

Aus:

ASTRID KUSSER

Körper in Schiefelage

Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900

März 2013, 502 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-2060-3

Die Geschichte schwarzer Modetänze wird bislang meist augenzwinkernd als ansteckendes Tanzfieber verhandelt. Doch nicht mysteriöse Erreger, sondern handfeste politische Konflikte um Bürgerschaft, Arbeitsteilung und Geschlechterverhältnisse waren ihre Grundlage. Die Ästhetik der schwarzen Diaspora machte diese Konflikte auf den Tanzflächen neu verhandelbar. Tanztechnik verbündete sich dabei mit Medientechniken, die ebenfalls mit Bewegung, Wahrnehmung und der Möglichkeit von Verwandlung experimentierten. Astrid Kusser geht dieser Geschichte zwischen New York, Buenos Aires, Kapstadt, Viktoria in Kamerun und Berlin nach.

Astrid Kusser (Dr. phil.) ist Historikerin und freie Autorin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2060/ts2060.php

Inhalt

Einleitung | 9

Tanzen im *Black Atlantic* | 14

Den Strudel schreiben | 17

Historiografien des Tanzens | 23

Aufbau | 37

I. HERKUNFT

1. Tanzfieber: Wissen und Abwehr | 41

Eine alte neue Krankheit | 42

Tropenfieber und Massenkultur | 45

Interventionsfeld Tanzfläche | 51

Bühnentanz/Verwandlungsakt | 55

Leben/Sterben | 63

2. Gesellschaftstanz: Führen und Folgen | 71

Werfen, Schwingen und Springen | 72

»...if any of it stopped, for a single instant, the whole world would fall to pieces...« | 78

»Gesellschaftlicher Verkehr« um 1900 | 81

Gehen | 88

Poetik der Unterbrechung | 92

Politiken der Pose | 94

3. Arbeitsrhythmus: Anpassung und Widerstand | 105

Angriff auf Augen und Ohren | 106

Rhythmus und Arbeitstempo | 112

Ermüdung und Erfrischung | 117

Balancearbeit und Alltagswiderstand | 123

Umkämpftes Erbe | 130

4. Bewegungsfreiheit: Flucht und Migration | 139

Flucht aus der Sklaverei | 141

Great Migration | 145

Aufeinandertreffen | 152

White Slavery | 155

Color Line | 160

II. ENTSTEHUNG

- 1. New York City** | 167
- 2. Buenos Aires** | 197
- 3. Berlin** | 219
- 4. Viktoria** | 249
- 5. Kapstadt** | 269

III. VERWANDLUNG

- 1. Übersetzung** | 297
 - »Exzentriktanz« und Groteske | 297
 - Rassifizierung | 303
 - Zweierlei Lachen | 312
- 2. Inkorporierung** | 321
 - Varieté | 322
 - Licht/Schatten | 326
 - Bühne/Leinwand | 329
 - Postkarte/Fotografie/Karikatur | 339
 - Sammeln/Sampeln | 359
- 3. Metaphorisierung** | 365
 - Koloniale Unordnung | 366
 - Zukunftsvisionen und »Momentaufnahmen« | 370
 - Koloniale Ambivalenz | 379
 - Frauenbewegung | 386
- 4. Regierung** | 397
 - Disziplinierung | 398
 - Immunisierung | 408
 - Restrisiko | 426
 - Mobilmachung | 443
- Schluss** | 455
- Abbildungsverzeichnis | 466
- Bibliografie** | 467
 - Quellen | 467
 - Literatur | 476

Einleitung

Die Haltung sieht unbequem aus, aber die Tänzerinnen nehmen sie ganz lässig: Mit überstreckten Rücken beugen sie Kopf und Oberkörper nach hinten, während ihre Beine quasi vor ihnen her laufen. Die Arme sind angewinkelt und nach vorne gestreckt, als hätten sie im Verhältnis zum Kopf die Führung übernommen. Dabei scheinen die Tänzerinnen diese Umkehrung eines aufrechten Gangs zu genießen und wenden sich, während ihre Körper wie von einer fremden Macht gezogen nach vorne gehen, seitlich der Kamera zu und lächeln. (Abb. 1)

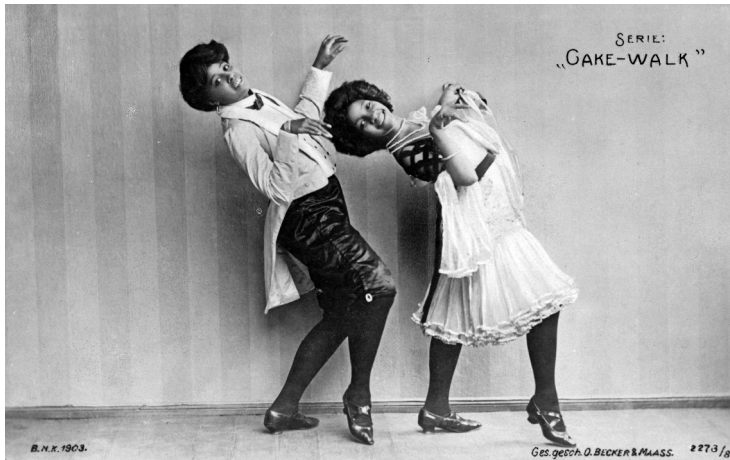
Diese Tanzhaltung findet sich bereits in Bildern, die tanzende Sklav_innen auf den Plantagen der Südstaaten der USA in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellen.¹ Als der Cakewalk um 1900 rund um den Atlantik zu einem Modetanz avancierte, zirkulierte dieser Körper in Schieflage massenhaft auf Postkarten, in Karikaturen und anderen Abbildungen in Zeitungen und Zeitschriften. Er wurde zur Ikone des Cakewalks, findet sich aber auch auf einem Deckblatt von Musiknoten für einen argentinischen Tango, in Werbeanzeigen deutscher Varieté-Künstlerinnen und in Karikaturen, die internationale Beziehungen und koloniale Verhältnisse als drohendes Chaos darstellten. Während im europäischen Gesellschaftstanz traditionell der Kopf die Oberhand über die Glieder behielt, wunderte er sich nun, wo die Beine hinmarschieren.

Dieses Buch geht der Herkunft und Entstehung des Cakewalks nach, des ersten schwarzen Modetanzes des 20. Jahrhunderts. Ziel ist, seine Technik, Ästhetik und

1 Vgl. die Beschreibung in Henry Bibb: *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave*, New York 1850: »[The woman's] partner dances with high kicking steps, his left leg lifted high while balancing on the ball of the right foot.« Hier zitiert nach Eileen Southern/Josephine Wright: *African-American Traditions in Song, Sermon, Tale, and Dance, 1600s-1920. An Annotated Bibliography of Literature, Collections, and Artworks*, New York 1990, S. 55. Ich verwende in diesem Buch den Unterstrich, um auf die sprachliche Verfasstheit von Zweigeschlechtlichkeit aufmerksam zu machen. Es sind jeweils Männer und Frauen gleichermaßen benannt, zugleich wird ver-räumlicht, dass es dazwischen noch unsagbare andere Positionen gibt, ein Vorschlag aus dem Kontext der Queer Theory.

Polemik im Strudel des *Black Atlantic* zu rekonstruieren, das heißt in Konflikten und Beziehungen, die aus der langen Geschichte von Kolonialismus, Versklavung, Arbeitszwang und dem Widerstand gegen die Reduktion von Menschen auf den Faktor Arbeitskraft erwuchsen. Um 1900 aktualisierte der Tanz einen historischen Zusammenhang, der weit voneinander entfernte Zeiträume und Gebiete umfasste. Dabei entstand ein kulturelles Repertoire, das gegen lineare und dualistische Vorstellungen von Fortschritt und Entwicklung polemisierte.

Abbildung 1: »Serie: ›Cakewalk‹«. Fotostudio Becker & Maass, Berlin 1903



Der Cakewalk entstand auf den Plantagen der Sklaverei in den USA. Die aus Afrika verschleppten Sklav_innen eigneten sich die Promenaden und Quadrillen aus dem Herrenhaus an, imitierten und parodierten sie. Sie experimentierten mit Körpertechniken, die in der europäischen Kultur Prestige und Eleganz erzeugten. Doch sie überzeichneten und verlachten die normierte Steifheit dieser Formationstänze auch und unterbrachen sie durch Improvisationen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts reiste der Cakewalk im Gepäck fahrender Theatergruppen aus dem ländlichen Süden in den Norden und Mittleren Westen der USA und wurde im Zuge der Urbanisierung zu einem Modetanz. Zur gleich Zeit tanzten auch die Kreol_innen an der westafrikanischen Küste den Cakewalk, später griffen ihn dann die »Großstadtmenschen« in Europa auf. Auch in Argentinien und Südafrika hinterließ der Tanz seine Spuren in der Alltagskultur und war an der Entstehung lokaler Tanz- und Karnevalskulturen beteiligt. Diese Dynamik überstieg Vorstellungen von nationaler Kultur und forderte die koloniale Aufteilung der Welt heraus.

Die folgenden Kapitel konzentrieren sich auf den Zeitraum zwischen den 1880er und den 1920er Jahren. Sie gehen einzelnen Herkunftslinien des Tanzens im

Black Atlantic bis in die Frühe Neuzeit nach und verfolgen Transformationslinien bis in die 1940er Jahre. Doch der Fokus liegt auf der Zeit um 1900, als der Cakewalk unter denjenigen, die als Weiße positioniert waren, mehr und mehr Aufmerksamkeit erregte, und zwar nicht mehr nur vom Rand der Tanzfläche aus. Die Leute wollten ihn selbst tanzen. Danach kam ein schwarzer Modetanz nach dem anderen, wurde erlernt, verändert, verherrlicht oder problematisiert und standardisiert. Ziel ist, den mikropolitischen Charakter von Tanzen im 20. Jahrhundert herauszuarbeiten und die Grenzen der Selbstimagination in der Gegenwart zu erweitern.

Das oben beschriebene Bild begegnete mir erstmals in einer Sammlung von Bildpostkarten, die Motive umfasst, auf denen schwarze Menschen abgebildet sind: Afrikaner, Afroamerikaner, Afroeuropäer in Fotografien, Karikaturen und Fotomontagen. Die meisten Motive waren rassistisch und rechtfertigten implizit oder explizit die herrschenden Machtverhältnisse von Kolonialismus und Imperialismus. Dazwischen stachen Porträts aus Fotostudios heraus, stolze Selbstrepräsentationen, auf denen sich schwarze Menschen als Subjekte dieser modernen und globalisierten Bildproduktion präsentierten.²

Die Bilder mit Cakewalk-Motiven fielen in doppelter Hinsicht aus diesem Rahmen. Sie sind weder Fremd- noch Selbstrepräsentationen, sondern beides zugleich, auf neue Art und Weise. Sie kommentieren die Frage nach der *Color Line*, die in den anderen Bildern so penetrant im Vordergrund steht.³ Es war wie eine Einladung, mit den Abgebildeten zu lachen, während sonst rassistischer Humor auf Kosten der Abgebildeten vorherrschte. Ich hatte vor der Begegnung mit diesen Bildern noch nie vom Cakewalk gehört, während er den Zeitgenossen offenbar so geläufig war, dass sich Bildbeschriftungen wie diese auf »Serie: Cakewalk« beschränken konnten.

Wer sah um 1900 was im Cakewalk, seinen schiefen und schrägen Bewegungen, seinen so ausbalancierten Überdrehungen? In welche Situationen und Konstellationen intervenierte dieser Tanz? Wie war es möglich, dass er an so unterschiedlichen Orten gleichzeitig sinnvoll und überzeugend erschien? In der bürgerlichen Gesellschaft konnte damals schon das Aussprechen der Namen bestimmter Körperteile

2 Diese Hamburger Privatsammlung von Peter Weiss umfasst rund 3000 Bildpostkarten und wurde im Rahmen des Projekts Koloniale Repräsentation auf Bildpostkarten im Rahmen des SFB/FK 427: Medien und kulturelle Kommunikation an der Universität Köln digitalisiert. Soweit nicht anders angegeben stammen alle Abbildungen dieses Buches aus dieser Sammlung »Kolonialismus und afrikanische Diaspora auf Bildpostkarten«. Digitale Sammlungen der Universität Köln. www.ub.uni-koeln.de, zuletzt abgerufen am 15. 11. 2012.

3 Vgl. Felix Axster: Koloniales Spektakel in 9x14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich, Bielefeld 2013; Joachim Zeller: Weiße Blicke, schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur, Erfurt 2010. Der Band zeigt größtenteils Bilder aus dieser Privatsammlung. Zum Begriff *Color Line* vgl. Kap. I.4.

die Regeln des Anstands verletzen. War die Lust an diesen verdrehten und überdrehten Bewegungen von Beinen, Hüften, Armen und Köpfen ein stummer Protest gegen diese Regeln? Damals legten Frauen auch ihre Korsette ab, kürzten ihre Röcke und trugen Mode, in der man gut tanzen können sollte.⁴ Ermöglichten Tänze wie der Cakewalk, aus einem durchmoralisierten und überregulierten Alltag der bürgerlichen Gesellschaft auszubrechen?

