

Gabriele Klein

PASSAGEN
Zum Crossover der
Tanzkulturen

B-Boys¹ bei der Eröffnungsfeier der Expo, den Olympischen Spielen und auf Tanzfestivals, in den Stücken von Pina Bausch oder William Forsythe, Hip-Hop-Choreographen als Shootingstars der zeitgenössischen Tanzszene: Beispiele von derartigen Crossover zwischen den Welten der Hoch- und Populärkultur – und das meint auch immer zwischen Lebenswelten – gibt es viele. Die Berner Tanztage bildeten zwanzig Jahre lang eine wichtige und – als etabliertes Festival – eine prominente Plattform, auf der diese Crossover präsentiert wurden: Accorap (2001) und Grupo de Rua de Niteroi (2004) führten vor, wie sich B-Boying mit zeitgenössischer Tanzästhetik und anderen tanzkulturellen Traditionen verbinden kann.

Dieser Beitrag fokussiert die Übergänge zwischen populärem und künstlerischem Tanz. Er stellt den Dualismus in der westlichen Tanzmoderne zwischen Hochkultur und populärem Tanz als einen Chiasmus im tanzkulturellen Raum vor, der zugleich distinktiv zwischen verschiedenen tanzkulturellen Traditionen wirkt. Der für Soziologie und für Tanzwissenschaft so schwer zu fassende Zusammenhang von sozialer Erfahrung und ästhetischer Praxis soll dabei vor allem entlang von zwei Fragen zur Diskussion gestellt werden: In welchem sozialen und kulturellen Kontext sind populäre Tänze in der westlichen Moderne entstanden und was sagt die tanzkulturelle Praxis über den sozialen Kontext aus? Und zweitens: Wie und unter welchen Bedingungen erfolgt ein Crossover von populärem Tanz zum künstlerischen Tanz?

In and Out: Die populären Tanzkulturen der Moderne

Die europäische Tanzmoderne, die etwa um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einsetzt, ist von Anfang an mit einem neuartigen, für die Moderne charakteristischen Phänomen konfrontiert: dem Dualismus von Hoch- und Populärkultur. Tanzmoderne, das heißt: Balletts Russes und Ausdruckstanz auf der einen Seite und populäre Tänze – vor allem aus anderen Kulturen – auf der anderen Seite. Denn erst in der Moderne entwickelt sich im Zuge von Industrialisierung und Verstädterung eine populäre Stadtkultur, die als »Massenkultur« seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allem die bürger-

¹ Breakdance ist ein von Medien erfundener Begriff; der damit verbundene Tanz heißt in der HipHop-Szene B-Boying.

liche Kulturkritik beschäftigte.² Von Gustave Le Bon über Ortega y Gasset bis hin zu Theodor W. Adorno galt die Kultur der aufstrebenden Mittelschichten und des Kleinbürgertums als Einbruch in die dem Bürgertum bislang vorbehaltenen Kultur-Räume der Stadt. Und sie galt als eine Kultur der Minderwertigkeit: Ob Lichtspielhäuser, Varietés oder Tanzlokale – all diese neuen kulturellen Einrichtungen schienen geschaffen für ein leichtes Amüsement der Massen, gegen das sich das auf Sammlung und Distanz bedachte Bürgertum abzugrenzen trachtete.

Insbesondere das neue Tanzvergnügen, das mit der explosionsartigen Ausbreitung von Tanzlokalen in den europäischen Metropolen das Lebensgefühl der Städter, der Arbeitsmigranten und Landflüchtlinge prägte, wurde zum Inbegriff der neuen, an Körper- und Sinneslust orientierten Stadtkultur. Ein Beispiel: Allein in Berlin waren im Jahr 1930 899 Lokale mit Tanzerlaubnis verzeichnet, knapp 200 davon befanden sich in den Zentren Friedrichstraße und Berlin-West.³ Den bürgerlichen Kulturkritikern galten diese »Pläsierkasernen« (Kracauer) als »Asyle für Obdachlose« und »Märkte der Prostitution«⁴ und dieser Ruf des Zügellosen, Verruchten und sozial Deklassierten sollte die populären Tanzlokale bis heute – von der Tanzbar zu Beginn des 20. Jahrhunderts über die Discos der 1970er und die Techno-Clubs der 1990er Jahre begleiten. So wusste der »Spiegel« noch angesichts der Techno-Welle von »einem Haufen kranker tanzender Halbnackter« zu berichten, die »nicht viel mehr als bumsen, schlucken und tanzen«⁵ wollen.

