

Second Skin or: Not-Sharing the Share

Koloniale Trugbilder in Tanzforschung und Praxis

Mariama Diagne

Über Rassismus im Tanz lässt sich im Kontext von Tanzforschung in den USA nicht sprechen, so 2020 ein Fazit von Nadine Georges-Graves, afroamerikanische Professorin für Tanz und Humanities an der Ohio State University. In der Ausgabe »Conversations Across The Field Of Dance Studies. Decolonizing Dance Discourses« des Journals der Dance Scholar Association schreibt sie mit dem Titel »Discussing the Undiscussable, Part 2; or, This Might Hurt Your Feelings*«, folgendes:

It is always an honor to be asked to contribute to a conversation, especially on a topic as important as its call to action against global anti-Blackness and white supremacy. So, I wrote a piece that was frank, from my heart, and not a little scathing. I took the charge at its word and called out the field, challenging us with the truth as I see it – the things I only tell my husband. It was tough love but maybe we are ready, I thought. Then I slept on it and decided not to ›press send‹ because I know the field doesn't actually want to know what I think. (Georges-Graves 2020: 20)

Nach diesem Kurztext folgt eine leere Journalseite. Mit ihrem Text markiert Georges-Graves ihre Hommage an Arlene Croce »non-review« von Bill T. Jones' Choreografie *Still/Here*, welcher 1994 im *New Yorker* (Croce 1994: 54) erschien.

Georges-Graves Text, das Nicht-Teilen der Gespräche, die sie mit ihrem Ehemann führt, lese ich als Aufforderung mitzuteilen, was in (europäisch orientierten) Mehrheitsgesellschaften (*white supremacy*) nicht geteilt wurde und wird: Da sind einerseits die Parallel-Geschichten des Kanons, die wie Schattengeschichten unter den großen Erzählungen liegen. Andererseits

gibt es Dissens über den Mehrwert, *the share*, an kultureller Teilhabe durch Teilnahme und Teilgabe: Wessen Geschichten dürfen Geschichte schreiben, an der Gestaltung vom Kanon teilhaben und somit als gewinnbringend für den kulturellen Mehrwert gelten?

Georges-Graves fehlt nicht der Mut zum Teilen von Aussagen, die für jene unangenehm sein könnten, die Tanzforschung ohne koloniales Bewusstsein betrieben haben und dies nun weiterhin tun möchten. Es ist auch nicht aussichtslos, jederzeit damit anzufangen, dieses Bewusstsein zu teilen. Vielmehr ist es nach dem Mord an dem unbewaffneten George Floyd durch einen Polizisten im Jahr 2020, und mit dem Wissen darum, dass *blackness* im rassistischen Denken nach wie vor eine deutlich geringere Lebenswertigkeit zugewiesen wird, ein notwendiger Teil zukünftiger Forschung, statt ein Thema der Anderen. Nur wie die Schattengeschichte aller in der Tanzforschung teilen, wenn sie zugleich mancherorts auch Ressentiments, Unbehagen hervorruft? Was hat der Kolonialismus der anderen mit deutscher Tanzforschung zu tun? In Europa sind diese beiden Themen historisch eng miteinander verflochten: Zum einen ist der Akademische Tanz (Barocktanz) nicht nur während der Aufklärung, sondern mitten im transatlantischen Sklavenhandel entstanden. Somit ist die Idee einer freien Entfaltung einer ihre individuelle Freiheit gerade entdeckenden bürgerlichen Gesellschaft, untrennbar verknüpft mit der systematischen Freiheitsberaubung von Menschen, die wie Objekte gehandelt wurden. Das Wissen um diese Verbindung lässt sich auch nachträglich nennen. Auch dann, wenn die eigene Forschung – wie meine – ohne das Nennen dieser historischen Zäsur startete. Wann ist es sinnvoll, in der deutschen Tanzforschung in Deutschland anzumerken, aufzuarbeiten – mitzuteilen, dass Formen und Methoden des Sehens, Besprechens, Erinnerns, Beschreibens und Kontextualisierens von Phänomenen des Tanzens in der Tanzgeschichte primär ohne zeitgleichen Bezug zur Kolonialgeschichte ausgekommen sind? Hierin liegt das Unbehagen von Georges-Graves für den US-amerikanischen Raum. Mit der Kolonialgeschichte wurde und wird in Deutschland zumeist als mit einer »die anderen« betreffenden Geschichte umgegangen. Die Kolonialgeschichte ist eine Körpergeschichte transatlantischer Bewegung. Das Teilen von Aspekten dieser Geschichte im Kontext von Tanz- und Bewegungsforschung ermöglicht, Re-Perspektiven auf etablierte Theorien und Historiografien zu unternehmen: Zum Beispiel erstarkte in der Barockzeit als Gegenbewegung zur Sklaverei auch die Schwarze Anti-Sklaverei-Kultur im Kontext des *Black*

Atlantic, einem »System historischer, kultureller, linguistischer und politischer Interaktion und Kommunikation, das seinen Ursprung in dem Prozess der Versklavung von Afrikanern hat.« (Gilroy 2004, zit. in Langenohl 2015: 62). Nicht geteilt wird in der Geschichtsschreibung jedoch, dass das Ende der Sklaverei nicht auf humanistischen Ansätzen gründete, sondern auf ökonomischen. Die Plantagenwirtschaft war schlicht nicht mehr effizient genug.