Eine solche Aneignung der Kultur der schwarzen Diaspora war um 1900 möglich, weil weiße Vorherrschaft politisch abgesichert war. Kein rassistisches Gesetz wurde wegen des Tanzens abgeschafft, allenfalls wurden noch mehr solcher Gesetze erlassen.⁵ Um 1900 hatten die Nachkommen ehemaliger Sklaven die Kämpfe um Gleichberechtigung in den Amerikas vorerst verloren. Eine weiße Subjektposition war dabei enorm aufgewertet und verallgemeinert worden und lud beispielsweise in den USA europäische Migrant_innen ein, Amerikaner_innen zu werden, indem sie am herrschenden Rassismus gegenüber Afroamerikaner_innen teilnahmen.⁶ Ein wichtiges Medium in der amerikanischen Populärkultur des 19. Jahrhunderts waren *minstrel shows*, Bühnenauftritte weißer Schauspieler, die sich schwarz anmalten, etwas auf die Bühne brachten, das sie für schwarze Kultur hielten und ihre weißen Zuschauer_innen einluden, über rassistische Witze zu lachen.⁷ Auch in Deutschland, so wird sich zeigen, war diese Form der Unterhaltung bekannt und beliebt.

Neuere Forschung zum Cakewalk in der afroamerikanischen Geschichtsschreibung hat nun gezeigt, dass sich mit der Popularität des Cakewalks die Widerstandsbedingungen schwarzer Künstler_innen veränderten.⁸ Gerade in der schwarzen Mit-

4 Vgl. *Modern Dances as Fashion Reformers*, in: Irene and Vernon Castle: *Modern Dancing*, New York 1914, S. 144-149.

5 Zur Reformbewegung und den skandalisierten Verhältnissen in den Tanzhallen der amerikanischen Großstädte um 1900 vgl. Kap. I.1. Interventionsfeld Tanzfläche. Zur zunehmenden Segregation von Tanzhallen in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Burton W. Peretti: *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*, Urbana IL/Chicago 1992, S. 177-210.

6 Vgl. David Roediger: *The Wages of Whiteness. Race and the Making of the American Working Class*, revised edition, New York/London 1999; Theodore W. Allen: *Die Erfindung der Weißen Rasse, Rassistische Unterdrückung und soziale Kontrolle*, Bd. 1, Berlin 1998; Noel Ignatiev: *How the Irish Became White*, New York 1995.

7 Vgl. John Strausbaugh: *Black Like You. Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*, New York 2007; W. T. Lhamon: *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge MA/London 1998; Annemarie Bean/James V. Hatch/Brooks McNamara (Hg.): *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Middletown CT 1996; Eric Lott: *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York 1995.

8 David Krasner: *Resistance, Parody and Double Consciousness in African American Theatre, 1895-1910*, London 1997, S. 75-98; Daphne Brooks: *Bodies in Dissent. Spectacular Performances of Race and Freedom*, Durham NC 2006, S. 207-280; Jayna Brown:

tel- und Oberschicht gab es Bedenken, ob man am Unterhaltungsgewerbe teilnehmen, als Schauspieler auf die Bühne gehen, oder gar als Tänzerin mit Cakewalks sein Geld verdienen soll, wo man doch wusste, dass ein weißes Publikum schwarze Menschen immer nur als Witzfigur verlachen würde. Doch viele Künstler_innen entschieden, dass sie neue Werkzeuge entwickeln mussten, um der mörderischen Normalität des Rassismus etwas entgegenzusetzen.⁹ Für sie kam das Interesse am Cakewalk gerade recht, sie ließen sich von seiner Dynamik treiben und reisten durch die USA, nach England, Europa, sogar nach Russland, Afrika und Australien. Der Erfolg gab ihnen Recht – die Leute wollten sie sehen und von ihnen tanzen lernen.¹⁰

Jayna Brown zeigt in *Babylon Girls*, wie die Prominenz afroamerikanischer Frauen in der Geschichte des Cakewalks den oft impliziten Maskulinismus der kritischen Gegengeschichtsschreibung zur »Erfindung der weißen Rasse« im 19. Jahrhundert verändern kann. Diese hatten sich auf eine Gegenlektüre der Tradition von *blackface minstrel shows* konzentriert, um ambivalente und subversive Momente in dieser Kultur herauszuarbeiten. Weil dabei fast ausschließlich Männer auftraten, konnten nur Männer als Modellfiguren schwarzer Kreativität erscheinen. Der Cakewalk ermöglicht, im Anschluss an diese Arbeiten den Austausch von Gesten und die Transfigurationen moderner, von Arbeit und Wissen fragmentierter Körper aus der Perspektive mobiler, afroamerikanischer Frauen zu erzählen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf den transnationalen Bühnen der USA und Europas unterwegs waren.¹¹ Daphne Brooks analysiert die Auftritte berühmter Cakewalker_innen wie Williams & Walker und Aida Overton Walker als *ethnic drag* und *gender drag*, als systematisches Verkleiden und Maskierung von Subjektpositionen. Auch auf der oben beschriebenen Postkarte trägt eine der Tänzerinnen Männerkleider. Das war im Varieté der Jahrhundertwende nicht ungewöhnlich, aber die fol-

Babylon Girls. Black Women Performers and the Shaping of the Modern, Durham/London 2008, S. 128-155.

- 9 Zum System der Segregation in den USA, das nach der Abschaffung der Sklaverei weiße Vorherrschaft aufrechterhalten sollte vgl. Norbert Finzsch/James O. Horton/Lois E. Horton: Von Benin nach Baltimore. Die Geschichte der African Americans, Hamburg 1999, S. 310-388.
- 10 David Krasner: The Real Thing, in: Fitzhugh Brundage (Hg.): Beyond Blackface. African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930, Chapel Hill, NC 2011, S.99-S.123.
- 11 Vgl. Brown, *Babylon Girls*, S. 3. Sie bezieht sich hier kritisch auf Lhamon, *Raising Cain*; Roediger, *Wages of Whiteness*; Lott, *Love and Theft*. Mit den Seeleuten verweist sie implizit auch auf die Arbeit von Marcus Rediker: *Between the Devil and the Deep Blue Sea. Merchant Seamen, Pirates and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*, Cambridge u.a. 1987.

genden Kapitel belegen auch, dass diese Lust an der Verwandlung auch Politiken der Pose ermöglichte.¹²

Wer was in Bildern und Bewegungen tanzender Körper sehen kann, ist nicht universell, sondern selbst Teil der Geschichte, die dieses Buch untersucht. Sie hat sich in die Blicke und in die Körper eingeschrieben, lenkt und beschränkt die möglichen Selbstimaginationen in der Gegenwart. Doch gerade weil diese Blicke und Körper historisch gemacht sind, können sie sich auch verändern, mit und gegen die Bilder, die sich im visuellen Archiv und in den Diskursen über das Tanzen abgelagert haben.

Tanzen im *Black Atlantic*

Während sich europäische Tänze traditionell aus vordefinierten Figuren und Schrittkombination zusammensetzten, schlugen Tänze wie der Cakewalk eine andere Richtung ein. Hier gab es keine festgelegten Tanzschritte und -figuren mehr. Im Vordergrund stand, mit Körperspannung und Gewichtsverlagerung zu experimentieren und eine neue Art des Gehens zu erfinden. Jeder Schritt und jede Bewegung waren für die Zuschauer_innen unvorhersehbar. Dem *Break*, einem unvermittelten Innehalten, folgten energiegeladene Impulse, die unerwartete Teile des Körpers in Bewegung versetzten oder diese in einer minimalen Geste auflösten. Verschiedene Körperteile führten unterschiedliche und gegenläufige Bewegungen aus, ein zentrales Charakteristikum afrikanischer Tanztechnik.¹³

Die Modetänze des 20. Jahrhunderts kombinierten diese Technik mit dem europäischen Gesellschaftstanz, dem Führen und Folgen im Paartanz. Dabei entstand ein neuartiges Repertoire von eigentümlicher Ästhetik und Polemik. Die folgenden Kapitel rekonstruieren das Nach-Tanzen und Miteinander-Tanzen auf den *Color Lines* der von Sklaverei und Kolonialismus geprägten Moderne. Sie analysieren die spezifischen rechtlichen, diskursiven und medialen Bedingungen, die diese Dynamik ermöglichten und zugleich begrenzten. Im Zentrum stehen die strategischen und taktischen Einsätze der beteiligten Akteure, ihre Wünsche, Projektionen und Missverständnisse. Doch auch die Produktion und Zirkulation von technischen und

12 Damen- oder Männerimitationen waren um 1900 auf den Bühnen des Unterhaltungsgewerbes beliebt und nicht notwendig Ausdruck von sexueller Orientierung. Zur historischen Einordnung dieser kulturellen Form, die mit der Erfindung moderner lesbischer und schwuler Identitäten koinzierte, ohne diese bereits vorauszusetzen, vgl. J. S. Bratton: *Beating the Bounds. Gender Play and Role Reversal in the Edwardian Music Hall*, in: Michael R. Booth/Joel H. Kaplan (Hg.): *The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage*, Cambridge 1996, S. 86-112.

13 Vgl. Brenda Dixon Gottschild: *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and other Contexts*, Westport CT/London 1996. Gottschild nennt diese Tanztechnik »embracing the conflict«, vgl. dies: *Waltzing in the Dark. African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*, New York 2000, S. 12.

massenreproduzierbaren Medien hatten entscheidenden Anteil am Geschehen. Sie veränderten die Resonanzräume, in denen Rhythmen und Körperbewegungen überhaupt wahrnehmbar werden konnten. Und sie verhandelten und verwandelten den enormen Anpassungsdruck, den Maschinen, Apparaturen und Medien von den Subjekten und den Körpern verlangten. Tanzen war ein zentrales Experimentierfeld für ein verändertes Verhältnis von Körper- und Medienbewegungen.¹⁴

Um diese Relationen erzählbar zu machen, bedarf es einer Perspektive, die Subjektpositionen wie schwarz und weiß, bürgerlich oder proletarisch, europäisch oder amerikanisch in ihrer Herkunft, Entstehung und Verwandlung untersucht und nicht als quasi stabile Referenzen voraussetzt. Dasselbe gilt für den Raum, in dem diese Dynamik stattfand. Der britische Soziologe Paul Gilroy hat diesen Perspektivwechsel mit dem heuristischen Begriff des *Black Atlantic* beschrieben. Parallel zur Ausbeutung und Versklavung von Menschen sei eine Kultur entstanden, die entschieden modern, jedoch nicht nur westlich sei. Sie habe ihren Ausgangspunkt in ökonomischen Beziehungen des kolonialen Dreieckshandels, ihre Konsequenzen gingen aber weit über dieses instrumentelle Verhältnis hinaus. Um die Geschichte dieser Gegenkultur erzählbar zu machen und ihrem politischen und philosophischen Charakter Rechnung zu tragen, bedürfe es jedoch einer »dezentrierten und vielleicht exzentrischen Gegen-Geschichte«.¹⁵ Die Geschichte der Sklaverei und ihrer Auswirkungen seien nicht nur das Problem von Afroamerikanern oder Afrikanern, sondern integraler Bestandteil des ethischen und intellektuellen Erbes einer geteilten Moderne.¹⁶

Die Charakterisierung des *Black Atlantic* als schwarz ist deshalb nicht gleichbedeutend mit afroamerikanisch oder afrikanisch.¹⁷ Die Kultur des *Black Atlantic* ist schwarz, weil sie im Verhältnis zur unsichtbaren Norm weißer Vorherrschaft offensiv auf Differenz setzte und sich mit den herrschenden Aufteilungen von Rollen, Räumen und Identitäten nicht zufrieden gab. Haltung meint hier sowohl Körperhal-

14 Vgl. Felicia McCarren: *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003.

15 Paul Gilroy: *Der Black Atlantic*, in: *Haus der Kulturen der Welt* (Hg.): *Der Black Atlantic*, Berlin 2004, S. 12-31, hier: S. 13; ders.: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge MA 1993.

16 Vgl. Jonathan Elmer: *The Black Atlantic Archive*, in: *American Literary History* 17(1) 2005, S. 160-170, hier: S. 165; Sibylle Fischer: *Modernity Disavowed. Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*, Durham/London 2004.

