

ANTHROPOLOGISCHE DIMENSIONEN DES TANZES¹

CHRISTOPH WULF

Tänze gehören zu den wichtigsten Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen. In ihnen wird kulturelle Identität ausgedrückt und das Selbst- und Weltverhältnis der Menschen dargestellt. Tänze lassen sich als »Fenster« in eine Kultur begreifen, die es möglich machen, deren Identität und Dynamiken zu begreifen. Tänze sind produktiv; sie schaffen einen eigenen Bereich kultureller Praxis, in dem sich viele Merkmale verdichten (vgl. Junk 1977; Sorell 1983; Baxmann 1991; Brandstetter 1995; McFee 1999).

Sie sind Teil jenes Kulturerbes der Menschheit, das praktisch überliefert wird und insofern nur schwer greifbar und erschließbar ist. Tänze sind zwar keine immateriellen, sondern körperbasierte Praktiken; in Abgrenzung zu den Werken der Welterbeliste werden sie durch die UNESCO jedoch als »immaterielles« (intangible) kulturelles Erbe bezeichnet und sollen hier unter diesem Gesichtspunkt untersucht werden (vgl. hierzu UNESCO 2001, 2003, 2004.).

Im Zentrum des Tanzes steht der Körper. Tänze zeigen sich bewegende Körper und führen Körperlichkeit, ihre historischen und kulturellen Bestimmungen, auf. Aus den Körperbewegungen und -rhythmen entstehen die Formen und Figuren der Tänze. Damit unterliegen sie den Gesetzen von Raum und Zeit, in denen die Bewegungen des Körpers verschränkt werden. Aus den Tanzbewegungen, die sich im Raum vollziehen und sich im Verlauf der Zeit konstituieren, erwachsen spezifische Tanzfigurationen.

Viele Tänze vollziehen sich nicht nur im Medium des Körpers und der Bewegung in Raum und Zeit, sondern auch im Medium von Klängen, die sehr unterschiedlich sein können. Tänze verändern das Verhältnis zur Welt; sie lassen sich nicht vollständig in Sprache übersetzen, wenngleich diese dazu beiträgt, deren Bedeutung besser zu begreifen. Tänze entstehen aus den Bewegungen des Körpers, den Rhythmen und

1 Erstveröffentlichung in: Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph (Hg.) (2007): *Tanz als Anthropologie*, München: Fink. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Fink-Verlags.

Klängen, nicht aus der Sprache. Dennoch ist die Frage, wie sich Tänze beschreiben und interpretieren lassen, für ihr Verständnis und ihre Erforschung von zentraler Bedeutung.

Tänze haben synästhetische, von den verschiedenen Sinnen hervorbrachte Wirkungen. Besonders wichtig sind dafür der Bewegungs-, Hör-, Tast- und Sehsinn; doch auch der Geruchs- und der Geschmacksinn haben für die Wirkungen des Tanzes Bedeutung. Tänze spielen für die Bildung von Gemeinschaften eine zentrale Rolle. Durch Synästhesie und Performativität des Tanzes entsteht zwischen Menschen, die miteinander tanzen, eine emotionale und soziale Gemeinsamkeit, aus der auch ein Beitrag zur Bildung von Gemeinschaft entstehen kann. Tänze haben einen synästhetischen und einen performativen Überschuss, aus denen sich ihre soziale Dynamik und Bedeutung entwickelt.

Tänze haben einen historisch-kulturellen Charakter, der sich einer historisch-anthropologischen Betrachtungsweise erschließt; in ihr werden Historizität und Kulturalität der Tänze auf die historisch-kulturelle Situation ihrer Betrachter bezogen.²

Die Berücksichtigung dieser doppelten Historizität und Kulturalität ist für eine anthropologisch orientierte Erforschung von Tänzen konstitutiv.

