen Wahrnehmungen beim Tanzen zu tun haben,

²⁹ Das Afrikabild, das Gisela Feurle (1992) in ihrer empirischen Studie der Erwartungshaltungen und Erfahrungen von TeilnehmerInnen an einer Studienreise nach Zimbabwe ein Afrikabild herausgearbeitet hat, stimmt hiermit genau überein.

antwortete er mit einer längeren Beschreibung, in der die sinnliche Qualität der Tanzerfahrungen mit dem Erlebnis einer Reise verknüpfte:

Ja also eine unheimlich weite Dimension, also in vielen Dingen spiegelt sich das wieder: einmal darin, daß wenn wir tanzen das einen bestimmten Zyklus hat, also daß bestimmte Tanzschritte ab einer bestimmten Zeit wieder folgen und daß es aber immer weiter geht, ja? Einmal das und zum anderen – ja, vielleicht habe ich dieses Bild auch herübergetragen. Ich meine man sieht es ja im Fernsehen, wenn solche Bilder gezeigt werden von dieser unheimlichen Weite. Ich hab sie kennengelernt nicht in Afrika – ich war mal in der Mongolei, in so einer urig großen Steppe, wo man so über ein Hügelchen drüberweg fuhr und dann so ein unheimlich großes Tal sich auftat, wo man die Weite überhaupt nicht abschätzen konnte. Und wir sind da gefahren und gefahren und gefahren, mit so einem Jeep, und das hörte überhaupt nicht auf und nach einer Stunde waren wir an dem anderen Schüsselrand angekommen und dann wieder über so ein Hügelchen und die nächste große ... – und irgendwie so verbinde ich das auch mit dort, also so unheimlich viel Platz! Was man hier – hier trifft man ja immer über – fällt man ja immer über irgendjemanden und stehen Häuser im Blickfeld und weiß der Kukul was und ... ja, da ist eben so richtig Platz. (Peter*, Interview vom 17.2.98)

Peter stellt hier Zusammenhänge her, die ein ‚Afrika‘ seiner Erfahrungen zum Ausdruck bringen. Seine Vorstellungen beziehen sein Wissen über den afrikanischen Kontinent mit ein, halten sich aber nicht an geographische Grenzen. Die unvergessliche Reise mit dem Jeep durch die Mongolei verschmilzt mit seinen Erlebnissen beim afrikanisch Tanzen in Berlin. Die Dimension des Imaginären ist mit der materiellen Realität seiner gelebten Erfahrung untrennbar verflochten.

7. Afrikanisch Tanzen als *empowerment* via *embodiment*

Die Erfahrungen aus der Praxis von afrikanisch Tanzen in Berlin werden aus der Perspektive der KursteilnehmerInnen kaum unter dem Aspekt einer Auseinandersetzung mit dem Tanz als sozialer Institution in einer fremden Kultur formuliert. Vielmehr wird das Tanzen als Möglichkeit eines unverstellten Ausdrucks des Selbst gesehen, als Rückkehr aus einer körperlichen Selbstentfremdung: „Ein Zurück zur Ursprünglichkeit, einfach zu, zu ganz normalen Bewegungen“ (Peter*, Interview vom 17.2.98).

Die Reise führt also nicht in die Ferne, sondern zurück zum eigenen Körper, der in seinen „normalen“ Bewegungen neu entdeckt wird. Im Vergleich mit anderen Tanzformen werden die „natürlichen Bewegungsabläufe“ hervorgehoben, die ein körperliches Wohlbefinden ohne „Krampf“ und „Kreuzschmerzen“ auslösen. Dabei wird die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem aufgehoben: „da merk ich es auch, daß das etwas ist, was meinem Körper total entspricht.“ Ruth* erklärt sich ihre Affinität zum afrikanischen Tanz anatomisch:

Beim Afrikanischen [Tanz] [...], da fließt die Energie durch die – durch den Körper, und das ist [...] von unserer Anatomie her, oder von unserer Physiologie her .. äh .. – entspricht es dem viel, viel eher, als das Europäische. (Ruth*, 32, Sozialpädagogin, Interview vom 26.7.99)