17 Vgl. die Kritik an einer analogisierenden Verwendungsweise von Schwarz und Weiß als deskriptive Begriffe Thomas F. DeFrantz: *African American Dance, A Complex History*, in: ders. (Hg.): *Dancing Many Drums. Excavations in African American Dance*, Madison WI/London 2002, S. 3-38; allgemein vgl. Tiffany Ruby Patterson/Robin D. G. Kelley: *Unfinished Migrations. Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World*, in: *African Studies Review* 2000 43 (1): S. 11-45.

tung als auch eine politische Haltung.¹⁸ Die Tänzerin und Tanzhistorikerin Mura Dehn nannte diesen Vorgang *folklore in the making*. Schwarzer Tanz sei keine Verkörperung eines Nationalcharakters, »[the black American] dance is an answer and a guide to actuality«.¹⁹

Ein offensives Verhältnis zur Wirklichkeit war um 1900 alles andere als selbstverständlich. Zur gleichen Zeit schrieb W.E.B. DuBois über den amerikanischen Rassismus der *Color Line*, dass er ein doppeltes Bewusstsein erzeuge: Anzuerkennen, dass man zugleich schwarz *und* amerikanisch sei, erzeuge eine innere Spaltung, die einen die Welt wie durch einen Schleier oder mit den Augen einer gesellschaftlichen Norm sehen lasse, die Afroamerikaner_innen als »Problem« behandelte.²⁰ Als Problem behandelt zu werden: dieser Form von Regierung sahen sich um 1900 nicht nur Afroamerikaner_innen ausgesetzt. Aber während es auf der Ebene des Alltags selten gelang, unterschiedliche Weisen von Segregation, Exklusion, Ausbeutung und Unterdrückung als geteilte Erfahrung zu artikulieren, entstanden auf Tanzflächen Polemiken und Bezugnahmen, die solche Aufteilungen auf eine neue Art und Weise sichtbar und beweglich machten, bisweilen sogar andere Subjektivitäten erprobten. So konnten Normen als Anforderungen sichtbar gemacht und zugleich eine Weigerung zum Ausdruck gebracht werden, ihnen nachzukommen und zu entsprechen. Tanzen ermöglichte so, eine eigene Haltung gerade im *Verfehlen* der von der herrschenden Ordnung vorgegebenen (Körper-) Haltungen und Subjektpositionen einzunehmen.²¹

Diesen Experimenten schlossen sich um 1900 tanzend ganz unterschiedliche Menschen an. Sie aktualisierten den *Black Atlantic*, einen Raum, der aus der Erfahrung der Sklaverei und dem Widerstand gegen die Reduktion von Menschen auf den Faktor Arbeitskraft entstanden war.

-
- 18 Vgl. Jane C. Desmond: *Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies*, in: Celeste Fraser Delgado/José Esteban Muñoz (Hg.): *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Durham 1997, S. 33-64, hier: S. 58-59. Desmond plädiert hier dafür, die Cultural Studies »movement literate« zu machen. Sie schreibt im Anschluss an Homi Bhabhas Konzept kolonialer Mimikry: »The key in cases as he refers to would be to look closely at what constitutes »imperfection« or »over-perfection« in movement performance.«
 - 19 Box 1 Folder 2, Mura Dehn Papers on Afro-American Social Dance, ca. 1869-1987, New York Public Library, Performing Arts Research Collections, New York City. Vgl. auch Jaqui Malone: *Keep to the Rhythm and You'll Keep to Life. Meaning and Life in African American Vernacular Dance* (1966), in: Gena Dagel Caponi (Hg.): *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking. A Reader in African-American Expressive Culture*, Amherst: 1999, S. 222-238.
 - 20 Vgl. W.E.B. Du Bois: *The Souls of Black Folk*, in: *Three Negro Classics*, introduced by John Hope Franklin, New York 1965, S. 213-215.
 - 21 Vgl. William D. Pierson: *A Resistance too Civilized to Notice*, in: Caponi (Hg.): *Signifyin(g)*, S. 348-369.

Den Strudel schreiben

Die folgenden Kapitel untersuchen die Transformationen von Tänzen um 1900, ohne bereits etablierte Subjektpositionen wie schwarz und weiß, bürgerlich oder proletarisch, europäisch oder amerikanisch vorauszusetzen.²² Schwarz und weiß sind keine analogen oder komplementären Begriffe, sondern analytische Kategorien, die völlig unterschiedliche Genealogien haben und auf unterschiedliche politische Projekte verweisen, auch wenn sie über die Problematik des Rassismus miteinander verbunden sind. Die Erfindung der weißen Rasse hatte ihre Herkunft in der Zeit der Sklaverei, als Effekt eines Systems sozialer Kontrolle, das über den Faktor Hautfarbe das Nebeneinander von freier und unfreier Arbeit regulieren sollte.²³ Schwarz wurde erst sehr viel später zu einem politischen Begriff, als die Bewegung *Black Power* der 1960er Jahre nach der offiziellen Abschaffung der Segregation und der Fortdauer und Verschärfung der Auseinandersetzungen um Rassismus eine neue offensive Selbstbeschreibung ins Spiel brachte. Sie setzte genau da an, wo sich die Forderung nach Gleichberechtigung in einen Imperativ der Integration verkehrt hatte, der als Aufforderung an Afro-Amerikaner_innen gerichtet wurde, sich an die Gesellschaft anzupassen.²⁴

Ähnlich verhält es sich mit den neuen Tänzen: Sie waren nicht einfach da oder kamen als fremdes Material nach Europa, sondern sie aktualisierten und veränderten einen komplexen historischen Zusammenhang. Sie lassen sich nicht einfach in Original und Kopie, in ursprünglich subalterne Produktion und nachträgliche Rezeption in der herrschenden Mehrheitskultur aufspalten, sondern verweisen stets aufeinander. Ihre Kraft entstand, so meine These, genau in ihrer Fähigkeit, solchen Aufteilungen zu entkommen und ihre Kraft aus der Spannung zwischen ihnen zu generieren. Diese Emergenz ist das eigentliche Ereignis, nicht die vielfach aus kommerziellen Gründen mit immer neuen Namen versehenen Einzeltänze, die auf den Cakewalk folgten.²⁵

Statt eine linear fortschreitende Zeitleiste anzulegen, auf der sich die Tänze wie Perlen auf einer Kette aufreihen, teilt sich dieses Buch in Herkunftslinien, Verdichtungsmomente und Transformationsdynamiken auf. Es geht der Geschichte des

22 Vgl. auch die Kritik der Cultural Studies an Versuchen, Veränderungen in Formen populären Tanzens auf eine Funktion zu reduzieren. Dagegen wird die Ereignishaftigkeit von unvorhergesehenen Identifikationen und Begehrlichkeiten stark gemacht. Andrew H. Ward: *Dancing in the Dark. Rationalism and the Neglect of Social Dance*, in: Helen Thomas (Hg.): *Dance, Gender and Culture*, New York 1993, S. 16-33.

23 Vgl. Allen, *Erfindung der Weißen Rasse*.

24 Vgl. James Baldwin/Margaret Mead: *A Rap on Race*, London 1971, S. 17-18.

25 Vgl. Manuel Delanda: *A Thousand Years of Non-Linear History*, New York 1997, S. 227 ff. Er analysiert Kreolisierung und Standardisierung von Sprache in der kolonialen Moderne als zwei Pole desselben historischen Prozesses.

Tanzens im *Black Atlantic* aus drei Perspektiven nach und setzt dafür immer wieder neu an. Die Erzählung geht vom Cakewalk um 1900 aus, geht den Herkunftslinien der Polemik im europäischen Gesellschaftstanz aber bis in die Frühe Neuzeit nach und verfolgt einige seiner Transformationslinien bis in die 1940er Jahre. Was angeblich immer wieder als Fremdes von Außen kommt, erweist sich als Aktualisierung von Beziehungen, die in linearisierten Erzählungen bislang symptomatisch als Anomalien, Anachronismen oder Missverständnisse auftauchen.

Geschichte in Form eines Strudels oder einer Spirale zu erzählen – diese Idee geht auf unterschiedliche Inspirationsquellen zurück. Im Werk Marshall McLuhans ist der Vortex eine zentrale Metapher.²⁶ Er beschreibt die Medienwelt des 20. Jahrhunderts als Herausforderung, die ebenso bedrohlich sei wie das, was Edgar Allan Poe 1841 in seiner Novelle *Descent Into the Maelström* beschrieben hat: Die Gefahr des Kontrollverlusts durch den navigierenden Seemann, der erst lernen muss, die Kräfte des ihn unweigerlich nach unten ziehenden Strudels für sich zu nutzen, um seine Dynamik umzukehren und wieder an die Wasseroberfläche zurückzukehren.²⁷

McLuhan nimmt den Strudel als Metapher für die Herausforderung des Medienzeitalters. Wie Poes Seemann müsse man sich hineinstürzen und lernen, die neuen Medien zu navigieren und so ein zweiter Odysseus zu werden. Ulrike Bergermann zeichnet diese Konzeption aus einer feministischen Perspektive nach und zeigt, dass sie ein Konstrukt von Männlichkeit aktualisiert, das für Aufklärung und europäische Moderne konstitutiv war. Bei McLuhan ist das Meer des Medialen das Übungsfeld für eine Subjektivität, die nicht mehr primär über Schrift funktioniert, sondern die das Eintauchen in einst weiblich konnotierte virtuelle Welten bewerkstelligen muss. Die Gefahr, in einer wirbelnden, kleinteiligen Flut von Bildern und Geschichten den Überblick zu verlieren, ist groß. Man könnte vom navigierenden Seemann zum hilflosen Treibgut werden. Deshalb müsse sich der Odysseus des Medienzeitalters gegen die »modebewussten Sirenenklänge« des Medialen abhärten und dürfe sich nicht verführen lassen, wolle er nicht zu einem »hilflosen Roboter« verkommen.²⁸

26 Vgl. Ulrike Bergermann: 1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan, in: Derrick de Kerckhove/Martina Lecker/Kerstin Schmidt (Hg.): McLuhan Neu Lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2008, S.76-94.

27 Edgar Allan Poe: *Descent into the Maelström*, in: ders.: *The Works of Edgar Allan Poe in Ten Volumes*, Bd. 2, New York/Pittsburg PA 1903, S. 237-259. Dieses Erlebnis schreibt sich in den Körper ein – der Seemann ist um Jahre gealtert, kann Gefahren nicht mehr richtig einschätzen, hält sich für ängstlich und kehrt immer wieder an den Ort seines Traumas zurück, wenn er vom Land aus aufs Meer blickt und als Überlebender seinen Zeitgenossen von seinem Erlebnis berichtet.

28 Bergermann, 1,5 Sex Model, hier: S. 81-84.

An Bergermanns feministische Kritik dieser Subjektivität lässt sich eine postkoloniale anschließen. Wenn McLuhan den Bewohner_innen des globalen Dorfs eine Wiederkehr des Tribalismus prognostizierte, in der er sich selbst in einer Art Schamanen-Rolle imaginiert, aktualisiert er den Diskurs seiner avantgardistischen Vorbilder aus den 1920er Jahren, die sich selbst teils selbstreflexiv, teils affirmativ »im Spiegel des Primitiven« konstituierten.²⁹ Im Folgenden wird es nicht zuletzt darum gehen, Rezeptionsmuster und Gebrauchsweisen des Tanzens zu rekonstruieren, die bereits damals jenseits des Primitivismus funktionierten. Denn Odysseus war und ist nicht die einzig denkbare Subjektivität, um mit den Unvorhersehbarkeiten moderner Medienwelten umzugehen.

Elfriede Jelinek schreibt in ihren Texten für Ulrike Ottingers Film *Prater* (D/Ö 2007), dass gerade die Selbstbeherrschten wie »Stückgut« durch das Leben treiben. Sie formuliert ein anderes Verhältnis zu Technik, eine andere Subjektivität jenseits von Odysseus und anderen Fantasien der Beherrschung und geht zurück zu einer Kindheitserinnerung an die Vergnügungsmaschinen im Wiener Prater.

»Da waren also Buntheit und Vielfachheit all der Pratergeräte, nur dazu da, benützt zu werden, als Geräte, dazu vorhanden, um den Benutzern etwas zu eröffnen, das die Benutzer, Menschen, Kinder, Erwachsene, immer wieder neu erscheinen lassen konnte, auch wenn sie immer wieder die Alten waren, wenn sie davon herunterstiegen oder daraus hervorkamen, aber diese Erlustigungsmaschinen, Spiegelkabinette, Geisterbahnen, Hochschaubahnen, immer das Neueste vom Neuen, das gehört zur Technik ja dazu, dass sie immer das Neueste ist und bietet, diese Maschinen und auch das kleinste Ringelspiel ist ja eine Maschine, in die man sich begibt, und wenn man dabei klein ist, kann man sich vorübergehend groß vorkommen, mit Hilfe der Technik, die einen liebevoll aufnimmt.«³⁰

Sich diesen »Vergnügungsmaschinen« auszusetzen, sie mit dem eigenen »kleinen Körper« zu bestücken, erlaube, die Selbstbeherrschung zu verlieren und dabei etwas über Herrschaft zu lernen, das nicht auf Selbstzähmung oder Dressur ausgerichtet sei. Die Maschinen hätten wie »Kesch« funktioniert, die »einen hätte[n] herausholen können« aus dem Zwang der Selbstbeherrschung.