Tänze sind körperlich, performativ, expressiv, symbolisch, regelhaft, nicht-instrumentell; sie sind repetitiv, homogen, ludisch und öffentlich; Tänze sind Muster, in denen kollektiv geteiltes Wissen und kollektiv geteilte Tanzpraxen inszeniert und aufgeführt werden und in denen eine Selbstdarstellung und Selbstinterpretation einer gemeinschaftlichen Ordnung stattfindet. Tänze haben einen Anfang und ein Ende und damit eine zeitliche Kommunikations- und Interaktionsstruktur. Sie finden in sozialen Räumen statt, die sie gestalten. Tänze haben einen herausgehobenen Charakter, sind ostentativ und werden durch ihre jeweilige Rahmung bestimmt.

Tänze können unter vielen Gesichtspunkten analysiert werden. In unserem Zusammenhang werden sie als Teil des »immateriellen« kulturellen Erbes begriffen. Dieses ist ein zentrales Element des Weltkulturerbes, das Werke und Praktiken aus vielen Kulturen umfasst, die nicht in Form von Dokumenten und Monumenten überliefert sind, deren Bedeutung für die gesamte Menschheit jedoch unstrittig ist. Wer einen Blick auf die MASTERPIECES und die SECOND PROCLAMATION OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE wirft, wird von dem hohen kulturellen Wert die-

2 Zur Perspektive der doppelten Historizität in der historischen Anthropologie vgl. Wulf/Kamper 2002.

ser Praktiken erfasst und beeindruckt (vgl. hierzu UNESCO 2001, 2003, 2004).

Unter diesen spielen Tänze, Rituale, orale Traditionen und Ausdrucksformen sowie die Praktiken des Umgangs mit der Natur und das traditionelle Handwerkswissen eine besonders wichtige Rolle. Versucht man die Besonderheit dieser vor allem praktischen Überlieferungen und Traditionen zu bestimmen, so bieten sich für die Erschließung des tänzerischen kulturellen Erbes vor allem folgende anthropologische Dimensionen an: Körper und Performativität; Mimesis und mimetisches Lernen; Andersheit und Alterität; Anthropologische Strukturmerkmale; Interkulturalität und anthropologische Forschung.

Körper und Performativität

Wenn der menschliche Körper das Medium des Tanzes ist, dann ergeben sich daraus Konsequenzen für die Wahrnehmung und das Verständnis von Tänzen. Sie resultieren aus der Zeitlichkeit des menschlichen Körpers und werden durch die Dynamik von Raum und Zeit bestimmt. Die Praktiken des Tanzes sind nicht fixiert, sondern unterliegen wichtigen Transformationsprozessen, die an den gesellschaftlichen Wandel und Austausch gebunden sind. Da Tänze mit dem Körper vollzogen werden, gilt es, der körperlichen Seite ihrer Inszenierungen und Aufführungen besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dabei kommt der Frage, auf welchen historischen und kulturellen Körperbildern Tänze beruhen, besondere Bedeutung zu.

Damit Tänze erfolgreich inszeniert und aufgeführt werden können, bedarf es eines individuellen Körperwissens und eines Wissens darüber, wie man sich zu den anderen Tänzern verhält. Die Momente eines Tanzes, die eine Gemeinschaft schaffen, sind eng mit seiner Körperlichkeit und Materialität verbunden. In seiner Inszenierung und Aufführung entsteht aus der Körperlichkeit und Materialität der einzelnen Körper ein kollektiver Körper, der vielfältig in sich gebrochen sein kann und von dem ästhetische Wirkungen auf die Zuschauer ausgehen.

Für die Performativität des Tanzes sind zwei Aspekte besonders wichtig. Der eine besteht darin, dass Tänze kulturelle Aufführungen sind, in denen sich Gesellschaften darstellen und ausdrücken und mit deren Hilfe sie dazu beitragen, Gemeinschaften zu erzeugen. Der zweite Aspekt der Performativität charakterisiert die ästhetische Seite der körperbasierten Performance von Tänzen, ohne deren Verständnis Tänze nicht angemessen begriffen werden können (vgl. Wulf/Göhlich/Zirfas 2001; Fischer-Lichte/Wulf 2001, 2004).

