

BERNHARD STRECK

Die göttliche Bewegung.

Zur Interpretation von Sprung und Tanz im archaischen Ritual

»Ein Mensch tritt in den Tanz ein,
weil ihn der Tanz selbst nötigt zu tanzen.«
(Bataille 1957: 112)

Vom Zwang zur zweckfreien Bewegung wußte ich noch nichts, als ich als kleiner Junge meine erste Begegnung mit ethnologischem Material hatte: vor der Malanggan-Vitrine des Basler Völkerkundemuseums. Was mir aber – in heutiger Erinnerung – damals sofort auffiel, waren die häufig gebeugten Knie der geschnitzten und bemalten Figuren. Die Geister, die hier auf der Schaukel wippten, übereinander saßen oder aus Basthütten heraus grinsten, schienen gerne in die Knie gehen zu wollen, als machten sie sich zum Sprung fertig oder hatten gerade einen solchen hinter sich. Das Thema der hüpfenden Geister beschäftigt mich seit jener Kindheit, auch wenn es immer wieder durch scheinbar wichtigere Probleme überlagert wurde (s. Abb. 1).

Als ich Anfang der 70er Jahre zum ersten Mal Afrika besuchte, staunte ich über die üppigen Auslagen der sog. Airportart-Künstler. Ihre Holzschnitzereien reproduzierten wenige, offenbar traditionelle Vorlagen, in abundanten Auflagen. Wieder fielen mir die gebeugten Knie vieler Figuren auf, die, in langen Reihen aufgestellt, fast balletartig jene Vor- oder Nachbereitung des Sprungs vorzunehmen schienen. Sicher lassen sich gerade Beine einfacher aus dem Holz herausarbeiten; die angewinkelten verleihen den Figuren aber etwas Emotionales, Dynamisches oder Erregtes, das in der Absicht des längst vergessenen Originalschnitzers gelegen haben muß (s. Abb. 2).



Abb. 1

chen: nicht Spott, sondern Identifizierungswille leitete den Negerkünstler bei der Abbildung des Europäers (1943: 74). Weit ausführlicher hat sich Fritz W. Kramer mit der Deutung der steifen Europäerfiguren im *Roten Fes* auseinandergesetzt: Afrikanische Künstler seien als Satiriker überinterpretiert; ihr von außen kommender Realismus der Darstellung könne nur Mimesis im Sinne von Erich Auerbach sein (1987: 8).

Seit ich mit vorliegendem Aufsatz beschäftigt bin, spüre ich Schmerzen am rechten Knie. Es bereitet mir Probleme, das Gelenk ganz durchzudrücken, so daß ich beim Stehen – zumindest mit dem rechten Bein – gezwungen bin, die melanesischen oder afrikanischen Schnitzfiguren zu imitieren. Auch wenn ich in der derzeitigen Verfassung nicht im entferntesten daran denken kann, zu einem Sprung anzusetzen oder gar einen solchen hinter mir zu haben, sehe ich doch Wege der Empathie, mich dem mit den beschriebenen Figuren Gemeinten anzunähern. Beim Sitzen verflüchtigt sich mein Knieschmerz, so daß ich im folgenden aus meinem mittlerweile angehäuften ethnologischen Wissen eine Interpretation des gebeugten oder bewegten Beines in der archaischen Ikonographie wagen will.

Nicht alle afrikanischen Vollplastiken befinden sich zwischen Hocke und Strammstehen. Es gibt sogar einen Figurentyp, für den letztere Haltung typisch ist: die sog. Kolonfiguren, über die Julius Lips (1937) gearbeitet hat. Es sind afrikanische Darstellungen von Europäern, die man gerne als Karikaturen interpretieren möchte – im Sinne des von Lips in der Erstausgabe 1937 gewählten Titels »The Savage hits back«.

Gegen diese antikolonialistische Deutung hat sich als erster Paul Germann auf der Leipziger kolonialwissenschaftlichen Tagung 1943 ausgesprochen:

Der wenig bekannte Willy Bloßfeldt hatte 1928 die »Formen der Negerplastik« in drei Kategorien eingeteilt: Pfahl, Kegel und »Wanst«. Hiervon braucht uns nur erstere zu interessieren, weil alle archaische Kunst am Werkstoff entlang arbeitet und dessen Gestalt nur variiert,



Abb. 2

nicht aufhebt. Vollplastische Figuren bekennen sich damit fast immer zu ihrem Rohling, dem Rundholz, dem sie nach der Entfernung aus dem lebenden Baum neues Leben einschneiden. Dafür gibt es eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten; zwei kennen wir mittlerweile: die steife, stramme, aufrechte und parallele Beinhaltung, der meist eine ebenso beherrschte Haltung des übrigen Körpers, also der Arme und des Kopfes bis hin zu starren, bzw. würdevollen Gesichtszügen, entspricht, und die ›lockere‹ Körpersprache mit den angewinkelten Beinen, den Gesäß, Bauch, Brust oder einen Gegenstand anfassenden Händen und jenem Gesicht, das auf den ersten Blick schrecklich anmutet und das vielleicht auch so wirken soll.

Vergleichende Kunstwissenschaft, wie sie vor allem die Ethnologie betreibt, hat es mit verschiedenen Formsprachen zu tun, die sich nicht ohne weiteres übersetzen lassen. Mißverständnisse wie das von Julius Lips oder die weit bekanntere Rezeption der primitiven Kunst durch die Pioniere der Moderne belegen das, auch wenn die Fruchtbarkeit solcher Fehldeutungen nicht geleugnet werden kann. Bei der Annäherung an das Phänomen der gebeugten Knie möchte ich anstatt ichpsychologischer oder gesellschaftstheoretischer Auslegungen eine religionsethnologische versuchen, die die durch die Beschäftigung mit schriftlosen Kosmologien und Menschenbildern bewirkte Öffnung zum

sog. Irrationalen, das vielleicht besser pararational (Müller 2004), transrational (Wilber 1989) oder surreal (Taubes 1996) genannt werden sollte, sich zunutze macht.