Für sie ist „Afrika“ gleichzeitig ein unbekannter Kontinent, eine fremde Welt: „Ganz fremd, und ganz, ganz unverständlich.“ Gefühlsmäßig verbindet sie etwas damit, das im Gegensatz zu ihrem durchorganisierten Alltagsleben „dunkel“ bleibt: „dunkel, nicht im negativen Sinne, sondern nicht im Kopf alles glasklar, sondern, sondern eher, eher im Körper drinnen so.“ (Ruth*, Interview vom 26.7.99)

Die Redewendung vom „im-Körper-drin-sein“ taucht in mehreren Interviews auf. So auch bei Sophie*, die anders als Ruth* schon einmal in Afrika war, dort herumgereist ist und Tanzunterricht genommen hat. Sie spricht bewundernd von älteren afrikanischen Frauen, die „in ihrem Körper richtig drin“ sind. Für Sophie* bedeutet afrikanisch Tanzen eine „Reise in sich selbst“, in ihren eigenen Körper, den sie in seiner Sinnlichkeit neu erspürt: „Wenn ich afrikanisch getanzt habe, bin ich so ich selbst, - komme ich an mein ureigenstes Inneres, ... habe ich mich selbst so berührt.“ (Sophie*, 35, Erzieherin, Interview vom 8.2.98)

In diesen Thematisierungen eines inneren Körpers kommt nicht nur ein autoerotisches Moment zum Tragen, das Tanzerfahrungen generell auszeichnet. Es spiegelt sich auch das wieder, was Volker Rittner (1986: 147) als „Verquickung von Körper- und Identitätsarbeit“ bezeichnet und am Phänomen eines kulturell konstruierten „Natürlichkeitsempfindens“ festgemacht hat. Rittner sieht in der Authentizitätssuche eine Reaktion auf die gesellschaftlichen Erfahrungen von Komplexität, Heterogenität und Widersprüchlichkeit, die die „Erarbeitung eines neuen Körpers“ (Rittner 1986: 147) im Sinne einer Identitätssicherung zum Ziel hat. Afrikanisch Tanzen, das geradezu als Verkörperung von „Natürlichkeit“ und „Ursprünglichkeit“ beschrieben wird, scheint diesem Ziel sehr nahe zu kommen.

In vielen Interviews und informellen Gesprächen im Feld wurde die körperliche Praxis von afrikanisch Tanzen als ein – nicht nur physisches – *empowerment* beschrieben. *Empowerment*³⁰ bedeutet hier aber nicht nur eine Bestärkung, sondern auch eine Transformation des Selbst: „das macht was mit dir“. Der Begriff des „geerdet Seins“ stellt für viele Akteure in Berlin dabei die leitende Metapher bereit, mit der sie selbst das transformative Potential beim afrikanisch Tanzen beschreiben. Der Begriff der „Erdung“ dient nicht nur dazu, die Spezifik afrikanischer Tanztechniken zu kennzeichnen, sondern auch dazu, den Bezug zu einer veränderten Erfahrung des Selbst in verschiedenen sozialen Kontexten herzustellen.

So erklärte mir eine Sozialpädagogin die Bedeutung der „Erdung“ nach einem Tanzkurs am Beispiel ihrer Arbeit: Wenn sie einem psychisch gestörten Kind gegenüberstehe, könne sie nichts mit „Kopfgeburten“ anfangen, „da braucht man ganz viel Erdung“. Dies sei für alle sozialen und therapeutischen Berufe wichtig, denn sonst könne man den Patienten nicht gut gegenüberreten: „Wenn man geerdet ist, kann man jemandem besser begegnen.“ (Protokoll „PAC“, 11/99)

Das Phänomen einer sozialen Ermächtigung erscheint hier als ein Effekt von Verkörperung: *empowerment via embodiment*. Mit dem Begriff der Verkörperung³¹ möchte ich darauf hinweisen, daß der Körper nicht einfach als materieller Träger sozialer Bedeutungen fungiert, sondern eigene Sinndimensionen eröffnet. Techniken der Verkörperung beziehen Bereiche der Erfahrung mit ein, die semantisch unbestimmt bleiben und doch eigene Bilder generieren und eine eigene Logik entfalten. Sie können auf ganz unterschiedliche Weise zu sozialen Symbolsystemen in Bezug gesetzt werden. Das Erlebnis einer besonderen, im performativen Prozess der Verkörperung spezifisch veränderten Erfahrungsqualität, bleibt dabei aber immer leiblich-konkret – auch wenn seine Deutungen in eine imaginäre Ferne verweisen.