Aufgrund ihres performativen Charakters bringen Tänze Gemeinschaften hervor und erzeugen kulturelle Identität; ebenso bearbeiten sie Differenz und Alterität. Sie sind wichtige Praktiken des kulturellen Erbes, die traditionelle Werte vermitteln und dazu beitragen, diese an die aktuellen Bedürfnisse der Menschen anzupassen. Wenn dies nur unzulänglich möglich ist, werden neue Tänze »importiert«, die dann häufig dem aktuellen Lebensgefühl einer Gesellschaft besser gerecht werden. Dadurch kommt es zu neuen kulturellen Produkten, in denen sich unterschiedliche kulturelle Traditionen mischen; es entstehen hybride Tänze mit neuen Formen des Ausdrucks und der körperlichen Darstellung.

Mimesis und mimetisches Lernen

Die Praktiken des Tanzens werden in mimetischen Prozessen gelernt, in denen das für den Tanz erforderliche Körperwissen erworben wird. Dies geschieht durch die wahrnehmende und vor allem durch die praktische Teilnahme an Tänzen. Durch den mimetischen Bezug auf tänzerische Vorbilder wird das für die Performanz des Tanzens erforderliche Körperwissen erworben. Solche Prozesse der Nachahmung zielen nicht darauf, die tänzerischen Vorbilder einfach zu kopieren; Ziel ist es vielmehr, in einem Prozess kreativer Nachahmung, der Raum für die individuelle Gestaltung des Tanzes lässt, wie die tänzerischen Vorbilder zu werden.

Der Prozess der Ähnlichung ist von Mensch zu Mensch verschieden und hängt von vielen individuellen Faktoren ab. Wird eine Tanzhandlung auf eine frühere bezogen und in Ähnlichkeit zu dieser durchgeführt, dann besteht der Wunsch, etwas wie die anderen Tanzenden zu machen, auf die sich die Beziehung richtet, und sich ihnen anzunähern. Diesem Wunsch liegt das Begehren zugrunde, wie die Anderen zu werden, sich jedoch gleichzeitig auch von ihnen zu unterscheiden. Trotz des Begehrens, ähnlich zu werden, besteht ein Verlangen nach Unterscheidung und Eigenständigkeit (vgl. Gebauer/Wulf 1992, 1998, 2003; Wulf 2005).

Die Dynamik von Tänzen drängt gleichzeitig auf Wiederholung und Differenz und erzeugt damit Energien, die die Inszenierungen und Aufführungen von Tänzen vorantreiben.

Bei der Wiederholung geht es darum, in einem mimetischen Prozess gleichsam einen »Abdruck« früherer Tänze zu nehmen und ihn auf neue Situationen zu beziehen. Die Wiederholung des Tanzes führt nie zur genauen Reproduktion des früheren Tanzes, sondern stets zur Erzeugung einer neuen Inszenierung und Aufführung, in der die Differenz zur früheren ein konstruktives Element ist. In dieser Dynamik liegt der Grund für

die Produktivität mimetischer Handlungen. Unter Wahrung der Kontinuität bietet sie Raum für Diskontinuität. Inszenierungen und Aufführungen von Tänzen machen es möglich, das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität auszuhandeln. Dabei spielen die jeweiligen Bedingungen der Individuen und Gruppen für die unterschiedlichen Handhabungen impliziter Muster und Schemata eine wichtige Rolle.

Für die Weitergabe eines praktischen Wissens vom Tanz ist die Sinnlichkeit der mimetischen Prozesse konstitutiv, die an den menschlichen Körper gebunden sind, sich auf das menschliche Verhalten beziehen und häufig unbewusst sind. Durch mimetische Prozesse inkorporieren Menschen Bilder und Schemata von Tänzen und machen sie zum Teil ihrer inneren Bilder- und Vorstellungswelt. Mimetische Prozesse überführen die Welt des tänzerischen Ausdrucks in die innere Welt der Menschen. Sie tragen dazu bei, diese innere Welt durch Bilder vom Tanz kulturell anzureichern und zu erweitern. Die so entstandenen mentalen Bilder und die mit ihnen zusammenhängenden synästhetischen Erfahrungen sind von Kultur zu Kultur, Generation zu Generation, Milieu zu Milieu unterschiedlich.