In Ottingers Film beobachtet die Kamera nicht nur Menschen, sondern vor allem die Bewegungen von Maschinen, Puppen, Mechaniken. Die Befragten müssen

29 Vgl. Erhard Schüttelpelz: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960), München 2005. McLuhan entlehnt den Begriff des Vortex der britischen Avantgarde, die mit der Zeitschrift *Blast* 1914 den Vorticism begründeten. Vgl. dazu Antje Pfannkuchen: Ezra Pounds Vortex im Äther der Kunst, in: Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter (Hg.): *Äther. Ein Medium der Moderne*, Bielefeld 2008, S. 133-160.

30 Vgl. Elfriede Jelinek: *Prater-Text für Ulrike Ottinger* (Auszug), <http://www.ulrikeottinger.com/index.php/text.html>, zuletzt abgerufen am 24. 07. 2012.

vor der Kamera nicht so viel leisten und haben mehr Zeit, über sich selbst nachzudenken und zu lachen, das Geschehen zu beobachten, sich ihm hinzugeben und darin Geschichten zu erzählen. Die Hingabe an mechanische Bewegungen ermöglicht dem Film, über eine bereits etablierte Rationalität hinauszugehen und nach neuen Beziehungsmustern zu suchen. Die Möglichkeiten des Eintauchens (Immersion) und der Berührung (Taktilität), die sich nach McLuhan aus den medialen Ensembles der Moderne ergeben, stellen also nicht notwendigerweise Momente der Selbstaufgabe oder der Inauguration heroischer Subjektivität dar.³¹

Auch in den Bündnissen des Cakewalks mit Maschinen, Apparaten und Medientechniken der Jahrhundertwende gab es die Möglichkeit, sich treiben zu lassen. Potentiell ermöglichte er, den erlebten Kontrollverlust in eine prekäre Balance und ein selbstreflexives Lachen zu verwandeln, das in eine unbestimmte Zukunft wies.³² Zugleich trainierte er die Fähigkeit, Regimen der (Selbst-) Überwachung zu begegnen und darin neue Lücken und Bewegungsräume zu eröffnen. Doch an das Phänomen koppelten sich auch Diskurse, Bilder und Narrative, die seine offene Dynamik zu begrenzen versuchten und auf seinem Terrain neue Formen von Regierung installieren wollten.

Bruno Latour schlägt in *Wir sind nie modern gewesen* die Spirale als ein alternatives Modell zum Zeitpfeil vor, der nur vorwärts oder rückwärts kenne. Geschichtlichkeit sei nicht dasselbe wie Kalenderzeit. Die Vorstellung vom »Lauf der Zeit« sei selbst das Ergebnis historischer Prozesse. Es gebe andere Modelle, die weitaus besser in der Lage seien, die Komplexität historischer Veränderung vorstellbar zu machen. In der Spirale lasse sich Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit ebenfalls unterscheiden, doch sie sei als Form eines sich in alle Richtungen ausweitenden Kreises denkbar. Vergangenheit sei hier nicht überholt, sondern werde aufgegriffen, umschlossen und neu kombiniert. Auch was sich auf der Linie weit voneinander entfernt befände, könne sich in den Windungen der Spirale plötzlich ganz nahe kommen und neuartige Intensitäten entwickeln. »Handlungen können endlich als polytemporell verstanden werden.«³³

31 Sie waren das für eine bestimmte Form von Männlichkeit, wie Bergermann überzeugend zeigt.

32 McLuhan macht genau das in der Performance seiner Texte, »mimicking and parodying the style of the mass »pop kulch« world he was discussing.« Donald F. Theall: *The Virtual Marshall McLuhan*, Montreal u.a. 2001, S. 5. Stets betont Theall die poetische Dimension von McLuhans Methode. Er stellt ihn als »trickster« dar, dessen Herkunft er aber allein auf europäische Wurzeln zurückführt, die er zeitlich im Mittelalter verortet, was die Kultur des *Black Atlantic* ausblendet, die ihn in seiner modernen Version vor allem ausmachten. Vgl. Henry Louis Gates: *The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism*, New York 1988.

33 Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 1998, S. 102.

Auch Earl Lewis, Spezialist für afroamerikanische Geschichte, plädiert dafür, die Subjektposition Afroamerikaner_in als Ergebnis eines »vortex of history« zu begreifen, einer strudelartigen historischen Dynamik, die relational zu gewaltsamen, widerständigen, subversiven und integrativen Kräften entstanden sei und deshalb nicht als Einheit oder Identität erzählt werden sollte. Lewis schlägt vor, die Geschichte der Moderne als »overlapping diasporas« zu untersuchen und von »multi-positional actors« auszugehen, deren Selbstverortungen stets relational zu anderen Subjektpositionen stattfanden. Der Prozess, in dem die verschiedenen europäischen Einwanderer zu unterschiedlichen Zeiten weiß geworden seien, gehöre deshalb zur afroamerikanischen Geschichte selbst dazu – und umgekehrt, möchte man aus der Perspektive dieses Buches hinzufügen, gehört das Tanzen im *Black Atlantic* zur europäischen Geschichte.³⁴

In seiner Studie *Cities of the Dead* untersucht der Theaterhistoriker Joseph Roach Karnevalstraditionen und Begräbnisrituale, Theaterstücke und andere populärkulturelle Phänomene, um eine Erinnerungskultur zu rekonstruieren, die rund um den Atlantik führt. Er beschreibt einen »behavioural vortex« als historisches Archiv der Gegenwart und betont mit der Metapher des Strudels die relative Eigenlogik kultureller Prozesse der Ersetzung und Wiederholung. Vom Moment kolonialer Landnahme über die *Declaration of Independance* hin zum Spektakel der weißen Sklavin in der transatlantischen Theatergeschichte während der Abolitionsbewegung des 19. Jahrhunderts – Roach untersucht die Maskeraden von Beziehungen, die für die Legitimation wie die Infragestellung rassistischer Wissens- und Rechtsordnungen konstitutiv waren.³⁵

Performanztheorien betonen seit langem die grundlegende Bedeutung von »restored behaviour« als (Re-) Produktionsweise von Gesellschaft, das heißt von Verhaltensweisen, die wiederholt, eingeübt und dabei in gewissem Rahmen verändert werden können.³⁶ Joseph Roach untersucht im Anschluss an Jacques Le Goff performative Praktiken als »restored behaviour«, das dem Archiv schriftlicher Quellen gegenübergestellt werden müsse.³⁷ Gesprochene Sprache, Bilder und Gesten forder-ten die Autorität der offiziellen Dokumente heraus. Statt eine Gegenüberstellung von schriftlichen und mündlichen Quellen vorzunehmen, sollten Modalitäten der Kommunikation untersucht werden, in denen sich beide gegenseitig bedingten.

34 Earl Lewis: To Turn as on a Pivot. Writing African Americans into a History of Overlapping Diasporas, in: American Historical Review 1995 100 (3): S. 765-787, hier: S. 783.

35 Vgl. Joseph Roach: *Cities of the Dead*. Circum-Atlantic Performance, New York 1996, S. 25-32.

36 Vgl. Richard Schechner: *Performance Theory*, New York/London 2003.

37 Vgl. Roach, *Cities of the Dead*, S.11. Er bezieht sich hier auf Jacques Le Goff: *History and Memory*, New York 1992.

Neben der Möglichkeit, die komplexe Zeitlichkeit dieser historischen Prozesse und ihrer multipositionalen Akteure zu denken, ermöglicht die Metapher des Strudels auch, die Gewalt in dieser Geschichte zu betonen und den an der Oberfläche sichtbaren Phänomenen unsichtbare Unterströmungen gegenüber zu stellen. Paul Gilroy betont, dass sich in der Moderne neben der Dialektik von Herr und Knecht noch andere Subjektivitäten entwickelten, mithin ein anderes Verhältnis zum Tod.³⁸ Die dabei entstandenen Gemeinschaften definierten sich nicht in erster Linie über Arbeit, sondern über Ästhetik und Spiritualität: »[S]ocial self-creation through labor is not the centre-piece of emancipatory hopes.«³⁹

Auch Alan Rice betont in *Radical Narratives of the Black Atlantic*, dass viele der Versklavten den Tod dem Leben vorgezogen hätten. Ihre »inclination towards death and away from bondage«, die sie singend und tanzend beschwörten und in der Flucht aus der Sklaverei praktizierten, habe eine revolutionäre Eschatologie erschaffen, die den Jubel der Befreiung vorwegnahm. Kollektiv feierten Sklav_innen in den USA in Begräbnisritualen den Tod als Rückgewinnung einer Autonomie und imaginäre Rückkehr nach Afrika.⁴⁰ Dieser kollektive Traum ist in vielen Interviews mit ehemaligen Sklav_innen dokumentiert, die in den *Slave Narratives* des *Federal Writers Projects* in den 1930er Jahren in den USA gesammelt wurden. Unter den Bedingungen der Sklaverei erfüllten solche Erzählungen die Funktion, den Atlantik auch als etwas anderes vorzustellen, als die einmalige Passage an Bord des Sklavenschiffes. Der Traum vom Fliegen machte zudem Flucht erzählbar: Jemand sei nach Afrika geflogen hieß es, wenn jemand plötzlich verschwunden war und sein Verbleib für die Zurückgelassenen im Unklaren bleiben musste. War die Person geflohen, gefasst oder ermordet worden? Wenn dieser Traum auch nach der Abschaffung der Sklaverei wieder aufgegriffen wurde, sei es nicht darum gegangen, die Zeit zurückdrehen, sondern die Vergangenheit berühren, »to palm the past«.⁴¹ Dieser Begriff ist mehrdeutig: Es bedeutet, etwas zu berühren, zu betasten oder zu streicheln, aber auch etwas zu klauen und zum Verschwinden zu bringen. *To palm the past* verweist auf die Notwendigkeit, sich die eigene Geschichte unter den Bedingungen der Enteignung und des Raubs selbst zu erfinden, sie sich wenn nötig zusammenzuklauen aus dem, was einem vorenthalten wurde.⁴²

38 Vgl. Gilroy, *Black Atlantic*, S. 68; allgemein vgl. Susan Buck-Morss: *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte*, Berlin 2011.

39 Gilroy, *Black Atlantic*, S. 40.

40 Alan J. Rice: *Radical Narratives of the Black Atlantic*, London/New York 2003, S. 86.

41 Vgl. Rice, *Radical Narratives*, S. 99. Rice zitiert hier Lhamon, *Raising Cain*, S. 218-219.

42 Das imaginäre Afrika, das dabei entstand, beschäftigt heute auch die postkoloniale Populärkultur in vielen afrikanischen Ländern. Vgl. Louis Chude-Sokei: *Post-Nationalist Geographies. Rasta, Ragga, and Reinventing Africa*, in: *African Arts*, S. 80-96; ders.: »Dr. Satan's Echo Chamber«. *Reggae, Technology, and the Diaspora Process*, in: *Emergences* 1999 9 (1): S. 47-59. Chude-Sokei setzt hier auf die Metapher des Resonanz-

Celeste Fraser Delgado und José Esteban Muñoz schlagen in *Rebellions of Everynight Life* vor, die Tänze und die Musik der schwarzen Diaspora selbst als Quellen zu verstehen, die Aufschluss über ein solches Verhältnis zu Zeit, Raum und Geschichte geben: »[W]e take the polyrhythm as a metonym for history that allows for an understanding of the simultaneous sounding of incommensurate historiographies.«⁴³ Der Aufsatz leitet eine innovative Sammlung von Essays über *Culture and Dance in Latin/o America* ein.⁴⁴ Die unter den Bedingungen von Sklaverei erfundenen Tanzkulturen stellen ein Gegen-Bewusstsein dar, das kulturell nicht nur auf afrikanische Wurzeln verweist, sondern auf eine Kultur, die sich unter den Bedingungen eines permanenten Belagerungszustands neu erfinden musste.⁴⁵ Wenn diese Tanzkulturen heute zum »Nationalcharakter« bestimmter Länder erklärt werden, negiere das ihren strategischen und politischen Einsatz. Tanzen werde naturalisiert, ausgerechnet in einer Gegenwart, in der Vorstellungen nationaler Kultur immer fragwürdiger würden.⁴⁶

Historiografien des Tanzens

Die Fragestellung und Methodik dieses Buches ergibt sich nicht nur aus diesen inspirierenden Vorbildern, sondern auch aus der Notwendigkeit, herrschende Narrative über die Dynamik des Tanzens im 20. Jahrhundert aus einer postkolonialen, rassistuskritischen Perspektive zu dekonstruieren und andere Narrative zu erproben.