Wie die Tanzmusik – vom »Niggerjazz«, über Swing, Rock'n'Roll, Soul, Funk, Disco, Techno oder HipHop – wurde das populäre Tanzen zum Inbegriff von Modernität, von modernem Lebensstil, aber auch von Migration und kulturellem Mix. Tanzen wird zu einer Reise in eine imaginierte fremde Welt. Es ist eine Körper-Reise, die durch die fremden Rhythmen und polyzentrischen und polyrhythmischen Bewegungsmuster das Andere, das Außeralltägliche, die imaginierte Sozialwelt erfahrbar werden lässt: Ob Tango, Rumba, Charleston oder Shimmy von den 1910er bis 1930er Jahren, Swing in den 1940ern, in den 1950ern Rock'n'Roll, in den 1970ern Disco und Pogo, seit den 1980ern Lambada, Mambo, Salsa oder Breakdance, in den 1990er Jahren Techno –

² Vgl. Gabriele Klein: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 80–103.

³ Vgl. Knud Wolffram: *Tanzdielen und Vergnügungspaläste. Berliner Nachtleben in den dreißiger und vierziger Jahren, von der Friedrichstraße bis Berlin W, vom Moka Efti bis zum Delphi*, Berlin: Edition Hentrich 1992, S. 19 u. 228 f.

⁴ Hans Ostwald: *Berliner Tanzlokale*, Berlin, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger GmbH, 1905, S. 3.

⁵ Vgl. Die Party-Partei, in: *Der Spiegel* vom 15. 7. 1996, S. 92; dazu ausführlicher G. Klein: *Electronic Vibration*, S. 13 ff. u. S. 138–147.

all diese Tänze waren und sind für den weißen Europäer ein Spiel mit dem »Anderen«: Mit einer fremden Körper- und Bewegungspraxis, mit unbekannten Geschlechtercodes, mit unvertrauten Gesten und andersartigen Bewegungsmustern und -figuren. Als Ausdruck des »Anderen der Moderne« versprechen sie die Erfüllung der Sehnsucht nach Nähe, Tiefe, Gefühl und Authentizität, nach all dem, was der individualisierte Stadtbewohner zu vermissen glaubt. Und zwar dort, wo der immer wieder, in verschiedenen historischen Schüben aus sozialen Bindungen freigesetzte individualisierte Stadtbewohner sich am sichersten glaubt: in seinem Körper.

Städte, ihre Bevölkerungsdichte, soziale Dynamik und kulturelle Vielfalt waren wiederum der Nährboden für die Entwicklung neuer Tänze. Sie waren und sind der »Hafen«, in dem die fremden Tänze anderer Kulturen und Kontinente ankerten und »umgeschlagen« werden: Von den orientalischen Tänzen des 19. Jahrhunderts bis hin zu den afrikanischen Tänzen – all diese Tänze leisten einen wesentlichen Beitrag zu dem Bild der westlichen Moderne über den »Orient« oder »Afrika«, über geheimnisvolle, sinnliche Körper und »schwarze Haut«. Als exotisierte Repräsentanten einer fremden Kultur- und Körperpraxis wurden sie begehrt und als Begehrtes zugleich verdrängt und diskriminiert. Nicht zufällig traten die meisten »orientalischen Tänzerinnen« – wie auch manche Berühmtheiten der Tanzmoderne⁶ – in Varietés auf und blieben auf diese Weise – bis auf wenige Ausnahmen wie »La Goulue«, »La belle Otéro«, Saharet, Sada Yacco beispielsweise – der Vergnügungskultur verhaftet. Und nicht zufällig finden bis heute erst dann Choreographinnen und Choreographen aus anderen Kulturen Akzeptanz als zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer und eine entsprechende Position im zeitgenössischen Tanzdiskurs, wenn sie ein Crossover zum westlichen Ästhetikkonzept vollzogen haben. Ismael Ivo, der mit seinem Stück *Under Skin* bei den Berner Tanztagen 1989 zu Gast war, ist dafür ein gutes Beispiel. Und schließlich findet B-Boying erst dann Eingang in den zeitgenössischen Kunstdiskurs, wenn es – als Tanztechnik und Tanzästhetik – von den legitimierten Sprechern dieses Feldes anerkannt wird.