Da praktisches Wissen, Mimesis und Performativität wechselseitig miteinander verschränkt sind, spielt die Wiederholung bei der Weitergabe des Wissens vom Tanz eine wichtige Rolle. Tänzerische Kompetenz entsteht nur in Fällen, in denen ein geformtes Verhalten wiederholt und in der Wiederholung verändert wird. Ohne Wiederholung, ohne den mimetischen Bezug zu etwas Gegenwärtigem oder Vergangenen entsteht keine kulturelle Kompetenz. Deswegen ist Wiederholung ein zentraler Aspekt der Vermittlung eines praktischen Tanz-Wissens.

Andersheit und Alterität

Wenn Tänze kulturelle Identität darstellen, dann gewähren sie Menschen auch Erfahrungen von Alterität (vgl. Todorov 1985; Gruzinski 1988; Waldenfels 1990; Greenblatt 1994).

Sie sind Ausdruck kultureller Vielfalt und können für kulturelle Heterogenität, d. h. für Andersheit und Alterität sensibilisieren. Nur dadurch, dass ein Sinn für Alterität entwickelt wird, kann eine Vereinheitlichung von Kultur als Folge uniformierender Globalisierungsprozesse vermieden werden. Mit Hilfe von Tänzen aus anderen Kulturen können Menschen für die Bedeutung der Vielfalt des kulturellen Erbes sensibilisiert werden. Nur mit Hilfe dieser Erfahrung sind sie in der Lage, mit Fremdheit und Differenz umzugehen und ein Interesse am Nicht-

Identischen zu entwickeln. Neben Tänzen aus fremden Kulturen tragen dazu auch viele zeitgenössische Tänze hoher ästhetischer Qualität bei.

Individuen sind keine in sich geschlossenen Entitäten. Sie bestehen aus vielen widersprüchlichen und fragmentarischen Elementen. Rimbaud fand für diese Erfahrung den nach wie vor gültigen Ausdruck »Ich ist ein Anderer«. Auch Freuds Erfahrung, dass das Ich nicht Herr im eigenen Haus ist, weist in diese Richtung. Die Integration der aus dem Selbstbild ausgeschlossenen Teile der Subjekte ist eine Bedingung dafür, dass Andersartigkeit und Alterität im Außen wahrgenommen und respektiert werden können. Nur wenn Menschen ihre eigene Alterität wahrzunehmen vermögen, sind sie in der Lage, die Alterität von Tänzen und die Andersartigkeit anderer Menschen wahrzunehmen und mit beidem produktiv umzugehen. Gelingt es, das Andere in der eigenen Kultur wahrzunehmen, entsteht Interesse am Fremden in anderen Kulturen und die Möglichkeit, dieses wertzuschätzen. Dazu ist es notwendig, die Fähigkeit zu entwickeln, vom Anderen her, also heterologisch zu empfinden und zu versuchen, sich selbst mit den Augen anderer zu sehen.

Der Entwicklung dieser Fähigkeit stehen einige Faktoren entgegen. Zu den wichtigsten gehören die in den europäischen Kulturen besonders geschätzten Faktoren der Rationalität und Individualität, die bestimmte Muster der Welterfahrung und Weltdeutung enthalten. Häufig sind diese so bestimmend, dass sie Erfahrungen der Alterität nicht zulassen. Bei Tänzen spielen diese beiden Formen verbreiteter Reduktion von Fremdheit eine eher geringe Rolle. Denn bei ihnen sind es die Körperlichkeit, die Bewegungen und Rhythmen, die Alterität vermitteln und die kaum durch Rationalität und Individualität eingeschränkt werden. In Tänzen wird Alterität durch Performativität vermittelt. In mimetischen Prozessen machen Tänzer und Zuschauer fremde Figurationen nach, lassen sich durch diese erfassen und inkorporieren sie. Insofern dabei Bewegungen, Rhythmen und Figurationen aus fremden Kulturen assimiliert werden, entstehen neue Form-, Rhythmus- und Bewegungsverbindungen. Im Zeitalter der Globalisierung sind diese *Hybridbildungen* besonders verbreitet, bei denen sich die Herkunft einzelner Strukturelemente nicht mehr oder nicht mehr eindeutig angeben lässt. Angesichts der Tatsache, dass heute immer mehr Menschen in mehreren Kulturen gleichzeitig leben, nehmen hybride Darstellungs- und Ausdrucksformen besonders an Bedeutung zu (vgl. hierzu Wulf 2006).