Im Lichte der ethnologischen Beschäftigung mit archaischer Kultur, die bei Bachofen mit den kleinasiatischen Pelasgern gleichgesetzt wurde (1859: 418), erklären sich die angezogenen Knie durch die Tanzbe-

wegung, z.B. im Sprung- oder Hüpfanz, mit der sich Menschen aller Zeiten und Räume von der Schwerkraft freizumachen suchen und das Leben ihrer Freiseele, den Tod, vorwegnehmen, bzw. an ihm teilhaben möchten. Hier liegt das religiöse Fundament der Tanzkultur, der Bewegung ohne materiellen Zweck, der Bewegung aus Erregung statt aus Notwendigkeit. Karl Bücher (1896) hat als erster darauf hingewiesen, daß archaische Völker sich lange weigern, den Tanz von der Arbeit zu trennen, und Ludwig Klages sah

»mehr oder minder das ganze Leben der Primitiven gewissermaßen in währendem Rhythmus schwingen. Man übertreibt nicht, wenn man sagt: sie tanzen ihre Götterdienste, tanzen ihre Feste, tragen Streitfälle tanzend aus in gegenseitigen Spottgesängen, ziehen tanzend in den Kampf und verrichten tanzend die bemühendste Arbeit im Takte gemeinsamer Lieder!« (1934: 49)

Bei dieser überragenden Bedeutung des Tanzes in nichtindustriellen Gesellschaften kann es nicht verwundern, daß es z.B. in der balinesischen Sprache kein Wort für ›Tanz‹ als Abstraktum gibt (Rein 1996: 67). Tanz ist gesteigertes Leben, ist Zwiesprache, zwischen den Lebenden, aber auch mit Toten, Geistern und Göttern. Tanz ist dann der kommunikative und motorische Ausnahmezustand als Normalfall, die festtägliche Antwort auf die existentiellen Erschütterungen. Fritz W. Kramer spricht von der »Geburt des Tanzes aus dem Schrecken« (1987: 123). Eine nichtverbale, nichtrationale Bewältigung eines gewaltigen und nachhaltigen Eindrucks nannte Auerbach (1946) im Anschluß an Platon Mimesis. In diesem Sinne schloß Karl Bücher, »daß den allergrößten Teil der Tänze primitiver Völker rhythmisierte Nachahmungen von Vorgängen des Menschen- und Tierlebens bilden« (1896: 314). Nach den Tieren und den Naturgewalten waren es – Fritz W. Kramer (1987: 243) zufolge – vor allem Fremde, die die Menschen beeindruckten und zur Mimesis zwangen. Der erste wirklich Fremde aber ist im Menschenleben der Tote und seine Mimesis führt nach Leo Frobenius (1898) zum Totenmal, der Maske als Totengesicht oder zur Pfahlplastik, in der der Verstorbene wiederkehrt.

Der Tote liegt starr, sein Abbild aber soll Bewegung bekommen, Wiederbelebung, er soll sich zum Sprung erheben, er soll dem Tod trotzen. All das läßt sich in eine Figur mit angewinkelten Knien hinein-deuten, vorausgesetzt man hat die »Wiederkehr des Körpers« (Hortleder) nicht nur mechanisch oder modisch verstanden und ist in der Lage, die den Tanz begleitenden Trommeln, die Sprache der Geister par excellence, ihren Rhythmus und ihre Melodien mitzuhören. Die Ethnologie hat sich viel mit verschiedenen Tanzstilen beschäftigt; manche Kulturen schreiben ekstatische, wilde, sog. »dionysische« Bewegungen vor, andere gesetzte, beherrschte, sog. »apollinische« – die antike No-

menklatur haben Nietzsche (1871) und Ruth Benedict (1934) verwendet –, gemeinsam ist diesen »unökonomischen Verausgabungen« (Bataille) ihr Mimesis-Charakter, ihr Wesen als Darstellung von Göttern und Toten. In dieser Reihenfolge wollen wir uns das näher ansehen.

Mimesis I – Die mit den Göttern tanzen

Karl Kerényi (1938) hat das Fest als Einladung der Götter gedeutet: Menschen und Götter treffen zusammen. Es sind ungleiche Wesen, die da einige Tage miteinander auskommen sollen. Den Menschen als den in jeder Hinsicht Unterlegenen bleibt nichts anderes übrig, als sich den Bewegungen der Götter anzupassen: Sie fangen an zu tanzen und »deifizieren« sich dabei. Was in der Bearbeitung durch Theologen zum gottgleichen Wissen geworden ist,¹ entspricht in der archaischen Welt dem gottgleichen Bewegen. Es ist ekstatisch im wörtlichen Sinn: Der Mensch tritt aus sich heraus und in die Gottheit ein. Man sieht es ihm an an den gebeugten Knien.

Bewegung bedeutet Energieverbrauch. Überall auf der Welt hält der Mensch Haus mit seiner Energie und verausgabt immer nur soviel, wie er zur Befriedigung seiner Bedürfnisse einsetzen muß. Bücher nannte das »Bedarfsarbeit«, wenn die Energieverausgabung nur im Falle von Hunger und Durst einsetzt. Arbeit als Selbstläufer oder Lebensinhalt ist eine späte Sonderentwicklung der Menschheit, die in Industriegesellschaften zwar als selbstverständlich gilt, in allen anderen Gesellschaften aber unbekannt ist. Dafür kennen diese die schon genannte unökonomische Verausgabung, den Energieverbrauch ohne materiellen Ertrag, in unserer industriegesellschaftlich geformten Sprache: die Verschwendung (Streck 2002).

Feste sind Orte und Zeiten der Verschwendung, von Nahrungsmitteln, von Rauschmitteln, von Bewegungsenergie. Archaische Völker tanzen zu festlichen Anlässen Tag und Nacht und das mehrmals hintereinander, eben so lange, wie die Götter bei ihnen bleiben. Die von den Göttern besonders geliebt werden, tanzen am längsten. Das sind in geschichteten Gesellschaften die Könige, im sakralen Monarchie-Verständnis (Erkenz 2002) ohnehin Götter auf Erden. Berühmt in der ethnographischen Literatur ist der Besuch Georg Schweinfurths beim König der Mangbettu an der Nil-Kongo-Wasserscheide. Der Gottkönig, der jeden Tag Menschenfleisch zu sich genommen haben soll, tanzte in seiner prächtigen Audienzhalle »vor seinen Weibern und Trabanten«

1 Vgl. 1. Moses 3, 4/5: »Da sprach die Schlang zum Weibe/ Jr werdet mit nicht des tods sterben/ Sondern Gott weis/ das/ welchs tags jr da von esset/ so werden ewre augen auff gethan/ und werdet sein wie Gott/ und wissen was gut und böse ist.« (Luther 1545: 28)

so lange, daß der europäische Besucher die Szene auf seinem Skizzenblock festhalten konnte (1916: 187).