Als Migrationskulturen verbreiteten sich die neuen Tänze der populären Kultur global und repräsentieren bis heute, in ihren verschiedenen lokalen Ausprägungen, urbane Lebenserfahrungen, die von dem Widerstand gegen den

⁶ So zeigen beispielsweise Brygida Ochaim und Claudia Balk, dass nicht nur einige der wichtigsten Wegbereiterinnen des modernen Tanzes wie Ruth St. Denis, Loie Fuller oder Isadora Duncan ihre Karrieren in Varietés begonnen hatten, während andere große Tänzerinnen jener Zeit in den »Plätscherkasernen« und Vergnügungslökalen der Halb- und Demimode verblieben wie Anita Berber (vgl. Brygida Ochaim/Claudia Balk: *Variété-Tänzerinnen um 1900*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 1999).

tradierten Sitten- und Moralkodex einer weißen bürgerlichen Klasse – wie im Tango – bis zu einer subversiven Praxis schwarzer Jugendlicher – im Hip-Hop – reichen.

Die populären Tänze in der Moderne erzählen von daher auch immer von der wechselhaften Geschichte der Städte zwischen Restauration und Revolution, Mainstream und Widerstand, sozialem Ein- und Ausschluss, Globalität und Lokalität. Populäre Tänze erzählen diese Geschichte als Praxis des Performativen, als eine sinnliche Geschichte der Körperbeherrschung und -entfesselung, der traditionellen Geschlechterhierarchie und der Geschlechterneuordnung, der sozialen Differenz und kulturellen Heterogenität, des Triebverzichts und der Raserei, der Sehnsucht nach Verschmelzung und der Einsamkeit. Es sind körperliche und räumliche Inszenierungen von sozialer Differenz und Zugehörigkeit, der hybriden Kulturalität und der symbolischen Konstruktion von Fremdheit, der Jugend und der konservierten Jugendlichkeit, des Außeralltäglichen und des Banalen, der Sehnsucht und des Vergessens.

In populären Tänzen äußern sich soziale Erfahrungen eruptiv, unmittelbar körperlich. Hierin unterscheiden sie sich von dem künstlerischen Tanz, der soziale und kulturelle Erfahrungen und semantische Innovationen der modernen Gesellschaft reflektiert und in ästhetische Konzepte umsetzt, obwohl neue Entwicklungen in populären Tänzen mit denen im künstlerischen Tanz in der Geschichte des 20. Jahrhunderts häufig zeitlich parallel verlaufen.

Gesellschaftliche Umbrüche als Breakbeats: Die 1960er und 1970er Jahre

In den 1960er Jahren öffnen sich die bislang starren Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur. Wesentliches Indiz ist die Pop-Art, aber auch die Popkultur. Beide experimentieren mit den Möglichkeiten des Performativen und entdecken zugleich die Kommerzialisierung ihrer Produktionen als Bestandteil ihrer Kreativität. Damit stellten sie die Frage nach dem Ort von Kunst und Kultur in einer warenförmig orientierten kapitalistischen Gesellschaft in dem historischen Moment, in dem auch diese sich radikal zu einer Mediengesellschaft zu transformieren beginnt.

Zunächst aber vollzieht sich in den 1960er Jahren im Diskurs über die Moderne ein Paradigmenwechsel: Der philosophische Diskurs setzt an, das Projekt der Moderne selbst in Frage zu stellen, indem er dessen Geltungsansprüche wie Wahrheit, Allgemeingültigkeit und vernunftgeleitete Aufklärung kritisch durchleuchtet.

Etwa zeitgleich etabliert sich in den 1960er Jahren mit dem Postmodern Dance in New York City eine neue Tanzkunst, die einen Bruch mit dem organisch-ganzheitlichen Körperkonzept des modernen Tanzes vollzieht und

die Medien des Tanzes: Körper, Bewegung und Raum selbst reflektiert. Ausgehend von der Judson-Church-Bewegung versucht die neue amerikanische Tanzavantgarde den Tanzkörper der Moderne zu entideologisieren und formuliert in ihrer ästhetischen Praxis ein abstraktes Körperkonzept, das die Bewegung des Körpers von der Bewegtheit des Subjekts trennt und damit das einstige Credo des modernen Tanzes in Frage stellt, den Körper als sichtbaren Ausdruck von Subjektivität vorzustellen.