Die transnationale Jugendkultur und die Avantgarde des zeitgenössischen Tanztheaters enthalten dafür viele Beispiele (vgl. u. a. Dinkla/Lecker 2002; Klein/Zipprich 2002; Lecker 2003).

Anthropologische Strukturmerkmale

Betrachtet man Tänze als zentrale Elemente des immateriellen kulturellen Erbes und damit unter einer anthropologischen Perspektive, so lassen sich einige Strukturmerkmale von Tänzen skizzieren, die wichtige Dimensionen kennzeichnen, aber notwendigerweise unvollständig sind.

Raum und Zeit im Tanz. Tänze sind an die Räumlichkeit und Zeitlichkeit des menschlichen Körpers gebunden und entfalten ihre Figurationen im Raum und in der Zeit. Sie werden verbunden durch Bewegungen, in denen sich der menschliche Körper allein oder mit anderen Körpern in zeitlichen Sequenzierungen im Raum bewegt. In diesem Prozess spielen der Kontext und die Rahmung des Raums und der Zeit eine wichtige Rolle. In diese gehen historische und kulturelle, kollektive und individuelle Elemente ein, die die Darstellung, den Ausdruck und die Atmosphäre des Tanzes bestimmen. Die Bildszenarien, die virtuellen Räume und die mehrdimensionalen Zeitordnungen des zeitgenössischen Avantgarde-Tanzes schaffen Bedingungen von Raum und Zeit, welche die Potentiale des Tanzes erweitern.

Tanz und Bewegung. In den Bewegungen des Tanzes macht der Körper Erfahrungen mit sich, mit der Musik und den Bewegungen der Mit tänzer. In seinen Bewegungen entwickelt er die Fähigkeit des Entwurfs, er formt sich und wird zu einem Instrument, das eingesetzt wird, ohne im funktionalen Gebrauch aufzugehen. Die Bewegungen des Tanzes enthalten einen »Überschuss« in Darstellung und Ausdruck. In ihnen werden Figurationen imaginiert und handelnd eingeholt. Die Bewegungen des Tanzes formen den Körper, der sie hervorbringt; sie erzeugen Imaginationen und realisieren diese in wiederholten Inszenierungen und Aufführungen. Sie sind regelmäßig und Ausdruck von Ordnung. In den Bewegungen des Tanzes zeigt sich die Gelehrigkeit des Körpers; sie stellt sich in Übungen und Wiederholungen dar. In den Bewegungen des Tanzes entsteht ein implizites Wissen, dessen Spektrum sehr umfangreich ist. Je nach Tanz sind seine Bewegungen mehr oder weniger in soziale Machtstrukturen eingebettet oder wie bei der zeitgenössischen Avantgarde von diesen weitgehend freigesetzt.

Tanz und Gemeinschaft. Gemeinschaften ohne Tänze sind undenkbar. Über den symbolischen Gehalt der Interaktionsformen und vor allem über die performativen Prozesse der Interaktion und Bedeutungsgenerierung tragen Tänze zur Herausbildung von Gemeinschaft bei. Die das Tanzen ermöglichenden Techniken dienen der Wiederholbarkeit der notwendigen Vollzüge, ihrer Steuerbarkeit und Kontrollierbarkeit. Informelle, um Tänze herum gebildete Gemeinschaften zeichnen sich nicht nur durch den Raum eines kollektiv geteilten symbolischen Wis-

sens aus, sondern vor allem durch die entsprechenden Interaktionsformen der Tänze, in denen und mit denen sie dieses Wissen aufführen. Diese Inszenierungen können als Versuch verstanden werden, eine Selbstdarstellung und Reproduktion der Gemeinschaft und ihrer Integrität zu gewährleisten. Tänze erzeugen Gemeinschaften emotional, symbolisch und performativ; sie sind inszenatorisch und expressiv, ohne dass sich eine vollständige Übereinkunft über die Mehrdeutigkeit der Tanz-Symbolik erzielen ließe.