Auch auf Bali tanzen die Herrscher selbst, weil sie dadurch ihre Göttlichkeit vorführen und auch ihren Machtanspruch legitimieren können (Rein 1996: 72). Nach der oben genannten Stilpolarität tun sie das eher »apollinisch«, also gesetzt, diszipliniert, elegant, während zentralafrikanische Könige mehr dem dionysischen Typus folgen und mit wilden Bewegungen und animalischen Schreien ihr Außersichsein inszenieren. Die Stilfrage trägt hier nichts zum Verständnis bei, überall gibt es Götter für das Maß wie solche für das Übermaß. Wesentlich ist die Gott-Mimesis, weil damit der Herrscher sich entzeitlicht, seinen Vorgängern gleicht und wie diese die Gründerfigur spielt, die die oberste Gottheit darstellt.

Götterbilder strahlen in Religionen, an denen Theologen arbeiten, Ruhe aus oder unsäglichen Schmerz wie in der christlichen Ikonographie. Damit werden Botschaften transportiert, die mit der spezifischen Ethik der Religionsgemeinschaft zusammenhängen. Heidnische Götter dagegen sind in erregter Bewegung, manchmal gelassen, wie die bekannten Götter Griechenlands, auch wenn die allseits aufgestellten ithyphallischen Hermen die Erregung deutlich bekunden, manchmal ekstatisch wild wie der indische Shiva: »er tanzt auf der ganzen Welt seinen immerwährenden Zyklus: Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung« (Nürnberger 1996: 248).

Der britische Religionsethnologe Marett konnte in den 20er Jahren einen australischen Kultanz (Korroburi) erleben, der einen Dampfer auf dem Murray-Fluß darstellen sollte:

»Es war eine bloße festliche Gelegenheit. Dabei lag in der Art der Darstellung etwas zum mindesten Künstlerisches, wenn nicht Religiöses. Durch eine Muskelsymbolik suchten sie eine Bewunderung auszudrücken, die leicht zur Verehrung werden konnte. Und dieses Tanzen mußte das ganze Verstandes- und Bewußtseinsleben der Gruppe bereichern; denn je mehr sie in dieser Weise von sich zu geben wußten, um so größer der Wunsch und die Fähigkeit aufzunehmen.« (Marett 1932: 35)

Die Technik des Weißen Mannes hat diesen in den Augen der Kolonisierten ebenso vergöttert wie seine weiße, an Gehäutete, Tote und Ahnen erinnernde Haut. Im Schrecken und Schauer vor diesen Erscheinungen liegt der Grund für die Fremdgeistbesessenheit, mit der sich Fritz W. Kramer (1987) und Tobias Wendl (1990) beschäftigt haben. Alles Selbstbewegte, wenn es zum ersten Mal auftritt, scheint den Menschen zu erregen und zunächst vor allem zum Mitmachen aufzufordern. Bei den afrikanischen Tonga ist es der »Atem« des Selbstbewegten, der die Menschen »anhaucht und damit zwingt, seine Gestalt anzunehmen.« Kramer fährt fort:

»So tanzten die Besessenen der *masabe*-Konventikel im Gegensatz zu den Shona neben den Figuren fremder Stämme die Figuren der wilden Tiere, der Eisenbahnzüge, Fahrräder und Pumpen, nach 1940 sogar vorzugsweise Maschinen, Flugzeuge, Traktoren und Motorboote.« (1987: 122)

Die erzwungene oder ersehnte Teilhabe an der erschienenen Übermacht erfolgt in der Regel im Tanz. Was mit den Göttern verbunden hat, taugt auch beim Gleichziehen mit anderen Mächten. Wie das blutige Opfer die Universallösung für die unterschiedlichsten Probleme darzustellen scheint (Jensen 1951: 185f.), so schaffen die gebeugten Knie und die zweckenthobene Bewegung Bündnisse mit Übermächten, weil diese sich ebenso bewegen, sei es im Wind oder Hauch, der überall für göttliches Wirken steht – z.B. im *pepo* der Swahili, im *iska* der Haussa oder im *rih* der semitischen Religionen –, sei es im mechanischen Hin und Her, in dem sich das Wesen der Maschine zu offenbaren scheint.

So bringt der Tanz den Gleichklang mit dem Außergewöhnlichen und Übernatürlichen, er versetzt die Sterblichen in den Zustand der Unsterblichen, so wie auf Kuba der Santeria, der »Weg der Heiligen«, die Menschen in Erregung und Bewegung versetzt und sie an ihrem eigenen Tanzen erkennen, daß die Götter und Geister unter ihnen sind (Pollak-Eltz 1995). Der zweite Blick gilt dann den besonderen Bewegungen, die besonderen Rhythmen und Melodien folgen und die besondere Gottheiten gehören. So zeigt sich Danbalo Wedo, die Schlangengottheit des haitianischen Vodou, in fließenden Wellenbewegungen, die der Oberkörper des Tänzers beschreibt (Schmiderer 1996: 116). Am Nil bekommen die »Bräute des Zar« über »Fäden«, an denen sie hängen, die typischen Bewegungen ihres Jenseitsgeliebten vermittelt, also die lasziven des Äthiopiergeistes, die unheimlichen der Geister aus dem Südsudan oder die steifen des Europäergeistes (Böhringer-Thäringen 1996: 121f.).