³⁰ Mein Begriff von *empowerment* basiert auf dem emischen Konzept von „Power“, das zur Bezeichnung der spezifischen Erfahrungsqualität beim afrikanisch Tanzen verwendet wird. „Power“ ist im emischen Diskurs immer positiv konnotiert und bezieht sich auf intersubjektive Prozesse und ihre individuelle Erfahrung. Es läßt sich nicht mit dem abstrakten, vorwiegend negativ konnotierten deutschen Begriff von „Macht“ übersetzen. Der emischen Bedeutung von „Power“ nahestehende Begriffe sind „Kraft“ und „Energie“, die jedoch auch unter negativem Vorzeichen stehen können. „Power“ zielt dagegen auf ein transformatives Potential ab, das sich moralischen Bewertungskriterien entzieht. Meine theoretische Verwendung des Begriffs ist an Arens & Karp (1989) orientiert, die ein Konzept von „power“ für afrikanische Gesellschaften herausgearbeitet haben, das sich im lokalen Verständnis vor allem durch den Aspekt der Transformation auszeichnet (1989: xx-xxi).

³¹ Vgl. Csordas (1994), Jackson (1989 und 1996: 30 ff), Drewal (1991), Schieffelin (1996)

Die folgenden Interviewpassagen bringen ein ganz persönlich geprägtes Sinnuniversum zum Ausdruck, in der die Bedeutung der leiblichen Erfahrung beim Tanzen an die Präsenz eines imaginären Afrika gebunden ist. Dabei wird erkennbar, wie die Realität des Imaginären unmittelbar mit dem sozialen Alltag verknüpft ist. Andrea* geht seit zehn Jahren zum afrikanisch Tanzen. Sie beschreibt die Attraktion und spezifische Wirksamkeit der Tanzkurse mit Live-Percussion in Bezug auf ihr Alltagsleben:

„Es ist dieses Trommeln und es ist auch was, was mir, meiner Persönlichkeit auch guttut, diese bestimmte Form von Tanzen. Also daß ich da instinktiv was suche, was äh, ... Also ne Therapeutin hat mal zu mir gesagt: man sucht sich immer die Erfahrungen, die einem fehlen und ich glaube, daß das sowas sein könnte – also dieses – ich bin lange nicht richtig auf dem Boden gewesen und und hier im Leben so richtig – hab nicht so richtig im Leben gestanden, ne? Und das ist was, was ich da mache, wenn ich da springe und tanze und mit den Füßen stampfe, ist das was, wo ich den Boden wahrnehme und mich auf den Boden stelle ...“ (Andrea*, 47, Sozialarbeiterin, Interview vom 22.7.1998)

Auf die Frage, was die Metapher vom Bodenkontakt mit der spezifischen Bewegungsart beim afrikanisch Tanzen zu tun hat, kommt Andrea* nicht auf den Tanzunterricht, sondern auf ihre Vorstellungen von einem Leben in Afrika zu sprechen. Sie war noch nie dort. Ihr Wissen basiert auf Filmen, Bildern, Büchern und Erzählungen, die sie auf eine materielle Realität bezieht, der sie selbst in ihren Erfahrungen nachspürt:

„Ich denke, wie die Menschen da oft noch leben und wie diese Bewegungen sind und wie der ganze Lebenszusammenhang ist mit diesem Trommeln und dem Tanzen, das ist irgendwie – die leben sehr dicht am Boden, .. ne? ... für meine Empfindungen .. und an der Erde und am Ursprünglichen.“ (Andrea*, Interview vom 22.7.1998)

Ihre „Empfindungen“ bringt Andrea* nicht direkt mit ihrem eigenen Körper in Verbindung, sondern stellt sie als einen Effekt ihrer Vorstellungskraft dar, die von einer Video-Dokumentation eines Brunnenbau-Projekts in einer ländlichen Region in Afrika inspiriert wurde. In Bezug auf die Eindrücke aus diesem Film erklärt sie weiter:

„Wenn es nur noch darum geht Wasser zu holen, damit du überhaupt leben kannst, dann ist das was – ursprünglicher geht's überhaupt nicht mehr! Also das ist jetzt zwar etwas Hartes aber auch sehr Ursprüngliches, wo es wirklich auch auf ein Minimum reduziert wird das Leben, ne? Also wenn das

