

**Körpererfahrung und Alterität
in europäischen und lateinamerikanischen Tänzen
am Beispiel vom Walzer und Bachata**



Modularbeit 1
MAS TanzKultur
der Universität Bern

vorgelegt von
Anna Pohlmann

Bern, März 2010

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung

2. Theoretischer Teil

2.1. Körper aus anthropologischer Sicht

2.2. Tanz aus anthropologischer Sicht

2.3. Alterität

2.3.1. Alterität im Tanz

3. Analytisch-konstruktiver Teil Die Tänze Walzer und Bachata

3.1 Historie und Kulturgeschichte

3.2 Regeln und Technik

3.3 Körperkonzept

3.4 Ort – Musik – Texte

4. Diskussion

1. Einleitung

„Im Zentrum des Tanzes steht der Körper. Tänze zeigen sich bewegende Körper und führen Körperlichkeit, ihre historischen und kulturellen Bestimmungen auf.“(Wulf, 2007, S. 121).

Die Bachata und der Walzer gelten vor dem Hintergrund unterschiedlicher kultureller Identitäten, als populäre Paartanzformen, in denen in besonderer Weise körperlich-sinnliche Erfahrungen zum Ausdruck kommen. Sie stehen innerhalb eines unterschiedlichen Zeitgeschehens für Wildheit, Rausch und als Anreiz zur sündigen Leidenschaft. Hat der Walzer sich mit verschiedenen Wandlungen in den diversen Zeiterscheinungen bis zum heutigen Tag am Leben erhalten, so ist die Bachata zwar derzeitiger Bestandteil einer in Europa neuerdings expandierenden lateinamerikanischen Tanzszene, allerdings, zumindest in den nördlichen Regionen Deutschlands, mit nur geringer Popularität.

Mit einer intensiven Betrachtung des Walzers und der Bachata könnte, zur Vorstufe einer umfassenderen Untersuchung, es vielleicht möglich werden, sich der Frage anzunähern, inwieweit die Globalisierung als eine Chance zur grundsätzlichen Sinn- und Werterneuerung innerhalb einer transkulturellen Gesellschaftsform aufzufassen wäre und gegebenenfalls der Tanz als ein „Transito“ fungieren könnte. Zum grundsätzlichen Verständnis der Thematik werden anfangs unterschiedliche anthropologische Forschungsansätze dargestellt, ist doch der Körper grundsätzlich als Medium des Tanzes zu verstehen, in dem am ehesten das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und das zu seiner Mitwelt zum Ausdruck kommt. Im weiteren Verlauf werden Überlegungen zur Alterität und Identität dargestellt, in die ansatzweise entwicklungspsychologische Aspekte mit einfließen. Untersuchungen zu den Beziehungs- und Genderaspekten der Paartänze werden in den Ausführungen vernachlässigt.

Da es wenig Literaturhinweise zum Bachata Tanz gibt, dienen unveröffentlichte Manuskripte, ein Gespräch mit einem Tänzer und Musiker aus der Dominikanischen Republik und Videoaufnahmen als Materialgrundlage.

(<http://www.youtube.com/watch?v=QT-Q0sDn3AE>, <http://www.youtube.com/watch?v=SyaxbEcvu9k>)

Folgende Fragestellungen stehen im Zentrum der Thematik:

1. Worin unterscheiden sich im anthropologischen Sinne die Körperkonzepte in der Bachata und Walzer, und inwieweit werden darin kulturell bedingte Erfahrungen in Körperlichkeiten ausgedrückt?
2. In welchem Zusammenhang stehen diese Erfahrungen zur Alterität?

2. Theoretischer Teil

2.1. Körper aus anthropologischer Sicht

Anthropologie als Lehre vom Menschen versucht als wissenschaftliche Forschung, sich mit der Frage auseinander zu setzen, was das Menschsein ausmacht. Sie beinhaltet grundsätzlich Überlegungen zur Körperlichkeit, als Basis seiner Entstehungs- und Herkunftsgeschichte. Im Zeichen der Globalisierung mit ihrer zunehmenden Vielfalt von Menschen aus unterschiedlichsten Herkunftsländern und einer daraus resultierenden Unsicherheit rücken die Fragen der Zugehörigkeit und Gemeinsamkeit, der unterschiedlichen Körperlichkeiten des Menschen in den Mittelpunkt des Interesses. Damit gewinnt der Körper als Garant der menschlichen Existenz zunehmende Bedeutung ebenso die anthropologische Forschung (vgl. Wulf, 2004) zur „Untersuchung der Vielfalt menschlicher Körper mit ihren in kultureller und historischer Hinsicht unterschiedlichen Darstellungs- und Ausdrucksformen“ (Wulf, 2006, S. 125).

Zur intensiveren Betrachtung der Körperkonzepte in den Tänzen Bachata und Walzer, und ihrer Bedeutsamkeit zur Alterität, bedarf es somit zunächst einer Darstellung der wichtigsten unterschiedlichen anthropologischen Sichtweisen, die sich sowohl zum Teil ergänzen, aber auch als konträr zu einander aufzufassen sind. Dabei unterscheiden sich die beiden ersteren Körperkonzepte von den folgenden dadurch, dass sie sich auf die Gattung Mensch beziehen und die letzteren in einem geschichtlichen und kulturellen Zusammenhang gestellt sind.