Georges-Graves Enthaltung ist nachvollziehbar. Mit »Second Skin or: Not-Sharing the Share«, folge ich einer impliziten Aufforderung dieser Enthaltung Gewicht zu geben, in dem ich sie hier benenne und zugleich um konkrete »Trugbilder in Tanzforschung und Praxis« ergänze, um Fragen nach Teilhabe, Teilnahme und Wahrnehmungsmodi im Kanon der Künste aufzuwerfen. Den Hintergrund meines Schreibens bildet mein Wissen aus Schwarzer Perspektive. Diese Selbstzuschreibung meiner Identität als in Deutschland geborene und sozialisierte afropäische Autorin scheint in diesem Zusammenhang insofern von Bedeutung, als dass ich die Praxis des Bühnentanzes in Europa und den USA aus einer subalternen, der konstruierten Norm (helle Haut) nicht entsprechenden Perspektive erfahren habe. Zugleich entsteht das Teilen meiner Erinnerungen und Kontextualisierungen aus dem Sehen, Spüren und Sprechen von und mit Schwarzen Tanzschaffenden, den Erfahrungen aus einem gemeinsamen Lebensalltag und der Lektüre von Texten queer-feministischer Theoretiker*innen *of different Colors*.

Zwischen Teilhabe, Teilgabe und Text: Im Folgenden eingerückte Textteile basieren auf Auszügen meines bereits veröffentlichten Essays »Zweite Haut. Afrodiasporische Körpergeschichten«. Diesen habe ich 2021 im Kontext der von der Journalistin und Autorin Astrid Kaminski kuratierten Schreibwerkstatt »Expanded Writing« am Dock 11 Berlin als vierten von insgesamt fünf Teilen der Serie *paper pieces* publiziert. Hier teilten Autor*innen in literarischer, aber auch poetischer Form fiktive wie autobiografische Bewegungsgeschichten. Sie reichten vom Beleuchten der eigenen physischen Ermattung (Sara Shelton Mann: *Skeletal Walking*) bis zur Schilderung von Folter und Flucht zweier Frauen während der Bombardements in Damaskus im Syrienkrieg (Samar Yazbek: *Sarah & Zein*). Das Teilen von Auszügen meines *paper pieces* scheint mir relevant, wenn Fragen zu *access* und *sharing* von Wissenspraktiken mit dem Wissen um jene Geschichten verschränkt werden, die aus dem Kanon der europäischen Tanzgeschichte fallen. Wie kann

Schwarzes Wissen zum »Weißen Tanz« aus afropäischer Perspektive aus-
sehen?

pink tights in black tea

Sommer 2003. Es ist 21 Uhr, ein Abendessen in Harlem, New York City, 152nd Street, nahe der Studios des Dance Theatre of Harlem. Regina öffnet eine ihrer vielen Kisten mit Schmink- und Haarutensilien. Sie bewahrt sie in ihrem Kleiderschrank auf, um das Plastik vor Licht und Staub zu schützen. Vor 30 Jahren war Regina Tänzerin, studierte an der Ailey School, die am Alvin Ailey American Dance Theatre, dem ersten Ensemble für Modernen Tanz mit Afroamerikanischen Tänzer*innen, angebunden ist. Heute arbeitet Regina als Modell in Ateliers für bildende Künstler*innen.

Eine unserer Färbeaktionen steht an. Dazu brauchen wir Makeup sowie einen festen Schwamm, einen, der eine gute Menge Flüssigkeit aufnimmt und die Farbe gleichmäßig auf verschiedene Stoffe aufträgt. Spitzenschuhe sind mit Satin überzogen. Ist die Farbe zu flüssig, saugt der Satin sie sofort auf und es entstehen Flecken. Flache Schuhe, die Schläppchen, sind meist aus einem Baumwollgemisch und nehmen Farbe gut auf. Ist die Farbe zu dickflüssig, entstehen aber auch hier Flecken, die sogar klumpen können. Gummibänder halten die Schuhe am Spann. Sie sollten in gedehntem Zustand gefärbt werden, sonst bleiben offene weiße Stellen. Die meisten Strumpfhosen sind aus Polyacryl oder einer Mischung aus Nylon und Elastan und anderen chemischen Fasern hergestellt. Je nach Fasermix lässt sich die Farbe mehr oder weniger gut auftragen. Von Vorteil ist, Schuhe, Strümpfe und Gummibänder gemeinsam zu färben, um die Differenz der unterschiedlichen Trockenzeiten auszugleichen.

Nur eignet sich nicht jede Farbe für das Kolorieren der Beinkleidung. Zur optimalen Ausleuchtung von Gesichtern auf der Theaterbühne, zum Kaschieren der Unebenheiten im Gesicht bei starkem Scheinwerferlicht, oder um Charaktere durch besonderes Makeup zu entwerfen, wird eine spezielle Schminke verwendet. Genauso müssen auch für Strumpfhosen, die dem Hautton der sie tragenden Person entsprechen sollten, deckende Farben angewandt werden. Das Färben von Schuhen

und Strumpfhosen dauert bis zu zwei Stunden. Damit auf dem gefärbten Stoff weder Flecken noch verkrustete Schminckreste übrigbleiben, sind eine besondere Technik und Sorgfalt erforderlich: Halte den Schwamm nebelfeucht; presse ihn mit sanftem Druck auf den Stoff, nicht quetschen; langsame und gleichmäßige Armbewegungen unterstützen ein ebenmäßiges Auftragen der Farbe; gleiche hin und wieder den Farbton deiner eigenen Haut mit dem der entstehenden zweiten Haut ab. Wie bei empfindlicher Haut oder texturiertem Haar gilt auch beim Färben Sorgfalt:

color needs care.