Die Monotheismen haben versucht, die Bewegung aus der Religion zu entfernen, indem sie der Gottheit nicht nur Bildlosigkeit, sondern auch Bewegungslosigkeit verordneten. Das ist in unterschiedlichem Maße gelungen. In den berühmten Derwischentänzen (*mevlevi sema*) hat sich die göttliche Bewegung auch im Islam halten können, dasselbe gilt für die sufistische Technik des *dhikr*, des rhythmischen Gotterinnern, das den »Rost des Herzens« entfernen soll (Özelsel 1996: 196), schließlich auch im täglichen Ritualgebet, das mit großem Bewegungsaufwand verbunden ist. Die Kölner Islam-Missionarin Asad hat dazu geschrieben:

»Und in der Tat können es Menschen anderer Religionen, die gewohnt sind, das ›Geistige‹ vom ›Körperlichen‹ sorgfältig zu trennen, nur schwer verstehen, daß in der nicht entrahmten Milch des Islam diese beiden Bestandteile trotz Verschiedenheit ihrer jeweiligen Beschaffenheit harmonisch miteinander

der hergehen und zum Ausdruck kommen. Mit anderen Worten: das islamische Gebet besteht aus geistiger Konzentration und aus körperlichen Bewegungsabläufen, weil sich das menschliche Leben selbst auch derart zusammensetzt und weil wir uns Gott durch die Gesamtheit aller von ihm verliehenen Fähigkeiten annähern müssen.« (1984: 22)

Mimesis II – Totentanz

Der Mensch geht in die Knie, wenn er Gottheiten und Geistern begegnet, im Monotheismus aus Ehrfurcht, die ihn erstarren läßt wie den Propheten Samuel: »Rede Herr/denn dein Knecht hört« (Sam.I, 3, 9); im Polytheismus mimetisch, weil die Götter selbst auf eine unglaubliche und erschreckende Art tanzen und hüpfen. Das haben sie mit den Toten gemeinsam, mit denen sie ohnehin in vielen Teilen Afrikas, Melanesiens und Altamerikas nahezu identisch sind (s. Abb. 3).

Geschnitzte Ahnenfiguren und Masken sehen wie geschnitzte Götterfiguren und Masken aus. In vielen mündlichen Anthropologien und Thanatologien stirbt der Mensch, um zum Leichnam, später zum Totengeist, dann zum Ahnen und einstmals zum Gott zu werden. Seine Individualität nimmt dabei in dem Maße ab, wie seine Gotteskraft zunimmt. Was über die verschiedenen Zustandsänderungen bleibt, ist seine Beweglichkeit, seine gebeugten Knie, seine heilige Erregtheit, die lebende Menschen nur vorübergehend aushalten.

Bei den westafrikanischen Yoruba gibt es einen Spezialistenverein, der den Tod im Leben vorwegnimmt, bzw. die Toten den Lebenden zurückgibt. Diese *Engungun* gehören beiden Welten an, deswegen sind sie reichlich in Stoffe gehüllt, so daß man ihre gebeugten Knie gar nicht sehen kann. Aber sie bewegen sich tanzend fort, wie alle Masken, weil sie Tote darstellen; der oberste Engungun hat zur Verdeutlichung einen Unterkiefer um den Hals hängen. Ihre Tanzbewegungen erzeugen Wind, einen heiligen »Odem«, den die Sterblichen gierig einsaugen und von dem sie Heil erwarten, auch wenn sie sich vor ihm schaudern und Frauen sie ohnehin nicht sehen dürfen. Der *Egungun alago* aber trägt das Totenhemd und in ihm kehren kürzlich Verstorbene zurück, um die Hinterbliebenen zu trösten. Schließlich kennen die Engungun, die Toten unter den Lebenden, aber auch Trickster-Figuren, die die Menschen mit ihren Possen zum Lachen bringen (Bascom 1944, 1969).

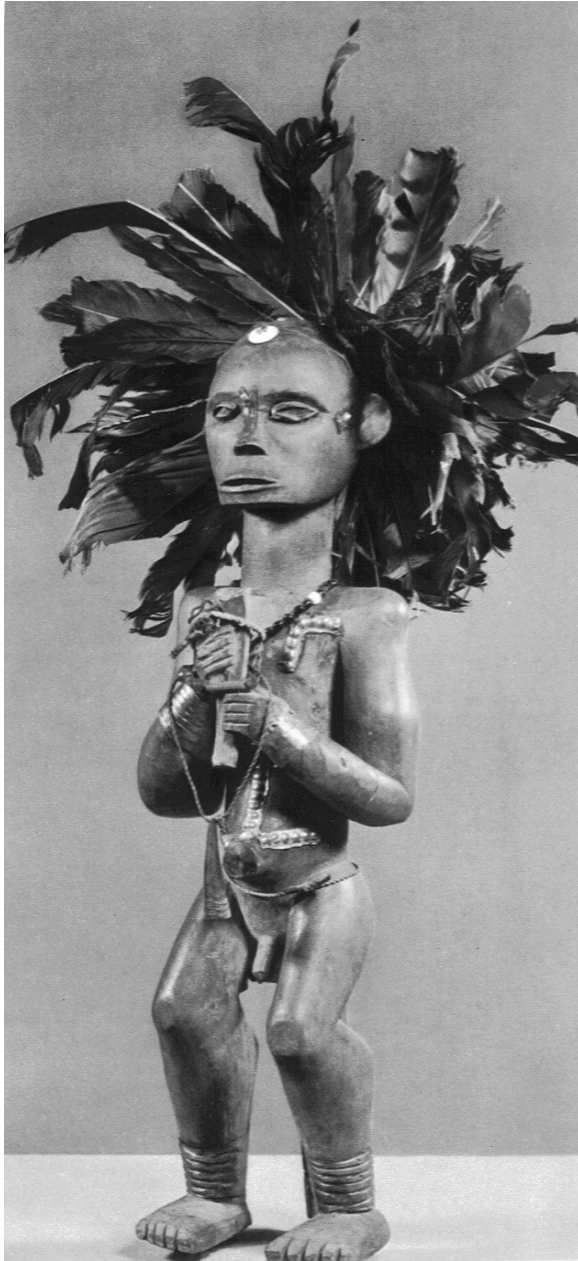


Abb. 3

Tote sind sicher in den meisten Kulturen unheimlich, befremdlich, erst recht, wenn sie sich bewegen oder gar tanzen. Trotzdem kennen viele archaische Gesellschaften die Rückkehr tanzender Toter, viele Festlichkeiten sind darauf eingerichtet und gelten als zentrales Ereignis in der

»Totlebengemeinschaft«, wie Frobenius altafrikanische Gesellschaften genannt hat (1933: 247). Auch im afroamerikanischen Polytheismus sind Totengötter bekannt, wie z.B. Baron Samedi im Vodou, der bei seinen Auftritten an spezifischen Tanzschritten und -bewegungen erkannt wird und als Meister von Magie und Erotik gilt. Der ihm zugeordnete Banda-Tanz ist voller Sexualmetaphorik (Schmiderer 1996: 117), so wie eben in undogmatischen Religionen Todesnähe und Geschlechtslust gerne zusammen gesehen werden.