Evolution und Hominisation

Der menschliche Körper hat sich aus einer gemeinsamen Abstammung aller Lebewesen in einem irreversiblen Evolutionsprozess heraus entwickelt. Prozesshaft hat er sich in der Auseinandersetzung mit der Umwelt und den Anfängen des Lebens in einem eigenen Entwicklungsstrang fortentwickelt. Insofern trägt der menschliche Körper sowohl die Gemeinsamkeiten mit den anderen Arten noch in sich, ist aber auch Träger dieser Evolution. Gegenstand der Forschung ist die Genese des menschlichen Körpers im Zusammenhang der Entwicklung der Wirbeltiere vor zweihundert Millionen Jahren und die der Primaten vor achtzig Millionen Jahren. In den letzten Jahrzehnten haben sich auf dieser Grundlage zwei Schwerpunkte dieser Körperkonzepte herausgebildet, die in vielerlei Hinsicht die öffentliche Diskussion bestimmen. Zum einen ist die DNA-Analyse, mit der über die Bestimmung der Gene als Urtext des Menschen Aussagen über physiologische und psychologische Prozesse des Menschen getroffen werden. Zum anderen die der Hirnforschung, in der vor allem die Erforschung des Großhirns Beachtung findet. Sie geht davon aus, dass alle Nervenzellen zur Zeit der Geburt bereits angelegt, aber weder miteinander verbunden noch koordiniert sind. Geordnete und strukturierte Bahnen der Nervenzellen bilden sich in der Großhirnrinde erst in den frühen Kindheitsjahren im Wechselspiel mit den Einflüssen der Umwelt heraus. Unter günstigen Bedingungen können somit durch die vollzogene Evolution der Großhirnrinde, durch die Verarbeitung von Sinnessignalen und Lernerfahrungen höhere kognitive Leistungen möglich werden. Da der differenzierte Aufbau der Großhirnrinde in den ersten Lebensjahren gleichzeitig mit dem Absterben und den Neubildungen von Nervenzellen einhergeht, sind

bestimmte Lernerfahrungen von einem zeitlichen Rahmen abhängig (vgl. Wulf, 2004, S. 197 - 204).

Philosophische Anthropologie

Die Philosophische Anthropologie will den Gegensatz vom menschlichen zum tierischen Körper erforschen, um auf diese Weise die Besonderheit des menschlichen Wesens zu erfassen. Als bekannte Vertreter dieser Richtung gelten Plessner und Scheler, die über eine Gemeinsamkeit von tierischem und menschlichem Körper im Gegensatz zur Pflanze letztendlich zu einer Unterscheidung von Mensch und Tier gelangen. Im Gegensatz zur Pflanze haben sie ein körperliches Zentrum, das es möglich macht, sich im Raum zu bewegen und sich diesem in handelnder Weise gegenüberzustellen. Anders als das Tier ist der Mensch allerdings in der Lage, seinen Körper, sowohl getrennt als auch im gegenseitigen Wechselspiel, als funktionale Materie und als beseeltes Wesen wahrzunehmen. Mit diesen Möglichkeiten der Erfahrung des Körpers, als Körper Haben und Körper- Sein, kann er sich in eine exzentrische Position zu seinem Körper begeben. Diese räumt ihm einen außer sich selbst liegenden Blickwinkel ein, mit dem er sich betrachten kann. Somit ist der Mensch in der Lage, in der Umwelt zu sein und gleichermaßen diese und sich selbst darin zu betrachten. Somit kommen im menschlichen Körper am ehesten das Selbstverständnis des Menschen und das zu seiner Um- und Mitwelt zum Ausdruck.

Gehlen, ein anderer Vertreter der philosophischen Anthropologie begreift den Menschen als Mangelwesen. Er ist aufgrund von Frühgeburt, einer verlängerten körperlichen Entwicklung und lang anhaltender Kindheit, durch Instinktreduktion und durch den ständigen Sexualtrieb (im Gegensatz zum Paarungstrieb der Tiere) nur unvollkommen für die Auseinandersetzung mit der Umwelt ausgerüstet. Aufgrund dieser Voraussetzungen entstehen Entwicklung und die Vielfältigkeit des menschlichen Verhaltens durch Disziplinierung und lebenslanges automatisiertes Lernen. Somit werden Gewohnheiten herausgebildet, die Kontinuität herstellen und neue Energien freisetzen, die nach Gehlens Sicht den menschlichen Körper begründen. (vgl. Wulf, 2004, S. 204 - 205) Aus psychologischer Sicht wird deswegen davon ausgegangen, dass der Mensch grundsätzlich mit Erfahrungen von Minderwertigkeit, Hilflosigkeit, Abhängigkeit und Schwäche ausgestattet ist, deren positive oder negative Bewältigungsstrategien, den Umgang mit sozialen und politischen Machtverhältnissen prägen.

Historische Anthropologie

Sie begreift den Menschen und seine Körperlichkeit im Wandel der Geschichte. Die Normen und Wertvorstellungen im kollektiven und individuellen Zusammenleben, Kleidung, Ernährung, Sexualität etc. stehen im Zusammenhang zum geschichtlichen Wandel. Sie prägen den Charakter des menschlichen Körpers als kollektives historisches Wesen und seiner Individualität mit seinen Empfindungen und der Entwicklungsgeschichte seiner Kindheit (vgl. Wulf, 2004).

Kulturanthropologische Körperforschung

Die kulturelle Besonderheit des menschlichen Körpers steht im Mittelpunkt dieser Forschung. Die kulturellen Einflüsse unterschiedlicher Nationalitäten prägen den menschlichen Körper.

Unter dieser Einwirkung entstehen vielfältige und unterschiedliche Ausprägungen von Körperlichkeit mit ihren entsprechenden Darstellungen und Repräsentationen, die das menschliche und gemeinschaftliche Zusammenleben beeinflussen. Ebenso führen aber die kulturellen Einflüsse innerhalb unterschiedlicher Regionen gleicher Nationalitäten zu diversen Unterschieden. Das spezifische Anliegen kulturanthropologischer Forschung sollte insofern nicht darin liegen diese Differenzen zu überwinden, da mit einer Aufhebung der Heterogenität die Komplexität verloren ginge, sondern diese Besonderheiten zu verstehen (vgl. Wulf, 2004, S. 205 - 206).

Historisch – Kulturelle Anthropologie

Thema der historisch-kulturellen Anthropologie sind geschichtliche Veränderungen im Umgang mit dem Körper. Nach Wulf blickt sie auf Körperkonzepte und deren Funktionen, auf Körperpraktiken und den Umgang mit den Sinnen (vgl. Wulf, 2004, S.207). Die Grundlagen für die historisch-kulturelle Anthropologie gehen auf Norbert Elias, Michel Foucault, Max Horkheimer und Theodor Adorno zurück.