Was im philosophischen Diskurs der 1960er Jahre in der sich ankündigenden Debatte um die Postmoderne gedanklich vorbereitet und in der zeitgenössischen Kunst ästhetisch verarbeitet wurde, findet seinen sozialen Ausdruck in den 1970er Jahren. Denn seitdem vollzieht sich der Übergang von westlichen Industriegesellschaften zu sogenannten Mediengesellschaften, und dieser Wandel zeigt sich vor allem in urbanen Ballungsräumen. Die USA sind die erste Industrienation, die diese Transformationsprozesse, die seit den 1980er Jahren unter dem Stichwort Globalisierung gehandelt werden, deutlich zu spüren bekommen: die De-Industrialisierung von Städten, weltweiter ökonomischer Wettbewerb, technologische Innovation, die wachsende Bedeutung globaler Telekommunikationssysteme, die zunehmende Relevanz internationaler Finanzströme für die Ökonomie, neue Wellen von Arbeits- und Flüchtlingsmigrantinnen und -migranten, beschleunigte Kürzungen der Budgets im Bildungs- und Ausbildungssektor und rasant steigende Arbeitslosigkeit. Betroffen sind davon vor allem die ethnischen Minderheiten, in den USA vor allem Schwarze und Hispanics, und hier besonders die Jugendlichen. In den 1970er Jahren entfalten sich in den Ghettos von Detroit, Chicago und in der New Yorker Bronx subkulturelle Szenen, die auf verschiedene Weise soziale Erfahrungen im Kreislauf von Jugendarbeitslosigkeit, Kriminalität und Drogenabhängigkeit zu einem ästhetischen Ausdruck formen: HipHop in der Bronx, House in Chicago, Techno in Detroit. All diese Szenen bilden sich vor allem an jenen urbanen Orten, die die Industriegesellschaft bereits verlassen hat und die von der neuen Eventkultur noch nicht genutzt werden: in Lagerhallen und leer stehenden Häusern, in Parks und Turnhallen, auf Sportplätzen und Müllhalden.

HipHop ist Mitte der 1970er Jahre die erste postmoderne Straßenkultur, die sich in der South Bronx von New York City, einem der ärmsten Ghettos der USA, entfaltet. Historischer Ausgangspunkt sind die »urban dance parties« der 1970er Jahre. Sie sind die Geburtsorte der DJ-Musik und der mit ihr verbundenen Techniken des »scratching und mixing«. Die Breakbeats provozieren einen spezifischen Tanzstil, das B-Boying. Zu den DJs und B-Boys gesellt sich der »MC (Master of Ceremony)«, der die Tänzer über Sprechereinlagen zum Tanzen motiviert und in der Figur des Rappers zu weltweiter Berühmtheit gelangen sollte.

Die schwarzen B-Boys führen die Tradition des afroamerikanischen Tanzes fort und multiplizieren dessen Elemente Polyrhythmik und Polyzentrik. Indem das B-Boying Achsen und Zentren überall im Körper vorstellbar macht, widerspricht es radikal der Tradition der westlichen Tanzmoderne. Zugleich revolutioniert das B-Boying den ebenfalls aus der afroamerikanischen Tanztradition stammenden Rock'n'Roll. Hatte dieser schon durch seine rasanten Rollfiguren die Vertikale im Körper überwunden und mit den drei Achsen des Körpers gespielt, so radikalisiert das B-Boying diese Entwicklung – im Headspin dreht sich nicht nur der Tänzer auf dem Kopf, diese Figur ist auch eine Metapher für die Umdrehung des Körperkonzeptes der Tanzmoderne. Indem der Breakdance überall im Körper Achsen und Zentren vorstellbar macht, eröffnet er ganz neue Spielräume für bis dahin unvorstellbare Körper-Figuren und Bewegungsabläufe. Nicht nur deshalb bemerkte der Dekonstruktivist unter den modernen Ballett-Choreographen, William Forsythe, die Zukunft des westlichen Kunsttanzes liege im HipHop.

Zum Crossover zwischen zeitgenössischem Tanz und populärem Tanz

HipHop hat, wie keine Popkultur zuvor, ein Crossover zwischen populärer Kultur und zeitgenössischer Kunst praktiziert. Der Film *Wild Style* von 1982, der einen wesentlichen Beitrag zu der Globalisierung des HipHop leistete, hatte dieses Crossover bereits in Szene gesetzt: Der Writer Zorro, der in der Bronx lebt, gerät in Kontakt zu einer hippen East-Village-Galeristin, die ihm die Möglichkeit gibt, seine Bilder auszustellen. Anders als viele bekannte Writer nach ihm, die in Museen ausstellen werden – so beispielsweise der in den 1970er Jahren in der New Yorker Kunst-Szene durch Andy Warhol zu schneller und kurzer Berühmtheit gelangte Jean-Michel Basquiat⁷ –, entscheidet sich Zorro in dem Film für sein »neighbourhood« und löst damit den Mythos vom Real Life des HipHop aus. Real Life, das meint dem Selbstverständnis der HipHopper zufolge, die Einheit der vier Elemente des HipHop (DJing, B-Boying, Writing, Rapping), die Ideologie, den Wertekanon und die sozialen Ursprünge im Ghetto zu akzeptieren und zu leben.