Seit 1974 färben Tänzer*innen am Dance Theatre of Harlem in New York ihre Strumpfhosen der eigenen Hautnuance entsprechend. Llanchie Stevenson, damals Ensemblemitglied, schlug Arthur Mitchell, dem Leiter der Company vor, Tänzerinnen nicht mehr in weißen Nylonstrümpfen auftreten zu lassen. Durch das Einweichen in schwarzem Tee ließen sich erste Färbungen durchführen (Tyrus 2021: 88). Auf der anschließenden Tournee nach Norwegen trat das Ensemble erstmals mit *tights in skintone* auf.

Das Dance Theatre of Harlem (DTH) wurde 1969 von Arthur Mitchell (1934-2018) in Ko-Leitung mit dem Ballettmeister Karel Shook (1920-1985) gegründet. Mitchell war der erste Afroamerikanische männliche Schüler und später Berufstänzer einer US-amerikanischen klassischen Ballettkompanie, dem New York City Ballet unter Georges Balanchine (1904-1983). Gründungsanlass des DTH war zum einen die Vorannahme, dass Schwarze Bürger*innen qua Hautfarbe weder Ballett studieren noch professionell ausüben können und daher sollten. Den zeitlichen Anstoß gab die Ermordung des Bürgerrechtlers Dr. Martin Luther King (1929-1968). Im Kontext des Kampfes gegen soziale Ungerechtigkeit, insbesondere gegen Afroamerikaner*innen, verpflichteten sich Mitglieder am DTH bis heute zum Tragen von Strumpfhosen und Schuhen, die dem jeweils individuellen Hautton ähnlich sind. Tänzer*innen, die auf der Ballettbühne *pink tights* als *second skin* tragen können, sind – auch heute noch der Körperpolitik des Europäischen Klassischen Akademischen Bühnentanzes entsprechend – leichte, helle und junge Körper. Auch wenn das klassische Ballett durch Perspektiven auf den Modernen Tanz oder zeitgenössische performative Ansätze als vergangen, als um Themen sowie Mittel der Darstellung überholt oder um Körper der

Gegenwart ersetzt gilt, scheint die Frage um Haut als Farbe für Darstellungen von Körpern auf der europäischen Bühne unangebracht:

Welche Farbe kommt als Haut-Farbe auf welchen Körpern zu welchen Konditionen zum Einsatz, wenn es um künstlerische Stilmittel geht? Sind die kolonialen Schatten rassifizierender Körperbilder verschwunden? Problematisch ist nicht das Färben oder der Wunsch eine andere Farbe als Kostüm zu tragen. Grundproblem ist, dass Menschen vermittelt wird, sie gehören nicht zum Kanon, nicht zum Rahmen, sind außergewöhnlich, weil ihre Hautfarbe und mit diesen verbundenen kolonial geprägten Vorannahmen in Bezug auf Charakter, Können und Sein, einer konstruierten Norm widersprechen. Solange die Verknüpfung der tänzerischen Technik des Balletts mit den Narrativen des 19. Jahrhunderts und den rassistischen Körperbildern seit der Aufklärung als Ideal gilt, bleiben damit auch die im (historischen) Vorherrschaftsdenken verhafteten Normen präsent. Sie prägen nicht nur die gesellschaftliche Wahrnehmung, sondern auch die Normvorstellung von gesellschaftlichen und individuellen Physiognomien. Dabei existieren zahlreiche, leicht recherchierbare Neuentwürfe für einen zeitgenössischen Umgang mit Schritten und Geschichten des Europäischen Klassischen Akademischen Tanzens.

2002 färbte ich als Tanzstudierende in Harlem erstmals eigene Strumpfhosen, von *universal white* zu meinem *nude*. Bis dahin trug auch ich als afro-diasporische Deutsche unbekümmert schneeweiße Strumpfhosen. Der Blick in den Spiegel auf weiße Beine und braune Arme löste zwar Unbehagen aus, den Kontrast erklärte ich mir jedoch nicht mit der strukturellen Schiefelage von Norm und Realität. »Wir sind alle rassistisch sozialisiert«, leitet die Autorin und Aktivistin Tupoka Ogette in Gesprächen ihr aktuelles Buch *Und jetzt Du. Rassismuskritisch leben* (Ogette 2022a) ein (Ogette 2022b). Das gilt sowohl für mich, als auch für alle Lesenden dieses Textes. Denn ein vorkoloniales Bewusstsein kann keine Person für sich beanspruchen, die in Gesellschaften sozialisiert ist und lebt, die ökonomisch vom transatlantischen Sklavenhandel profitieren. Den Anstoß für mein Nachdenken über die Bedeutung der zweiten Haut, die mehr als nur Hülle ist, bilden zwei Vorkommnisse, die sich knapp 20 Jahre nach meinem ersten Färben von Strumpfhosen in Paris und Berlin ereigneten und mich verblüfften. 2021 standen das Staatsballett Berlin und die l'Opéra national de Paris in den Schlagzeilen:

Second Skin for Future

Ungefähr 300 Angestellte und Tänzer*innen der l'Opéra national de Paris beteiligten sich anlässlich zahlreicher Diskriminierungsskandale öffentlich an Protesten für eine diskriminierungsfreie, macht-bewusste künstlerische Arbeit in Ensembles des stark hierarchisierten Klassischen Balletts. Dabei kam ein Manifest zustande, in dem Gedanken und Forderungen über das Auseinandersetzen mit Diskriminierung von ethnischen Gruppen an der l'Opéra formuliert wurden. Es ist Teil des vom Operntendanten Alexander Neef in Auftrag gegebenen und im Januar 2021 veröffentlichten »Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris« (Ndiaye/Rivière 2021). In diesem Diversitätsbericht kämten der Historiker Pap Ndiaye und die Autorin Constance Rivière alle Ebenen der Diskriminierung in Betrieb und Repertoire durch und verfassten eine Bestandsaufnahme. Inwieweit eine solche Bestandsaufnahme an sich problematisch ist, wird anhand der Eingrenzung der Gruppen deutlich. Der Bericht listet tabellarisch nur die prozentuelle Anzahl nicht-weißer Tänzerinnen in den Ensembles führender großer Häuser auf (im Schnitt zwei zu 40), nicht aber die Anzahl oder das Verhältnis nicht-weißer Mitarbeitender im gesamten Haus: Wer reinigt die Flure und wer schneidert die Kostüme? Der Bericht fordert dezidiert die konsequente Abschaffung des Aufschminkens von Ethnizitäten in Balletten und Opern sowie das kritische Auseinandersetzen mit dem Repertoire für Oper und Ballett: »Proscrire sur scène le blackface, le yellowface et le brownface à l'Opéra national de Paris« (Ndiaye/Rivière 2021: o.S.). Zu den Forderungen gehörte umgekehrt, die individuellen Hauttöne der Darstellenden auch über Strumpfhosen und Schuhe abzubilden. Dunkel pigmentierte Tänzer*innen müssten endlich Zugang zu Kleidung erhalten, die ihrem Ton entspreche. Die US-amerikanische Bekleidungsfirma capezio startete in den frühen 2000ern mit der Erweiterung der Farbskala für Tanzschuhe und Strumpfhosen. Diese umfasst heute 18 verschiedene Farben (Diagne 2021). 2018 fertigte die britische Marke FREED erstmals Schuhe in bronzefarben und braun (Matamoros 2021:179).

... verblüffend ...

Kurz vor Veröffentlichung des Pariser Berichts wandte sich die am Staatsballett Berlin engagierte Tänzerin Chloé Lopes Gomes in Bezug auf die ihr entgegengebrachte Diskriminierung durch eine Vorgesetzte an die Öffentlichkeit. Zu Beginn ihres Vertrages sagte Lopes Gomes in einem Interview »Ich bin sehr geehrt und stolz, dass ich die erste schwarze Frau bin, die in dieser renommierten Compagnie tanzen darf. Ich weiß, dass ich anders aussehe, aber ich sehe das mehr als eine Stärke als Schwäche. Tanz kennt keine Hautfarbe!« Die Bild-Zeitung veröffentlichte dieses Interview in einem Artikel als »Der besondere Schwan am Berliner Staatsballett« (Hafner 2018). Im Laufe der Spielzeit habe dann aber doch die Hautfarbe der aus Nizza stammenden französischen, algerischen kapverdianischen Tänzerin, die unter anderem an der Bolschoi Akademie in Moskau ausgebildet wurde, zur Diskussion gestanden. Diskriminierung findet selten öffentlich, sondern eher beiläufig, in Proben, im Besprechen von Accessoires in Form von Kommentaren und Scherzen statt.

... verstörend ...

Wie weit geht die Grenze des Humors, wenn einer dunkelpigmentierten Tänzerin der weiße Schleier verwehrt wird, da Haut und Haar zu »afro« für europäische Normen sind? Welche Körperrealitäten erhalten Bedeutung, wenn im selben Kontext das Weißschminken der Tänzer*innenbeine für die Romantischen Klassiker wie *La Bayadere* (1877) oder *Schwanensee* (1895) gefordert wird, um die Illusion von Homogenität zu erzeugen? Hilft es, wenn die Klassiker nicht mehr zu sehen sind? Notwendig ist ein Blick hinter die Bühnen und ins Publikum. Wer will welche Körperrealitäten für welche Bühnen nicht ermöglichen und diese eigentlich auch nicht sehen?

Christiane Theobald, kommissarische Intendantin des Staatsballett Berlins hat aufgrund der öffentlichen Aufmerksamkeit eine Reihe ins Leben gerufen, in der regelmäßig diese Themen an einem runden Tisch ausdiskutiert werden sollen: »Ballet for future? Wir müssen reden!«. Man wolle »jeden Stein umdrehen«. Das erfordert Mut, auch bei Gegenwind aus den eigenen oberen Reihen der staatlichen Institutionen. Nachdem ich gemeinsam mit der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter das Staatsballett Berlin über Jahre in anderen Veranstaltungsformaten begleitet hatte, nahm ich die Einladung an, eine Reihe anzudenken, in der offen mit Tanzschaffenden

und über Tanz Publizierenden Fragen nach heteronormativer Macht, Diskriminierung, Teilhabe und Ausschluss in Institutionen wie dem Staatsballett diskutiert werden sollten. Ja, wir müssen reden. Das wollte lange niemand. Aber wie? Meine Rolle ist die einer ehemaligen Tanzenden und einer aktuell Publizierenden. Und dann bin ich als in Deutschland Geborene mit einem senegalesischen Vater auch noch afrodeutsch. Meine biografische Information spielt jetzt eine Rolle. Jetzt, wenn es um das Nachvollziehen und Benennen jener Prozesse geht, die unsichtbar ablaufen, hinter verschlossenen Türen. Und zugleich ist es ein Problem: Ich spreche auch als Co-Veranstalterin und habe ein Interesse an einem Mitgestalten der Institution. Wie in Institutionen mit Institutionen über Institutionen sprechen, wenn danach klar ist: die Institution löst sich gerade in gewissem Maße selbst auf, wenn nicht alle Beteiligten etwas ändern? Am ersten Veranstaltungsabend im September 2021 stellte eine Teilnehmerin aus dem Publikum die für mich hier entscheidende Frage: Was solle sie ihren Tanzschüler*innen denn bieten, wenn sie doch so gerne in weißen Tutus und Strumpfhosen die Fantasien aus *Schwanensee* & Co nachtanzen möchten? Müsse sie für Schüler*innen Strumpfhosen färben oder dies von ihnen verlangen, wenn ihre Beine dunkler sind? Die Entscheidung für oder gegen ein Färben kann ihr in diesem Moment, wie auch in Zukunft, niemand abnehmen.