Elias geht davon aus, dass der menschliche Körper mehr und mehr diszipliniert wird. Der moderne Mensch entfernt sich von anderen, von sich selbst und der Welt. Ziel sind Kontrolle und Rationalität, die über die mimetische Aneignung unter anderem von „regelhaften Bewegungen in Form von Übung, Nachmachen, Folgen von Vorschriften und Anweisungen“ erreicht werden.

Kontrolle, Disziplinierung und Normierung des Körpers sind auch für Foucault Merkmale des modernen Menschen. Während Elias den menschlichen Körper ökonomischen Anpassungszwängen ausgesetzt sieht zur Steigerung des eigenen Marktwertes, z.B. fit sein für den Konkurrenzkampf um Arbeitsplätze, blickt Foucault eher auf die politische Ebene. Für ihn sind Institutionen mit ihrer kontrollierenden und disziplinierenden Macht von entscheidender Bedeutung. Was bei Elias zumindest scheinbar freiwillig geschieht, wird bei Foucault zu äußerlichem Zwang. Und dieser Zwang ist perfide. Was nach Humanisierung aussieht, mildere Strafen für Delinquenten, Hinzuziehung von Psychologen in Strafprozessen, Verständnis für Täter und Tat, ist in Wirklichkeit eine subtilere Art der Kontrolle.

Auch Horkheimer und Adorno sprechen von einer Unterwerfung des Körpers unter die Zwänge gesellschaftlicher Rationalität, weisen zugleich aber darauf hin, dass dieser menschliche Körper nunmehr von den Gefahren befreit ist, der ihm einst vonseiten der Natur gedroht hatte. Das bedeutet für sie gleichermaßen einen Gewinn und einen Verlust.

Aus diesen kurz skizzierten Grundlagen zieht Wulf das Fazit: „Der Körper ist Träger menschlicher Geschichte und Kultur; in der historisch-kulturellen Anthropologie wird er als Sitz des individuellen und kulturellen Gedächtnisses untersucht.“ (Wulf, 2004, S. 208 - 209)

2.2. Tanz aus anthropologischer Sicht

Den Tanz mit kulturanthropologischen Sichtweisen zu verbinden, hieße den Zusammenhang zwischen Tanz und Kultur näher zu untersuchen. Eine Anthropologie des Tanzes unterliegt

allerdings der Schwierigkeit einer historisch unklaren Definition, was unter Tanz zu verstehen ist und der Flüchtigkeit des Tanzes (vgl. Brandstetter & Wulf, 2007, S. 133). Der Tanz findet in den Dimensionen von Raum und Zeit statt, die bildende Kunst findet im Raum ihre Darstellung, die der Musik in der Zeit. Die Musik wurde schon frühzeitig über eine Notenschrift dokumentiert, aber selbst die Bewegungsnotation von Rudolf von Laban (1879-1958) hat der Tanzforschung keine allgemeine Verbindlichkeit in der Aufzeichnung bringen können.

Die Musik allerdings beeinflusst als Medium die Wirkung des Tanzes und die bildende Kunst trägt zur historischen Überlieferung des Tanzes bei, der ansonsten nur praktisch überliefert werden kann. Immerhin hat die UNESCO Tänze inzwischen als zu schützendes immaterielles Kulturgut anerkannt ebenso wie die Werke vieler anderer Kulturen, die nicht in materieller Form überliefert worden sind (vgl. Wulf, 2006, S. 65).

Der menschliche Körper und sein Rhythmus formen körperliche Symbole, die als Figuren der Tänze durch den Körper als Medium des Tanzes zum Ausdruck kommen. In ihnen zeigen sich die im Laufe der Zeit sich verändernden gesellschaftlichen Organisationsformen des Menschen, deren Körperlichkeit und ihre religiösen Vorstellungswelten. Sie sind seit jeher als kollektive und individuelle Ausdrucksform und Interaktion des Menschen in seiner Historizität und Kulturalität zu verstehen und der anthropologischen Forschung zu zuordnen. Der performative Charakter von Tänzen beinhaltet damit die Möglichkeit, über Tänze unterschiedliche kulturelle Identitäten darzustellen und Anderen mitzuteilen. Dies setzt aber eine spezifische Kompetenz voraus über die Art und Weise, wie sie zur Darstellung gelangen können. Diese Kompetenz kann als ästhetisches Wissen einer Performance bezeichnet werden, wodurch die Inhalte von Tanzaufführungen einen verstehbaren Bezug herstellen. Da das Medium des Tanzes der Körper ist, bedarf es in diesem Zusammenhang ebenfalls eines speziellen individuellen und gemeinschaftlichen Körperwissens. Dieses wird durch Nachahmung innerhalb eines mimetischen Prozesses in Beziehung zum lehrenden tänzerischen Vorbild erworben. Das geschieht innerhalb eines kreativen Aktes der Nachahmung und Wiederholung mit dem Wunsch, sich dem Vorbild einerseits anzugleichen, sich aber auch von ihm unterscheiden zu wollen (vgl. Wulf, 2007, S. 121-124).

Nach Jean Piaget (1896-1980) beruht die Nachahmung nicht auf einem instinkthaften oder erblichen Mechanismus, das Kind erwirbt vielmehr die Fähigkeit des Nachahmens als Manifestation seiner Intelligenzentwicklung. Besonders die vorverbale, körperliche Nachahmung der ersten zwei Lebensjahre hat dabei einen prägenden Einfluss für die weiteren entwicklungsbedingten Lernschritte. Der Säugling betreibt die sensomotorischen Lernschritte dieser Zeit mit großer Aktivität in Verbindung zu intelligenten Koordinationsmöglichkeiten des Körpers. Sie sind als Voraussetzungen für das Gelingen der darauf folgenden symbolischen Phase anzusehen, in der sich über das Symbolspiel eine eigene Vorstellungs- und Fantasiewelt entwickeln kann. Das Spiel als Probehandeln im Bezug zur Realität ist an ein Vertieftsein geknüpft und hat etwas grundsätzlich Befriedigendes und Erregendes zugleich. Dadurch entwickelt sich die Fähigkeit, Symbole als Grundlage einer eigenen

Vorstellungs- und Ideenwelt innerhalb einer strukturierten Ordnung zu bilden. Beide Entwicklungsphasen sind als interiorisierte Nachahmung zu verstehen, die zu den ludischen Aspekten im Tanz führen, einem spielerischen Ernst, in dem Grenzen gewahrt bleiben und Regelmäßigkeit und Spiel miteinander verbunden sind (vgl. Piaget, 4. Auflage, 1996).