Nun kennen aber viele Gesellschaften eine organisierte Produktion von Tod, nämlich den Krieg, der im archaischen Kontext wiederum häufig als Tanz – eine Art Mili-Tanz – inszeniert wird, wobei die Krieger schon auf dem Festplatz sich gebärden wie später auf dem »Blumenweg« (Alfred Schuler), wenn sie in der Schlacht verbluten und die Metamorphosen Held, Ahne, Gott antreten. Die Ntore der Tutsi in Ruanda sind berühmt geworden für ihre wilden Kriegstänze, bei denen sie hoch in die Luft hüpfen, so daß ihre weiße Schmuckmähne herumgewirbelt wird (Huet 1978: 254). Ihre Tänze sind anschauliche Ekstasen, nicht nur Austritte, sondern geradezu Aussprünge aus der Gebundenheit des Alltags in den Wirbelwind der Metamorphosen.



Abb. 4

Die zentrale Bedeutung des Totenkultes für jede Gesellschaft ist seit Fustel de Coulanges *La cité antique* (1864) in den Kulturwissenschaften bekannt. In manchen Traditionen hat sich dieser Kulturzug aber zu einer Deutlichkeit gesteigert, die noch den außenstehenden und später geborenen Betrachter schaudern läßt. Dies gilt z.B. für das Berserkertum der Kelten und Germanen, in die abscheulich anmutende Initiati-

onsriten einführten und die aus Menschen wütende Wölfe machten, die nicht nur Nachbarstämme terrorisierten (Peuckert 1951: 88ff.; McCone 2002). Z.T. bestanden diese Kriegerbünde aus Geächteten – bei manchen indogermanischen Völkern »Wolf« genannt (Gerstein 1974) –, die durch Morden wieder ehrbar werden konnten, z.T. aber identifizierten sie sich mit »schlimmen« Toten, die keine Ruhe finden konnten, vor allem mit Kriegstoten und Kriegskrüppeln, wie sie ja in den Gestalten des einäugigen Wotan oder des einarmigen Týr eine Vergöttlichung gefunden haben.

Daß die heranwachsende Jugend eine Zeit lang den sozialen Tod durchleidet, in der Wildnis haust und wie Wildtiere sich ernährt, ist aus vielen archaischen Gesellschaften bekannt. Wenn die Wiedereingliederung mißlang, haben wir die Berserkergruppen, die sich Neuland mit Gewalt erobern. Die Römer sprachen vom *ver sacrum*, wenn wieder eine Horde wandernder Unholde aus dem Norden einfiel und sich gebärdete, als seien sie schon tot. Aus solchen kämpfenden Kultbünden bestanden vielleicht große Teile der Kelten- und Germanenwanderungen (Heizmann 2002) – Krieger, die tanzend kämpften und kämpfend tanzten, und denen es gleichgültig sein konnte, auf welcher Seite der Tod-Lebens-Linie sie herumhüpften. Ihre Kriegsherren und Kriegsgötter ritten lebenden wie toten Kriegern voran. Victor Turner hat mit seinem Modell der *communitas* (1969) deutlich machen können, daß Menschen im Ausnahmezustand, in der *marge* (Van Gennep), sich wie im Gegenteil des Lebens fühlen und gebärden.

Die Kriegstoten als u.U. gigantische Kollektive schlimm Verstorbener scheinen eine besondere Macht auf die Lebenden auszuüben, so daß sie diese ebenso häufig oder noch häufiger in Bewegung versetzen, als wir das von Göttern und Geistern annehmen durften. Große Schlachten geraten deswegen nicht in Vergessenheit, weil die Überlebenden und Nachkommen – im Falle der Leipziger Völkerschlacht auch noch fast 200 Jahre später – immer wieder an den Ort des Geschehens gezogen werden und dort die Kämpfe um Leben und Tod nachspielen müssen – in unbequemen, aber malerischen Uniformen, mit dem entscheidenden Trommelwirbel, den die Totengeister brauchen, und mit Kanonengeknall, das akustisch den großen Übergang markiert. Die einem grausamen Kolonialkrieg entronnenen Herero im heutigen Namibia gründeten schon Anfang der 20er Jahre einen Kultbund, den sie nach dem deutschen Wort »Truppe« *oturupa* nannten und der seither alljährlich der Schlacht am Waterberg 1904 in einem aufwendigen Ritual gedenkt (Kavari et al. 2004).

Der *oturupa*-Bund marschiert dann an der Spitze der Festgemeinde zu den Gräbern der Herero-Häuptlingsfamilie, singt Preislieder auf die berühmten Toten und tanzt – bald mit den eckigen Bewegungen der

Militärs, bald mit den durchgebogenen Knien der Toten – auf der blutgetränkten Erde. Die Herero hatten schon im 19. Jahrhundert »Gewehrgesellschaften« gegründet, um sich die neue Tötertechnik rituell anzueignen. Für die *oturupa*-Bewegung scheint aber auch die übrige Militärkultur das Muster der Nachahmung zu liefern, insbesondere die Uniformen der deutschen Schutztruppe, ihre Rangabzeichen, Fahnen und Umgangsformen, auf denen sie auch gegen die Verbote durch die neue Windhoek-Regierung beharren. Auf auswärtige Betrachter wirken die farbenprächtigen Umzüge karnevalesk, und wieder bietet sich die gängige Deutung als Karikatur an. Für die Herero aber ist die Truppenspielerbewegung kein satirisches Theater, sondern Mimesis der ungeheuerlichen Erfahrung, Anfang des 20. Jahrhunderts an den Rand des Genozids gedrängt worden zu sein. Die Mitglieder des Vereins geben in ihren zusammengestückelten Uniformen und mit ihrer grotesken Körpersprache den Tausenden von schlimmen Toten gleichsam eine Form, in der sie sich ausdrücken und die entscheidenden Schlußszenen ihres kurzen Lebens nachspielen können.