Den Rückbezug auf die szenespezifischen Werte klagt vor allem die erste Generation des HipHop ein. Sie beobachten mit Sorge, dass sich zum einen in den jüngeren Generationen die Einheit der vier Sparten des HipHop auflöst und zudem den Jüngeren durch die zunehmende Kommerzialisierung

⁷ Basquiat lebte als 18-jähriger Sprüher auf der Straße, wurde dann von Warhol entdeckt, von einer Anzahl von einflussreichen New Yorker Galeristen ausgestellt und starb mit 27 Jahren an einer Überdosis Heroin.

des HipHop der Bezug zu den eigenen Idealen verloren gegangen ist.⁸ Ähnlich kritisch diskutiert die HipHop-Szene den Transfer von HipHoppern in die Kunstszene; die Argumentationsfigur entspringt dabei dem Muster, das bereits in *Wild Style* angelegt war: Das Crossover korrespondiert demnach mit einem Verlust an Authentizität und Realness; die De-Kontextualisierung entspricht einer Entzauberung der HipHop-Kultur, ihrer Werte und Normen. Während die in der HipHop-Szene verankerten B-Boys dieser De-Kontextualisierung eher skeptisch gegenüberstehen und im B-Boying mehr als nur eine rasante, akrobatische Tanzpraxis erkennen, hat der zeitgenössische Tanz das innovative Bewegungspotenzial und die technische Virtuosität des B-Boying schon vor langer Zeit erkannt und ästhetisch umgesetzt. Black Blanc Beur beispielsweise, ein von dem Arzt und Psychologen Jean Djemad initiiertes Projekt mit Straßenkindern aus den Trabantenstädten um Paris, tourt weltweit und feierte kürzlich sein 20-jähriges Bühnenjubiläum. Die spanische Choreographin Blanca Li arbeitete mit Tänzern aus der Pariser Satellitenstadt Suresnes, ihr Bühnenbild war eine Halfpipe. William Forsythe, der einst HipHop als den Tanz der Zukunft bezeichnete, arbeitet mit HipHop-Tänzern, der Brasilianer Bruno Beltrão gilt in der zeitgenössischen Tanzszene als der HipHop-Choreograph und radikalisiert mit einer Gruppe von ehemaligen B-Boys und der Tanztechnik des B-Boying, die er in ein zeitgenössisches tanzästhetisches Konzept gestellt hat, die zeitgenössische Tanzästhetik. Während die konservativen Vertreter der HipHop-Szene ihm vorwerfen, HipHop zu verraten und zu vermarkten, hält er die Vorstellung von einer Rückbesinnung auf die »wahren Werte« der HipHop-Kultur für ein Phantasma. Sind diese Beispiele Indizien für eine Auflösung der einst starren Grenzen von Hoch- und Populärkultur, von Kunst und Pop, von elitären und nicht elitären Kulturpraktiken, von legitimem und illegitimem Geschmack und Indizien für die Anerkennung der populären Tanzkultur im Feld der zeitgenössischen Kunst? Oder dient die ehemalige Straßenkultur dazu, der zeitgenössischen Tanzkunst einen Innovationsschub zu verpassen, ohne dass sie selbst als künstlerische Praxis anerkannt wird?

Die Produktion von kultureller Legitimität

Es waren die Thesen postmoderner Literaturkritik, die als Erste eine Destabilisierung der Grenzen von Hoch- und Populärkultur und mit ihr ein fröhliches Cut and Mix der Genres, ästhetischen Formen, Lebensstile und des Publikums

⁸ Diese Einschätzungen beruhen auf den Ergebnissen des Forschungsprojektes über die Kultur des HipHop, siehe dazu: Gabriele Klein/Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

konstatierten. Kritiker wie Leslie Fiedler⁹ und Susan Sontag¹⁰, aber auch Umberto Eco¹¹, propagierten bereits in den 1960er Jahren die Auflösung des hierarchischen Systems der kulturellen Felder zugunsten einer Vielzahl von diskursiven Praktiken. Demnach lässt sich die Grenze kultureller Legitimität nicht mehr zwischen den einzelnen kulturellen Feldern ziehen. Sie besteht vielmehr in den spezifischen sinn- und identitätsstiftenden Funktionen, die in der zunehmend fragmentiert erscheinenden kulturellen Sphäre an bestimmten bedeutungsproduzierenden Orten hergestellt werden, so lautet seitdem die zentrale These postmoderner Kulturtheorie.