2.3. Alterität

Die pränatale und die frühkindliche Entwicklung setzen die Erfahrung des Anderen und die der Divergenz voraus. Dabei spielen nonverbale Kommunikationen in Berührung, Gesten und Blicken der Eltern eine wichtige Rolle und vor allem deren Fähigkeit, in Übereinstimmung mit einem Gefühl von Gemeinschaft das Bewusstsein vom Anderen transportieren zu können. Das erste körperliche Erlebnis des Ich-Bewusstseins des Kindes bildet sich über das Erkennen vom Nicht-Ich. In diesem zwischenmenschlichen Austausch entwickelt sich das Kind in seiner Andersartigkeit als soziales Wesen mit eigener Existenz und sicherer Identität. Insofern ist menschliches Bewusstsein an der Erfahrung von Alterität gebunden. Ohne Bewusstsein des Anderen gibt es kein Bewusstsein von sich Selbst.

Nicht nur in der Ontogenese, sondern in jedem sozialen Gefüge und in allen kulturellen Zusammenhängen ist das Verhältnis zum Anderen und seiner Leiblichkeit unabdingbar. Wie allerdings das Andere definiert wird, mit welchen Grenzziehungen es sich unterscheiden lässt und mit welchen Normen und Wertvorstellungen es hervorgehoben wird, hängt von den kulturellen und historischen Gegebenheiten ab.

Nicht nur im geschichtlichen Verlauf, sondern in vielfältigster Weise hat die Entwertung des Anderen als das Fremde zu zerstörerischen Handlungen geführt. Besonders die europäische Kultur zeichnet sich durch einen Anspruch von Inakzeptanz aus. Andere Kulturen sollten sich so verändern, dass sie mit dem Anspruch einer europäischen geprägten Kultur übereinstimmen konnten. Der Maßstab war der europäische Geist in seinem Überlegenheitsanspruch abendländisch-europäischer Kulturgeschichte. Somit geriet das Einzigartige jeder nonkonformen Kultur in die Gefahr, zerstört zu werden.

Vor diesem Hintergrund kommt es gerade heute darauf an, die verschiedenen Kulturen zu akzeptieren und zur Entfaltung kommen zu lassen (vgl. Wulf, 2006, S. 40-45). Voraussetzung ist aber auch, in Zeiten der Globalisierung die Werte der europäisch-abendländischen Kultur zu erhalten.

Im Verhältnis zum Anderen unterscheidet Wulf drei Dimensionen:

„Die erste Dimension umfasst die Werturteile über den Anderen. Wie schätzt man den Angehörigen einer fremden Kultur ein? Fühlt man sich angezogen oder abgestoßen? Was sind die Folgen solcher Empfindungen und Gefühle. In der zweiten Dimension steht die Annäherung an den Anderen im Mittelpunkt.

Welche Möglichkeiten kommunikativen Handelns bestehen? Sucht man den Anderen, wünscht man seine Nähe identifiziert man sich mit ihm, assimiliert man sich an ihn oder unterwirft man sich ihm in einer Euphorie für das Fremde?

Schließlich geht es in der dritten Dimension darum, ob und wie weit man den Anderen kennt und wie substantiell das Wissen über ihn ist. Dieser Kenntnis und diesem Wissen kommt auch dann Bedeutung zu, wenn man keinen unmittelbaren Umgang mit dem Anderen hat“ (Zitat: Wulf, 2006, S. 42).

2.3.1. Alterität im Tanz

Da Tänze als kulturelle Aufführungen zu verstehen sind, können sie im besonderen Maße zur Alterität und zur Entdeckung des Fremden in anderen Kulturen beitragen. Sie können Menschen für die Vielfalt von unterschiedlichen Kulturen sensibilisieren. Aufgrund ihrer Körperlichkeit besteht im Tanz die Möglichkeit zu unmittelbaren Erfahrungen, die weniger von Rationalität und Funktionalität geprägt sind. Dadurch kann im Praktizieren der Rhythmen und Formen fremder Tänze ebenso wie im Zuschauen das körperliche Erleben zur Akzeptanz und zum Verständnis des Fremden führen. Indem diese körperliche Erfahrung assimiliert ins Bewusstsein dringt, könnten durch neue Figurationen im Tanz verloren geglaubte Identitäten der eigenen und fremden Kultur wiederentdeckt werden und zu hybriden Form von Gemeinschaft führen. (vgl. Wulf, 2007, S.125 – 126)

3. Analytisch konstruktiver Teil

Die Tänze Walzer und Bachata

3.1 Historie und Kulturgeschichte Walzer

Die Entstehung des Walzers ist eng mit dem Aufstieg des Bürgertums verknüpft. Das Menuett



hatte seit dem 17. Jahrhundert den höfischen Modetanz beherrscht. Zum Wesen des Menuetts gehörte eine strenge Formation, die der hierarchischen Gesellschaftsordnung entsprach.

Quelle:http://www.planetwissen.de/sport_freizeit/tanzen/gesellschaftstanz/img/intro_tanz_menuett_g.jpg

Die Aufstellung der Tänzer entsprach ihrem sozialen Status. Durch das Eindringen von alten Volkstänzen in den Gesellschaftstanz wurden nicht nur diese tanztechnischen Prinzipien aufgelockert, sondern ebenfalls die strengen sozialen Rollen. Der Prozess führte zum Durchbruch des Walzers, zu Veränderungen im Körper- und Bewegungsverhalten, aber auch zur Brüchigkeit traditioneller Machtpositionen. Letztendlich wurde er zum Symbol des bürgerlichen Prinzips der *égalité*. Der Durchbruch des Walzers wurde somit zum Inbegriff der bürgerlichen und sexuellen Revolution. Die Paare standen sich eng gegenüber, umfassten einander und drehten sich im ununterbrochenen Wirbel in einen tranceähnlichen Zustand von frei tanzenden Paaren. Ursprünglich entstammt der Walzer dem Ländler, einem volkstümlichen Bauerntanz aus Bayern, Österreich und Böhmen.