»Wie die Wilden« – Ansteckung, Exotismus und Verfallsgeschichte

In Deutschland war der Tanzforscher Helmut Günther einer der ersten, der dem Phänomen schwarzer Modetänze im 20. Jahrhundert wissenschaftlich nachging.⁴⁷ Er konzentrierte sich in seinen Büchern mehr und mehr darauf, den Ursprung dieser neuen Tänze in der Tanzkultur Afrikas und der Afroamerikas zu rekonstruieren und

raums, um die Dimension von Berührung, Veränderung und Produktion im *Black Atlantic* zu untersuchen.

43 Celeste Fraser Delgado/José Esteban Muñoz: *Rebellions of Everynight Life*, in: dies., *Everynight Life*, S. 9-32, hier: S. 13. Die Autoren beziehen sich hier auf Gayatri Spivak: *Time and Timing. Law and History*, in: John Bender/David E. Well (Hg.): *Chronotypes*, Stanford CA 1991, S. 99-117.

44 Delgado/Muñoz, *Rebellions*, S. 10.

45 Delgado/Muñoz, *Rebellions*, S. 17.

46 Delgado/Muñoz: *Rebellions*, S. 22 ff.

47 Seine Untersuchung »Vom Schamanentanz zur Rumba« von 1959 richtete sich an praktizierende Tänzer_innen und stand in der Tradition der anthropologischen Tanzforschung vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Helmut Günther: *Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*, Stuttgart 1959; Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim/New York 1976, Erstausgabe 1933.

machte sich damit auf die Suche nach den »Wurzeln« dieser Tanzkultur.⁴⁸ Europa hatte in dieser Begegnung die Chance, etwas zu lernen.

Die Überblicksdarstellung *Wie die Wilden* aus den 1980er Jahren geht diesem Nachtanzen in Deutschland nach, spricht den Zeitgenossen die Lernfähigkeit aber fast durchweg ab. Das Buch geht linear und chronologisch vor, ein Modetanz nach dem wird in seinem historischen Kontext verortet. Es bietet in sozial- und kulturgeschichtlicher Hinsicht eine Fülle an faszinierenden Quellen und Analysen, die eindrücklich gesellschaftspolitische Kontexte zu den einzelnen Tänzen in Deutschland bieten.⁴⁹ Dabei wiederholen die Autoren aber ein Narrativ, das schon in der Vergangenheit die Diskursivierung des Phänomens prägte. Die Tänze »erobern« Europa und bringen den zivilisationsmüden Weißen jenen Schuss Lebendigkeit, der ihnen angeblich immer wieder abhanden kommt. Die Herkunft dieser Überwältigungsfantasie wird nicht analysiert, sondern deskriptiv und illustrativ wiederholt, als habe es sich tatsächlich um übermächtige »Naturereignisse« gehandelt, die von Außen auf Europa hereinbrachen.⁵⁰

Wie die Wilden reduziert die Beziehungen rund um den Atlantik auf ein Verhältnis von Angebot und Nachfrage und beschreibt *Blackness* als immer schon existierende Ressource, die sich die bürgerliche Gesellschaft in ihrem Bedürfnis nach warenförmigen Substituten für einen angeblich inhärenten Mangel aneignete. Obwohl es an der Oberfläche – von einem Tanz zum nächsten – um Veränderung in der Zeit geht, bleibt so im Grunde genommen alles gleich: schwarz und weiß, Europa und der Rest. Zudem wird eine Verfallsgeschichte erzählt.

Wie die Wilden endet in den 1980er Jahren, der Gegenwart der Autoren: Das letzte Kapitel diskutiert das Phänomen von »Tanz-Werkstätten« in leerstehenden Fabriken und kritisiert die alternative Szene, die in Individualismus und Selbsterfahrungskursen zu zerfallen drohe. Es würde sich anbieten, die umfunktionierten Fabriken in einer veränderten post-fordistischen Ökonomie zu verorten, ins Verhältnis zur Geschichte der Migration zu setzen und zu fragen, wer diese afrikanischen Tanzworkshops denn angeboten hat. Doch unter dem Stichwort »Kultur,

48 Helmut Günther: Die Tänze und Riten der Afroamerikaner. Vom Kongo bis Samba und Soul, Bonn 1982; ders.: Jazz Dance. Geschichte, Theorie, Praxis, Wilhelmshaven 1984.

49 Astrid Eichstedt/Bernd Polster: *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, Berlin 1985; einen guten Überblick bietet auch der Aufsatz von Fred Ritzel: Synkopen-Tänze. Über den Import afroamerikanischer Musik aus Amerika in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 161-183.

50 Vgl. Astrid Eichstedt/Bernd Polster: Den Zeitgeist im Leib. Eine Kulturgeschichte der Tanzwellen im 20. Jahrhundert, in: Ballett-Journal. Das Tanzarchiv. Zeitschrift für Tanzpädagogik und Ballett-Theater 1986 1986 (1): S. 68-71; (2): S. 54-60; (3): S. 84-87; (4): S. 72-76. Jeder dieser vier Teile begann mit dem immer gleichen Satz: »Sie brachen herein wie Naturereignisse, die Tanzwellen des 20. Jahrhunderts.«

Körper, Konsum« sehen Eichstedt/Polster nur eine um sich greifende Fitness-Kultur und damit eine Wiederholung der Geschichte am Werk: »Erneut wurde der Tanz, wie schon einmal in den 1920er Jahren, von bürgerlichen Schichten als Arznei gegen Zivilisationsverkrampfungen entdeckt.«⁵¹

Doch bei den Modetänzen des 20. Jahrhunderts handelte es sich durchaus nicht um einen vorindustriellen Rohstoff, sondern um Körpertechniken, die aus der Auseinandersetzung mit modernen Arbeitsregimes entstanden. *Wie die Wilden* endet mit einer irritierenden Essentialisierung von »Tanzkulturen«, die zu den komplexen Entstehungsgeschichten der Modetänze, die das Buch gerade angedeutet hat, nicht passen will: »Tänze lassen sich nicht einfach aus ihren Zeiten und ihren Räumen herausreißen.« Was der Gegenwart fehle, seien Bewegungen, die »allen gemeinsam seien«.⁵² Diese Situation – »alle gemeinsam« – war aber in jedem der Tänze, die das Buch behandelt, höchst problematisch. Was war »gemeinsam« in einer Situation, in der Cancan-Tänzerinnen im 19. Jahrhundert ihren männlichen Zuschauern die Melone vom Kopf kickten? Was war gemeinsam im Cakewalk, wenn die tanzenden Sklav_innen von den lachenden Sklavenhalter_innen beobachtet und begutachtet wurden? Was war gemeinsam, wenn sich die europäische Oberschicht im argentinischen Tango einen proletarischen Schiebetanz aneignete, den es weniger virtuos in den eigenen Vorstädten schon jahrzehntelang gegeben hatte?⁵³

Wie die Wilden verankert Exotismus ursprünglich im Kolonialismus und nimmt Gemeinschaft als immer schon konstituiert an – auf der einen Seite die deutschen/europäischen/weißen Nachtänzer, auf der anderen Seite ihre ursprünglichen Produzenten, von deren Tänzen eine ansteckende Macht ausging, die eine bürgerliche Ordnung in Frage stellen konnte. Bezeichnenderweise unterstellten die Autoren der eigenen Gegenwart der 1980er Jahre, gegen die Macht der Ansteckung immun geworden zu sein. Möglicherweise konnten die Autoren Mitte der 1980er Jahre nicht absehen, welche Dynamik das Tanzen angesichts von Hip Hop, Break Dance und Techno, von Tango und Salsa annehmen würde.

Aber mit dem Abstand von zwanzig Jahren wird auch klar, was am Interpretationsmuster »Exotismus« und »Revitalisierung« immer schon problematisch war: Deutschland und Europa werden als Territorien adressiert, in denen scheinbar nur Weiße leben und in denen es keine Migration gibt.⁵⁴ Als in den 1980er Jahren afro-deutsche Frauen ihre Geschichte erforschten, deckten sie eine kontinuierliche Präsenz von schwarzen Menschen in Deutschland auf. Die Präsenz schwarzer Kultur in

51 Eichstedt/Polster: *Wie die Wilden*, S. 135.

52 Eichstedt/Polster: *Wie die Wilden*, S. 136.

53 Diese Gleichzeitigkeit überhaupt wahrgenommen und beschrieben zu haben, ist aber auch ein großes Verdienst von *Wie die Wilden*.

54 Vgl. dazu auch die Entstehungsgeschichte von Hip Hop in der Bundesrepublik der 1980er Jahre von Murat Güngör/Hannes Loh: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen 2002.

Tanzmonden, Varietékultur und Film ist unmittelbar mit der deutschen Kolonial- und Migrationsgeschichte verbunden.⁵⁵

Der Titel *Wie die Wilden* bekommt aus dieser Perspektive eine andere Bedeutung, denn »wie die Wilden« zu tanzen oder zu handeln, lässt sich aus der Perspektive schwarzer Deutscher schwerlich als Akt der Selbstbefreiung oder Erneuerung deuten, sondern war in erster Linie eine rassistische Anrufung. Zudem unterschlägt diese Metapher, dass die Tänze des *Black Atlantic* ja gerade nicht maximal different oder exotisch waren, sondern dem europäischen Gesellschaftstanz relativ ähnlich. Ein komplexes und ambivalentes Geflecht von Selbsterfindungen und Fremdentifikationen, von Übersetzungen und Positionswechseln wird mit einem scheinbar immer gleichen Mechanismus von Exotik, Ersatzhandlung und Ausbeutung erklärt.

Historiografien des Cakewalks in Europa

Nachdem Jan Nederveen Pieterse in *White on Black*, einem Buch über rassistische Stereotype schwarzer Menschen in der europäischen Alltagskultur den Cakewalk bereits kurz erwähnte, widmete ihm Jody Blake in ihrer kunsthistorischen Untersuchung *Tumulte Noir* über das Verhältnis von Populärkultur und Kunstbetrieb im Paris der Jahrhundertwende mehr Aufmerksamkeit.⁵⁶ Blake dekonstruiert den Diskurs um Primitivismus, der selten zwischen afroamerikanischen und afrikanischen Einflüssen unterschied und markiert den Cakewalk als entschieden modernes Produkt.⁵⁷ Rae Beth Gordon nimmt diesen Faden auf und situiert die französische Rezeption des Cakewalk in den populär-wissenschaftlichen Diskursen der Zeit, die von Nervosität über Epilepsie und die Rezeption von sozialdarwinistischer Degenerationstheorie reichten. Sie untersucht, wie Tänzerinnen den Cakewalk in ihre Auftritte in den *café-concerts* und *music halls* von Paris integrierten, wo sie bereits mit »epileptischen Tänzen« aufgetreten waren. Sie integrierten Gesten und

-
- 55 Katharina Oguntoye/May Opitz/Dagmar Schultz (Hg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Frankfurt am Main 1992. Diese Forschungsrichtung hat sich seither kontinuierlich weiterentwickelt. Vgl. Tobias Nagl: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009; Susann Lewerenz: *Die Deutsche Afrika Schau (1935-1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 2006; Peter Martin/Christine Alonzo (Hg.): *Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*, Hamburg/München 2004; Fatima El-Tayeb: *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität, 1890-1933*, Frankfurt am Main 2001; Katharina Oguntoye: *Eine afro-deutsche Geschichte. Zur Lebenssituation von Afrikanern und Afro-Deutschen in Deutschland, 1884-1950*, Berlin 1997.
- 56 Jan Nederveen Pieterse: *White on Black. Images of Africans and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven 1998, S. 136 ff.
- 57 Jody Blake: *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, University Park PA 1999.

Körperbewegungen, die mit Geisteskrankheit assoziiert waren, in ihre Tänze. Ausgerechnet diese Frauen griffen den Cakewalk zuerst auf der Bühne auf.⁵⁸

In ihrem neuen Buch *Dances With Darwin* behandelt Gordon diese komplexen Austauschprozesse unter dem Oberbegriff »unconscious imitation«, ein Phänomen, das um 1900 selbst Gegenstand intensiver wissenschaftlicher Forschung war.⁵⁹ Sie zeigt, dass die Lust an spektakulär inszenierten Abweichungen von gesellschaftlichen Normen in der französischen Populärkultur nicht erst mit der Ankunft des Cakewalks anfang, sondern dass seine Ankunft bereits bestehende polemische Relationen ausweitete und darin neue Bezüge herstellte.