Tanz und Ordnung. Als interaktive Handlungsmuster bilden Tänze eine spezifische Ordnung und Regelmäßigkeit heraus. Zwischen den Tänzen und den Strukturen ihrer Entstehungskultur lassen sich Entsprechungen und Ähnlichkeiten identifizieren und analysieren, was bspw. der Vergleich der Tänze am französischen Hof und der bürgerlichen Gesellschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts verdeutlicht. Tänze können daher zu Quellen für die Analyse gesellschaftlicher Ordnungs- und Machtverhältnisse werden; und eine Analyse der gesellschaftlichen Ordnung wiederum kann Hinweise zum Verständnis der Strukturen von Tänzen geben (vgl. zur Lippe 1974; Braun/Gugerli 1993).

Im Tanz vollzieht sich eine rhythmische Dynamisierung von Bewegungen und ein ludischer Umgang mit der Hervorbringung, Veränderung und Auflösung von Ordnungen.

Tanz und Identifikation. Mimetische Prozesse führen zur Identifikation mit den Tanzenden und den Tänzen und damit auch zur Identifikation mit den in den Tänzen impliziten Körperbewegungen und Körperbildern, den von ihnen ausgelösten Gefühlen und mit den ihnen inhärenten Werten und Normen. Nicht selten sind damit auch Prozesse der Inklusion und Exklusion verbunden. Über die Identifikation mit bestimmten Tänzen wird auch eine Identifikation mit Lebensstilen, Milieus und Gruppen erzeugt und beim Tanzen verkörpert.

Tanz und Erinnerung. Tanzen schafft Erinnerungen. Zu diesen gehören Bewegungen, Rhythmen, Klänge. An diesen machen sich fest: Atmosphären, erotische Erlebnisse, Gefühle des »Fließens«, des Rauschs und manchmal sogar der Ekstase, Erinnerungen an Intensitäten, an Rhythmen, in denen man sich und die anderen spürt. Es sind synästhetische Erinnerungen, die mehrere Sinne einschließen. Manche sind kollektiv geteilte Erinnerungen, andere sind höchst individuell. Einige Erinnerungen sind primär an mentale Bilder, andere an Klänge, wieder andere an Bewegungen gebunden.

Tanz als Differenzbearbeitung. In vielen Tänzen werden Differenzen bearbeitet, die unter anderem aus Geschlechts-, Alters- und ethnischen Unterschieden resultieren. Indem verschiedene Menschen gemeinsam tanzen, stellen sie die ansonsten zwischen ihnen bestehenden Unter-

schiede in den Hintergrund. Ihre Tanzbewegungen gelingen nur, wenn sie sich aufeinander beziehen und kooperieren. Sie bearbeiten die sie trennenden Differenzen, indem sie sich im Tanz mimetisch zueinander verhalten und sich einander anähneln. Unter der momentanen Zurückstellung von Differenzen erzeugen sie in rhythmischen Bewegungen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Im Tanz, in dem gemeinschaftliche Gefühle erzeugt, bestätigt und verändert werden, rücken ritualisierte Inszenierungsformen, körperliche Handlungs- und Spielpraktiken sowie mimetische Zirkulationsformen in den Mittelpunkt. Unter einer performativen Gemeinschaft der Tanzenden wird deshalb ein Handlungs- und Erfahrungsraum verstanden, der sich durch inszenatorische, mimetische und ludische Elemente auszeichnet (vgl. Wulf u. a. 2001, 2004, 2007).

Tanz und Transzendenz. In vielen Kulturen haben Tänze einen Bezug zur kosmischen Ordnung, zu Göttern, Geistern, Toten und Ungeborenen. Mit Hilfe von Tänzen wird versucht, Einfluss auf die Mächte des Jenseits zu gewinnen. In vielen Fällen sind diese Tänze Teil von Opferritualen, mit denen Götter und Geister wohlgesonnen gestimmt werden sollen. Meistens geschieht dies mit magischen Tänzen, in denen sich die Menschen mit Hilfe von Masken und anderen »Requisiten« übernatürliche Kräfte zuschreiben, mit denen sie dann die bösen Götter und Geister vertreiben und bannen können. Nicht selten mobilisieren diese Tänze durch Rausch und Ekstase »übermenschliche« Kräfte, mit denen die Bedrohung und Gefährdung der Welt abgewehrt werden soll. In diesen Tänzen etablieren die Menschen mit Hilfe von Exklusion und Inklusion Ordnung und Macht, durch die sie auch die kosmische Ordnung zu sichern trachten.