Als bäuerlicher Springtanz war er aufgrund seiner Wildheit und des derben Umgangs unter den Paaren von den herrschenden Schichten des Mittelalters verboten worden, bevor er in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als Walzer seinen Siegeszug durch die Gesellschaft begann.



Die neue Körperlichkeit der Paare, die hohe Geschwindigkeit des Drehens versetzten nicht nur die Tanzenden in Rausch und Ekstase, sondern auch die Dichter dieser Epoche, in deren Werken der Walzer ebenfalls Einzug hielt. Am bekanntesten die Zeilen von Goethe in „Die Leiden des jungen Werther“ im Jahre 1774.

© Adriaen van Ostades

Die Geschichte des Walzers „vom ehemaligen wilden Volkstanz über den Revolutionstanz zum stilisierten Standardtanz“ (vgl. Klein, 1992, S. 109), scheint noch nicht zu Ende geschrieben zu sein. Die aufbegehrende Jugend wendet sich zwar neueren, körperbetonten Tänzen zu (vgl. Klein, 1992, S. 103-109), doch im hohen Norden in Hamburg wurde im letzten Jahr ein erster Walzerball veranstaltet.

Bachata

Die Bachata ist eine Form der Musik und des Tanzes der Dominikanischen Republik und ihrer Nachbarstaaten. Der Tanz Bachata steht wie so viele andere lateinamerikanische Tänze in der Tradition des cubanischen Boleros. Dieser entwickelte sich aus dem spanischen Bolero (1780), der in Tanz und Musik von afrikanischen, aber auch französischen Einflüssen geprägt wurde. Spanische und französische Kolonialherren führten die Tänze ihrer Heimat ein. Vor allem die Paarstellung und Tanzhaltung, bei der die Frau ihre linke Hand auf die rechte Schulter des Mannes legt, wurde von französischen Gesellschaftstänzen übernommen. Im



cubanischen Oriente vermischten sich diese kolonialen Einflüsse mit den alltäglichen und religiösen Tanztraditionen der afrikanischen Sklaven. Eine besondere Rolle spielte dabei die Insel Hispaniola, im Osten die Dominikanische Republik und im Westen Saint Domingue Francaise, dem heutigen Haiti. Nach dem Aufstand gegen die französische Kolonialmacht (1791) flohen die französischen Plantagenbesitzer mit ihren Sklaven auf die Nachbarinsel Cuba.

Quelle: <http://www.salsa-zentrum.de/images/bachata1.jpg>

Diese gaben ihren Sklaven weitaus mehr Freiheit zur Wahrung ihres kulturellen und religiösen Erbes, welches in ihren Tänzen innerhalb einer Kreisform, zu einfachen oder sehr komplexen Rhythmen der Trommel und der Claves zum Ausdruck kam. Das Stampfen mit den Füßen und das Klatschen

mit den Händen der Zuschauer ergänzte die körperliche rhythmische Bewegung der Tanzenden, die durch Schultern, Oberkörper, Hüften und Knien den ganzen Körper erfassten.

Obwohl mit immer wiederkehrendem Misstrauen behaftet, fanden diese Trommel- und Tanzelemente Eingang in die Gesellschaftstänze der elitären Oberschicht und sind in unterschiedlicher Ausprägung in fast allen lateinamerikanischen Tänzen als Resultat der Kolonialzeit enthalten

Der Bachatatanz entwickelte sich über den Merengue und war anfangs als dominikanischer Bolero in der Musikform eines Trios –ähnlich der mexikanischen Mariachi-Tradition – und dann folgend als Tanzrichtung in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden.

Er war Ausdruck der Sorgen und Freuden der einfachen Landbevölkerung in denen ihre romantischen Gefühle von Herzschmerz, Leid und Sehnsucht „getanzt“ werden konnten und der so gut wie keine Akzeptanz in der städtischen Metropole fand. Er war der populäre Tanz der Landbevölkerung und hatte noch nichts mit dem „Stigma“ von Armut und Prostitution zu tun. Die Bachata entstand zur Zeit des Präsidenten und Diktators Raphael Trujillo, der von 1938 bis 1962 regierte. Er war anfangs innerhalb eines demokratischen Aufbruchs zur Erneuerung des Landes angetreten, entpuppte sich bald als korrupter Diktator, der es verstand,



die Medienindustrie und den Tanz für sich als Propagandamittel einzusetzen. Er nutzte sie als politisches und ideologisches Machtmittel, und das Merenque-Festival als sein nationales Kulturerbe. Mit seiner Ermordung, fanden auch die Tänze wieder als „Stimme des Volkes“ zu ihren Wurzeln zurück.

Quelle: <http://media.photobucket.com/image/bachata%20republica%20dominicana/nicolasito/champeta.jpg>

Die bis dahin gegängelten „Bachata-campesinos“ waren nun von ihren politischen Fesseln befreit und begaben sich in die Musik- und Tanzszene von Santo Domingo. Von dort aus trat er seine musikalische und tänzerische Weiterentwicklung an und gewann ebenso wie der Tanz zusehends an Popularität, wurde allerdings nun mit Prostitution, Kriminalität und Armut assoziiert. In Europa ist die Bachata selbst in der Latinoszene schwach repräsentiert und wird unter den europäischen Einflüssen mit unterschiedlichsten Tanzstilen kombiniert und in sehr unterschiedlicher Weise getanzt. Der europäische Stil zeichnet sich vor allem durch mehr Figuren und weniger Körperkontakt aus.