Gordon rekonstruiert ein primitivistisch-pathologisierendes Rezeptionsmuster im Cakewalk, aber es ist das einzige, das sie untersucht. Sie setzt es von vornherein als hegemonial. Doch fand auf den Tanzflächen dasselbe statt wie auf Bühnen, in Karikaturen und Kommentaren? Hatten die Pariser_innen wirklich Angst vor Ansteckung und Rassenmischung, oder sollten diese Diskurse nicht eher andere Beziehungen und Bezugnahmen unterbrechen und undenkbar machen? Gab es nur eine Strategie der Rassifizierung oder verschiedene?⁶⁰ In einem anderen Text über den Cakewalk in Paris ist eine Karikatur abgedruckt, in der ein schwarzer Minstrel eine Gruppe Pariser Polizisten auslacht, die in Formation einen Cakewalk tanzen.⁶¹ In Gordons Arbeit kommen solche Bilder nicht vor, sie will von den Debatten um Ansteckung auf eine »anthropology of gesture« schließen. Das Verhältnis von Europa, Afrika und Amerika erschöpft sich in Allgemeinplätzen, es hat keine Geschichte und verändert sich auch nicht.

Blake und Gordon analysieren Paris als zentrale Bühne, auf der in Auseinandersetzung mit außereuropäischem Repertoire aus den Amerikas und den französischen Kolonien »die kulturelle Moderne« entstand. Dagegen setzt dieses Buch verschiedene Entstehungsgeschichten an verschiedenen Orten zueinander ins Verhältnis. Paris und London werden in Relation zu New York und Buenos Aires diskutiert, als wichtige Bezugspunkte im zeitgenössischen Metropolendiskurs, die aber ereignisgeschichtlich nur zwei von vielen Transitstationen des Cakewalks waren. Denn überall schloss der Tanz unterschiedlich an lokale Konfliktfelder und vorhandene

58 Rae Beth Gordon: *Natural Rhythm. La Parisienne Dances with Darwin, 1875-1910*, in: *Modernism/Modernity* 19/4 (2003), S. 617-656; dies.: *Fashion and the White Savage in the Parisian Music Hall*, in: *Fashion Theory* 8/3 (2004), S. 267-300.

59 Rae Beth Gordon: *Dances with Darwin 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham 2009, S. 19-33.

60 Vgl. die Kritik an Gordon in Mara Guesnet: *La Folie du Cakewalk. Tanz und race in Paris um 1900*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Köln, 2011.

61 Vgl. Davinia Caddy: *Parisian Cake Walks*, in: *19th-Century Music* 2007 30 (3): S. 288-317, hier: S. 297.

Repertoires an, wie Aufsätze über die Rezeption von Cakewalk in London und Wien bereits belegt haben.⁶²

Gesellschaftstanz in der Tanzwissenschaft

Inge Baxmann fragt in *Mythos Gemeinschaft* nach dem Zusammenhang von Körperpraktiken und der politischen Verfasstheit moderner Gesellschaften. Sie untersucht die Entstehung des modernen Ausdruckstanzes in den Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und rekonstruiert von dort aus Kontinuitäten zu den politisch-ästhetischen Projekten, die sich im Deutschland der 1930er Jahre in dezidiert national-faschistischer Ausprägung durchsetzten. Tanzen wird hier als »Kristallisationspunkt« eines diskursiven Raums konzipiert, der um die Frage kreiste, was moderne Gesellschaften, die sich auf keine transzendente Begründung mehr berufen können, zusammenhalten könnte.⁶³ Tanzen habe sich in seinem mimetischen Vermögen als Ersatz angeboten, um ein fehlendes sakrales Element von Gemeinschaft zu substituieren. Doch die Europäer_innen hätten sich nicht oder nicht genug von den Traditionen der Ekstase anstecken lassen, wie sie in schwarzen Tanztraditionen weiterentwickelt worden waren und wie sie der Moderne im Jazztanz zur Verfügung gestanden hätten. Diese Elemente seien in der westeuropäischen Zivilisation und ihrem christlich geprägten Verständnis von Gemeinschaft gebremst aufgenommen worden. Trotz der Polemisierung gegen die Unterdrückung des Körpers in der bürgerlich-westlichen Gesellschaft habe der moderne Tanz den Körper remoralisiert und das Potential von Jazztanz in den 1920er und 30er Jahren in erster Linie als bedrohliche Entgrenzung wahrgenommen. Statt einer Identifikation mit schwarzen Tänzen habe ihre Rezeption Abschießungs- und Abgrenzungsstrategien der Nationalisierung und Rassifizierung auf den Plan gerufen. Auch die radikalen Theoretikerinnen und Praktikerinnen des Ausdruckstanzes hätten damals ein Dogma vom »aufrechten Menschen« vertreten, dessen Kopf die Glieder kontrolliere.⁶⁴

62 Zum Verhältnis von ungarischer Czardas und Cakewalk um 1900 in Wien vgl. James Deaville: Cakewalk in Waltz Time? African-American Music in Jahrhundertwende Vienna, in: Susan Ingram/Markus Reisenleitner/Cornelia Szabó-Knotik (Hg.): Reverberations. Representations of Modernity, Tradition and Cultural Value in-between Central Europa and North America, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 17-40; zu London vgl. Jeffrey P. Green: »In Dahomey« in London in 1903, in: The Black Perspective in Music 1993 11 (1): S. 22-40.

63 »Gegen die Abstraktion des Warentauschs und ein Vertragsmodell von Gesellschaft suchten die kommunitären Projekte der Moderne nach neuen Formen sozialer Einheit. Die Versuche, über eine neue Wahrnehmungs- und Sinneskultur gemeinschaftsstiftende Energien zu befreien, bündelten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Faszinationen und eröffneten ein Feld kulturanthropologischer Reflexion.« Inge Baxmann: Mythos. Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München 2000, S. 253.

64 Baxmann, Mythos, S. 257.

Baxmanns Untersuchung belegt eindrücklich, warum »dem Tanz« kein inhärent befreiendes oder emanzipatives Moment zu Eigen ist, auch nicht oder gerade dann nicht, wenn er im Namen der Freiheit praktiziert wurde. Ähnlich wie *Mythos Gemeinschaft* für den Bühnentanz zeigt auch *Körper in Schiefelage* für den reformierten Gesellschaftstanz der 1920er und 30er Jahre eine Re-Moralisierung des Körpers auf. Doch gleichzeitig zeigt sich, dass das Verhältnis von schwarzen Tänzen und westeuropäischer Zivilisation komplexer war, als Baxmann annimmt. Sie setzt schwarz und afroamerikanisch ebenso synonym wie modern, europäisch und weiß. Obwohl sie nach dem Zusammenhang von moderner Tanzkultur und Faschismus fragt, spielt der Gesellschaftstanz keine Rolle, dabei gelang es noch im Nationalsozialismus nur unter Schwierigkeiten, mit der enormen Nachfrage nach Jazzmusik und dem hartnäckigen Swingen auf den Tanzflächen zu Rande zu kommen.⁶⁵

Mythos Gemeinschaft erzählt die Geschichte des Ausdruckstanzes tendenziell von ihrem nationalistischen, faschistischen oder selbstzerstörerischen Ende her und fluchtet diese Dynamik auf einen angeblichen Ursprung im Christentum. Dies gelingt nicht zuletzt dadurch, dass das Buch afroamerikanische Tanzgeschichte als per se widerständig essentialisiert und in dieser Vereinnahmung aus der eigenen Fragestellung ausschließt. Dabei waren afroamerikanische Tänze wie alle kulturellen oder künstlerischen Praktiken nicht per se widerständig, sondern entfalteten ihre Effekte immer erst im Spannungsverhältnis zu den Verhältnissen, in denen sie agierten. Sie sind auch nicht das Andere einer christlichen Tradition. Vielmehr waren Gospel und Spirituals die ersten Medien einer Verbreitung von schwarzer Kultur in Europa seit dem frühen 19. Jahrhundert und belegen eindrücklich die Präsenz einer schwarzen christlichen Tradition.⁶⁶ Auch in der afroamerikanischen Mittelschicht war Tanzen in *Jook Joints* verpönt und Tanzen in afroamerikanischen Kirchen streng reglementiert.⁶⁷ Unterschiede ergeben sich deshalb nicht allein aus den afrikanischen Wurzeln dieser Tänze, sondern aus der Geschichte, in der sie entstanden, und diese Geschichte lässt sich nicht fein säuberlich von der eigenen Geschichte trennen. *Mythos Gemeinschaft* belegt eindrücklich, dass auch eine explizit europäisch formulierte Fragestellung zum modernen Tanz im 20. Jahrhundert implizit den

65 Vgl. Kap. III.4. Mobilmachung.

66 Linebaugh und Rediker zeigen zudem, dass ihre Aneignung der christlichen Tradition des Jubilee Teil einer transatlantischen Bewegung war, die im 18. und 19. Jahrhundert diese Form der Befreiungstheologie entwickelte, vgl. Peter Linebaugh/Marcus Rediker: *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston MA 2000, S. 290-300.

67 Vgl. P. Sterling Stuckey: *Christian Conversion and the Challenge of Dance*, in: Thomas F. DeFrantz (Hg.): *Dancing Many Drums. Excavations in African American Dance*, Madison WI/London 2002, S. 39-58; Teresa L. Reed: *The Holy Profane: Religion in Black Popular Music*, Lexington KY 2003, S. 89 ff.

transatlantischen Resonanzraum mit aufruft, dessen postkoloniale und rassismuskritische Rekonstruktion im Zentrum dieses Buches steht.

FrauenKörperTanz von Gabriele Klein untersucht im Anschluss an Norbert Elias Tanzen als Spiegel gesellschaftlicher Veränderung und rekonstruiert die Transformation des Gesellschaftstanzes im 20. Jahrhundert in Relation zur langen Geschichte eines Zivilisationsprozesses.⁶⁸ Sie stellt die Geschichte des Gesellschaftstanzes und die Entstehung von Tanz als Kunstform als wechselseitig verflochtenes gesellschaftliches Verhältnis dar. Ein Auf und Ab von Revolution und Restauration wird ins Verhältnis zu einem langfristigen Trend veränderter Subjektivität in der Moderne gesetzt, die zunehmend auf Selbstkontrolle und Selbstdistanzierung setzte. Tanzen drückt aus dieser Perspektive einen Wunsch nach Befreiung aus und markiert zugleich den Übergang von alten in neue Abhängigkeiten. Während die Ambivalenz des Projekts Selbstbefreiung überzeugt, bleibt die Historisierung dieses Selbst aus.

Ähnlich wie bei Baxmann ist die Welt außerhalb Europas Projektionsfläche für eine als essentiell anders wahrgenommene Kultur, die lediglich Material für Anti-Haltungen zur Verfügung stellte. Als Philosophie, Wissenstechnik oder Kommunikationsweise wird sie nicht als Teil der Moderne analysiert. Die neuen Gesellschaftstänze seien »schlicht das Medium [gewesen], mit dem sich die Lust auf körperliche Ekstase ausleben ließ.«⁶⁹ Spontan und eruptiv hätten Umbruchstendenzen in der neuen Tanzlust ihren Ausdruck gefunden. Das würde bedeuten, dass diese Tänze in Europa nur ein Ventil für überschüssige Energie waren. Warum die Leute aber genau diese auswählten – es waren auf Jahrmärkten, in Völkerschauen und Weltausstellungen noch viel exotischere zu sehen –, lässt sich so nicht erklären.

Die Dynamik wird zeitlich zudem allein in der Weimarer Republik verortet und die Geschichte des Cakewalks im Kaiserreich ausgeblendet. Ein »wahrer Tanztaumel« sei nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, eine »Parkettrevolution«, die symptomatisch für die verlorene politische Revolution gewesen sei.⁷⁰

Klein interpretiert das, was die Europäer_innen nachtanzten als »in die abendländische Körpertradition gepresste Form volkstümlicher Tänze afrikanischer Herkunft«.⁷¹ Schwarze Tänze und schwarze Kultur werden so auf den Status von Volkskultur afrikanischer Herkunft reduziert. Abendländische Körpertradition formt scheinbar übermächtig afrikanische Kultur. Tänze, die in Auseinandersetzung mit Sklaverei und Rassismus, Segregation und Arbeitszwang entstanden, werden

68 Dieses Interpretationsmuster findet sich auch in Monika Fink: *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, Innsbruck 1996, die ebenfalls mit Norbert Elias' Zivilisationstheorie argumentiert.

69 Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin 1992, S. 157.

70 Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 168.

71 Klein, *FrauenKörperTanz*, S. 225.

behandelt, als gehörten sie nicht zur Geschichte von Tanzen im Zivilisationsprozess, sondern zu einer anderen Vergangenheit, die von ihrem vormodernen Ursprung zehrt. Schwarze Tänze spielen hier wieder eine ähnliche Rolle wie in Baxmanns Mythos Gemeinschaft – sie sind das Gegenüber einer eurozentristisch konzipierten Geschichte gescheiterter Selbstbefreiung.

Kaspar Maase verweist in *Grenzenloses Vergnügen*, einer Arbeit über die Entstehung von Massenkultur im 19. und 20. Jahrhundert, auf das Phänomen schwarzer Modetänze, verhandelt es aber unter der Überschrift »Tanzfieber«, ohne diesen Diskurs der Ansteckung zu analysieren.⁷² Fieber und Epidemien ersetzen nach wie vor die Frage nach Akteuren und Kräften dieser Dynamik, die nationale und eurozentristische Konstruktionen des Forschungsgegenstands sprengen. Sie sind symptomatisch dafür, dass ihre Geschichte eigentlich noch nicht erzählt wurde.