Man muss nicht erst die Thesen der im künstlerischen Feld legitimierten Sprecher, der anerkannten Künstler und Kunsttheoretiker heranziehen, um zu erkennen, dass ein Crossover zwischen Kunst und populärer Kultur erst dann möglich war, wenn ein im Feld der Kunst legitimer Sprecher sich für den populären Tanz stark gemacht hat. Dass ein Transfer des Streetdance in den zeitgenössischen Tanz sich beispielsweise in Frankreich eher vollzogen hat als in deutschsprachigen Ländern, ist auch einer anderen Integrationspolitik geschuldet, die als Kulturpolitik agiert und eine lange Tradition darin hat, Kunstprojekte mit Migrantenkindern zu initiieren. 2005 ließ sich der Erfolg einer derartigen Vermittlungsarbeit zwischen künstlerischem Tanz und populärer Kultur bei dem Film *Rhythm is it!* beobachten, bei dem der Direktor der Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle, *Le Sacre du Printemps* dirigierte und Schülerinnen und Schüler von Berliner Hauptschulen dazu eine Choreographie von Royston Maldoom tanzten. Der Film, der ursprünglich als Marketingprojekt konzipiert war, gilt seitdem als Musterbeispiel eines tänzerischen Vermittlungsprojektes. Mit diesem Projekt und seinen vielen Nachfolgern re-etabliert sich die Tradition des Community Dance, eine Tanzrichtung, die, initiiert von Rudolf von Laban, dem deutschen Ausdruckstanz entstammt, aber mit ihren Protagonisten zur Zeit des Faschismus sich im englischen Exil etablieren konnte. Wie zumeist in der Geschichte der populären Tänze seit den 1970er Jahren, seitdem *Saturday Night Fever* (1978) eine Disco-Welle ausgelöst hatte, verdankt sich auch die Re-Etablierung des Community Dance in Deutschland also der Filmindustrie und einer geschickten Marketingstrategie.

Auch *Rhythm is it!* belegt: Das Crossover von populärem Tanz und Tanzkunst

⁹ Vgl. Leslie A. Fiedler: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«, in: Wolfgang Iser (Hg.), Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion, Weinheim: VHC 1988 (1969), S. 57–74.

¹⁰ Vgl. Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1982 (1962).

¹¹ Vgl. Umberto Eco: »Für eine semiologische Guerilla«, in: ebd., Über Gott und die Welt, München: Hanser 1985 (1967), S. 146–156.

passiert erst dann, wenn die im Feld der Kunst legitimierte Sprecher populären Tanz zur Kunst erklären. Was aber wird transferiert, ist doch der Übergang von populärer Kultur in das Feld der Kunst immer mit einer Dekontextualisierung und Neukontextualisierung verbunden? Konkret gesprochen: Ist es noch HipHop, wenn lediglich Power Moves oder UpRocks auf der Bühne gezeigt werden, aber – wie in den Stücken von Bruno Beltrão – der Kontext (die Sprache, der Slang, die Narration, das Bühnenbild-Graffiti) fehlt? Oder: Wenn ein Solo getanzt wird, obwohl zum HipHop eigentlich immer die Posse gehört? Ist es legitim, dies auf Tanzfestivals noch als HipHop zu präsentieren? Und schließlich: Grenz es an Ausbeutung, in diesem Fall an körperliche Ausbeutung, wenn sich etablierte Choreographinnen und Choreographen für die schwierigen und den Körper maßlos strapazierenden Figuren und Bewegungsabfolgen B-Boys heranholen? Trifft hier also das in der Subkulturtheorie gängige Muster zu, demzufolge die Globalisierung von lokal gebundenen Subkulturen und der damit verbundene Aufstieg seiner Protagonisten immer auch mit Verlust von Identität, mit dem Ausbluten der eigenen Ideale und der Ausbeutung verbunden ist?

Diese Fragen sind weder moralisch-ethisch motiviert noch sind sie im Rahmen eines »reinen« ästhetischen Diskurses beantwortbar. Vielmehr verweisen sie auf das gesellschaftliche Verhältnis zwischen den verschiedenen kulturellen Feldern.