Wasser wegfällt, dann ist zu Ende, ne? ... also ich denke da kommt man auch ganz dicht an den Ursprung .. des Lebens .. so dran .. so empfinde ich das. Was nicht heißt, daß ich jetzt mein Leben hier aufgebe und alles umkrempele. Aber es ist – ich spüre so ein bißchen davon .. und hole mir das so ein bißchen ran.“ (Andrea*, Interview vom 22.7.1998)

Andrea* beschreibt das Spezifische der Erfahrung beim afrikanisch Tanzen auf verschiedenen Erfahrungs- und Vermittlungsebenen. Sie bezieht den Begriff vom Bodenkontakt sowohl auf die Tanztechnik, als auch auf die Härte eines Daseins ohne zivilisatorischen Luxus und untermauert mit der imaginären Komponente eines Lebens in Afrika den Realitätscharakter und die existentielle Dimension ihrer leiblichen Erfahrungen. Das Ausagieren einer bestimmten Körperlichkeit beim afrikanisch Tanzen bleibt für sie zwar auf den partikularen Kontext des Tanzunterrichts beschränkt, ist symbolisch aber vollständig in ihren sozialen Alltag integriert. Die materiellen Bezugspunkte von Erde und Wasser suggerieren eine elementare Verbindung zwischen ihrem ‚normalen‘ Leben und einem imaginierten Afrika, das in der Erfahrung ihres körperlichen Selbst Realität wird. Die tänzerische Praxis wird als einverleibtes Wissen wirksam, in dem Materielles mit Symbolischem untrennbar verbunden sind.³²

8. Tanz als Ausdruck des Selbst im Fremden: Authentizitätskonstruktion mit Tradition

Die körperzentrierte Authentizitätsproduktion (Rittner 1983 und 1986), die typisch ist für das diskursive Feld der Praxis von afrikanischen Tanzkursen in Berlin, möchte ich zum Schluß noch einmal in einem spezifischen tanzgeschichtlichen Kontext verorten. Die im Feld kursierenden Vorstellungen von „Ursprünglichkeit“ und „Natürlichkeit“ haben eine historische Tradition, die auf die Körperreformbewegung Anfang des vergangenen Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. Die Ideale der Reformpädagogik, der Körperkultur- und Rhythmusbewegungen der 20er Jahre haben ihren Niederschlag in den pädagogischen und therapeutischen Diskursen gefunden, die das berufliche und soziale Umfeld der Akteure von afrikanisch Tanzen in Berlin prägen. Die Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland brachte eine Ästhetik des „natürlichen“ Körpers zum Ausdruck, die nicht nur in der pädagogischen Rhetorik deutscher Lehrerinnen in afrikanischen Tanzkursen wiederhallt, sondern auch in den Selbstbeschreibungen der TeilnehmerInnen.

³² Vgl. Moore (1994: 80 f)

Doch in der Kontinuität werden auch die Unterschiede erkennbar. Die Konzeptionen von der ‚Natur des Körpers‘ und das gesellschaftlich geprägte „Natürlichkeitsempfinden“ (Rittner 1986: 133) haben sich gewandelt. Im Vergleich mit dem deutschen Ausdruckstanz wird afrikanisch Tanzen als zeitgenössisches Produkt kultureller Globalisierungsprozesse erkennbar. Der Bezug auf fremde Kulturen spielt in beiden Fällen eine wichtige Rolle. Im Feld von afrikanisch Tanzen ist es die Vorstellung einer romantisch verklärten, vormodernen Alltagswelt, die der körperlichen Praxis im Kontext postindustrieller Konsumkulturen einen besonderen Wert verleiht. Das 1929 von Mary Wigman proklamierte „visionäre Schauen“ (Wigman 1989: 12) hätte dem nichts abgewinnen können.