Tanzen in der Geschichtswissenschaft

Während Tanzen in den Kulturwissenschaften in den letzten Jahren zu einem prominenten Gegenstand avancierte, spielt es in der deutschen Geschichtswissenschaft eine untergeordnete Rolle.

In Überblicksdarstellungen zur Geschichte des deutschen Kaiserreichs werden Veränderungen im Gesellschaftstanz als einer der vielen Anfänge moderner Massenkultur interpretiert, neben veränderten Konsum-, Verkehrs- und sonstigen Unterhaltungsmöglichkeiten, die sich den Menschen im Zuge der Industrialisierung eröffneten.⁷³ Stadt wird hier als Integrationsmaschine gedacht, die von den push- und pull-Faktoren der Migration angeheizt wird. Der Antagonismus verläuft in Ulrich Wehlers *Gesellschaftsgeschichte* zwischen Modernisierungsfähigkeit und Traditionsmacht. Erstere steht für die Durchsetzung einer bürgerlichen Gesellschaft, letztere für ihre Blockade.⁷⁴ Die Tanzsäle des 19. und 20. Jahrhunderts waren sicherlich Teil solcher Prozesse der Integration, doch ihre Produktivität ging in dem von Wehler konstruierten Antagonismus nicht auf. Das Repertoire des *Black Atlantic* erlaubte vielmehr, einer weißen, bürgerlichen Subjektivität die Definitionsmacht über Begriffe wie Tradition und Moderne wieder streitig zu machen.

Der Historiker August Nitschke, einer der Begründer der historischen Anthropologie in Deutschland, hat sich dem Tanzen ausführlicher gewidmet. In seinem Buch *Körper in Bewegung* fragt er, welchen Unterschied es für die Wahrnehmung der Realität macht, wie sich die Menschen im Raum bewegten. Veränderungen sei-

72 Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1871-1918*, Frankfurt am Main 1997.

73 Vgl. Volker Ulrich: *Die nervöse Großmacht. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs 1871-1918*, Frankfurt am Main 1997.

74 Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band: Von der »Deutschen Doppelrevolution« bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, 1849-1914*, München 1995, S. 1253-1257.

en nicht nur darauf zurückzuführen, dass sich die Menschen oder die Strukturen verändert hätten, sondern auch auf veränderte Bewegungsweisen und neue Interaktionsmöglichkeiten zwischen Menschen und Dingen.⁷⁵

In *Der Kult der Bewegung* schreibt Nitschke über die Zeit um 1900 und analysiert veränderte Körperbewegungen beim Turnen, der rhythmischen Gymnastik und schwarzen Modetänzen. Seine Analyse sticht heraus, weil er Tanz nicht nur als Spiegel gesellschaftlicher Veränderung interpretiert, sondern als Praxis, die selbst Veränderung ermöglichte und unterschiedlichen Interessen zugute kam. Sie ist als Teil gesellschaftlicher Konflikte gedacht.⁷⁶ Nach Nitschke verfolgten die Verfechter oder Kritiker der einen oder anderen Praxis unterschiedliche Ordnungsvorstellungen.⁷⁷ Jazztanz habe sich Zweck-Mittel-Relationen entzogen und stattdessen die Wahrnehmung von Gleichzeitigkeiten intensiviert. Dass daraus Handlungsmacht und Veränderungspotential erwuchs, zeigt auch dieses Buch.

Nitschke schließt von zeitgenössischen Kommentaren eins zu eins auf die Tänze und die Subjektivität der Tänzer_innen. Die Zeitgenossen hätten die »eigentümliche Freiheit«, die im Erlernen von isolierten Körperbewegungen liegt, nicht verstanden. Der heterogene Quellenkorpus dieser Untersuchung legt dagegen eine Geschichte der Wahrnehmungen frei, die nicht nur von (immer gleichen) Irrtümern und Missverständnissen geprägt war, sondern auch von Momenten der Selbstreflexion und Selbsterkenntnis. Koloniale Logiken und Wissensbestände waren nicht für alle gleich selbstverständlich, sondern zirkulierten in einem Feld, in dem auch andere Haltungen und andere Selbstimaginationen möglich waren.

Möglich ist ein solcher Reduktionismus bei Nitschke auf Grund einer eingeschränkten Quellenbasis und weil er die Tänze auf afrikanische Wurzeln und ihre Herkunft in der Zeit der Sklaverei reduziert. Wieder ist die Kultur der Diaspora nur ein Medium, diesmal um afrikanische Rhythmen nach Europa zu transportieren, wo sie dann in den Ohren der europäischen Avantgarde auf fruchtbaren Boden fielen. Der Aufbruch in die Moderne, so der Untertitel des Sammelbandes, in dem der Text erschien, wäre damit wieder von dieser europäischen Avantgarde vollzogen worden und schwarze Tänze, Rhythmen und Musik lediglich das Rohmaterial, aus dem diese kulturelle Moderne geschaffen wurde.⁷⁸ Damit unterläuft der Text den Anspruch

75 August Nitschke: *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Stuttgart 1989.

76 August Nitschke: *Der Kult der Bewegung. Turnen, Rhythmik und neue Tänze*, in: ders./Gerhard A. Ritter/Detlev Peukert/Rüder vom Bruch (Hg.): *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930*, Reinbek 1990, S. 258-285.

77 Nitschke, *Der Kult der Bewegung*, S. 277-278.

78 Vgl. die Ausstellung *Black Paris* über die Rezeption der Kultur der Schwarzen Diaspora in Paris durch weiße, europäische Künstler_innen. Der Cakewalk ist »Vorgeschichte« und geht scheinbar gänzlich in einem exotistischen, revitalisierenden Gebrauch auf. To-

Nitschkes selbst, wie er ihn in *Körper in Bewegung* formuliert, wo er andere Konzepte von Handlungsmacht für die Geschichtswissenschaft zu erschließen versucht, die Resonanzbeziehungen und komplexe Interaktionsgefüge untersuchen.

In der Geschichtswissenschaft der USA finden sich bereits mehr sozialgeschichtliche Untersuchungen zur Alltagsgeschichte des Tanzens im Übergang von 19. zum 20. Jahrhundert. Linda Tomko analysiert in *Dancing Class* die Transformation der Tanztraditionen europäischer Einwanderer in Städten wie New York und Chicago zu einer amerikanischen und verknüpft diese mit Konzepten aus der Körper- und Geschlechtergeschichte, die das Verhältnis von Tanzen und Arbeiten, von geschlechtlicher Arbeitsteilung und ethnischer Differenzierung behandeln. Doch der Zusammenhang mit der Entstehung schwarzer Tänze bleibt relativ unbestimmt.⁷⁹ Der Historiografie in den USA fiel es lange schwer, die Transformation des auf europäische Vorbilder zurückgehenden Gesellschaftstanzes und die afroamerikanische Tanzgeschichte in einer Untersuchung zu synthetisieren.⁸⁰ Manche setzten die Geschichte von Jazz Dance mit dem »American vernacular« gleich und erzählten sie durchweg in Form von *oral histories* aus der Perspektive von Afroamerikaner_innen.⁸¹ Doch mittlerweile wächst die Aufmerksamkeit für Tanzen in geschichtswissenschaftlichen Arbeiten, die einen solchen Versuch unternehmen.⁸²

Anders als in der europäischen Geschichtsschreibung geht die afroamerikanische nicht von der »Wildheit« dieser Tänze aus, sondern betont die Coolness und Lässigkeit, also das Gegenteil von einem rauschhaften und fiebrigen Zustand der Selbstverausgabung unter Aufgabe von Körpergrenzen und Normen.⁸³ In seiner

bias Wendt/Bettina Lintig/Kerstin Pinther (Hg.): *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*, Wuppertal 2006.

79 Vgl. Linda J. Tomko: *Dancing Class. Gender, Ethnicity, and Social Divisions in American Dance, 1890-1920*, Bloomington 1999; ein ähnliches Problem, unterschiedliche Rassen miteinander in Beziehung zu setzen, zeigt sich auch in Kathy Peiss: *Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century*, New York/Philadelphia 1986. Systematischer versucht dies Mark Franko: *The Work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Middletown CT 2002, allerdings nicht für den Gesellschaftstanz, sondern den Bühnentanz.

80 Vgl. dazu jüngst Ralph G. Giordano: *Social Dancing in America. A History and Reference*, Westport CT/London 2007.

81 Vgl. Marshall Stearns/Jean Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, New York 1994, Erstausgabe 1968.

82 Vgl. Julie Malnig (Hg.): *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, Urbana IL/Chicago 2009; Ned Sublette: *The World That Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Chicago IL 2008. Tanzen ist hier eine zentrale Quelle, um die Transformationen von New Orleans zwischen karibischem Archipelago und kontinental-amerikanischem Imperialismus zu bestimmen.

83 Im Gegenteil verweist die Ästhetik der Coolness auf eine Philosophie der Balance, vgl. Robert Farris Thompson: *An Aesthetic of the Cool. West African Dance* (1966), in: Ge-

Studie *Race Rebels* widmet sich Robin D. G. Kelley unter anderem dem Phänomen Lindy Hop und der subproletarischen Kultur der Zoot Suits der 1940er Jahre, um die Politik von Malcolm X, seine Chancen und sein Scheitern, zu verorten. Kelley betont die relative Autonomie von Orten wie *dance halls* gerade auch gegenüber Vorbehalten der schwarzen Kirchen gegenüber dem Tanzen oder kleinbürgerlichen Ressentiments innerhalb der schwarzen Community.⁸⁴ Ähnlich argumentiert Katrina Hazzard-Gordon in *Jookin*, die das Tanzen einerseits in eine Kontinuität des Widerstands gegen Sklaverei, Rassismus und Ausbeutung stellt und die Praxis zugleich ins Verhältnis zur *Great Migration* setzt, in der eine urbane schwarze Kultur entstand, die sich von bürgerlichen Imperativen der Integration absetzte, wie sie gerade auch von afroamerikanischen Eliten formuliert wurden.⁸⁵ Hazzard-Gordons rekonstruiert die institutionellen Rahmenbedingungen der neuen Tänze in Relation zur herrschenden Ökonomie. Sie zeigt, wie sie entlang mikropolitischer Konfliktlinien entstanden, die sich quer durch die Gesellschaft zogen und Konflikte innerhalb der schwarzen Community ebenso umfassten wie Widerstand gegen den hegemonialen Rassismus der Segregation. Hazzard-Gordon und Kelley betonen den subproletarischen Charakter vieler Orte, an denen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Tänze erfunden wurden, deren enorme Kommunikationsfähigkeit die Geschichte des Tanzens im *Black Atlantic* des 20. Jahrhunderts prägte.

Anders argumentiert Brenda Dixon Gottschild, die in der Geschichte schwarzer Tanzmoden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine lineare Entwicklung ausmacht, von der erzwungenen Anpassung an europäische Muster hin zu einer zunehmenden Befreiung von diesen Restriktionen.⁸⁶ Vom Cakewalk über den Charleston sieht sie eine Afrikanisierung am Werk, in der afroamerikanische Tänzerinnen und Tänzer mehr und mehr zu sich selbst gefunden hätten. Diese linearisierte Lektüre bewertet das Repertoire an Tänzen im Nachhinein an normativen Kriterien, die in jedem historischen Moment nicht gegeben, sondern höchst umstritten waren.⁸⁷ Denn sie zeigt zugleich, dass die Nachfrage nach schwarzen Tänzen im Unterhaltungsgewerbe eine für alle Beteiligten ambivalente und strategisch aufgeladene Situation erzeugte.⁸⁸ Sozialgeschichtliche Untersuchungen betonen außerdem, dass es beim

na Dagel Caponi (Hg.): Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking. A Reader in African-American Expressive Culture, Amherst 1999, S. 72-86.