skin and tone – or: being black is not an option, it’s a fact

Das Erlernen der Tanztechnik lässt sich inzwischen Ethnizität übergreifend teilen. Das gilt jedoch nicht immer für das unhinterfragte Anerkennen einer gelungenen Verkörperung von Phantasiefiguren. Vielmehr galten Späße über die Inkompatibilität von dunkler Haut mit Afrohaaren und weißen Schleiern für Schwebewesen des Balletts im Moment der Probe als angebracht. Lopes Gomes sei der Schleier, den die Tänzerinnen des Corps de ballet in der sogenannten Schattenszene im Ballett *La Bayadere* tragen, in der Probe aufgrund ihrer Hautfarbe und Haarstruktur verwehrt worden. Das Gelingen, die erfolgreiche Kostümierung von Tänzerinnen zugunsten einer Verkörperung von weißen Schattenwesen wird also im Moment der Verweh- rung nicht geteilt. Dieses Gelingen der Illusion lässt den Bühnenerfolg und Applaus erst zum Gewinn, zum Mehrwert – zum *share* – werden. Wird die Teilgabe an diesem Gelingen verwehrt, wird auch der Gewinn, der Applaus,

der *share* nicht geteilt. Lopes Gomes wurde die Teilgabe an der Repräsentation kultureller Werte, das Tanzen von europäischem Ballettrepertoire auf einer deutschen Bühne, abgesprochen. Stattdessen stellte sich ein Nicht-Teilen-Zulassen, ein *Not-Sharing*, ein Modus des diskriminierenden Verunsicherns (das im Moment der Diskriminierung allein nach Gründen für die Ausgrenzung suchen müssen) ein. Was teilt sich über die Haut denn alles mit?

Als zweite Haut lässt sich im Allgemeinen ein den organischen Körper umhüllendes Material bezeichnen, das in der jeweiligen Form eine (Körper und Haut) schützende oder (der tragenden Person) Deutung verleihende Funktion hat. In Literatur und bildender Kunst ist die zweite Haut ein gern bespieltes Thema, da das Verkleiden auch Gelegenheiten zum A/anders-Werden, zum Verwandeln eröffnet. Einbezogen wird dabei jegliche Form der Kleidung, die sich an den Formen des Körpers orientiert und den Seins-Zustand des Menschen hervorhebt oder verändert. Haut stilisierende Mittel rücken den menschlichen Körper in die Nähe der Materialien, die er trägt. Naturelemente aus der Flora und Fauna suggerieren auf den Körpern eine Nähe zum Tierischen (Felle oder Federn) oder Pflanzlichen (Blätter oder Blüten). Die zweite Haut vermittelt je nach Gestaltung, Funktion und Zusammenspiel mit dem menschlichen Körper auch Zeichen kultureller Identität, verschiedener Lebensphasen (Alter), und sozialer Realität. Sobald die Materialität der zweiten Haut zum Zeichen, zum Charakteristikum wird, das die sie tragenden Körper in Kategorien und Bewertungen einordnet und schlechtestenfalls hinter diesen verschwinden lässt, entsteht ein Spannungsgefüge zwischen Individuum und Kontext. Dieses Spannungsgefüge begleitet Menschen in den performativen Künsten, wenn es nicht um ein selbstgewähltes Verkleiden geht, sondern darum, sich durch die zweite Haut eine Rolle – und damit oft auch ein Rollenbild – anzuverwandeln. Im Repräsentieren auf der Bühne sind die darstellenden Körper immer auch selbst Bühne, dreidimensionale Fläche.

Auf und mit Körpern werden sodann ästhetische Setzungen, soziale Ordnungen, historische Referenzen und politische Forderungen virulent. Bühnenkörper werden im Moment der Performance zu Kunstkörpern und damit über die erste wie zweite Haut, die sichtbare Fläche,

zu Topografien des Realen, des Sozialen, des Ästhetischen. Als solche können sie nicht nur auf der Bühne Themen oder Figuren vermitteln und berühren, sondern auch hinter der Bühne gesellschaftspolitische, wie künstlerische Konflikte auslösen. Die zweite Haut als verhüllende Schicht des menschlichen Körpers spielt in ihrer Schwellenfunktion eine zentrale Rolle, wenn Konflikte entstehen, wie sie aktuell im Klassischen Ballett an Europäischen Staatsinstitutionen ausgetragen werden. Zum einen tangiert es das *blackfacing*, das ursprünglich während der offiziellen Segregation der Vereinigten Staaten praktizierte Schwarz-Schminken – mit dem Ziel, Menschen mit ethnischen Merkmalen, die auf eine afrikanische Herkunft hinweisen, karikierend darzustellen und damit verhöhrend auszustellen. Zum anderen adressiert die Zweite Haut das Weiß-Schminken, oder das mit einer zweiten weißen Haut Kleiden von Menschen mit dunkler Pigmentierung – mit dem Ziel, eine Vereinheitlichung zu gewinnen und eine Hervorhebung Einzelner zu vermeiden.