Der Neue Tanz der Jahrhundertwende zielte auf eine von Alltäglichkeit weit entfernte Sinnlichkeit ab. Wenn Isadora Duncan „in Anlehnung an die griechische Antike die erotische Dimension dionysischer Tänze wiederzubeleben“ versuchte (Klein 1990: 141), hatte sie dabei eine „Tänzerin der Zukunft“ im Sinn, „deren Körper und Seele so harmonisch entwickelt sind, daß die Bewegungen ihres Körpers die natürliche Sprache der Seele sein wird“ (zit. nach Klein 1990: 141). Sie verdeutlicht damit den universalistischen Anspruch und die elitäre soziale Fundierung der Ästhetik von Neuem Tanz, Körperkulturbewegung und Rhythmusphilosophie jener Zeit. Mit einer nostalgischen Authentizitätssuche, wie sie ein halbes Jahrhundert später in der Praxis ‚exotischer‘ Tanzformen und Musikgenres populär wird, hatten die VorreiterInnen des Ausdruckstanzes nichts im Sinn.

Die Ästhetik von afrikanisch Tanzen ist dagegen ebenso wie das in den 80er Jahren boomende Genre der ‚Weltmusik‘ von einer „patina of use value in some other time and place“ geprägt (Erlmann 1996 b: 483). Diese ästhetische Entwicklung läßt die Einbindung von afrikanisch Tanzen in Prozesse kultureller Globalisierung erkennen, in der sich auch Parallelen zu popkulturellen Genres aufzeigen lassen. Die spezifische Form der Authentizitätsproduktion beim afrikanisch Tanzen kann als eine Strategie der Identitätsbildung verstanden werden, die die doppelte Dimension einer „global imagination“ (Erlmann 1996: 468) verdeutlicht: Sie konstruiert einen Identifikationspunkt, der einerseits weit entfernt, irgendwo in ‚Afrika‘, und gleichzeitig unmittelbar nah, im eigenen Körper, lokalisiert wird. Afrikanisch Tanzen als symbolische Aneignung einer imaginären ‚afrikanischen‘ Körperlichkeit veranschaulicht damit nicht nur eine rückwärtsgewandte Utopie, sondern auch die Möglichkeit einer aktiven Partizipation an der „imagined world“ einer neuen globalen Kultur.

Literatur:

- Appadurai, Arjun (1990) „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“ in: M. Featherstone (ed.) *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity*, London & Newbury, 295-310
- Arens, William; Karp, Ivan (eds.) (1989) *Creativity of Power. Cosmology and Action in African Societies*, Washington & London: Smithsonian Institution Press
- Bourdieu, Pierre (1997) *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp (frz. Orig. 1980)
- Chernoff, John Miller (1999) *Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*, Wuppertal (am. Orig. 1979)
- Csordas, Thomas J. (1994) „Introduction: the body as representation and being-in-the-world“ in: ders. (ed.) *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge, 1-24
- Delooz, Vincent (Mémoire pour le D.E.A. 1985-86, Univ. René Descartes – Paris V – Univ. Paris X - Nanterre): „Les danses d’expression primitive et africaines“, Anhang IV
- Douglas, Mary (1986) *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt/M.: Fischer (engl. Orig. 1970)
- Drewal, Margaret Thompson (1992) *Yoruba Ritual. Performers, Play, Agency*, Bloomington & Indianapolis
- Elsner, Monika; Müller, Thomas (1989) „Das Ich und sein Körper - Europa im Tango-Fieber“ in: M. Pfister (Hg.) *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, 312-322
- Erlmann, Veit (1991) *African Stars. Studies in Black South African Performance*, Chicago & London: Univ. of Chicago Press
- Ders. (1996 a) *Nightsong. Performance, Power, and Practice in South Africa*, Chicago & London: Univ. of Chicago Press
- Ders. (1996 b) „The Aesthetics of the Global imagination: Reflections on World Music in the 1990s“ in: *Public culture*, 8, 467-487
- Evans-Pritchard, Edward E. (1928) „The Dance“ in: *Africa*, 1, 446-462
- Featherstone, Mike (1991) „The Body in Consumer Culture“ in: M. Featherstone, M. Hepworth, B.S. Turner (eds.) *The Body. Social Process and Cultural Theory*, London & Newbury Park & New Delhi, 170-196
- Feurle, Gisela (1992) *Annäherungen an „das Fremde“: Erfahrungsprozesse und interkulturelles Lernen bei und nach einer Zimbabwe-Reise*, Frankfurt/M.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (1998) *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Hamburg: Rowohlt
- Greverus, Ina-Maria; Köstlin, Konrad; Schilling, Heinz (Hg.) (1988) *Kulturkontakt, Kulturkonflikt: zur Erfahrung der Fremden, Notizen*, Bd. 28, Frankfurt a. M.
- Hartmann, Hans A.; Haubl, Rolf (Hg.) (1996) *Freizeit in der Erlebnisgesellschaft*, Opladen
- Heath, Deborah (1994) „The politics of appropriateness and appropriation: recontextualizing woman’s dance in urban Senegal“, *American Ethnologist*, 21, 1, 88-103
- Heinrichs, Hans-Jürgen (1990) „Körperwissen - Körpervergessenheit“ in: *Tanz Aktuell*, 11, 37-39
- Jackson, Michael (1989) *Paths towards a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington & Indianapolis
- Ders. (1996) „Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique“ in: ders. (ed.) *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*, Bloomington & Indianapolis, 1-50
- Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.) (1982) *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/M.
- Klein, Gabriele (1990) *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim & Berlin
- Dies. (1996) *Auf der Suche nach Vollkommenheit. Geschlechterutopien*, hg. von der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der Freien Universität Berlin
- Moore, Henrietta L. (1994) *A Passion for Difference. Essays in Anthropology and Gender*, Cambridge: Polity Press
- Neidhardt, Friedhelm; Lepsius, M. Rainer; Weiss, Johannes (Hg.) (1986) *Kultur und Gesellschaft*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27, Opladen
- Odenthal, Johannes (1997) „Das British Council und die Multikultur“ in: *ballett international/tanz aktuell*, 6, S. 43