84 Robin D. G. Kelley: *Race Rebels. Culture, Politics, and the Black Working Class*, New York 1996, S. 163 ff.

85 Katrina Hazzard-Gordon: *Jookin'. The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Philadelphia PA 1990.

86 Brenda Dixon Gottschild: *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*, New York 2003.

87 Das zeigt sie auch selbst in Gottschild, *Digging*, S. 81 ff.

88 Vgl. auch die Debatten um den Status von Tanz in der Harlem Renaissance in Wendy Perron: *Dance in the Harlem Renaissance. Sowing the Seeds*, in: Dorothea Fischer-

Tanzen nicht darum ging, Freiheit auszudrücken, sondern darum, sich ganz konkrete Freiheiten im Alltag zu nehmen. In ihrem Buch *To 'Joy My Freedom* erzählt Tera W. Hunter von afroamerikanischen Dienstmädchen, die lieber die Nächte durchtanzten, auch gegen den Willen ihrer weißen Arbeitgeber oder die Vorbehalte der afroamerikanischen Mittelklasse, als sich eine nach den Maßstäben bürgerlicher Reformer_innen sinnvolle Freizeitbeschäftigung zu suchen.⁸⁹

Relevante Bezugspunkte für diese Arbeit finden sich auch in den geschichtswissenschaftlichen Debatten um Methoden transnationaler Geschichtsschreibung und Ansätze einer neuen Globalgeschichte.⁹⁰ In *Die Geburt der modernen Welt* untersucht Christopher Bayly das lange 19. Jahrhundert als Verbindung verschiedener Gesellschaften rund um den Globus, die »vermischte politische Ordnungen« hervorgebracht hätten.⁹¹ Bayly argumentiert auch kulturgeschichtlich, wenn er in der Einleitung die tendenzielle Angleichung von Körperpraktiken registriert, die er teils einem Streit um Aneignung zurechnet, teils als Effekt kolonialen Zwangs kennzeichnet. Doch die Impulse der Veränderung gehen von einem europäischen Zentrum aus und werden in den globalen Verflechtungen lediglich modifiziert und mit bereits vorhandenen Traditionen gemischt. Die Routen der Vermischung folgen den Routen der Expansion.⁹²

Diese Vorstellung von Vermischung unterscheidet sich von dem, was in den *Subaltern Studies* als »entangled history« bezeichnet wurde.⁹³ Anders als in Narrativen von Hybridisierung geht es um Konfliktlinien, die sowohl westliche wie nicht-westliche, koloniale wie metropolitane Situationen durchzogen. In Deutschland hat besonders Shalini Randeria in *Geteilte Geschichte und verwobene Moderne* dafür plädiert, nach Theorien zu suchen, die »relational, offen und sensibel gegenüber verflochtenen Mustern« sind. Die Fiktion von ursprünglich reinen Kulturen und der »Unreinheit« historischer Prozesse müsse aufgeben werden. Es gebe nicht eine (implizit) europäische Moderne und außereuropäische Varianten davon, sondern die

Hornung/Alison D. Goeller (Hg.): *EmBODYing Liberation. The Black Body in American Dance*, Hamburg 2001, S. 23-39.

89 Tera W. Hunter, *To 'Joy My Freedom. Southern Black Women's Lives and Labors after the Civil War*, Cambridge MA 1997, S. 168-186, hier: S. 179.

90 Vgl. Angelika Epple/Angelika Schaser (Hg.): *Gendering Historiography. Beyond National Canons*, Frankfurt am Main 2009; Gunilla Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hg.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006.

91 Christopher A. Bayly: *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780-1914*, Frankfurt/New York 2006, S. 13.

92 Bayly, *Geburt*, S. 35.

93 Vgl. Shalini Randeria: *Entangled Histories of Uneven Modernities. Civil Society, Caste Solidarities and the Post-Colonial State in India*, in: Yehuda Elkana u.a. (Hg.): *Unraveling Ties. From Social Cohesion to New Practices of Connectedness*, Frankfurt am Main/New York 2002, S. 284-310.

Aufgabe der Gegenwart sei es, »multilaterale historische Konfigurationen« zu untersuchen.⁹⁴

Dipesh Chakrabarty betont in *Provincializing Europe* ebenfalls, dass nicht nur die Geschichte der Welt, sondern auch die Geschichte Europas aus einer postkolonialen Perspektive geschrieben werden muss. »Europa« ist nicht der Ausgangspunkt, sondern das Ergebnis dieser Geschichte, ein hyperrealer Referenzrahmen, an dessen Herausbildung nicht nur Akteure in Europa, sondern auf der ganzen Welt mitgewirkt hätten. Gerade auch außereuropäische Intellektuelle schufen Europa als einheitlichen Referenzpunkt, um einen Ursprungsort zu markieren, auf den sie sich beziehen und von dem sie sich abgrenzen konnten. Die Rekonstruktion dieses Geschehens stellt indessen Herausforderungen an die Geschichtsschreibung, die in besonderem Maße gefordert sei, keine Geschichte der Sieger zu schreiben. Differenz, so Chakrabarty, dürfe nicht länger verzeitlicht werden, wie sie in der Rede von Anachronismen und Vorwegnahmen häufig narrativiert werde. Ebenso wenig genüge ein additives Verständnis von Geschichtsschreibung, das immer nur neue Kapitel zum großen Buch der Geschichte hinzufüge und Zeit als immer schon säkular und linear denke. Statt weiter die Geschichte von Minderheiten zu schreiben, schlägt er vor, eine neue Form zu entwickeln, die es erlaube, »minoritäre Geschichten« zu schreiben.⁹⁵

Auf den ersten Blick erscheint das als unmögliches Unterfangen, schließlich ist Geschichte gerade der Gegenbegriff zum Begriff des Werdens im Werk von Gilles Deleuze und Felix Guattari, auf die sich Chakrabarty hier bezieht. Im Minoritärwerden gerät etwas auf Abwege, die Sprache, ein Körperteil, ein Gedanke. Fluchtlinien sind als abstrakte Linien der Mutation gedacht, die Entsubjektivierung ermöglichen und somit aus der retrospektiven Logik von Geschichte herausweisen. Es werde in den herrschenden Begriffen unwahrnehmbar und konstituiere gerade keine (neue) Geschichte.

Chakrabarty geht dagegen von Spuren im Archiv aus, die zeigen, dass dieses Werden am historischen Prozess beteiligt war, Reaktionen hervorrief und Widerstände erzeugte. Historische Narrative entledigten sich dieser Dimension häufig, indem sie das, was nicht in eine diagnostizierte Tendenz passe, behandeln, als sei es ein Überrest der Vergangenheit, der nur noch darauf warte, vom Lauf der Zeit gehoben zu werden.

94 Shalini Randeria: Geteilte Geschichte und verwobene Moderne, in: Jörn Rüsen/Hanna Leitgeb/Norbert Jegelka (Hg.): *Zukunftsentwürfe. Ideen für eine Kultur der Veränderung*, Frankfurt am Main 1999, S. 87-96, hier: S. 87.

95 Chakrabarty schließt hier u.a. an Deleuze/Guattaris Lektüre von Kafka an und grenzt *Subaltern Studies* so von *Minority Histories* ab, vgl. Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton NJ 2000, S. 100-101.

Wie die obigen Beispiele gezeigt haben, finden sich dieser Ausschluss bestimmter Formen, Objekte, Artikulationsweisen und Akteure aus der Geschichte des Tanzens in vielen Untersuchungen. Sie bemühen Mythen wie das Tanzfieber, sprechen von Ansteckung und Krankheit und erklären die Tänze zu einem Rohmaterial und einem Medium, als seien sie passive Einschreibflächen für die Wünsche, Ängste, Bedürfnisse und Pathologien der westlichen Welt gewesen. Die folgenden Kapitel zeigen, dass dieses Verhältnis zur Welt und zur eigenen Gegenwart mit einem erheblichem Aufwand verbunden war und alles andere als reibungslos funktionierte.

Aufbau

Der erste Abschnitt *Herkunft* rekonstruiert vier verschiedene Herkunftslinien des Tanzens im *Black Atlantic*:

Eine erste Linie analysiert die Aktualisierung eines mittelalterlichen Diskurses über Tanzwut in der modernen Medizingeschichtsschreibung und setzt ihn als modernen, pathologisierenden Diskurs ins Verhältnis zu anderen, gleichzeitig kursierenden Fiebern. Sie verhandelten im ausgehenden 19. Jahrhundert gesellschaftspolitische Veränderungen, die von Konsumkultur und Urbanisierung geprägt waren.

Eine zweite Linie untersucht anhand von Forschungsliteratur und exemplarischen Primärquellen die Herkunft des europäischen Paartanzes in der Frühen Neuzeit und geht dem dabei entstandenen Streit nach, wem die beim Tanzen erzeugten Kräfte zu Gute kommen sollten – den Tanzenden, oder der Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung. Dieser Streit aktualisierte sich in den Tanzmoden des 20. Jahrhunderts. Das Kapitel stellt den neuen Tänzen, die als stumme Politiken der Pose selbst eine Quelle darstellen, skandalisierende, moralisierende und pädagogisierende Stimmen gegenüber. Hier zeichnen sich bereits Zusammenhänge zwischen verschiedenen Tanzmoden ab wie beispielsweise zwischen Cakewalk und Tango.

Eine dritte Herkunftslinie ergibt sich aus der Geschichte der Sklaverei: Das Kapitel untersucht den Blick auf den tanzenden Körper im Verhältnis zum Körper als virtuellem Reservoir von Arbeitskraft. Diese Linie führt zur Forschung über »Ermüdung« im ausgehenden 19. Jahrhundert, die unter den Bedingungen freier Lohnarbeit die Frage nach den Grenzen der Intensivierbarkeit körperlicher Tätigkeit stellte.

Als vierte Herkunftslinie untersucht der Abschnitt verschiedene Migrationen, die um 1900 in urbanen Konstellationen aufeinander trafen. Von der Erinnerung an die Flucht vor der Sklaverei über die beginnende *Great Migration* von Afroamerikaner_innen in den USA zu den sich formierenden nationalstaatlichen Migrationsregimen des 20. Jahrhunderts, die mit dem Diskurs über *White Slavery* eine gespenstische Wiederauflage des Abolitionsdiskurses unter umgekehrten Vorzeichen lieferten – die Tanzmoden des 20. Jahrhunderts waren eng mit Kämpfen um Bewe-

gungsfreiheit verbunden. Dieses Kapitel rekonstruiert ein Spannungsverhältnis von Flucht- und Integrationslinien, das den Begriff *Color Line* prägte.

Der Cakewalk tauchte um 1900 an verschiedenen Orten rund um den Atlantik fast gleichzeitig auf Theaterbühnen, Bildpostkarten, Zeitschriften, den Deckblättern von Musiknoten oder in kolonialen Reiseberichten auf. Wer wann mit wem tanzte, war allerdings sehr verschieden. Der zweite Abschnitt *Entstehung* geht an fünf verschiedenen Orten rund um den Atlantik diesen Spuren nach und setzt sie ins Verhältnis zu den lokal spezifischen Konflikten um die Bedingungen des Zusammenlebens. Bei allen Unterschieden ermöglichte er, überall Fragen von Bürgerschaft und Rechten zu verhandeln, die offiziell geklärt waren, tatsächlich aber als Kämpfe um Rasse, Klasse und Geschlecht den Alltag bestimmten. Dabei werden Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen diesen Orten verdeutlicht, besonders aber wird auf ihre Vernetzung aufmerksam gemacht. Die fünf Kapitel über New York, Buenos Aires, Viktoria (Kamerun), Kapstadt und Berlin zeigen, dass der Cakewalk besonders dort erfolgreich war, wo in der Logik der Segregation etwas fehl am Platz, unerwünscht oder skandalös war. Die Orte stehen nicht exemplarisch für je ein Territorium, sondern dokumentieren Verbindungslinien – materiell über interne und externe Migration, imaginär über die Projektionsflächen eurozentristischer Vorstellungen von Zentrum und Peripherie, und politisch über den Transfer von Konzepten, Begriffen und Posen. Obwohl er lokal je spezifische und unterschiedliche Funktionen erfüllte und verschiedene Akteure involvierte, mobilisierte er überall eine eigentümliche Kraft, zunehmend naturalisierte und rassifizierte soziale Verhältnisse für Momente in polemische Relationen zu verwandeln.

Das vierte Kapitel *Verwandlung* geht methodisch anders vor. Nach der Rekonstruktion dieser Beziehungsgeflechte und Konfliktlinien untersucht *Körper in Schieflage* exemplarisch Deutschland als Durchgangsstation für transatlantische Medienbewegungen und fragt nach der Art und Weise, wie die Zirkulation von Bildern, Bühnen, Texten und Körperbewegungen die Verwandlungsdynamik des Tanzens im *Black Atlantic* um 1900 strukturierte. Damit lässt sich medienhistorisch explizit machen, was die Genealogie von Herkunft und Entstehung noch implizit ließ: den Anteil medialer Vermittlung am Phänomen Tanzmoden. Ausgehend von der These, dass Bedeutung stets im Übergang zwischen Medien hervorgebracht wird, in Prozessen der Übersetzung und im konkreten Gebrauch eines Repertoires an Gesten, Haltungen und Bewegungsmustern in verschiedenen medialen Ensembles, zeigt dieser Teil die relative Eigenmacht der Dinge auf, die als Medienbewegungen den Strudel des *Black Atlantic* mit erzeugten. Der Abschnitt untersucht Rahmung, Schnitt, Bild- und Lichttechniken, Beschriftungen oder andere Nachbearbeitungen von Bildern ebenso wie die Regierungstechniken der Disziplinierung und Normalisierung in Tanzlehrbüchern, die der expansiven Eigendynamik des Phänomens regulierend und pädagogisierend beizukommen versuchten.