step back, sense and share

»You are not a line, not a phrase, not a paragraph, not a page ... but a chapter in history.« (Arthur Mitchell)

Es fällt schwer, Veränderungen innerhalb gelernter Wahrnehmungsmuster, in einem »auf hegemoniale ›Normalität‹ gepolten Wahrnehmungsraum« (Kupka 2020a: 5) zuzulassen. »You don't know a black dancer, until you have seen one«, sagte Lauren Anderson, ehemalige erste Solistin/*principal dancer* und *dark skinned woman of color* am Houston Ballet in Texas, in der Zoomveranstaltung: »Black Ballerinas. Lauren Anderson and Mariama Diagne« (Anderson/Diagne 2021).

Tänzer*innen, die nicht dem Hautton der »Original«-Besetzung entsprechen, markieren – wenn menschliche Haut nicht mehr als Körperelement, sondern als Farbe und Träger von Fremdheit definiert wird – die Differenz, die Dichotomie, die es zu thematisieren, aufrechtzuerhalten gilt. Die Problematik liegt in der Gestaltung von Teilhabe: »Obwohl die Diversifikation repräsentierter Körper grundsätzlich zu begrüßen ist, besteht die Gefahr,

Repräsentation als gleichberechtigte gesellschaftliche Teilhabe zu missinterpretierten«, so Katharina Wiedlack in ihrem Text »Ver/Kvir(t)e Opazität. Migration und Un_Sichtbarkeit in Masha Godovannayas Film *Countryless and Queer*« (Wiedlack 2022: 2).

Afro – das ist eine in feinen schwerelosen Locken schwebende Haarform. Wer könnte Schwebewesen aus anderen Sphären auf der Bühne besser verkörpern, wenn nicht ein tanzender Mensch mit Haaren, die der Schwerkraft trotzen und nicht fallen, sondern schweben, wie es *afrohair* eben tut? Um die gewünschte Schwere von eurasischem (europäischem wie asiatischem) Haar zu erhalten, wird *afrohair* in stundenlangem Prozedere und verschiedenen Praktiken geflochten (braids), geglättet, gedreht (dreads).

Welche Grundvoraussetzungen, welche Vorurteile der Wahrnehmung gehen einem Nicht-Sehen und Nicht-Wissen der Spezifität von Leichtigkeit (Schwebende Haare) voraus? Oder mit Henri Bergson (1859-1941) gefragt – dem in der Tanzforschung vielzitierten Phänomenologen der Moderne und Kritiker der Philosophie der Aufklärung: Warum ist eine »Wahrnehmung der Veränderung« (Bergson 1911: 150) so schwer? Wie lässt sich mehr sehen als man wirklich sieht?

»Um die Veränderung zu denken und um sie zu sehen, gilt es erst einen Schleier von Vorurteilen zu entfernen, von denen die einen künstlich sind, durch die philosophische Spekulation geschaffen, die anderen dagegen dem sogenannten gesunden Menschenverstand naturgemäß sind.« (Bergson 1911: 150)

Bergson nutzt die Metapher des Schleiers zur Umschreibung von zwei Arten von Vorurteilen. Die einen sind Vorannahmen, die sich durch die Aktualisierung von Wissen korrigieren lassen. Die anderen sind Vorbehalte, die trotz widersprechendem Wissen, nicht aktualisiert werden wollen. Der Metapher geht voraus, dass hinter dem Schleier etwas liegt, das nicht der künstlich gestalteten Illusion entspricht, sondern einer spezifischen Realität. Dass die Diskriminierung der Tänzerin Lopes Gomes ausgerechnet anhand des die Haare und den Körper verhüllenden Schleiers stattgefunden hatte, lädt mich dazu ein, diese Metapher zum Schleier nicht nur mit Bergson aufzugreifen, sondern auch mit dem um 1900 in Berlin wirkenden afroamerikanischen Soziologen W.E.B. Du Bois (1868-1963) – einem Zeitgenossen Bergsons.

Um das Leben in der Konstruktion von Vorteilen zu thematisieren, nutzt Du Bois ebenfalls die Metapher des Schleiers: Der schwarze Mensch »is [...] born with a veil, and gited with second-sight in this American world, [...]« (Du Bois 1997/1903: 38). Anhand des Teilens dieser Lebensrealität von in weißen Mehrheitsgesellschaften lebender afrodiasporischer Menschen – »born with a veil«, mit einem Schleier geboren zu sein – entwarf Du Bois seine grundlegende Denkfigur des *double consciousness*, des doppelten Bewusstseins. Damit ist das Wissen um diesen den eigenen Körper umhüllenden Schleier (also der normative Blick der anderen) gemeint. Er ist wie eine zweite Haut, eine *second skin*, die den Körper bedeckt und zwei Identitäten erzeugt: die vor und die hinter dem Schleier. Andererseits geht mit dem Wissen um diesen »weißen« Schleier, diese zweite Haut, die tragische Praxis einher, sich selbst, den dunklen Körper und die Person hinter dem Schleier, nur durch den Blick eines Außens zu betrachten:

It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (Du Bois 1903: 2)