3.2 Tanztechnik und Regeln

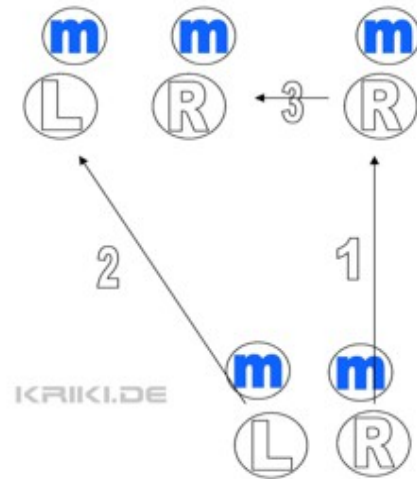
Walzer

Im $\frac{3}{4}$ Takt entsteht eine vor- rück- und seitwärts gerichtete Schrittfolge in spiegelgleicher Position des Paares, mit unterschiedlich aber festgelegter Kombination der Schrittlänge die im Zusammenhang mit der Drehung und den Schwüngen steht.

Das Paar verändert weder seine Körperform noch die Stellung zueinander.

Quelle: <http://kriki.de/wp-content/uploads/2006/04/walzer02.jpg>

Es bleibt eine „face to face“ Position, in der die Kopfhaltung der Frau der Bewegung folgt und die des Mannes fast in gleicher Ausrichtung, doch in lockerer Haltung bleibt. Es gibt eine klare Führung des Mannes, in die sich die Frau hineinbegibt. Die Körperstellung des Paares besteht in einer eindeutigen oben/unten Verbindung, wobei die Frau sich weit in den Rückraum lehnt.



Es gibt enge körperliche Berührungspunkte an der Körperfront bei einer weit nach außen in den Raum gerichteten Arm- und Schulterhaltung. Die Arme und der Oberkörper sowie der locker hängende Kopf geben den Impuls zur Drehung. Dabei entsteht ein Schwingen und Schaukeln. Die Drehung selbst wird mit den gleitenden Füßen vollzogen und die Schwünge durch das Hinauslegen des Oberkörpers bis zur Horizontale.

Eine wesentliche Regel besteht in der Einhaltung der Kreisform im Raum, dessen Mittelpunkt nicht diagonal durchtanzt werden darf und in der klaren Führungsposition des Mannes. In doppelter Spiraldrehung um die eigene vertikale Achse drehen sich die Paare in Kreisform in hohem Tempo um sich selbst und im Raum. Als Tanz der Gestirne wird der Mensch im Walzerrausch ein bewegter Teil des Universums.

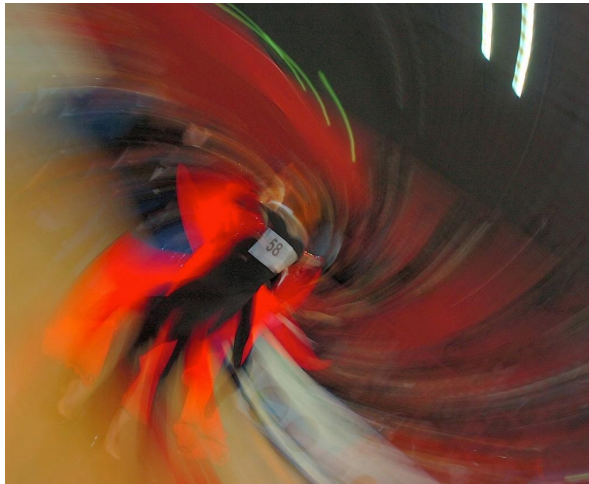
Bachata

Einfache Seitwärtsschritte auf dem 4/4 Takt, je drei nach rechts und links im „chasse“ mit Anheben der Hüfte auf dem vierten Takt und aufgesetzten Füßen. Er wird sehr eng getanzt und mit wenig Raumfiguren, dafür um so mehr „Wickelfiguren“ mit den Armen und Händen oder der klassischen Armhaltung des Gesellschaftstanzes. Linker Arm liegt auf der rechten Schulter des Mannes Die europäische Version bezieht viele andere Tanzstile mit ein, wodurch deren Technik mit einfließt. Der Akzent des Tanzes liegt nicht so sehr auf Technik, sondern auf sensible Hüft- und Körperbewegungen, die sehr viel Körperwahrnehmung und Einfühlung sowie Körperrhythmus voraussetzen. Sie sind nur bedingt über Technik zu erlernen, bedürfen intensiver Schulung, zur Körperwahrnehmung (free flow), um den sensiblen körperlichen Kontakt in der Bachata halten zu können. Der Doppelschlag der Hüfte mit dem Kick wird in unterschiedlichsten Beinvariationen ausgeführt, was einen sicheren Umgang mit kraftvoller Gewichtverlagerung und wenig Muskelanspannung erfordert. Die Beinbewegung wird von den Knien her initiiert, die sich in gebeugter Haltung befinden und die hoch/tief

Kombinationen des Tanzes ausmachen. Es gibt so gut wie keine Regeln, es sei denn die grundsätzliche, sich gegenseitig auf einander einzustimmen in einem spielerischen Kontakt.

3.3 Körperkonzept

Walzer



Das zentrale Erlebnis im Walzertanzen ist der durch die schnelle Drehung entstehende Rausch, der sich über einen leichten Schwindel bis zu ekstatischen Gefühlen steigern kann. In einer schwingenden körperlichen Einheit wird das Erlebnis von transzendenten und sphärischen Erlebnissen möglich.

Quelle: Tanzwettbewerb Bremen 2003

Im Geschwindigkeitsrausch und durch die enge Körperhaltung hebt die „Zweisamkeit“ des Paares sich zu Gunsten eines

Gesamtkörpers auf, der in andere außerirdische Welten emporsteigt und sich von jeglichen erdhaften Einflüssen entfernt. Durch die Bewegungsdynamik der Drehungen entsteht das Gefühl romantischer Schwerelosigkeit. Im Gegensatz zum Menuett, entsteht eine enge Tanzhaltung der Paare. Der Mann umfasst und hält die Frau in seinen Armen, die Frau folgt auf diese Weise seiner Führung.