Tanz und praktisches Wissen. Wer tanzt, lernt viel mehr als nur tanzen. Im Tanzen entwickelt sich eine weit über den Tanz hinaus reichende, auch für andere Lebenszusammenhänge wichtige körperliche Kompetenz. Mit ihr einher geht eine Sensibilität für Bewegungen und Rhythmen, für Raum und Zeit, für Klänge und Atmosphären. Im Tanz entsteht ein praktisches, körperbasiertes Wissen, das in mimetischen Prozessen erworben wird.³ In dieses nehmen die Handelnden Bilder, Rhythmen, Schemata, Bewegungen in ihre Vorstellungswelt auf. Ihre mimetische Aneignung führt bei den Handelnden zu einem praktischen Wissen, das auf andere Situationen übertragbar ist. Das praktische Wissen wird in der Wiederholung geübt, entwickelt und verändert. Das so inkorporierte Wissen hat einen historischen und kulturellen Charakter und ist als solches für Veränderungen offen.

3 Zum Zusammenhang von Inkorporierung und praktischem Wissen vgl. u.a. Bourdieu 1987.

Tanz und Ästhetik. Auf Grund ihres Darstellungs- und Ausdruckscharakters sowie ihrer Performativität haben alle Tänze eine ästhetische Dimension, die deutlich macht, dass Tänze menschliche Ausdrucksformen sind, die sie zu wertvollen Bestandteilen des kulturellen Erbes der Menschheit machen, die durch nichts anderes ersetzbar sind. Ästhetische Dimensionen haben sowohl die Tänze am Hof Ludwigs XIV. und der Avantgarde der zeitgenössischen Tanzkunst, als auch die magischen Tänze der Götter- und Geisterbeschwörung, die Volks- und Gesellschaftstänze des 20. Jahrhunderts und die zeitgenössischen Tanzformen der Jugend. Der kulturellen Vielfalt der Tänze entsprechen unterschiedliche implizite Ästhetiken, die zwar durch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, vor allem aber durch gravierende Unterschiede gekennzeichnet sind.

Interkulturalität und anthropologische Forschung

Wenn Tänze Darstellungsformen von Kulturen sind, dann spiegelt sich in ihnen auch die kulturelle Vielfalt wider, die trotz der vereinheitlichenden Tendenzen der Globalisierung das kulturelle Leben in der Welt bestimmt. Geht man davon aus, dass es für die Weiterentwicklung des menschlichen Zusammenlebens mehr denn je erforderlich ist, mit kultureller Diversität umgehen zu können, dann bieten die Praktiken des »immateriellen« – nicht in Monumenten festgehaltenen – kulturellen Erbes und insbesondere die Tänze Möglichkeiten, sich gegenüber dem Fremden zu öffnen und Erfahrungen im Umgang mit kultureller Vielfalt zu machen. Auch für den Bereich der Bildung liegt hier eine Herausforderung und Chance; Bildung muss heute mehr denn je als interkulturelle Aufgabe begriffen werden (vgl. Featherstone 1995; Wulf 1995, 2006).

Tänze sind Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen, die etwas erfahrbar machen, was ohne sie nicht erfahrbar wäre. In vielen Tänzen experimentieren die Menschen mit sich, mit ihrer Geschichte und ihrer Kultur und versuchen etwas auszudrücken, was sich anders nicht darstellen und aufführen lässt. Daher haben viele Tänze, vor allem aus dem Bereich der Tanzkunst, einen experimentellen Anspruch, der die Tänzer dazu anregt, etwas mit den Mitteln der Inszenierung und Aufführung des Körpers zu erfinden und zu erforschen, was zum Wissen vom Menschen beiträgt. Nähert man sich diesem Wissen heute von Seiten der Anthropologie, so bieten sich vor allem drei Paradigmen anthropologischer Forschung an, mit denen sich eine anthropologisch orientierte Tanzforschung konstituieren kann. Dabei handelt es sich um die philosophische Anthropologie, wie sie in Deutschland entwickelt wurde, die