Grenzen kultureller Legitimität

Es ist vor allem die Feldtheorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, die ein theoretisches Instrumentarium bereitstellt, um Grenzverschiebungen zwischen kulturellen Feldern zu untersuchen.¹²

Bourdieu unterstellt prinzipielle Unterschiede zwischen Hoch- und Populärkultur. Diese setzen, so Bourdieu, eine dualistische Struktur fort, die sich im 19. Jahrhundert zwischen der »reinen Kunst« des »l'art pour l'art« und der »bürgerlichen Kunst« der Akademien formierte und dann Ende des 19. Jahrhunderts durch einen distinktiven Bruch der »reinen Kunst« mit der »kulturindustriellen Massenkultur« fortgeführt wurde. Kommerzialisierung und legitime Kultur bilden seitdem ein zentrales Strukturmerkmal aller Felder kultureller Produktion im kulturellen Raum.

¹² Vgl. zum Folgenden: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987; ebd.: Die Regeln der Kunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999; Pierre Bourdieu: »Sagten Sie »populär?«, in: Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.), Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 72–92; Axel Honneth: »Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus«, in: KZfSS 36 (1984), S. 147–164.

Der kulturelle Raum ist durch eine »chiastische Struktur« gekennzeichnet, in der Hochkultur und Kunst eine, wie Bourdieu es nennt, »verkehrte Welt« bilden. Sie legitimieren sich über die anti-ökonomische Hierarchie symbolischer Legitimität, die sie an ästhetischen Qualitätsmerkmalen wie Formalität, Distanziertheit, Reflexivität und Komplexität festmachen. Populäre Kultur beschreibt Bourdieu als ein durch Distinktionsverhalten hervorgebrachtes Feld, als ein illegitimes kulturelles Feld, das sich durch die Hierarchie kommerziellen Gewinns legitimiert. Ähnlich wie die kritische Theorie beschreibt auch Bourdieu die populäre Kultur lediglich negativ. Sie ist das Feld sinnlicher Reize und regressiver Stimmungen.

Der kulturelle Raum lässt sich demnach auch beschreiben als ein unsichtbares Netz, das die einzelnen Akteure, die in das jeweilige Feld involviert sind, verbindet und andere ausschließt, indem die einen die Spielregeln kennen und beherrschen, und das heißt bei Bourdieu: nicht nur instrumentell einsetzen können, sondern verleiblicht haben und als habituelles Wissen abrufen können.

Mit Bourdieu lassen sich zeitgenössischer Tanz und populärer Tanz als kulturelle Felder beschreiben, die sich über unterschiedliche Kapitalsorten konstituieren. Im HipHop beispielsweise ist das szeneeigene Wissen neben dem sozialen Kapital, verstanden als soziale Netzwerke und Kontakte, eine zentrale, das Feld konstituierende Kapitalform. Nicht Bildungskapital (wie im Feld der Kunst), sondern dieses spezifisch popkulturelle Wissenskapital ist entscheidend für die soziale Positionierung in der HipHop-Kultur.

Das unsichtbare Netz eines kulturellen Feldes ist strukturiert durch eine relationale Beziehungsstruktur der Akteure. Im tanzkünstlerischen Feld sind dies vor allem Produzenten, Festivalleiter, Intendanten, künstlerische Direktoren, Kritiker, Journalisten, Wissenschaftler, Dramaturgen, Mitglieder von Akademien oder Jurys, Verleger, Mäzene, Stifter; im HipHop sind es DJs, Musiker, B-Boys, Sprüher, Musik- und Videoproduzenten, Zeitungsmacher und Veranstalter, aber auch Türsteher, Toilettenfrauen, Go-Go-Girls und Groupies. Sie betreiben das, was Bourdieu »das Spiel der Kunst als Kunst«¹³ (oder in Anlehnung daran: das Spiel des HipHop als HipHop) nennt, nämlich ein Machtspiel um das, was Kunst als Kunst (oder HipHop als HipHop) legitimiert und was innerhalb der symbolischen Ökonomien des kulturellen Feldes Wert hat und Mehrwert schaffend ist. Ästhetische Dispositionen, Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen erfolgen in der feldspezifischen Logik des kulturellen Spiels. Sie werden habituell angeeignet und als Geschmacksdispositionen verleiblicht. Im Prozess der Habitualisierung findet also eine Umwandlung

¹³ P. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 354.

der sozial distinktiven Kategorien in ästhetische Vorlieben statt, die wiederum, als Geschmacksategorien abgerufen, soziale Differenz aktualisieren.