Quelle: http://www.esn-dortmund.de/photos/bild.php?src=krakau_2006%2F&img=Gala%20Dinner%20-%20Walzer



Unter seiner Führung und Kontrolle kann die Frau sich in vollkommener Auflösung dem körperlichen Erleben hingeben, worüber sich der Mann in romantisch erotische Gefühle verliert. In Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ heißt es:

„...Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswerteste Geschöpf in meinen Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, dass alles ringsumher verging.“ (Klein, 1992, S. 107). Der Walzer befriedigt

darüber hinaus das sehnsüchtige Gefühl, in den Ursprung einer harmonischen allumfassenden Einheit zurückkehren zu können.

Bachata

Durch den rhythmischen free Flow der Körper in der Bachata entsteht das Erleben einer körperlichen Verschmelzung im gemeinsamen engen Körperkontakt. Die Körper kommunizieren miteinander unter Nutzung des Raumes in freudiger Übereinstimmung und spürbarer Lust an der körperlichen Einstimmung aufeinander.

Das körperliche Verständnis und die Lust am Körper der Tanzpaare zu- und miteinander schafft Lebendigkeit und ein mehr oder weniger spielerisch gestimmtes erotisches Erlebnis. Dadurch entstehen improvisierte und ständig wechselnde Variationen der körperlichen Bewegungsabläufe, als Ausdruck des Erlebens von gefühlvollen, sensiblen und leidenschaftlich erotischen Begegnungen. Die meist spärlichen nach Außen gerichteten Tanzfiguren unterbrechen diese Dynamik auch dann nicht, wenn er weniger eng getanzt wird.



Der Mann ist in seiner Führungsrolle sehr auf die Frau gerichtet. Über den Körper stimmt er sich auf die Bewegungen der Frau ein, nimmt mit seinem Körper die Bewegungen der Frau wahr und beantwortet sie in der Führung, worauf sie wiederum reagiert. So entsteht im Wechselspiel ein gefühlvoller körperlicher und sehr dynamischer, erdiger und erotischer Dialog, indem das Sehsuchtsthema mitschwingt. Sehr europäisiert entstehen andere Körperkonzepte, da die Bachata dann weit aus mehr Figuren beinhaltet und in größerer Distanz getanzt wird.

Quelle: <http://www.losbailongos.es/objetos/ritmos/bchata01/jpg>

3.4 Ort - Musik - Texte

Walzer

Anfangs begegnete man noch dem Walzer an den herrschaftlichen Höfen mit sehr viel Vorbehalt. Am preußischen Hof war das Walzertanzen noch von Wilhelm II. untersagt. Mehr und mehr begann er aber die Tanzböden der Gesellschaft zu erobern und im Jahre 1814 hielt er Einzug in den Wiener Kongress. Die um sich selbst drehenden Bewegungen der tanzenden Paare bei gleichzeitigem Beschreiben eines großen Kreises aller tanzenden Paare gleicht den kosmischen Bahnen. Er wurde von bekannten Opern- und Kunstbühnen aufgenommen. In den



Tanzsälen von Paris wurde er zum Modetanz. Zusehends befanden sich aber alle sozialen Schichten in den unterschiedlichsten Orten und in allen Regionen Europas im Walzerrausch (vgl. Klein, 1992).

Zurzeit ist er hauptsächlich bei den Turniertanzwettbewerben zu sehen, als Hochzeitstanz und weiterhin als Attraktion des Wiener Opernballs. Im Alltagsgeschehen wird er eher bei offiziellen Anlässen getanzt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Walzer zur repräsentativen Tanzmusik. Die ersten Walzerkompositionen von Beethoven und F. Schubert waren noch sehr einfach und kurz gehalten. Sie wurden auch Bestandteil der Wiener Operette. Mehr und mehr entwickelte sich die Musik zu einer Kunstform, vor allem durch die Strauß-Dynastie.

Klassische Komponisten wie Mahler, Berlioz und Beethoven etc. schufen bekannte Walzerkompositionen (vgl. Klein, 1992, S. 105). In Zwischen werden Walzervariationen in vielen anderen Musikgenres aufgenommen und mit Gesangstexten versehen. Die klassische Wiener Walzermusik bleibt aber weiterhin textlos.

Bachata

Ein 4/4 Takt, meist basierend auf dem Bassrhythmus, punktiertes Viertel-Achtel-Achtel-Viertel. Typischer Weise wird er mit zwei Gitarren gespielt, heute auch akustische, Bongos Bass und Guira. Der Stil ist durch den hohen „leiernden“ Klang der Gitarren, den Rhythmus und den Texten, die fast ausschließlich von einem Mann gesungen werden, bestimmt. Das Tempo von Bachata bewegt sich von 115 bis 160 bpm.

Die Texte handeln von enttäuschter Liebe, Sorgen und Leid des Lebens und zusehends auch von zweideutigen und anzüglichen Geschichten. In der Musik und in den Texten wird eine Grundstimmung von Sehnsucht und Melancholie transportiert. Das erfolgreichste Bachata Stück in Deutschland ist das Lied Obseción von der Gruppe Aventura, deren Musik viele Pop-Elemente enthält. Juan Luis Guerra gewann 1991 einen Grammy für sein Album Bachata Rosa, eine Erneuerung der Bachata durch elektrische Instrumente und einer meisterhaften Gitarrenmusik, besonders schnell aber sehr gut zu tanzen.



Als Tanz der Campesinos bestimmte er die privaten Feiern und öffentlichen Feste und Veranstaltungen der Landbevölkerung, später zog er in die Vergnügungs- und Barszene von Santo Domingo ein. Neben Merengue ist er aber weiterhin der Tanz der Bevölkerung der Dominikanischen Republik geblieben, wird sporadisch auf den Straßen getanzt und in Santo Domingo ist er fester Bestandteil des jährlichen, sehr mythischen Karneval.

4. Diskussion

Die hier dargestellte Untersuchung der Tänze Walzer und Bachata aus dem europäischen und lateinamerikanischen Kulturkreis, bestätigt die Bedeutung der anthropologischen Forschung und die Relevanz einer anthropologischen Tanzforschung im Zeichen der Globalisierung. Sie zeigt auf, wie sehr Tänze als zeitgeschichtliche Aussagen politische und soziale Machtverhältnisse dokumentieren.