Abb. 5

Im heutigen Leben der im allgemeinen durch Kolonialismus und Globalisierung marginalisierten Stammesvölker spielt die theatralische und tanzende Bewältigung ihrer Transformation und der damit verbundenen Opfern eine ganz überragende Rolle. Die Grenzen zwischen Kultbund mit religiösen Ritualformen, Spectaculum mit hohem Unterhaltungswert und Kunsttheater sind dabei fließend, gemeinsam sind all

diesen Performanzen der Tanz, der die Menschen dem Alltag entrückt und sie mit den entrückten Toten, Geistern und Göttern verbindet. Dieser plurale Konnex konnte z.B. sehr deutlich gemacht werden in der pan-indianischen *powwow*-Bewegung (Richter 1998, Hatoum 2002). Sie veranstaltet heute überall in den USA große Treffen mit Gesang, Tanz, Trommelbegleitung und Kostümschau – Ereignisse, die die Frage nach Echtheit oder traditionellen Formen in den Hintergrund drängen. Im Zentrum steht der tanzende Umgang, Gehen und Springen mit gebeugten Knien, wie es ergriffene und erregte Menschen schon immer getan haben. Das Ambiente ist amerikanischer Zirkus und Volksfest; zum Auftakt marschieren Vietnam-Veteranen mit US-Flagge, die Kostüme stellen z.T. einen phantastischen Mix aus unterschiedlichsten Indianerkulturen dar.

Powwow-Veranstaltungen sind wichtig für das Selbstwertgefühl der nordamerikanischen Ureinwohner. Die Organisation, der Schauwert mit Prämierungen und vieles andere hat nichts mit altindianischer Kultur zu tun, sondern ist Teil der ländlichen, aus vielerlei Traditionen zusammengesetzten US-Volkskultur, die nach den Gesetzen des Show-Business funktioniert. Es sind einzig die archaischen Bewegungen, die sich auch unter den manchmal bizarren Kostümierungen durchsetzen, und die das zeitlos notwendige Totenritual durchschimmern lassen. In diesem Sinne dient das Powwow-Spektakel immer noch den Gefallenen der furchtbaren Vernichtungskriege des 19. Jahrhunderts, in denen sich der moderne Staat USA gegen die indigene Bevölkerung durchsetzte, dann der Gefallenen der Europa-Einsätze des 20. Jahrhunderts, mit denen die US-Streitkräfte erfolgreich den industriellen Krieg für sich entschieden, schließlich der Gefallenen der neokolonialen Übersees-Kriege, mit denen die USA ihre Weltherrschaft sicherten. Die Tänzer der Powwow-Feste tragen keine Kritik an der Machtpolitik Washingtons vor, sondern sie leihen ihre Körper den früh und ohne Zeremoniell Verstorbenen, all den »Untoten«, mit denen sich archaische Gesellschaften mit großem Engagement beschäftigen. Die moderne Gesellschaft hat dafür vergleichsweise weniger Zeit, auch übersteigt die große Zahl der zu verantwortenden Untoten in der Regel ihre kulturellen Möglichkeiten bei weitem.

Schluß

Unter den vielen verschiedenen Erregungsgemeinschaften, die auf die archaischen Bewegungsformen des hüpfenden oder springenden Tanzens zurückgreifen, konnten wir hier nur zwei Typen beleuchten: die Gottergriffenheit (griech. *enthousiasmos*) und den Totendienst. Beides wirkt auf die moderne Gesellschaft fremd, weil sie keine tanzenden

Götter und keine tanzenden Toten mehr kennt.² Wohl aber kennt sie den Tanz und hat ihn in Tanztheater, Kunsttanz, Tanztherapie etc. ausdifferenziert. Geblieben ist die innige Verbindung zwischen Körperbewegung und Instrumentalmusik, das Regiment von Rhythmus und Melodie über Motorik und Haltung, oder das Mysterium der Verwandlung, durch das lebende Menschen eine andere Form annehmen oder zu jemandem anderen werden.

Derartige Transformationen sind Zentralthema aller Religionen. Die Islamistin Michaela Mihriban Özelsel hat den Sufi-Theoretiker Hz. Mevlana Celalettin Rumi (1207-1273) in Erinnerung gebracht, der die spirituelle Wandlung des Gläubigen mit dem alchemistischen Prozeß, dem Weg vom Rohen über das Gekochte zum Verbrannten verglichen hat (1996: 198). Die heilige Bewegung des Tanzes verwandelt Menschen in Götter oder Tote. Dieser Identitätswechsel kann mit vielerlei Hilfsmitteln wie Ortswechsel, Zeitwechsel, Kostümwechsel, Nahrungswechsel, Geschlechtswechsel, Sprachwechsel etc. eingeleitet und begleitet werden; die verwandelte Motorik ist aber der sichtbarste Ausdruck dafür, daß die Maske sitzt und die Verwandlung gelungen ist.

Für das moderne Verständnis mit seiner Gewöhnung an Bühnentheater, Gesellschaftstanz und Mediensimulation fällt der Zugang zum Besessenheitstanz, wie er in den dynamischen Kulturen am Rande oder außerhalb der Industriegesellschaft gepflegt wird, außerordentlich schwer. Insbesondere verbaut die Frage nach der Echtheit jede empathische Übersetzung, sowie auch der Schamanismus, die Religion mit dem tanzenden Priester, lange selbst in der Ethnologie psychopathologisch gedeutet wurde (Müller 1997). Nun zeigen neuere Studien über Besessenheitskulte, daß es fast immer eine abgestufte Teilhabe an der Wiederkehr der Geister und Götter gibt. In Santería und Vodou lassen sich auch säkulare Beteiligungen beobachten, die das Geschehen als Zuschauer eines Spiels auf der Bühne begreifen, wie umgekehrt Besessenheiten auf als säkular geltenden Bühnen vorkommen (Schmiederer 1996).