Über den Schleier teilt sich der *double bind* als Dichotomie zwischen Schwarzen Körpern als Seinszustand und dem Sehen dieser in Weißen Blickgefügen. Zwischentöne innerhalb von spannungsgeladenen Dichotomien wie schwarz und weiß, hell und dunkel, europäisch und außereuropäisch, amerikanisch und afroamerikanisch bestimmen Dialektiken und prägen auch die Tanzgeschichte und das Verständnis von europäischen Kanonwerken oder Strömungen (Tanzmoderne, Postmodern Dance) und ihrer vermeintlich singulären Relevanz in der Tanzgeschichte – von der Barockzeit über die Moderne, Postmoderne, Pina Bausch bis heute. Dies wird insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen Bestrebungen des sich-selbst-dekolonisierens europäischer Institutionen relevant. Seit einigen Jahren entstehen allein in Deutschland etliche Vorhaben der Dekolonisierung von Disziplinen, Stätten und Städten (*Decolonize München* 2013, *De-Heimatize It*. 4. Berliner Herbstsalon 2019, *Decolonize Ethnography* 2019, *Decolonize Weimar* 2020, *Decolonizing Dance Discourses* 2020, *Decolonize Berlin* 2022 und viele mehr). Mit

diesen Aktivitäten werden Fragen nach den Möglichkeiten des Teilens von Ethnizitätsmerkmalen und der Unmöglichkeit des Teilhabens an der Darstellung von beispielsweise weiß-europäischen Charakteren für *People of Color* und anderer Subalterner aufgeworfen.

Der Begriff der Dekolonisierung wurde insbesondere von dem afrofranzösischen Psychiater, Schriftsteller und Vordenker der Entkolonisierung Frantz Fanon (1925-1961) geprägt. Dieser beschreibt in erster Linie das gewaltsame Protestieren und Intervenieren in koloniale Strukturen und ihre Ausbeutungssysteme (Fanon 1952/2008). Die Spannung zwischen dem Begriff der Kolonisierung im Kontext des gewaltsamen Teilens von Ländern und Kultur- und Wirkungsräumen, und dem der Dekolonisierung als vielversprechende Praktik des anhaltenden Sichtbarmachens, des *Un-Doings*, des Umwertens und Neuschreibens von Hierarchisierungsprozessen im Kontext diskriminierender Teilungsprozesse, rückt Fragen nach den Grundvoraussetzungen eines Denkens von Teilen als Trennen sowie zeitgleichem Zusammenführen ins Zentrum:

Die Ambivalenzen des Dekolonisierens liegen in der Dialektik von Aufklärung und Kolonialismus, die sich im 18. Jahrhundert etablierte, eben zeitgleich mit der Entstehung wertvoller Tanztraktate und Notationen aus Frankreich oder Deutschland. Werden also Fragen zur Dekolonisierung im Kontext von Tanzforschung, Tanzkunst oder dem Kuratieren (Hervorbringen von Rahmenbedingungen für Tanz) aufgeworfen, schiebt sich das kritische Betrachten des Dialektischen als Denken im Teilen unweigerlich mit ein. Dieses Dialektische ist in der (auf lateinischer Grammatik basierenden) europäischen Sprachkultur verankert und bestimmt auch das Beschreiben und Diskutieren von Tänzen und über Tanz Nachdenken. Allein durch Bezüge zum Religiösen – sei es Himmel und Erde oder Himmel und Hölle – wie sie bereits in die Grammatik des Klassischen Tanzes und auch teilweise des Modernen Tanzes eingeschrieben wurden, schwingt die Dialektik des Geteilten, also des Nachdenkens über das Teilen zwischen Sakralem (Religiösem) wie Säkularem (Weltlichem) mit. Autor*innen postkolonialer Texte führen den historischen Zusammenschluss, die Dialektik von Aufklärung und Kolonialismus in ihren Analysen von Literatur (Toni Morrison) Kultur (Nikita Dhawan), Kunst (Grada Kilomba) wie Gesellschaft (Rolando Vazquez) immer wieder an. *Enlightment*, die Freiheit der individuellen Entfaltung, war nur durch das Konstruieren einer Negativfolie, nur über die Erfindung von Kategorien möglich, die ein Unterscheiden zwischen

nicht freien, nicht individuell relevanten Menschen festschrieben (Morrisson 1993). Die koloniale Annahme, dass afrikanische »Menschen irgendwie anders, weniger wert, naturnäher, unbeherrschter, schmerzempfindlicher waren« (Kupka 2020b: Absatz 5), führte zur Etablierung ästhetischer, sozialer und grundlegend biologischer Differenzen. Nur so konnten in Deutschland etwa verbotene, aber an kolonisierten Menschen ausprobierte Behandlungsmethoden von Mediziner*innen wie Robert Koch und anderen dazu beitragen, die heute selbstverständliche medizinische Versorgung zu gewährleisten. Das ausbildungsbedingte Unwissen um diesen Teil der europäischen (Kultur)Geschichte unterstützt, dass ein solches Denken auch heute noch »unterbewusst in uns wirkt« (Kupka 2020b: Absatz 5).

Offen bleibt also die Frage: Wie kann der Schleier der Vorurteile (Bergson) so weit entfernt werden, dass auch der Schleier des *double consciousness* (Du Bois) verschwindet? Tanzforschung lässt sich in diesem Kontext nicht ausklammern. Insbesondere dann nicht, wenn Vorannahmen die künstlerische Praxis und das Vermitteln und Fortschreiben eines Kanons bestimmen. Kunstschaffende wie Trajal Harrell (*The Return of the Modern Dance oder Judson Church is Ringing in Harlem* 2012; *Deathbed of Katherine Dunham* 2022) oder Theoretiker*innen wie Rebecca Chaleff (*Activating Whiteness: Racializing the Ordinary in US American Postmodern Dance* 2018) thematisieren diesen Kontext und markieren die Systematik des Schleiers als »biopolitical mechanisms of normalization« (Chaleff 2018: 71). Welche wegweisenden Entwicklungen fanden in den 1970ern *uptown*, im von Afroamerikaner*innen bewohnten New Yorker Stadtteil Harlem statt, während *downtown* im von europäischem Flair bestimmten Manhattan die Postmoderne Avantgarde um Trisha Brown oder Yvonne Rainer Tanzgeschichte schrieb, fragt Harrell mit seinen Arbeiten, wenn er sich der afroamerikanischen Tanzschaffenden und Anthropologin Katherine Dunham widmet.