Beide Tänze unterscheiden sich in ihren Darstellungsweisen und Körperkonzepten voneinander als Ausdruck zeitgeschichtlicher und kultureller Erfahrungen. Sie weisen aber auch eine Gemeinsamkeit menschlicher Zugehörigkeit auf, die Sehnsucht nach unvergänglicher Einheit und Harmonie als eine absolute Übereinstimmung in einem Einheitserlebnis.

Im Körperkonzept des Walzers drückt sich dies durch die Technik des schnellen Drehens innerhalb einer körperlich schwingenden Einheit aus, die zu einem Zustand des Rausches führt, der sich bis zur Ekstase steigern kann. Damit können transzendente und spirituelle Erfahrungen zum Erleben gebracht werden. Im Walzerrausch wird der Mensch zu einem bewegten Teil des Universums. Dadurch entsteht ein absolutes Freiheitsgefühl, von jedem irdischen Zwang und konventionellen Regeln befreit zu sein und sich einer romantisierenden Gefühlswelt und erotischen Verbundenheit hinzugeben, die sich jeglicher Norm entzieht.

Dies entspricht den Veränderungen der damaligen gesellschaftlichen Machtverhältnisse durch den Aufbruch in die bürgerliche Revolution. Die strengen sozialen Rollen wurden aufgelöst, die Strukturen einer hierarchisch-höfischen Ordnung gebrochen. Die freiheitlichen Prinzipien der *égalité* führten zu Veränderungen im sozialen und politischen Gefüge. Dieser Befreiungsprozess löste eine Euphorie menschlicher Handlungsweise mit unbegrenzten Möglichkeiten aus, die auch im Walzer ihren Ausdruck fand. Hinzu kam die Sehnsucht als schöpferische Kraft das Dasein zu verändern.

Das Körperkonzept der Bachata unterscheidet sich im Wesentlichen von dem des Walzers dadurch, dass die Einheitserfahrung als körperliche Verschmelzung und nicht über die Technik des Tanzes hergestellt wird. Als körperlicher Flow dringt die Bachata ins Erleben ein. Hieraus ergeben sich alle weiteren Unterschiede zwischen beiden Tänzen. Der körperliche Flow erzeugt das Erleben einer körperlich-rhythmischen Verschmelzung des Paares innerhalb eines engen Körperkontaktes. Die Lust am Körper - mit der aufeinander abgestimmten gegenseitigen Körperbewegung - bestimmt die Gefühle des Paares. Die improvisierten Bewegungen sind Ausdruck von Kommunikation, der gefühlvollen, sensiblen und leidenschaftlich-erotischen Begegnung.

Der Mann ist in seiner Führungsrolle sehr auf die Frau bezogen. Die Sehnsüchte des Menschen, in der Bachata als körperliches Einheitserlebnis, werden durch die Texte der Musik verstärkt.

In der Entwicklung der Bachata aus dem lateinamerikanischen Bolero, der innerhalb der Kolonialzeit entstanden ist, und auch in seiner Veränderung nach der Ermordung von Trujillo,

zeigt sich die Verbindung von Tanz-Kultur und gesellschaftlichen Organisationsformen. Die Bachata erfuhr zweierlei Prägungen: zum einen durch die Tanzhaltung des europäischen Gesellschaftstanzes, die sie ja bis heute erhalten hat, und in den Tanzrhythmen und der Musik Afrikas. Letztendlich wird durch diese Untersuchung deutlich, dass die Assoziation des Tanzes mit Kriminalität und Prostitution ein Ergebnis der Marginalisation der Landbevölkerung ist.

Die Frage der Alterität im Zusammenhang der Tänze ließe sich aufgrund dieser Ergebnisse leicht beantworten. Was in den Tänzen als fremd erscheint und sich als gegensätzlich darstellt, verdeckt vordergründig eine umfassende Gemeinsamkeit, die dem menschlichen Dasein innewohnende Sehnsucht nach Vereinigung und Erfahrungen des „Einsseins“. Sie gelangen in den Tänzen allerdings auf unterschiedliche Weise, entsprechend der Historizität und Kulturalität von Tänzen, zur Darstellung.

Die Herstellung des Rausches im Walzer könnte als Teil der abendländischen Kultur verstanden werden, die sich auf ein Menschenbild zurückführen ließe, das den Körper zu Gunsten des Geistes vernachlässigt.

In der Bachata ist es gerade die Körperlichkeit als erdiges und naturverbundenes Element, welches diese Einheitserfahrung lebendig im Miteinander herstellt. Das aufeinander Bezogensein afrikanischer Naturvölker, der verinnerlichte Körperrhythmus der Trommeln, der in den Tänzen kultureller und religiöser Handlungen Mittelpunkt des Lebens war, findet im Bachatatanz und seiner Musik als kulturelle Zugehörigkeit seinen Niederschlag.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass die europäischen Tänze - also auch der Walzer - und die lateinamerikanischen – darunter die Bachata – idealtypisch gesprochen sich dadurch unterscheiden, dass die einen eher vernunftbeherrscht und die anderen eher körperbetont charakterisiert sind. Die Globalisierung mit den Chancen einer kulturellen Vielfalt und ihren Migrationsbewegungen bietet durchaus die Möglichkeit zur Hybridität. Das bedeutet, es könnte eine transkulturelle Gesellschaftsform entstehen mit einer umfassenden Sinn- und Werterneuerung. Hier könnte der Tanz die Rolle einer Brücke des Verstehens einnehmen.

Bern, März 2010

Anna Pohlmann

Literaturliste zur Angabe

Klein, Gabriele, 1992, Frauen Körper Tanz, Weinheim/Berlin, Quadriga Verlag

Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph, 2007, Tanz als Anthropologie, München, Wilhelm Fink Verlag

Wulf, Christoph, 2004, Anthropologie, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag

Wulf, Christoph, 2006, Anthropologie kultureller Vielfalt, Bielefeld, Transcript Verlag

Piaget, Jean, 4. Auflage 1996, Nachahmung, Spiel und Traum, Stuttgart, Klett Cotta Verlag