Andererseits lassen sich die tanzenden Jugendkulte und -moden auch so lesen, daß die Kluft zwischen dem »saturday night fever« und dem Dienst an Baron Samedi überhaupt nicht mehr unüberbrückbar erscheint. Gabriele Klein hat in ihrer ausgezeichneten Studie *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie* (1999) das Selbstverständnis des heutigen Jugendtanzes – jenseits aller Veränderungsideale und Zukunftshoffnungen – auf die Formel gebracht: »Man kann nichts mehr bewegen außer sich selbst.« Im Tanz selbst, besonders im Solotanz aber sieht

2 Zum Niedergang des Totentanzes in der frühen Neuzeit s. Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur 1998.

Klein eine Zerlegung der Persönlichkeit, eine Bewegungskommunikation mit imaginären Partnern – auch in einem selbst. Damit sind wir bei der modernen Version der Geistbesessenheit, die keine Geister mehr kennt oder benennen will, und doch zu sich als einem anderen kommt.

Die Rede von der »internationalen Sprache des Tanzes« geht von der Befriedigung spezifisch westlicher Bedürfnisse nach Entspannung, Zerstreuung, erotischem und exotischem Reiz sowie der gegenseitigen Bereicherung im Kulturkontakt aus. Dahinter steht das psychologische Verständnis des Individuums in der Krise, das nach Mitteln der Ich-Stärkung greift. Der archaische Tanz aber ist kein Weg der Ich-Stärkung, sondern der Ich-Entleerung. Das ist die Voraussetzung für eine gelungene Besitzergreifung des »Pferdes« durch den »Reiter«, wie die Metaphorik in den Tanz-Kulten häufig lautet (Krings 1997). Tanz als göttliche Bewegung gleicht dem Verzicht auf Subjektivität, dem zentralen Heiligtum des modernen Selbstverständnisses. »Mich tanzt der Tod bis ich fertig bin«, verriet die junge !Kung-Frau Nisa der Ethnographin Marjorie Shostak (1981). Dieser Verzicht auf Subjektivität und Hingabe an den Meister des Lebens sehen wie ein naiver Vorgriff dessen aus, was Mystiker und »Religionsvirtuosen« (Max Weber) am Ende lebenslanger Übungen zu erhoffen wagen, »das Sterben vor dem Sterben« (Schimmel 1975).

Was archaische Religionen von Anfang an zu besitzen scheinen, jene Sensibilität für die Heteronomie des Subjekts, die am lebendigsten im Tanz, im Kulttanz, im Besessenheitstanz zum Ausdruck kommt und die ikonographisch die gebeugten Knie vorschreibt, weil diese Körperhaltung den Menschen in Bewegung und Erregung – aber von außen gesteuert – offenbart, scheint in den heterodoxen Linien der Gerichtsreligionen selbst, für die das allein verantwortliche Subjekt dogmatische Voraussetzung ist, noch aufbewahrt zu sein. Die Sufi-Gelehrte Özelsel zitiert eine alte Anweisung zum Ich-Verlust durch heilige Bewegungen: »Erst tust du so, als machtest du *dhikr*, dann machst du *dhikr*, schließlich macht der *dhikr* dich.« (1996: 196)

Literatur

- Asad, Miriam (1984): *Vom Geist des Islam*, Köln: Islamische Wissenschaftliche Akademie.
- Auerbach, Erich (1946/1982): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München: Francke.
- Bachofen, Johann Jakob (1859/1954): *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (Ges. Werke Bd. IV), Basel: Benno Schwab & Co.
- Bascom, William R. (1944): *The sociological role of the Yoruba Cult Group* (American Anthropological Association Memoir Series 63), Washington.

- Bascom, William R. (1969): *The Yoruba of Southwestern Nigeria*, New York u.a.: Holt, Rinehart & Winston.
- Bataille, Georges (1957/1994): *Die Erotik*, München: Matthes & Seitz.
- Benedict, Ruth (1934): *Patterns of Culture*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin Co.
- Bloßfeldt, Willy (1928): *Formen der Negerplastik. Ein Versuch zur Ästhetik des Primitiven*, Leipzig: Gebr. Gerhardt.
- Böhringer-Thäringen, Gabriele (1996): *Besessene Frauen. Der zâr-Kult von Omdurman*, Wuppertal: Trickster/Hammer.
- Bücher, Karl (1896/1909): *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner.
- Das, Rahul Peter/Meiser, Gerhard (Hg.) (2002): *Geregeltes Ungestüm. Bruderschaften und Jugendbünde bei indogermanischen Völkern*, Bremen: Hempen.
- Erkenz, Franz-Reiner (Hg.) (2002): *Die Sakralität von Herrschaft – Herrschaftslegitimierung im Wechsel der Zeiten und Räume*, Berlin: Akademie.
- Frobenius, Leo (1898): *Die Masken und die Geheimbünde Afrikas*, Halle: Karras.
- Frobenius, Leo (1933/54): *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zürich: Phaidon.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis (1864): *La cité antique. Etude sur culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Paris.
- Germann, Paul (1943): »Afrikanische Kunst«. In: Günter Wolff (Hg.), *Beiträge zur Kolonialforschung. Tagungsband I*, Berlin: Dietrich Reimer, S. 71-79.
- Gerstein, Mary R. (1974): »Germanic Warg: The Outlaw as Werewolf«. In: Gerald James Larson (Hg.), *Myth in Indo-European Antiquity. Proceedings of a symposium held at Santa Barbara 1971*, Berkeley: University of California Press, S. 131-156.
- Hatoum, Rainer (2002): *Powwow Means Many Things to Many People. Eine Auseinandersetzung mit Fragen der kulturspezifischen Wissensvermittlung, Sinnkonstruktion und Identität*. Diss., J.W. Goethe-Universität, Frankfurt/M.
- Heizmann, Wilhelm (2002): »Germanische Männerbünde«. In: Das/Meiser (2002), S. 117-138.
- Hortleder, Gert/Gebauer, Gunter (Hg.) (1986): *Sport – Eros – Tod*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Huet, Michel (1978/1979): *Afrikanische Tänze. Texte von Jean Laude und Jean-Louis Paudrat*, Köln: Dumont.
- Jensen, Adolf Ellegard (1951): *Mythos und Kult bei Naturvölkern. Religionswissenschaftliche Betrachtungen*, Wiesbaden: Franz Steiner.
- Kavari, Jekura/Henrichsen, Dag/Förster, Larissa (2004): »Die oturupa«. In: Larissa Förster/Dag Henrichsen/Michael Bollig (Hg.) *Namibia-Deutschland. Eine geteilte Geschichte. Widerstand – Gewalt – Erinnerung*. Köln: Ed. Minerva, S. 154-163.
- Kerényi, Karl (1938): »Vom Wesen des Festes. Antike Religion und ethnologische Religionsforschung«. In: *Paideuma* I, S. 59-74.
- Klages, Ludwig (1934): *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen/Sylt: Niels Kampmann.
- Klein, Gabriele (1999): *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Frankfurt am Main: Rogner & Bernhard/Zweitausendeins.