- Rittner, Volker (1983) „Zur Soziologie körperbetonter sozialer Systeme“ in: F. Neidhardt (Hg.), Gruppensoziologie, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 25, 233-255
- Ders. (1986) „Körper und Körpererfahrung in kulturhistorisch-gesellschaftlicher Sicht“ in: J. Bielefeld (Hg.) Körpererfahrung. Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens, Göttingen, 125-155
- Royce, Anya Peterson (1977) *The Anthropology of Dance*, Bloomington, London
- Sachs, Curt (1976) *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim, New York (Orig. 1933)
- Schieffelin, Edward L. (1996) „On failure and performance“ in: C. Laderman, M. Roseman (Hg.) *The performance of Healing*, London: Routledge, 59-89
- Soyinka Ajayi, Omofolabo (1989) „Aesthetics of Yoruba Recreational Dances as exemplified in the Oge Dance“ in: *Dance Research Journal*, 21/2, 1-8
- Spencer, Paul (ed.) (1985) *Society and the dance. The social anthropology of process and performance*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press
- Sprondel, Walter M. (1986) „Kulturelle Modernisierung durch antimodernistischen Protest. Der lebensreformerische Vegetarismus“ in: F. Neidhardt, M. R. Lepsius, J. Weiss (Hg.) a.a.O., 314-330
- Stenger, Horst (1993) *Die soziale Konstruktion okkultur Wirklichkeit. Eine Soziologie des „New Age“*, Opladen: Leske & Budrich
- Tanz aktuell (1987) „Tänzer aus Berufung“ ein Interview mit Cheikh Tidiane Niane, April 1987, 2, IV, 1-2
- Tanz aktuell (1987) „Tanz zwischen Freude und Befreiung“: ein Gespräch mit Ouali Gilbert Bébé, Nov. 1987, 2, IX, S. 11
- Tanzlust. Empirische Untersuchungen zu Formen alltäglichen Tanzvergnügens (1998) Projektgruppe „Tanzen“ am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Projektleitung: Ute Bechdorf, Tübingen
- Thompson, Robert Farris (1966) „An Aesthetic of the Cool: West African Dance“ in: *African Forum*, 2, 2, 85-102
- Ders. (1974) *African Art in Motion. Icon and Act in the Collection of Catherine Coryton White*, Los Angeles & Berkeley & London
- Weiss, Johannes (1986) „Wiederverzauberung der Welt? Bemerkungen zur Wiederkehr der Romantik in der gegenwärtigen Kulturkritik“ in F. Neidhardt, M. R. Lepsius, J. Weiss (Hg.) a.a.O., 314-330
- Wigmann, Mary (1989) *Sprache des Tanzes*, hg. von Ulrich Dietzel u.a., Schriftenreihe Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 1, Berlin: Henschelverlag