Das Teilen eines Wissens um Diskriminierungen und der damit verbundenen permanenten Verunsicherung, sowie ein Anerkennen auch der eigenen Trugbilder, löst Unbehagen aus. Für ein *sharing the share* ist das unabdingbar. Diversität ist ein »Wagnis für uns alle« (Kupka 2020a: 1).

Literatur

- Anderson, Lauren/Diagne, Mariama (2021): *Black dancers in ballet*, Gespräch an der Oakland University, Department of Dance gemeinsam mit Elizabeth Kattner, 10.02.2021, zoom.
- Bergson, Henri (1993) [1911]: Die Wahrnehmung der Veränderung, in: *Henri Bergson, Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft, S. 149-169.
- Chaleff, Rebecca (2018): Activating Whiteness: Racializing the Ordinary in US American Postmodern Dance, in: *Dance Research Journal*, Jg. 50 Nr. 3, S. 71-84.
- Dhawan, Nikita/Castro, Varela/María do Mar: (2017): Kulturkolonialismus Und Postkoloniale Kritik: Perspektiven Der Geschlechterforschung, in: Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer, S. 303-312.
- Diagne, Mariama (2021): *Zweite Haut. Geschichten afropäischer Körperrealitäten, paper piece IV* der Reihe *paper pieces*, hg. v. Mariama Diagne/Astrid Kaminski/Dock 11 Berlin: Berlin.
- Du Bois, W.E.B. (1903/1997): *The Souls of Black Folk*, Chicago: A.C. McClurg & Co., Seitenangaben aus der Ausgabe *Blight*, David W./Gooding-Williams/Robert (1997) Boston: Bedford Books.
- Fanon, Frantz (1952/2008): *Black Skin, White Masks*, [Revised Edition], New York Grove Press.
- George-Graves, Nadine (2020): »Discussing the Undiscussable, Part 2; or, This Might Hurt Your Feelings*.« *Conversations across the Field of Dance Studies: Decolonizing Dance Discourses*, Dance Studies Association, XL: 20-21, S. 20-21.
- Gilroy, Paul (2004): Der Black Atlantic, in: Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.), *Der Black Atlantic*, Berlin 2004, S. 12-32.
- Hafner, Martina (2018): *Berliner Ballerina Chloé Lopes Gomes. Darum ist dieser Schwan am Staatsballett so besonders*, [online] <https://www.bild.de/regional/berlin/berlin-aktuell/ballerina-chlo-lobes-gomes-der-besondere-schwan-am-berliner-staatsballett-57829922.bild.html> [02.05.2022]
- Khan-Cullors, Patrisse (2018): *Black Lives Matter: Eine Geschichte vom Überleben*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Kupka, Mahret Ifeoma (2020a): Neu denken! Warum Diversität ein Wagnis für alle ist, in: *Themensendung des Senders SWR2 Leben*, Dienstag, 26. Mai 2020, 15.05 Uhr, Manuskript der Sendung, S. 1-8.
- Kupka, Mahret Ifeoma (2020b): Wir brauchen neue Wege des Denkens, Manuskript abgedruckt in: *der Freitag. Die Wochenzeitung*, Ausgabe 25/2020, [online] <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wir-brauchen-neue-wege-des-denkens> [23.04.2022], S. 1-8.
- Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (Hg.) (2015): *Transkulturalität. Klassische Texte*, Bielefeld: transcript.
- Matamoros, Elna (2021): *Dance & Costumes. A History of Dressing Movement*, Alexander Verlag: Berlin.
- Morrison, Toni (1993): *Playing In The Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York: Vintage.
- Ndiaye, Pap/Rivière, Constance (2021): *Rapportsur la diversité à l'Opéra national de Paris*, [online] <https://res.cloudinary.com/opera-national-de-paris/image/upload/v1612796873/pdf/ytqctoieilyf6gdgb9npu.pdf> [02.05.2022]
- Ogette, Tupoka (2022a): *Und jetzt du.: Rassismuskritisch leben*, München: Penguin.
- Ogette, Tupoka (2022b) im Gespräch mit Christian Rabhansl, *deutschlandfunk*, 16.04.2022, [online] <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tupoka-ogette-rassismuskritisch-leben-100.html>
- Tyrus, Judy/Novosel, Paul (2021): *Dance Theatre of Harlem: A History, A Movement, A Celebration*, New York: Dafina.
- Vázquez, Rolando (2020): *Vistas of Modernity – Decolonial Aesthesis and the End of the Contemporary*, Amsterdam: Fonds Voor Beeldende Kunsten, Vormg. & Bouwk Stichting.
- Wiedlack, Katharina (2022): Ver/Kvir(t)e Opazität. Migration und Un_Sichtbarkeit in Masha Godovannayas Film *Countryless and Queer*, in: *Open Gender Journal*, Nr. 6, [online] doi: 10.17169/ogj.2022.181