- Kramer, Fritz W. (1987): *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M.: Athenäum.
- Krings, Matthias (1997): *Geister des Feuers. Zur Imagination des Fremden im Bori-Kult der Hausa*, Hamburg: Lit.
- Lips, Julius (1937/1983): *Der Weisse im Spiegel der Farbigen*, Leipzig: VEB E.A. Seemann.
- Luther, Martin (1545/1972): *Biblia. Das ist: Die gantze Heilige Schrift*. München: Rogner & Bernhard.
- Marett, Robert Ranulph (1932/1936): *Glaube, Hoffnung und Liebe in der primitiven Religion. Eine Urgeschichte der Moral*, Stuttgart: Ferdinand Enke.
- McCone, Kim (2002): »Wolfsbesessenheit, Nacktheit, Einäugigkeit und verwandte Aspekte des altkeltischen Männerbundes«. In: Das/Meiser (2002), S. 43-67.
- Müller, Klaus E. (1997/2001): *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*, München: C.H. Beck.
- Müller, Klaus E. (2004): *Der sechste Sinn. Ethnologische Studien zu Phänomenen der außersinnlichen Wahrnehmung*, Bielefeld: transcript.
- Nietzsche, Friedrich (1871/1980): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Werke I, hg. v. Karl Schlechta), Frankfurt/M.: Ullstein.
- Nürnberger, Marianne (1996): »Shiva tanzt in London: Tanz in multiethnischen Gesellschaft«. In: Nürnberger/Schmiderer (1996), S. 215-250.
- Nürnberger, Marianne/Schmiderer, Stephanie (Hg.) (1996): *Tanzkunst, Ritual und Bühne. Begegnungen zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main: Iko – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Özelsel, Michaela Mihriban (1996): »Sufi Rituale – in der Tradition und Heute«. In: Nürnberger/Schmiderer (1996), S. 183-214.
- Peuckert, Will-Erich (1951/1988): *Geheimkulte*, Hildesheim u.a.: Georg Olms.
- Pollak-Eltz, Angelina (1995): *Trommel und Tanz. Die Afroamerikanischen Religionen*, Freiburg: Herder.
- Rein, Anette (1996): »TanZeiten auf Bali«. In: Nürnberger/Schmiderer (1996), S. 67-102.
- Richter, Sabine (1998): *Das Powwow-Fest bei den Blackfoot – Ein Ausdruck indianischer Identität*, Ulm: Abt. Anthropologie der Universität Ulm.
- Schimmel, Annemarie (1975/95): *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, München: Eugen Diederichs.
- Schmiderer, Stephanie (1996): »Lwa und Orischa im Tanz auf der sakralen und weltlichen Bühne – Tänze der Fon und Yoruba Gottheiten in der Diaskora (Haiti und New York)«. In: Nürnberger/Schmiderer (1996), S. 110-140.
- Schweinfurth, Georg (1916/1986): *Im Herzen von Afrika. Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial-Afrika während der Jahre 1868-1871. Ein Beitrag zur Entdeckungsgeschichte von Afrika* (hg. von Reinhard Escher), Leipzig: VEB F.A. Brockhaus.
- Shostak, Marjorie (1981): *Nisa. The Life and Words of a !Kung Woman*; dtsh: *Nisa erzählt: das Leben einer Nomadenfrau in Afrika*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

- Streck, Bernhard (2002): »Versuch über Verschwendung«. In: Anke Reichenbach/Christine Seige/ Bernhard Streck (Hg.), *Wirtschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Wolfgang Liedtke*. Gehen: Dr. Reinhard Escher, S. 287-300.
- Taubes, Jakob (1996): *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft*. München: Fink.
- Turner, Victor (1969): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine Publ. Co.
- Wendl, Tobias (1991): *Mami Wata – oder ein Kult zwischen den Kulturen*, Hamburg/Münster: Lit.
- Wilber, Ken (1989): *The Atman Project – A Transpersonal View of Human Development*. Wheaton: Theosophical Publ. House.
- Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (1998): *Tanz der Toten – Totendanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum*, Dettelbach: J.H. Röhl.

Nachweise und Beschreibungen der Abbildungen

- 1) »Malanggan-Skulptur, Holz, rot, weiß, gelb und schwarz bemalt, Bast- und Fasermaterial, Schneckendeckel, H. 115 cm. Gardner-Inseln, Neuland, Papua Neuguinea«, Staatliches Museum für Völkerkunde: Ferne Völker – Frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, 1982, Bd. 1, S. 164.
- 2) »Hölzerne Figur einer Ahnfrau. Höhe 42 cm. Baule«, Kunz Dittmer: Kunst und Handwerk in Westafrika (Wegweiser zur Völkerkunde Heft 8), Hamburgisches Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte, Hamburg: Im Selbstverlag 1966, S. 6.
- 3) »Aus Holz geschnitzte Figur der Fang, auch Pangwe oder Pahouin genannt, Kongo Léopoldville (Kongo-Kultur). Die Plastik repräsentiert einen Wächtergeist, der die Gebeine der Ahnen, die in zylindrischen Rindenbehältern aufbewahrt werden, vor bösen Geistern schützen soll. Der Kopfschmuck besteht aus Federn. Höhe 62 cm«. Abi Jones: Afrikanische Kunst im Wandel. Westermanns Monatshefte 104, 7, 1963, S. 57-67, Abb. S. 59.
- 4) »Kriegstanz der Ntore, Tussi, Ruanda«. In: Huet 1978, S. 254.
- 5) »Tanz, Gesang und Rezitationen von *omitandu*, so genannten Preisliedern, begleiten die Feierlichkeiten in Okahandja«. In: Kavari et.al. 2004, S. 163.