Mit dieser These einer Re-Konventionalisierung kommt Bourdieu das Verdienst zu, den Transfer von sozialen in ästhetische Kategorien erklärt zu haben, indem er nachweist, dass sich soziale Strukturen als kulturelle Kategorien artikulieren und diese sich als ästhetische Vorlieben in die Körper »einschreiben«. Aber: Wie lässt sich mit Bourdieu eine Veränderung der Spielregeln erklären? Wie kann ein Bruch mit dem Kontext, der kontextimmanenten Regeln entstehen, oder wie kann etwas als Kunst legitimiert werden, was zuvor noch ein medial gestylter Werbeclip für HipHop-Gruppen oder eine Marketingidee für eine etablierte kulturelle Institution war?

Bourdieu's Antwort auf diese Fragen zielt auf die Funktion der Konservierung und Re-Etablierung von Distinktion im kulturellen Feld, indem er ausführt, dass das »legitime« Feld der Kunst sich immer neuer Techniken der Selbstlegitimierung bedient und bedienen muss, um seine Position zu behaupten. Das Crossover zwischen Kunst und populärer Kultur erscheint demnach als ein Medium zur Stabilisierung und Reproduktion des »legitimen« Feldes der Kunst. Das heißt auch, dass populäre Kultur niemals ästhetisch »legitim« sein kann, da sie ihren Eigenwert negiert, indem sie sich erst in Abgrenzung zur Ästhetik der »legitimen Kultur« herstellt. Wenn sie nur als Negation, als das »Andere« existiert, kann populäre Kultur auch niemals autonom werden oder Gegenkultur sein. Ganz im Gegenteil: Folgt man Bourdieu, wird populäre Kultur zwangsläufig dem herrschenden Kulturbegriff verhaftet bleiben. »Wer an die Existenz einer ›Kultur der unteren Klassen‹ glaubt – schon diese Wortzusammenstellung bleibt unwillkürlich dem herrschenden Kulturbegriff verhaftet –, der wird bei näherer Betrachtung nichts als lose Fragmente einer mehr oder weniger alten Gelehrtenkultur auffinden ..., die gewiss in Abhängigkeit von den Prinzipien des Klassenhabitus ausgewählt und reinterpretiert und in dessen unitäre Weltsicht integriert wurden; aber er wird nicht die Gegenkultur antreffen, die er sucht, eine wirklich der herrschenden Kultur opponierende, die bewusst als Symbol einer gesellschaftlichen Stellung oder als Bekenntnis zu einer autonomen Existenz reklamiert wird.«¹⁴ Wiederum an anderer Stelle weist er darauf hin, dass der Begriff des Populären »nur relational definiert ist, nämlich als die Gesamtheit dessen, was aus der legitimen Sprache (Kultur oder Kunst, G.K.) ausgeschlossen ist.«¹⁵

Aber: Die Hierarchie von »legitimer« und »illegitimer« Kultur ist, wie Bourdieu selbst feststellt, ein diskursives Konstrukt, historisch gewachsen und damit

¹⁴ P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 616 f.

¹⁵ P. Bourdieu: Sagten Sie »populär«?, S. 72.

auch veränderbar. Allerdings nicht so weit, dass sich die kulturelle Hierarchie auflösen würde; vielmehr funktionieren die Abgrenzungsmanöver und distinktiven Strategien heute subtiler und vielleicht dadurch umso wirksamer als zu Beginn der Tanzmoderne.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteils-kraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.
- Bourdieu, Pierre: »Sagten Sie ›populär?«, in: Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.), Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bour-dieus, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 72–92.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Eco, Umberto: »Für eine semiologische Guerilla«, in: ebd., Über Gott und die Welt, München: Hanser 1985, S. 146–156.
- Fiedler, Leslie A.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Post-moderne«, in: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion, Weinheim: VHC 1988, S. 57–74.
- Honneth, Axel: »Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kulturso-zologischen Werk Pierre Bourdieus.«, in: KZfSS 36 (1984), S. 147–164.
- Klein, Gabriele /Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt/ Main: Suhrkamp 2003.
- Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Ochaim, Brygida/Balk, Claudia: Varieté-Tänzerinnen um 1900, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 1999.
- Ostwald, Hans: Berliner Tanzlokale, Berlin, Leipzig: Hermann Seemann Nach-folger GmbH 1905.
- Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/Main: Fischer 1982.
- Wolffram, Knud: Tanzdielen und Vergnügungspaläste. Berliner Nachtleben in den dreißiger und vierziger Jahren, von der Friedrichstraße bis Berlin W, vom Moka Efti bis zum Delphi, Berlin: Edition Hentrich 1992.