den prinzipiell offenen Charakter menschlicher Geschichte und die Möglichkeiten menschlicher Perfektibilität betont; die historische Anthropologie der »Schule der Annales«, die den historischen Charakter menschlicher Kultur und Fragen der Erforschung von Mentalitäten ins Zentrum stellt; sowie die angelsächsische Kulturanthropologie oder Ethnologie mit ihrem Interesse an kultureller Vielfalt und Heterogenität (vgl. Wulf 1997; 2004).

Auf der Basis dieser Paradigmen steht die Entwicklung einer historisch-anthropologischen Tanzforschung an, die nicht auf bestimmte Kulturen und Epochen begrenzt ist und die in der Reflexion der eigenen Geschichtlichkeit und Kulturalität in der Lage ist, den Eurozentrismus großer Teile der Humanwissenschaften und der Ästhetik zu überwinden. Dazu bedarf es einer transdisziplinären und transkulturellen Orientierung sowie einer reflexiven Selbstkritik.

Literatur

- Baxmann, Inge (1991): »Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur«. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 316-340.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Braun, Rudolf/Gugerli, David (1993): *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Hofzeremoniell 1550-1914*, München: C.H. Beck.
- Dinkla, Söke/Lecker, Martina (Hg.) (2002): *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, Berlin: Alexander Verlag.
- Featherstone, Mike (1995): *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, London et al.: Sage Publications Ltd.
- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.) (2001): »Theorien des Performativen«. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10, H. 1.
- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.) (2004): »Praktiken des Performativen«. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 13, H. 1.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek: Rowohlt.

- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (2003): *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln, Rituale und Spiele, ästhetische Produktionen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Greenblatt, Stephen (1994): *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin: Wagenbach.
- Gruzinski, Serge (1988): *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation en dans le Mexique espagnol*, Paris: Gallimard.
- Boetsch, Gilles/Wulf, Christoph (Hg.) (2005): »Rituels«. *Hermès* Nr. 43, Paris.
- Junk, Viktor (1977): *Handbuch des Tanzes*, Hildesheim: Olms.
- Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.) (2002): *Tanz-Theorie-Text*, Münster: Lit-Verlag.
- Leeker, Martina (Hg.) (2003): *Tanz, Kommunikation, Praxis*, Münster: Lit-Verlag.
- zur Lippe, Rudolf (1974): *Naturbeherrschung am Menschen*. 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- McFee, Graham (Hg.) (1999): *Dance, Education, Philosophy*, Oxford: Meyer & Meyer Sport.
- Sorell, Walter (1985): *Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- UNESCO (2001): *First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Paris.
- UNESCO (2003): *Second Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, Paris.
- UNESCO (2004): *Museums international: Views and Visions of the Intangible*, Paris.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wulf, Christoph (1995): *Education in Europe. An Intercultural Task*, Münster/New York: Waxmann.
- Wulf, Christoph (Hg.) (1997): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel: Beltz.
- Wulf, Christoph (2004): *Anthropologie: Geschichte, Kultur, Philosophie*, Reinbek: Rowohlt.
- Wulf, Christoph (2005): *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld: Transcript.
- Wulf, Christoph (2006): *Anthropologie kultureller Vielfalt. Interkulturelle Bildung in Zeiten der Globalisierung*, Bielefeld: Transcript.

- Wulf, Christoph et al. (2001): *Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*, Opladen: Leske & Budrich Verlag.
- Wulf, Christoph (2004): *Bildung im Ritual. Schule, Familie, Jugend, Medien*, Wiesbaden: VS Verlag.
- Wulf, Christoph (2007): *Lernkulturen im Umbruch. Rituelle Praktiken in Schule, Jugend, Medien und Familie*, Wiesbaden: VS Verlag.
- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.) (2001): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München: Juventa.
- Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar (Hg.) (2002): *Logik und Leidenschaft*, Berlin: Reimer.

